



**UNIVERSIDADE DE UBERABA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO**

ALESSANDRA LARA SILVA

**EDUCAÇÃO E INFÂNCIA NA POESIA SURREALISTA DE MANOEL DE BARROS
(1916-2014)**

**UBERABA-MG
2023**



ALESSANDRA LARA SILVA

**EDUCAÇÃO E INFÂNCIA NA POESIA SURREALISTA DE MANOEL DE BARROS
(1916-2014)**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação – Curso de Doutorado em Educação da Universidade de Uberaba, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutora em Educação.

Área de concentração: Educação

Linha de pesquisa: Processos educacionais e seus fundamentos

Orientador: Prof. Dr. José Carlos Souza Araújo

UBERABA-MG
2023

Catálogo elaborado pelo Setor de Referência da Biblioteca Central UNIUBE

Silva, Alessandra Lara.
S38e Educação e infância na poesia surrealista de Manoel de Barros (1916-2014) / Alessandra Lara Silva. – Uberaba, 2023.
264 f. : il., color.

Tese (Doutorado) – Universidade de Uberaba. Programa de Pós-Graduação em Educação. Linha de pesquisa: Processos Educacionais e seus Fundamentos.

Orientador: Prof. Dr. José Carlos Souza Araújo.

1. Educação. 2. Infância. 3. Poesia. 4. Barros, Manoel de, 1916-2014.
I. Araújo, José Carlos Souza. II. Universidade de Uberaba. Programa de Pós-Graduação em Educação. III. Título.

CDD 370

ALESSANDRA LARA SILVA

**EDUCAÇÃO E INFÂNCIA NA POESIA SURREALISTA DE MANOEL DE BARROS
(1916-2014)**

Exame de defesa de Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação – Curso de Doutorado em Educação da Universidade de Uberaba, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutora em Educação.

Uberaba, 13 de março de 2023.



Prof. Dr. José Carlos Souza Araújo



Prof. Dr. Anderson Clayton Brettas



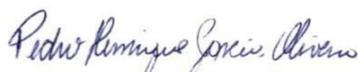
Prof.^a Dr.^a Maria Cristina Gomes Machado



Prof.^a Dr.^a Giseli Cristina do Vale Gatti



Prof. Dr. Gustavo Araújo Batista



Pedro Henrique Garcia Oliveira - Secretário

Aos meus pais, José Donizete e Nilza, minha motivação de ver a poesia nas pequenas situações, em incontáveis situações, que abdicaram de si em devoção aos três filhos. Portanto, o caminho percorrido até essa conquista foi possibilitado pelos senhores, exemplos de amor, de garra, de união e de dedicação. Gratidão pelo amor paciente que me impulsionou e, ao mesmo tempo, me foi esteio diante dos obstáculos durante a caminhada até aqui, na realização do meu/nosso sonho.

AGRADECIMENTOS

Ao Pai Maior, que traçou meu percurso de evolução por todo o caminho até aqui e possibilitou os encontros necessários com as pessoas certas para que eu escolhesse tornar-me uma profissional da Educação não só por crer que, pelo trabalho docente, alcançaremos uma sociedade mais fraterna, mas também por ser possível educar para o belo e para o refinamento das emoções em versos.

Aos meus pais agradeço pelos constantes incentivos e compreensão e ao restante da família, por todo o apoio.

Aos meus sobrinhos queridos, por me oportunizarem a entrar em contato com o mundo maravilhoso do “criançamento”. À Manuela e ao Luís Guilherme, as duas almas recém-chegadas na família, que me encorajaram a enveredar minha investigação em Educação pela seara da Infância e reviver o que eu havia saboreado há 18 anos com as primeiras descobertas do meu primeiro sobrinho, Eduardo, quando era aquele lindo bebê curioso de olhos brilhantes e sorriso solto.

Ao meu amigo Frèdèric Sala quem me estimulou nos momentos mais difíceis, pelo afetuoso cuidado e por seu auxílio que foi fundamental para a concretização desta tese.

Ao meu orientador, Prof. Dr. José Carlos Sousa Araújo, que pôde ensinar-me pela paciência que demonstrou ter para atender às minhas múltiplas questões, pela dedicação, por um misto de lições de respeito, de mediação amorosa e de rigor acadêmico, por muitos ensinamentos.

À Prof.^a Dra. Fernanda Teles, que me acompanhou no primeiro ano como orientadora, pela humanidade ímpar com que fui acolhida nos meus processos pessoais nos momentos de orientação, pelo incentivo para lidar com as experiências desafiadoras para a superação de mim mesma.

Ao corpo docente do Programa de Doutorado e, em especial, aos professores com os quais tive aulas memoráveis: Prof.^a Dra. Giseli Cristina do Vale Gatti, Prof. Dr. Gustavo Araújo Batista, Prof.^a Dra. Marilene Ribeiro Resende, Prof.^a Dra. Sálua Cecílio, Prof.^a Dra. Selva Guimarães, Prof. Dr. Tiago Zanquêta de Souza, Prof.^a Dra. Valeska Guimarães Rezende da Cunha, Prof.^a Dra. Vânia Maria de Oliveira Vieira e Prof. Dr. Wenceslau Gonçalves Neto.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa PROSUP-Taxa. Código de Financiamento 001.

À Kamilla, secretária do Programa de Pós-Graduação, que me esclarecia as dúvidas quanto aos procedimentos burocráticos.

Aos meus colegas de classe, em especial à Adriana Pontes pela amizade construída e a parceria em publicações e, ao José Romero Gontijo, com quem partilhei momentos de construção de saberes.

À Stela Queiroz pela revisão gramatical e à Rosemar Rosa pela normalização da tese.

Aos meus amigos que vivenciaram ao meu lado cada etapa do curso até à defesa.

Aos meus alunos, que entenderam minhas ausências e com quem poderei compartilhar muitas das minhas experiências.

Foi graças a todo incentivo que recebi durante estes anos que hoje posso celebrar este marco na minha vida. Minha eterna gratidão a todos!

Mudar a vida, dizia Rimbaud; transformar o mundo, dizia Marx; para nós, esses dois lemas formam um só. (André Breton)

Eu anuncio ao mundo este acontecimento de pequena grandeza: um novo vício acaba de nascer, uma vertigem a mais é dada ao homem: o Surrealismo, filho do frenesi e da sombra. Entrem, entrem, aqui é que começam os reinos do instantâneo... (Louis Aragon)

RESUMO

A presente pesquisa tem por objeto os discursos educativo-formativos presentes na poética surrealista de Manoel de Barros (1916-2014) sob a ótica da educação e da infância. Tal investigação foi desenvolvida junto à Linha de Pesquisa, *Processos Educacionais e seus Fundamentos*, do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Uberaba. A referida Linha tem como eixo articulador a educação, concebida como aprendizagem do que está em circulação na cultura, levando-se em conta a perspectiva interdisciplinar. O objetivo maior da pesquisa em apreço se realizou por intermédio da descrição, da explicação e da interpretação da obra poética de Manoel de Barros, vinda a público entre 1937 e 2013, no tocante às categorias *educação* e *infância*, as quais evidenciam, pela linguagem poética, vínculos com os agentes formadores em vista das mencionadas categorias, sejam eles pessoas ou coisas associadas ao brincar, bem como o processo educativo-formativo da infância. Quanto ao método de investigação, realizou-se a pesquisa bibliográfica junto às bases Scielo, Portal de Periódicos, catálogo de Teses e Dissertações da CAPES e Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), bem como junto aos manifestos, revistas e obras literárias que vieram a público, tendo em vista o movimento político-histórico-estético do Surrealismo. Além da pesquisa bibliográfica, as obras de Manoel de Barros, entre 1937 e 2013 foram assumidas como sustentação à pesquisa documental, juntamente com os manifestos surrealistas. Conjugados tais parâmetros em torno das pesquisas bibliográfica e documental, foram objeto a leitura, a análise e a interpretação das referidas obras poéticas, numa perspectiva hermenêutica gadameriana – essa constitui o referencial teórico desta investigação - tendo em conta a identificação dos múltiplos sentidos de que se revestem a infância e sua educação associadas ao brincar, uma espécie de natureza da própria infância. Sob tal orientação, foi possível a explicitação das categorias que constituíram o processo da pesquisa. Nesse sentido, por meio de leitura, análises discursivo-literárias e interpretação pelo viés da hermenêutica gadameriana, confirmou-se que o processo educativo-formativo na infância está representado na poesia manoelina: observou-se que algumas características surrealistas corroboravam a exaltação ao infante em razão da escolha do escritor por uma linguagem imagética para se construir o universo infantil. As composições como um todo são unidas pelo tema da infância e outros movimentos temáticos subjacentes – tais como poesia, poeta, palavra, brincadeira, sensações, lugar, espaço e natureza - que se conectam dialogicamente com as obras e se relacionam entre si. Durante o processo de análise, observou-se que as várias infâncias necessitavam ser nomeadas. Ao tipificá-las, constatou-se a presença da infância da palavra e a poética surrealista; a didática da reinvenção das palavras e a constante infância; a estética da intuição por meio do desejo pela inutilidade; a infância como instância e medida; e as imagens lúdicas. Tal empreendimento permitiu averiguar as contribuições significativas para a compreensão da estética na obra manoelina. Conclui-se que a literatura do escritor é pautada na preservação da infância como caminho a percorrer na educação e na renovação humana. O despertar da infância para um novo devir-homem ou devir-humano pode encontrar nas práticas pedagógicas terreno fértil, bem como em outros espaços da formação humana.

Palavras-chave: educação; infância; processos educativo-formativos; Manoel de Barros; poética surrealista.

ABSTRACT

This research has object the educational-formative discourses present in the surrealist poetics of Manoel de Barros (1916-2014) from the perspective of education and childhood. This research was developed with the Line of Research, Educational Processes and their Foundations, of the Graduate Program in Education of the University of Uberaba. This Line has as its articulating axis education, conceived as learning of what is in circulation in culture, taking into account the interdisciplinary perspective. The main objective of this research was carried out, through the description, explanation and interpretation, in view of the poetic work of Manoel de Barros, coming to public between 1937 and 2013, regarding the categories, education and childhood, which show for the poetic language, links with the training agents in view of the mentioned categories, whether they are people or things associated with play, as well as the educational-formative process of childhood. As for the method of investigation, the bibliographical research was carried out in the Scielo databases, the Portal of Periodicals, the catalog of Theses and Dissertations of CAPES and the Brazilian Digital Library of Theses and Dissertations (BDTD), as well as literary works that came to public, in view of the political-historical-aesthetic movement of Surrealism. Besides the bibliographical research, the works of Manoel de Barros, between 1937 and 2013, were assumed as support to the documentary research, along with the surrealist manifestos. Conjugated these parameters around the bibliographical and documentary research, the object was the reading, analysis and interpretation of these poetic works, in a gadamerian hermeneutic perspective - this is the theoretical reference of this research - taking into account the identification of the multiple senses of childhood and its education, associated with play, a kind of nature of childhood itself. Under this orientation, it was possible to explain the categories that constituted the research process. In this sense, through reading, discursive-literary analysis and interpretation by the bias of Gadamerian hermeneutics, it was confirmed that the educational-formative process in childhood is represented in the poetry *Manoelina*: It was observed that some surrealist characteristics corroborated the exaltation of the infant due to the choice of the writer for an imagery language to build the children's universe. The compositions as a whole are united by the theme of childhood and other underlying thematic movements - such as poetry, poet, word, play, sensations, place, space and nature - that connect dialogically with the works and relate to each other. During the analysis process, it was observed that the various childhoods needed to be named. By typifying them, it was found the presence of the childhood of the word and the surrealist poetics; the didactics of the reinvention of words and the constant childhood; the aesthetics of intuition through the desire for uselessness; childhood as an instance and measure; and playful images. This project allowed to ascertain the significant contributions to the understanding of aesthetics in the work *Manoelina*. It is concluded that the writer's literature is based on the preservation of childhood as a path to follow in education and human renewal. The awakening of childhood to a new man-becoming or human-becoming can find in pedagogical practices fertile ground, as well as in other spaces of human formation.

Keywords: education; childhood; educational-formative processes; Manoel de Barros; surrealist poetics.

RÉSUMÉ

La présente recherche porte sur les discours éducatifs-formatifs présents dans la poétique surréaliste de Manoel de Barros (1916-2014) sous l'angle de l'éducation et de l'enfance. Une telle recherche a été développée avec la ligne de recherche, les processus éducatifs et leurs fondements, du programme de troisième cycle en éducation de l'Université d'Uberaba. Cette ligne a comme axe articulé l'éducation, conçue comme l'apprentissage de ce qui est en circulation dans la culture, en tenant compte de la perspective interdisciplinaire. L'objectif principal de cette recherche a été réalisé par la description, l'explication et l'interprétation, en vue de l'œuvre poétique de Manoel de Barros, rendue publique entre 1937 et 2013, en ce qui concerne les catégories, l'éducation et l'enfance, par le langage poétique, des liens avec les agents formateurs en vue des catégories susmentionnées, qu'il s'agisse de personnes ou de choses associées au jeu, ainsi que le processus éducatif-formatif de l'enfance. En ce qui concerne la méthode de recherche, la recherche bibliographique a été réalisée auprès des bases Scielo, du Portail de Périodiques, du catalogue de Thèses et Dissertations de la CAPES et de la Bibliothèque Numérique Brésilienne de Thèses et Dissertations (BDTD) ainsi que auprès des manifestes, des revues et des œuvres littéraires qui ont été rendues publiques en vue du mouvement politico-historique et esthétique du surréalisme. En plus de la recherche bibliographique, les œuvres de Manoel de Barros, entre 1937 et 2013, ont été considérées comme un soutien à la recherche documentaire, ainsi que les manifestes surréalistes. Conjugés à ces paramètres autour des recherches bibliographiques et documentaires, ils ont fait l'objet de la lecture, de l'analyse et de l'interprétation desdites œuvres poétiques dans une perspective herméneutique gadamérienne - celle-ci constitue le référentiel théorique de cette recherche - en tenant compte de l'identification des multiples sens que revêtent l'enfance et son éducation, associées au jeu, une sorte de nature de l'enfance elle-même. Sous une telle orientation, il a été possible d'explicitier les catégories qui ont constitué le processus de recherche. En ce sens, par la lecture, les analyses discursives-littéraires et l'interprétation par le biais de l'herméneutique gadamérienne ont confirmé que le processus éducatif-formatif dans l'enfance est représenté dans la poésie manoeline: Il a été observé que certaines caractéristiques surréalistes corroboraient l'exaltation de l'enfant en raison du choix de l'écrivain par un langage imagé pour construire l'univers des enfants. Les compositions dans leur ensemble sont unies par le thème de l'enfance et d'autres mouvements thématiques sous-jacents - tels que la poésie, le poète, la parole, le jeu, les sensations, le lieu, l'espace et la nature - qui se connectent en dialogue avec les œuvres et se rapportent. Au cours du processus d'analyse, il a été observé que les différentes enfances devaient être nommées. En les typant, on a constaté la présence de l'enfance de la parole et la poétique surréaliste; la didactique de la réinvention des mots et la constante enfance; l'esthétique de l'intuition par le désir d'inutilité; l'enfance comme instance et mesure; et les images ludiques. Cette entreprise a permis de vérifier les contributions significatives à la compréhension de l'esthétique dans l'œuvre manoeline. Il s'ensuit que la littérature de l'écrivain est guidée par la préservation de l'enfance comme chemin à parcourir dans l'éducation et le renouveau humain. L'éveil de l'enfance à un nouveau devenir-homme ou devenir-humain peut trouver dans les pratiques pédagogiques terrain fertile, ainsi que dans d'autres espaces de la formation humaine.

Mots-clés: éducation; enfance; processus éducatifs-formatifs; Manoel de Barros; poétique surréaliste.

LISTA DE ABREVIATURAS E DE SIGLAS

BNS	<i>Bibliothèque Numérique Surréaliste</i> (BNS)
BnF	<i>Bibliothèque nationale de France</i> (BnF)
CNPq	Conselho Nacional do Desenvolvimento Científico e Tecnológico
EUA	Estados Unidos da América
NRF	<i>Nouvelle Revue Française</i>
PCF	Partido Comunista Francês
PROSUP	Programa de Suporte à Pós-Graduação de Instituições de Ensino Particulares
SciELO	<i>Scientific Electronic Library Online</i>
UNIUBE	Universidade de Uberaba

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Au rendez-vous des amis (1922) de Max Ernst	32
Figura 2 - Capa da Revista SIC n.ºs 8 a 10.....	33
Figura 3- Capa da Revista SIC n.º 11-1916.....	33
Figura 4 - Capa da Revista Nord-Sud.....	34
Figura 5 – Capa da Revista "L'Esprit Nouveau et les poètes" -1917	35
Figura 6 - Ingresso de teatro para a apresentação de “Les mamelles de Tirésias”	36
Figura 7 - Guache de Serge Férat sobre “Les mamelles de Tirésias”	37
Figura 8 - Os surrealistas de Paris em 1933	39
Figura 9 – Primeiras páginas obra dos surrealistas André Breton e Philippe Soupault	41
Figura 10 - Manuscrito de “Les champs magnétiques”	41
Figura 11 - “Le Surréalisme et la peinture”	43
Figura 12 - Revista “Poésies”	46
Figura 13 - Capa das doze edições da Revista “La revolution surréaliste”	47
Figura 14 - Capas de seis edições da revista “Le Surréalisme”	47
Figura 15 - Revue Documents 34. s1, nº1 de la nouvelle série, juin 1934. In-8.º broché.	49
Figura 16 - Doze edições de “Cahiers D'Art”	50
Figura 17 - “Cahiers d'Art” n.ºs 3-5	50
Figura 18 - L'Amour de l'Art no. 8-1920-1951	51
Figura 19 - Manifesto surrealista	58

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Descritores das obras de Manoel de Barros (BDTD)*	155
Tabela 2 - Descritores das obras de Manoel de Barros (SCIELO)*.....	156
Tabela 3 - Descritores das obras de Manoel de Barros (Google Acadêmico).....	157

SUMÁRIO

DAS PRÉ-COISAS.....	16
CAPÍTULO 1 - MATÉRIA DE POESIA.....	26
HISTÓRIA DO SURREALISMO.....	26
MODERNISTAS E DADAÍSTAS: OS SURREALISTAS IMPACIENTES.....	32
SURREALISTAS.....	39
REVISTAS.....	45
OS MANIFESTOS.....	64
AS CARACTERÍSTICAS DO SURREALISMO.....	70
TÉCNICAS SURREALISTAS.....	71
O SURREALISMO NA AMÉRICA LATINA.....	72
O SURREALISMO NO BRASIL.....	75
CAPÍTULO 2- RETRATO DO ARTISTA QUANDO COISA.....	84
BIOBIBLIOGRAFIA.....	84
POEMAS CONCEBIDOS SEM PECADO.....	91
FACE IMÓVEL.....	93
POESIAS.....	94
COMPÊNDIO PARA USO DOS PÁSSAROS.....	95
GRAMÁTICA EXPOSITIVA DO CHÃO.....	97
MATÉRIA DE POESIA.....	99
ARRANJOS PARA ASSOPIO.....	101
O LIVRO DE PRÉ- COISAS.....	104
O GUARDADOR DE ÁGUAS.....	106
CONCERTO A CÉU ABERTO PARA SOLOS DE AVE.....	107
O LIVRO DAS IGNORÂÇAS.....	109
LIVRO SOBRE NADA.....	111
RETRATO DO ARTISTA QUANDO COISA.....	113
EXERCÍCIOS DE SER CRIANÇA.....	114
ENSAIOS FOTOGRÁFICOS.....	115

O FAZEDOR DE AMANHECER	116
TRATADO GERAL DAS GRANDEZAS DO ÍNFIMO.....	118
CANTIGAS PARA UM PASSARINHO Á TOA.....	119
POEMAS RUPESTRES.....	120
POEMINHA EM LÍNGUA DE BRINCAR.....	122
MENINO DO MATO.....	122
EDIÇÃO DA OBRA COMPLETA LE YA (2013)	124
ESCRITOS EM VERBAL DE AVE.....	124
A TURMA.....	132
A POÉTICA MONOELINA	135
CAPÍTULO 3- COMEÇOS DE COISAS INDISTINTAS OU A EDUCAÇÃO E	
INFÂNCIA COMO MATÉRIA DE POESIA	144
RESGATE HISTÓRICO	146
LITERTURA COMO FONTE DE PESQUISA.....	153
PERCURSO METODOLÓGICO	154
FORTUNA CRÍTICA	159
CAPÍTULO 4 - A COISA SE MOVENDO EM LARVAS ANTES DE IDEIA OU	
PENSAMENTO	175
A HERMENÊUTICA COMO REVELADORA DE SENTIDO.....	176
A DIDÁTICA DA REINVENÇÃO DAS PALAVRAS E A CONSTANTE	
INFÂNCIA.....	199
A ESTÉTICA DA INTUIÇÃO POR MEIO DO DESEJO PELA INUTILIDADE.....	205
A INFÂNCIA COMO INSTÂNCIA E MEDIDA.....	215
IMAGENS LÚDICAS E INFÂNCIAS EDUCATIVAS.....	229
CONSIDERAÇÕES FINAIS: A ARTE E OUTROS INUTENSÍLIOS	248
REFERÊNCIAS.....	254

DAS PRÉ-COISAS

O presente estudo, *Educação e infância na poesia surrealista de Manoel de Barros (1937-2013)*, refere-se à tese de doutoramento desta pesquisadora, que se situa na linha de pesquisa, *Processos educacionais e seus fundamentos*, do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Uberaba, Minas Gerais. A referida investigação se pauta pela análise dos discursos educativo-formativos presentes na obra completa de Manoel de Barros¹ pelas perspectivas da educação e das concepções de infância.

Diferentemente da motivação pessoal de outros colegas doutorandos, o meu processo pessoal de escolha do tema de pesquisa se deu durante o curso por motivações outras que considero importantes e as explicitarei a seguir. Antes mesmo de eu findar o cumprimento de disciplinas do segundo semestre, em uma das reuniões de orientação, externei a minha insatisfação acadêmica diante dos rumos que a política nacional para a Educação tomava e o quanto a repercussão das decisões políticas poderiam definir o insucesso do meu projeto inicial, cujo cerne era confrontar dois projetos de lei, um progressista e outro não.

Àquela época, cogitei sobre a mudança do objeto de pesquisa para outro que se alinhasse não só à pesquisa empreendida pelo corpo docente da referida linha, mas também à minha formação em Letras, ao meu gosto literário e ao meu interesse especial por Manoel de Barros. Após o aceite, em respeito às minhas considerações, delineamos novo projeto de pesquisa alinhado à pesquisa desenvolvida pelo novo orientador e às minhas motivações pessoais que impulsionaram investigações literárias anteriores tanto da estética surrealista quanto da poética manoelina.

Metaforicamente ao princípio bretoniano dos *Vasos Comunicantes* (BRETON, 2005), esta tese pauta-se em dois planos de estudo coexistentes, igualmente importantes e que se retroalimentam. O primeiro, como pano de fundo, compôs-se do estudo que utilizou o método bibliográfico-documental tanto da obra completa do referido escritor, quanto dos manifestos que compuseram o movimento político-histórico-estético do Surrealismo, para evidenciar

¹ Dessas obras, tanto a capa quanto a ilustração dos livros “Ensaio fotográficos”, “Tratado geral das grandes e do ínfimo”, “Cantigas por um passarinho à toa”, “Poemas - Rupestres”, “Memórias inventadas - A infância”, “Memórias inventadas - Segunda infância”, “Poeminha em língua de brincar”, “Memórias inventadas - Terceira infância” foram enriquecidas com as *iluminuras* de Martha Barros (nome com que o poeta se referia às ilustrações produzidas pela filha). Quanto ao “Compêndio para uso dos pássaros”, publicado em 1960, Martha foi responsável pela tipografia, enquanto a ilustração da capa foi realizada por João, seu irmão e também filho de Manoel, à época com cinco anos.

quais traços surrealistas estão presentes na poética manoelina, que, *a posteriori*, serão demonstrados em trechos representativos. Por conseguinte, a busca de confirmação das hipóteses iniciais, de poder fundamentar a argumentação de que algumas das características surrealistas corroboram a exaltação do infante, não casualmente por vezes observada em toda obra, ocorreu pela escolha do escritor por uma linguagem imagética para construir pela imaginação o universo infantil e, com o *criançamento* das palavras, o *transver* - o mundo em versos.

No segundo plano, o objetivo maior dessa investigação, por sua vez, articulou-se àquele cujo método utilizado foi o discursivo-literário e qualiquantitativo em torno da identificação, da análise e da categorização das ocorrências dos significantes, *educação* e *infância*. Essas análises evidenciam, pela linguagem poética, conceitos ou enunciados expressos e/ou subentendidos acerca da educação, da infância, da educação na infância, dos agentes formadores e do modo pelo qual o processo educativo-formativo na infância possa ser representado na poesia.

A temática se justifica pela presença de processos educativo-formativos nas representações da educação e da infância em um recorte temporal que abarca o período de 1937, data da publicação da primeira obra do poeta, *Poemas concebidos sem pecado*, até a publicação de sua última obra, *Portas de Pedro Viana*, editada em 2013, um ano antes de seu falecimento.

Acredito que esta tese pode contribuir com novas perspectivas de estudos na linha de pesquisa, *Processos educacionais e seus fundamentos*, do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Uberaba e que possam surgir futuras pesquisas sobre Manoel de Barros (possibilitando uma visão panorâmica sobre a obra manoelina – que ainda é pouco registrada nos manuais de literatura brasileira).

Realizei, primeiramente, uma pesquisa bibliográfica na base de dados, *Scielo*, Portal de Periódicos e também no Banco de Teses da CAPES e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), analisando as abordagens e os procedimentos de pesquisa produzidos por outros pesquisadores em torno da poética de Manoel de Barros. Durante a revisão bibliográfica acerca da temática da Educação e da Infância na poética manoelina, atrelada à formação da literatura infantil no Brasil e à presença da literatura surrealista, pude perceber a inexistência de estudos na BDTD que fizessem essa relação.

Ao buscar pelo termo, *Manoel de Barros*, na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) e considerando todos os campos, encontram-se 589 trabalhos, compostos por 377 dissertações e 212 teses. Ao se refinar a busca e utilizar apenas o termo, *Manoel de Barros*, na caixa de pesquisa, *título*, na BDTD resultaram como sugestão 83 trabalhos sem se considerar o recorte temporal de 2010-2020.

Quando esse filtro é aplicado na busca em *título*, chega-se à restrição de apenas 59 trabalhos científicos dos quais 38 são dissertações e 21 teses. Ao se fazer uma busca geral com o termo, *Manoel de Barros*, em *assunto*, e aplicar o filtro de defesa entre 2010 e 2020, têm-se como resultado 21 estudos, distribuídos em 14 dissertações e 7 teses. Ao realizar a busca básica pelo termo, *Manoel de Barros*, na base de dados do periódico, *Scientific Electronic Library Online* (SciELO), encontram-se 175 referências ao termo, das quais apenas dez são publicações recentes na área de Educação, Literatura ou Linguística.

Para o desenvolvimento da tese, o texto foi estruturado em quatro capítulos, organizados da seguinte maneira: no capítulo primeiro, a apresentação de um panorama para situar o contexto histórico-cultural do Surrealismo, bem como as aspirações surrealistas que creio estarem presentes na obra manoelina e que serão analisadas no capítulo quarto; no capítulo segundo da tese, apresenta-se uma biobibliografia comentada de Manoel de Barros (que mais adiante será ampliada e ilustrada) para contribuir com a ampliação da fortuna crítica sobre o poeta e com os estudos sobre sua poética surrealista; no terceiro capítulo, situei a Educação infantil no Brasil e a formação da Literatura infanto-juvenil brasileira para, no quarto capítulo, demonstrar o levantamento feito das recorrências dos termos, *educação* e *infância*, na obra completa, por meio da análise do discurso formativo-educativo.

Os primeiros contatos com estudos sobre o Surrealismo, movimento político-estético-literário de vanguarda francesa, foram realizados durante a fase de revisão bibliográfica da minha investigação, para fundamentação teórica da minha dissertação de Mestrado em Estudos Literários, quando propus a análise da obra *Rastros do verão*, de João Gilberto Noll, não pelo viés do homeerotismo, mas sim sob a ótica surrealista.

Nessa oportunidade de continuidade do estudo dessa temática no doutorado, na revisão sistemática durante a montagem do meu escopo teórico, revisei alguns textos teóricos como Breton (1924), Durozoi e Lecherbonnier (1972), Adorno (2003), Candido (1975; 1989) e, em

destaque, o “Le Surrealisme”² de Chénieux-Gendron³(1992), cuja releitura me renovou a atenção para a desenvoltura da pesquisadora não só na apresentação dos conceitos centrais do Surrealismo como na localização das divergências que irrigaram o movimento e que resultaram em dissensões de membros.

O Surrealismo, movimento histórico de vanguarda, estabelecido como uma resposta de revolta aos valores burgueses na França dos anos 1920, objetivava promover a crítica e a renovação dos conceitos de arte da forma pelos quais a sociedade francesa projetava. Para alcançar essa proposta, os surrealistas questionavam a ciência e tentavam abalar suas certezas. Além de colocarem o cientificismo à prova, questionavam a realidade, e sugeriam a existência de outras realidades que poderiam ser alcançadas por meio do sono hipnótico ou pelo sonho. O inconsciente, recém-descoberto por Freud e o onírico tornaram-se temas de pesquisa de artistas e de escritores surrealistas na busca da libertação total do homem. Acreditavam que o homem só poderia ser livre, se se libertasse das suas relações psicológicas e culturais relacionadas à pátria, à família, à moral e à religião. Na visão de Durozoi e Lecherbonnier (1972, p.11), o Surrealismo estava animado:

² Foi traduzido por Mário Laranjeira e publicado pela primeira vez no Brasil em 1992 pela Martins Fontes.

³ É pesquisadora e coordenadora de grupo de pesquisa sobre o surrealismo e as *avant-gardes* do Centro Nacional de Pesquisa Científica, na França. Diretora de pesquisa emérita do CNRS, depois de ter sido membro das comissões de avaliação e da diretoria executiva daquela instituição, entre 1975 e 1980, como representante de pesquisadores, lecionou na pós-graduação e orientou trabalhos de pesquisa na Université Denis-Diderot-Paris 7, de 1984 a 2005, bem como na University of Princeton, NJ, Estados Unidos, em 2001-2002. No momento, está vinculada ao laboratório CRAL, da École des Hautes Etudes em ciências sociais. É bolsista honorária na categoria Research Sênior da Universidade de Londres (UCL) e também é membro do comitê científico do *site* <https://www.andrebretton.fr> dedicado aos estudos da obra de André Breton. Como escritora, publicou contos na revista *Le Nouveau Commerce* e fundou e dirigiu a revista *Pleine marge* (1985-2009), com colaboração de dois surrealistas da última geração, José Pierre e Jean-Michel Goutier, e, também, com o apoio particular de Martine Colin-Picon. Sua produção intelectual abrange textos relativos ao surrealismo histórico (ou que o ecoem, nomes como - entre outros - os de Pierre Alechinsky ou de Yves Bonnefoy), arquivos plásticos sobre artistas contemporâneos (como François Rouan, Wolfgang Paalen, Alberto Gironella ou Alice Rahon) além de uma coleção crítica de obras coletivas resultantes de seminários ou conferências: sendo os de orientação antropológica ou estética intitulados *Du Surréalisme et plaisir* (José Corti, 1987), *L'Objet au Défi* (PUF, do mesmo ano), publicado pela Peeters-France: *Jogo surrealista e humor negro* (1993); *Leia o look: André Breton e a pintura* (1993); *Violência, teoria, surrealismo* (1994); *Novo mundo e outros mundos. Surrealismo e as Américas* (1995), *O pensamento mítico e o surrealismo* (1996), ou mesmo o *Pensamento da experiência, trabalho de experimentação dentro do surrealismo e da vanguarda* (2005). Nos dias 26 e 27 de abril de 2017, com o apoio de inúmeras instituições, co-organizou com Pierre Caye (filósofo, diretor de investigação do CNRS) bem como Myriam Bloedé e Martine Colin-Picon, no BnF e no INHA um colóquio internacional intitulado *Breton após Breton (1966-2016) Philosophies du surréalisme*. Foi "assessora científica" da exposição e responsável junto da curadoria do catálogo da exposição *The Invention of Surrealism, Magnetic Fields in Nadja*, organizada no BnF em 2019-2020 por essa instituição e pela Biblioteca Literário Jacques-Doucet. Seu novo livro foi publicado recentemente: *Surrealismo e resistência estética - por um pensamento moral*.

[...] pelo desejo de encontrar o segredo obliterado pelo racionalismo e deformado pelo cristianismo, reatando as relações com o pensamento mágico, pelas fontes mágicas e esotéricas que permearam o movimento. Na mentalidade mágica dos surrealistas, a arte mágica precede a separação dos poderes do homem, esses poderes que o projeto surrealista tem precisamente como fim primordial **reunificar**. [Grifo nosso].

Citando Péret, “[...] anteriormente à instauração de uma distinção entre poesia, filosofia e ciência” os autores Durozoi; Lecherbonnier (1972, p.12) reconhecem ser preciso admitir que um denominador comum, “que não pode deixar de ser a magia, une o feiticeiro, o poeta e o louco. Ela é a carne e o sangue da poesia. Melhor, na época em que a magia resumia toda a ciência humana, a poesia ainda não se distinguia dela.”. Desse pensamento, somos convidados a revalidar o racionalismo em função daquilo que se fixou por ele (pensar o modo poético como conhecimento livresco), distanciou o homem de sua natureza e a pensar no homem dos tempos antigos, que, mesmo em sua ignorância penetrava intuitivamente na poesia.

É partindo dessa premissa, da existência de uma *arte primitiva*, por assim dizer, que as realizações das artes literárias e plásticas provarão que a tal *magia* permite ao homem manter-se em estreito contato com a totalidade do universo. Para eles, praticar de novo uma arte cujas condições sociológicas de existência desaparecem no Ocidente apenas levaria a um academicismo estéril e, portanto, incapaz de enriquecer conhecimento.

Na visão de Breton, copiada de Durozoi; Lecherbonnier (1972, p.12), essa “magia em exercício, obedecendo a um código variável segundo os tempos e os lugares, mas muito preciso em cada um deles”, a que se encontra entre os *primitivos*, apenas representa um aspecto da arte mágica: [...] a outra vertente inicia-nos em uma arte que sobrevive ao desaparecimento de toda a magia constituída e que, deliberadamente ou não, não deixa de empregar certos meios da magia, especula, conscientemente ou não, sobre o seu poder. (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p.12-13).

É nessa segunda vertente que a arte mágica para Durozoi & Lecherbonnier (1972, p. 13) reconquista os seus direitos graças ao Surrealismo e que vai sustentar todas as tentativas de engajamento do Movimento. Trata-se de:

[...] fazer sair o espírito dos limites impostos pela razão que a poesia será considerada como o modo fundamental de atividade, visto ter o pensamento mágico como fonte. Explorar em todos os sentidos as capacidades poéticas, e isso não somente no “poema”, mas, como depois veremos, também na pintura, ou, mais geralmente, na existência quotidiana, é contribuir para a elucidação do homem e das suas relações com o mundo. É também ter algum ensejo de fazer nascer uma poesia “feita por todos” (Lautréamont)

(grifo nosso), à semelhança da *arte primitiva* (grifo nosso), em cuja compreensão o grupo social, no seu conjunto, comunga estreitamente. Contudo, para Péret, “não se trata aqui de fazer a apologia da poesia à custa do pensamento racionalista, mas de protestar contra o desprezo da poesia por parte dos detentores da lógica e da razão.”

A análise empreendida pelos críticos, no excerto acima, pretende explorar que partir desse *aspecto da arte mágica* se desenhará o projeto futuro dos surrealistas, por “[...] cuja realização se vê que se tratará de chegar à reconciliação dialética da razão e daquilo que passa vulgarmente, pelo seu contrário, mas que é antes o seu indispensável e enriquecedor complemento” (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p.13). Acrescentam que essa magia a que os surrealistas tentam recorrer,

[...] oportuniza a abertura de um futuro ilimitado em que o homem primitivo ainda não se conhece, procura-se. O homem atual perdeu-se. O de amanhã deverá reencontrar-se, primeiramente, reconhecer-se, tomar contraditoriamente consciência de si mesmo.” (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p.13-14).

Este homem que os surrealistas projetam como o homem de amanhã, nada mais é do que o homem surrealista. A busca por este homem livre impulsionou os surrealistas a mergulharem em experiências com o inconsciente e as suas manifestações. Consoante Maurice Nadeau (2008, p. 63), os surrealistas não possuíam “doutrina”, mas alguns valores que consideravam como “bandeiras”:

[...] a onipotência do inconsciente e de suas manifestações: o sonho, a escrita automática, e, portanto, a destruição da lógica e de tudo que nela se apoia. Destruição também da religião, da moral, da família, camisas-de-força que impedem que o homem viva segundo o seu desejo.

Em seguida, iniciei uma pesquisa documental nos *Manifestos Surrealistas* para o levantamento dos traços surrealistas presentes na poética manoelina, catalogando-os para, posteriormente, apresentá-los no capítulo que comporá o contexto histórico-cultural das aspirações surrealistas na poética manoelina. Dos quatro Manifestos, três foram publicados antes da morte de Breton: “O primeiro manifesto” (1924), “O segundo manifesto” (1929), “Terceiro manifesto ou Prolégomènes à um troisième manifeste surréaliste ou non” (1942). Três anos após a morte de Breton, em 4 de outubro de 1969, “O quarto manifesto ou Le quatrième chant” foi publicado no jornal “Le Monde”. Nele, Jean Schuster anuncia o desaparecimento do grupo bem como sua continuidade como empreendimento coletivo, mas sem referência explícita ao Surrealismo da forma que fora concebido nos três manifestos anteriores. O conteúdo dos manifestos será explorado na seção Manifestos, no capítulo primeiro desta tese.

No último subitem do capítulo 1 desta tese, podemos acompanhar as considerações de alguns teóricos sobre o Surrealismo no Brasil, iniciado por alguns artistas plásticos que comungavam dos mesmos pensamentos dos surrealistas franceses e cujas manifestações giraram em torno da “onipotência do inconsciente”, à qual se refere Nadeau (2008), na escrita automática, no automatismo, no acaso objetivo, no humor negro; e que, ao lado dos primeiros modernistas brasileiros, possibilitaram a produção de tal vanguarda no Brasil, com configurações de um grupo, talvez, um pouco diferentes daquelas da primeira fase surrealista, mas que alicerçaram um arranjo singular no que se refere à produção do Surrealismo brasileiro. Ao longo da revisão da literatura acerca do Surrealismo, também pude sistematizar estudos crítico-literários brasileiros, e que ressalto aqui os de Guinsburg e Leiner (2008), Lima (2006) e Nazario (2008); os dois últimos empreendem discussões importantes sobre a temática do Surrealismo no Brasil.

Na ocasião da reescrita do projeto que deu origem a essa tese, busquei lastro para conseguir fundamentar minha pesquisa na investigação da presença de processos educativo-formativos na poética de Manoel Barros, e tentei compreender como se dá a educação na poética surrealista manoelina, além de compreender o que é a infância para o poeta brasileiro. Para tanto, fez-se essencial a leitura exploratória da obra completa de Manoel de Barros na qual, a partir da análise poético-discursiva, já pude delinear alguma presença de concepções de Educação bem como de Infância.

Tal tese fundamentou-se no estudo de Agamben (2005) sobre a concepção histórica de Infância e de Kuhlmann Júnior (1998) sobre a Educação Infantil, bem como a abordagem histórica da analista e crítica literária, Coelho (1981), acerca da literatura infanto-juvenil para historicizarmos a linguagem “picto-literária” de Barros. Buscou-se caracterizar como essa relação entre Educação e Infância se apresenta na poética do poeta que lhe denomina *aparelho de ser inútil*, que reinventou o modo de fazer poesia desobedecendo intensamente os sentidos, desarrumou os vocábulos e provocou agramaticalidade nos versos que compõem um *inauguramento de sentidos* dedicando ao ínfimo das coisas, para aquele que não só conversou com águas, mas viveu a partir da fusão com a natureza cantando-a por meio de seus “alter egos”.

Como já foi mencionado anteriormente, Educação e Infância foram consideradas como os principais descritores que compuseram a categorização da pesquisa nas bases de

dados que explicitaremos a seguir para, posteriormente, no quarto capítulo, compartilhar como foi realizada a análise desses aspectos a fim de responder à questão: qual/quais concepção(ões) de Educação e de Infância está(estão) presente(s) na poética surrealista de Manoel de Barros e como se dão os processos educativo-formativos em sua obra?

Na primeira fase dessa pesquisa, acreditávamos que existisse uma correlação textual poética entre a Educação e as memórias da Infância nas obras de Manoel de Barros, que sugeriam processos educativo-formativos para infantes, que são possíveis por meio da linguagem literária e o cultivo da imaginação estimulada pela palavra e pela imagem na poética manoelina. Hoje, após análise mais aguçada, compreendemos que esses processos educativo-formativos emergem do olhar do poeta sobre o chão, que é um tipo de pedagogia e não uma inocente reprodução do olhar infantil, de como as crianças compreendem o mundo e experienciam suas vivências, nem uma pedagogia para elas, mas para todos que buscam desaprender a olhar, reaprender a olhar para o chão e da perspectiva de quem e do que vivem no chão.

Não pudemos observar uma variação temático-estética em Manuel de Barros; percebe-se que a Infância é a própria obra e a todo tempo parece direcionar o pensamento do escritor pelo encantamento inaugural, pela experiência primeira de busca pela origem, pelo primitivo, característica muito evidenciada na poética surrealista. A Infância, vista dessa perspectiva de não ser só a temática de sua poesia, é também a bússola que indica a origem da própria criação na natureza e dela os musgos, as latas, as coisas naturais, os inúteis são todos matéria de poesia, inclusive as memórias, mesmo que, de acordo com o poeta, sejam *inventadas*. O inusitado de sua obra é justamente essa invenção. “[...] Tudo que não invento é falso.” (BARROS, 2008).

Os arranjos do *universo particular* do poeta, universo esse recriado em suas infâncias em termos de linguagem e temas se fazem na união do contraditório, do erudito e do primitivo como em “Tratado geral das grandezas do ínfimo” ou em “Gramática expositiva do chão: poesia quase toda”. A linguagem do poeta, por vezes, transforma coisas simples e corriqueiras em algo rebuscado e sofisticado. E talvez o maior encantamento, a maestria da criação de Manoel de Barros, seja a sofisticação da infância; em outras palavras, o modo pelo qual o poeta olha, como enxerga, pela visão de como se estivesse na infância, o mundo pela primeira vez.

Dessa forma, a poesia é um retorno, um roteiro de redescobertas, no resgate à fonte, das origens do próprio olhar de menino sobre o mundo como, por exemplo, as transformações do tempo, como a do enferrujar de uma lata. Ao olhar do pantaneiro, esse acontecimento (o do enferrujar), fora da visão manoelina, talvez essa transformação fosse pequena, mas, com sua mania de humanizar as coisas, aquela ação de observar o enferrujar da lata amplia e dá luz àquele acontecimento. Da mesma forma, provoca riso o modo como ele *coisifica* os humanos, como desconstrói nossas certezas e convoca o leitor a conhecer sua mania de renomear as coisas, a viajar pelo universo que lê, a ampliar seu conhecimento de mundo, da poesia vista do chão.

O encantamento por essa *pedagogia do chão* está presente na poesia de Manoel de Barros, e é evidenciado em títulos de obras como “Tratado geral das coisas do ínfimo” ou “Gramática expositiva do chão”, “Concerto a céu aberto para solos de ave”, e todos sugerem tratados, gramáticas e concertos, textos que remetem ao cientificismo, contra o que os surrealistas relutavam e também se utilizavam dele para registrar seus manifestos, as coisas ínfimas a que o próprio escritor denominou de “Teologia do chão”. Como dizia o pedagogo do chão, “[...] sobre o nada eu tenho profundidades.” (BARROS, 2010, p. 403).

Não temos pretensão alguma em fazer compreender ou tentar traduzir sua poética, mesmo porque ela não foi feita para entender e sim para sentir, como podemos constatar em um poema do livro “Arranjos para assobio”, editado em 1980.

— Díficil de entender, me dizem, é sua poesia, o senhor concorda?

— Para entender nós temos dois caminhos; o da sensibilidade que é o entendimento do corpo; e o da inteligência que é o entendimento do espírito. Eu escrevo com o corpo. Poesia não é para compreender, mas para incorporar. Entender é parede: procure ser uma árvore. (BARROS, 2010, p.178).

Na última fase da pesquisa, buscamos compreender quais as concepções de Educação e de Infância que estão presentes na obra completa de Manoel de Barros por meio do mapeamento das práticas pedagógicas dos personagens [Cabeludinho; Nhanhá Gertrudes; Bolivianinho; Mário-Maria; Quério; Marcão; o índio, o padre, a negra, o bêbado; Dona Maria; Zezinho-margens-plácidas; Maria Gaiteira; Mariquinha-besouro; Paulina; Cláudio; Sabastião; Raphael; Juvêncio; Petrônia; Clitemnestra; Antoninha-me-leva; Preta Bonifácia; titio; os vaqueiros Abel, Josué Uéua, Noró, Tadeu e Calixto; Passarinho-joão-ferreiro; Dr. Francisco Rodrigues de Miranda ou o amigo do preso; Lúcio Ayres Fragoso, professor de Física, compadre do preso; o homem do parque; moleques do barranco, amigos do Porto de Dona

Emília, Negra Margarida, Bernardo, Bernardão ou Bernardo da Mata cuja primeira aparição ocorreu em “O livro das pré-coisas” e é o mais recorrente nas obras; aparecem em “Guardador de águas” Roupa-Grande e Seu França e este é o personagem que se define “[...] o que não presta para nada, que disse que precisa não ser ninguém toda vida, de ser o nada desenvolvido” (BARROS, 2010, p.178) e disse que o artista tem sua origem nesse ato suicida; o bugre Ariceto e os sete inutensílios (que, em verdade, são seis os listados); Aristeu; o bugre Felisdôneo; o canoeiro apoleio; Inácio Raizama; Rogaciano; Malfincado; Sombra Boa; Andaleço; Mano Preto; Catre Velho; o avô do poeta; Mário-Pega-Sapo; Seu Antônio Ninguém; Maria Pelego Preto; Bola Sete e todos entes que conversam com as águas: os idiotas da estrada, os tontos, as viventes do ermo, donos de nadifúndios; estafermos; entrentos; maluquinhos de mosca; o poeta; a lua; o pássaro; o córrego, o mar, o sol, a estrela, o caramujo, a árvore, a pássara, a rã; Francisco; a Máquina; Compadre Amaro e Ventura; Gidian ou Gedeão; Germano Agostinho; o porto; os rios; Chico Miranda etc. e em suas ações, bem como a categorização por temáticas (considerando os sintagmas “Educação”, “Infância”) como se explicitou anteriormente.

CAPÍTULO 1 - MATÉRIA DE POESIA

HISTÓRIA DO SURREALISMO

“A arte é a mentira que nos permite conhecer a verdade”
(Pablo Picasso).

Na busca por uma sistematização das inúmeras acepções dirigidas ao Surrealismo, a obra “Historie du Surréalisme”, editada em 1964, de Maurice Nadeau (2008), é considerada indispensável para o conhecimento do projeto surrealista e das realizações de Breton e seus companheiros. A historicização desse movimento marcante da vanguarda artística ocidental pode soar como uma contradição, em termos das propostas fundamentais do Surrealismo, entretanto, como veremos mais à frente, diversos críticos veem a necessidade, por assim dizer, de organizar o curso do pensamento das artes surrealistas, visto que o próprio André Breton situa como predecessores, entre outros, Heráclito, Baudelaire e Rimbaud.

A didatização das propostas do Surrealismo, que teve produções difusas e concomitantes ao longo da construção do movimento até a divulgação do que se entendia como “Surrealismo”, é tratada aqui em uma tentativa de explanação sistemática e temporalizada a partir do que, historicamente, entende-se como “berço” dessa vanguarda o contexto dadaísta, conflagrado independente entre 1914 e 1918 com produções de características próprias, que se estenderam, na opinião de alguns críticos, sem solução de continuidade pelo menos até a Segunda Guerra Mundial.

Vimos que há controvérsias em relação à dissolução do movimento surrealista que teria se dado com a dispersão do grupo fundador inicial durante a internacionalização do movimento, pois há os que compartilham da opinião de críticos - como o mexicano Octavio Paz e os brasileiros Cláudio Willer e Luiz Nazario -, de que se estendeu uma produção concomitante na Latino-América e no Brasil não só àquela época como, também, dissoluta até os dias atuais. Tal argumentação fundamenta esta tese da produção poética de Manoel de Barros pelo viés surrealista.

Nadeau (2008), apesar de não ter vivido a vida surrealista, traz especial colaboração como historiador para as memórias do Surrealismo, pois, como ele mesmo situa, teve a chance de ter como amigo um dos que participaram do nascimento do Surrealismo, bem como

de pessoas que pertenceram/pertencem ao movimento em diferentes épocas e de sua evolução. Consta que ele se interessava não só pelas obras como também pelas manifestações surrealistas e, para realizar a organização do seu trabalho em torno da história do Surrealismo, esteve com Georges Hugnet e Raymond Queneau, que disponibilizaram materiais como as bibliotecas e documentos particulares, além das suas conversas pessoais com Michel Leiris, Jacques Prévert, J.A. Boiffard (NADEAU, 2008), que enriqueceram nossa explanação.

Maurice Nadeau expressa que o “estado de espírito” ou “o comportamento” surrealista é eterno e deve ser entendido como uma certa predisposição a aprofundar o real e não a transcendê-lo, ou seja, neste sentido, o historiador destaca que o Surrealismo de Breton é “tomar uma consciência cada vez mais clara e ao mesmo tempo cada vez mais apaixonada do mundo sensível.” (NADEAU, 2008, p. 9).

O estudioso francês (2008) defende que, historicamente, houve um movimento surrealista que, grosso modo, teve seu início coincidente com o final da Primeira Guerra Mundial e seu término desencadeou-se com o final da Segunda Guerra Mundial. Para ele, a sequência de manifestações no tempo vivida por homens cuja exaltante tentativa antiliterária, antipoética, antiartística de completa liberação do espírito foi expressa por meio da poesia, da pintura, do ensaio ou, ainda, por uma conduta particular de vida que resultou “numa nova literatura, numa nova poesia, numa nova pintura” (NADEAU, 2008, p. 10) e que, na opinião do crítico, cumpriu mal o prometido (a “transformação total da vida”) devido a inúmeras contradições em torno da audaciosa proposta do grupo.

De outro lado, temos os críticos Durozoi e Lecherbonnier (1972, p. 39) que afirmam: “[...] não há história do Surrealismo” e sim “[...] uma presença do Surrealismo, uma consciência à qual afloraram durante decênios práticas individuais e coletivas de acesso ao conhecimento do homem real”. Lembram que, mesmo antes do Primeiro Manifesto, houve tal “presença”, mas não reconhecida como tal, por ser difusa. Para eles, a tentativa de “[...] qualquer cronologia não poderia ser, pois senão organizadora” (Id.1972, p. 39). Para tanto, citam Maurice Blanchot (1949 *apud* DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p.39-40), fundamentando essa argumentação, como reproduzimos a seguir:

Do que não foi nem sistema, nem escola, nem movimento de arte ou de literatura, mas pura prática de existência (prática de conjunto trazendo o seu próprio saber, uma teoria prática), não se poderia falar utilizando um modo determinado do tempo. No passado, isso daria uma história: uma bela história (a história do Surrealismo tem apenas um interesse de erudição) [...]. Quanto ao presente ou ao futuro, o Surrealismo, assim como

não se poderia pretender que se tivesse realizado [...], também não se pode considerá-lo meio-real, em via de realização, em transformação. O que constitui como intimação absoluta, e tão premente que, através dele, embora de maneira mais fortuita, a expectativa se abre ao inesperado, proíbe de se confiar no futuro para que ele se realize ou tome forma.

Em “Aragon parle avec Dominique Arban”, temos uma explicação do próprio Aragon esclarecendo que houve uma espécie de interregno entre os anos de 1921 e 1923 em que já havia produção surrealista desde que tinham rompido com Dadá, porém que até aquele momento não havia sido nomeada.

O Surrealismo não começa no momento em que geralmente se diz [...]. De 1921 a 1923, houve uma espécie de interregno, no qual não se sabia bem que nome nos dar, desde que tínhamos rompido com Dada [...]. Puseram-se, na imprensa, sendo nós alheios a isso, a chamar-nos os “surrealistas”, palavra tirada do prefácio das mamelles de Tirésias [...]. Em 1923, tal como os rebeldes da Bélgica na Flandres aceitaram outrora ser chamados de *Gueux*, decidimos também chamar-nos *surrealistas*. Só que essa decisão era acompanhada da vontade de dar um conteúdo a essa palavra [...]. Tratava-se de exprimir sob a forma dessa palavra o que se tinha formado entre nós, antes do movimento Dada parisiense. *O Surrealismo, para assim o chamar, começa na realidade, no fim da primavera de 1919.* [grifo nosso] Quando voltei do exército, em junho de 1919, Breton veio mostrar-me textos de Soupault e dele, *Les Champs Magnétiques* [...]. Não empregávamos, então, a palavra Surrealismo senão para designar, o que, depois, chamaram a escrita automática. Isso apenas tinha tomado um desenvolvimento maior e nós tínhamos, a pouco e pouco, estendido essa palavra a outras manifestações de exploração do inconsciente, quando quisemos substituir Dadá por outra coisa. (ARAGON, 1968, *apud* DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p. 40).

Assim, como afirmava Aragon que “[...] não é mais possível considerar o Surrealismo sem situá-lo no seu tempo” (Ibid., p. 40), Nadeau também considera importante estudar este movimento de ideias fortemente engajado no período entre guerras, atentando para aquilo que o precedeu e o seguiu, sem abstrair as situações sociais e/ou políticas que certamente o alimentaram. (NADEAU, 2008).

Herdeiro do cubismo, do futurismo e do dadaísmo, o Surrealismo nasceu em Paris entre uma dezena de poetas, em um contexto de armistício, de penúria e de falência, após quatro anos de destruição e de matança e estendeu domínio sem fronteiras pelo globo, conquistando adeptos e influenciando homens em diferentes nações europeias como Inglaterra, Bélgica, Espanha, Suíça, Alemanha, Tchecoslováquia, Iugoslávia e, também, expandiu-se em outros continentes como África, Ásia (Japão), América (México, Brasil e Estados Unidos) que, curiosamente, culminou anos mais tarde na Exposição Internacional do Surrealismo (em 1938, realizada em janeiro/fevereiro) em que quatorze países estavam representados.

Profundamente marcados pelos efeitos da guerra, Breton, Eluard, Aragon, Péret, Soupault (NADEAU, 2008, p. 15), movidos pelo sentimento de repugnância, desejavam não ter mais nada em comum com aquela civilização maldita (que, para eles, havia perdido todas as razões de ser) e eram animados por um *niilismo* radical, ao propor esse movimento revolucionário, pensando as feridas e as ruínas de um homem atroz que, ao permanecer na condição de selvagem, não soube aplicar as faculdades lógicas para transformar o mundo, pois o “[...] mal não está somente em suas criações, mas dentro de si mesmo.” (NADEAU, 2008, p. 17).

Os surrealistas, poetas especialistas em linguagem, portanto, abominaram a lógica, que, para eles, era preciso ser “acossada, vencida, reduzida a nada...” (NADEAU, 2008, p. 19) e, no lugar da Ciência ou da Filosofia, outro meio de conhecimento poderia ser alcançado por meio da Poesia, da linguagem em ação. Durozoi e Lecherbonnier (1972), na medida em que os surrealistas tendem para um “saber absoluto”, procuram decifrar as misteriosas relações do homem e do universo, posicionam o conhecimento intuitivo para além do discursivo no qual busca-se, em uma espécie de iluminação, uma “vidência” do outro mundo. Em outras palavras, desejavam “ultrapassar este mundo atual, medíocre e limitado, para aperceber nessa vidência o estado original do homem”. Para tanto, os surrealistas serão “gnósticos” e farão apelo tanto “[...] aos símbolos, aos mitos, às analogias, ao conhecimento subjetivo e à experiência vivida.” (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p.14-15).

Para Nadeau (2008, p. 21), os surrealistas partiram de um tipo de idealismo místico de onipotência, do espírito sobre a matéria e chegaram, pelo menos teoricamente, “[...] a um materialismo de revolução nas próprias coisas”, que impulsionou muitos deles à militância nos partidos políticos revolucionários a fim de tentar exprimir, em toda sua complexidade, a imagem do homem de amanhã, que só seria possível a partir da “[...] destruição das relações tradicionais dos homens entre si”, pois “[...] desenvolveria na construção de novas relações.” (Ibid., p. 21).

Durozoi e Lecherbonnier (1972, p.15) explicam que é “[...] neste conhecimento absoluto, nessa atração para o Ponto Supremo, que tanto o surrealista quanto o gnóstico encontrará a sua salvação”, cada um, evidentemente, uma salvação diferente. Nos processos intelectuais e nas estruturas do conhecimento se perceberá a presença de uma ressurgência do

gnosticismo nas técnicas surrealistas que, anteriormente, [gnosticismo] estiveram presentes também tanto no Romantismo alemão quanto na Teosofia moderna.

Os críticos apontam como fontes literárias “reivindicativas” (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p. 18-19) as que os surrealistas retêm do século XVIII, sendo as de Rousseau e as do romance negro de Walpole, Ann Radcliff e Lewis, as que se seguem no século XIX, nomeadamente com Maturin até o aparecimento da figura de Sade. Na tradição dos “videntes autênticos”, no plano do fantástico, Breton elege nomes como Arnim, Nerval e Poe. O interesse dos surrealistas pelo romance negro (pela capacidade de contestação e gosto pelo excesso) e pelo conto fantástico se dá no movimento de o fantástico da “ficção” atingir o estágio da “alta ficção” e que, dessa existência do imaginário, o desejo de “libertação total” para “[...] fora das condições morais, psíquicas e mesmo físicas em que a ordem atual, racional” confirma o homem, de maneira em que ele “[...]faz emergir do subconsciente as suas potências obscuras (daí os temas inquietantes das ruínas, dos castelos, dos subterrâneos, dos fantasmas) que ameaçam a repressão exercida pelo supra-eu.” (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p.19).

Para Gérard Durozoi e Bernard Lecherbonnier, não será de se espantar que os surrealistas oporão “Diabo-sensualidade-inconsciência” aos conceitos “Deus-espiritualidade-consciência” para eles considerados “repressivos”, travando uma luta de ordem mítica e, por que não, baseada no “poder criador da imaginação” (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p.19-20) para uma “regeneração ética e política”. Para Breton, os pilares estão nos três emancipadores do desejo: o anticristianismo presente em Sade, ao lado da exaltação arrebatada da força do desejo de Freud e a amplidão das construções filosófico-romanescas de Fourier que, por vezes, atingem o delírio. (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p. 20). Pode parecer, em um primeiro momento, em uma leitura desatenta, uma apologia ao sadismo ou aos desvios sexuais, todavia, é importante frisar que os surrealistas vão de encontro à concepção de Sade que nega o amor. Para Gérard Durozoi e Bernard Lecherbonnier, a admiração de Breton por Sade se figura em quem “[...] desvenda aquilo que nunca se tinha ousado dizer do homem”, e compreende-se que este “alargamento do dizível, do pensável e do imaginável” em dado momento coincida com o objetivo surrealista (Id., 1972, p.20).

Na visão de Durozoi e Lecherbonnier, os surrealistas se sentirão próximos do plano filosófico de Hegel, como se pode constatar na declaração de Breton:

Desde que conheci Hegel, imbuí-me das suas ideias e [...] para mim o seu método feriu de indigência todos os outros. Onde a dialética hegeliana não funciona, não há, para mim, pensamento, nem esperança de verdade. (BRETON, s.d. *apud* DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p. 21).

Afastam-se do idealismo sobre a “[...] sucessão histórica da Religião, da Arte e da Filosofia”, “[...] do coroamento da Filosofia como Ciência” e demais “da tentativa de totalização do pensamento”, “do racionalismo” e se aproximam de “[...] a anulação da obra de arte como domínio fora do comum” e o reconhecimento da “obra de arte como modo de conhecimento” correspondendo, de certo modo, “à morte da arte”, tal como teoriza Hegel, além de adotarem a dialética como método de superação das contradições aparentes. (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p. 23).

Conforme observam os dois críticos franceses (1972, p. 23) também o Romantismo Alemão de Jean-Paul, Arnim, Novalis e Hölderlin ocupará lugar essencial entre os antecessores do Surrealismo, seja do ponto de vista filosófico, seja do poético. Pelo viés da crítica surrealista, os poetas videntes como Nerval, Aloysies, Bertrand, Petrus Borel, Xavier, Forneret, Hugo (algumas vezes), Baudelaire (raramente), Rimbaud, Lautréamont, não fizeram mais do que aprofundar o supernaturalismo (Nerval) ou o sobrenaturalismo (Hugo) ainda muito místico em Nerval, dominado em Arnim, “provavelmente, sob a influência determinante de Ritter.” (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p. 23).

Para os surrealistas, de acordo com os teóricos, “[...] o ato poético será o ato de reconciliação do eu com o mundo”, por isso entendem a “[...] decifração do simbolismo universal” como “conhecimento”. (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p. 25). Nesse grupo, apontam-se os “videntes” como Nerval, Hugo, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud (os sinais do Romantismo alemão) e Rousseau, Chateaubriand, Young (as intuições). Merece destaque em situação de vanguarda, o poeta Nerval que, conforme Breton, predisse a “intrusão do sonho na vida real” em “Aurélia” e viveu-a. (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p. 26). O fundador do Surrealismo, faria movimento semelhante com “Nadja” (BRETON, 1999), anos mais tarde.

Os críticos parisienses consideram que estão em direções opostas, Baudelaire, cujo “[...] método consiste em regrar o que se manifestar desregrado do ‘eu’, e, Rimbaud, cujo método consiste em “atingir um imenso e racional desregramento de todos os sentidos.” (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p. 27).

MODERNISTAS E DADAÍSTAS: OS SURREALISTAS IMPACIENTES

Uma reunião de amigos. Na pintura óleo sobre canvas a seguir (Figura 1), tem-se uma visão dos amigos pintados por Max Ernst em 1922. A partir da fila da frente, da esquerda para a direita, veem-se René Crevel, Max Ernst (sentado nos joelhos de Dostoyevsky), Theodor Fraenkel, Jean Paulhan, Benjamin Péret, Johannes Th. Baargeld, Robert Desnos.

E na fila de trás, na mesma ordem, têm-se Philippe Soupault, Hans Arp, Max Morise, Raffaele Sanzio, Paul Eluard, Louis Aragon (com uma coroa de louros em torno de seus quadris), André Breton, Giorgio de Chirico, Gala Eluard.

Figura 1 - Au rendez-vous des amis (1922) de Max Ernst

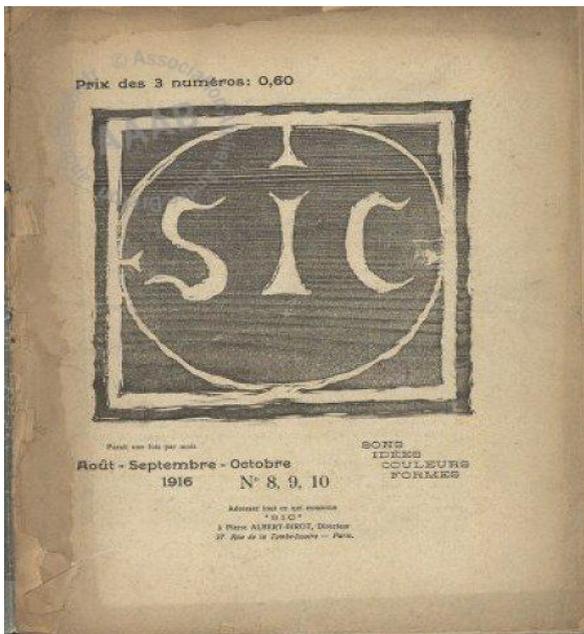


Fonte: Max Ernst – Famous Works – Wikiart (2011).

Na França, o caráter subversivo de Apollinaire e de Réverdy, os defensores do cubismo literário e do futurismo já colaboravam com o primeiro número da “Revista SIC” (1916), de Pierre-Albert-Birot (que lutava em favor da arte moderna) e, também, com a “Revista Nord-Sud” (1917-1918) do próprio Réverdy, que escreveu ao lado de nomes como Max Jacob, Breton, Aragon e Soupault.

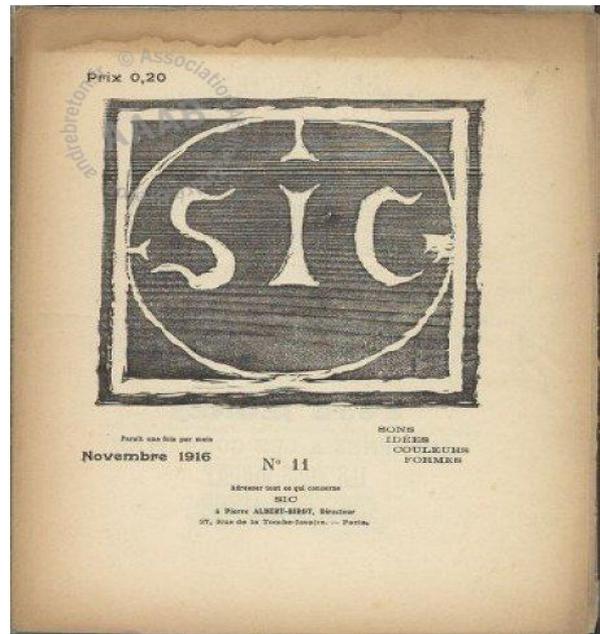
O título da primeira Revista crítica é uma abreviatura dos três slogans futuristas: *Sons-Idées-Couleurs* e seria publicada por quatro anos consecutivos, tendo como colaboradores regulares Apollinaire, Aragon, Radiguet, Soupault e Tzara, assim como três futuristas italianos: Folgore, Prampolini e Severini. Na pesquisa documental, não encontramos o primeiro número da Revista, mas seguem abaixo, a título de informação, as capas dos números 8,9,10⁴ (Figura 2, à esquerda) e número 11⁵ (Figura 3, à direita) da “Revista SIC:

Figura 2 - Capa da Rev.SIC no.8 a 10



Fonte: André Breton (s.d)

Figura 2- Capa da Rev. SIC n.º 11-1916



Fonte: André Breton (s.d)

Estão disponíveis além desses, os números 12 a 24 no arquivo da *web page* de André Breton em: <https://www.andrebretton.fr/en/work/56600100225870>.

Nord-sud⁶, título da segunda Revista crítica acima mencionada, é uma revista literária fundada em 1917 por Pierre Réverdy e seu nome evoca o da linha de metrô que liga Montmartre a Montparnasse.

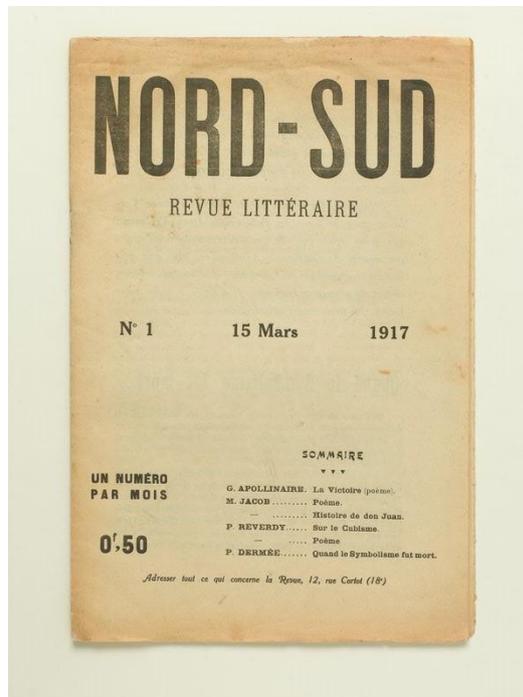
⁴ Paris, s.é., août, septembre, octobre 1916. In-4° broché. Disponível em: <https://www.andrebretton.fr/en/work/56600100425080>. Acesso em: 27 nov.2021.

⁵ Paris, s.é., janvier à décembre 1917. In-4° broché. Disponível em: <https://www.andrebretton.fr/en/work/56600100425080>. Acesso em: 27 nov. 2021.

⁶ Nord-Sud [REVISÃO]: Revisão literária/dir. Pierre Réverdy. N.1(1917,15 de março) - n.16 (1918, outubro). Paris: [sn], 1917-1918. Digitalizado no *site* vinculado por Centre Pompidou - Centro de Documentação e Pesquisa do Museu Nacional de Arte Moderna da Biblioteca Kandinsky: <http://bibliothequekandinsky>.

Nessa Revista, publicaram textos de autores de prestígio como Paul Dermée, Pierre Réverdy, Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Jack Mercereau, Vincent Huidobro, Leonard Pieux, Roch Grey, Tristan Tzara, Jean Cocteau, Jean Le Roy, Fritz R. Vanderpyl, Philippe Soupault, Albert Savinio, Georges Braque, Justin Frantz Simon, Jean Paulhan, Léonce A. Rosenberg, Justin Frantz Simon. Reproduzimos na Figura 4 abaixo, a capa do número 1 da referida Revista:

Figura 3 - Capa da Revista Nord-Sud



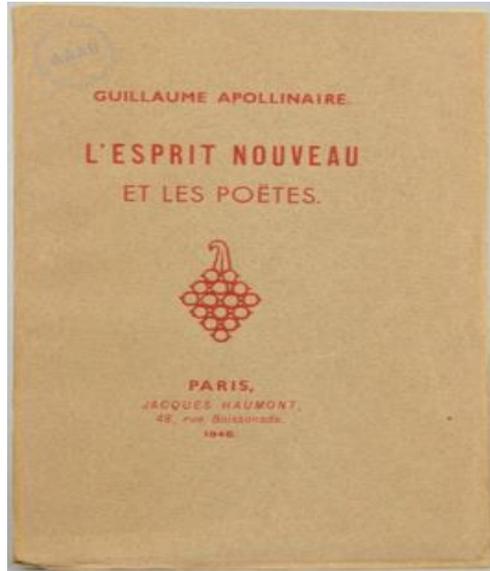
Fonte: Béhar (2007).

Na Suíça, por volta de 1916, Tristan Tzara e Hans Arp “batizaram de Dadá um movimento que deveria preencher com suas deflagrações os anos seguintes e, dessa maneira, agir poderosamente, sobre os destinos do Surrealismo incipiente.” (NADEAU, 2008, p. 25).

Possivelmente, antes da Primeira Guerra Mundial, os futuros surrealistas já haviam lido as elogiosas poesias de Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont (já mortos durante a Primeira Guerra Mundial) e Apollinaire e outros novos poetas que se autointitulavam

“modernistas”, quando foi publicado “L’Esprit Nouveau et les poètes”⁷ (Figura 5, abaixo) o programa-manifesto de 1918.

Figura 4 – Capa da Revista "L’Esprit Nouveau et les poètes” -1917



Fonte: Breton (1946).

Esse último foi elaborado enaltecendo a poesia e característica do exercício de fazer poesia conforme o “espírito novo”:

O espírito novo que se anuncia pretende antes de tudo herdar dos clássicos um sólido bom-senso, um espírito crítico seguro, apreciação de conjunto do universo e da alma humana e o sentido do dever que analisa os sentimentos e limita, ou antes, contém suas manifestações.

Buscar a verdade, encontrá-la tanto no domínio ético como, por exemplo, no da imaginação, eis os principais caracteres desse espírito novo (APOLLINAIRE, 1991 *apud* AMORIM, 2004, p.28).

Percebe-se, no excerto acima apresentado, anúncio de Apollinaire de que a rainha de sua obra teórica seria a imaginação. Na opinião da estudiosa Silvana Vieira da Silva Amorim em “*L’esprit nouveau*” de Guillaume Apollinaire e o Modernismo brasileiro: o caso Graça Aranha” (AMORIM, 2004), a imaginação para Apollinaire é a que produz a sensação de

⁷ Palestra de Guillaume Apollinaire proferida em 26 de novembro de 1917 no Vieux-Colombier de Paris e publicada em 1946 por Jacques Haumont. Edição original. [Catálogo do leilão, 2003]. Imagem disponível em: <https://www.andrebretton.fr/work/56600101000043>. Acesso em: 27 nov. 2021. A primeira edição dessa palestra apareceu em 1917, pela Garnier.

novo, que transforma o universo visível (ou viável) segundo suas próprias leis. Crê-se, portanto, na premissa de que “[...] graças à imaginação, a natureza será transformada.” (AMORIM, 2004, p. 29).

Pelas informações disponíveis no *site* de André Breton (BRETON, 1917) em *link* permanente, e conforme Antoine Poisson⁸, a referida conferência proferida por Apollinaire “[...] é considerada um marco na poesia moderna, e antecipa, de forma muito pessoal do autor da coleção de ‘Alcohols’, o projeto surrealista”. De acordo com seu relato, “[...] Apollinaire cunhou a palavra para descrever o drama de 1917, ‘Les mamelles de Tirésias’” (As tetas de Tirésias) cuja peça (escrita para o *ballet* de Erik Satie intitulado “Parade”) (Figura 6) pode ter causado forte impressão em Aragon possivelmente por seu caráter provocativo⁹.

Figura 5 - Ingresso de teatro para a apresentação de “Les mamelles de Tirésias”



Fonte: Nates, (2017).

⁸ Texto crítico acerca da Conferência “L’Esprit Nouveau et les poètes” em que nos fundamentamos aqui para tecer comentários está disponibilizado em: <https://www.andrebretton.fr/work/56600101000043>.

⁹ Fonte: NATES, Oscar Colorado. Fotografía y surrealismo: Informe especial. **Oscar en fotos**. 01 jul. 2017. Disponível em: <https://oscarenfotos.com/2017/07/01/fotografia-y-Surrealismo-informe-especial/>. Acesso em: 27 nov. 2021

Com o mesmo título do drama de Apollinaire, o artista Serge Férat¹⁰ produziu um guache em papel (19 cm x 15cm), “Les mamelles de Tirésias” (1918), (Figura 7) que foi reproduzido na Revista SIC em 2018 e encontra-se em exposição no Nível 5 da Travessa 2 do museu do *Centre Pompidou* em Paris, juntamente com outras onze obras em homenagem a Guillaume Apollinaire.

Figura 6 - Guache de Serge Férat sobre “Les mamelles de Tirésias”



Fonte: Migeat (2015).

Ao propor “L’esprit nouveau”, “[...] entre duas permanências na linha de frente”, Apollinaire, em um pensamento mais sistemático, tentou “[...] definir o traço particular dos poetas de seu tempo, aqueles que chamamos de ‘novos’ ou ‘modernos’, e reconciliar com ciência e patriotismo.” (POISSON, 2018).

De encontro ao posicionamento dos artistas anteriores, que “cultivavam o pessimismo”, os nomeados “novos poetas” adotavam posição distinta no que se refere à busca por “magnificar a existência, abraçá-la totalmente”. Poisson (2018) considera que essa conferência “é um longo estudo sobre a função do poeta, que facilmente leva à advocacia”, que se pode situar como “[...] inspirado na concepção nietzschiana do artista visionário” que

¹⁰ O guache desse artista encontra-se fotografado e digitalizado na página web do Centre Pompidou em: <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/c9ngLga>.

se aproximaria de um “[...] pregador do futuro”, um “[...] modificador da civilização”, aquele que “[...] não está sujeito à natureza nem ao seu tempo, mas atua claramente como um inovador, um modernista, um visionário”. Para Apollinaire, assim como um pintor cubista, “[...] o poeta busca novas formas e prevê avanços científicos.” (POISSON, 2018).

Contudo, por mais inovadora que possa parecer em um primeiro plano, essa conferência também agrega considerações mais clássicas, no que diz respeito às formas, às antigas formas, a “harmonia imitativa” é descrita como “uma ferramenta que deve ser usada” assim como o nacionalismo, cujo tom “causou certo escândalo”, pois, como sabe-se, Apollinaire era de origem polonesa e se posiciona defendendo o “espírito francês” e afirmando que é na nação francesa onde está “a vanguarda da produção internacional.” (POISSON, 2018). Reproduzimos a seguir três excertos¹¹ da Conferência:

[...] La France, détentrice de tout le secret de la civilisation [...], est de ce fait devenue pour la plus grande partie du monde un séminaire de poètes et d’artistes, qui augmentent chaque jour le patrimoine de sa civilisation. ... Et, par la vérité et par la joie qu’ils répandent, ils rendent cette civilisation, sinon assimilable à quelque nation que ce soit, du moins suprêmement agréable à toutes...Les Français portent la poésie à tous les peuples.

Para Antoine Poisson (2018), na estratégia de aproximar conceitos como “modernidade e classicismo”, “nacionalismo e independência artística”, podemos inferir que Apollinaire não descrevia outro “novo espírito” senão o seu próprio fazer literário, que Philippe Soupault mais tarde criticaria como “um ruído”. “L’esprit nouveau”, entretanto, defenderia “[...] uma renovação do lirismo, uma busca pela experimentação, uma abertura à modernidade” em cujas características Breton e o Surrealismo ora nascente vão lembrar (POISSON, 2018). Na ótica de Poisson, “[...]ao lado de Jarry”, Apollinaire será “[...]uma figura tutelar, um mestre para Breton.” (Id. 2018).

O Surrealismo surgiria em 1924 desse “espírito novo” e do dadaísmo. Conforme observa Nadeau (2008, p. 45), a ruptura formal de Breton, Aragon, Eluard, Péret com o dadaísmo se deu longo em seguida ao fracasso do “Congresso para o Estabelecimento e as Diretrizes do Espírito Moderno”, no decorrer do ano de 1922, devido às preocupações antagônicas de Tzara e Breton.

¹¹ Segue-se a tradução livre dos excertos apresentados do original em francês: “A França, detentora de todo o segredo da civilização [...], tomou-se, portanto, para a maior parte do mundo, um seminário de poetas e artistas, que aumentam a cada dia o patrimônio de sua civilização.” “E, pela verdade e pela alegria que espalham, eles fazem essa civilização, se não assimilável a qualquer nação, pelo menos supremamente agradável para todos.” “Os franceses levam poesia para todos os povos.”

SURREALISTAS

Veja-se na Figura 8 a seguir, os surrealistas de quem trataremos neste item. Da esquerda para a direita (em cima), temos: Paul Éluard, Hans Arp, Yves Tanguy, René Crevel. Na parte de baixo da foto, Tristan Tzara, André Breton, Salvador Dalí, Max Ernst e Man Ray.

Figura 7 - Os surrealistas de Paris em 1933



Fonte: Arte/Ref. (2022)

De um lado, segundo Maurice Nadeau (2008, p. 46), Tzara pretendia estender o estado anárquico do Armistício mesmo que artificialmente, por um período até a estabilização sócio-político-econômica de toda a Europa, em que inovações científico-filosóficas de Heisenberg, Einstein, Broglie e também a estabilização psicológica influenciada por Freud impulsionaram a humanidade para uma nova concepção do mundo que se fundamentava nas

[...] noções do relativismo universal, de ruína de causalidade, de onipotência do inconsciente, rompendo com os conceitos tradicionais baseados na lógica e no determinismo, impunham uma óptica nova e convidavam a pesquisas fecundas e apaixonadas que tomavam inúteis os gritos e estéril a agitação. Definitivamente, Dadá saía vencedor: tratava-se de explorar sua vitória e não de se comprazer nela. (NADEAU, 2008, p.46).

Do outro lado, estava Breton, intuindo os rumos que o mundo estava a tomar em contraste com o que o dadaísmo sugeria perpetuar, afirmando que tal movimento “não fora para ele e seus amigos, senão um “estado de espírito” (NADEAU, 2008, p. 46), o que nos leva a crer que o fundador do Surrealismo deixava clara a sua participação (e a dos outros) no movimento predecessor, mas que eles o haviam ultrapassado, motivo pelo qual evadiam-se, superando-o.

É inquestionável que, na origem do Surrealismo, pela influência da corrente ideológica dadaísta, Breton e seus seguidores negavam a solução literária e, também, a poética e a pictórica. Portanto, a ambição dos fundadores surrealistas não era fundar uma nova estética

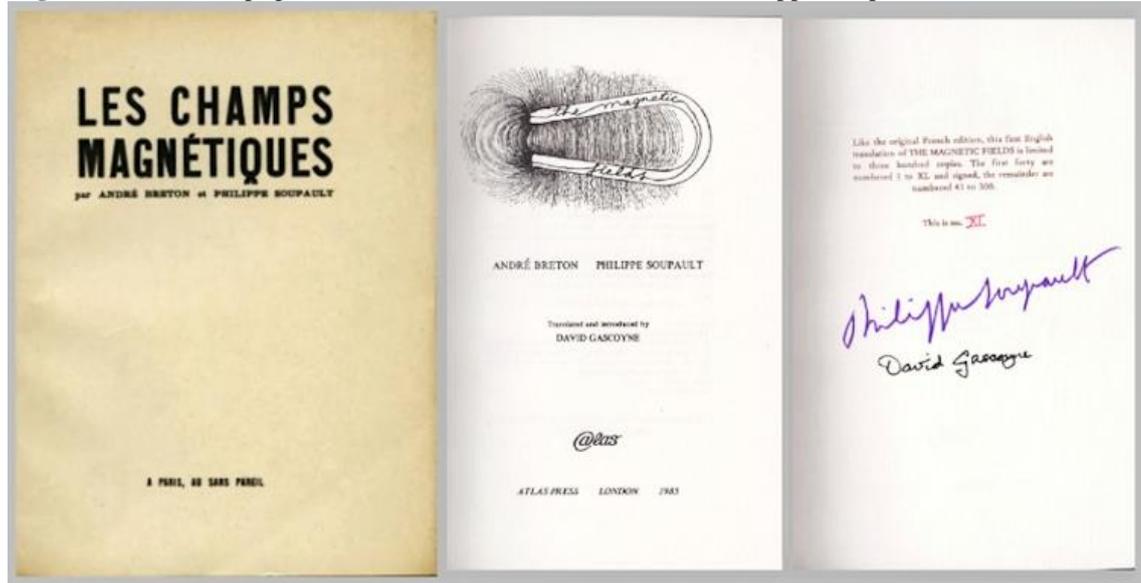
[...] como uma nova escola artística, mas como um meio de conhecimento, particularmente de continentes que até então não haviam sido explorados: o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados de alucinação, em suma, o avesso do cenário lógico. O objetivo continuava sendo a reconciliação dos dois campos até então inimigos, no seio de uma unidade, primeiramente do homem, em seguida deste e do mundo. A ênfase é dada, talvez em reação contra o anarquismo destruidor de Dadá, ao caráter sistemático, científico, experimental dessa nova atitude. (NADEAU, 2008, p. 46).

Objetivando propor o sentimento de unidade entre o mundo exterior e o interior, bem como a intercomunicação do consciente e do inconsciente, “Les champs magnétiques”¹², escrito em 1919 e publicado em 1921, foi a primeira obra surrealista, escrita a quatro mãos por Soupault e Breton, em que apresentam o Surrealismo, no sentido científico do termo, como uma experiência e de nenhuma maneira como proposta de um novo texto de literatura de ‘vanguarda’.

Na Figura 9, a seguir, tem-se a imagem das primeiras páginas da obra de Soupault e Breton pertencentes ao arquivo pessoal do surrealista britânico David Gascoyne, disponibilizados em grande parte na Biblioteca Britânica de Gascoyne em: https://www.flashpointmag.com/British_Surrealism_1.ht.

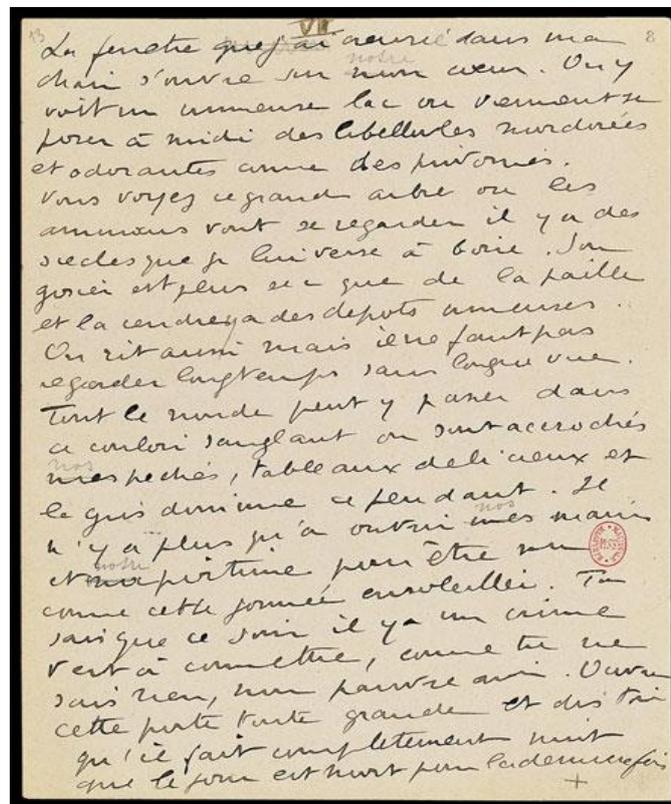
¹² André Breton et Philippe Soupault, Les champs magnétiques. Manuscrito datado de abril a julho de 1919 está disponibilizado digitalizado em: http://expositions.bnf.fr/brouillons/grand/69_1.htm. (Figura 10).

Figura 8 – Primeiras páginas obra dos surrealistas André Breton e Philippe Soupault



Fonte: David Gascoyne & British Surrealism (s.d)

Figura 9 - Manuscrito de “Les champs magnétiques”



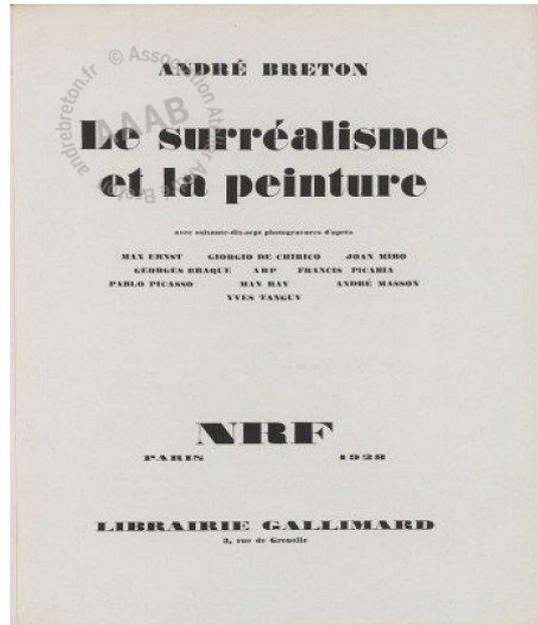
Fonte: André Breton et Philippe Soupault, (s.d).

A “nova experiência”, em termo da qual se engajaram os surrealistas, era como, conforme Nadeau (2008, p. 47), um “[...] procedimento de conhecimento novo”, que desconhecia as armas tradicionais do trabalho científico, em especial, do aparelho lógico, para, então, “[...] recorrer tão somente aos meios empregados em todos os tempos pelos poetas: a intuição, a inspiração, concretizadas principalmente em imagens”.

Os surrealistas ambicionaram o movimento alicerçado nessa “nova experiência”, que os guiou desde essa primeira produção aos posteriores manifestos em que determinados aspectos foram sendo teorizados e explorados. Desde o princípio, distanciados dos resultados poéticos e pictóricos canônicos acerca de arte e de beleza, intencionando provar “[...] valor infinitamente maior dos meios” (NADEAU, 2008, p. 47) que empregavam em relação aos seus antecessores, não abandonaram a pesquisa científica recém-empresada por Sigmund Freud como estratégia de reforçar ou validar o discurso que estavam construindo.

Anos mais tarde à fundação do Surrealismo, na primeira versão do ensaio “Le Surrealisme et la peinture” (Figura 11) publicado no NRF em 1928, André Breton, no interesse de aproximar as artes visuais à produção surrealista, majoritariamente literário-poética, pelo automatismo do pensamento, analisa definições teóricas de surrealistas elaboradas por poetas e escritores do movimento.

Figura 10 - “Le Surréalisme et la peinture”



Fonte: Breton (1928).

Em “Le Surréalisme et la peinture” (1928), também, há instâncias de afirmação que distanciam o Surrealismo do racionalismo absoluto, como podemos constatar no excerto seguinte:

[...] Os procedimentos lógicos de nossos dias não mais se aplicam senão à resolução de problemas secundários. O racionalismo absoluto que ainda está em moda não permite considerar senão fatos que dependem estreitamente de nossa experiência... inútil acrescentar que a própria experiência se impôs limites. Ela gira dentro de uma prisão de onde é cada vez mais difícil tirá-la. Também ela se apoia sobre a utilidade imediata e é guardada pelo bom senso... na fé dessas descobertas [de Freud] esboça-se, por fim, uma corrente de opinião, graças à qual o explorador humano poderá levar mais longe suas investigações, autorizado que estará a não mais limitar-se apenas às realidades sumárias. Importa observar, porém, que nenhum método é indicado *a priori* para levar à frente este empreendimento, que até nova ordem pode ser de competência tanto dos poetas quanto dos cientistas e que seu êxito não depende dos caminhos mais ou menos caprichosos que forem seguidos... (BRETON, 1928, p.47- versão própria).

Nessa perspectiva de análise de que até então haviam imposto limites à experiência, trataram de esboçar uma corrente de opinião que poderia levar as investigações além dos limites até o momento alcançados, indicavam que essa “[...] nova ordem de entendimento” (BRETON, 1928, p. 47) poderia aproximar a competência dos poetas à dos cientistas e explorar outras realidades não-sumárias, ou seja, a supra-realidade.

Em 1924, três anos depois da publicação da primeira obra surrealista, Breton, em “Manifeste du Surréalisme”, aponta, pela primeira vez, “[...] a revelação do domínio

estranho” que ele e seus colegas empreenderiam nos anos posteriores. Suas impressões são descritas por Nadeau:

Foi em 1919 que minha atenção se fixou nas frases mais ou menos parciais que, em plena solidão, à chegada do sono, se tomam perceptíveis ao espírito sem que possa descobri-lhes (a não ser com uma análise bastante minuciosa) uma determinação prévia. Certa noite em especial, antes de adormecer, percebi nitidamente articulada, a ponto de ser impossível mudar-lhe uma palavra sequer, mas isolada, no entanto, de qualquer ruído vocal, uma frase bastante bizarra que me chegava sem trazer vestígio dos acontecimentos aos quais, conforme o testemunho de minha consciência, eu me encontrava misturado naquele momento, frase que me pareceu insistente, frase, ousaria dizê-lo, que martelava a vidraça. Rapidamente tomei consciência dela e me dispunha a passar além quando seu caráter orgânico me deteve. Na verdade, essa frase me espantava; infelizmente não a guardei até hoje, era alguma coisa como: ‘Há um homem cortado em dois pela janela’, mas ela não podia sofrer equívoco, acompanhada que estava da fraca representação visual de um homem andando e cortado ao meio por uma janela perpendicular ao eixo do corpo. Fora de qualquer dúvida, tratava-se de simples reerguimento no espaço de um homem que se mantinha debruçado à janela. Mas como tal janela havia seguido o deslocamento do homem, eu percebia que estava diante de uma imagem de tipo raro que tive desejo de incorporá-la a meu material de construção poética. Tão logo lhe concedi esse crédito ela deu lugar a uma sequência quase intermitente de frases que não me surpreenderam menos e me deram a impressão de extrema gratuidade...

Totalmente ocupado com Freud, como ainda estava naquela época, e familiarizado com os métodos de exame que tivera alguma oportunidade de praticar com pacientes de que tratara durante a guerra, resolvi ir buscar em mim mesmo aquilo que tentávamos obter neles, ou seja, um monólogo falado o mais rápido possível, sobre o qual o espírito crítico do sujeito não faça qualquer juízo, que não se embarace em seguida com qualquer reticência, e que seja tão exatamente quanto possível o pensamento falado. Parecera-me então, e parece-me ainda – a maneira como se me apresentara a frase do homem cortado era testemunho disso – que a rapidez do pensamento não é superior à da palavra, e que ela não desafia forçosamente a língua, nem mesmo a pena que corre. Foi com essas disposições que eu e Philippe Soupault, a quem comunicara essas primeiras conclusões, nos decidimos a escrever, com louvável desprezo pelas consequências literárias... (NADEAU, 2008, p. 47-48).

A essa intuição ou “monólogo de fluxo” é que Breton e seu colega Philippe Soupault acreditavam ser tão próxima quanto possível do “pensamento falado”. E assim, registravam suas primeiras conclusões e não tão importantes quanto à imaginação, e entregavam-se a essas experiências de escrita dos primeiros textos automáticos surrealistas cujos métodos de exame haviam sido preconizados por Freud e, por vezes, Breton os aplicara em doentes durante a guerra.

Assim como Breton e Soupault, também Aragon revelou a “[...] liberação do espírito”, sobremaneira interposta por “[...] produção de imagens sem precedentes”, deixando traduzir “um tom sobrenatural de seus escritos.” (NADEAU, 2008, p. 48).

[...] O que os impressiona é um poder que eles não conheciam em si mesmos, um à vontade incomparável, uma liberação do espírito, uma produção de imagens sem precedentes, e o tom sobrenatural de seus escritos. Reconhecem em tudo o que nasce deles assim, sem sentirem que sejam responsáveis por isso, todo o valor inegável de

alguns livros, de algumas palavras que os emocionam ainda. Percebem de súbito uma grande unidade poética que vai das profecias de todos os povos às *Illuminations e aos Chants de Maldoror*. Nas entrelinhas, leem as confissões incompletas daqueles que um dia defenderam o sistema; ao clarão de suas descobertas, a *Saison en Enfer* perde seus enigmas, a Bíblia e algumas outras confissões do homem, sob suas porcarias de imagens... (NADEAU, 2008, p. 48).

Consoante Nadeau (2008, p. 49), Aragon demonstrou maestria em externar o “[...] estranho efeito da experiência” por meio da prática diária da escrita automática tendo como objeto “[...] alucinações, hipnose, bruxaria, libertação da vida tal como a vivem os outros homens”.

Não apenas Breton, Soupault e Aragon dedicaram-se às primeiras experiências da escrita automática, mas também René Crevel, Robert Desnos e Benjamin Péret, que falavam ou redigiam ou desenhavam “[...] como verdadeiros autômatos, animados por um frenesi profético” tiveram o registro de suas produções relatado em ata em uma das edições da Revista “Littérature”. Com os discursos falados em estado de sono e os textos automáticos que eram relatos de sono, o Surrealismo empreende a inexplorada necessidade de ter que estar dormindo para sonhar, ou seja, por meio da inspiração, falavam de seus sonhos à vontade, expressavam o processo do pensamento falado e iam além dos limites, das fronteiras que essa atividade permitia, distanciavam-se, de certa maneira, da prisão dos artifícios lógicos, jogos de palavras e da sintaxe, aos quais a produção literário-poética estava submetida no plano da linguagem.

REVISTAS

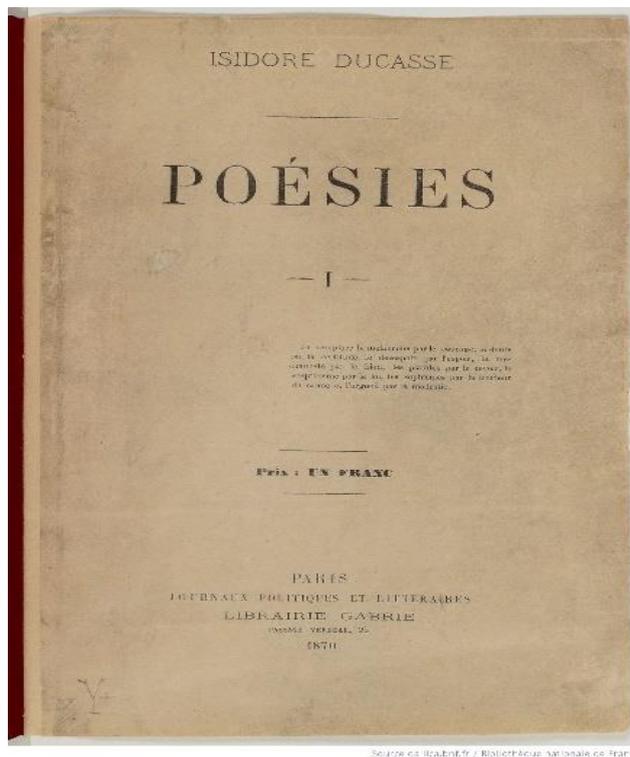
Mañero Rodicio (2012), pesquisador da Universidad Complutense de Madrid, em seu estudo “Acción surrealista y medios de intervención. El Surrealismo en las revistas, 1919-1929”, defende argumentos em que as revistas surrealistas são elementos imprescindíveis da complexa estrutura do movimento surrealista e ressalta que aos editoriais especificamente desse recorte temporal deva-se dar a devida análise, pois coexistem temporalmente com a produção dadaísta, movimento que foi berço do Surrealismo e do qual buscam não só distanciar, mas marcar significativa diferenciação¹³.

¹³ Entenda-se que, enquanto os dadaístas almejavam destruir a arte, os surrealistas buscavam desconstruir a literatura.

Rodicio (2012, p.187) observa que a Revista “Littérature” (publicada em um total de 33 números, de 1919 a 1924) pode ser considerada a primeira revista surrealista.

Desde seu início, publicaram-se-se em seu conteúdo obras como “Poésies” de Isidore Ducasse (Figura 12) e “Les champs magnétiques” de Breton e Soupault. Para eles, a parte que se dedica ao Dadá comumente é compensada por um espírito de indagação, por uma preocupação moral que lhe é alheia.

Figura 11 - Revista “Poésies”



Fonte: BnF-Gallica (s.d).

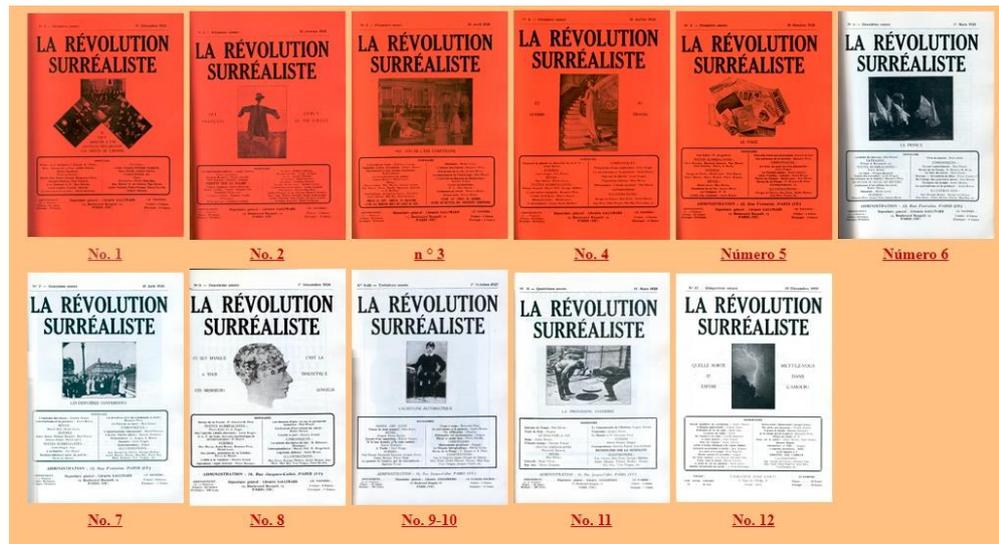
Adotando a visão de Georges Hugnet, Mañero Rodicio (2012, p. 187-188), transcreve que, com “La révolution surréaliste”¹⁴ (12 edições, de 1924 a 1929) (Figura 13) e “Le Surréalisme au service de la révolution”¹⁵ (6 edições, 1930-1933) (Figura 14):

¹⁴ Imagens dos doze números da revista estão disponibilizadas pela *Bibliothèque Numérique Surréaliste* (BNS) em: http://melusine-surrealisme.fr/site/Revolution_surrealiste/Revol_surr_index.htm. Também neste mesmo *website*, Melusine, é possível acessar o conteúdo no número 1 da revista: http://melusine-surrealisme.fr/site/Revolution_surrealiste/Revol_surr_1.htm.

¹⁵ Imagens dos seis números da revista estão disponibilizadas pela Associação para a Pesquisa e Estudo do Surrealismo (APRES) no *website* Melusine, criado em 2013, para este fim. Acesso ao conteúdo do no. 1 da revista *Le Surréalisme au service de la Révolution* em: http://melusine-surrealisme.fr/site/Surr_au_service_dela_Rev/Surr_Service_Rev1.htm.

[...] a atividade surrealista desempenha um papel poético temporário e absoluto de, no primeiro nível, ele adota em conjunto uma atitude antiburguesa e anti-literária pelo menos subversiva, fortemente agressiva e, na verdade, revolucionária... A favor ou contra o Surrealismo, muitas mentes se acostumaram por ele à ideia de revolução [...], atraídos pelo costume para esse estado de fato onde realmente os manteve, quer eles quisessem ou não, a atividade surrealista. (HUGNET *apud* MAÑERO RODICIO, 2012, p.187-188).

Figura 12 - Capa das doze edições da Revista “La revolution surréaliste”



Fonte: Bibliothèque Numérique Surréaliste (BNS) do *site* Melusine

Figura 13 - Capas de seis edições da revista “Le Surréalisme”



Fonte: Bibliothèque Numérique Surréaliste (BNS) do *site* Melusine

Muitas revistas, para Rodicio (2012), dedicaram números especiais ao Surrealismo, como cita em seu estudo: “Le Disque vert” (1925)¹⁶, “Variétés” (Bruxelas, 1929), “Les

¹⁶ Segundo arquivos do Centro de Documentação e Pesquisa do Museu Nacional de Arte Moderna, Biblioteca Kandinsky, foram 36 edições publicadas entre maio de 1922 e 1957. Apresentam em nota que os três números

Cahiers du Sud”(1929)¹⁷, “This Quarter” (1932), “Spektrum” (Suécia, 1933), “L'Amour de l'art” (março de 1934)¹⁸, “Documents 34” (Figura 15) (Bruxelas, maio e novembro de 1934)¹⁹, “Poesia contemporânea e prosa” (Londres, junho de 1936) “Cahiers d'Art (Números 5-6 de 1935 e 1-2 de 1936)”, entre outras. Destaque-se que a Revista “Minotaure” tornou-se uma revista surrealista, devido à colaboração de muitos surrealistas.

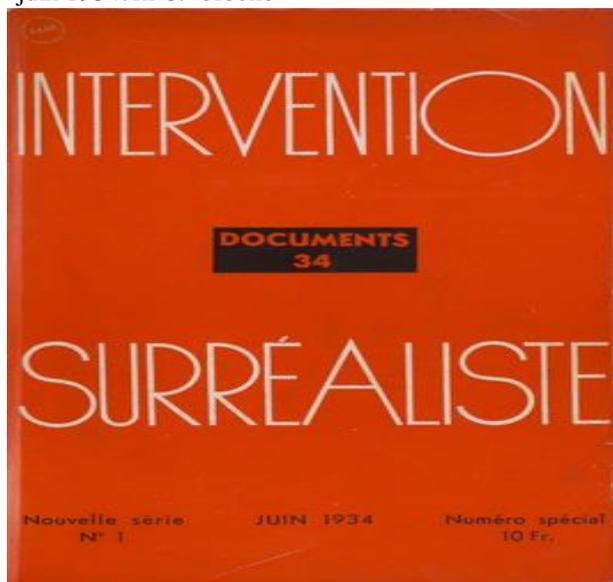
da quarta série de 1925 são temáticos: n.º 1, suicídios; n.º 2, sonhos; n.º 3, contos, poemas, ensaios e mais um número especial de Lautréamont. Os números 1 e 2 de 1935 foram publicados sob o título “Écrits du Nord”. Outros números especiais foram lançados em homenagem: em 1952 a Marcel Proust; em 1965 a Jung; o último, “Le Disque Vert”, em 1957, é uma homenagem a Franz Hellens. Disponível em: <http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/clientbookline/service/reference.asp?output=PORTAL&INSTANCE=INCIPIO&DOCBASE=CGPP&DOCID=0468010>. Acesso em: 27 nov. 2021.

¹⁷ “Les Cahiers du Sud” (1925-1966) era uma revista de revisão literária, artística e teatral (bimestral no início) em que se publicavam conteúdos relativos tanto à poesia quanto à crítica e à filosofia. A partir de 1945, começou a ser trimestral. Os números de 1926 a 1966 estão disponíveis para consulta no *website* “Revue Littéraires”, disponível em: <https://www.revues-litteraires.com/articles.php?lng=fr&pg=528#05>. Acesso em: 27 nov.2021.

¹⁸ Sob direção de Louis Vauxcelles e René Huyghe, a revista “L'Amour de l'art” abordava amplamente as artes - arte antiga, arte moderna, artes aplicadas, literatura, música. Em 1934, absorveu *Formes* que apareceria em suas páginas durante todo o ano; em 1939, apareceu sob o título de “Prométhée: l'Amour de l'art”. Houve interrupção da publicação entre fev. 1940 e abr. de 1945; um mês depois, reapareceu com o título original de maio de 1945 (XXV ano). Pode-se consultar tanto o conteúdo a respeito dessa revista no Centro de Documentação e Pesquisa do Museu Nacional de Arte Moderna, Bibliothèque Kandinsky, no link: CGPP, quanto o histórico da revista no *website* AGORHA, disponível em: <https://agorha.inha.fr/ark:/54721/d51ea388-9952-45ca-a541-d3bc77b0284c>. Acessos a ambos em: 27 nov.2021.

¹⁹ O periódico teve sua primeira tiragem em junho de 1934 e como colaboradores de textos, Etienne Léro, Louis Scutenaire (algumas vezes nomeado como Jean Scutenaire), André Souris, Pierre Yoyotte, Anonyme, André Breton, Roger Caillois, René Char, René Crevel, Salvador Dalí, Paul Éluard, Max Ernst, Maurice Heine, Maurice Henry, Georges Hugnet, Jean Lévy, Jean Marcenac, Jehan Mayoux, Édouard-Léon-Théodore Mesens, Henri Pastoureau, Benjamin Péret, Gui Rosey, Yves Tanguy e Tristan Tzara. Importante ressaltar que André Breton teve destacada colaboração neste número e é autor de “Équation de l'objet trouvé”, que se tornou futuramente o terceiro capítulo de “L'Amour fou”. Disponível no *website* da coleção André Breton em: <https://www.andrebretton.fr/work/56600100768550>. Acesso em: 27 nov.2021.

Figura 14 - Revue Documents 34. sl, n°1 de la nouvelle série, juin 1934. In-8.º broché



Fonte: Breton (1934)

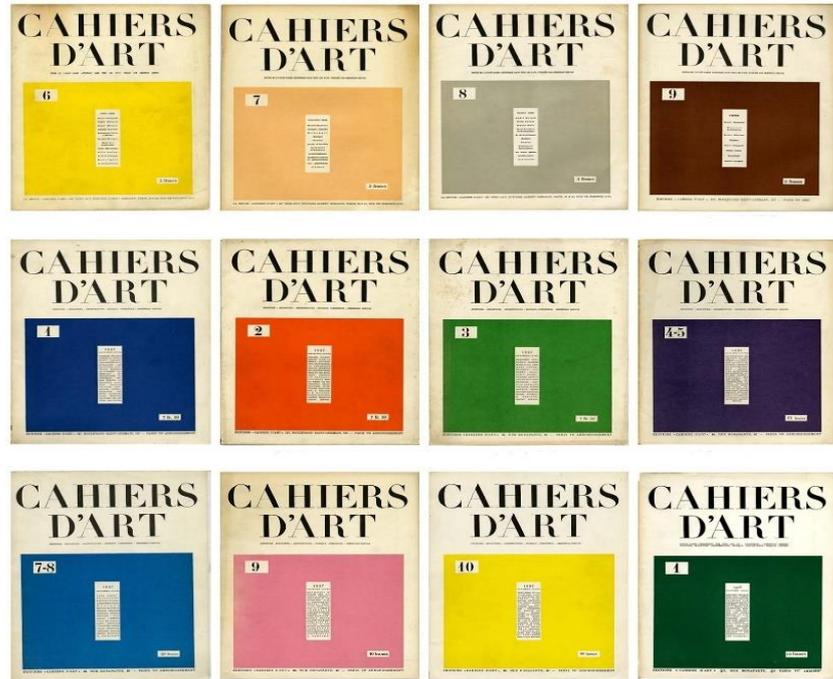
Merecem destaque, também, conforme Mañero Rodicio (2012) observa, as inúmeras publicações²⁰surrealistas realizadas fora do território francês, às quais cabem relevância: “Surrealismus” (Praga), “Nadrealizam danas i ovde” (Iugoslávia), “Gazeta de Arte” (Espanha), “Konkretion” (Dinamarca), “L’Échange surréaliste” (Japão) etc.

Para o articulista espanhol (2012, p.187), “Cahiers d’Art”²¹ foi uma importante revista de arte, senão a mais influente de seu tempo e que, também, se tornaria destacada para o Surrealismo nos anos 1930.

²⁰ Podem-se acessar informações complementares na obra de Breton e Éluard. “Short Dictionary of Surrealism” (1938), Madrid, 2003. p. 87-88.

²¹ Fundada em 1926 por Christian Zervos, a revista “Cahiers d’Art” definiu-se pela combinação de tipografia e *layout* marcantes, composta por fotografia abundante e justaposição da arte antiga com a contemporânea de seu tempo. A sua origem coincidiu com a descoberta, na França, da Bauhaus, Le Corbusier, Kandinsky e Klee. Dos anos 1930 até a Segunda Guerra Mundial, a Revista se dedicou, em especial, aos artistas que moraram e trabalharam em Paris e a todos aqueles que deixaram sua marca na história da arte do século XX, como, por exemplo, Pablo Picasso, Alberto Giacometti, Georges Braque, Henri Matisse, Jean Arp, Alexander Calder, Max Ernst. “La Revue” deixou de ser publicada em 1960 e foi reativada em 2012 por iniciativa de Staffan Ahrenberg. No *website* da Revista, informa-se que os novos “Cahiers d’Art” seguem preservando “[...] o espírito, os gráficos e o ecletismo da versão original”. Nela se apresentam artistas contemporâneos como Ellsworth Kelly, Rosemarie Trockel, Ai Weiwei, Arthur Jafa e Christo e alguns dos artistas favoritos de Zervos, como Picasso, Miró e Calder são lembrados. Explica-se que, assim como na origem, “Cahiers d’Art” “[...] trabalha diretamente com os artistas ou com suas propriedades para criar “La Revue”, que, atualmente, “[...] é publicada em edição *standard* e edição limitada, incluindo uma criação assinada e numerada pelo artista principal em destaque”.

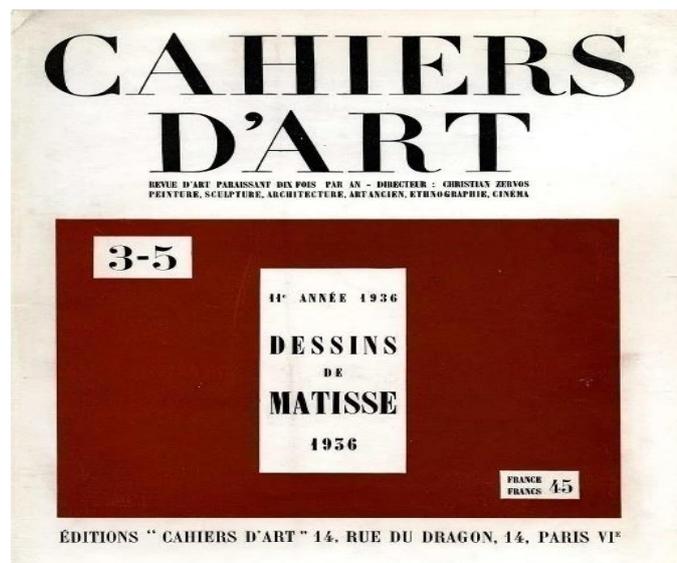
Figura 15 - Doze edições de “Cahiers D’Art”



Fonte: Cahiers D’Art (s.d)

Um número especial foi “Cahiers d’Art - La Revue” (1926–1960), “Cahiers d’Art” (1936, 11th year, n.º. 3 - 5), dedicado aos desenhos de Matisse; “Automatisme et espace illusoire” de Zervos; um poema de Tristan Tzara “A Henri Matisse”; bem como vários desenhos do artista. (Figura 17).

Figura 16 - “Cahiers d’Art” n.ºs 3-5



Fonte: Cahier D’Art (1936)

Rodicio ressalta que não houve reimpressões dessa Revista e sugere, como referência de pesquisa, outro estudo seu (MAÑERO RODICIO, 2011) anteriormente publicado: “Christian Zervos y Cahiers d’Art. La invención del arte contemporáneo” da Locus Amoenus, n.º 10, de 2009-10, também pela Universidad Autónoma de Barcelona. Ele informa que, na referida Revista de nº 8 de 1926, há nove ilustrações de Klee, Miró, Arp, Chirico, Ernst, André Masson, Man Ray, Malkine, Tanguy.

No outono de 1926, Robert Desnos publicou no número 8 dessa Revista um artigo intitulado “Surréalisme” que Rodicio analisa:

[...] puede ser considerado primer gran artículo ilustrado centrado en las actividades artísticas surrealistas, presentando a algunos de sus artistas, la mayor parte de los cuales habían participado en la segunda exposición del grupo celebrada ese mes de marzo en la “Galerie Surréaliste”. Tras invocar el precedente de Picabia, Picasso y Duchamp, Desnos abunda en un debate fundamental para Breton y sus poetas, desarrollado por entonces en La Révolution Surréaliste. (MAÑERO RODICIO, 2012, p. 188).

“L’Amour de l’art²². Art ancien, art moderne, architecture, arts appliqués” (Figura 18) é considerada por Rodicio (2012, p. 188) um jornal de “[...] arte de modernidad moderada e interesada por los artistas de la Escuela de París”. Ele foi editado na capital parisiense com periodicidade mensal entre 1920 e 1951, no formato: 23,5 x 30,2 cm, sendo os diretores redatores-chefes Louis Vauxcelles, Waldemar George, François Fosca, René Huyghe e teve contribuições de importantes textos de René Huyghe, Wilhelm Uhde, Jean Cassou.

Figura 17 - L’Amour de l’Art no. 8-1920-1951



Fonte: André Breton (1933)

²² Jornal L'Amour de l'art. Paris, Librairie Alcan, outubro de 1933. In-4º brochê. Disponível no *website* da coleção André Breton em: <https://www.andrebretton.fr/work/56600100347450>. Acesso em: 27 nov. 2021.

Para o pesquisador, aquela Revista “[...] no se caracterizó por apuestas arriesgadas” e afirma que “las novedades surrealistas están prácticamente ausentes de sus páginas, sin embargo, la excepción es verdaderamente notable.” (MAÑERO RODICIO, 2012, p.188-189).

Vale lembrar que, entre os anos de 1933 e 1934, o historiador René Huygue, empreendeu um ambicioso projeto como diretor da Revista “L’Amour de l’Art”: uma “Histoire de l’art contemporaine” que teria publicações mensais durante dois anos. Sobre ela, Rodicio (2012, p.189) esclarece:

[...] La seriedad metodológica, el cuidado documental y la variedad e importancia de sus colaboradores en cada capítulo, hacen de este tempranísimo documento una primicia tan sorprendente como desconocida en la historiografía del arte del siglo XX. El capítulo dedicado por la Revista al Surrealismo así lo demuestra²³. Tras una interesante introducción de Huygue, el cuerpo del capítulo está confiado a Jean Cassou, uno de los más destacados colaboradores de Cahiers d’Art, donde, sin embargo, nunca publicó los extraordinarios análisis que sobre Dadá y surrealismo ahora acomete. Sorprende la nitidez con la que ya en 1934 un crítico moderno, sin vínculo particular con el Surrealismo ni sus medios, percibe la dimensión de la ruptura que supuso el surrealismo respecto a los principios estéticos anteriores.

Em continuidade ao assunto, o estudioso espanhol ressalta o pensamento de Jean Cassou:

[...] Lo cierto es que este movimiento, sobre todo en su nacimiento con el cataclismo Dadá, rompía por completo con todas las nociones y todas las preocupaciones de la plástica. Las revoluciones precedentes, en su ruptura con el pasado inmediato, permanecían aún cautivas de la plástica. Tan solo retomaban la tradición de más lejos. (CASSOU, 1934 *apud* MAÑERO RODICIO, 2012, p. 189).

Mañero (2012) empreende uma análise sob a perspectiva de Cassou (1934) de que Dadá e o Surrealismo são inseparáveis como partes ou momentos de um mesmo processo de ruptura, atribuindo a ele uma discussão de grande precisão filosófica e antecipação acerca da pós-modernidade desde o ponto de vista do que se considera o projeto estético da modernidade e, por conseguinte, o mito do Modernismo.

Outra Revista em que fundamentou o Surrealismo, destacada por Rodicio (2012), foi “Littérature” (1919-1924), em sua origem financiada por Philippe Soupault e dirigida por André Breton, Louis Aragon e, também, por Soupault. Foi pensada como literária, uma Revista para ler, não lhe cabendo nem imagens nem jogos topográficos. Como colaboradores presentes na primeira série, estão: André Gide, Paul Valéry, André Salmon, Max Jacob, Pierre

²³ “Histoire de l’art contemporaine”, Capítulo XII, La nouvelle subjetivité” (p. 313-342), L’Amour de l’Art, nº 3, 1934, ocupa buena parte de un fascículo que fue tenido como un número especial de L’Amour de l’Art dedicado el surrealismo. (MAÑERO RODICIO, 2012, p. 189).

Réverdy, Blaise Cendrars, Maurice Raynal. A título de ilustração, todos eles foram personalidades dentro da tradição simbolista, mas que apostaram na renovação, influenciados por Apollinaire.

Com a admissão de Picabia na segunda série, optaram pela integração dadaísta de texto e imagem, o que impactou estruturalmente a Revista, ao passo que, conteudisticamente, já se transformara em Revista literária cuja amostragem tendia para certa vocação “antiliterária” e que, agora, com o caráter dadaísta, tomava roupagem de um tipo de manifestação, por sinal, bastante diversificada do que se entendia dentro do ambiente literário moderno da época, fidelizando-se, do ponto de vista formal, com os conceitos de “espírito novo” e de “Surrealismo” de Apollinaire.

A atividade dos poetas autômatos teve como “órgão do movimento” a Revista “Littérature” até meados de 1924, ano da fundação oficial do grupo surrealista, quando publicavam um texto de Aragon intitulado “Une Vague de Rêves”, que interpunha uma espécie de panorama de produção compreendido entre os anos 1922 e 1923.

[...] Aí encontramos os nomes já citados de Picabia, Breton, Aragon, Eluard, Péret, Jacques Baron, Max Ernst chegado da Alemanha e que com muito êxito aplica em seus quadros a técnica da “colagem”, já empregada por Picasso, Desnos que, sob o pseudônimo de Rose Sélavy tomado de Marcel Duchamp, reproduz frases faladas durante o sono, mostrando-se totalmente incapaz de reproduzir o equivalente no estado de vigília. “Jogos de palavras de um rigor matemático” e dos quais “está ausente o elemento cômico”, aos quais Breton atribui extrema importância, na medida em que mostram palavras que vivem sua vida própria, que são “criadoras de energia” e que podem doravante “comandar o pensamento”. (NADEAU, 2008, p. 51. Destaques conforme original).

No plano da linguagem, podem-se citar as pesquisas empreendidas por Lautréamont, Mallarmé, Apollinaire, continuadas por Picabia, Paulhan, Eluard. Para Nadeau (2008, p.52), ao lado de Breton, o “chefe da corte”, vieram engrossar as fileiras surrealistas e contribuíram teoricamente com novas forças, nomes como:

[...] Georges Limbour, André Masson, Joseph Delteil, Antonin Artaud, Mathias Lübeck, J.-A. Boiffard, Jean Carive, Pierre Picon, Francis Gérard, Pierre Naville, Marcel Noll, Georges Malkin, Maxime Alexander e outros. São quase todos jovens, alguns mesmo adolescentes, e com grande entusiasmo se lançam no caminho traçado por Breton. Este, doravante, assume a figura de chefe da corte, em virtude de sua contribuição teórica, e em razão também desse magnetismo tão peculiar que emana de sua pessoa, e ao qual puderam fugir bem poucos daqueles que dele se aproximaram. (NADEAU, 2008, p. 52).

Em 1924, após a fundação oficial, já se havia dito inúmeras vezes que “[...] o movimento estava no ar”. Buscava-se, não apenas em torno de Breton, intentos do “trabalho novo” que Apollinaire designou de Surrealismo.

Neste mesmo ano, o primeiro número da Revista “Surréalisme”, dirigida por Ivan Goll²⁴, foi publicado ao lado do Manifesto do Surrealismo, de André Breton. O “órgão do movimento”, a partir de 1.º de dezembro, passou a ser “La Révolution Surréaliste” e o espaço dos surrealistas tem como referencial o “Bureau de pesquisas surrealistas”, na Rue de Grenelle, número 15. Concomitantemente o registro de textos contra Anatole France (que falecera naquele ano), intitulado “Un cadavre”, agita a composição do grupo após a deserção do primeiro membro, Paul Eluard.

Os colaboradores da referida Revista foram Marcel Arland, P. Albert-Birot, René Crevel, Joseph Delteil, Robert Delaunay, Paul Dermée, Jean Painlevé, Pierre Réverdy e Apollinaire; foram responsáveis pelo desenvolvimento da definição do Surrealismo, sendo que a primeira referência de uso remete a Apollinaire como “[...] a transposição da realidade para um plano superior (artístico) constitui o Surrealismo.” (BRETON, 1924).

Comparando a acepção concebida por Apollinaire e a posteriormente apresentada por André Breton, percebemos haver uma distância quase abismal entre os termos. Ao inspirar-se nestas tentativas de conceituar o movimento cujo significado é ampliado por Breton, esse autor sugere que dois estados (sonho e vigília ou consciente e inconsciente), aparentemente contraditórios, possibilitam o alcance dessa “supra-realidade” e, por meio da poesia praticada nos moldes do método do automatismo, alcançar-se-ia o “maravilhoso”:

[...] Surrealismo s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se exprime, quer verbalmente, quer por escrito, quer de outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer controle exercido pela razão, fora do âmbito de qualquer preocupação estética ou moral.
Encicl. Filos. O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações negligenciadas até então, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Tende a anular definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituí-los na solução dos principais problemas da vida... (NADEAU, 2008, p.55).

O Surrealismo de Breton é resultado da aplicação do automatismo que explora o funcionamento do “ditado do pensamento”, essa voz que é a própria de qualquer um, negando, por conseguinte, a existência do talento, como ele afirma nas palavras que seguem: “[...] Não temos talento... nós que em nossas obras nos fizemos os surdos receptáculos de

²⁴ Tal revista intitulada “Surréalisme” agrupava à volta de Ivan Goll escritores como M. Arland, P. Albert-Birot, P. Réverdy. Segundo Durozoi & Lecherbonnier (1972, p.45-46), Goll, em seu “Manifeste”, descreve surrealismo como “transposição da realidade em um plano superior (artístico), o que evidentemente põe-se na contramão das ideias difundidas por Breton e seus amigos.”

tantos ecos, os modestos ‘aparelhos registradores’ que não se hipnotizam sobre o desenho que traçam...” (BRETON, 1924).

Para Breton, os poetas poderiam ser encontrados em todas as partes em torno de nós e que seria preciso somente “[...] ter ouvido afinado para ouvi-los”, escutar o inconsciente. Sobre isso, ele afirma que o Surrealismo não significa outra coisa senão o “[...] colocar-se às ordens” para poderem praticar a “arte mágica” e que a receita era de simplicidade inigualável, pois “[...]o Surrealismo está ao alcance de todos os inconscientes.” (BRETON, *apud* NADEAU, 2008, p. 56). Eis a receita da arte mágica do surrealista para a “libertação do inconsciente” ou da “inspiração”:

[...]Segredos da arte mágica surrealista. Composição surrealista escrita, ou primeiro e último esboço: Pensem que vão escrever depois de se haverem estabelecido em um lugar, o mais cômodo possível, para que o espírito possa concentrar-se sobre si mesmo. Sejam extremamente passivos ou o mais receptivos que puderem. Abstraíam-se de seu gênio, dos seus talentos e dos de todos os demais. Digam que a literatura é o caminho mais triste que conduz a tudo. Escrevam rápido sem assunto prefixado, bastante depressa para nada guardar na memória e para não serem tentados a rereer o que escrevem. A primeira frase fluirá naturalmente... É muito difícil pronunciar-se sobre o caso da frase seguinte... Pouco lhes deve importar, aliás. Prossigam tanto quanto lhes der prazer. Confiam no caráter inexaurível do murmúrio. Se o silêncio ameaçar se impor por pouco que tenham cometido um erro... logo depois da palavra cuja origem lhes pareça suspeita escrevam uma letra qualquer, a letra l, por exemplo, sempre a letra l e reduzam o arbitrário impondo essa letra como inicial da palavra seguinte... (BRETON, 1924).

Se, para Breton, (1924), “[...] a literatura é o caminho mais triste que conduz a tudo”, o papel do poeta era o de receptor dessa inspiração, dessa voz que explorava “[...] pensamentos desconhecidos”, “imagens fulgurantes”, “aproximações inesperadas”.

A apresentação da Revista literária, “La Révolution Surréaliste”, de Pierre Naville e Benjamin Péret, órgão do movimento surrealista, era bem próxima da de uma revista científica, mas apresentava experimentações revolucionárias por meio das ideias de como acessar os sonhos ou explorar o primitivismo de como reencontrar seus olhos de criança, realizando o “novo” pela primeira vez.

[...] A adesão a um movimento literário, qualquer que seja ele, pressupõe fé nas possibilidades de que se tome uma realidade. A realidade imediata da revolução surrealista não é de molde a mudar o que quer que seja na ordem física e aparente das coisas, tanto quanto de criar um movimento nos espíritos. A ideia de uma revolução surrealista qualquer visa à substância profunda e à ordem do pensamento... Visa a criar todo um misticismo de novo gênero [...]. Todo adepto verdadeiro da revolução surrealista é levado a pensar que o movimento surrealista não é um movimento no abstrato, e especialmente em um certo abstrato poético, sumamente execrável, mas é realmente capaz de mudar alguma coisa nos espíritos [...]. Como se pode extrair desse excerto, os termos do movimento surrealista como “[...] realidade imediata da revolução surrealista”

visam tanto “[...] à substância profunda e à ordem do pensamento” quanto a “[...]criar todo um misticismo de novo gênero.” (QUENEAU, s.d. *apud* NADEAU, 2008, p. 69).

Também interessa ao nosso propósito buscar a clareza da verdadeira natureza do movimento como os termos retromencionados, acrescidos de outras diferenciações, daquilo que o Surrealismo não é. Vejamos que na “Declaração de 27 de janeiro de 1925” parece não haver certa preocupação pelo movimento não se ater ao plano da escrita. Segue excerto do documento transmitido por Raymond Queneau àquela época.

[...] 1º Não temos nada a ver com a literatura. Mas somos muito capazes, se necessário, de nos servir dela como todo o mundo.

2º O Surrealismo não é um meio de expressão novo ou fácil, nem mesmo uma metafísica da poesia. É um meio de liberação total do espírito e de tudo o que se assemelha.

3º Estamos bastante decididos a fazer uma revolução.

4º Juntamos o termo Surrealismo ao termo Revolução unicamente para mostrar o caráter desinteressado, desprezado e mesmo totalmente desesperado dessa revolução.

5º Não pretendemos mudar nada nos erros dos homens, mas queremos lhes demonstrar a fragilidade de seus pensamentos, sobre que alicerces frágeis, sobre que porões, construíram suas casas tremantes.

6º Endereçamos à sociedade esta solene advertência. Que preste atenção aos seus desvios, a cada um dos falsos passos de seu espírito, não a fraudamos, não...

7º Somos especialistas da Revolta. Não há um meio de ação que não sejamos capazes de empregar, se necessário...

O Surrealismo não é uma forma poética.

É um brado do espírito que se volta para si mesmo e está nitidamente decidido a romper desesperadamente seus entraves. E se necessário com martelos materiais. (QUENEU, s.d. *apud* NADEU, 2008, p. 68).

Não se faz muito necessário tecer comentários acerca dos apontamentos realizados no excerto anterior, porém é relevante dar a devida importância à natureza do movimento político-ideológico-revolucionário que pretende ser “[...] um meio de liberação total do espírito e de tudo o que se lhe assemelha”. Além do caráter aparentemente desprezioso, a “revolução” que propõe não pretende mudar os erros dos homens, todavia, adverte-os quanto à fragilidade dos seus pensamentos e sobre quais alicerces se está construindo a sociedade. O Surrealismo é um “brado de espírito que se volta para si” e que se pretende apontar para a ruptura de seus entraves (do espírito), a invocar no indivíduo a consciência de si mesmo e de seus desejos e não tolher ou julgar atitudes, pensamentos, condutas.

Dois meses mais tarde, em abril de 1925, os membros do movimento se reuniram a fim de determinarem se o princípio surrealista ou o revolucionário orientaria as ações subsequentes do grupo.

Apesar de não haver um consenso sobre o assunto, publicaram na “*Révolution Surréaliste*” de 2 de abril de 1925, *orientações* [grifo nosso] do caminho a partir dali, ressaltadas nos pontos seguintes os aspectos sobre os quais o grupo não discordava.

Acerca do que foi apontado naquela ocasião, Nadeau (2008, p.70) ressalta três dos cinco pontos registrados, que são:

1º) Que, antes de qualquer preocupação surrealista ou revolucionária, o que domina no seu espírito é um certo **estado de furor**. [Grifo nosso].

2º) Acham eles que é pelo caminho desse furor que estão mais capacitados para atingir o que se poderia chamar de **iluminação surrealista** [grifo nosso].

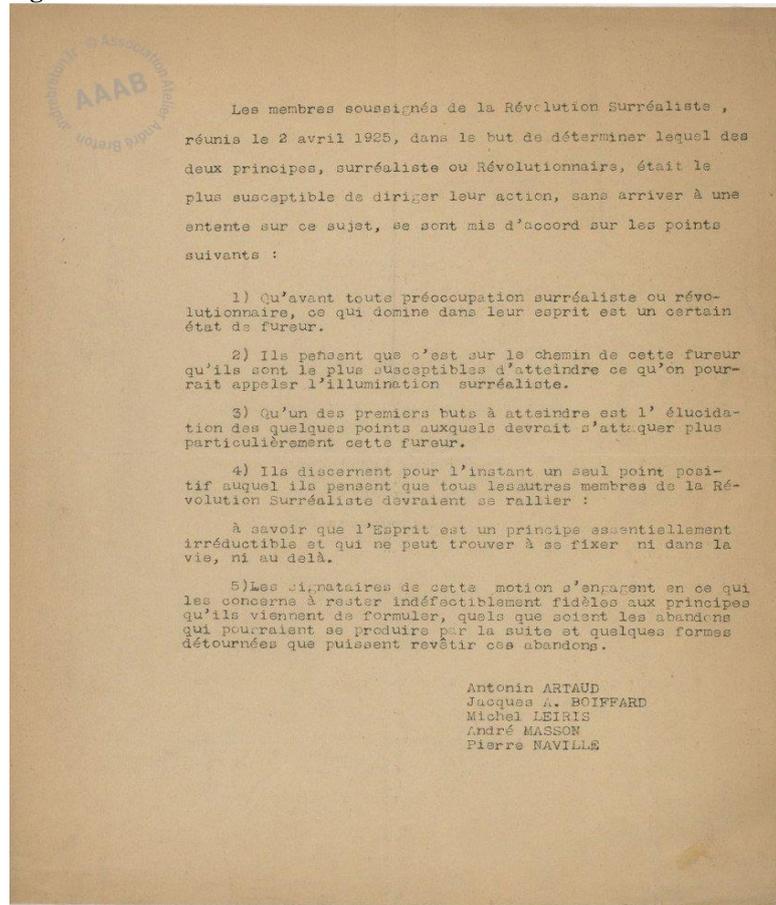
3º) No momento, distinguem um único ponto positivo ao qual pensam que todos os outros membros da *Révolution Surréaliste* deveriam aderir: **a saber, que o espírito é um princípio essencialmente irreduzível e que não se pode fixar nem na vida, nem no além** [Grifo nosso]. Antonin Artaud, J-A. Boiffard, Michel Leiris, André Masson, Pierre Naville (Transmitido por Raymond Queneau).

É importante aqui informar ao leitor que o crítico Nadeau (2008, p. 70) ao apresentar o terceiro ponto discutido naquela reunião, reúne o terceiro e o quarto consentimentos do grupo, como se fossem um único e salienta, ao final do texto aqui reproduzido, que tal informação foi transmitida por Raymond Queneau.

No documento original, disponibilizado também na *homepage* <https://www.andrebretton.fr/work/56600100395110>, de André Breton, na seção Coleções, temos outros pontos considerados aqui para que se possa tratar de análise futura ou dos rumos do movimento, que parecem estar em conflito com os princípios postos no Primeiro Manifesto de Breton (Figura 19): *Manuscrits*²⁵ autographes et textes ronéotypés, 2 avril 1925.

²⁵ Écrit par Antonin Artaud constituant les résolutions prises à l'occasion de la réunion du 2 avril 1925 et cosigné par Artaud, Boiffard, Leiris, Masson et Naville. Reproduzido no Tomo II dos “Archives du Surréalistes, Bureau de Recherches Surréalistes” (p. 128).

Figura 18 - Manifesto surrealista



Fonte: Breton (1925).

Dando continuidade aos comentários aos itens do Manifesto, em uma tradução livre, temos:

[...] 4º) No momento, eles estão discutindo apenas um ponto positivo dos poucos pontos que deveriam ser enfrentados mais particularmente com fúria. A saber, que o Espírito é um princípio essencialmente irreduzível e que não poderia ser encontrado para ser fixado nem na vida, nem além dela.

5º) Os signatários de um determinado movimento comprometem-se, no que lhes diz respeito, a permanecerem infalivelmente fiéis aos princípios que acabam de formular, independentemente dos abandonos que possam ocorrer posteriormente e, de algumas formas indiretas que esses abandonos possam assumir. (BRETON, 1925).

Pode-se interpretar, a partir desse documento em questão, que o grupo propunha operar uma mudança que abarcasse uma perspectiva para a revolução por meio da *fúria* [grifo nosso] (significando “certo estado de furor”, “violência”) cujo imperativo seria manter uma organização coletiva com objetivo de “[...] criar todo um misticismo de novo gênero”, ambicionando a “[...] criação de um mito coletivo.” (NADEAU, 2008, p.72). Não obstante, os signatários dessa reunião chegam a um denominador comum, muito provavelmente, porque

não concordavam em ser “servidores” do “misticismo de novo gênero” que acreditavam ter encontrado nos sábios do Oriente, como, por exemplo, em Buda e Dalai-Lama, uma fonte de: [...] forças selvagens”, a pátria eterna dos “bárbaros”, dos grandes destruidores, inimigos da cultura, da arte, das pequenas manifestações ridículas ocidentais. Eternos revolucionários, armados com a tocha flamejante e incendiária, eles, sob as pegadas dos cavalos de Átila, semearam a ruína e a morte, com vistas a um renascimento. E a própria *Revolução Russa* [grifo nosso], misteriosa porque asiática, já não se apresenta aos olhos de Breton e de seus amigos como “*uma simples crise ministerial*” [grifo nosso]. Nela fundirão todos os seus desejos ardentes, mas vagos, de *revolução universal* [grifo nosso], encantada por um Oriente negador e regenerador (NADEAU, 2008, p. 72).

Percebemos que mesmo determinando no quinto ponto que os membros deveriam permanecer “[...] infalivelmente fieis aos princípios que acabam de formular”, não se pôde entender, na ocasião, que o movimento se constituiria em um bloco único, muito menos que superasse as “[...]aspirações vagas e os ideais indefinidos” (NADEAU, 2008, p. 72). Na colocação do estudioso Maurice Nadeau (2008, p. 72), “[...] *revolução, anticultura, luta contra a razão e a sociedade em nome de um individualismo do desejo* (grifo nosso), primado do inconsciente, conseguia a adesão de todos”.

Um movimento, cujos princípios destacamos no parágrafo anterior, era uma “ideia em marcha” e que se conhecia vagamente o que objetivava alcançar. Diante disso, era sabido que muitos caminhos que levassem ao mesmo objetivo poderiam ser trilhados de maneiras diferentes (e por que não dizer “divergentes”?) ou até contrapondo o caminho sugerido pela equipe, orientando o trabalho coletivo dos surrealistas no qual anteviram que “[...]abandonos que possam ocorrer posteriormente...” [Excerto do quinto item da ata da reunião de 2 de abril de 1925]. (BRETON, 1925).

Naquele momento, continua esclarecendo Maurice Nadeau (2008, p. 72), a questão colocada por eles [os surrealistas] era: “[...] Vai se edificar, ao lado da literatura lógica, uma literatura do sonho, textos automáticos, uma poesia ou uma pintura ‘surrealistas’?”. Diante disso, para o estudioso, já se percebia um sentimento de contradição que os mais clarividentes anteviam. Para Nadeau, em reuniões, questionava-se que princípio era o mais suscetível de dirigir a ação do movimento: o surrealista ou o revolucionário? Talvez esse sentimento de

indefinição tenha motivado Pierre Naville a entregar-se às armas e, concomitantemente, abandonar a co-direção da Revista “La Révolution Surréaliste”, em cujo número 3 publica:

[...] Não conheço do gosto senão o desgosto. Mestres, chantagistas, borrem suas telas. Ninguém mais ignora que não existe pintor surrealista; nem os traços do crayon entregues ao acaso aos gestos, nem a imagem que retrata as figuras de sonho, nem as fantasias imaginativas, é claro, podem ser assim qualificadas. Mas existem espetáculos. A memória e o prazer dos olhos: eis toda a estética. (NAVILLE, s.d. *apud* BRETON, 1925).

Naville demonstra um ponto de vista radical quando afirma que “[...] ninguém mais ignora que não existe pintor surrealista”, pois, na origem, o movimento se restringia à poesia. Para ele, existiam “espetáculos” que reduziam a estética surrealista à memória e ao prazer dos olhos.

Neste período tanto Max Ernst, o dadaísta, quanto André Masson estavam sendo solicitados para “*marchands*”²⁶ e, assim, fazerem o dadaísmo a ressurgir. Com esse fato e com a saída de Naville da co-direção da Revista, André Breton assumiu e publicou no número 4 de “La Révolution Surréaliste”: “[...] Porque assumo a direção de La Révolution Surréaliste”, no artigo inaugural da Revista, no qual divulga a vontade dos fundadores do movimento bem como divulga os resultados alcançados após 6 meses de luta, conforme relata Nadeau:

Em comum acordo, decidimos, de uma vez por todas, acabar com o *ancien régime* do espírito...Em tomo de nós, vimos o Surrealismo gozar de imenso crédito, tanto no exterior como na França. Espera-se alguma coisa de nós. Se as palavras “Revolução surrealista” provocam ceticismo na maioria das pessoas, pelo menos não se nos nega um certo ardor e o senso de alguns possíveis danos. Não nos cabe medir tal poder [...] (NADEAU, 2008, p. 73).

É oportuno comentar que a tentativa de relembrar o fundamento original surrealista com a publicação desse artigo de Breton, conforme Nadeau, foi uma estratégia para acalmar os ânimos dos literatos (de direita) e dos agitadores (de esquerda) que puderam afirmar que lhes era evidente que concordavam em certos pontos gerais, mas admitiam algumas contradições, como lemos em outro excerto do posicionamento de Breton:

[...] O Surrealismo é uma força de oposição absoluta, ou um conjunto de proposições puramente teóricas, ou um sistema alicerçado na confusão de todos os planos ou a primeira pedra de um novo edifício social? Conforme a resposta que lhe pareça exigir semelhante questão, cada um se esforçará por atribuir ao Surrealismo tudo o que for possível: a contradição não nos deve assustar[...] (NADEAU, 2008, p.73).

²⁶ Refere-se em português a “mercador” ou “comerciante, para designar o profissional que negocia obras de arte, termo muito utilizado em países não francófonos.

Breton, então, fundamentava-se

[...] na convicção que aqui todos partilhamos, isto é, que vivemos em pleno coração da sociedade moderna diante de um compromisso tão grave que justifica de nossa parte todas as extravagâncias... quem fala em dispor de nós, em nos fazer contribuir para o abominável conforto terrestre? Nós queremos, nós teremos o além de nossos dias. Basta, para isso, que demos ouvidos apenas à nossa impaciência e que nos mantenhamos sem qualquer reticência às ordens do maravilhoso... (trecho p. 74, primeiro parágrafo). (NADEAU, 2008, p. 74).

Até aquele momento, haviam sido publicados desenhos de André Masson com traços que poderiam aproximar-se do que consideravam “automáticos”, reprodução de Picasso como as “*Demoiselles d’Avignon*” (1908), “*Écolière*” (1920), “*Jeunes filles dansant devant une fenêtre ou Arlequin*” (1924-1925) a fim de sugerir que houvera publicações anteriores ao movimento; “*Maternité*”, “*Le Chasseur*”, de Jean Miró; “*Deux enfants sont menacés par un rossignol*”, “*La Révolution la Nuit*”, de Max Ernst; “*L’Armure*”, de André Masson.

Pretendendo mostrar relação dessas pinturas modernas com o movimento, Breton publica “*O Surrealismo e a pintura*” em que “[...] reconhece na pintura um poder equivalente ao que se confere à linguagem” (NADEAU, 2008, p. 75), apesar de a produção poética surrealista propriamente automática se reduzir a quatro poetas sendo Philippe Soupault, M. Noll, G. Malkin e Paul Eluard²⁷ e, também, apenas dois relatos de sonhos, sendo um de Max Morise e o outro de Michel Leiris.

A concepção de fazer revolução tomou valor precedente e foi registrada tanto uma manifestação de “*Philosophies*” de 18 de maio de 1925 quando do relato escandaloso da sabotagem dos próprios surrealistas a uma peça de Aragon, que seria encenada na noite de junho de 1925, pelo “*Journal littéraire*” de 13 de maio de 1925. Ainda no desastroso banquete de julho de 1925 ofertado a Saint-Pol-Roux (por quem os surrealistas tinham grande admiração, apesar de seu catolicismo), evento no qual houve tumulto que se tornou motim, novamente outro escândalo foi registrado nos jornais que se levantaram contra os surrealistas.

No “*L’Action Française*”, de 6 de julho de 1925, publicou-se uma “*Carta aberta aos redatores literários*” em que se propunha colocar os surrealistas em quarentena. Essa carta pode ser pesquisada nos arquivos digitais da *Bibliothèque nationale de France* (BnF).

[...] Trata-se de justas represálias, de fechar-lhes o caminho que leva ao grande público... Cada um de nós... no futuro guardará silêncio sobre seus artigos, seus livros, até que adotem métodos de publicidade um pouco menos ignóbeis. Primeira sanção, que outros poderão seguir, de maneira diferente, se não se contentarem com escrever... Voltando ao

²⁷ No número 4 de “*La Révolution Surréaliste*”, ele publicou seis poemas.

banquete Saint-Pol-Roux: “Resta saber se a justiça tratará como merecem essas pessoas que não são apenas maus franceses e grosseiros, mas pessoas armadas em grande número e que se conduziram como criminosos de direito comum... É preciso fazê-los calarem-se. (BnF GALLICA, 1925, p.3. Versão própria).

Os surrealistas anunciam no número 5 da “*Révolution Surréaliste*” de 11 de março de 1926 que à revolução a “adesão não é total, não chega à dissolução do grupo surrealista” (NADEAU, 2008, p. 86), acercando-se do grupo “Clarté”²⁸, que os surrealistas também utilizaram como órgão de propagação do seu movimento, como, por exemplo o editorial “Explosão surrealista”, do redator Victor Craste, publicado nessa Revista nos fins de 1925.

Nos respectivos números 6 de 1º de março, número 7 de 15 de junho e número 8 de 1º de dezembro de “*La Révolution Surréaliste*”, do ano 1926, continua Nadeau, os surrealistas “[...] não deixam transparecer nada do debate que agitou o grupo durante todo esse tempo” e seguem, constituindo o conteúdo da Revista de “relatos de sonhos, textos, reprodução de desenhos e pinturas, poemas, ensaios...” (NADEAU, 2008, p. 94).

Apesar de parecer que existia autonomia do Surrealismo em relação à posição política até aqui, Aragon, Breton, Eluard, Péret e Unik aderem ao Partido Comunista de modo formal como manifestação de que o medo não os detinha. Entretanto, quando o Partido lhes pede que renunciem à atitude surrealista e exige um serviço à literatura de propaganda, eles se irritam e abandonam o Partido, esclarecendo entre outras de suas posições, informes que comporão “*Au grand jour*” (1927).

Diante de todos fatos ocorridos até 1930, a definição do grupo surrealista levado pela evolução no plano do materialismo dialético, optou por manter-se cada vez mais presente nas lutas do proletariado revolucionário. Breton, Eluard e Crevel foram excluídos do Partido, em 1933, quando, anos depois, Crevel foi reintegrado a ponto de colaborar na “*Commune*”, órgão da AEAR e, mais tarde, cometeria suicídio por motivos até hoje obscuros. Neste momento, conforme Nadeau (2008, p.149), Breton se ergueu contra a concepção de uma arte de propaganda ou de circunstância, em proveito de uma arte que trouxesse em si mesma sua força revolucionária, produto de homens que sentem e pensam como revolucionários.

Com a publicação de “*Position politique du Surréalisme*”, Breton anuncia o programa *Contra-Ataque*, uma União de Luta dos Intelectuais Revolucionários, que, observa Nadeau

²⁸ Compunham o grupo surrealistas e clarteístas como Louis Aragon, Jean Bernier, André Breton, Victor Craste, Robert Desnos, Paul Eluard, Marcel Fourier, Paul Guitarde, Benjamin Péret, Michel Leiris, André Masson, Philippe Soupault, Victor-Serge.

(2008, p.151-152) embora mudo em numerosas questões, opunha-se fortemente à corrente de resignação que parecia levar as massas para a servidão fascista. Reproduzimos a seguir o resumo que Nadeau faz do movimento surrealista quando da opção de aderirem às manifestações políticas:

[...] A partir do momento em que Breton se coloca, quer queira quer não, na categoria dos artistas, começaria o fracasso do movimento surrealista. Efetivamente, o Surrealismo partiu de uma tentativa coletiva, nunca antes tentada, de revolução no plano do espírito. Para dar seus primeiros passos, é obrigado a abandonar este plano e lançar-se na luta política. A adesão à Revolução Política exigia o emprego de todas as suas forças, por conseguinte, o abandono da filosofia particular que havia marcado em sua origem a existência do movimento. Iria o Surrealismo consentir em seu suicídio? Julgou poder sair-se dessa através de uma manifestação: a adesão ao Partido Comunista. Entretanto, mesmo aí os surrealistas não participam da luta como comunistas, mas como surrealistas, até o dia em que são obrigados a romper. Querem ocultar-se a antinomia de sua posição defendendo, ao mesmo tempo, os interesses do espírito e da classe operária, mas criando para si mesmos uma especialização que, no fim de contas, deixava aos políticos a tarefa da Revolução necessária. Cada crise exprime o choque no seio do movimento das forças surrealistas e das forças comunistas, ou a disritmia entre o plano do espírito e a dos fatos: o surrealista Desnos não quer tomar-se comunista, o comunista Aragon não quer mais ser surrealista. Se os dois caminhos são paralelos, não podem confundir-se. O Surrealismo só permanecerá vivo enquanto Breton, conseguindo agir nos dois planos, os alimentar com suas contradições. Desse ponto de vista, o Segundo Manifesto exprime o avanço extremo nestes dois planos: no do espírito a pesquisa, até o ocultismo e a iniciação esotérica, no plano da ação, a prontidão em servir o militantismo comunista. A chegada de Dalí confere uma nova juventude ao movimento, de ver que ele o recoloca em seus trilhos anteriores: o espírito onipotente capaz de moldar, graças a seu delírio, o mundo duramente material dos fatos. E os surrealistas julgaram que o problema estava resolvido a partir do momento em que sentiram que podiam agir sobre os objetos, moldá-los de acordo com os desejos desconhecidos deles mesmos. Como poderiam fazer com que todo mundo partilhasse de seu delírio? Sobre este mundo econômico, social e político, não podem exercer ação alguma. Quando muito, podiam agir sobre uma camada bastante restrita de intelectuais. E, para fazê-lo, que outro canal havia afora a arte? Certamente superada, negada, nada tendo de semelhante com aquilo que se fazia antes deles, mas cujos limites haviam percebido com tanta justeza. Isto significava recair nos valores individualistas (mesmo multiplicados) dos quais com muita dificuldade se procurara desembaraçar-se. Breton se dá conta disto de maneira confusa. O fato de colocar-se entre os artistas reduz todo o Surrealismo a um grande movimento artístico revolucionário, tendo sua influência sobre a vida na medida limitada em que a arte influi sobre essa. Não pôde realizar a missão inicial que se havia proposto: “A destruição radical de todo um mundo.” (NADEAU 2008, p. 155-156).

E continua:

[...] Por isso, a partir desse momento, assistimos a puras manifestações artísticas e políticas que são como a que eflorescência do movimento, um rojão que se apaga por falta de pólvora. Os antigos surrealistas, excluídos ou que partiram, chegaram mais rapidamente à arte ou à revolução. Não fizeram mais que preceder o conjunto do movimento que logo irrompe naquelas duas direções fazendo saltar a chameira que mantinha as forças antagônicas. O mérito de Breton terá sido o de mantê-las soldadas, durante toda a história do movimento. (NADEAU, 2008, p. 155-156).

OS MANIFESTOS

Como já foi apresentado anteriormente na Seção “Das pré-coisas”, registra-se a existência de quatro manifestos, dos quais três foram considerados a pedra fundamental do Movimento, publicados antes da morte de Breton, fato que coaduna com a dissolução originária do grupo. A difusão intercontinental do Surrealismo pode ter provocado a consequente dispersão dos membros em diferentes países, incluindo o idealizador do movimento, que permaneceu fora do país por longos anos e apenas retornou em 1946 à França, onde morreu vinte anos mais tarde.

Os referidos manifestos foram assim intitulados: O Primeiro Manifesto (1924), O Segundo Manifesto (1929), Terceiro Manifesto ou “Prolégomènes à un troisième manifeste surréaliste ou non” (1942). Três anos após a morte de Breton, em 4 de outubro de 1969, uma especulação de Quarto Manifesto ou “Le quatrième chant”²⁹ foi publicado no jornal “Le Monde”. Nele, Jean Schuster anuncia o desaparecimento do grupo bem como sua continuidade como empreendimento coletivo, mas sem referência explícita ao Surrealismo da forma pela qual fora concebido nos três manifestos anteriores.

De acordo com Mañero Rodicio (2012, p.198-199), o fundador do “partido dos sonhos” convertia as crises internas para dar forma concreta a um projeto renovado que logo se expressaria em seu “Manifeste du surréalisme”. Consta-se que a superação do literário, a antiliteratura, já vinha sendo expressa nas experiências de escrita automática desenvolvidas desde a “Litérature” de Soupault e Breton. Para o pesquisador, no Primeiro Manifesto, percebeu-se que, após algumas dissertações sobre o sonho como manifestação privilegiada do “maravilhoso”, essas experiências foram aludidas em detalhes como sendo “[...] uma espécie de resolução do conflito entre sonho e realidade, afirmando que já receberam o nome de Surrealismo”:

Soupault y yo dimos el nombre de SURREALISMO al nuevo modo de expresión que teníamos a nuestro alcance y que deseábamos comunicar lo antes posible, para su propio beneficio, a todos nuestros amigos (BRETON, 2002, *apud* RODICIO, 2012, p.198-199).

²⁹ Excerto disponível em: https://www.lemonde.fr/archives/article/1969/10/04/le-quatrieme-chant_2416345_1819218.html e o texto na íntegra somente para assinantes.

Na visão do estudioso espanhol (2012, p. 199), o legado da “*Littérature*” é atribuído ao movimento surrealista. Entretanto, lembra-nos que havia outras razões para essa precisão sobre o uso e a origem do nome Surrealismo, cujo uso não era tão difundido nem tão significativo como parece ficar claro pelo relato de Breton até meados do ano de 1924. Ressalta que, nesse ano, membros do grupo mantêm extraordinária atividade editorial nos meios literários abertos e publicaram amplamente na “*Nouvelle Revue Française*” (N.R.F.), “*Paris-Journal*”, “*Revue Européenne*”, etc. Mañero (2012, p.199) observa que, de fato, começam a ser conhecidos como surrealistas tanto “[...] por sua onipresença quanto a própria adução do termo ‘Surrealismo’ geraram fortes suspeitas e oposições”, dando origem, antes da publicação do “*Manifeste*”, “[...] a uma espécie de campanha espontânea orquestrada em diferentes frentes contra eles.” (MAÑERO RODICIO, 2012, p. 199). Destaca que, a partir de uma nova série de “391”, Picabia e Ribemont-Dessaignes procuraram desestabilizar os novos caminhos incitando a “[...] examinar tudo à luz da morte e do sono”. Para Rodicio (2012, p. 199) a tentativa deles culminou na quarta tiragem nº 19 de “391”, em que “[...] um novo ismo é lançado para se opor ao apropriado por Breton, o “*Instantanéisme*”³⁰. Outros ataques foram muito mais explícitos, como o de Paul Dermée, que escreveu “*Pour en finir avec le surréalisme*” em sua revista de curta duração “*Le mouvement accéléré*”.

Na perspectiva de Rodicio (2012, p. 199), alguns dos executores da herança Apollinaire, por sua vez, protestaram contra “[...] a usurpação de um conceito básico de sua literatura” e, semanas antes da publicação do “*Manifeste*”, criaram, “[...] a Revista *Surréalisme 58*” na qual “[...] seu diretor Ivan Goll ou, por exemplo, Albert -Birot e Pierre Réverdy”, apelavam “[...] à sua tradição literária como único sentido e uso legítimo do “*Surrealismo*””. (Ibid, p. 200). Na narração do estudioso, Goll defendia em seu próprio “*Manifeste du surréalisme*”, contido na Revista supracitada, “[...] um Surrealismo que ‘significa o saudável’, alheio a ‘[...]tendências decompostas e mórbidas’.” (MAÑERO RODICIO, 2012, p. 199).

Rodicio (2012) nos lembra que, no Primeiro Manifesto do Surrealismo, Breton admitiu a homenagem explícita feita a Apollinaire, ao se apropriar de seu conceito, mas

³⁰ Na capa do livreto nº 19 de 391, pode-se ler em uma imagem de Marcel Duchamp: “*Instantaneismo: “Ele não quer o ontem; Ele não quer o amanhã; Feito de saltos; Feito de asas de pinguim; Não quer grande masculino; Apenas acredite no presente; Quer liberdade para todos; Apenas acredite na vida; Apenas acredite em movimento perpétuo.” [Sem assinatura, 391, nº 19, nov. 1924]. (MAÑERO RODICIO, 2012, p. 199).*

levantou uma observação sobre a amplitude do significado que alguns já lhe atribuíam, enfatizando ser “[...]muito diverso” e, também, reforçou aquele que prevalecia desde a época de sua colaboração com Soupault, conforme consta nas páginas 32 e 33 do texto original.

No referido texto, “Manifeste du Surréalisme”, apresentava-se também a herança surrealista da segunda etapa da Literatura, que foram listados como amigos e também como “[...]habitantes do castelo do maravilhoso”, os membros do grupo que eram frequentadores do seu apartamento na Rua Fontaine e com quem mantinha uma “[...] profissão de fé” (compromisso explícito em torno do) no “Surrealismo absoluto”. Citaram-se nomes como os dos senhores Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac (MAÑERO RODICIO, 2012, p. 199).

De acordo com o “Manifesto”, o Surrealismo é:

[...] uma manifestação humana que aflora na liberdade conquistada por escritores e artistas, por filósofos ou cientistas: Sade, Hugo, Poe, Baudelaire, Jarry, etc.; eles eram surreais em alguns aspectos -Rimbaud em todos-; Uccello, Moreau, Seurat, Matisse, Derain, Picasso - “o mais puro de longe” - Braque, Duchamp, Picabia, de Chirico, Klee, Man Ray, Emst, Masson, ouviram a voz surrealista. (BRETON, 2002 *apud* MAÑERO RODICIO, 2012, p. 200).

Sabemos que o “Manifesto” não foi o primeiro texto declarado surrealista e que ele surgiu como prólogo em “Peixe solúvel”. Nesse prólogo se percebe a conversão das percepções e práticas anteriormente discutidas e testadas pelo grupo em cujo *corpus* ideológico se baseava a abordagem revolucionária que visava à literatura e à arte para além da vida. Com efeito, Breton criticara previamente o realismo na literatura antes de postular o Surrealismo como “[...] única vía de superación, la imaginación y su correlato en mundo, lo maravilloso, esto sí realidade plena a la medida de los requerimientos de la inteligencia y el deseo humanos...” (MAÑERO RODICIO, 2012, p. 200). Diante disso, Rodicio (2012) continua sua análise destacando que Breton

[...] ve en el sueño una manifestación de la potencia de lo maravilloso y en la ciencia psicoanalítica pruebas constatables de su realidad ajena a fantasías; en la escritura automática pruebas de su posibilidad literaria. Finalmente, antes de desgranar cierta casuística surrealista, con sus ilustraciones literarias, se propone la muy conocida pero imprescindible definición ... (MAÑERO RODICIO, 2012, p. 200).

Percebe-se no “Seconde manifeste du surréalisme” (BRETON, 2001, p. 2), uma intenção revolucionária por meio da poesia surrealista no que diz respeito à intervenção na

realidade. Sobre isso, comenta George Bataille (1969), citado por Mañero Rodicio (2012, p. 210):

[...] Hoy estoy inclinado a creer que las exigências de Breton que acabaron en la ruptura generalizada de los años 1928-1929, estaban en el fondo justificadas, había en Breton un deseo de consagración común a una misma verdad soberana, un odio a toda concesión, em cuanto que se trataba de esa verdad de la que quería que sus amigos fueran la expresión, so pena de no ser más sus amigos; son las exigencias con las que todavía estoy de acuerdo. Pero Breton se equivocó al atenerse estrechamente a las formas exteriores de esa fidelidad, una desgracia tanto mayor cuanto que, contando com una suerte de prestigio hipnótico - una autoridad inmediata excepcional -, hizo uso de ello sin gran reserva, sin una verdadera prudência .

Sem “reserva” ou a devida “prudência”, Breton (2002) define nas primeiras páginas do Segundo Manifesto que o ato “surrealista mais puro” consistia:

[...] en bajar a la calle, revólver en mano, y disparar al azar, mientras a uno le dejen, contra la multitud. Quien no haya tenido, por lo menos una vez, el deseo de acabar de essa manera con el despreciable sistema de envilecimiento y cretinización imperante, merece un sitio entre la multitud, merece tener el vientre a tiro de revólver. (BRETON, 2002 *apud* MAÑERO RODICIO, 2012, p. 210).

Rodicio (2012, p. 210-211) acredita que o fundador do Surrealismo almejava que a dimensão surrealista revolucionária alcançasse meios necessários para fazer aniquilar as ideias de “família, pátria e religião”, que, para ele, eram mecanismos opressores da sociedade burguesa-judaico-cristã. Para tanto, conforme Rodicio (2012), Breton, para fazer com que a tarefa revolucionária do movimento conseguisse cumprir as tarefas pendentes, propõe que deva enraizar o Surrealismo na dialética hegeliana e no materialismo histórico, para então comprometer-se a abordar a ação revolucionária, especificamente - como no passado - ao PCF e isto conhecendo as dificuldades que tal associação acarretaria. (MAÑERO RODICIO, 2012, p. 210-211).

Para Breton, mesmo diante dos mal-entendidos do socialismo político, parecia que o grupo surrealista não se importara com as contradições estruturais e oportunizara a sua efetiva simpatia pela “massa”, pois considerava que a “revolução social”, em suas entranhas, era um objetivo comum aos surrealistas.

Por isso, foi preciso recapitular o que havia sido feito até então para, assim, dar direcionamento de ação ao grupo a partir do acercamento com a política, no caso, com o PCF. Questionavam-se a saber: “[...] que tipo de virtudes morais o Surrealismo cultiva?” e propuseram, então, proceder à verificação do cumprimento ao que havia sido proposto. Breton redigiu um imenso texto no qual recriminava pessoas e grupos, de certa forma violenta,

apelando para a ação coletiva os possíveis equívocos do grupo e não a um homem específico. Citou nomes como os de Rimbaud, Baudelaire, Poe, Sade como sendo em algum grau “negligentes” por não se haverem prevenido do uso pernicioso que suas obras teriam tomado. Lembrou, também, a ação dissidente de Artaud e fez a Soupault algumas acusações (“[...] e com ele chegamos à ‘infâmia total’...”). É perceptível que Breton supôs que o possível processo de dispersão do grupo se daria pela “[...] diversificação das atividades dos prestigiosos componentes” e pelo “[...] relaxamento da tensão” que motivou inicialmente o grupo, lembrando uma situação em que Duchamp abandonou a atividade surrealista por uma “partida de xadrez”. (MAÑERO RODICIO, 2012, p. 211).

Na oportunidade, frisou a simpatia pelos intelectuais marxistas da Revista “Clarté” e demonstrou repúdio a qualquer colaboração, literária ou artística à Revista “Bifur” (1929-1930) e também alertou o jovem grupo da Revista “Le Grand Jeu” (1928-1930) a se fundir em algum tipo de projeto comum. Parece que o caso mais grave de reconstituição do grupo se refere aos membros da Revista “Documents”, aos quais ataca pessoalmente os senhores Desnos, Leiris, Limbour, Masson e Vitrac, a quem julga estarem “[...] dispostos a largar a corrida” e estarem sendo organizados por Bataille.

De acordo com Rodicio (2012, p. 212), antes desse ponto do Segundo Manifesto, em que Breton virulentamente atacou cada um dos participantes que se estavam organizado em torno de Bataille, disparou a seguinte frase: “[...] Exijo la ocultación profunda y verdadera del Surrealismo” que, logo em seguida, foi complementada por outra também de conteúdo carregado de fúria: “En esa materia proclamo el derecho a la severidad absoluta”. Entre as consequências desencadeadas pelos inúmeros ataques de Breton, estão a contrarresposta dos membros estreitamente ligados à Revista “Documents”, que publicaram um panfleto nomeado “Un cadavre”, cujo tom agressivo (também não ficou atrás) foi dirigido diretamente a Breton. Para Mañero, esse episódio consumou a dispersão do grupo e forçou uma nova etapa, a da internacionalização do movimento.

De acordo com Durozoi e Lecherbonnier (1972, p. 78), a II Grande Guerra provocou uma “[...] ocultação involuntária” e a “[...] difusão acelerada do movimento”. Já nos primeiros meses do conflito bélico, os surrealistas estavam dispersos (Péret aprisionado, Tanguy nos EUA e Paalen no México) e só se reagruparam em Marselha no inverno de 1940.

Breton permaneceu por cinco anos em Nova Iorque, nos EUA, após ter encontrado Aimé Césaire na Martinica, em quem reconhece um “lirismo capaz de assegurar a substituição de uma Europa esgotada...” (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p. 79-80).

Breton reencontrou Tanguy, Matta, Seligmann, Ernst e simpatizantes no momento em que o Surrealismo se difundiu pela América Latina com várias ações como exposições e publicações de revistas a saber:

[...] Exposição no México desde 1940; a partir de dezembro de 1942, a Revista chilena *Leítmotiv*, dirigida por B. Arenas, publica textos de Breton, Césaire, Cáceres, Correa, Péret; Paalen funda no México, onde reside igualmente Péret, a Revista *Dyn*; em Buenos Aires, *Les lettres françaises* de R. Caillois publicam *Fata Morgana*... (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p. 79-80).

Neste período, Breton encontrará Elisa, musa inspiradora de *Arcane 17*. Sobre a repercussão do movimento nos EUA, Ashton (s.d.) trazido por Durozoi; Lecherbonnier (1972, p.79-80) comenta:

[...]A verdade é que uma influência muito nítida pode ser observada no domínio da expressão plástica — influência quer pelas técnicas (certos pintores americanos, como Pollock, sistematizando, por exemplo, processos de M. Ernst), quer pela libertação do imaginário (A. Gorky, D. Tanning, R. Motherwell, W. Baziotés) — onde o contacto era sem dúvida mais fácil do que no plano poético (em VVVV, dois terços dos textos são em francês). Mas periodicamente depois da guerra, certas escolas, tanto as «literárias» como picturais, inspirar-se-ão mais ou menos directamente nas teorias e nos métodos surrealistas: dos beatniks (Ginsberg, Ferlinghetti) a certos representantes da Pop Art (J. Johns, J. Rosenquist), a filiação, se nem sempre é ortodoxa, prossegue-se, contudo, subterraneamente. E sobretudo, “os surrealistas libertaram os pintores americanos não tanto da tradição moderna como do seu dócil provincialismo.”.

Enquanto Breton permaneceu no Haiti, onde “[...] se encontra, pelas suas conferências sobre o Surrealismo, na origem das perturbações revolucionárias” (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p. 83), Péret e Césaire percorreram outros países da América Latina como Chile, Venezuela e México. Entre 1954-1969, “[...] os surrealistas não cessam de marcar a sua posição a todos os acontecimentos, não só na vida política, mas [...] na vida cotidiana.” (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p. 94).

Após a morte de Breton, o porta-voz do grupo, Jean Schuster publicaria, no dia 4 de outubro de 1969, “Le quatrième chant” (o 4º canto), no Jornal “Le Monde”. Segundo Chénieux-Gendron em “História do movimento e sua teorização” da obra crítico-teórica “O Surrealismo” (1992, p.118), Schuster “[...] anuncia tanto o desaparecimento do grupo surrealista como a continuidade, por alguns, do empreendimento coletivo, mas sem que a referência a ‘Surrealismo’, doravante histórica, seja explícita”. A estudiosa afirma que, logo

após essa publicação de Schuster no jornal francês, houve a publicação coletiva de “Coupure”³¹ cujos redatores Gérard Legrand, José Pierre e Jean Schuster entendem e marcam a “ruptura” e, ao mesmo tempo, frisam “[...] a sua função de espreitadores”. Jaqueline Chénieux-Gendron aponta que, a partir de 1972, os caminhos se tornam individuais e que, apesar de esfacelado por muitos olhares, como escreve Schuster em “Le quatrième chant”, ela crê estarem difusos em nossa civilização. (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p.119).

No horizonte dessa busca (da existência da conduta surrealista), a teórica afirma que “[...] desde que estejam definidos os conceitos empregados e a ordem (ética, estética, política...) em que se situam, fica sempre possível uma crítica sobre o Surrealismo”. Para ela, “[...] desde que se precisem os escopos de determinada obra que nasça hoje, pode-se avaliar se pertence ou não ao orbe do surrealismo”, e também frisa, “[...] numa apreciação aberta à discussão.” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p.119). Novamente, palavras dela:

[...] a busca e a medida dos diferentes veios de inspiração que inervaram o movimento desde a sua origem podem se dar por pesquisas críticas interessantes, pois, há a garantia de que “os modelos poéticos não são inferiores aos modelos científicos para nos dar explicações.” (SCHUSTER, s.d. *apud* CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p.119).

AS CARACTERÍSTICAS DO SURREALISMO

Entre as muitas nuances do Surrealismo, podem-se destacar as seguintes características:

- I. Gosto pela representação de sonhos e captação de relatos no estado de quase sono e pela Psicanálise;
- II. Desenvolvimento e aplicação de técnicas para criar efeitos aleatórios ou ilógicos;
- III. Culto pelas figuras distorcidas e exploração de funções inusitadas de objetos;
- IV. Cultivo de imagens simbólicas e/ou míticas;
- V. Defesa da sexualidade desinibida e superação de tabus;
- VI. Rejeição do que os surrealistas chamavam de “ditadura da razão” e dos valores burgueses (a exemplo: pátria, família, religião, trabalho e honra).

³¹ Foram publicados sete números entre outubro de 1969 a janeiro de 1972. A palavra “coupures” do francês designa recortes de jornais. “A publicação dessa revista se apresenta como uma montagem de citações da atualidade ou não.” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p.118-119).

TÉCNICAS SURREALISTAS

O automatismo ou infortúnio contínuo é cronologicamente a primeira técnica que Breton e Soupault praticam desde 1919. Para Durozoi e Lecherbonnier (1972, p. 126), o automatismo “[...] fornece materiais de uma autoanálise, e os seus experimentadores observavam que ele se desenrola num ambiente próximo do sonho”.

Além da “exploração do pensamento” e “exploração do sujeito (presente e passado)”, para os críticos, o automatismo também é um “meio de explorar o mundo humano na sua totalidade” (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p. 126), e os fenômenos e tal prática do automatismo serão destacados por Breton, em 1935, na conferência “Situation surréaliste de l’object” sob o nome de acaso objetivo. (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p.126).

Outra técnica surrealista foi a busca do inconsciente “[...] pelas experiências do sono” que “[...] demonstraram que a atividade mental do homem excede largamente as condições de vigília”, pois, durante o sono, o pensamento não cessa de se manifestar. (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p. 137).

Em “Les Vases Communicants” (1932), Breton reuniu tanto narrações de sonhos quanto textos automáticos, pois pretendia provar sua adesão total aos princípios do materialismo dialético, “a relação da realidade com a atividade onírica.” (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p. 139).

A terceira técnica que podemos citar é a prática dos jogos coletivos cujo exemplo mais representativo é o “Cadáver esquisito”, praticados a partir de 1925. Tal técnica consistia em um “[...] jogo em papel dobrado que consiste em fazer compor uma frase ou um desenho por várias pessoas, sem que nenhuma delas possa ter em conta a colaboração ou as colaborações precedentes.” (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p. 155).

Outras técnicas que se multiplicaram nas práticas surrealistas são:

[...] — escrita automática: é a unidade enfim reencontrada entre os fragmentos do ser. «É pelo apelo ao automatismo sob todas as suas formas, e a mais nada, que se pode esperar resolver, fora do plano económico, todas as antinomias».

— a analogia: «Nunca experimentei o prazer intelectual a não ser no plano analógico. Para mim, a única evidência no mundo é comandada pela relação espontânea, extralúcida, insolente que se estabelece, em certas condições, entre uma tal coisa e tal outra, que o senso comum impediria de confrontar».

— a alucinação: «No fim de contas, tudo depende do nosso poder de alucinação voluntária». É de notar que, contrariamente aos místicos, que procuram um aniquilamento na visão, o surrealista apela para um supra-consciente que seja consciente daquilo que se passa nas camadas ocultas do mental.

—a paranoia-crítica, a iritabilidade das faculdades do espírito, etc.
Vê-se em que sentido todas estas atividades são míticas (até o jogo): elas negam as antinomias entre as realidades exteriores e, experimentando a sua unidade no plano da representação mental, erguem o espírito para o outro lado das coisas. (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p. 205-206).

Outro método ou hipótese de trabalho coincide com a expressão “desvio absoluto”, que nomeia, não por acaso, a Exposição Internacional do Surrealismo de 1965 em Paris. Sobre tal técnica, Jean Schuster (s.d.) corroborado por Durozoi; Lecherbonnier (1972, p. 292), comenta:

[...] O «Desvio absoluto» de Fourier é a radicalização da “dúvida cartesiana”. Toda a civilização é de novo posta em questão, todas as ideias em uso são contestadas, todas as convenções são repensadas em função de uma maior adequação às paixões, todas as soluções dão origem a uma solução inversa cujo ensaio Fourier preconiza [...]. O “Desvio absoluto” é a porta completamente aberta para a aventura do homem. Em 1967, o Surrealismo reconhece-se inteiramente neste método e concede-lhe todas as possibilidades de realizar as duas vontades indissolivelmente unidas de Marx e Rimbaud: “Transformar o mundo e mudar a vida.”

Considerando-se as técnicas supracitadas poder-se-á ler e decifrar um texto surrealista, lembrando-se sempre que a “[...] prática da linguagem surrealista está ligada a uma leitura da vida” (SCHUSTER, s.d. *apud* DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p. 303) desses “fragmentos fascinantes, os “peixes solúveis”.

O SURREALISMO NA AMÉRICA LATINA

Após compreendermos a dimensão que os surrealistas tinham em vista, ou seja, ao buscarem, pelas vias revolucionárias, a reabilitação da imaginação para a vida, propunham a diluição dos limites entre a arte e a vida. Tal interesse na imaginação ilimitada e nas imagens produzidas seja pelo devaneio, seja pela descrição da experiência do infante da descoberta de algo pela primeira vez, seja pela exaltação do caráter inebriante (pelas vias do sono induzido, da hipnose, das induções espiritistas, pela paixão desenfreada ou mesmo pelo uso de entorpecentes), todos representam a fascinação dos surrealistas por situações que provocavam intensidade ao imaginado ora porque despertavam, ora porque conduziam a viver sensações prazerosas ou dolorosas.

Desta forma, o que eles acreditavam ser a “busca pelo início”, a imaginação, a imagem pictórica advinda do imaginado, transforma-se em outra categoria, agora, num estatuto um pouco diferente do comum, uma outra realidade. Mobilizados nessa suprarrealidade na qual

fundam-se os desejos, as fantasias e os sentimentos exacerbados, os latino-americanos também produzirão frutos advindos da embriaguez, dos jogos de imaginação surrealistas, da paranoia inventiva.

Percebemos que os caminhos são os mesmos, porém, talvez, a intensidade com que os latinos surrealistas acessam este poder do “maravilhoso” seja mais de rompimento com a fantasia do maravilhoso e passagem a uma produção mais acercada do onírico, do sonho e do acesso a esta dimensão do inconsciente e dos desejos, já preconizado por Breton em alguns questionamentos no Primeiro Manifesto: “Por que não hei de esperar das pistas que o sonho me fornece mais do que espero de um grau de consciência mais elevado? Porventura também o sonho não pode ser usado na resolução das questões mais fundamentais da vida?” (BRETON, 2001, p. 26). Estes caminhos explorados se estruturam no fluxo imagético na mente e se constituem como automatismo na observação e na apreciação deste fenômeno luminoso, que nada mais é do que o acesso a esta “realidade suprema”.

Nesse sentido, Octavio Paz (1996) que tem sua opinião citada por Francisco de Ambrosis Pinheiro Machado (2020, p. 47)³² assegura que “[...] toda imagem (poética) aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real.”. Ademais, na opinião de Paz (Ibid, p.47-48),

[...]conceitos e leis científicas também operam uma tal redução, mas de modo empobrecedor, seja por meio de uma abstração quantitativa que possibilita dizer que 1kg de pedra é igual a 1kg de plumas, seja, por uma lógica dialética, a qual transforma a contradição entre os dois termos em um terceiro momento, que suspende tal contradição. O poeta, por sua vez, nomeia as coisas: pluma é pluma, pedra é pedra – e surpreende, ao dizer categoricamente: “a pluma é pedra”. Surpresa, podemos acrescentar, que a criança conhece muito bem, ao se divertir com a pergunta: o que é mais pesado, um quilo de algodão ou um quilo de chumbo? Ou que nos desconcerta também em pinturas, como aqueles elefantes com pernas de inseto pintados por Salvador Dalí. Assim, Paz (1996, p. 38) assinala que, nas imagens poéticas (e nas do humor), “[o]s elementos da imagem não perdem o seu caráter concreto e singular: as pedras continuam sendo pedras [...]: pedras pesadas. E as plumas, plumas: leves. A imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio de contradição: o pesado é o leveiro. Ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos do nosso pensar.

Machado (2020, p.48) analisa os conceitos que operam a abstração nas imagens poéticas e conclui que “humor, imagens poéticas ou visuais podem, com isso, apresentar uma

³² MACHADO, Francisco de Ambrosis Pinheiro. **Imagens disruptivas**: elementos surrealistas na concepção de história de Walter Benjamin. Trans/Form/Ação [online]. 2020, v. 43, n. 2. Acesso em: 13 dez. 2021, pp. 0039-0070. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0101-3173.2020.v43n2.03.p39>. Epub 21 maio 2021. ISSN 0101-3173. <https://doi.org/10.1590/0101-3173.2020.v43n2.03.p39>.

realidade que o discurso lógico-linear privilegiado pela tradição do pensamento ocidental e a linguagem enquanto representação não atingem”. Segundo o estudioso, em função dessa irreduzibilidade e dessa diferença de potencial, “a aproximação dessas realidades gera uma tensão e uma descarga emotiva, um choque em forma de centelha relampejante que ilumina e torna clara a proximidade desses dois polos e revela uma nova dimensão do real, ou mesmo uma nova realidade, uma ‘realidade poética (conforme Réverdy)’”, a qual, para Machado, vincula-se “de maneira insuspeitada e casual àquelas duas realidades” (Ibid., p.48).

Por conseguinte, “por ser uma aproximação involuntária e inesperada”, Machado (2020, p.48) enfatiza que “esse choque é tanto maior para o eu-racional e tanto mais desafiador do pensamento lógico-conceitual”. Sendo assim, “uma interrupção do fluxo contínuo e confortável deste [pensamento], um enfraquecimento do controle racional do eu, da cadeia de raciocínios dedutivos”, uma vez que esta interrupção “não pode apreender como duas realidades contraditórias e irreduzíveis se aproximam e se apresentam numa mesma imagem” (Ibid., p.48). E disso se extrai que

[...] antes de ser uma negação do pensamento e da linguagem como um todo, é somente uma ampliação de suas possibilidades. Trata-se de uma “luz de imagem”, ocorrendo aqui uma revelação, uma iluminação, que traz conhecimento de nós e do mundo, mas, diferentemente das luzes/clarões do Esclarecimento, as quais se limitam à luz racional-diurna e, portanto, iluminam o mundo somente a partir de dicotomias estanques (claro-escuro, eu-mundo, sujeito-objeto, razão-sensibilidade, sono-vigília), o conhecimento buscado pelos surrealistas, enquanto pautado, como vimos acima, numa “noite de relâmpagos onde, comparado com ela, o dia é como a noite”, implicaria também uma superação das dicotomias, sobretudo uma reconciliação do homem consigo mesmo e com o mundo. (MACHADO, 2020, p. 48).

Na tentativa de ampliar o tema apresentado até o momento, aprofundaremos posteriormente o estudo com base na antologia de Floriano Martins, que aborda a história do Surrealismo no continente americano. Em 2002, a editora-adjunta da Folha de São Paulo, Sylvia Colombo relata que em 1974, o mexicano Octavio Paz reuniu uma série de textos sobre o surrealismo no livro "La Búsqueda del Comienzo" e que, Floriano Martins, na tentativa de superar o abismo cultural que separa a América hispânica do Brasil, inverteu o enunciado do título do livro do escritor mexicano e lançava "O Começo da Busca" (2001). Na visão da editora-adjunta, o livro do poeta e ensaísta mapeia e discute os caminhos dessa vanguarda na América Latina. Para ela, o livro do cearense traz à luz do estudo sobre o tema, um ensaio acerca das origens do Surrealismo no continente a partir de 1928 com a fundação

da revista "Qué", dirigida pelo argentino Aldo Pellegrini (1903-1973), e, que o livro de Martins é seguido de uma antologia em que se destacam autores como o argentino Enrique Molina, os peruanos César Moro e Emilio Adolfo Westphalen, os chilenos Enrique Gómez-Correa e Ludwig Zeller, o colombiano Raúl Henao, o mexicano Octavio Paz, os venezuelanos Juan Sánchez Peláez e Juan Calzadilla além dos brasileiros Sérgio Lima e Roberto Piva (COLOMBO, 2002).

O SURREALISMO NO BRASIL

Luiz Nazario, corroborado por Silva (2017), em "Surrealismo no Brasil" publicado em 2008, caracteriza a presença do Surrealismo em solo brasileiro a partir de duas perspectivas consoante a ótica de dois grupos: o dos críticos cânones e o dos militantes sobre o que foi o Surrealismo no Brasil, e faz algumas observações quanto às contradições conceituais dentro do próprio movimento. Silva esclarece que, para Nazario, alguns destes autores que se fixaram "[...] na eterna busca das próprias raízes" (2008, *apud* SILVA, 2017, p. 58), não consideram que houve a existência de um movimento surrealista brasileiro e questionam a legitimidade de um braço deste grupo em solo brasileiro no mesmo período histórico de vanguarda em que ocorreu na França dos anos de 1920, podendo ser identificadas certas "expressões" como resultantes de "manifestações tardias e sem grande importância". (Ibid., p. 58). Alguns desses críticos, enfatiza Nazario, insistem que somente houve algum tipo de produção propriamente surrealista após os anos 1960.

Silva (2017) esclarece que Nazario (2008) acreditava que dentre o grupo da crítica (ou como ele denomina da "crítica cânone"), representante da inexistência do Surrealismo no Brasil, destacavam-se nomes como Antônio Candido, Silviano Santiago, Tristão de Athayde, Afrânio Coutinho, Wilson Martins e José Paulo Paes. Este último se achegava ao grupo devido às argumentações e aos posicionamentos estritos contra a existência do Surrealismo no Brasil como a que proferiu em seu ensaio "O Surrealismo na literatura brasileira", a de que "[...] do Surrealismo literário no Brasil quase se poderia dizer o mesmo que a Batalha de Itararé: não houve." (PAES, 1985, p. 99).

De acordo com Nazario (2008) citado por Silva (2017), o líder Sérgio Lima e Floriano Martins compõem o grupo dos militantes que atacam a crítica produzida pelos críticos

cânones. Para Nazario, eles se contradizem ao proporem a exclusão do Modernismo brasileiro da estética surrealista, pois defendem a ideia da existência de um Surrealismo transcendente, não compactuando com o posicionamento canônico de que o movimento se iniciou nos anos de 1920 e terminou com a morte de André Breton em 1969.

O líder do grupo dos militantes, Sérgio Lima, tanto defendia que o movimento surrealista brasileiro ocorreu e sofreu marginalização entre os modernistas quanto delineava, ao lado de Facioli, o refazimento da história do Surrealismo no Brasil, na qual acrescentavam nomes dos que foram ligados à Antropofagia ou à esquerda trotskista brasileira. Nazario observa que o líder dos militantes foi responsável pela organização de um grupo surrealista a partir de 1965 cujos registros, tanto de manifestações quanto de publicações, podem ser considerados como surrealistas e alguns deles datam do mesmo período do surgimento do movimento europeu ou anteriores à fundação. Sobre tal fato, trazemos à luz deste estudo o comentário feito por Sérgio Lima (2001, *apud* SILVA, 2017, p. 59):

[...] não só houve narrativas e publicações, e mesmo atividades coletivas nos anos 1920 (além da presença e das atividades e dos escritos de Benjamin Péret, de 1929 a 1931, junto à Antropofagia e ao Mário Pedrosa, ao Osório César e ao Flávio de Carvalho) como também, episódios de relevo nos anos de 1930 e de 1940 (apesar da hegemonia totalitária do stalinismo e do realismo socialista, do regionalismo e da arte engajada), como também toda a efervescência dos anos 1950 e a formação do primeiro grupo do movimento no Brasil, de 1955 a 1969.

Sérgio Lima não só se fundamentava em acontecimentos históricos como propunha uma reconstituição das raízes dessa estética no Brasil. Para ele, como marco do Surrealismo brasileiro, estava o poeta simbolista Cruz e Sousa, a quem elevava entre os “pais” do Surrealismo não só brasileiro como também universal, pois sua poética poderia facilmente ser considerada surrealista, devido à sua sensibilidade e à riqueza imagética surgida do inconsciente pelo modo como faz um jorro de ideias partindo do “eu duplo”, como exemplo no poema “Emparedado”.

Silva (2017) pontua algumas considerações que Luiz Nazario (2008) faz sobre o Surrealismo brasileiro, dentre as quais ressaltamos a redescoberta de Joaquim de Sousa Andrade, o Sousândrade (1833-1902), a que reporta ao crítico Fausto Cunha, assim como a Luís Costa Lima, que estudou a narrativa *Guesa Errante*, de Sousândrade. Pela análise de Nazario, Luís Costa Lima não só considera Sousândrade como o precursor do Surrealismo como também do pós-Modernismo, fato observado na narrativa do maranhense devido a “[...] seu extremo sintetismo, suas deformações expressivas, sua tremenda agressividade formal-

conteudística, suas aglutinações com línguas estrangeiras” (NAZARIO, 2008) visitado por Silva (2017, p. 60). Para ele, compõem a lista do grupo dos militantes, as narrativas como “No Hospício” de Rocha Pombo, “O Ateneu” de Raul Pompéia, os poemas de Augusto dos Anjos e Cornélio Pena, o romance “A Rainha do Ignoto” (1899) de Emília de Freitas Pedro Killkerry (1855-1917), um monólogo interior em “A Hora Veloz” (1926) de Adelino Magalhães; os poemas de Ernani Rosas e de Pedro Dantas; poesias “Cristais Partidos” (1915), de Gilka Machado.

Em análise à posição de Sérgio Lima, historiador e autodeclarado surrealista brasileiro, Luiz Nazario propôs a discussão da aproximação desse aos modernistas, intitulado-a “Modernismo ou Surrealismo brasileiro?”. Na explicitação de Silva (2017), Luiz Nazario entende que Sérgio Lima perdeu o entusiasmo ao aproximar-se dos modernistas e, por ser membro e líder do grupo dos militantes do Surrealismo brasileiro, pode-se entender que tal posicionamento indica:

[...] uma falha de apontamento do historiador ao exaltar Ascânio Lopes e desprezar escritores consagrados como Aníbal Machado, pintores como Emiliano Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Ismael Nery, Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro; poetas como Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Oswald de Andrade, Raul Bopp; e deixar outros também silenciados, como os nomes de Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia e Ronald de Carvalho. (SILVA, 2017, p.61).

Para Nazario (2008) citado por Silva (2017), os militantes surrealistas não aceitavam muito bem os modernistas e possivelmente isso tenha dificultado o reconhecimento de os modernistas como os mais autênticos surrealistas. Do ponto de vista de Silva (2017), Nazario sugere que se é constada a ausência de indicações por parte de Sérgio Lima (por ser um internacionalista rigoroso) talvez ela tivesse existido mesmo e estivesse associada ao fato de o Modernismo ter-se empenhado junto às questões nacionais, motivo plausível para que Sérgio Lima tenha preferido valorizar o Surrealismo “tardio”, cuja fundação contou com o louvor de André Breton em 1965, logo depois do seu breve contato com o grupo francês.

Silva (2017), em sua pesquisa, percebe certa concordância entre Nazario e Sérgio Lima não só no que se refere à aproximação dos modernistas com as preocupações nacionais, e, muito além disso, também a integração dos trabalhos que coadunavam às questões dogmáticas culturais adotadas pelo Estado Novo. Para Silva, o crítico tem o entendimento de que o Modernismo não pode ser feito apartado das vanguardas europeias, citando o Futurismo, o Dadaísmo, o Expressionismo e o Surrealismo, já que “[...] bebeu em todas as

fontes” (Id. 2017, p. 61). Silva (2017) observa que para Nazário (2008) de outra parte, o Modernismo brasileiro igualmente não pode ser compreendido se se desconsideram as outras devidas influências, a exemplo da cultura norte-americana por meio da poesia libertária de Walt Whitman, do automóvel, do jazz e do cinema. Silva (2008) lembra ainda do destaque que Nazario dá ao cinema, exercendo grande influxo tanto sobre os modernistas brasileiros como sobre os surrealistas no mundo todo.

É inquestionável que as correntes europeias conduziram esteticamente a produção de alguns dos modernistas que, em sua maioria, estabeleceu interação com os vanguardistas em suas continuadas viagens à Europa. No entendimento de Nazario (2008) relatado por Silva (2017), mesmo sem se considerar o conteúdo ou a forma do poema, a “recitação” em si de Manuel Bandeira na Semana de 22 pode ser considerada como uma manifestação surrealista, pois, assim como as dos surrealistas franceses em situações semelhantes, aquela objetivava chocar a burguesia da época, no caso a elite cafeeira paulista. Silva (2017) lembra que Nazario (2008) nos traz à memória uma frase de Manuel Bandeira sobre todos sermos “super-realistas” para justificar que reconhece traços surrealistas em “Ritmo Dissoluto” (1924) e em “Libertinagem” (1930), além de versos inusitados nos poemas como “Pneumotórax” e “Porquinho-da-índia”. Silva (2017) destaca que, além da atividade de Bandeira na Semana de 22, Nazario considera as ativas colaborações de Bandeira com as revistas modernistas brasileiras “Klaxon”, “Antropofagia”, “Lanterna Verde”, “Terra Roxa”, “A Revista”.

Silva (2017) aponta que o estudioso destaca, também, o momento de Oswald de Andrade nas duas primeiras décadas de 1900, como sendo seu período de glória por ter visitado Paris diversas vezes e trazido notícias do Futurismo e do Cubismo. Para exemplificar tal período, Silva (2017) situa que, em 1925, no livro “Pau-Brasil”, Oswald de Andrade propôs uma “poesia tipo exportação” e igualmente retomava aspectos do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade lançaram o “Movimento Antropófago” e o mantiveram em atividade até o fim da década de 1920, quando da separação (amorosa) de Tarsila. Logo da dissolução dessa relação, Oswald de Andrade se uniu a Patrícia Galvão, também escritora e militante comunista.

Os estudos de Silva (2017) relatam que, em meados dos anos 1930, Oswald manteve contato próximo com Benjamin Péret, que, durante sua estadia no Brasil, convidou-o a exercitar a escrita automática. Em 1931, após ter sido preso e condenado no Brasil como

agitador, Péret foi repatriado à França. Dois anos mais tarde, em 1933, Oswald de Andrade lançou “Serafim Ponte Grande”, cuja produção, inspirada na edição cinematográfica (com certas referências de caráter erótico) resultou na produção de uma narrativa telegráfica. Silva enfatiza que, para Nazario, a peça brasileira em que o Surrealismo se encontra mais presente é “O homem e o cavalo” (1934), na qual “Oswald de Andrade caricaturiza o engajamento político socialista, desmoralizando-o por meio do Surrealismo nas descrições das cenas imaginadas como a de um ‘coro de criancinhas de Stálin’” (NAZARIO, 2008, *apud* SILVA, 2017, p. 63).

Em assonância com o pensamento de Luiz Nazario (2008), Silva (2017) concorda que, além das produções de destaque de Manuel Bandeira e de Oswald de Andrade, houve também as de Murilo Mendes e de Jorge de Lima, que, após 1934, se distanciaram substancialmente das tendências anárquicas surrealistas com a conversão de ambos ao Catolicismo. Luiz Nazario (2008), ainda citado por Silva (2017, p. 63), destaca os renomados Mário Pedrosa e Pagu pela publicação da tradução do Manifesto “Por uma arte revolucionária independente”, de André Breton e “Leon Trótski” no Jornal Vanguarda Socialista em 1946, no Rio de Janeiro, e, na França, o ensaio “Maria”, de André Breton acerca da escultora surrealista brasileira Maria Martins.

Silva (2017) cita Luiz Nazario (2008) afirmando que, no que se refere ao Surrealismo oficial brasileiro, pode-se considerar como seus precursores Sosígenes Costa, Paulo Mendes Campos, os poetas da Geração de 45 e, na prosa, Guimarães Rosa, Lúcio Cardoso, José Alcides Pinto, Juan Sanz Hernandez e Rosário Fusco. Nas considerações de Nazario, ainda merece destaque, na década de 1950, a narrativa onírica de Cesar de Castro, Campos de Carvalho, Clarice Lispector, Aníbal Machado, Maura Lopes Cançado, Paulo Emillio Salles Gomes, Mário Peixoto, Humberto Mauro, Alberto Cavalcanti e Sérgio Lima, que, em 1957, retomou a escrita automática e publicou “As aventuras do Máscara Negra”.

Para o crítico Luiz Nazario, o poeta Sérgio Lima teve papel relevante na produção surrealista no Brasil, por vários fatores, não apenas por ter sido convidado por André Breton para participar do grupo surrealista parisiense entre os anos 1961 e 1962, como também por ter apresentado produções no café “A La Promenade de Vênus”, onde se encontrava com os surrealistas. Lima também participou, consoante Nazario, do comitê da redação da Revista

“La Breche”, a última dirigida por Breton, e também do manifesto em apoio a Luis Buñel contra a interdição de “Viridiana”.

Silva (2017) constata nos estudos de Nazario (2008) que, a retornar ao Brasil, Lima liderou uma central de debates sobre o Surrealismo juntamente com Antônio Fernando De Franceschi, Decio Bar, Raul Fiker, Leila Ferraz e Maninha Cavalcante. É importante ressaltar ademais que Sérgio Lima foi o responsável por um levantamento das estadas de Péret no Brasil com o intuito de fazer uma biografia crítica, cuja iniciativa partiu de Eric Losfeld, Breton, Claude Courtot e outros.

Os três primeiros títulos publicados pelo grupo surrealista brasileiro, para o crítico Nazario (2008), conforme relata Silva (2017), foram “Paranoia”, de Roberto Piva (1962), “Amore” de Sérgio Lima (1963), e “Anotações para um Apocalipse”, de Claudio Willer (1964). Depois da publicação de tais livros, houve, conforme Nazario (2008 *apud* SILVA, 2017), intensa produção de pintores surrealistas durante três anos consecutivos em que Ismael Nery, Max Walter, Svanberg, Wilfredo Lan expuseram exemplares no Museu de Artes da USP em 1964, em 1965 na Bienal de São Paulo e, em 1967, na XIII Exposição Internacional do Surrealismo, realizada pela primeira vez no Brasil e que contou com o apoio de André Breton e dos grupos de Paris, de Lisboa e de Buenos Aires.

Como apresentado anteriormente por Silva (2017), para os críticos cânones, a morte do Surrealismo havia sido decretada com a morte de Breton, mas, contrariando essa posição, para Nazario (2008) na análise de Silva (2017), os surrealistas continuavam vivos entre os que integravam o Grupo Surrealista Brasileiro: a escultora Maria Martins, Trindade Leal, Péricles Prade, Bernardo Cid, Fernando Odriozola, Nelson Guimarães de Paula e Juan Sanz Hernandez. Nazario (2008) constata que, desde a “Semana Surrealista” promovida pela Aliança Francesa em São Paulo em 1985 e organizada por Sérgio Lima, tem existido produção surrealista nas artes contemporâneas nacionais até os dias de hoje.

Rememorando as leituras realizadas para esta tese e revisitando os estudos que versam sobre a existência dessas características em outros autores da poesia contemporânea brasileira, aprofundamo-nos em leituras crítico-literárias sobre a poética de Manoel de Barros e também em cuidadosas observações diretas das entrevistas dadas pelo autor e publicadas na mídia impressa e digital em que ele se intitula surrealista. Com base nestas produções, bem como em outros trabalhos acadêmicos, entramos em contato com alguns apontamentos de Cláudio

Willer em ensaios e artigos de análises literárias das obras de Manoel de Barros que arguíam sobre o acercamento de certas marcas de sua poética ao movimento surrealista, cuja estética exalta tanto a infância, a inocência quanto a imaginação, a loucura e o onírico.

Concomitante aos estudos de Luiz Nazario, Cláudio Willer também produziu materiais que discutem o tema e analisam a existência de manifestações da vanguarda francesa em solos brasileiros. No ensaio “Surrealismo no Brasil: crítica e criação literária” (reeditado em 2013), Willer argumenta que as manifestações do movimento surrealista no Brasil foram delineadas por um sentimento de destruição semelhante ao dos surrealistas franceses. Willer (2013) acredita que Adelino Magalhães tenha sido, cronologicamente, o precursor dessa vanguarda, e parece concordar com Luiz Nazario quando afirma que Sosígenes Costa tenha feito parte da adesão à estética surrealista no Brasil. Para Silva (2017), Willer critica o mito endossado por José Paulo Paes, Valentin Facioli e Sérgio Lima sobre a consideração de que Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Holanda apresentem características surrealistas.

Ademais, consoante Silva (2017), Claudio Willer lamentou que a morte tenha impedido essa discussão empreendida por Paes, reforçada em 1998, em sua resenha de entrevistas de Floriano Martins, intitulada “Escritura conquistada”, em que utilizou a expressão *tardosurrealismo* para tratar de algumas de suas considerações acerca da classificação de autores surrealistas. Para Willer, sobre o surrealismo tardio, Paes em “Surrealismo na literatura brasileira”, mostrou concordância de julgamentos com os críticos Antônio Candido e Silviano Santiago. A partir de Cláudio Willer, Silva (2017) amplia a discussão de que Haroldo de Campos sustenta uma crítica formalista e, igualmente às correntes dominantes na crítica brasileira, posiciona-se contra os fatos apresentados anteriormente, em que Nazario rejeita a existência do surrealismo brasileiro. Silva (2017) nos traz Willer (2013) destacando a afirmação de Haroldo de Campos, em “Teoria da poesia concreta - Textos críticos e manifestos” (1975):

[...]a poesia concreta repudia o irracionalismo surrealista, o automatismo psíquico, o caos poético individualista e indisciplinado. [...] O poema concreto não se nutre nos limbos amorfos do inconsciente, nem lhe é lícita essa patinação descontrolada por pistas oníricas de palavras ligadas ao subjetivismo arbitrário e inconsequente. (CAMPOS, 1975 *apud* SILVA, 2017, p. 65).

Claudio Willer (2013), citado por Silva (2017), relata o surgimento de novas recusas ao Surrealismo de outras partes, além das da crítica formalista, como, por exemplo, a de Mário de Andrade e Oswald de Andrade e os companheiros da Semana de 1922; e a dos

poetas mais influentes do século XX, como Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Para o crítico Willer, esse grupo de modernistas não só rejeitava os fundamentos de Breton, Aragon, Éluard ou Max Ernst, mas também desconhecia antecessores como poetas simbolistas, mencionados anteriormente na discussão desse subitem por Luiz Nazario, ou mesmo Sousândrade, que realizou, anos antes, o que o movimento modernista iria propor mais tarde. Nas considerações de Willer, Drummond, apesar de ter escrito alguns poemas de associações livres, também rejeitou o Surrealismo; e, de outra forma, João Cabral de Melo Neto defendeu o “cartesianismo poético”, mas produziu uma poética voltada para a mensagem, que seria adotada por grupos posteriores. (SILVA, 2017).

Na tentativa de listar nomes relevantes da produção poética surrealista brasileira, Cláudio Willer elenca Sosígenes Costa, Paulo Mendes Campos, Fernando Ferreira de Loanda, André Carneiro e, também, o autodeclarado surrealista, Manoel de Barros, escritor analisado nesta tese. Ademais, na opinião do estudioso, “[...] à margem do Realismo dominante” poderemos encontrar poesia na prosa de Aníbal Machado, Rosário Fusco, e o mais importante, Campos de Carvalho, que tinha afinidade declarada com a estética surrealista e produziu “[...] a narrativa descontínua e onírica, a crítica a valores e categorias do conhecimento, a qualidade das imagens em sua prosa, e, principalmente, a ética pessoal...” (WILLER, 2013 *apud* SILVA, 2017, p.66).

Nos estudos de Willer, percebe-se que a identificação dos poetas brasileiros com o Surrealismo ressurgiu nos anos de 1960, e, diante disso, ele questiona a ideia de um Surrealismo tardio ou *tardossurrealismo*, do qual, segundo Willer, fazem parte os autores Mário Cesariny, Sérgio Lima, Roberto Piva e ele mesmo, o próprio Cláudio Willer. Dever-se-iam considerar como surrealistas, as manifestações ocorridas entre 1963 e 1965 que contaram com a participação de Piva e Willer e, em 1967, com Leila Ferraz, Raul Fiker, Paulo Paranaguá e, também, as atividades que ocorreram entre 1990 e 1996, inclusive a produção de um manifesto com artistas plásticos e os poetas Juan Sanz Hernandez e Floriano Martins. (WILLER, 2013).

Para Silva (2017), faz-se importante ressaltar a defesa de Willer a respeito do anseio dos surrealistas em anular as fronteiras entre a arte e a vida, entre o sonho e a vigília, anseio esse executado por seus antecessores franceses, mas também presente na obra de Manoel de Barros e na representação literária brasileira mesmo antes dos anos de 1960, contrariando o

que sugerem o grupo dos formalistas. Seguem as tais notações ressaltadas por Silva (2017) a partir das que foram feitas por Willer:

Sobra pouco, até os anos de 1960, para ser indicado como surrealista na poesia brasileira. Quanto a Sosígenes Costa, a qualificação cabe, nem tanto pela poesia exuberante e excêntrica mostrada em *Irarana* (Cultrix, 1979), mas, novamente, pela conduta, ao colocar-se à margem da vida literária instituída; daí seu resgate tardio. Caberia, no capítulo da expressão surrealista no Brasil, a referência a Paulo Mendes Campos, esperando-se o reconhecimento de sua poesia em prosa, de imagens e associações livres. No âmbito da geração de 1945, há autores em segundo plano, como Fernando Ferreira de Loanda e André Carneiro, a demandarem reexame. E, principalmente, o crescimento de interesse por Manoel de Barros (1916), surrealista declarado, com sua obra completa editada recentemente (LeYa, 2013). Expressos por um vocabulário e uma sintaxe pessoais e inventivas, nele reaparecem o pensamento analógico e a sacralização do natural. Poeta da natureza, do microcosmo, das pequenas coisas, assim como os herméticos neo-platônicos, ele enxerga o universo em cada coisa; o alto no baixo, o maior no menor... (WILLER, 2013, p.132).

Para Silva (2017), Manoel de Barros, considerado o maior poeta brasileiro do século XX, autodeclarado surrealista, pertencente cronologicamente à Geração de 1945 (pois estreou em 1937 com o livro “Poemas concebidos sem pecado”), mas, para os formalistas, esteve ligado ao pós-Modernismo brasileiro, situando-se mais próximo das vanguardas europeias do início do século e da Poesia Pau-Brasil e da Antropofagia de Oswald de Andrade.

CAPÍTULO 2- RETRATO DO ARTISTA QUANDO COISA

BIOBIBLIOGRAFIA

*“Eu sou dois seres.
O primeiro é fruto do amor de João e Alice.
O segundo é lettral:
É fruto de uma natureza que pensa por imagens,
Como dizia Paul Valéry.
O primeiro está aqui de unha, roupa, chapéu e vaidades.
O segundo está aqui em letras, sílabas, vaidades, frases.
E aceitamos que você empregue o seu amor em nós.”*
(Manoel de Barros, 2010)

Contrariando Manoel de Barros, que sempre afirmou, não ser ‘biografável’, por se tomar como um indivíduo sem graça e sempre frizando que o seu ser biológico era totalmente sem graça, até mesmo desinteressante, e que deveríamos apegar-nos no seu ser lettral, propomos aqui realizar a biografia desse profícuo poeta brasileiro, ou nas palavras dele; a biografia de um “vagabundo profissional” um poeta que pode viver somente escrevendo poesias, pois ele comprou o seu ócio, por meio de sua fazenda no Mato Grosso do Sul, a partir do momento em que ela passou a dar lucro pela criação de gado.

Manoel Wenceslau Leite de Barros, aclamado poeta pantaneiro, nasceu em Cuiabá (MT), no dia 19 de dezembro de 1916. Um ano após o seu nascimento, sua família foi viver em uma propriedade rural na cidade sul-mato-grossense de Corumbá (MS). À época, tinha um padrão de vida diferenciado da maior parte da população brasileira, o que possibilitou o estudo em bons colégios (no período de 1924-1926 fez o curso primário em Campo Grande (MS) nos Colégio Pestalozzi e Colégio Lafayett (internatos) e de 1929-1934 no Rio de Janeiro fez o curso ginásial no Colégio São José (internato) dos padres maristas), inclusive foi no internato católico do Rio de Janeiro que tomou o primeiro contato com a Literatura, fato que marcou de forma singular sua posterior produção literária e arte poética. Rebelou-se contra a escrita do Padre Antônio Vieira, pois, para ele, essa forma de escrever lhe parecia que a frase era mais importante que a verdade. Ao ler a poesia em prosa de Arthur Rimbaud, Manoel de Barros descobriu o poder de misturar todos os sentidos.

Sua primeira obra não publicada, “Nossa Senhora de Minha Escuridão”, foi escrita quando o poeta, até aquele tempo estudante do secundário no Rio de Janeiro, na década de 30.

Continha 150 sonetos e se perdeu em razão de uma confusão com a polícia. Aos seus dezoito anos, no Rio de Janeiro, teria entrado para a Juventude Comunista e, numa ocasião, pichado as palavras "Viva o Comunismo" em uma estátua. Quando a polícia foi buscá-lo na pensão onde morava, a dona do estabelecimento pediu para “[...] não prender o menino, tão bom que até teria escrito um livro, chamado "Nossa Senhora de Minha Escuridão"”. O policial que comandava a operação, sensibilizou-se com a fala da dona da pensão, o poeta não foi preso, mas a polícia levou o seu livro. Nas palavras de Manoel sobre essa obra, muitos anos depois, revelou: “cometi um livro de sonetos, cerca de cento e cinquenta, dos quais nenhum resta”, dizendo que eram exercícios.

Embora a poesia tenha estado presente em sua vida desde os treze anos de idade, teria escrito o primeiro poema somente aos dezenove anos. Em 1932, seus primeiros escritos foram publicados no boletim da Nhecolândia: uma crônica intitulada “Mano” e um soneto, “Bugrinha”.

Seu primeiro livro publicado, “Poemas concebidos sem pecado” (1937), foi feito artesanalmente por amigos em uma tiragem de vinte exemplares mais um, que ficou com ele. Ainda no Rio de Janeiro, terminou os seus estudos, vindo a se formar Bacharel em Direito, em 1941, e, um ano mais tarde, publicado sua segunda obra, “A face imóvel” (1942). Após isso, Manoel de Barros contou em entrevistas que passou por diversos empregos, porém, nenhum lhe agradava e ele findava por abandoná-los, pois, como se diz, ele nasceu com a doença, a maldição de ser poeta!

Rompeu com o Partido Comunista quando o seu líder, Luís Carlos Prestes, após dez anos de prisão política durante o regime getulista, resolveu declarar apoio ao Presidente Getúlio Vargas, que já havia entregado sua esposa Olga Benário ao regime nazista da Alemanha, onde ela morreu. Após tal decepção, viveu na Bolívia, no Equador e no Peru, e, mais tarde, também, em Nova York, onde fez um curso de cinema e pintura no Museu de Arte Moderna. Em 1945, viajou para Portugal, Itália e França.

Na década de 1960 voltou para Campo Grande (MS) e lá permaneceu até 1993, onde passou a viver como criador de gado, sem nunca deixar de trabalhar incansavelmente em seu “[...] ofício de não fazer nada”, de estar à disposição da poesia, como relata, “[...] exercitar o seu ócio em sua sala de não fazer nada”. Aceitando o castigo de ser poeta, apurando o seu *idioleto manuelês*, a língua dos idiotas e dos bocós, a língua que cria um universo tão absurdo

quanto palpável, utilizava-se sempre de um bloquinho de notas e um lápis, e, com sua letra miúda, escrevia sem parar nesses blocos cujas capas ele mesmo personalizava.

A crítica literária opõe-se enquadrar o poeta mato-grossense como pertencente à terceira geração do Modernismo brasileiro. Mesmo que sua produção esteja cronologicamente junto à Geração de 1945 no panorama da literatura brasileira, salienta-se que tanto as temáticas presentes na poética de Manoel de Barros quanto as estruturas recorrentes em sua obra destoam dos escritores do mesmo período, embora a poesia de Manoel se aproxime dos escritores de sua geração cronológica no que se refere ao “fato dos poetas desse momento trazerem à tona a reflexão da poesia como arte da palavra, uma poética que tende à impessoalidade, à coisa e ao objeto.” (SANTOS, 2016, p. 30).

Situam-no muito próximo das vanguardas europeias do início do século, em especial da surrealista (se se considera a fase intermediária do movimento), cujos traços são facilmente identificáveis nos versos funcionais e, certa identidade poética com as técnicas surrealistas, que, para Padre Afonso de Castro (1991) está fortemente presente nos três primeiros livros publicados nos quais foram incorporadas características daquela vanguarda. Em “Poemas concebidos sem pecado” (1937), “Face imóvel” (1942), “Poesias” (1956), Manoel de Barros recorre aos “poemas-retrato” e aos “poemas-crônica” como recurso de composição poética, em cujos versos estão descritas as rememoradas personagens que fizeram parte da sua infância nos recônditos corumbaenses. (CASTRO, 1991, p.11).

A partir da análise “Manoel de Barros, o poeta que valorizava as insignificâncias” empreendida por Estela Santos (s.d), sem intenção de reducionismo, podemos trazer à luz deste estudo o levantamento de cinco características que ela considera serem mais marcantes na obra manoelina, as quais transcrevemos:

- **Recuperação de objetos inúteis:** o poeta versava sobre coisas comuns e vistas como inúteis pelas pessoas, ou seja, sapatos, baratas, bules, entre outras coisas, eram transformados em arte. Por meio desses elementos, Barros propunha um *conhecimento poético do mundo*.
- **Dessacralização da poesia:** ao falar sobre elementos vistos como inúteis, o autor dessacralizava a poesia, no sentido de mostrar que ela não é algo inacessível, complexo e para poucos.
- **Questionamento sobre o mundo moderno e mercadoria:** ao dar valor a coisas simples, como a natureza, o mato e as vivências da infância, a poesia de Manoel de Barros acaba por confrontar o modelo de vida moderno baseado no ter e no ser. Assim, questiona a valorização de mercadorias e do consumo desenfreado, que deixa de lado o que realmente importa na vida, como o canto dos pássaros e a imaginação.

- **Reinvenção de sentido e neologismos:** para além da valorização da insignificância, o poeta também atingiu a reinvenção do sentido das palavras e criou alguns neologismos, sendo até comparado a Guimarães Rosa. É uma característica muito comum em seus poemas a associação de seres, objetos e/ou sensações que, a princípio, parecem não associáveis, tais como “lodo das estrelas”, “pedras que cheiram água”, dentre outros inúmeros versos.
- **Oralidade:** outra característica muito marcante na poesia de Barros é a presença da oralidade, marcada por um tom coloquial-rural, ou seja, apropriando-se de expressões presentes no cotidiano, na sua vivência entre seres humanos e a natureza. (SANTOS, s.d.).

Novamente, na ótica da crítica Estela, para a professora Berta Waldman (1992) da Universidade de São Paulo, a proposital “eleição da pobreza, dos objetos que não têm valor de troca, dos homens desligados da produção” como os loucos³³, andarilhos, vagabundos, idiotas de estrada, assim nomeados por Manoel, “formam um conjunto residual que é a sobra da sociedade capitalista; o que ela põe de lado”, que, para ela, “o poeta incorpora, trocando os sinais.”.

Num texto-contribuição ao sítio da *web*, Blog da Companhia, em comemoração ao centenário de Manoel de Barros, Ítalo Moriconi comenta que a poesia de Manoel de Barros “começa por onde termina: sob o ponto de vista do menino do mato, maravilhado, em sua convivência de vida toda, de corpo e alma, com palavras, pessoas e o mundo ao seu redor [...]” (MORICONI, 2016). Para o crítico, “mundo que afeta e é afetado (recriado) pelo olhar da criança, pela dicção que essa engendra em desabrida liberdade criadora frente à língua [...]” (MORICONI, 2016). Ressalta mais uma vez que “é a linguagem contra a língua”, em outras palavras, a “linguagem-invenção que subverte os limites do dizer, produzindo figurações inusitadas, de originalidade sempre surpreendente”, que leva a poética de Manoel de Barros a uma “singularidade sem concessões.” (MORICONI, 2016).

Barros sofreu influência estética de Francis Ponge e Lesama Lima, de Guimarães Rosa e Menotti Del Picchia além de Eliot e Ezra Pound e outros clássicos, após sua estadia nos Estados Unidos, onde estudou cinema na década de 40. Apesar de terem tentado calar sua poesia porque revolucionária, a originalidade de sua expressão estética mudou a estrutura arcaica da poesia brasileira. Ele mesmo se remodelou e, a partir de “Gramática expositiva do

³³ Conforme Machado (2020, p.42), “os loucos, apesar de serem vítimas da imaginação, não fossem alguns a tolos repreensíveis que os levam a ser internados, detêm uma liberdade invejável, têm prazer com suas alucinações, mesmo que outros não vejam o valor destas, além de serem honestos e inocentes em suas ilusões. Os loucos seriam, portanto, os antípodas dos homens rasos e sem imaginação, inclusive, moralmente superiores. A figura do louco é, por isso, muito próxima do poeta sonhador, que Breton esboça, no decorrer do manifesto.”.

chão: Poesia quase toda” (1990), acabou se refotografando de maneira geométrica e sua escrita entrou no circuito literário, indispondo-se contra muitos deste meio. Um ano antes, em 1989, Joel Pizzini produziu um filme “O inviável anonimato do caramujo-flor”, uma adaptação sobre o poeta.

Somente após as suas duas primeiras publicações em livro, expressando um lirismo mais impessoal e atado às convenções poéticas, é que a poesia de Manoel de Barros assumiu as características personalíssimas que marcam a sua obra. Outras características marcantes da poesia de Manoel de Barros são o uso de vocabulário coloquial-rural e de uma sintaxe que homenageia a oralidade e a *oralitura*, ampliando as possibilidades expressivas e comunicativas do léxico, por meio da formação de palavras novas (neologismos). Assim, pelo uso que Manoel de Barros faz da língua escrita, retomando e desenvolvendo o legado da oralidade em todos os seus planos expressivos, seu trabalho tem sido muitas vezes comparado ao de Guimarães Rosa; muitos se referem ao poeta como “o Guimarães Rosa da poesia”, mas, talvez, coubesse dizer que Rosa é o “o Manoel de Barros da prosa”.

“Desde Guimarães Rosa a nossa língua não se submete a tamanha instabilidade semântica”, teria dito o poeta Geraldo Carneiro a seu respeito, resgatado por Menezes (s.d). Para além de sua complexidade e densidade, a poesia de Manoel de Barros pode induzir os jovens leitores e aprendizes a práticas autônomas de leitura e de decodificação das experiências cotidianas. Decodificação essa muito mostrada e relatada em suas longas conversas com seu amigo e fonte de ideias, Palmiro, homem pantaneiro, sujeito simples, nativo da terra do Mato Grosso do Sul que trabalhou por muito tempo na Fazenda Santa Cruz, de propriedade de Manoel de Barros, o que culminava no fato de os dois ficarem horas a fio conversando sobre tudo e nada quando, assim, surgiam muitas poesias do autor.

O autor conseguiu conceber, quase que na totalidade, o ideal da Antropofagia, da corrente modernista brasileira, capitaneada pelo escritor modernista Oswald de Andrade, ao colocar experiências puramente brasileiras em nossa Literatura, com o uso de seus neologismos e figuras de linguagem caboclas, o que Manoel de Barros definia como o *idioleto manuelês*, algo mais brasileiro, impossível.

Escreveu vários livros, contudo, sua obra ficou durante muito tempo desconhecida do grande público. Mesmo tendo ganhado diversos prêmios literários desde 1960, o poeta não frequentava os meios literários e editoriais e, deduzindo-se de suas palavras, “[...] por

orgulho”, ele não bajulava ninguém. Seu trabalho começou a ser valorizado nacionalmente ao ser descoberto por Millôr Fernandes, já na década de 1980, que muito o elogiou em sua coluna no Jornal Folha de São Paulo. A partir daí, ganhou reconhecimento e notoriedade por meio de vários dos maiores prêmios literários do Brasil, como o Jabuti, em 1987, com “O guardador de águas”.

O escritor foi membro da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras e recebeu vários prêmios, a saber: Prêmio Orlando Dantas - Diário de Notícias, com o livro “Compêndio para uso dos pássaros” (1960); Prêmio Nacional de Poesias, com o livro “Gramática expositiva do chão” (1966); Prêmio da Fundação Cultural do Distrito Federal, mais uma vez com o livro “Gramática expositiva do chão” (1969); Prêmio Jabuti de Literatura, na categoria poesia, como o livro “O guardador de águas” (1989); Prêmio Jacaré de Prata da Secretaria de Cultura de Mato Grosso do Sul como melhor escritor do ano (1990); Prêmio Alfonso Guimarães da Biblioteca Nacional, com o “Livro das ignoranças” (1996); Prêmio Nestlé de Poesia, com o “Livro sobre nada” (1997); Prêmio Nacional de Literatura do Ministério da Cultura, pelo conjunto da obra (1998); Prêmio Odylo Costa Filho - Fundação do Livro Infanto-Juvenil, com o livro “Exercícios de ser criança” (1999); Prêmio Academia Brasileira de Letras, também com o livro “Exercícios de ser criança” (1999); Prêmio Jabuti de Literatura, na categoria livro de ficção, com “O fazedor de amanhecer” (2002); Prêmio APCA 2004 de melhor poesia, com o livro “Poemas rupestres” (2005); Prêmio Nestlé de Literatura Brasileira, ainda com o livro “Poemas rupestres” (2006). Também recebeu *Magnum opus* com as obras: “Gramática expositiva do chão” (1966), “O livro das ignoranças” (1993) e “Livro sobre nada” (1996).

Manoel de Barros é considerado o maior ou um dos maiores poetas do Brasil, sendo um dos mais aclamados poetas brasileiros da contemporaneidade nos círculos literários do país. Conta-se que, enquanto escrevia, Carlos Drummond de Andrade recusou o epíteto de maior poeta vivo do Brasil em favor de Manoel de Barros. Consideram que sua obra mais conhecida é o “Livro sobre nada” de 1996, porém seu trabalho como um todo tem sido publicado na Europa, em especial, em Portugal (onde é um dos poetas contemporâneos brasileiros mais conhecidos), na Espanha e na França.

O escritor faleceu aos 97 anos, em Campo Grande-MS, no dia 13 de novembro de 2014, por falência de múltiplos órgãos. Ele foi sepultado no cemitério Parque das Primaveras.

Foi homenageado em 2016 e em 2017, respectivamente, pelas escolas de samba Sossego e Império Serrano e ambas as escolas que contaram sua vida, consagraram-se campeãs.

A obra completa do escritor é composta pelos livros seguintes: Poemas concebidos sem pecado (1937); Face imóvel (1942); Poesias (1956); Compêndio para uso dos pássaros (1960); Gramática expositiva do chão (1966); Matéria de poesia (1974); Arranjos para assobio (1980); Livro de pré-coisas (1985); O guardador das águas (1989); Gramática expositiva do chão: Poesia quase toda (1990); Concerto a céu aberto para solos de ave (1991); O livro das ignoranças (1993); Livro sobre nada (1996); *Das Buch der Unwissenheiten* - Edição da Revista alemã Akzente (1996); Retrato do artista quando coisa (1998); Exercícios de ser criança (1999); Ensaio fotográficos (2000); Encantador de palavras - Edição portuguesa (2000); O fazedor de amanhecer (2001); Tratado geral das grandezas do ínfimo (2001); Cantigas para um passarinho à toa (2003); *Les paroles sans limite* - edição francesa (2003); *Todo lo que no invento es falso* - antologia publicada na Espanha (2003); Poemas Rupestres (2004); *Riba del dessemblat* (2005) Antologia poética — Edição catalã organizada pelo editor Leonard Muntaner; Memórias inventadas I (2005); Memórias inventadas II (2006); Memórias inventadas III (2007); Poeminha em língua de brincar (2007); Menino do mato (2010); Poesia Completa (2010); Escritos em verbal de ave (2011); A turma (2013); Infantis (edição da Editora LeYa, 2013).

Para a composição do objeto de pesquisa analisado nesta tese, fizemos levantamento das obras e constatamos que a edição da obra completa pela Editora LeYa em 2013 constou de 18 livretos, sendo que no “Menino do mato” foram englobados os “Escritos em verbal de ave”, publicado pelo autor em 2011 e o poema “A turma”, último publicado em vida, em 2013. No livreto “Infantis”, encontram-se as obras: “Exercício de ser criança” de 1999, “O fazedor de amanhecer” de 2001, “Cantigas por um passarinho à toa”, de 2003 e “Poeminha em língua de brincar”, de 2007. E não foram abarcadas até então as obras: “Águas” (2001)³⁴

³⁴Na informação fornecida pela filha do poeta em contato com autora dessa tese por e-mail no dia 10/12/22, Martha Barros esclarece que a obra “Águas” surgiu a partir de um poema escrito para uma revista e que, posteriormente, utilizaram-no como um livreto de propaganda da Sanesul. Atualmente, este poema está no livro “Menino do mato”, reedição da Alfaguara.

nem “Memórias inventadas³⁵ I” (2005), “Memórias inventadas II” (2006) e “Memórias inventadas III” (2007).

Não consideramos parte da análise nem as obras não abarcadas citadas no parágrafo anterior nem as coletâneas sobre Manoel de Barros e/ou obras do escritor que tiveram edições publicadas no exterior: “Das Buch der Unwissenheiten” - Edição da Revista alemã Akzente (1996); “Encantador de palavras” - Edição portuguesa (2000); “Les paroles sans limite” - Edição francesa (2003), “Todo lo que no invento es falso” – Antologia publicada na Espanha (2003) e “Riba del dessemblat” (2005) Antologia poética — Edição catalã organizada pelo editor Leonard Muntaner.

O livro “Poesia Completa” (BARROS, 2010) - com 497 páginas de conteúdo, 2 páginas em branco e 1 página de apresentação da edição/impressão da editora LeYa ao final - está organizado em 4 seções, sendo a primeira seção: a Entrada – Manoel de Barros; a segunda seção elenca 17 obras organizadas em ordem cronológica de produção; na terceira seção, intitulada “Livros infantis”, têm-se mais 4 obras do escritor, também organizadas em ordem de produção e, por fim, a quarta, um índice remissivo.

Na segunda seção, podem-se encontrar: “Poemas concebidos sem pecado” (1937); “Face imóvel” (1942); “Poesias” (1956); “Compêndio para uso dos pássaros” (1960); “Gramática expositiva do chão” (1966); “Matéria de poesia” (1974); “Arranjos para assobio” (1980); “Livro de pré-coisas” (1985); “O guardador das águas” (1989); “Concerto a céu aberto para solos de ave” (1991); “O livro das ignoranças” (1993); “Livro sobre nada” (1996); “Retrato do artista quando coisa” (1998); “Ensaio fotográficos” (2000); “Tratado geral das grandezas do ínfimo” (2001); “Poemas rupestres” (2004) e “Menino do mato” (2010).

Na terceira seção, temos 4 livros: “Exercícios de ser criança” (1999); “O fazedor de amanhecer” (2001); “Cantigas para um passarinho à toa” (2003) e “Poeminha em língua de brincar” (2007).

POEMAS CONCEBIDOS SEM PECADO

³⁵ Memórias inventadas I, II e III são prosas poéticas e publicadas em um só livro pela Editora Alfaguara.

Estruturalmente, “Poemas concebidos sem pecado”, publicado em 1937, é composto por 4 partes intituladas e distribuídas em 31 páginas de conteúdo e 1 de apresentação da edição/ impressão da editora LeYa. (BARROS, 2013).

O primeiro conjunto, “Cabeludinho”, apresenta uma particularidade por se tratar de uma modalidade de poema-notícia, é dividido em 11 poemas, enumerados com numerais cardinais, totalizando 8 páginas, sendo todas elas estruturadas em estrofes, exceto a 8ª parte em que se observa a presença de travessões como que numa reprodução de falas.

O segundo é intitulado “Postais da Cidade” (em que as personagens são descritas como ‘postais da cidade’) é composto num total de 7 páginas e 1 em branco, disposto em 7 poemas: “O Escrínio”, “A draga”, “Seu Margens”, “Maria-Pelego-Preto”, “Dona Maria”, “O princípio”, “Cacimba da saúde”.

O terceiro, cujo título é “Retratos a carvão”, composto num total de 7 páginas, com 5 poemas que são: “Polina”, “Cláudio”, “Sabastião”, “Raphael”, “Antoninha-me-leva”. Nas partes “Polina” e “Sabastião”, observa-se a presença de travessões como que numa reprodução de falas.

O quarto título, “Informações sobre a musa”, construído em 2 páginas e sem fragmentação, lembra uma prosa poética pela presença de descrição e também travessões para marcação/reprodução de falas.

Esteticamente, a linguagem metafórica é a ferramenta constituinte e definidora da linha temática dessa obra e da que estará presente na criação poética como um todo: a infância. As memórias dos arredores da cidade de Corumbá (MS), as lembranças das brincadeiras, dos moradores, dos transeuntes e bêbados, dos elementos da natureza, das brincadeiras e sensações descritas nas descobertas, tudo será matéria de poesia.

É fato que se pode perceber semelhanças com outros poetas de sua época, mas a poética manoelina tem traço incomparável quanto à originalidade pela temática da infância e falares próprios da coloquialidade da criança ou do falar próprio do bugre pantaneiro. Percebem-se termos próprios daquela região bem como expressões populares ou mesmo termos inventados pelo escritor.

Ismael Cardim observa em sua análise - impressa pela Editora LeYa nas orelhas do livro em foco -, que “antes de ser Manoel de Barros, o poeta escreveu uma autobiografia da infância e deu-lhe um título: ‘Poemas concebidos sem pecado’. Parece que foi lá por 1937.

Deve ter sido mesmo, porque os passarinhos não mentem”. Cardim afirma que o poeta de seus vinte e poucos anos já fazia poesia e humorismo com uma pitada necessária de crueldade numa “quase ignorância iluminada” e produzia uma “quase prosa torta e cheia de energia” como ele próprio era “torto-tortuoso”. Para o crítico, os tempos passaram e na originalidade das inventivas lembranças da infância daquele “menino do mato, sem importância” lê-se um pouco de Fernando Pessoa, de Jorge de Lima e também de Guimarães Rosa.

FACE IMÓVEL

“Face imóvel”, publicado em 1942, organizado pela Editora LeYa (Barros, 2013) em 14 páginas de conteúdo e uma em branco, é composto de 17 poemas, intitulados, respectivamente, “Eu não vou perturbar a paz” (2 estrofes), “Rua dos arcos” (6 estrofes), “Os girassóis de Van Gogh” (3 estrofes), “Aurora no *front*” (1 estrofe), “Paz” (3 estrofes), “Poema do menino inglês de 1940” (7 estrofes), “O solitário” (5 estrofes), “Dorowa” (8 estrofes), “Uns homens estão silenciosos” (2 estrofes), “O muro” (3 estrofes), “Noturno do filho do fazendeiro” (8 estrofes), “Singular tão singular” (4 estrofes), “Instante anunciado” (1 estrofe), “Enseada de Botafogo” (2 estrofes), “Mansidão” (1 estrofe), “Balada do palácio do ingá” (4 estrofes) e “Incidente na praia” (6 estrofes).

Esteticamente, a composição poética se mostra mais homogênea e a linguagem mais simples com uso de significado comum das palavras, resultando em versos mais sóbrios (se se comparados aos do primeiro livro), justificando-se talvez pela temática variar entre as paisagens exteriores, as belicosas remetendo-se à Segunda Grande Guerra (traduzindo interrogação, esperança e fatalidade) ou às paisagens cariocas (pela contemplação da natureza, dos monumentos ou descrição dos modos cariocas); e de outra perspectiva, as paisagens internas do poeta, em que percebemos memórias afetivas restritas à época em que morou e estudou no Rio de Janeiro. A estratégia poética comum utilizada nessa obra é a descrição de um cenário como que numa pintura, em que o poeta “emoldura” um personagem central, ao final de cada poema, no centro dessa moldura ou a si próprio, trazendo uma perspectiva contemplativa, porém mais existencial.

Ao priorizar a questão espacial na poética de Manoel de Barros em sua dissertação de mestrado, Alan Bezerra Torres (2011) enfatiza a preocupação de Manoel com o coletivo e a

situação mundial causada pela guerra em “Face Imóvel” (1942), sem perder a poesia das sutilezas, trazendo a perspectiva de um universo urbano “atópico e opressor” (TORRES, 2011, p. 60). Na obra, é priorizado o olhar para a fragilidade humana diante de um contexto geral devastador.

É sob essa conjunção monótona, de coisas sem cor e sem voz que é mostrada uma simples cena de um dia qualquer da cidade. O poema é um espelho do que o eu-poemático sente: um vazio, sem um grito ou sequer um pedido de socorro. Esse grito que falta, ele mesmo profere, mas sem grande alarde e com uma singularidade que encanta. Sua maneira de chamar a atenção para um possível mendigo, por exemplo, é singela, tocante, não se assemelha ao homem que Manuel Bandeira retrata em “O bicho.” (TORRES, 2011, p. 60).

Ao tratar de um contexto mais generalizado, Manoel não perde sua capacidade poética de tratar da sensibilidade e das sutilezas como característica primária de seu trabalho, e aponta seu posicionamento político e uma preocupação para além do contexto rural e pantaneiro, enxergando a beleza e as problemáticas da vida urbana, fonte da qual também bebeu ao longo de sua vida e formação, e mesmo fora de seu país.

POESIAS

A obra “Poesias”, publicada em 1956, é mais extensa do que as duas outras anteriores. São 59 páginas de conteúdo, 4 em branco e 1 de apresentação da edição/impressão da editora LeYa (BARROS, 2013), e composta de 22 poemas, perfazendo “Fragmentos de canções e poemas” um total de 12 páginas e fragmentado em 16 composições poéticas, enumeradas em números cardinais. Seguem-se os outros 21 poemas: “Olhos parados” (dedicado a Mário Calabre, é construído em 8 páginas sem fragmentações), “A boca” (construído em 3 páginas, sendo um total de 11 estrofes), “Na enseada de Botafogo” (3 estrofes distribuídas em 1 página), “Ode vingativa” (3 estrofes distribuídas em 1 página), “A volta” (14 estrofes distribuídas em 3 páginas), “Pedido quase uma prece” (dedicado a Nelson Nassif, estruturado em 11 estrofes, composto em 3 páginas - sendo 10 estrofes, um espaço marcado com uma linha pontilhada e 1 estrofe final), “Viagem” (4 estrofes em 1 página), “A esfera” (1 estrofe disponibilizada em 1 página), “Noções de ruas” (5 estrofes delineadas em 3 páginas), “Lembranças” (3 estrofes delineadas em 1 página), “A voz de meu pai” (num total de 5 páginas, temos 10 estrofes, um espaço marcado com uma linha pontilhada e mais 6 estrofes),

“O morto” (fragmentado em 2 partes enumeradas em números romanos, distribuídos em 2 páginas), “Retrato” (5 estrofes em 2 páginas), “Infância” (3 estrofes em 2 páginas), “Crônica do largo do chafariz” (5 estrofes em 1 página), “Zona hermética” (1 estrofe em 1 página), “O cavalo morto” (3 estrofes em 2 páginas), “Na rua Mário de Andrade” (num total de 5 páginas, distribuem-se 24 estrofes), “Continho à maneira de Katharine Mansfield” (prosa poética em 1 página), “Encontro de Pedro com um nojo” (prosa poética em 4 páginas escritas e 4 em branco). Na segunda capa, há um poema “A voz de meu pai” sem identificação de autor.

Nesta obra, Manoel de Barros alcança um arranjo composicional próximo ao da lírica de Cecília Meireles, porém escolhe a simplicidade no ritmo e explora pouco as metáforas. Quanto à temática, varia entre memórias de amores da juventude, indefinições do passado e muita descrição da natureza, com exaltação da terra, do chão, que é tanto a força do homem que surge dela quanto a continuidade da vida.

Se em FI [Face Imóvel], a infância e o Pantanal quase não surgem, em PO [Poesias], há uma tensão bem mais forte, ora o Pantanal se faz presente, ora as temáticas de cunho urbano, no entanto, a poesia de Barros vai, aos poucos, revelando o que será sua verdadeira densidade e o eu-lírico começa a demonstrar um grande sentimento de nostalgia, o que fará com que a voz poética busque cada vez mais amparar-se no torrão natal, na casa primeira onde morou, nos familiares e nos amigos de infância. (TORRES, 2011).

Desse modo, o poeta pantaneiro, até agora, preenchido com as tensões entre o urbano e o rural, entre o menino das peraltices e o menino que vê um triste caos urbano, busca a essência de sua escrita com “Poesias” (1956), tendo o Pantanal como um lugar de retorno e, também, vital para sua criação poética, o que se percebe no seu legado de poeta da ordinaryidade.

COMPÊNDIO PARA USO DOS PÁSSAROS

Em 48 páginas (44 escritas, 3 em branco e 1 de apresentação da edição/impressão da Editora LeYa (BARROS, 2013)), a obra “Compêndio para uso dos pássaros”, publicada em 1960, inicia-se com um fragmento de João Guimarães Rosa, composto de 2 partes enumeradas em algarismos romanos, a saber: a primeira, intitulada “De meninos e de

pássaros”, compõe-se em 20 páginas, e, a segunda, “Experimentando a manhã nos galos”, estrutura-se em 16 páginas de conteúdo e 3 em branco.

Na primeira parte da obra, temos os seguintes poemas: “Poeminhas pescados numa fala de João” (fragmentado em 9 partes enumeradas em algarismos romanos, que coincidem com o número de estrofes), “A menina avoadada” (dedicado a Marta - possivelmente sua filha -, é composto por 15 partes enumeradas em algarismos romanos, sendo as partes II, IV, VI, IX e XIV compostas por mais de uma estrofe cada uma), “O menino e o córrego” (dedicado a Pedro, é dividido em 5 partes enumeradas em algarismos romanos, sendo apenas a IV parte composta de 1 única estrofe), “Noções sobre João-Ferreiro” (estruturado em 11 estrofes em 3 páginas), “Um bem-te-vi” (composto de 4 estrofes em 1 página).

Na segunda parte da obra, o poema inaugural “Experimentando a manhã nos galos” tem mesmo título desta referida parte (composto de 9 estrofes em 2 páginas), “Coisas mansas” (4 estrofes em 1 página), “Caminhada” (5 estrofes em 1 página), “Aquela madrugada” (composto de 1 única estrofe numa página completa), “No fim de um lugar” (10 estrofes em 3 páginas), “Tentação” (6 estrofes em 1 página completa), “Na fazenda” (7 estrofes em 2 páginas), “Um novo Jó” (iniciado por uma epígrafe de Jorge de Lima – “Porquanto como conhecer as coisas senão sendo-as?”), é estruturado em 14 estrofes em 3 páginas completas).

Esteticamente, na primeira parte, a escolha é por versos curtos para representar o ingênuo, o lúdico infantil. Nessa obra a perspectiva do poeta é de reflexão acerca da expressão da criança e sua interação com o mundo por meio da natureza, a exemplo dos pássaros, presente até no título da obra. O poeta busca expressar na poesia o mundo pelo olhar do infante e também recriar este mundo infantil por meio da ludicidade. Para alcançar esse efeito de sentido, explora a imaginação, chave de entrada no mundo fantástico da criança, onde o poeta brincar com as palavras atribuindo-lhes outros sentidos, o que mais tarde vamos explorar no capítulo 4, denominando de transfiguração das palavras.

Quanto à parte segunda da obra, a temática gira em torno do questionamento da essência da poesia e como alcançá-la pela sua atividade de poeta. Sugere-se que um meio de alcançar a potência máxima da essência do fazer poético pode se dar pelo sonho ou delírio, como meios de obtenção desse conhecimento. Tal pressuposto é notável no último poema, em que o poeta sugere o surgimento de outro homem “o novo Jó” para um novo mundo, idealização do mundo poético anteriormente preconizado pelos surrealistas.

Sobre a obra, Anna Regina Accioly analisa, na orelha do livreto “Gramática expositiva do chão” que “Manoel de Barros se propunha a desaprender a língua com as crianças para ficar ainda mais livre”. Já Hygia Teresinha Calmon Ferreira, na orelha do livreto em análise, afirma que “Manoel de Barros não deixa dúvidas quanto a viver em permanente estado de poesia” e crê que há um plano de “voo sem limites” nos 13 poemas que compõem o livro. Esta estudiosa pontua que o fazer poético do escritor começou “num sussurro de versos com a Água-mãe” e, nesse movimento, o menino mergulhou fundo e descobriu seu amor pela palavra. Segundo ela, “pleno de poesia”, o escritor “sai em busca do ‘quem’ em tudo”, em outras palavras, ela argumenta que ele se transformava, se assim fosse necessário, em bichos, pedras, musgos, luar... e com os pássaros, buscava alcançar o ato da criação.

GRAMÁTICA EXPOSITIVA DO CHÃO

O “Gramática expositiva do chão”, publicado em 1966, considerado o marco na poética de Manoel de Barros, escrito em 48 páginas (47 de conteúdo e 1 de apresentação da edição/impressão da Editora LeYa (BARROS, 2013), foi dividido em 6 partes enumeradas em algarismos romanos, sendo as partes intituladas, respectivamente: “Protocolo vegetal” (em 7 páginas de conteúdo e 1 em branco), “O homem de lata” (dedicado a Paulino de Souza), “Páginas 13,15 e 16 dos ‘29 escritos para conhecimento do chão através de S. Francisco de Assis’”, “A máquina de chilrear e seu uso doméstico”, “A máquina: a máquina segundo H.V., o jornalista”, “Desarticulados para viola de cocho”.

A primeira parte, é composta de 5 poemas, cujos títulos estão todos destacados em itálico, a saber: “Trata de episódio que veio a possibilitar a descoberta de um caderno de poemas” (fragmento poético distribuído em 2 páginas inteiras, é composto praticamente por uma lista de objetos apreendidos de ‘um homem que entrara na prática do limo’), “Descrição da tela pelo Dr. Francisco Rodrigues de Miranda, amigo do preso” (4 estrofes em 1 página), “Seria o homem do Porquê?” (6 estrofes distribuídas em 1 página), “Palavras de Lúcio Ayres Fragoso, professor de física em São Paulo, compadre do preso a título de esclarecimento à polícia” (16 estrofes em 2 páginas de conteúdo poético), “Antessalmo por um desherói” (3 estrofes em 2 páginas, sendo 1 em branco).

A segunda parte não é fragmentada em outras subseções, estruturada em um total de 28 estrofes em 8 páginas, sendo 2 em branco – 1 no começo e outra ao fim).

A terceira parte também não é fragmentada em outras subseções, em um total de 11 estrofes em que podemos observar 3 notas de rodapé de página com referência a “o lagarto”, “o caracol” e “o nosso homem”, todas estruturadas em versos.

A quarta parte não é fragmentada em outras subseções, construída em 8 páginas (das quais 2 são em branco – 1 no começo e outra ao fim) em formato de fragmentos poéticos em que se destacam reflexões sobre o poeta, a lua, o pássaro, o córrego, o mar, o sol, a estrela, o caramujo, a rã, a árvore, Chico Miranda, a formiga, a pássara e Francisco.

A quinta parte, em 4 páginas de conteúdo – sendo a primeira em branco, não é fragmentada em outras subseções, estruturada em 7 estrofes e, no rodapé da segunda página do poema, uma nota explicativa com a expressão, “isto é”, uma listagem de várias definições do que “não é fonte de pássaros”.

A sexta parte, não é fragmentada em outras subseções, estrutura-se em torno de um único poema de 14 estrofes em 6 páginas de conteúdo das quais apenas 1 é em branco.

Esteticamente, os poemas são trabalhados com regular sonoridade e compostos por sinestésias e metáforas que exaltarão o chão pantaneiro como matéria da poesia, rico não só de coisas, mas de um dizer característico. A temática é construída em torno da compreensão das “coisas da natureza”, dos seres do chão e para tanto, Manoel de Barros propõe ironicamente uma “Gramática”, como se fosse possível aplicar o reducionismo de um compêndio de regras com a função de regulamentar a língua à compreensão do homem. Lembra-nos a tentativa dos surrealistas de utilizar de um vocábulo vernacular para descrever o que era o movimento estético que se estava construindo no início do século XX. O que o poeta faz é “coisificar” o homem e dar esclarecimento como é o funcionamento dele e dos seres em geral. Para tanto, utiliza-se da metáfora “homem de lata” como caminho para a compreensão desse homem a partir da perspectiva do chão.

Anna Regina Accioly, em análise na orelha do livreto “Gramática expositiva do chão” (BARROS, 2013) situa que esta obra foi produzida 6 anos após “Compêndio para uso dos pássaros” e é uma inovação ousada entre vocábulos, uma criação de “um espaço cubista surreal na linguagem” em que o poeta traz à tona os restos, “os rejeitados pela sociedade de consumo”. Na sua opinião, Manoel de Barros toma emprestado o título do quadro de Paul

Klee, “Máquina de Chilrear” (1922), para coser tudo que é resíduo e transformar em poesia. Nas palavras de Accioly (2013, orelha):

A incomparável originalidade da poesia de Manoel, o domínio do som, do ritmo, dos sentidos, do inútil, dos arquesemas abaixo da linha do horizonte, chão árvore pedra lesma, se repetem neste homem de lata, contaminado de pássaros, de árvores, de rãs. Que foi feito para ser ninguém e nem nunca, musgo, líquen, limo, folha caída amarelada decomposta que vai virar sapato, se transformar numa árvore. Palavra que faz de conta que é simples, mas, ao contrário, é sofisticada, trabalhada, burilada ao ponto de chão. Domada, montada e submetida pelo poeta, e, por isso imortal. Manoel de Barros descobriu o milagre da multiplicação das leituras; sua poesia não se esgota, e maravilha sempre quem a lê, com encanto impossível de se acabar. E nos transporta e nos leva por descaminhos únicos, em estado de graça. Amém.

MATÉRIA DE POESIA

“Matéria de poesia”, publicado em 1974, reproduzido em 64 páginas (sendo 62 de conteúdo, 1 em branco e, ao final, 1 de apresentação da edição/impressão da editora LeYa (BARROS, 2013)), foi dedicado a Antonio Houaiss. Esta obra é fragmentada em 4 partes enumeradas com algarismos romanos.

A primeira parte deste livro, intitulada “Matéria de poesia”, é subdividida em 3 seções não nomeadas, sendo: a primeira seção com 4 páginas de conteúdo é estruturada em 22 estrofes; a segunda seção com 2 páginas é uma listagem de coisas que poderiam “fazer a favor da poesia” e foram enumeradas utilizando as letras do alfabeto em ordem alfabética de “a” a “l”; a terceira seção com 2 páginas é composta por 9 estrofes de 4 versos cada uma.

A segunda parte da obra, nomeada “Com os loucos de água e estandarte”, organizada em 2 subseções não nomeadas foram organizadas da seguinte maneira: 35 estrofes compõem a primeira seção em 8 páginas, sendo 1 em branco, e, 11 estrofes estruturam a segunda seção em 2 páginas.

A terceira parte, “Aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição”, é composta de 15 poemas. Manoel de Barros chamou os 4 primeiros de “Passeios”, enumerando-os de 1 a 4, aos quais acrescenta-se o quinto poema, denominado “O palhaço” e, segue-se o sexto, “Passeio nº 6”, retornando ao estilo de enumeração dos 4 primeiros poemas, todos eles compostos de uma estrofe única. Observa-se como uma característica de apresentação comum aos 6 primeiros poemas, 1 página em branco após cada poema, sempre nas páginas da esquerda do livro. O sétimo poema de 13 estrofes em 2 páginas de conteúdo é

denominado “Abandono”, enquanto o oitavo poema, “Matéria”, volta-se a se reestruturar em apenas 1 estrofe de 3 versos distribuídos em 1 página. A disposição dos poemas na página, citada anteriormente, volta a se repetir no restante desta terceira parte, do oitavo ao décimo quinto poema. O nono, “Pássaro” e o décimo, “Matéria” (3 versos cada), o décimo primeiro como “A carne e o espírito” (5 versos), o décimo-segundo como “O bicho” (4 versos), o décimo terceiro como “Composição” (3 versos), o décimo quarto como “A descoberta” (4 versos) e o décimo quinto poema, “De viagem” (3 versos), estruturam-se todos em 1 única estrofe ocupando 1 página cada um deles.

A quarta parte, de 3 páginas (sendo 2 de conteúdo e 1 em branco), é composta de apenas um poema, “O abandono (Parte final)”, de 17 estrofes, sendo 5 monósticos, 11 dísticos e 1 terceto.

O conteúdo desta obra é especificado desde o título e, pela estética-poética, busca a expressão de tudo que pode ser explorado no chão - matéria-prima de sua busca pelo conhecimento por este mundo - argumentado pelo escritor como inútil, como sem importância, mas matéria de sua poesia. Já na primeira parte da obra, o poeta enumera vasta listagem de “coisas” que podem ser matéria de poesia: cuspe a distância, o homem que possui um pente e uma árvore, detritos semoventes de um terreno baldio (o escritor tem especial gosto pelas latas), um Chevrolé gosmento, um bule sem boca, caco de vidro, garampos, retratos de formatura, sapatos... Destacamos como exemplificação os versos seguintes:

[...] As coisas que não levam a nada têm grande importância
 Cada coisa ordinária é um elemento de estima [...]
 [...] Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma e
 que você não pode vender no mercado [...]
 [...] Tudo aquilo que a nossa
 civilização rejeita, pisa e mija em cima,
 serve para poesia [...] (BARROS, 2013, p. 9-11).

Na segunda parte, pode-se depreender que Manoel de Barros anuncia, a exemplo dos loucos, quais são os outros tipos de pessoas que poderão inventar outro mundo, lugar em que sugere que seja possível alcançar a liberdade no ‘lado de dentro’ (em estado meditativo) ou no universo da imaginação. Acompanhemos essa ideia nos versos (BARROS, 2013, p. 22):

— Você sabe o que faz pra virar poesia, João?
 — A gente é preciso de ser traste. Poesia é a loucura das palavras:
 Na beira do rio o silêncio põe ovo
 Para expor a ferrugem das águas eu uso caramujos
 Deus é quem mostra os veios
 É nos rotos que os passarinhos acampam!

Só empós de virar traste que o homem é poesia ...
 Quebraram dentro dele um engradado de estrelas:
 — Vaga-lumes entortados de luz, eu vejo!
 E a flauta dos pássaros interpretando os homens. [...]

“Aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição” corresponde à terceira parte do livreto em questão em que o poeta mais trabalha o *modus operandi* do mundo das inutilidades. Nessa parte, Manoel de Barros resgata a ideia do exercício da liberdade total expressa na segunda parte e traz à reflexão a metamorfose experimentada pelos seres no universo fantástico, onde as fantasias são possíveis, onde o absurdo é a normalidade, onde as leis kafkianas são próprias daqueles que olham e compreendem os seres do chão.

Castro (1991, p. 36) considera que “os parâmetros estéticos do projeto literário manoelino se concretizam por meio deste livro e as demais obras serão um aprofundamento desse horizonte ali apresentado”.

ARRANJOS PARA ASSOPIO

“Arranjos para assobio”, publicado em 1980, é composto por 32 páginas de conteúdo e 1 página de apresentação da edição/impressão da editora LeYa (BARROS, 2013). Ao final, é fragmentado em 5 partes e cada uma delas em subseções.

A primeira parte, “Sabiá com trevas”, consta de 15 subseções não nomeadas e organizadas numericamente em algarismos romanos de I a XV. Os poemas desta primeira parte do livro foram estruturados, respectivamente, em 4 estrofes (seção I); em 1 estrofe (seção II); em 5 estrofes (seção III); em 4 estrofes, uma linha pontilhada e 1 estrofe final (seção IV) o qual foi dedicado “a um pierrô de Picasso”; em 1 estrofe (as seções V, VI e VII); em 3 estrofes a seção VIII foi intitulada “- O que é, o que é? (como nas advinhas populares)”; em 6 estrofes (seção IX), sendo 2 monósticos e 4 dísticos; em 1 estrofe (as seções X e XI); em 4 estrofes (seção XII); em 1 estrofe (as seções XIII e XIV) e em 9 estrofes (seção XV).

A segunda parte, “Glossário de Transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos”, foi dividida em 12 subseções de denominações (dispostas como significações de um glossário), a saber: cisco, poesia, lesma, boca, água, poeta, inseto, sol, trapo, pedra, árvore, apêndice. Em itálico, há uma nota de rodapé referente à palavra “umidade” em que se lê: “- *Eu te levanto da umidade, inseto! Invectiva do folclore*

pantaneiro colhida pelo Leonardo Leite de Barros (N. do A.), complementando a denominação de inseto por Manoel de Barros.

Na terceira parte, “Exercícios cadoveos”, há um poema introdutório de 1 única estrofe que se segue de apontamentos intitulados “Sete inutensílios de Aniceto”, em que ironicamente são enumerados apenas 6 deles. Sobre os tais inutensílios, reproduzimos a seguir, a nota que é apresentada ao rodapé de página (p. 24), em que se esclarece que (BARROS, 2013):

Estes inutensílios foram colhidos entre os Mitos Cadiuéus, narrados pelo professor Darcy Ribeiro. Resguardando-se petulância e distância, exercitou-se aqui a moda posta em prática por Eliot incorporando à sua obra versos de Shakespeare, Dante, Baudelaire. E o que fez um pouco James Joyce aproveitando-se de Homero. E ainda o que fez Homero aproveitando-se dos rapsodos gregos. [...]Ai pobres cadoveos! Esse bugre Aniceto aí de cima é que vai perpetuar vocês? Nem xum. (N. do A.)

Na quarta parte, “Exercícios adjetivos”, são apresentados 9 poemas explicativos sobre o exercício de adjetivar. Os títulos são, respectivamente, “Manhã-passarinho” (1 estrofe de 15 versos), “Rolinhas casimiras” (1 estrofe de 12 versos), “Vermelhas trevas” (1 estrofe de 7 versos); “Silêncio rubro”, “Modos ávidos” e “Visgo tátil” (1 estrofe de 3 versos cada um), “Os caramujos-flores” (1 estrofe de 13 versos), “Linda avelã e Imarcescível puta” (1 estrofe de 3 versos cada um).

Na quinta parte, “Arranjos para assobio”, são elencados 5 subitens que correspondem cada um a um poema. São eles, respectivamente: “Sujeito” (1 estrofe de 11 versos), “Visita” (1 estrofe de 11 versos), “Oferta” (1 estrofe de 6 versos), “O pulo” (1 estrofe de 3 versos), “Serviços” (1 estrofe de 3 versos).

Segundo Guizzo (1992) citado por Pedro Carlos Louzada Fonseca (2021, p.5) o tratamento dado às palavras por Manoel de Barros constitui as matérias-primas da sua poesia, sobretudo, aquelas desgastadas, “prostituídas, decaídas”. Para ele, Barros arruma-as “num poema, de forma que adquiram nova virgindade” (GUIZZO, 1992 *apud* FONSECA, 2021, p.5).

Considerado pela crítica uma obra de maturidade estético-artística e de aprofundamento do projeto atingido na obra supracitada no item anterior. Nela perceberemos “os ensinamentos do chão pela gramática, na sedução das palavras.” (CASTRO, 1991, p.38).

Na quinta parte dessa obra, intitulada de “Arranjos para assobio”, percebe-se a sutileza e a leveza dos poemas, em oposição à primeira parte, “Sabiá em trevas” bem mais longo.

Nessa parte, é tocante a temática do conceito de poesia e estética e é onde podemos constatar o relacionamento do poeta com as palavras e como expressa sua arte poética:

— E o poema é seus fragmentos?

— **É muito complicado dar ossos à água.** Passei anos enganchado num pedaço de serrote na beira do rio Coxim. Veio uma formiguinha de tamanho médio, me carregou. Eu ia aos trancos como mala de louco. E não podia entender a razão pela qual aquela formiguinha, me carregando, não evitava os barancos os buracos os abismos
Me carregava obstinada para o seu formigueiro
Ia comer o meu escroto!
Nossa grandeza tem muito cisco
Há mistérios nascendo por cima das palavras desordenadamente como bucha em tapera
E moscas portadoras de rios.

— É de um ser inseguro a imagem plástica?

— **Nos resíduos das primeiras falas**

eu cisco meu verso [...]

A partir do inominado

e do insignificante

é que eu canto

O som inaugural é tatibitate e vento

Um verso se revela tanto mais concreto quanto seja seu criador coisa adejante

(Coisa adejante, se infira, é o sujeito que se quebra até de encontro com uma palavra.)

[...] E sobre a palavra, ela?

— **Mexo com palavra**

como quem mexe com pimenta

até vir sangue no órgão.

— Alguns dados biográficos?

— **O lajedo interior do poema me urde**

Por uma fresta saio hino e limos

— E como é que o senhor escreve?

— Como se bronha

E agora peço desculpas

Estou arrumado para pedra. (Grifos nossos). (BARROS, 2013, p. 17-18)

Por toda a obra de Barros há uma intenção de personificar a natureza. Não como intenção de aproximá-la do homem, mas como forma de fazê-la respeitada e atendida por ele. A projeção dessa hipótese está representada em trechos como no incômodo da voz lírica diante da complicação de “dar ossos à água” (BARROS, 2013, p. 17), como se fosse possível torná-lo um corpo, uma projeção vertical dessa que está sempre horizontalizada ou em declínio vertical.

Além disso, sobre o excerto acima, Barros dá início a esse outro recurso estético temático e estrutural, que é pensar a linguagem por meio da própria palavra, fazendo uso –

constante – da metalinguagem, como em “Nos resíduos das primeiras falas eu cisco meu verso [...] / A partir do inominado / e do insignificante / é que eu canto / O som inaugural é tatibitate e vento” e completa, na antepenúltima estrofe que “— E sobre a palavra, ela? / — Mexo com palavra / como quem mexe com pimenta / até vir sangue no órgão. (BARROS, 2013, p. 18).

Dito isto, e com base nessas reflexões, na estrutura de “Arranjos para assobio” a principal temática é a natureza, localizada no Pantanal, já que as situações poéticas de Barros acontecem preferencialmente nesse cenário, tendo como suporte os elementos da natureza, que participam das ações do homem, quem tenta decifrar a língua dos animais: “Um homem que estudava formigas e tendia para/pedras me disse no *último domicílio/ conhecido: Só me preocupo com as coisas inúteis*” (BARROS, 2013, p. 169). Tratando a linguagem e o corpo dessa linguagem, fazendo uso de palavras maiúscula e minúscula sem prescrição normativa e gramatical e entendendo a linguagem como um simulacro da natureza, a obra de Barros reflete uma pulsão de vida.

Utilizando-se de negritos e itálicos, a literatura poética faz uso de uma linguagem que não é arcaica; pelo contrário, valoriza-se a palavra e respeitam-se as tecnologias que as encontra. Tendo como foco não o valor do que se tematiza, mas a validade e a profundidade poética, subjetiva e abstrata que a natureza tem em relação a esse homem. A voz poética tematiza o ser e busca entender a mata exatamente para não se compreender como parte dela.

O LIVRO DE PRÉ- COISAS

“O livro de pré-coisas”, publicado em 1985, é subtítulo como “Roteiro para uma excursão poética no Pantanal”, organizado em 63 páginas de conteúdo e 1 página de apresentação da edição/impressão da editora LeYa (BARROS, 2013) ao final. Está fragmentado em 4 partes: “Ponto de partida” (8 páginas de conteúdo e 2 em branco, uma antecedendo o começo desta primeira parte e outra ao final, sinalizando a mudança para a parte seguinte), “Cenários” (14 páginas, sendo em branco a primeira página à esquerda, a que antecede os poemas), “O personagem” (num total de 24 páginas), “Pequena história natural” (12 páginas).

A primeira parte, “Ponto de partida”, é constituída por 3 fragmentos poéticos. O primeiro deles é “Anúncio”, uma narrativa de uma página está mais próxima de uma breve prosa poética de 4 parágrafos. O segundo texto, “Narrador apresenta sua terra natal”, é estruturado em uma estrofe de 32 versos, disponibilizados em 3 páginas. No terceiro texto, “Em que o narrador viaja de lancha ao encontro de seus personagens”, temos um texto narrativo de 2 páginas em prosa poética com 7 indicativos de fala marcados por travessões.

A segunda parte, “Cenários”, é composta de 7 fragmentos poéticos em prosa, sendo: “Um rio desbocado”, “Agroval”, “Vespral de chuva”, “Mundo renovado”, “Carreta pantaneira”, “Lides de campar” e “Nos primórdios”. Há uma nota explicativa, “Burro não pega perto”, disponibilizada na página 28 da obra, em que se faz uma complementação para o sentido da expressão “não pega perto” do último parágrafo do último texto desta parte.

Com 24 páginas, a terceira parte, “O personagem”, é fragmentada em 10 subseções de narrativas curtas enumeradas com numerais cardinais, a saber: “1-No presente”, “2-No serviço (voz interior)”, “3-No tempo de andarilho”, “4-Um amigo”, “5-Na mocidade, feito lobisomem”, “6-Retrato de irmão” (neste texto, é acrescido um excerto de 6 páginas a que o autor se refere como sendo transcrito da parte XIX de um Tratado de metamorfoses, intitulado “Livro de pré-coisas”, o qual se inicia com uma epígrafe de Heráclito: “Tudo, pois, que rasteja partilha da terra”), “7-A volta (voz interior)”, “8- A fuga (voz interior)”, “9-De calças curtas” e “10-Dos veios escatológicos”.

A quarta parte, “Pequena história natural”, é fragmentada em 7 itens, ordenados com números cardinais em 12 páginas, sendo em branco a primeira à esquerda que antecede as narrativas. Os 7 itens são; “1-De urubu”, “2-Socó-boca-d’água”, “3-De tatu”, “4-O quero-quero”, “5-De cachorros”, “6-De quati”, finalizando com sétimo item, “7-A nossa garça”.

A partir da perspectiva de um projeto estético manoelino instaurado desde a obra “Matéria de poesia”, podemos analisar que este livreto é sugestivo desde seu título e há nele como uma dialética da pergunta pré-estabelecida e da resposta ao longo do poema: “Uma pesquisa ao redor do ser em estado de coisa?” (CASTRO, 1991, p. 43). Consoante este estudioso:

A experiência do chão dos livros anteriores, leva o poeta a focalizar os seres enquanto coisas existentes. Sua reflexão poética leva-o ao estado original dos seres e, todos os seres, ao existirem, são coisas. O ser descansa no ato de existir. Porém o poeta diz: **pré-coisas**, quer dizer, o que vem antes das coisas se manifestarem na existência da individualidade. O substrato adveniente que antecede à fixação histórica da

individualidade dos seres-coisas é o estado de pré-coisas. O título é um aprofundamento sobre o seu alicerce poético. O poeta vai, por dentro, em busca da raiz e do suporte de sua poética, de seu projeto estético. Quer saber e expressar o ser em seu estado potencial de poder-ser puro que lhe chegou já concretizado em palavra, ou é o livro uma viagem à origem, ao magma em estado de irrupção, de manifestação. (CASTRO, 1991, p.43).

O GUARDADOR DE ÁGUAS

“O guardador de águas”, publicado em 1989, com 47 páginas de conteúdo e 1 página de apresentação da edição/impressão da editora LeYa (BARROS, 2013) ao final, está organizado em 5 partes. Quinze textos dentre prosa-poética e poemas, enumerados com algarismos romanos e não intitulados, compõem a primeira parte desta obra.

A segunda parte, “Passos para a transfiguração”, é composta por 6 seções enumeradas em algarismos romanos, distribuídas em 8 páginas, sendo em branco a primeira à esquerda que antecede os poemas. São apresentados 6 passos para a transfiguração, todos em estrofes de 4 versos, acompanhados por imagens que sugerem desenhos feitos por criança. Abaixo de cada imagem, há expressões escritas em letras maiúsculas como se fossem legendas das imagens representadas e a ideia-resumo dos versos de cada um dos 6 passos: I-MURMÚRIOS O RECITAM SOBRE A TARDE, II-O ESCURO ENCOSTA NELES PARA TER VAGALUMES, III-UM RIO ESTICADO DE AVES O ACOMPANHAM, IV-PEDRAS APRENDEM SILÊNCIO NELE, V-SEU OMBRO CONTRIBUIU PARA O HORIZONTE DESCER, VI-ELE CONCLUIU O AMANHECER?

Na terceira parte, “Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho”, há 14 poemas não nomeados e listados com algarismos romanos num total de 10 páginas, sendo 2 delas em branco - a primeira à esquerda que antecede os poemas e a última à esquerda que marca o início da parte subsequente.

A quarta parte, “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada”, é subdividida em 9 subseções, enumeradas em algarismos romanos e sem nomeações num total de 8 páginas, sendo 2 delas em branco - a primeira à esquerda que antecede os poemas e a última à esquerda que marca o início da parte subsequente.

Em 3 páginas, a quinta parte, “O beija-flor de rodas vermelhas”, é estruturada em 8 fragmentos poéticos, separados por uma marcação em forma de ponto.

Para Castro (1991), o título dessa obra manuelina possivelmente deve fazer alusão à obra “Guardador de rebanhos” de Fernando Pessoa. A função de “guardar” é a comum aos dois poetas, porém o objeto é diferente, sendo o segundo, elemento primordial do universo poético de Manoel de Barros, é agente de criação, metamorfose (cíclica da natureza das águas pantaneiras) e morte (períodos de seca). Nas palavras do estudioso:

O Guardador de águas [...] é o entendedor, o contemplativo do pantanal, de sua exuberância e, num plano mais aprofundado e metafísico, é o que contempla o **dever do ser** em suas expressões contínuas de beleza e magia, cujo símbolo e a expressão natural é a água que flui, fertiliza, vivifica, destrói e ressuscita para uma contínua novidade da vida. A água auxilia a morrer, a transferir do detrito, do morto, para a vida. O mundo devenida das águas (pantaneiras) é o símbolo abrangente do dever ser em todas as manifestações vitais. (CASTRO, 1992, p. 47).

Essa visão metafísica, surrealista e abstrata que costura a obra de Manoel de Barros é representada também em “O guardador de águas”, obra que reflete acerca da ideia da transfiguração, da mutação do que é inútil para o que é valioso na poesia. Bernardo é essa representação do fluxo, do homem que está em movimento, da figura andante que não tem apego ao que é material ou ao que tem valor econômico, exatamente porque olha para a natureza acima do que é validado pelo capital.

Tematicamente, a figura de Bernardo representa a personificação da poesia manuelina, porque se coloca como uma espécie de *alter ego* do poeta, o qual se atrai pelo inútil e observa os animais que habitam a matéria, esses que têm contato com o solo, como as larvas, as rãs, os escorpiões e essa vida que toca a terra. “Ele tem pertinências para árvore. / O pé vai se alargando, via de calangos, até ser / raizame. Esse ente fala com águas. / É rengo de voz e pernas...” (BARROS, 2010, p. 246).

Esse guardador de águas, a figura de Bernardo, a voz poética, o poeta e o leitor encontram uma água que percebe a linguagem e que existe por meio dela. Assim, o eu lírico pensa na palavra que encontra a água, essa que toca a palavra: “A água passa por uma frase e por mim. / Macerações de sílabas, inflexões, elipses, refegos. / A boca desarruma os vocábulos na hora de falar / E os deixa em lanhos na beira da voz...” (BARROS, 2010, p. 259).

CONCERTO A CÉU ABERTO PARA SOLOS DE AVE

A décima obra manuelina “Concerto a céu aberto para solos de ave”, publicada em 1991, com 47 páginas de conteúdo e 1 página de apresentação da edição/impressão da editora LeYa (BARROS, 2013) ao final, é composta por duas partes nomeadas: 1- “Introdução a um caderno de apontamento” e 2- “Caderno de andarilho”.

Na primeira parte, além do texto introdutório de 5 páginas de conteúdo e 1 em branco, há anexado um texto “Caderno de apontamentos” com 50 apontamentos enumerados em algarismos romanos.

A segunda parte, “Caderno de andarilho”, é formatada com 3 textos iniciais (Apresentação, Retrato e Prefácio) seguidos de uma coletânea de apontamentos intitulada “Caderno de andarilho”, em que se leem sentenças poéticas avulsas, de temas diversos, seccionadas com um ponto como marcação entre uma sentença e outra.

Tendo em vista essa estrutura poética que não se preocupa com os padrões de uma literatura tradicional, a lírica de Manoel de Barros, especialmente em “Concerto a céu aberto para solos de ave” traz para a poesia a imagem da natureza como uma projeção de afeto e de respeito, de modo intrínseco ao poeta. Paralelo a isso, a figura do avô, que vai aparecer em diversos poemas, é colocada como uma referência fraterna, que mesmo representando essa figura adulta, não interrompe o processo de criação e invenção da voz lírica, que, inclusive, parece ser o neto que se distancia e aprende com o *avô-árvore-gramofone*. Como ilustração dessa relação de amizade, especialmente nesse livro, o verso de abertura já esclarece: “Meu avó ainda não estava morando na árvore” (BARROS, 2010, p. 271) quando ele começa o poema.

A primeira composição traz, por meio de uma prosa poética, a história do avô, que passa a viver na árvore depois que ela cresce muito e invade a casa, chegando até à sala da família: “A árvore frondara no salão/ Meu avô subiu também, preso nas folhas e nas ferragens do Gramofone. / Pareceu-nos, a todos da família, que ele estava feliz. / Chegou a nos saudar com as mãos”. (BARROS, 2010, p. 274). O neto, que também é a voz lírica, assume os cuidados básicos do avô, que passa a ser parte da árvore, que já era parte do gramofone. Como desfecho, o avô acaba morrendo, tendo o corpo carregado pelas aves e como herança o neto herda o caderno de apontamentos: “Por tudo que leio nesses apontamentos, pela/ ruptura de certas frases, fico em dúvida se esses escritos são meros delírios ônticos ou mera/ sedição de palavras” (BARROS, 2010, p. 274).

No que se refere à temática, aqui, a natureza se transfigura em poesia, como se metamorfoseasse em linguagem, como se fosse a personificação da palavra e da imagem sonora e acústica. Aqui, “o poeta revela um mundo primevo, com elementos do pantanal tais como moscas e caranguejos; entretanto, estes referenciais são travestidos de uma aparência e providos de atitudes que só existem no mundo particular do sujeito poético.” (CITELLI, 2009, p. 129).

A segunda parte do livro, é, então, o próprio caderno de apontamentos herdado pelo neto, e o que se tem, então, é a narrativa do avô, registrada no caderno. O neto, antes voz lírica, torna-se também leitor das anotações, assim como o leitor de “Concerto a céu aberto para solos de ave”. No caderno, o avô representa esse não-lugar, existir no mundo, mas não pertencer a ele, até que, enfim, pode se encontrar quando decide morar na árvore: “Passei anos me procurando por lugares nenhuns. / Até que não me achei — e fui salvo.” (BARROS, 2010, p. 276).

A figura do *avô-árvore-gramofone* representa, de maneira muito poética e sensível, esse encontro no mundo por meio da natureza e da poesia, pois registra o seu lugar no mundo e permite que o neto leia, narrando, simples e brevemente, embora lírico e profundo, suas experiências com a natureza, como o testemunho do incêndio: “Vi um incêndio de girassóis na alma de uma lesma...” (BARROS, 2010, p. 278).

O LIVRO DAS IGNORÂÇAS

“O livro das ignoranças”, publicado em 1993, com 45 páginas de conteúdo, 2 páginas em branco e 1 página de apresentação da edição/impressão da editora LeYa (BARROS, 2013) ao final, está organizado em 3 partes.

A primeira parte, “Uma didática da invenção”, é introduzida com um pensamento de Felisdônio: “As coisas que não existem são mais bonitas”; é composta de 21 poemas enumerados em algarismos romanos sem nomeações.

A segunda parte, “Os deslimes da palavra”, é introduzida por um texto intitulado “Explicação desnecessária”, em que o eu-lírico explica o achado de um caderno de caderno de armazém contendo cerca de 200 frases soltas, as quais ele desarrumou o melhor que pôde. Apresenta-nos o delírio frásico do canoeiro Apuleio, que “vagou 3 dias e 3 noites por cima

das águas, sem comer e sem dormir” (BARROS, 2013, p.19). Na seção “Dia um”, observam-se 7 poemas, enumerados como subseções de 1.1 a 1.7. Na seção “Segundo dia”, há 7 poemas, enumerados também como subseções de 2.1 a 2.7. Na seção “Terceiro dia”, encontram-se 6 poemas, enumerados como subseções de 3.1 a 3.6. Todos eles não são intitulados, apenas receberam numerações.

No início da terceira parte, “O mundo pequeno”, há uma sentença poética de Sombra-boá, que diz: “Aromas de tomilhos dementam cigarras”. Tal parte é fragmentada em seções, sendo 14 poemas numerados com algarismos romanos, seguidos de um outro poema “Autorretrato falado”, que finaliza o livro.

Em “O livro das ignoranças” (BARROS, 2013), é possível identificar poemas curtos, tanto no que se refere às estrofes, quanto aos versos, os quais são brancos e livres; a voz poética esmiuça a natureza e a palavra – escrita e oral, como uma espécie de monólogo. Essa caracterização da obra de Barros expõe a liberdade na métrica e no conteúdo; além de representar o ideal modernista da primeira metade do século XX no Brasil. A produção do autor encontra vários níveis da simplicidade, não de uma poesia sem utilidade, mas sobre o que parece inútil no cotidiano moderno e capitalista.

Além disso, a obra também é permeada por uma espécie de ironia linguística e antíteses contraditas. A começar pelo título do poema, que concentra o tom nasal no /~/ e não na sílaba /ran/ acompanhada pela consoante “n”. Além disso, nos demais títulos, os que separam e nomeiam as seções, tanto em “Didática da invenção”, quanto em “Explicação desnecessária”, “O mundo pequeno” e em várias outras composições presentes na obra, tem-se a voz lírica ironizando a utilidade da palavra, nesse fim prático, pensando na poesia como um fim em si mesma, distante de qualquer utilidade e valor para o capital.

Essa topicalização em “Uma didática da invenção”, traz, ao contrário de uma lista com elementos considerados úteis, temáticas que circundam a infância, a natureza e a palavra. Assim, a voz lírica esclarece que “para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber” dentre outras coisas, “o modo como as violetas preparam o dia para morrer” e “como pegar na voz de um peixe...” (BARROS, 2010, p. 299). Essa temática, que traz como conteúdo a abstração da existência e das relações, toca naquilo que foi discutido e ainda o será ao longo desta tese, ou seja, as ideias que encontram e se camuflam na estética surrealista. Trata-se, portanto, de uma poesia que está mais para a abstração, criação, invenção; que para a razão de

ser ou de compreender a existência sob a ótica da utilidade, isso porque “As coisas que não têm nome são mais pronunciadas por crianças.” (BARROS, 2010, p. 300).

Toda a literatura de Barros se conecta de algum modo porque revisita ideias e ideais adotados em determinados poemas e livros, como é o caso do verso “Um girassol se apropriou de Deus: foi em Van Gogh.” (BARROS, 2010, p. 301). Sendo que em “Face imóvel” a voz lírica já se aprofundou na obra de Gogh, por meio do título “Girassóis de Van Gogh”, tematizando especialmente na estética da solidão, tão presente na quinta obra do autor. Essa estética circular, que também se revela por meio da “Dona lógica da razão” como será possível conferir no capítulo 4, revela uma literatura que se encontra e retroalimenta, pois dentro da inutilidade defendida por Barros, sua literatura existe a partir de uma razão e se conecta, revelando uma estética que entrelaça, reúne e reproduz toda a obra manoelina, já que “poesia é voar fora da asa.” (Idem, p. 302).

Essa ignorância de que fala o título, é assumida pela voz lírica porque pensa a vida e a poesia para além da utilidade imposta pelo capital. Neste livro, o eu poético é rebelde, enxerga a palavra para além de seu uso primeiro, ressignificando, assim como a poesia, o sentido convencional dos morfemas. Trata-se de um exercício de olhar para as coisas do mundo e nomeá-las para além da palavra, ou seja, enxergando-as para além do convencional ou desse sentido primeiro, abrindo-se para as possibilidades de invenção e abandonando a lógica e a obviedade da natureza, da vida e das relações, tudo isso por meio da poesia, que representa invenção e recriação.

LIVRO SOBRE NADA

O “Livro sobre nada”, publicado em 1996, com 58 páginas de conteúdo, 5 páginas em branco e 1 página de apresentação da edição/impressão da editora LeYa (BARROS, 2013) ao final, está organizado em 4 partes antecedidas de um texto introdutório, intitulado “Pretexto”.

A primeira parte, “Arte de infantilizar formigas”, dividida em 9 poemas e um texto intitulado “Diário de Bugrinha” em que são transcritos 23 excertos numericamente desordenados. Há uma nota de rodapé explicativa ao final do poema de número 6 (p.16) que esclarece a expressão “o dia já envelheceu”.

Introduz-se a parte dois, “Desejar ser”, com um excerto de “Paixões humanas” de Padre Antonio Vieira: “O maior apetite do homem é desejar ser. Se os olhos veem com amor o que não é, tem ser”. É composta por 14 poemas enumerados com numerais cardinais, sendo observada no quarto poema uma nota de rodapé com informações complementares sobre o *idioleto mannelês archaico*.

A terceira parte do “Livro sobre nada”, é composta por 37 frases poéticas subseccionadas por ponto entre elas.

A quarta parte, “Os outros: o melhor de mim sou eles”, inicia-se com uma nota explicativa de uma página inteira (p.50) que funciona como introdução ao poema “As lições de R.Q.”. Seguem-se outros 5 poemas, respectivamente: “Mário revisitado”, “Elegia de Seo Antônio Ninguém” (apresenta nota de rodapé explicativa, p.53), “Um filósofo de beco”, “A.B. do R.”, “O andarilho” (com nota de rodapé complementar ao verso “Todas as coisas têm ser?” na página 58).

Em nenhuma das quatro partes do livro, “A arte de infantilizar formigas”; “Desejar ser”; “O livro sobre nada”; “Os outros: o melhor de mim sou Eles” é possível identificar estruturas tradicionais, ou seja, versos que respeitem algum padrão estético. Isso se reflete também na análise temática, porque os versos brancos e livres, sem rima e padrão, refletem uma liberdade de ser, do verso, que mantém o mesmo lirismo inerente da poesia, mas não se dispõe ao padrão e ao convencional.

Assim, para compreender a proposta temática de um livro que já traz como título a apresentação de que se tratará sobre “nada”, é necessário acessar esses outros elementos que constituem a poesia de Manoel de Barros e compreender que o “nada” está para a perspectiva capitalista da modernidade, não diz respeito, entretanto, à validade de sua poesia, essa que prefere tematizar exatamente o que é silenciado sob a ótica do capital e fazer lírico aquilo que é inutilizado.

O título da obra faz intertextualidade com uma famosa frase de Gustave de Flaubert: “Sempre desejei escrever um livro sobre nada”. Manoel de Barros, enfim, realiza o mesmo desejo. A obra do escritor mato-grossense é permeada pela desconstrução, tanto da temática quanto da estrutura tradicional do verso: “Há, ainda, a forte presença de imagens, além de metáforas a partir de possibilidades inimagináveis.” (CORDEIRO, RODRIGUES, 2017, p.

107). Essa linguagem em desconstrução, desconstrói também o sujeito e suas compreensões primeiras, pautadas na lógica e na razão.

Por meio da metalinguagem, “Livro sobre nada” reflete o próprio fazer poético que, sustentado pela linguagem, enxerga o mundo e o traduz por meio da palavra, do verso e da poesia. Assim, “[...] o eu lírico circunscreve sua proposta: a partir de referentes simples, construir imagens. O objeto da poesia circunscrito, portanto, não é outro senão a própria poesia, especialmente, as sintéticas, que despertam uma imagem no leitor.” (CORDEIRO, RODRIGUES, 2017, p. 110).

RETRATO DO ARTISTA QUANDO COISA

“Retrato do artista quando coisa”, publicado em 1998, com 63 páginas de conteúdo e 1 página de apresentação da edição/ impressão da editora LeYa ao final (BARROS, 2013), está organizado em 2 seções: a primeira, que dá nome ao livro: “Retrato do artista quando coisa” e “Biografia do orvalho”. Ambas mantêm essa estética de poemas mais encorpados, os versos continuam curtos, seguem brancos e livres, mas as estrofes são maiores, exigem maior espaço na folha, transitam entre as possibilidades estéticas de criação. Ambas acompanhadas de prefácios, trazem Fernando Pessoa e Machado de Assis, escritores fundamentais para a construção da literatura portuguesa e brasileira, respectivamente.

A primeira seção, composta de 16 poemas, inicia-se com uma frase de Fernando Pessoa; “Não ser é outro ser”. Ressalta-se a nota de rodapé presente no último poema desta seção (p. 37) para explicar o sentido da expressão “violas de cocho” do 5º verso do poema.

A segunda seção é introduzida com um pensamento atribuído ao poeta Machado de Assis: “Para encontrar o azul eu uso pássaros/ As letras fizeram-se para frases”. É composta por 11 poemas e um último texto nomeado “Apêndice”, notado entre parênteses e estruturado em 10 frases enumeradas com números cardinais.

A obra tem o título apresentando essa afinidade com a estética Surrealista e um abandono à lógica, semelhante a uma linguagem infantil e uma temática voltada para a criação e a invenção, traços inerentes à infância porque subvertem a lógica da razão e da sintaxe, diversifica significados, expressões e compreensões, invadindo o silêncio e a razão. Isso acontece porque “por meio de formas inusitadas e da criação de novas formas ou

funções, o autor propicia uma nova ‘roupagem’ à poesia, de modo que o sentido dependa da compreensão desse fazer poético.” (GONÇALVES; TOMAZ, 2014, p. 13).

Esse retrato do artista, que marca o título da obra, é a projeção do poeta brincando com as palavras, inventando-as e ressignificando o sentido primeiro. Esse é o caminho que a voz lírica trilha para dar novos sentidos aos signos e trata esse trânsito com a naturalidade que cabe a um poema manuelino, porque entende que a palavra está ao dispor da poesia e vice-versa. Há um ornamento, ou aquilo que Greimas (2002, p. 74) vai chamar de *figuratividade*, porque “ela é esta tela do parecer cuja virtude consiste em entreabrir, em deixar entrever, graças ou por causa de sua imperfeição, como que uma possibilidade de além (do) sentido”.

Essa é a ideia da poesia de Manoel de Barros, especialmente em “Retrato do artista quando coisa”, porque deixa ver outras significações das palavras, uma espécie de recriação de seus sentidos, algo que muito tem a ver com a estética Surrealista e a contradição da “Dona Lógica da Razão”, que só aparecerá no último livro, entretanto toda a obra do autor se constrói para destituir a lógica e a razão, tanto da poesia quanto da infância e da educação, tornando a obra cíclica, sem fim e sem começo, mas a totalidade de um universo pantanesco, lírico, do neologismo, metalinguístico, infantil e inventivo.

EXERCÍCIOS DE SER CRIANÇA

“Exercícios de ser criança”, publicado em 1999, encontra-se no livreto “Infantis” (BARROS, 2013). Como primeiro dos quatro livros, é composto de 4 páginas de conteúdo e 1 página em branco (na página par) que antecede o primeiro poema, é estruturado em torno de apenas 3 poemas: “Exercícios de ser criança” (1 estrofe de 14 versos), “O menino que carregava água na peneira” (1 estrofe de 31 versos) e “A menina avoadada” (1 estrofe de 32 versos).

Manoel de Barros busca relatar a universalidade da infância, de certo modo, no que “concerne à autonomia de imaginação e da capacidade de alcançar universos que os adultos deixam de imaginar, tendo como pano de fundo, aqui, o espaço do quintal.” (GARCIA, 2006, p. 62), e não mais priorizando uma tensão entre o urbano e o rural, embora coloque em cheque a visão, muitas vezes desprovida de poesia, da vida adulta, através da visão autônoma da infância.

Uma leitura possível dos três poemas que compõem o livro ‘Exercícios de ser criança’ baseia-se na importância atribuída à questão do olhar: o olhar infantil, inusitado e independente de (pré) conceitos, surpreende, sobretudo ao adulto, pela forma anticonvencional como a criança percebe as coisas. “Ao olhar a criança e conduzir o leitor a fazer o mesmo, o poeta reflete sobre a natureza criativa da criança, do poeta e do próprio ser humano.” (GARCIA, 2006, p.64).

Imbuída no conceito de *ordinariedade*, temos a liberdade como primordial para o exercício de valorizar as coisas desimportantes. Na obra, a liberdade ganha sentido de asas à imaginação poética dos personagens, em especial das crianças, o que se atualiza na mente do leitor, que pode enxergar a infância dentro de si, em um constante processo de resignificação pela poesia de Manoel de Barros.

ENSAIOS FOTOGRÁFICOS

“Ensaio fotográfico”, publicado em 2000, conta com 62 páginas de conteúdo, 1 página em branco antecedendo cada parte, 1 página em branco à esquerda antecedendo cada poema, 1 página em branco antes da 1 página de apresentação da edição/impressão da editora LeYa ao final (BARROS, 2013) e está organizado em 2 partes, sendo elas: “Ensaio fotográfico” e “Álbum de família”.

Na primeira parte, “Ensaio fotográfico”, há um fragmento poético de Jorge Luis Borges: “Imagens não passam de incontinências do visual”, que introduz os 15 poemas, quais são: “O fotógrafo” (2 estrofes), “Gorjeios” (1 estrofe), “O roceiro” (1 estrofe), “Línguas” (7 estrofes), “O aferidor” (1 estrofe), “Comparamento” (1 estrofe), “Despalavras” (1 estrofe), “Ninguém” (1 estrofe), “O vento” (1 estrofe), “Miró” (1 estrofe), “Ruína” (1 estrofe), “Bola sete” (1 estrofe), “Rabelais” (1 estrofe), “O punhal” (1 estrofe) e “O casamento” (1 estrofe).

Na segunda parte, “Álbum de família”, há um pensamento de Clarice Lispector: “Eu te invento, ó realidade!”, que antecede 11 poemas, sendo, respectivamente: “Autorretrato” (1 estrofe), “O poeta” (1 estrofe), “A doença” (1 estrofe), “O provedor” (1 estrofe), “O fingidor” (1 estrofe), “Formigas” (2 estrofes), “Palavras” (1 estrofe), “Borboletas” (1 estrofe), “A borra” (1 estrofe), “Árvore” (1 estrofe) e “Comportamento” (2 estrofes), todos eles iniciando

no topo das páginas ímpares. Nas orelhas do livro, há um poema “Despalavra” de 1 estrofe sem indicação de autoria.

Em “Ensaio fotográficos” a voz lírica busca fotografar o imaterial, aquilo que é abstrato como o silêncio: “Difícil fotografar o silêncio. /Entretanto tentei. Eu conto.” (BARROS, 2010, p. 379). E assim inicia-se uma das obras mais longas de Barros, na qual a voz lírica traz a intenção de registro, de manutenção de vivências e sensações que não podem ser mantidas senão em memória.

O que se preserva é a sensação, como com a língua dos guaranis, porque “...para eles é muito mais importante o rumor das palavras do que o sentido que elas tenham.” (BARROS, 2010, p. 381). Nesse sentido, tematicamente o que se preserva em “Ensaio fotográficos” é, além de todos os elementos já trazidos nas obras anteriores e mantidos aqui, a ideia da sensação, daquilo que é individual, subjetivo e abstrato, sensível e nostálgico.

Assim, embora a voz lírica tente eternizar, aferir, fotografar e tocar as sensações, nada disso é possível porque não se calcula, não se mede nem se enxerga concretamente, o que só é possível acessar pelas sensações e pelos sentimentos: “Tenho um Aferidor de Encantamentos. /A uma açucena encostada no rosto de uma criança/O meu Aferidor deu nota dez” (Idem, p. 382). E é especialmente essa irônica tentativa de capturar o abstrato que vai costurando a obra dos anos 2000.

O FAZEDOR DE AMANHECER

“O fazedor de amanhecer” publicado em 2001, é a segunda obra do livreto *Infantis* (BARROS, 2013), com 10 páginas de conteúdo, 1 página em branco à esquerda antecedendo o primeiro poema, está organizado em torno de 9 poemas, sendo eles: “O amor” (2 estrofes, sendo 1 de 14 versos e a outra de 1 verso apenas), “O fazedor de amanhecer” (1 estrofe de 18 versos), “Eras” (1 estrofe de 15 versos), “Meu avô” (2 estrofes, sendo a primeira de 14 versos e a segunda de 3 versos), “A língua mãe” (1 estrofe de 19 versos), “Bernardo” (3 estrofes, sendo a primeira de 15 versos; a segunda, de 2 versos e a terceira de apenas um verso), “Palavras” (1 estrofe de 18 versos), “Campeonato” (2 estrofes, sendo a primeira de 18 versos e a segunda de um verso) e “As bênçãos” (1 estrofe de 15 versos).

Temas como o amor e a reprodução humana, a valorização dos bens produzidos pelas pessoas, a ação da linguagem sobre as pessoas e sobre a realidade, a solidão e o abandono, a mutabilidade do ser, a relação entre meninos e meninas e a ação humana sobre o ambiente são todos aqui tratados.

Garcia (2006) cita a “teologia do traste” (p. 86) como fundamental para a análise deste livro, assim como de toda a obra de Manoel de Barros, uma vez que “a *invencionática* é a palavra-chave” (Ibid., p. 87) desta escolha poética de Manoel. A referida teologia do traste se trata da escolha de Manoel de enfatizar a importância das inutilidades, aprendendo com as coisas do chão, da natureza e da infância.

O livro “O fazedor de amanhecer” compõe a lista de quatro obras infantis que, embora organizadas desse modo, Barros jamais perdeu de vista a infância e todos os processos de aprendizagem e de criação que compõem esse período. No livro de 2001, a temática que se sobressai é a relação com o outro, tematizando, então, o amor. As relações e a vida humana, entendendo que há uma relação intrínseca entre o afeto e a vida, reproduzidos pela poesia, mas pensados por Deus: “Para fazer pessoas ninguém ainda não/ inventou nada melhor que o amor./ Deus ajeitou isso para nós de presente.” (BARROS, 2010, p. 473).

Tem-se novamente a figura do avô, essa representação fraterna que indica o impulso para a criatividade, como alguém que representasse um incentivo, pois era “alguém que também apreciava e valorizava aquilo que, perante a sociedade extremamente voltada ao racionalismo e à objetividade, parece inútil, imprestável.” (TORNQUIST; RAMOS, 2012, p. 201). Além do avô, também a mãe, que representa essa compreensão da palavra, metaforicamente como esse adulto conhecedor de coisas que a infância não lhe permitia. Isso também pode ser compreendido a partir da nomenclatura “infantil” a que se refere o livro, já que é uma das quatro obras organizadas nessa temática, conforme é possível observar no sumário de “Poesia completa”, da editora LeYa, primeira edição de 2010.

“O fazedor de amanhecer” é a projeção do simples e do afeto, a construção da simplicidade por meio da poesia, que se permite a criação e a (re)construção de mundo a partir da infância. A palavra, a poesia e os (re)significados que são atribuídos mostram como essa estética, presente em toda a obra de Barros, costura a lírica manoelina como se fosse mesmo a espinha dorsal de toda ela.

TRATADO GERAL DAS GRANDEZAS DO ÍNFIMO

“Tratado geral das grandezas do ínfimo”, publicado em 2001, tem 61 páginas de conteúdo, 1 página em branco antecedendo cada parte, 1 página em branco à esquerda antecedendo cada poema, 2 páginas em branco antes da página de apresentação da edição/impressão da editora LeYa ao final (BARROS, 2013) e está organizado em 2 partes, sendo elas: “Tratado geral das grandezas do ínfimo” e “O livro de Bernardo”.

A primeira parte, “Tratado geral das grandezas do ínfimo”, inicia-se com uma frase Bernardo da Mata, que diz: “Para ele a pureza do cisco dava alarme” e é composta de 18 poemas a saber: “A disfunção” (1 estrofe de 21 versos), “O cisco” (1 estrofe de 34 versos), “De passarinhos” (1 estrofe de 13 versos), “As formigas” (1 estrofe de 18 versos), “A namorada” (1 estrofe de 13 versos), “Poemas” (1 estrofe de 11 versos), “O urubuzeiro” (1 estrofe de 29 versos), “Tributo a J. G. Rosa” (1 estrofe de 6 versos), “O vidente” (1 estrofe de 15 versos), “A pedra” (1 estrofe de 13 versos), “Infantil” (1 estrofe de 11 versos), “Os caramujos” (1 estrofe de 16 versos), “A tartaruga” (1 estrofe de 11 versos), “Sobre importâncias” (1 estrofe de 25 versos), “Joaquim Sapé” (1 estrofe de 23 versos), “Miudezas” (1 estrofe de 19 versos), “Ascensão” (1 estrofe de 17 versos) e “O catador” (1 estrofe de 15 versos).

A segunda parte, “O livro de Bernardo”, inicia-se com um fragmento de “Manuscritos de Felipa”, da escritora Adélia Prado, que transcrevemos: “A normalidade é assombrosa. Sua puerícia é mesma carne de poesia” e é composta de 3 poemas a saber: “Pois pois” (1 estrofe de 17 versos), “O Bandarra” (1 estrofe de 15 versos), “O livro de Bernardo” (52 estrofes, enumeradas por numerais cardinais, organizadas da seguinte forma: 1ª de 4 versos, 2ª de 3 versos, 3ª de 3 versos, 4ª de 3 versos, 5ª de 3 versos, 6ª de 3 versos, 7ª de 3 versos, 8ª de 3 versos, 9ª de 3 versos, 10ª de 3 versos, 11ª de 3 versos, 12ª de 3 versos, 13ª de 3 versos, 14ª de 3 versos, 15ª de 3 versos, 16ª de 3 versos, 17ª de 3 versos, 18ª de 3 versos, 19ª de 4 versos e da 20ª a 52ª estrofes de 3 versos).

A obra, “Tratado geral das grandezas do ínfimo”, inicia-se com uma estrutura que já aparecera outras vezes na obra de Barros, quando a voz lírica elenca tópicos para defender um ponto de vista, como em “A disfunção”, enumerando sete sintomas da disfunção do poeta. Ironiza-se o poeta como um ser alheio à razão da vida, como se estivesse submetido a uma

condição subjetiva e abstrata da existência, isso porque tem “1 - Aceitação da inércia para dar movimento às palavras.” (BARROS, 2010, p. 399).

Os passarinhos, as formigas, o urubuzinho, a pedra, os caramujos, a tartaruga e todos os demais animais que aparecem ao longo do livro, como título das seções e como discussão temática nos versos, constroem esse cenário da natureza – recorrente em Barros – e são construídos como personagens, personificando esses animais e tomando-os como participantes do tratado das grandes inutilidades. Essa ideia não aparece na literatura como concordância, mas como crítica, como ironia ao que é considerado inútil, mas na obra de Barros ganham espaço de protagonismo, contradizendo o ideal capitalista.

A figura de Bernardo retoma como a projeção da voz lírica na figura da criança, “Bernardo da Mata nunca fez outra coisa/Que ouvir as vozes do chão/Que ouvir o perfume das cores/Que ver o silêncio das formas[...]” (BARROS, 2010, p. 411). O que se tem aqui, diferentemente do “O guardador de águas” é um caderno escrito pela própria criança, registros dessa relação que ele estabelece com a natureza, entendendo o barulho dos animais, do passarinho e do poeta, considerando-se livre: “23 - Sou livre/para o silêncio das formas/e das cores.” (BARROS, 2010, p. 416).

CANTIGAS PARA UM PASSARINHO À TOA

“Cantigas para um passarinho à toa”, publicado em 2003, é a terceira obra do livreto *Infantis* (BARROS, 2013), com 5 páginas de conteúdo e 1 página em branco ao final e está organizado em torno de apenas 1 poema, sendo estruturado em 15 estrofes (1ª estrofe de 6 versos, 2ª de 6 versos, 3ª de 6 versos, 4ª de 7 versos, 5ª de 6 versos, 6ª de 5 versos, 7ª de 7 versos, 8ª de 9 versos, 9ª de 6 versos, 10ª de 6 versos, 11ª de 6 versos, 12ª de 6 versos, 13ª de 5 versos, 14ª de 5 versos e a 15ª de 5 versos).

Portanto, o livreto é um poema constituído de 15 estrofes com número variado de versos, tendo a menor estrofe 5 versos e a maior, 9 versos. Neles, não há métrica regular perceptível, nem rimas ou arranjos sintáticos complexos. A ênfase, como nos outros livretos, é na mensagem, é nela ser compreendida facilmente, sem torneios.

O livreto “Cantigas para um passarinho à toa” compõe uma sequência de quatro livretos infantis e é construído, como disse anteriormente, por apenas 5 páginas. Essa estrutura tão pequena é parte de uma sequência de obras que reproduzem uma estética semelhante, se considerarmos a totalidade da obra, mas especialmente aqui, o que se observa é um cenário todo voltado para a vivência da criança, inclusive é quem detém a voz do poema.

Além desse aspecto, a imagem do pássaro é muito presente na lírica de Manoel de Barros, temática e metaforicamente, e a ave representa essa imagem de liberdade, que, em voo, pode, sozinha, conquistar e conhecer espaços e vivências inimagináveis para aqueles que não são adeptos do voo. O pássaro é representado, então, como essa fluidez da liberdade e do desejo de ser. A pequena obra apresenta temáticas sensíveis e imprimem a experiência infantil com a natureza, inclusive, aqui, a figura de Bernardo retorna, ele é essa criança que permeia muitos livros de Barros e que representa a liberdade da infância e da invenção: “Esse Bernardo eu conheço de léguas. / Ele é o único ser humano/que alcançou de ser árvore.” (BARROS, 2010, p. 484).

POEMAS RUPESTRES

“Poemas Rupestres”, publicado em 2004, conta com 46 páginas de conteúdo, 1 página em branco (página par) que antecede cada uma das 3 partes da obra, 1 página em branco ao final antecedendo a página de apresentação da edição/impressão da editora LeYa ao final (BARROS, 2013) e está organizado em 3 partes: “Canção do ver”, “Desenhos de uma voz” e “Carnaval”.

A primeira parte está subseccionada em 9 poemas (enumerados com números cardinais, sem títulos e sem notas complementares), sendo: 1º poema de 1 estrofe com 20 versos, 2º poema de 1 estrofe com 18 versos, 3º poema de 1 estrofe com 28 versos, 4º poema de 1 estrofe com 19 versos, 5º poema de 1 estrofe com 18 versos, 6º poema de 1 estrofe com 12 versos, 7º poema de 1 estrofe com 22 versos, 8º poema de 1 estrofe com 18 versos e 9º poema de 1 estrofe com 3 versos.

A segunda parte é composta por 12 poemas: “Se achante” (1 estrofe com 17 versos), “Sonata ao luar” (1 estrofe com 12 versos), “Emas” (1 estrofe com 14 versos), “Vento” (1

estrofe com 19 versos), “Antônio Carrancho” (1 estrofe com 18 versos), “Na guerra” (1 estrofe com 15 versos), “No sítio” (1 estrofe com 16 versos), “Os dois” (1 estrofe com 10 versos), “Teologia do traste” (1 estrofe com 25 versos, sendo que no 22º verso nota-se um efeito de som reproduzido por pontilhados após a palavra “atômica” - que foi reduzida a “atôm”- e que se estende até o 23º verso para sugerir uma explosão), “Garça” (1 estrofe com 9 versos), “No aspro” (1 estrofe com 11 versos) e “O lápis” (1 estrofe com 20 versos).

A terceira parte, “Carnaval”, por sua vez, é estruturada em 10 poemas: “Renunciado” (1 estrofe com 10 versos), “O muro” (1 estrofe com 13 versos), “Pêssego” (1 estrofe com 16 versos), “Creme” (1 estrofe com 11 versos), “Língua” (1 estrofe com 10 versos), “O copo” (1 estrofe com 10 versos), “Maçã” (1 estrofe com 10 versos), “Armário” (1 estrofe com 8 versos), “O casaco” (1 estrofe com 9 versos) e “O olhar” (1 estrofe com 8 versos).

Publicado em 2004, “Poemas rupestres” é um livro curto e está dividido em três partes, como dito acima. A obra traz versos que pensam a infância no mato, a liberdade, a língua que se começa e se constrói como se respeitasse as fases da vida, como em “As palavras eram livres de gramáticas e podiam ficar em qualquer posição. [...] Como se fosse infância da língua.” (BARROS, 2010, p. 425). Os poemas trazem os elementos da natureza e os animais como seres vivos que se comunicam com as crianças, como elementos responsáveis por ilustrar e representar a infância de maneira mais viva e colorida.

Os poemas apresentam uma fluência característica da narrativa e trazem como enredo a vivência de animais como a formiga, que está em busca de sua perna. Esse inseto que, por tão pequeno, passa por despercebido, na ficção de Manoel de Barros, ao contrário, desperta o interesse de outros seres em busca da perna da formiga, validando a existência da formiga.

Há um aspecto padrão nessas estruturas poéticas que justifica todos os poemas estarem compostos por estrofes únicas e o número de versos variar entre 6 e 15 versos. Isso não representa, sequer, um modelo padronizado na estética de Manoel de Barros, pelo contrário, é um aspecto em que ele pensa a poesia em sua simplicidade, ou seja, poemas curtos que tematizam principalmente uma natureza participante da infância e das descobertas de uma fase marcada pela liberdade de criação e imaginação não têm por que serem complexos, embora profundos e sensíveis, ele pensa em uma poesia sem limitações ou barreiras.

POEMINHA EM LÍNGUA DE BRINCAR

“Poeminha em língua de brincar”, publicado em 2007, quarta obra inserida no livreto *Infantis* (BARROS, 2013), conta com 3 páginas de conteúdo e 2 páginas em branco ao final, está organizado em torno de apenas 1 poema, sendo estruturado em 14 estrofes (1ª estrofe de 2 versos, 2ª de 3 versos, 3ª de 3 versos, 4ª de 3 versos, 5ª de 3 versos, 6ª de 2 versos, 7ª de 3 versos, 8ª de 5 versos, 9ª de 3 versos, 10ª de 4 versos, 11ª de 4 versos, 12ª de 6 versos, 13ª de 2 versos e 14ª de 2 versos).

A temática desse livreto traz de um lado a infância e os aspectos constitutos próprios dela como a linguagem e como se dá a presença do infante no mundo, sua maneira de o perceber e entendê-lo e, de outro, o mundo do adulto e suas particularidades que lhe são próprias, em oposição ao da infância.

MENINO DO MATO

“Menino do mato”, publicado em 2010, conta com 32 páginas de conteúdo e 4 páginas em branco (sendo 1 página em branco que antecede o primeiro poema da primeira parte do livro, 1 página em branco que antecede a segunda parte do livro, 1 página em branco que antecede o primeiro poema da segunda parte do livro e 1 página em branco ao final). Esta obra compõe o livreto organizado com mais “Escritos em verbal de ave” e “A turma”. Como penúltimo livreto da obra completa (BARROS, 2013), ele está organizado em 2 partes.

A primeira parte, “Menino do mato”, inicia-se com um pensamento de Sören Kierkegaard: “O homem seria metafisicamente grande se a criança fosse seu mestre.” e é estruturalmente composta em um total de 6 poemas que se encontram enumerados em algarismos romanos, sem títulos e sem notas complementares. Estão apresentados da seguinte forma: 1º poema de 1 estrofe com 32 versos, 2º poema de 1 estrofe com 38 versos, 3º poema de 1 estrofe com 34 versos, 4º poema de 1 estrofe com 35 versos, 5º poema de 1 estrofe com 50 versos e 6º poema de 1 estrofe com 28 versos.

A segunda parte, “Caderno de aprendiz”, é introduzida por um pensamento de Oswald de Andrade: “Poesia é a descoberta das coisas que eu nunca vi.”, composta por 36 poemas enumerados em algarismos cardinais, sem títulos e sem notas complementares. Estão

apresentados da seguinte forma: 1º poema de 1 estrofe com 13 versos, 2º poema de 1 estrofe com 1 verso, 3º poema de 1 estrofe com 2 versos, 4º poema de 1 estrofe com 1 verso, 5º poema de 1 estrofe com 2 versos, 6º poema de 1 estrofe com 1 verso, 7º poema de 1 estrofe com 1 verso, 8º poema de 1 estrofe com 1 verso, 9º poema de 1 estrofe com 2 versos, 10º poema de 1 estrofe com 1 verso, 11º poema de 1 estrofe com 2 versos, 12º poema de 1 estrofe com 2 versos, 13º e 14º poemas são de 1 estrofe com 1 verso, 15º ao 17º poemas são de 1 estrofe com 2 versos, 18º poema de 1 estrofe com 7 versos, 19º poema de 1 estrofe com 8 versos, 20º poema de 1 estrofe com 6 versos, 21º poema de 1 estrofe com 13 versos, 22º poema de 1 estrofe com 7 versos, 23º poema de 1 estrofe com 3 versos, 24º poema de 1 estrofe com 7 versos, 25º poema de 1 estrofe com 11 versos, 26º poema de 1 estrofe com 4 versos, 27º poema de 1 estrofe com 1 verso, 28º poema de 1 estrofe com 13 versos, 29º poema de 1 estrofe com 1 verso, 30º poema de 1 estrofe com 11 versos, 31º poema de 1 estrofe com 8 versos, 32º poema de 1 estrofe com 11 versos, 33º poema de 1 estrofe com 12 versos, 34º poema de 1 estrofe com 5 versos, 35º poema de 1 estrofe com 15 versos e 36º poema de 1 estrofe com 18 versos.

“Menino do mato” é a obra mais recente de Manoel de Barros, publicada quatro anos antes da morte do escritor e propõe uma temática mais associada às questões pedagógicas, pensando a infância e o processo de invenção que constrói esse período, e especialmente como a poesia atravessa tais experiências. A voz lírica mantém o uso da primeira pessoa e traz como desejo de morar em um lugar sem nome e brincar com as palavras: “Eu queria usar palavras de ave para escrever. / Onde a gente morava era um lugar imensamente e sem nomeação. / Ali a gente brincava de brincar com palavras [...]” (BARROS, 2010, p. 449).

Tematicamente, o livro pensa a identidade da voz lírica/do poeta que é inundado pelas palavras. Essa sensação permite o diálogo tanto com o processo de criação, quanto com o desejo de manutenção de uma infância viva que é permeada pela poesia e pela liberdade de criar. Esse é um dos livros que se aprofunda nas vivências da criança, pensando a infância como essa fase que deve estar distante da Lógica e da Razão, aproximando-se muito mais daquilo que é imagético, fluido e adaptável.

Todo esse ideal Surrealista, do qual falaremos com mais profundidade no capítulo 4 é a premissa, o ponto de partida e de chegada, que pensa a infância pela resignificação da linguagem, da palavra e da subjetividade por meio da poesia. A voz lírica, portanto, percebe

que a sua infância significou a possibilidade de ressignificar o universo por meio da poesia, como se pudesse cartografar o mundo de acordo com as próprias experiências com as coisas inúteis do mundo.

EDIÇÃO DA OBRA COMPLETA LEYA (2013)

É importante esclarecer que, ao comparar as duas obras publicadas pela Editora LeYa – em 2010 e 2013 – dos poemas de Barros, na versão da obra completa da Biblioteca Manoel de Barros, no ano de 2013, constam mais dois conteúdos: “Escritos em verbal de ave” publicado em 2011 e “A turma”, em 2013.

ESCRITOS EM VERBAL DE AVE

“Escritos em verbal de ave”, de 2011, inicia com um poema de Nicolas Behr: “A infância/É a camada/Fértil da vida” e foi o último livro publicado por Manoel de Barros, portanto, quatro anos distantes do “Poeminha em língua de brincar” e é composto por 13 páginas de conteúdo e 1 página em branco ao final.

Em termos formais, o livro é fiel ao que Barros produziu ao longo de sua carreira: verso livre; linguagem inventiva, com combinações vocabulares inovadoras e imprevistas focadas na criação de imagens; um texto que mescla o narrativo ao poético.

Está organizado da seguinte maneira: primeiramente, encontram-se 3 páginas de um texto em versos que se refere a uma *desbiografia* de Bernardo — composta por uma breve descrição da figura de Bernardo. A essa, seguem-se 35 “Escritos em verbal de ave”, fragmentos poéticos atribuídos a Bernardo, sendo o primeiro fragmento de 2 versos, o segundo e o terceiro fragmentos de 1 verso e os demais, de 3 versos, com uma notação ao final com a palavra “fim” em letras maiúsculas. Após estes fragmentos, um texto, “Os desobjetos (do acervo de Bernardo)” aponta uma lista de 15 *desobjetos* também atribuídos a Bernardo, sem explicar, curiosamente, na lista, se os objetos foram “feitos” por Bernardo ou se são apenas “possuídos” por ele.

Como descrito acima, cada uma dessas partes tem uma forma própria. A “Desbiografia”, em sua parte descritiva, é feita sem divisão de estrofes e com o verso em

estrutura sintática direta, com, nesta ordem, sujeito, verbo e complemento, praticamente sem quebras. Já os “Escritos em verbal de ave” são um conjunto de 1 dueto, 2 monósticos e 32 tercetos também com estrutura sintática direta, mas frequentemente encabeçados por algum adjunto adverbial. “Os Desobjetos” são feitos, efetivamente, numa estrutura de tópicos numerados.

A respeito da presença de neologismos nesse livro, deve-se observá-los já nos títulos de suas partes: *desbiografia* e *desobjetos*. O prefixo usado na criação desses itens é o “des-”, que pode indicar a reversão ou a negação de um processo ou estado indicado por uma palavra (BONA; RIBEIRO, 2018, p. 616; 619). Aplicado a nomes que indicam entes ou coisas, respectivamente biografia e objetos, o poeta parece querer apontar não para a reversão desses itens, mas sim para sua inversão, para o caráter oposto que um *desobjeto* tem em relação a um *objeto*, por exemplo. Os mesmos efeitos de sentido do prefixo “des-” são defendidos por Souza (2015, p. 104):

Ao analisarmos os 15 neologismos formados pelo acréscimo do prefixo des- observamos a função de inverter a ação em “descomportamento”, a função negativa em “desherói” ou “desfigura” e a ação de intensificar a ação como em “desmedidamente”.

Para Sanches Neto (1997), trazido até este estudo por Souza (2015, p. 108), a preferência de Barros pelo uso do prefixo “des-” “[...] revela uma poética de negação, alicerçada na valorização das coisas que não têm préstimo para a sociedade consumista, mas que serve, de matéria para a poesia.”

Na primeira acepção da palavra “objeto”, o dicionário Michaelis (OBJETO, 2023) informa significar “coisa material e perceptível pelos sentidos”. O dicionário on-line Dicio (OBJETO, 2023a), na primeira acepção, registra “objeto” como “coisa material que pode ser percebida pelos sentidos (visão, audição, tato, olfato e paladar)”. Semelhantemente, na primeira acepção, o Dicionário Caldas Aulete (OBJETO, 2023b) informa significar a palavra “coisa material”. Também o dicionário Infopédia, da Porto Editora (OBJETO, 2023c), na primeira acepção, informa significar “coisa material”. Por esse breve levantamento, pode-se supor, então, que um *desobjeto* seja uma “coisa não material e não perceptível aos sentidos”, sendo, assim, provavelmente, algo imaginado, inventado.

Desse modo, os *desobjetos* de Bernardo seriam de fato invenções, ou, como diz o eulírico de “Uma Desbiografia”, “[...] outro[s] brinquedo[s] de palavras [...]” (BARROS, 2013,

p. 35) frutos do discurso, do universo interior exteriorizado e compartilhado com outras pessoas, mantendo a palavra, linguagem, na sua função comunicativa, já que, “o exercício da palavra implica normalmente [...] a existência de um destinatário fisicamente distinto do falante” (KERBRAT-ORECCHIONI, 2006, p. 8), um interlocutor.

Nesse sentido, importa lembrar que a criança não faz diferença entre o interno e o externo, entre o perceptível e o imaginado (DAMAZIO, 1988, p. 31), projetando-se sobre o mundo que lhe cerca e fundindo-se com ele, inclusive por intermédio da linguagem. Assim, também este livro de Barros se configura literatura infantil que aproveita “[...] os fluxos e as velocidades do devir-criança e, conseqüentemente, atingem o imaginário do infante [...]” (MEDEIROS, 2009, p. 11) na sua composição e construção.

No arrolamento de “Os Desobjetos (do acervo de Bernardo)” (BARROS, 2013, p. 45) percebe-se que esta lista é uma retomada de *desobjetos* citados aqui e acolá em diferentes poemas além da própria “Uma Desbiografia”, que diretamente o antecede e, também, há nela alguns *desobjetos* não mencionados antes nem no “A Turma”, último poema de Barros.

O primeiro item da lista, *o prego que farfalha*, é pela primeira vez citado no poema “Autorretrato” (BARROS, 2010, p. 389). **O terceiro**, *o fazedor de amanhecer*, é pela primeira vez citado no poema “O fazedor de amanhecer” (BARROS, 2010, p. 473). **O quarto**, *o martelo de pregar água*, só aparecerá no derradeiro poema de Barros, “A turma” (BARROS, 2013, p. 47). **O quinto**, *guindaste de levantar vento*, aparece pela primeira vez, com uma ligeira diferença [a preposição “para” em lugar da “de”], no poema “Uma Desbiografia” (BARROS, 2013, p. 35) **O sexto**, *o ferro de engomar gelo*, também aparece pela primeira vez no poema “Uma Desbiografia” (BARROS, 2013, p. 34). **O sétimo**, *um parafuso de veludo*, aparece pela primeira no poema “Sabiá com trevas” (BARROS, 2010, p. 176). **O oitavo**, *alarme para o silêncio*, surge pela primeira vez na poética de Barros no poema “Pretexto” (BARROS, 2010, p. 327). **O nono**, *presilha de prender silêncio*, nunca aparecera antes, mas já aparecera antes um seu similar, *uma fivela de prender silêncios*, também no poema “Autorretrato” (BARROS, 2010, p. 389). **O décimo**, *uma formiga frondosa com olhar de árvore*, aparece no próprio “Uma Desbiografia” (BARROS, 2013, p. 34). **O décimo primeiro**, *um alicate cremoso*, surge pela primeira vez no poema “Matéria de poesia” (BARROS, 2010, p. 147). **O décimo segundo**, *uma peneira de carregar água*, não chega a aparecer como objeto em si em nenhum poema anterior de Barros, contudo, a peneira ligada à

atividade de carregar água, sim, no poema “O menino que carregava água na peneira” (BARROS, 2010, p. 469). O **décimo terceiro**, *um besouro de olhar ajoelhado*, nunca aparecera num poema de Barros, apareceu apenas, sim, *um besouro com olhar ajoelhado* em “Sabiá com trevas” (BARROS, 2010, p. 170): “como explicar o olhar ajoelhado desse besouro?”. O **décimo quarto**, *a água viciada em mar*, consta pela primeira vez na poesia de Barros no poema “Caderno de apontamentos”. (BARROS, 2010, p. 279).

Por seu turno, o **segundo**, *uma púa de mandioca* e o **décimo quinto**, *um rolete para mover o sol*, não aparecem em nenhum ponto anterior da poética de Barros. Entretanto, tanto a mandioca quanto o sol são elementos recorrentes na poesia do poeta mato-grossense. Provavelmente isso se dá em função de serem ambos elementos bastante presentes no cotidiano da região e o poeta, justamente, dá ênfase ao cotidiano em sua poesia.

Desse modo, pelo levantamento, o acervo de Bernardo poderia servir como uma espécie de guia de leitura pela produção de Barros (2010, 2013) começando, portanto, em “Autorretratos” e terminando em “Caderno de apontamentos”. No entanto, há que se lembrar que a poética de Manoel de Barros não se caracteriza pela linearidade nem, muito menos, pela lógica da razão, a que o poeta se opõe, como se verifica no seu “Poeminha em língua de brincar” (BARROS, 2010, p. 485), em que a lógica é personificada numa Dona que chama a língua de brincar de “idiotice de criança”, e é justamente a língua de brincar que o poeta mato-grossense reivindica para si e para sua poesia (SÓ..., 2010). Sendo assim, embora o inventário tenha inegável valor coesivo para a obra de Barros como um todo, não é possível afirmar com certeza que se trata de uma proposta de organização dessa obra por alguma via.

Fato é que todos os *desobjetos* são, de fato, *desobjetos* imaginados, imateriais porque impossíveis, ilógicos por natureza.

“Uma desbiografia” trata de Bernardo reforçando o já estabelecido para o personagem. “Bernardo morava/de luxúria com suas palavras” (BARROS, 2013, p. 34). Neste verso, a presença da palavra “luxúria” parece indicar algo carnal, algo íntimo dessa relação, talvez sexual, mas que não é possível interpretar acima de qualquer dúvida, indecisão essa compartilhada pelo eu-lírico do poema: “Para nós era difícil descobrir o contexto/daquela união.” (BARROS, 2013, p. 34).

A justificativa oferecida pelo eu-lírico é que a linguagem que compartilhavam, e nisto parece incluir Bernardo, não tinha função “explicativa, mas só brincativa...” (BARROS, 2013,

p. 35). Portanto, o próprio eu-lírico, assim, substituindo a explicação pela brincadeira, a investigação e a descrição dos fatos pela interação lúdica, descompromissada e experimental entre sujeitos — como é próprio da criança experimentar o tempo todo (DAMAZIO, 1988, p. 30) — desloca o foco dos porquês e comos de Bernardo morar com suas palavras e o vínculo que com elas travava.

Bernardo, na sua *desbiografia*, é focado como agente criador e perceptor. É ele quem dá origem ao *ferro de engomar gelo*. É ele que diz que viu uma formiga *frondosa com olhar de árvore*. É também ele que cria brinquedos de palavras (presumivelmente, brinquedos feitos de palavras). Assim, a relação desconhecida e não explicável de Bernardo com suas palavras se demonstra pelo efeito: ele verbalizando-as cria-as, como aliás, afirma o próprio eu-lírico da *desbiografia*:

*Bernardo sempre nos parecia
[...] a gente via em Bernardo um
visionário nas origens da Terra.
**Havia em seu olhar uma candura
de água.
E sua voz era de Fonte.**
Bernardo tinha uma linguagem
de canto e arrebol!
Foi o que descobrimos em seus Escritos
em verbal de ave (BARROS, 2013, p. 36, grifo nosso, grifo do autor).*

A *desbiografia* de Bernardo volta-se toda, assim, à sua descrição (parte grifada por nós). No poema há dois pontos de vista apresentados: o de um eu-lírico externo, que observa e escuta Bernardo; o do próprio Bernardo.

O eu-lírico externo faz-se notar pelo recurso à primeira pessoa do plural, uns “nós” incluyente de Bernardo, e pelo uso da terceira pessoa do singular. Bernardo, por outro lado, faz-se notar pela primeira pessoa do singular, numa espécie de discurso indireto livre, em que se fundem observador e observado, na reprodução de falas de Bernardo: “Ele tinha visões que remetiam a gente/para a infância. /Como seja: Eu hoje vi um pedaço de Tarde no bico de um sabiá...” (BARROS, 2013, p. 35).

No trecho, transitamos do ponto de vista do observador, para o do observado. Como efeito de sentido, isso traz o leitor à imersão na história, sendo tanto o que se maravilha com o personagem Bernardo quanto o personagem que maravilha aos outros ao seu redor. É desse jeito que a *desbiografia* se revela em seu sentido, já que, ao contrário do que se poderia

esperar de uma biografia, não há objetividade nas observações feitas a respeito do “desbiografado”, na verdade, há fusão entre “desbiografador” e desbiografado”.

Novamente, “pelo olhar infantil, o interno e o externo fundem-se” (DAMAZIO, 1988, p. 31-32). Pode-se perguntar ao texto se o eu-lírico é ou não Bernardo, por exemplo, pela fusão que oferece.

No texto, entretanto, há a incerteza sobre que idade teria Bernardo e seus colegas, afinal, o eu-lírico afirma que Bernardo “tinha visões que remetiam a gente/para a infância.” (BARROS, 2013, p. 35). Novamente, na poética de Barros surge o fenômeno da lembrança, com os fatos antes ocorrendo no passado do que no presente.

Os ‘Escritos em verbal de ave’ de Bernardo são um conjunto de afirmações e dúvidas sobre a natureza, os sentimentos, pensamentos e experiências de Bernardo, servindo ao leitor para que compreenda, ou ao menos imagine junto com o personagem, a realidade que ele experienciava. São 29 estrofes. 5 versos antecedem os ‘Escritos em verbal de ave’:

Deixamos Bernardo de manhã
Em sua sepultura
De tarde, o deserto já estava em nós.
Escritos em verbal de ave (BARROS, 2013, p. 36).

O que se depreende desses quatro versos é que o eu-lírico e aqueles com quem se relacionava, afinal, “deixamos” e “nós” estão presentes no poema, experienciam o luto, isto é, a morte de Bernardo, deixado em sua sepultura pela manhã. O luto é comunicado no terceiro verso, metafórica e metonimicamente: “De tarde, o deserto já estava em nós”.

O deserto é índice, neste caso, de: secura; aridez; ausência de vida; isolamento. Por esses traços, metonimicamente é que se realiza a metáfora como explicada por Abreu (2022, p. 42), posto que é “[...] resultado de uma projeção seletiva de propriedades pertencentes a um domínio de origem sobre um domínio-alvo”. Nesse sentido, os traços citados indiciam o luto, o que se sente após a morte de um ente querido. Essa passagem temporal é marcada literalmente: Bernardo foi deixado de manhã na sepultura dele; à tarde é que o deserto já estava presente nos que o deixaram em sua sepultura.

Nesse sentido, o eu-lírico expressa-se, em outras palavras, que sentiu “como” se o deserto já estivesse dentro dele e dos seus companheiros. A comparação implícita é uma das características identificadoras da metáfora.

Dessa maneira essa metáfora constitui uma espécie de analogia, já que estabelece, implicitamente, “[...] relações de semelhança entre coisas ou eventos” (ABREU, 2022, p. 35). Ora, conforme Damazio (1988, p. 32),

[...] o pensamento infantil é analógico e não pré-lógico. A criança pensa por aproximação e semelhança, isto é, por relações concretas, sem separação de estruturas conceituais preconcebidas. O conceito é a própria coisa, ou a relação estabelecida com ela. O pensamento infantil é imagético, traçando correspondências com os elementos da realidade, que sua personalidade acaba estruturando com imagens e ideias que ela apropria.

Assim, evidencia-se, mais uma vez, que Barros como já dito por Medeiros (2009, p. 11 - grifos nossos): “não escreve **para** crianças, mas sim escreve **do modo infantil**, refletindo os fluxos e imagens dessa fase da vida.”

Chama a atenção que Bernardo seja sepulto em meio à produção de Barros, afinal, noutro poema, de nome “Bernardo” (BARROS, 2010, p. 476-477), o personagem foi árvore e transformou-se em passarinho e voou. Diferentemente dessa “Uma desbiografia”, em “Bernardo” não há marcação de as capacidades de transformação de Bernardo deverem-se às suas habilidades com a palavra: as transformações são descritas sem explicações de meio ou modo de transformar. Assim, a estranheza dá-se em razão de um personagem até então fantástico, maravilhoso, mágico, morrer.

A esse respeito, o mestre em Teoria Literária, André Luís Mourão de Uzêda (2017, p. 36-37, grifos nossos) afirma que

Escritos em verbal de ave foi o último livro inédito de Manoel de Barros. Publicado ainda em vida do autor, **o livro se apresenta como despedida de seu personagem mais famoso, Bernardo, e desdobramento da despedida do próprio poeta**, cujo falecimento se deu no ano seguinte, em 2014. **Lido pela crítica como seu alter ego, Bernardo aparece em 1985**, com a publicação de O livro de pré-coisas, que em seu primeiro verso já anunciava: “Quando de primeiro o homem era só, Bernardo era”. (BARROS: 2010b, 211).

As primeiras duas estrofes dos ‘Escritos em verbal de ave’ fazem certa referência ao Bernardo já transformado em pássaro de “Bernardo” (BARROS, 2010, p. 476), posto que nessas estrofes, Bernardo afirma que, em uma madrugada, sua voz estava aberta para os passarinhos e que desejava que suas palavras gorjeassem. Portanto, manifesta também nesta poesia o desejo de ser ave: “Sempre ele dizia que o seu maior sonho era/ser um arãquã para compor o amanhecer” (BARROS, 2010, p. 476); “Fosse bem:/que as minhas palavras/gorjeassem!” (BARROS, 2013, p. 37).

As demais estrofes do poema, vinte e seis restantes, são aforismos, em geral, em que Bernardo afirma pontos de vista, gostos, exprime dúvidas existenciais, expressa seu gosto pelo absurdo, admiração pela natureza e o que fazem videntes e visões, nas estrofes vigésima e vigésima quinta, respectivamente (BARROS, 2013, p. 41; 42):

Videntes
 Não ocupam o olho
 Para ver – mas para transver. [...]
 Visões descobrem
 descaminhos
 para as palavras.

Uzêda (2017, p. 39) aponta o caráter transcendental que tem Bernardo na poética de Manoel de Barros. Assim, que Bernardo, em seu ‘escritos’ preze pelo que chama de “transver”, no que seria uma visão que supera o objeto observado e vê além dele próprio, não é surpreendente, é sim aderente e coerente com que o poeta mato-grossense produziu que inclui e caracteriza o personagem.

Diante disso, tanto os ‘Escritos em verbal de ave’ quanto “Os desobjetos (do acervo de Bernardo)” configuram-se verdadeiros espólios, para o eu-lírico do poema, oriundos da morte do personagem.

“Escritos em verbal de ave” marca, como diz Uzêda (2017, p. 36-37) o fim tanto do personagem Bernardo quanto do poeta Manoel de Barros. Neste fim, descreve-se Bernardo, sepulta-se Bernardo e abrem-se suas intimidades por meio de seus ‘escritos’ e de seu acervo de *desobjetos*. Uma novidade que se apresenta neste livro em relação aos demais é seu caráter declaratório explícito nos 29 tercetos, deixando claras as ideias de Bernardo e, por extensão, como alter ego que é, do próprio Manoel de Barros.

Quanto ao grau de adequação da obra às faixas etárias infantis, a obra é flexível. Pode ser oferecida, mediada, a crianças de cinco a sete anos, posto que apresenta elementos do maravilhoso, mágico e insólito, que, segundo Novaes Coelho (1975, p. 168) é o objeto de encantamento das crianças dessa faixa. Por outro lado, por seu caráter declamatório que acabamos de mencionar, essa obra é mais adequada à faixa dos doze aos quatorze anos, dado que, nessa fase, as crianças começam a dominar as primordiais noções abstratas de tempo, espaço, número, causalidade, entre outras (JESUALDO 1958 *apud* COELHO, 1975, p. 169).

A TURMA

*Para nós obedecer a desordem das falas
infantis gerava mais poesia do que obedecer
as regras gramaticais... (BARROS, 2013, p. 47).*

“A turma”, publicada em 2013, com 1 página de conteúdo, é um poema organizado em 1 estrofe e 25 versos. Último poema publicado por Manoel de Barros antes de morrer, “A turma” (BARROS, 2013, p. 47) é outro poema escrito em primeira pessoa do plural. Encontra-se, nas Obras Completas da Editora LeYa, no livreto junto a “Menino do mato” e “Escritos em verbal de ave”. O poema, de cunho narrativo, tem cinco personagens: a turma — indicada por “a gente” —; “nós” — que parece incluir o “eu”, Sebastião, mas não Bernardo —; Bernardo; Sebastião; e um “eu” que não se sabe quem é, mas que faz questão de se marcar e distinguir entre os demais:

A gente foi criado no ermo igual ser pedra. [...]
Bernardo conversava pedrinhas com as
 rãs de tarde.
Sebastião fez um martelo de pregar água
 Na parede. [...]
Eu gostava das águas indormidas. [...]
Vimos um afeto de aves no olhar de
 Bernardo. (BARROS, 2013, p. 47, grifos nossos).

A turma tem composição indefinida. Sabe-se que dela fazem parte as três pessoas citadas, mas não há afirmação, no poema, de que não existissem outros membros. A turma é “a gente”, que ocorre três vezes ao longo do texto, e opõe-se aos “nós”, o grupo aparentemente sem Bernardo, que ocorre seis vezes ora pela palavra “nós”, ora pela flexão verbal da primeira pessoa do plural.

O “nós”, defendemos, exclui Bernardo, uma vez que é a forma usada para diferenciar de Bernardo o “eu” marcado no poema em conjunção a outras pessoas precisamente nos versos “Vimos um afeto de aves no olhar de/Bernardo” (BARROS, 2013, p. 47). Essa exclusão serve a explicitar que, mesmo entre a “turma”, Bernardo não é igual aos demais, sendo uma particularidade dele conversar “pedrinhas com as/ rãs de tarde” (BARROS, 2013, p. 47), fazer “ferro de engomar gelo” (BARROS, 2013, p. 47), ter “afeto de aves no olhar” (BARROS, 2013, p. 47) e, não é evidente no poema em função da ambiguidade do pronome “Ele”, querer mudar a natureza:

Vimos um afeto de aves no olhar
de **Bernardo**.
Logo **vimos** um sapo com olhar de árvore!
Ele queria mudar a Natureza?
Vimos depois um lagarto de olhos garços
beijar as pernas da Manhã!
Ele queria mudar a Natureza?
Mas **o que nós queríamos é que** a nossa
palavra poemasse (BARROS, 2013, p. 47, grifos nossos).

“Ele” pode tanto ser Bernardo, o olhar de Bernardo, o sapo com olhar de árvore ou mesmo o lagarto de olhos garços. Sendo Bernardo o referente do pronome, “A turma”, assim como “Uma desbiografia”, aponta, entre outros, para o poema “Bernardo” (BARROS, 2010, p. 476-477), enfatizando Bernardo como agente sobre a natureza, indissociado dela.

“Nós”, por outro lado, não quer mudar a natureza, mas sim que sua “palavra poemasse”. Desta feita, Bernardo quereria mudar a natureza, nisso se diferenciando parcialmente dos outros que perfazem o “nós” dentro do “a gente” que é a turma.

“A gente”, então, é a síntese, é onde os diferentes se encontram no que têm de comum entre si:

A gente foi criado no ermo igual ser pedra.
Nossa voz tinha nível de fonte.
A gente passeava nas origens. [...]
A gente não sabia botar comportamento
nas palavras.
Para nós obedecer a desordem das falas
infantis gera va mais poesia do que obedecer
as regras gramaticais. [...]
A gente queria encontrar a raiz das
palavras (BARROS, 2013, p. 47, grifos nossos).

Nesses versos é evidente que o “nós”, embora se distinga, de fato, de “a gente”, com ele partilha comportamentos, interesses e características. Se *a gente* “passeava nas origens” e queria “encontrar a raiz das palavras”, *nossa voz* tinha nível de fonte. Se *a gente* não sabia “botar comportamento nas palavras”, para *nós* “obedecer à desordem das falas gerava mais poesia do que obedecer às regras gramaticais”. Dessa forma, Bernardo, se queria mudar a Natureza, também não sabia botar comportamento nas palavras e, também para ele, muito provavelmente, “obedecer a desordem das falas infantis” gerava mais poesia, de modo que também ele quereria que sua palavra poemasse.

Logo, se “nós” marca diferença em meio ao “a gente”, separando Bernardo de parte da turma, não o faz diferente, “oposto” ao grupo, mas, sim, diferente “semelhante” ao grupo.

Curioso notar, nesse sentido, que Sebastião não passa pelo mesmo processo de separação: nunca é diferenciado nem d'*a gente* nem de *nós*, não tendo ele, infere-se, nenhuma dessemelhança que o individue de alguma forma frente a qualquer parcela do grupo.

O eu-lírico de “A turma”, o derradeiro poema de Barros, exhibe a diversidade inerente a toda coletividade, diversidade que se faz presente nas semelhanças e nas diferenças.

Em “A turma”, há também a defesa da linguagem poética, marcada nos versos já citados, como forma própria, íntima, do linguajar infantil. O poema junta-se, pois, a outros, como “Exercícios de ser criança”, “O menino que carregava água na peneira” e o “Poeminha em língua de brincar”.

Esta “poesia”, este “poemar” pretendido pela turma caracteriza-se pela desordem das falas, por desobedecer às regras gramaticais. Chamadas de “infantis”, as falas podem ser compreendidas como usos dessa “língua de brincar” mencionada antes em Barros (2010, p. 485), que não se preocupa em pensar, dispensa pensar:

Sentia mais prazer de brincar com as palavras
do que de pensar com elas.
Dispensava pensar. [...]
[...] a palavra tem de chegar ao grau de brinquedo
Para ser séria de rir.

Note-se, porém, que a desordem das falas é defendida apenas como conteúdo. O texto, em sintaxe direta e coesa, não desordena, não escreve absurdez como preza Bernardo em seus “Escritos em verbal de ave” (BARROS, 2013, p. 38).

O poema, “A turma”, último de sua espécie e gênero, somado ao último livro publicado por Barros, o já por nós analisado “Escritos em verbal de ave”, é um apanhado de posições, temas e figuras já tratados por Manoel de Barros em outros poemas.

A infância, contudo, em “A turma”, é menos presente lexicalmente do que em outros poemas. Serve de tema. Serve de modo de organização do pensamento no texto. Mas não chega a ser explorada ou descrita como antes.

O principal aproveitamento que se pode dar, em relação ao universo infantil, é, de fato, o tratamento conferido ao grupo, à “turma”. Fazer perceber a criança como, por vezes, a diferença é apenas aparente e é insuficiente para que se aparte alguém de um grupo, de uma coletividade, de uma “gente”.

Para as faixas infantis, seria poema adequado, abrangendo as faixas dos doze aos quatorze, em que, como explicamos anteriormente, as crianças iniciam dominar o pensamento abstrato (JESUALDO, 1958) autor resgatado por Coelho (1975, p. 169), que configura o poema. Entretanto, pode ser produtivo apresentá-lo a crianças mais novas sob o viés da discussão das formações de grupos e dos tratamentos que dão umas às outras nas variadas situações.

A POÉTICA MANOELINA

Amplamente estudado no Brasil em diversas áreas do conhecimento, o poeta mato-grossense Manoel Wenceslau Leite de Barros (1916-2013) elegeu a geografia do Pantanal e da cidade de Corumbá (MS) para serem pintadas em versos pelas cores da infância e da meninice, em cujos elementos o vigor e a originalidade poética vão se enraizar e tomar expressão estética. Para compreender as trilhas por quais passa o trabalho artesanal do escritor, demanda-se estudo e aprofundamento teórico acerca de sua atividade poética, que tem sido reconhecida no âmbito acadêmico no que tange ao nível poético que Manoel de Barros alcança em suas obras. Nos meios literários, houve uma ocasião em que queria aclamar o maior poeta brasileiro da contemporaneidade e o eleito ganharia o prêmio de maior poeta vivo no Brasil. Curiosamente, Manoel foi consagrado por outro grande nome da literatura brasileira, Carlos Drummond de Andrade, que recusou o epíteto de maior poeta àquela época em favor de Manoel de Barros.

Tradicionalmente, a poesia e a ciência, consoante Octavio Paz citado por Sônia Palma (2011, p.16), são duas instâncias distintas no pensamento da modernidade, fator que impossibilita a comunhão entre elas e que contribui para o reforço de que a objetividade seja totalmente desvinculada da subjetividade, evidenciando a assimetria existente entre os seres humanos e, de certa forma, contribuindo para com a desigualdade e a exclusão. Diante disso, em decorrência do aprofundamento teórico sobre a poética de Manoel de Barros, pode-se observar que há presença, mesmo que indireta, da produção poética em consonância de contexto da Educação rural, movimento que ocorreu no Brasil com mais força a partir da década de 30 do século XX com ideologia voltada para a valorização do homem rural e seus

saberes, com a intencionalidade de combate à discrepância social que se via potencializada pelo êxodo para as cidades daquele sujeito sem formação especializada.

Crê-se que, também, em alguns estudos, que a poética de Manoel de Barros é permeada por essa sensibilização (não sei se poderíamos nomear de ecológica, mas de um resgate ao primitivo - que os surrealistas exaltavam), pois, como num convite ao estado de unidade com as coisas existentes no mundo (que seus olhos da meninice enxergam à sua volta), arrasta-nos pelas pinturas poéticas pantaneiras do “puro existir” e converge pela experiência de leitor, à “união do nosso ser e com o ser no mundo” a partir dele próprio, Manoel. Perceberemos que o conhecimento empírico deste sujeito perceptivo de que fala Merleau-Ponty, na *Fenomenologia da Percepção*, como constituído pelo mundo ou o mundo como constituído pelo sujeito, parece estar presente na poética manoelina na medida em que, pelo corpo, pelo olhar do poeta que vê e descreve a natureza ao redor, realiza um movimento da exterioridade absoluta para uma subjetividade absoluta.

Partia-se de um mundo em si que agia sobre nossos olhos para fazer-se ver por nós, tem-se agora uma consciência ou um pensamento do mundo, mas a própria natureza deste mundo não mudou: ele é sempre definido pela exterioridade absoluta das partes e apenas duplicado em toda a sua extensão por um pensamento que o constrói. Passa-se de uma objetividade absoluta a uma subjetividade absoluta, mas esta segunda idéia vale exatamente tanto quanto a primeira e só se sustenta contra ela, quer dizer, por ela. (MERLEAU-PONTY, 1999, *apud* LIMA, 2014, 105-106).

No entendimento de Lima (2014, p.5)³⁶, Merleau-Ponty insiste numa volta à experiência perceptiva, pois, segundo ele, “a percepção real e a lógica vivida, com as quais se instaura nosso acesso ao mundo, foram esquecidas pela tradição filosófica”. Se para Ponty “é na percepção que surge a significação fundamental como verdade implícita da existência”; então, “o perceber é uma atitude que se opõe ao representar ou instaurar um conhecimento objetivo” (Ibid., p.7). Merleau-Ponty desloca, assim, o conhecimento e a relação consciência-mundo para a percepção. Outra vez, conforme Lima (2014), Merleau-Ponty se referirá a uma consciência perceptiva, como sujeito de um comportamento, como ser no mundo ou existência; e, por conseguinte, a percepção é uma atitude originária, primitiva, uma relação imediata entre consciência concreta e o universo (LIMA, 2014, p.8). Portanto, pode-se

³⁶ LIMA, Antônio Balbino Marçal (org.) A relação sujeito e mundo na fenomenologia de Merleau-Ponty. In: **Ensaio sobre fenomenologia: Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty** [online]. Ilhéus, BA: Editus, 2014, pp. 77-102.

concluir que a percepção é, na fenomenologia de Merleau-Ponty, o acesso à experiência originária onde se unem a consciência e o mundo.

Se a tarefa da filosofia é descrever e não explicar ou analisar, a filosofia tem como tarefa reaprender a ver o mundo. Parece que neste pensamento filosófico de “reaprender a ver o mundo” é que se fundamentaram os surrealistas quando elevavam a poesia como uma ciência, buscando por uma atitude primitiva da linguagem, originária da relação imediata do inconsciente com o mundo concreto pelas palavras. Faz-se importante lembrar que o grupo liderado por Breton tinha respeito pela ciência, pelo método científico e a teoria do inconsciente de Freud, na qual se fundamentarão para tentar desvelar o inconsciente pela excitação da imaginação por meio das várias técnicas citadas no capítulo anterior.

A vanguarda estético-político-revolucionária surrealista, que tratava o imaginário com seriedade, aspirava por uma sociedade diferente daquela pautada em vivências em torno de conflitos bélicos e depositava na poesia a chave para a transformação daquela sociedade. A conversão do “poetizar a vida social” com “socializar a palavra poética” [e vice-versa] era a instância de transformação dos homens em poema-vivo e deles em comunidade criadora, como lemos em Paz (1982, p.310):

Uma sociedade sem poesia careceria de linguagem: todos diriam a mesma coisa ou ninguém falaria, sociedade transumana em que todos seriam um ou cada um seria um todo autossuficiente. Uma poesia sem sociedade seria um poema sem autor, sem leitor e, a rigor, sem palavras. Condenados a uma perpétua conjunção que se resolve em instantânea discórdia, os dois termos buscam uma conversão mútua: poetizar a vida social, socializar a palavra poética. Transformação da sociedade em comunidade criadora, em poema vivo; e do poema em vida social, em imagem encamada.

Neste sentido, para compreender os processos educativo-formativos a que propomos analisar a partir da poética de Manoel de Barros, deve-se considerar a hermenêutica gadameriana como metodologia reveladora de sentido bem como a filosofia do imaginário (de Gaston Bachelard) e algumas considerações de Marilena Chauí para, posteriormente, realizar o acercamento às técnicas surrealistas que acreditamos estarem presentes em Manoel de Barros como diálogos possíveis e complementares do devir-homem e devir-criança.

Ao explicitar que farei análise da poética com base nos pressupostos teóricos de Análise do Discurso com Pêcheux (1988; 2004), Foucault (1992), tais estudos possibilitarão mostrar que, para além da teórica discursiva presentes na obra manoelina, foi possível identificar elementos educativos-formativos. A partir das categorias “Educação” e “Infância”,

podemos mostrar os modos pelos quais a linguagem poética surrealista de Manoel de Barros se dobra sobre si mesma não só por ressaltar o funcionamento próprio que a língua tem na contemporaneidade como também revoluciona a estrutura arcaica da poesia brasileira, remodelando-a esteticamente com a publicação de “A gramática expositiva do chão”, e reinventando sua própria obra, que eclodirá a partir daí por sua originalidade na escrita (com seleções lexicais peculiares e construções frasais muito particulares) marcando sua entrada no circuito literário brasileiro.

A fim de uma melhor compreensão do que consideraremos como análise discursiva a partir do signo e do simulacro (mecanismo da linguagem literária singular na obra manoelina), é de fundamental importância retomar conceitos empreendidos por Michel Foucault, especialmente, aqueles discutidos em “As palavras e as coisas” (1992), em cuja obra o teórico analisa “Dom Quixote” (séc.XVII) de Miguel de Cervantes como um “lugar que demarca o deslocamento daquele jogo antigo da semelhança”, propondo-o, desse modo, “enquanto uma relação de representação entre a palavra e a coisa” (FOUCAULT, 2005) citado por Almeida³⁷ (2016, p.132). Na análise de Foucault (Ibid., p. 132), Cervantes empreende a transformação da realidade “em signo de que os signos das linguagens são realmente conformes às próprias coisas”, dessa forma, inventaria, “para além da posição hegemônica que toma a produção de sentidos pelo vínculo natural, outras posições possíveis” (Ibid., p. 132), referindo-se à “episteme da representação”, nesta que se funda a literatura “pelo jogo duplo do espelhamento” no que “a palavra passa a representar a palavra que imita o mundo”. (Ibid., p. 132).

O surgimento da literatura nesta “episteme da representação” se dará nos finais do século XVII e início do XIX, conforme Foucault (2005), e decorre de uma crise de pressupostos do período clássico sobre a linguagem. Novamente, acerca dessa transformação da realidade em signos, Foucault (2005), copiado por Almeida (2016, p. 132), empreende reflexões sobre o “amontoado de palavras já ditas” e sobre a “não necessidade de a obra se incorporar nas figuras da retórica”, possibilitando, assim, a aproximação da linguagem o máximo possível de si mesma e, por causa do amontoado de “repetição”, pode, com isso,

³⁷ ALMEIDA, Eliana. Na relação língua/poesia: as versões de Brasis e sujeitos nacionais. **Fragmentum**. Santa Maria: Programa de Pós-Graduação em Letras, UFMS, n.47, jan/jun, 2016. ISSN 2179-2194 (online); 1519-9894 (impresso).

recuperar a essência da literatura. Sobre estes espaços “do dizível” e “do retomado do dito” como um infinito murmúrio, Foucault pontua:

A partir do século XIX, deixa-se de prestar atenção à palavra primeira e, em seu lugar, se ouve o infinito do murmúrio, o amontoamento das palavras já ditas. Nessas condições, a obra não precisa mais se incorporar nas figuras da retórica, que valeriam como signos de uma linguagem muda e absoluta; só precisa falar como uma linguagem que repete o que foi dito e que, por causa dessa repetição, apaga tudo o que foi dito e, ao mesmo tempo, o aproxima o mais possível de si mesma para recuperar a essência da literatura. (FOUCAULT, 2005, *apud* ALMEIDA, 2016, p.132).

Para a estudiosa Almeida (2016, p.132), o “murmúrio infinitum” é matéria prima dessa linguagem literária, definida como “simulacro”. Neste sentido, Foucault (2005), mais uma vez trazido por Almeida (2016, p.151), afirma que “a literatura se dá enquanto objeto de si mesma, assim, vazia, construída no rebojo da linguagem”. Para tanto, exemplifica este mecanismo que a literatura instaura, mencionando que “Joyce repete Ulisses para que nessa dobra da linguagem repetida sobre si mesma, algo pareça que não seja a linguagem cotidiana, mas o próprio nascimento da literatura.”.

O simulacro é, a partir dos pressupostos da Análise discursiva de Pêcheux (1988), copiado por Almeida (2016, p. 133), o “mecanismo de espelhamento que constitui o funcionamento próprio da língua sob a forma de ficção”, e, nesta conformidade, se materializa tanto no discurso jornalístico quanto no literário propriamente dito. Pêcheux (1988, p. 168-169) chama atenção para a sintaxe de algumas formulações próprias de periódicos jornalísticos como, a título de exemplificação, o jornal francês *Le Monde* que, por vezes, na opinião do teórico, apontam para “a ocorrência da evocação de um saber, suposto pela evidência de um sentido pré-dado, o *interdiscurso*”. O autor argumenta que alguns enunciados produzem o efeito de um saber já dado e a partir do qual, se sustentará o que está sendo dito.

Pelo viés do discurso literário, a partir da formulação do romance clássico, Pêcheux (1988, *apud* ALMEIDA, 2016, p. 133) nos traz uma exemplificação da ficção na língua como “uma dessas manhãzinhas pálidas que se assemelham a um nascimento”. Para o teórico, segundo Almeida (2016, p. 133), “a língua atualiza da memória de sua constituição o efeito-criador, que captura o poeta ao produzir linguagem e ao criar “o seu mundo”, “fora da realidade”, nos termos de Pêcheux, “com seus próprios objetos, suas qualidades e propriedades específicas.” (1988), citado por Almeida (2016, p. 133).

Nesta ótica, Almeida (2016, p. 133) nos esclarece que, para Pêcheux (1988), numa “modalidade idealista pura da forma-sujeito”, a ficção constitutiva da língua consistiria o “criar seres fictícios habilitando seus mundos por um procedimento de repetição e reformulação dos sentidos, em relação ao já-dado da língua”. Com base nas análises dos anagramas de Ferdinand de Saussure (1916 *apud* ALMEIDA, 2016, p.133), Pêcheux (2004 *apud* ALMEIDA, 2016, p.134) atesta que “o poético se produz com um deslizamento inerente a toda linguagem”, contrariando as teorias clássicas que supõem superação entre língua e poesia.

Considerando os conteúdos acima resgatados, trataremos a materialidade do objeto desta tese, orientando-nos pelo funcionamento do discurso proposto por Pêcheux (1988), que nos lembra os modos pelos quais se constituem a língua seja por meio do “interdiscurso” ou pela “memória discursiva”, podem produzir efeitos de sentido também pelo “poético”.

Na obra de Manoel de Barros (1916-2014), percebe-se que a língua se estabelece, em grande parte, a partir destes efeitos de sentido produzidos pelo poético, pela memória, pelo interdiscurso. Por meio do poético, poetiza a vida pantaneira e a coisas até onde seus olhos veem; por meio da memória, com a qual brinca de inventar memórias, acercando, por exemplo, o tempo de uma memória da infância inventada (ou seria memória inventada da infância?) ao tempo do poema escrito/dito/lido; ou, até mesmo por meio do interdiscurso.

Pelo interdiscurso, estratégia de escrita que provoca o “efeito-criador” de mundos de que fala Pêcheux (1988) em Almeida (2016, p.133), Manoel de Barros se remete a poetas/poemas filosóficos, saberes populares ou mesmo faz referência a personagens fictícios, como Rômulo Quiroga, caracterizado de forma tão verossímil, que se sugere que ele, em realidade, existiu, pois, o escritor relata no poema “As lições de R.Q.”, o que aprendeu com o tal pintor, a saber (BARROS, 2010, p. 349-350):

Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):
 A expressão reta não sonha.
 Não use o traço acostumado.
 A força de um artista vem das suas derrotas.
 Só a alma atormentada pode trazer para a voz um
 formato de pássaro.
 Arte não tem pensa:
 O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
 É preciso transver o mundo.
 Isto seja:
 Deus deu a forma. Os artistas desformam.
 É preciso desformar o mundo:
 Tirar da natureza as naturalidades.

Fazer cavalo verde, por exemplo.
 Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.
 Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por
 aí a desformar.
 Até já inventei mulher de 7 peitos para fazer vaginação comigo.

Metaforicamente, no poema “As lições de R.Q”, anteriormente transcrito em íntegra da obra “Livro sobre nada”, publicado em 1996, Manoel de Barros tanto descreve as etapas da trajetória para se apreender o substrato do poético quanto, ao mesmo tempo, evidencia o papel do escritor e da arte, conforme analisa Kelcilene Grácia-Rodrigues (2010) em seu estudo “O substrato do poético em ‘As lições de R.Q.’”. É-nos possível inferir neste poema como o “eu-lírico” vê o mundo, sugerindo que a transfiguração do mundo corresponde à experiência dos próprios sentidos; característica preconizada pela vanguarda surrealista, de recriar o mundo, amplamente apresentada no capítulo primeiro desta tese.

A obra de Manoel de Barros é, portanto, permeada por esse “efeito-criador” de mundos, conceito referido e retomado nos parágrafos anteriores. Para Grácia-Rodrigues (2010), a poesia manoelina

[...] é construída de rupturas, frases fragmentadas, montagens insólitas, metáforas complexas, inusitadas e incongruentes. A gramática, nas mãos do poeta, é subvertida. Ao estabelecer relações inesperadas entre as palavras, libertando-as das grades que as revestem e as limitam, Barros desestabiliza os sentidos, extravasa os limites do dizível e transforma em substância poética a realidade do mundo natural que o circunda. Trata-se de uma linguagem que abre novos caminhos e se deixa conformar pelo estranho. Os limites da mimese ou das regras linguísticas não são respeitados. Apesar de sua forma ter muito de prosaico, no arranjo da frase e na seleção lexical, a poesia de Barros produz choque, surpresa e estranhamento. As inusitadas associações de imagens revelam mundos invisíveis, tornam possível o que é impossível. Portanto, seja pelas metáforas, seja pelos recursos estilísticos de uma originalidade ímpar, é uma poesia fundamentalmente marcada pelo inesperado. (GRÁCIA-RODRIGUES, 2010, p. 201).

Grácia-Rodrigues (2010, p.202) aponta um elemento interdiscursivo importante que ironicamente antecede o poema acima analisado. Em uma “Nota”, Manoel de Barros (2010), citado por Grácia-Rodrigues (2010, p. 202) traz um “suplemento antecipatório impresso em itálico e em letras menores”. A estudiosa chama a atenção para este texto³⁸ (que antecede “As lições de RQ”) observando que ele visa não só “complementar”, mas também “elucidar uma proposição poética por meio de um jogo metafórico que apreende o literário a partir de definições do artista plástico Romulo Quiroga”, cujos apontamentos reproduzimos a seguir:

³⁸ Esta nota foi publicada toda em itálico no texto original.

Nota: 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 as suas tintas. Trazia dos cerrados: seiva de casca de angico (era o seu vermelho); caldos de lagartas (era o seu verde); polpa de jatobá maduro (era o seu amarelo). Usava pocas de piranha derretidas para dar liga aos seus pigmentos. 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, como os conceitos de espaço e de perspectiva, etc. 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, 2010, p.349-350; grifos como no original).

A representação, estratégia de Manoel de Barros em resgatar na realidade elementos que tornam possível a produção de sentido e referendará o trabalho artístico do pintor Romulo Quiroga (personagem fictício que o poeta criou se inspirando em um outro Rômulo, pintor de paredes, amigo da família de Manoel de Barros) tomando como referência as técnicas dos renomados: Pablo Picasso (pintor) e Georges Braque (pintor e escultor) - ambos considerados os fundadores do cubismo - e Paul Klee, pintor, desenhista e poeta, que foi influenciado pelo cubismo bem como outros movimentos artísticos como o surrealismo e o expressionismo. As etapas de construção poética ensinadas por R.Q. ao eu-lírico “possibilitam alguma alternativa para edificação do conhecimento que possibilite a salvação do homem.” (GRACÍA-RODRIGUES, 2010, p. 205). Ademais a estudiosa acrescenta que;

A partir das proposições do pintor-poeta Rômulo, o eu-lírico desvela o percurso para se encontrar e construir o poético. A poesia está nos desvios, no incongruente, na manipulação da linguagem, no desvario, no transfazer o mundo, na “transfiguração epifânica” (BARROS, 1996b, p.315) e no trabalho artístico incessante. Essas proposições constituem sete etapas para que o poeta alcance o constructo da poesia, estabelecem o *modus faciendi* poético. (GRACÍA-RODRIGUES, 2010, p. 205).

Neste sentido, perceberemos, na fortuna crítica sobre Manoel de Barros, estudos que apontam para a construção de imagens pela linguagem poética e outros na necessidade de demonstrar que a poesia manoelina é advinda do olhar poético muito próximo ao ato da criação, ao instante da invenção, da ruptura com o mundo que consideramos como convencional, busca comum ao grupo surrealista, que, assim como MB, aportavam-se no onírico, nas narrativas de devaneios e quase sono como provocação à nossa percepção como leitores do mundo que nos é imposto e, de certa forma, encolhe-nos num lugar distante dos idealismos, das utopias, dos sonhos. A filosofia do imaginário de Bachelard (1991, p.5) nos

conduzirá para a compreensão de que as origens da linguagem poética manoelina se dá num trabalho de “reanimar uma linguagem criando novas imagens”, pois a ferramenta do poeta é isto.

O mundo pantaneiro recriado por MB é preenchido com palavras tudo que o toca, pelas suas experimentações e vivências na infância, em seus desejos de infante e, também seus devaneios. O poeta não só crê ser possível ver o mundo de outra maneira (por meio do mundo) que converte sua crença sensível em versos, compartilhando sua visão de mundo leve e nada convencional com seus leitores, cocriadores deste mundo possível. Inevitavelmente, há presença abundante de imagens que nem sempre são conexas na descrição de experiências com o olhar de criancamento, olhar da novidade.

Ao explorar estudos sobre Manoel de Barros, é possível sentir-se co-partícipe dos seus devaneios em que o sonho e a vigília se projetam como unidade indissociável, assim como preconiza Breton em “Os vasos comunicantes”, duas instâncias inseparáveis e complementares.

CAPÍTULO 3- COMEÇOS DE COISAS INDISTINTAS OU A EDUCAÇÃO E INFÂNCIA COMO MATÉRIA DE POESIA

Cabe registrar que o conceito de Educação abordado a partir desse capítulo o será pela perspectiva da Antropologia Cultural, em que Educação e Cultura não se desvinculam. A Educação, do interior dessa perspectiva, é um processo tanto social quanto cultural em que há transmissão de conhecimentos (crenças ou valores e normas de convivência de um determinado estrato da sociedade num dado tempo, por exemplo).

A partir das práticas sociais, a transmissão de conhecimento pode ocorrer de várias formas seja pela aprendizagem informal nas situações cotidianas em espaços diversos bem como a instrução formal em instituições educacionais.

Do ponto de vista fenomênico, a Cultura é um processo contínuo ao longo de toda a vida, logo é influenciada por fatores culturais, sociais e históricos. Para os antropólogos culturais é consenso que em diferentes culturas há diversas concepções distintas sobre o que é Educação, como ela ocorre e como é transmitida.

Carlos Rodrigues Brandão (1981) não refuta essa ideia de que a Educação é um processo de formação integral do indivíduo. Para o teórico, tanto o desenvolvimento cognitivo quanto o social e o emocional devem ser considerados para que a visão de educação não se restrinja a uma mera transmissão de conhecimentos, mas sim que seja bem entendida de forma mais ampla como um processo de transformação social e pessoal.

Essa sustentação conceitual da Educação como cultura está evidenciada no Artigo 1º da Lei de Diretrizes e Bases (LDB), Lei nº 9.394/96, em que temos:

Da Educação

Art. 1º A educação abrange os processos formativos que se desenvolvem na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade civil e nas manifestações culturais.

§ 1º Esta Lei disciplina a educação escolar, que se desenvolve, predominantemente, por meio do ensino, em instituições próprias.

§ 2º A educação escolar deverá vincular-se ao mundo do trabalho e à prática social.

Não há especificamente mencionado o vocábulo “cultura” no artigo nº 1 da LDB, porém a lei faz referência à “educação como cultura” em diversos momentos, incluindo a valorização da diversidade dos espaços de Cultura como um princípio fundamental da Educação brasileira.

O artigo 1º estabelece que a Educação abrange “processos formativos” que se desenvolvem por meio da assimilação da Cultura nos diferentes espaços de convívio citados como a família, relações interpessoais, ambiente corporativo, nas instituições educacionais, em movimentos, organizações e manifestações sociais. O artigo 2º mesmo sendo específico da educação escolar também preconiza que deve haver vínculo com o mundo do trabalho e as demais práticas sociais. Portanto, o modo de pensar, agir e sentir de um determinado grupo social em um determinado lugar e tempo na sociedade determinará a própria Cultura e, por conseguinte, como se dá o registro e a transmissão do conhecimento de uma geração a outra.

Nessa mesma seara, consideraremos o conceito de Educação como mais abrangente sem perder o foco dessa tese, é profícuo salientar que, para Manoel de Barros, a Educação se dava nos diversos espaços das diferentes práticas sociais comumente relatadas na poética da sua infância. Um dos pressupostos principais da linhagem de Brandão (1981) no campo da Educação é o de a aprendizagem se dar por meio da experiência e também da convivência com o outro. É possível propor que Manoel de Barros dialogue com Brandão (1981) no que se refere ao entendimento da Educação com experiência e da relação com o outro; dessas interações surgem aprendizados e diversos outros saberes que, por sua vez, se transformam e podem ser capazes de se modificar e modificar a Cultura pela partilha.

Essa ideia está permeada nesse capítulo 3, mas muito mais presente no capítulo 4, em que poderá acompanhar a partir da minha interpretação da obra manoelina pelo viés da hermenêutica gadameriana que a expressão de aprendizagem infantil para Manoel de Barros é a própria Educação. A Educação manoelina pode ser lida a partir das práticas sociais próprias da infância, nas brincadeiras que começam dentro do próprio convívio familiar e que se expandem para outras práticas com os colegas da rua, no cotidiano da fazenda, na sala de aula ou no recreio no internato. Depreende-se que Educação e a Infância para o escritor são inseparáveis, e que é observável tal fato pelos símbolos que constituem a vida infantil.

RESGATE HISTÓRICO

[Suficiente] é a educação e a criação, respondi; pois se bem educados, surgirão homens medidos que distinguirão claramente todas estas coisas e outras...

Platão, A República IV 423e

“Minhas palavras das memórias foram tiradas das minhas percepções: as de ver, as de ouvir, as de tocar... Estão ainda ignorantes do mundo moderno e das suas tecnologias. Nessas memórias inventadas o meu atraso é garantido. Infância, etimologicamente, é ausência de voz [sic]. (apud BASIL, 2006, s/p).

Foram os povos primitivos que iniciaram a preocupação com a Educação, pois eram os mais velhos os responsáveis por ensinar aos mais novos as lições de que necessitavam para sobreviver em sua sociedade, mas tais formas de Educação não condizem com o que hoje entendemos por Educação institucionalizada. Podemos perceber muito menos o que entendemos por um sistema de educação ou ensino, que inclui hierarquias, padrões, leis aplicadas a escolas, faculdades, país, estado ou cidade, especialmente. Sendo nas civilizações antigas, mesmo sem uma estrutura educacional altamente desenvolvida, que logo se descobriu o poder da linguagem para manter os governantes no poder ou removê-los. (MARIANO, 2022).

Educação significa que se adquirem e aprendem maneiras de pensar, de sentimentos e ações que se movem na cultura, mas a Educação não pode impedir o nascimento de novas gerações, cuja existência é possibilitada pela produção social. (ARAÚJO, 2009).

A Educação moderna, desde o advento do mercantilismo e da conseqüente Era das Revoluções escolarizou, ou seja, sistematizou e formatou o saber em prol das trocas e da produção de formas jamais imaginadas. As influências trazidas por John Locke (1632-1704) em que subtração do saber e da liberdade de ir e vir e de quaisquer outras atividades humanas em hipótese alguma poderiam estar subalternas ao Estado, ao absoluto,

trouxeram, de uma parte, grandes avanços como a fundamentação do pensamento e da teoria do liberalismo e do empirismo, metodologia que abriu significativos e precisos caminhos sob os quais continuamos percorremos, mas de outra, a aceleração de processos inevitáveis, qual seja: da mercantilização e do tecnicismo das experiências humanas.

[...] Locke também foi importante no campo da pedagogia. Nessa área, considerava que, se as ideias eram adquiridas apenas a partir da experiência, a educação unicamente podia render frutos quando o educador reproduzisse diante dos alunos a ordem de sucessão das impressões e ideias necessárias para a formação adequada do caráter e da mente. A educação, de acordo com nosso autor, deveria estimular o desenvolvimento natural do educando: era importante fortalecer sua vontade e, para isso, havia que fomentar a saúde e a robustez corporal com um regime e exercícios apropriados. Deveriam ser alcançadas a autonomia pessoal, a atividade e laboriosidade, a probidade e, sobretudo, *corresponderia propender a formar membros úteis à comunidade*. (VÁRNAGY, 2006, p. 46, grifos nossos).

A necessidade de abertura para uma educação e sociedade em que a ciência, - por meio da elaboração de hipóteses e de comprovações empíricas para que se obtivesse a “formação adequada da mente” - fora e continua a ser uma das chaves e das questões fundamentais da educação positiva, “úteis à comunidade”; nasce, dentre outras, a visão utilitarista em que a funcionalidade é a matriz das ações que visam a redução do poder divinizado ao poder emanado de evidências e de valores que objetivem a liberdade do homem.

De outra parte e, em consonância com as tendências da Era Moderna, Descartes conseguiu propor novos paradigmas epistêmicos, cuja categorização das partes pela frenética e intensa dicotomização do saber e das expressões e reflexões humanas aumentaram significativamente a fragmentação do saber e da continuidade da tecnização das várias áreas do saber em detrimento do mercado e da técnica:

Como é notório, Descartes (1996c, p. 352) estabelece uma distinção radical entre espírito e matéria, ou alma e corpo, em termos daqueles que seriam os seus atributos essenciais, o pensamento e a extensão respectivamente, excluindo, desse modo, a possibilidade de que o pensamento seja uma propriedade do corpo: “Tudo o que pode pensar é espírito, ou se chama espírito. Mas como o corpo e o espírito são realmente distintos, nenhum corpo é espírito. Logo nenhum corpo pode pensar. (COELHO, 2010, p.12).

Se corpo e alma se separam tal como o inteligível e o sensível à guisa de Platão, tem-se, então, categorizações mais próximas da zona racional de que quaisquer outras que possam ser não sendo. Embora resida nessas últimas palavras certo oxímoro, trata-se da questão ‘infuncional’ e ‘desinformacional’, tendências valorosas na poética de Manuel de Barros e que

procura na intuição e ingenuidade toda gama de possibilidades criativas de superação da não infância e do sensacionismo. Sob esse viés, ao observarmos grande parte das concepções de Descartes, podemos perceber os valores categóricos racionais que tanto foram e seguem sendo válidos à perspectiva moderna e contemporânea de Educação.

Vale ressaltar que os jansenistas, jesuítas e demais pedagogos dos séculos XV a XVIII, basicamente, promoveram a Educação a um conjunto de disciplinarização em prol da construção e da replicação de técnicas que pudessem ampliar as capacidades de produção e reprodução das sociedades industriais. Nesse sentido, podemos afirmar que a Idade Moderna foi sumariamente funcional cujo ponto nevrálgico de mudança foi, certamente, a decorrência das Grandes Guerras Mundiais – 1ª. e 2ª. Guerras, o que trouxe a dimensão do trauma e da necessidade da criação de alianças em prol da resolução e da mediação de questões mais fundamentalmente globais.

No Brasil, pode-se afirmar que a construção da Educação ampla e sistemática ocorrerá a partir da vinda da família real para o Brasil, pois a partir desse fato foi que houve realmente o interesse em se construir instituições aos moldes educacionais e culturais já sedimentados na Europa. Anteriormente a isso, os empreendimentos jesuítas e as demais incursões educacionais, ambas demarcadas pelas ações pombalinas eram mais localizadas, embora de sumária importância no que se refere aos estudos linguísticos promovidos por gramáticos como José de Anchieta que valorizavam dialetos locais preservando dessa maneira encontros linguísticos e culturais sintetizados em novo idioma, o nheengatu.

Nesse sentido, pode-se compreender que há um grande lapso de tempo em comparação do Brasil com outros países onde se observam um real investimento e uma real emancipação da sociedade por meio da Educação. Lapso esse provocado pela abolição da escravatura que ocorreu em 1888 e o advento do republicanismo um ano após; pelo fato de apenas a partir da vinda da Família Real é que houve mudança mínima em termos de construção e acessos e por, mais recentemente, apenas em 1996 ter sido promulgada a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, em que se formalizou a universalização do ensino, tornando-o regido sob bases e diretrizes a serem seguidas em todo o território nacional.

Ou seja, se a Educação, genericamente, obteve um processo lento de reforma e de recuperação das inúmeras desigualdades sociais que constituem nossa sociedade, que se pode pensar das singularidades da educação infantil formal e não formal? Que dizer e pensar sobre

esse campo que fora negligenciado por séculos até que se pudesse realmente sobre e a partir dele se desenvolver pesquisa e métodos menos padronizados e, no que toca ao tema dessa pesquisa, de que maneira a Poesia e a Educação, por meio da poética de Manuel de Barros, a gente pode ampliar as dimensões do ser e da arte de educar?

A fim de que tenhamos um mínimo panorama acerca da Educação no Brasil, Saviani (2008, p. 15), afirma que após a origem da educação escolar tal como na Grécia em que a *paideia* (educação dos homens livres) opunha-se à *duleia* (educação dos escravos), após a ruptura do modo de produção escravista e da subordinação da Educação à égide do catolicismo, as instituições, foram paulatinamente sendo formadas ao passo que a primeira referência da presença de escolas no Brasil acontece em 1549 com a chegada dos jesuítas.

O autor divide nos seguintes períodos a história da Educação brasileira: o **primeiro período** (1549-1759), momento cuja presença dos jesuítas era sinônimo de catequização e de sistematização de saberes, dentre esses, como já mencionado, a instituição de gramáticas, as quais são de sumária importância para registros e estudos linguísticos.

O **segundo período** (1759-1827) refere-se, em contraposição àquela proximidade, ao período pombalino, isto é, sob a égide de princípios iluministas em sua releitura sobre a realidade ibérica e suas colônias, o Marquês de Pombal realiza mudanças no sistema de Educação que primavam por inovações no Brasil; esse período também fora conhecido como “Aulas Régias”.

Na sequência, o **terceiro período** (1827-1890), foi marcado por tentativas de tornar a Educação responsabilidade do poder imperial – público e pelos governos das províncias.

O **quarto período** (1890-1931) é marcado pela criação de escolas primárias nos estados na forma de grupos escolares, cujas presenças dos ideários iluministas estavam muito marcadas na configuração dessa ideia de grupos escolares.

Já o **quinto período** (1931-1961), é definido pela regulamentação, em âmbito nacional das escolas superiores, secundárias e primárias com fortes bases reformistas.

Por fim, o **sexto** e último **período** tem início no ano de 1961 até os dias atuais, cuja marca principal acontece pela unificação dessa regulamentação nacional nos âmbitos federal, estadual e municipal de maneira que tal unificação pressupunha sistematizações produtivistas, haja vista a guinada tecnicista que se vislumbrava à década.

No âmbito do percurso da história e da historiografia da Educação do Brasil, o pensamento escolanovista foi um excepcional momento, referindo-se ao movimento da Escola Nova, que trazia como princípios elementos de dialogia e progressismo profundamente necessários ao momento histórico brasileiro. Um dos principais aspectos: movimento de renovação dos mais importantes da historiografia brasileira, pois o clamor por renovação desse movimento era fazer com que a escola tradicional mudasse o foco sobre professores para que fosse possível observar mais os estudantes.

A Primeira Guerra Mundial, em um contexto mais amplo, marcou as bases de compreensão sobre os sistemas educacionais e todas as demais formas de escolarização. No Brasil, a partir de 1930, mais especificamente, após o *Manifesto dos pioneiros da educação nova*, liderado por Lourenço Filho, Fernando de Azevedo e Anísio Teixeira, que defendia e peticionava que houvesse significativa mudança no sistema de ensino de modo a livrarmos das diretrizes importadas e não locais, pois o elitismo e a forma como eram desenvolvidos os sistemas educacionais não pressupunham formações amplas, tal como pode ser observado:

[...] do direito de cada indivíduo à sua educação integral, decorre logicamente para o Estado que o reconhece e o proclama, o dever de considerar a educação, na variedade de seus graus e manifestações, como uma função social e eminentemente pública, que ele é chamado a realizar, com a cooperação de todas as instituições sociais. (MANIFESTO, s/p, 1932).

Nesse ínterim, vale indagar quando a dimensão da infância e da educação infantil passa a ter significativa importância - de modo próximo ao que é tecido por Manuel de Barros. Em que momento e sob quais bases? Cruz e Sarat (2015, p. 30) opinam acerca desse processo:

Neste sentido, podemos apontar que o processo de institucionalização da infância foi sendo permeado por relações sociais de interdependência envolvendo adultos e crianças em diferentes momentos históricos. Contextos históricos que se materializam de maneira não planejada ao longo de projetos sociais, especialmente se considerarmos as descontinuidades e as tensões dos diversos processos e modos de organização social. E, finalmente, podemos afirmar que tal processo ainda está em curso e conta com a contribuição do Estado, a partir da monopolização do ensino e da educação formal da infância, realizada em experiências de criação das escolas, das creches e instituições que atendem crianças pequenas. Tais elementos compõem a história da educação da criança e se configuram em campos de investigação. (CRUZ; SARAT, 2016, p.30).

Na linha desse pensamento, pode-se compreender que a institucionalização da Educação é realizada e tecida de forma ampla e contínua, sempre em consonância com o contexto histórico e com as precondições instauradas pelo Estado, que, por ser um reduto de processos de colonização mantenedor de formas de escravização e de trabalho muito precárias

e desumanas promove, grandemente, camadas extensas de pessoas em vulnerabilidade social e condena - em primeira ordem a infância, seja de uma parte ou de outra da moeda da condição colonial e subalterna secundária -, a um sistema que exclui e reifica.

A noção de colonização pode ser um tanto mais compreensível por meio do pensamento de Albert Memmi (2007), que investigou as relações entre colonizador e colonizado e para isso se utilizou da metáfora do retrato, tanto que sua obra mais fundamental – uma das obras basilares do pensamento decolonial – “Retrato do colonizado” precedido pelo Retrato do colonizador, trouxe ao pensamento social da época uma das questões mais fundamentais: a imagem de si e do outro no mundo é resultado dos empreendimentos de domínio instaurados no processo de constituição da sociedade colonial. A imagem que se tem de si é, inicialmente, dada pelas estruturas de poder, as quais pressupõem a sobreposição constante entre o que é hegemônico e o resto.

Isto posto, fica mais fácil identificar alguns aspectos de dominação até aqui presentes, tais como o procedimento de poder e de subalternização por meio da pejoração do outro, efetivado quando o colonizador emite acusações com toda a arbitrariedade, tal como a atribuição da preguiça como constitutiva do colonizado, do indígena, do negro ou daquele que procura não corresponder aos hábitos de trabalho em excesso como um exercício de acúmulo de capital; trazendo a voz de Memmi:

[...] quando o colonizador atribui ao colonizado uma característica distintiva cujo critério de validação ele mesmo dá, ele se coloca como superior, o que lhe garante um lugar de privilégio de todas as ordens possíveis, sejam elas financeiras, éticas morais ou cognitivas. Quando o colonizador afirma, em sua linguagem, que o colonizado é um débil, sugere com isso que essa deficiência demanda proteção. Daí, sem risos – ouvi isso com frequência –, a noção de protetorado. É do próprio interesse do colonizado ser excluído das funções dirigentes; e que essas pesadas responsabilidades sejam reservadas ao colonizador. Quando o colonizador acrescenta, para não cair na solicitude, que o colonizado é um retardado perverso, com maus instintos, ladrão, ligeiramente sádico, legitima assim sua polícia e sua justa severidade. É preciso mesmo se defender contra as perigosas tolices de um irresponsável; e também, preocupação meritória, defendê-lo de suas próprias tolices. (2007, p. 120).

Métodos que visam a intuição e o desenvolvimento mais amplo e mais humanizado da criação, das invenções em prol das interações humanas e que também possam ser científicas aproximam-se da poética e da *poiesis* (arte de fabricar/inventar) de Manuel de Barros, isto é, quando à criança ou ao educando lhe é restituída a formação necessária à própria condição humana: sua capacidade de inventar e de criar.

A singularidade de Manuel de Barros é tão *sui generis* que mesmo sua primeira obra tendo sido publicada em 1937, isto é, em período próximo às incursões e dissidências da Semana de 1922 no Brasil, sua apreciação crítica e, ainda mais, sua ‘traduzibilidade’ só puderam tomar corpo mais recentemente como em Camargo (1966;1999] e Campos (2004) de maneira que o termo “barrosiano(a)” tomou um corpo comparativo e metafórico que se estende por diversas áreas e por diversas esferas dos estudos literários e, no que mais nos interessa, na perspectiva educacional que se faz por meio da poética de Manuel de Barros.

A noção da memória reinventada e da valorização da visão sensível não em detrimento do inteligível, mas em consonância com quaisquer expressões humanas, com base maior no “ser-letral” que no ser biológico traça paradigmas que são, de certa maneira, insubordinados por meio da reinvenção da linguagem ou das linguagens em diversas instâncias. Pode-se afirmar que a visão poética desse restitui um elemento quase perdido na história e nas práticas relacionadas ao saber no Brasil, qual seja: a substancialidade da ingenuidade do olhar e do sentir das crianças.

Em certo sentido, pode-se afirmar, que as letras de Manuel de Barros sugerem rejeição às subalternidades, em que pese a não pretensão de que sua poesia e suas vontades sejam valorizadas ou concebidas como paradigmas como que num processo de reinvenção dessa perspectiva reificadora, características das modernidades e das subalternidades ao mesmo tempo:

O apanhador de desperdícios
 Uso as palavras para compor os meus silêncios
 Não gosto das palavras
 Fatigadas de informar.
 Dou mais respeito
 às que vivem de barriga no chão tipo
 água, pedra, sapo [...]
 Tenho abundância de ser feliz por isso.
 Meu quintal é maior do que o mundo. (BARROS, 2008, p. 445).

Nesse sentido, a obra poética de Manuel de Barros abre novas compreensões para que seja possível pensar, ou mais propriamente, que se possa sentir a Educação por meio de novos rumos e novos paradigmas em a razão e as dicotomias entre o ideal e o real, entre as formas e as possibilidades. Vivificar, preservar e ressaltar a infância é, na verdade, desubalternizar a própria concepção etimológica evocada de infância, em que se considera por infância a ausência de voz, como pode ser conferido na epígrafe capitular.

A memória, em Manuel de Barros, atrelada ao sentir e à reinvenção, tem um sentido positivo e subversivo o que renova tanto as percepções sobre o próprio fazer poético como também por outros caminhos a serem seguidos em que se valorizam a ingenuidade, a criança e ser descobridor sem que sobre as percepções humanas possam se sobressair outras camadas que não a das experiências das percepções infantis. De certa forma, da mesma maneira que Dilthey (1833-1911) buscou fundamentar as ciências humanas, Manuel de Barros, sem quaisquer objetivos, pretendia desobjetificar o fazer poético, em que a memória, aparentemente, torna-se um campo desse fazer possível e necessário para que se obtenha a ampliação das possibilidades de trocas de saberes.

LITERATURA COMO FONTE DE PESQUISA

A educação infantil, especialmente na história brasileira, encontra sua trajetória intrinsecamente ligada à literatura infantil, dada a sua função pedagógica, até o momento fortemente caracterizada por uma educação uniformizante, o que se fortaleceu após a criação da imprensa gráfica no século XIX. Gomes (2011), após referenciar Postman (1999), trata do enlace entre o surgimento da infância, a imprensa e, logo, a literatura, tendo em vista uma tendência de alfabetização da sociedade. Logo, compreende-se a literatura como um reflexo do momento histórico em que esta acontece. Ao tratar do surgimento da infância e de uma Educação infantil com métodos pedagógicos específicos, vale ressaltar que a necessidade de alfabetização e da formação de uma sociedade adulta promissora nos moldes capitalistas, lembrando a noção do devir da criança, estão profundamente ligados a momentos da história da sociedade brasileira, o que nos faz observar a linha do tempo da literatura infantil em processos pedagógicos, pensando mudanças ocorridas após o marco histórico do surgimento do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA).

Assim, consideramos, neste trabalho, a literatura infantil como aliada da Educação infantil, o que renova a necessidade de se pensar uma Educação pautada não apenas em um devir-criança que visualiza somente um futuro próximo da sociedade, mas sobretudo a valorização da criança como sujeito com direitos e possibilidades de colocação no mundo.

A infância é o fator de história e futuro, pois além da reprodução, há também o desejo de inventar e criar o futuro. Porque, a criança é um projeto cultural que molda a Educação e a

pedagogia como ferramentas para construir tal futuro. E esse projeto explica a dimensão informal e formal da Educação. (ARAÚJO, 2009).

Como discutido mais adiante, a visão de Manoel de Barros segue a interpretação de que não há uma vida dividida em infância, vida adulta e velhice, mas sim infâncias, encontrando nesta pluralidade do existir, um reflexo e exercício de uma poética infantil, mas não infantilizada ou insuficiente, como se pensa na ideia filosófica do devir aristotélico. Nesse sentido, torna-se possível que educandos, através de seus métodos pedagógicos se aliem à linguagem poética manoelina para um pensamento ampliado sobre a Educação infantil.

PERCURSO METODOLÓGICO

Entende-se por fortuna crítica, o compilado de produções acadêmicas sobre determinado autor ou assunto. Inicialmente, como já explicitado na introdução desta tese, realizou-se na base de dados da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), na da Scientific Electronic Library Online (SciELO), e no Google Acadêmico e, por fim, no Banco de Teses da CAPES (Catálogo de Teses e Dissertações) uma pesquisa bibliográfica. Usamos a locução “Manoel de Barros” como palavra-chave para encontrar referências bibliográficas sobre o autor e sua obra, entre o período 2010 e 2020.

Na primeira plataforma, resultam 589 trabalhos, sendo 377 dissertações e 212 teses. Ao refinar a busca utilizando apenas o termo “Manoel de Barros” na caixa de pesquisa “título” na BDTD resultaram como sugestão 83 trabalhos, e com esse número pudemos quantificar 49 dissertações e 34 teses; sem se considerar o recorte temporal de 2010-2020. Quando esse filtro é aplicado na busca em “título”, leva-nos à restrição de apenas 59 trabalhos científicos dos quais 38 são dissertações e 21 teses. Quando se faz uma busca geral com o termo “Manoel de Barros” em “assunto”, e aplicando o filtro de defesa entre 2010 e 2020, temos como resultado 21 estudos, sendo 14 dissertações e 7 teses. Quando um novo filtro é aplicado na busca de “Manoel de Barros” em “Língua Portuguesa”, sem o filtro temporal, temos como resultado 28 trabalhos, sendo 15 dissertações e 13 teses.

Buscando maiores informações no campo “Manoel de Barros” e “Educação e Infância (2010-2020)”, obtivemos o resultado de 12 trabalhos, sendo 6 dissertações e 6 teses. Dando continuidade ao refinamento da pesquisa sobre o autor, “Manoel de Barros” e “Educação

Infantil”, sem recorte no tempo, pudemos observar a quantidade de 08 trabalhos, sendo 5 dissertações e 3 teses. Objetivando mais a busca, percebemos que na busca “Manoel de Barros”, com o filtro temporal de “Educação Infantil (2010- 2020)”, obtivemos 06 trabalhos, sendo 03 dissertações e 03 teses.

Por fim, dessa busca, como filtro “Manoel de Barros” e aplicada a busca “Infância e Surrealismo”, obtivemos informações de que não existem trabalhos registrados, com esses filtros de busca. Bem, como uma última busca da caixa de pesquisa, usando “Manoel de Barros” e “Educação, Infância e Surrealismo”, temos o mesmo resultado do anterior, fortalecendo a ideia de ineditismo, sendo então que não existem trabalhos registrados, com esses filtros de busca. Tais dados são visualizados no Tabela 1 a seguir:

Tabela 1 - Descritores das obras de Manoel de Barros (BDTD)*

PESQUISA	SEGMENTO DA PESQUISA	QUANTIDADES TOTAIS	QUANTIDADE DISSERTAÇÕES	QUANTIDADE DE TESES
“MANOEL DE BARROS”	TODOS OS CAMPOS	589	377	212
“MANOEL DE BARROS”	TÍTULO	83	49	34
“MANOEL DE BARROS”	TÍTULO (2010-2020)	59	38	21
“MANOEL DE BARROS”	ASSUNTO (2010-2020)	21	14	07
“MANOEL DE BARROS”	LÍNGUA PORTUGUESA	28	15	13
“MANOEL DE BARROS”	EDUCAÇÃO E INFÂNCIA (2010-2020)	12	06	06
“MANOEL DE BARROS”	EDUCAÇÃO INFANTIL	08	05	03
“MANOEL DE BARROS”	EDUCAÇÃO INFANTIL (2010-2020)	06	03	03
“MANOEL DE BARROS”	INFÂNCIA E SURREALISMO	NENHUMA PESQUISA ENCONTRADA	0	0
“MANOEL DE BARROS”	EDUCAÇÃO, INFÂNCIA E SURREALISMO	NENHUMA PESQUISA ENCONTRADA	0	0

Fonte: Elaboração da autora

Para fins de enriquecimento da pesquisa, outra plataforma utilizada para obtenção dos dados descritores, que pertencem ao tema central dessa proposta, foi a Plataforma de Pesquisa

Acadêmica, o Scielo. Dessa maneira, usando *"Manoel de Barros" AND todos os campos* como descritor de busca, foram encontrados 08 trabalhos, sendo eles 06 artigos, e 01 revisões de artigo e 01 outro. Dando continuidade à pesquisa sistematizada sobre essa temática, investigamos por *"Manoel de Barros" AND Educação e Infância* e o retorno de busca foi feita com a quantidade de apenas 01 artigo encontrado. Após essa busca específica, observamos os filtros de *"Manoel de Barros" AND Infância e Surrealismo*, obtivemos o resultado de que nenhuma pesquisa se encontra na plataforma. Por fim, no âmbito da pesquisa, tentamos os filtros de *"Manoel de Barros" AND Educação, Infância e Surrealismo*, e novamente nenhuma pesquisa foi encontrada na plataforma descrita. Houve uma leitura atenta para selecionar, a partir dos títulos das publicações, apenas aquelas que se relacionassem com o ensino de língua portuguesa. Publicações cujos títulos não esclarecessem se realmente o público tratado era relativo à área da pesquisa também foram selecionadas para uma terceira etapa de verificação. Com esse trabalho, restou 01 artigo.

Tabela 2 - Descritores das obras de Manoel de Barros (SCIELO)*

PESQUISA	SEGMENTO DA PESQUISA	QUANTIDADE TOTAIS	QUANTIDADE ARTIGOS	QUANTIDADE ARTIGOS DE REVISÃO	OUTROS
"MANOEL DE BARROS"	TODOS OS CAMPOS	08	06	01	01
"MANOEL DE BARROS"	EDUCAÇÃO E INFÂNCIA	01	01	0	0
"MANOEL DE BARROS"	INFÂNCIA E SURREALISMO	NENHUMA PESQUISA ENCONTRADA	0	0	0
"MANOEL DE BARROS"	EDUCAÇÃO, INFÂNCIA E SURREALISMO	NENHUMA PESQUISA ENCONTRADA	0	0	0

Fonte: Elaboração da autora

Num terceiro momento, foram lidos os resumos das publicações, de outra plataforma acadêmica, quando o resumo não deixava claro se a dissertação ou tese abordava o tema proposto, era feita uma avaliação do conteúdo da produção. Ao final, de todo o acervo pesquisado, foi encontrada tão somente uma dissertação que abordava especificamente a relação com a obra de Manoel de Barros e a Infância, porém seria um artigo acadêmico.

De acordo com as informações apresentadas no Tabela 3, para obtenção dos dados descritores, que pertencem ao tema central dessa proposta, utilizamos a Plataforma de Pesquisa Acadêmica: Google Acadêmico. De forma que, usando "*Manoel de Barros*" AND *todos os campos* como descritor de busca, foram encontrados 23 trabalhos, sendo eles 23 artigos. Dando continuidade à pesquisa sistematizada sobre essa temática, pesquisamos por "Manoel de Barros" AND Educação e Infância e o retorno de busca foi feita com a quantidade de apenas 09 artigos encontrados. Após essa busca específica, observamos os filtros de "Manoel de Barros" AND Infância e Surrealismo e obtivemos o resultado de que 01 artigo se encontrava na Plataforma.

Por fim, no âmbito da pesquisa, tentamos os filtros de "Manoel de Barros" AND Educação, Infância na Obra de Manoel de Barros e encontramos 02 novas pesquisas na plataforma descritas como artigos acadêmicos. Houve uma leitura atenta para selecionar, a partir dos títulos das publicações, apenas aqueles que se relacionassem com o ensino de língua portuguesa. Publicações cujos títulos não esclarecessem se realmente o público tratado era relativo à área da pesquisa também foram selecionadas para uma terceira etapa de verificação. Com esse trabalho, restaram 02 artigos, conforme se vê na Tabela 3.

Tabela 3 - Descritores das obras de Manoel de Barros (Google Acadêmico)

PESQUISA	SEGMENTO DA PESQUISA	QUANTIDADES TOTAIS	QUANTIDADE ARTIGOS	OUTROS
"MANOEL DE BARROS"	TODOS OS CAMPOS (2010-2020)	23	23	0
"MANOEL DE BARROS"	EDUCAÇÃO E INFÂNCIA (2010-2020)	09	09	0
"MANOEL DE BARROS"	INFÂNCIA E SURREALISMO (2010-2020)	01	01	0
"MANOEL DE BARROS"	EDUCAÇÃO, INFÂNCIA E SURREALISMO	02	02	0

Fonte: Elaboração própria autora

Realizou-se uma pesquisa bibliográfica na base de dados, Banco de Teses da CAPES (Catálogo de Teses e Dissertações). Buscando pelo termo "Manoel de Barros", sem as aspas

podemos chegar ao resultado total de 1.420.163, dentro dessa busca pudemos categorizar a quantidade de trabalhos de Mestrado, cerca de 950.186 e de Doutorado, 340.872, fragmentada no período de 2016 a 2020. Permanecendo nessa plataforma de pesquisa, sistematizei a busca, procurando por “Manoel de Barros”, desta vez com as aspas, e selecionando apenas trabalhos de Mestrado e Doutorado no recorte temporal de 2010 a 2020. Aplicando esses filtros citados, obtivemos a quantidade de 717.695, dentre eles 516.467 teses de Mestrado e 201.228 dissertações de Doutorado. Dando continuidade à pesquisa e aplicando novos filtros além do esquema de pesquisa básica inicial – “Manoel de Barros” - Teses de Mestrado e Dissertações de Doutorado – Recorte Temporal (2010-2020), agora utilizamos de um novo filtro: área do conhecimento: Educação. A partir disso pudemos observar 280 pesquisas. Dentre essa quantidade total, destacamos 02 artigos profissionalizantes, 09 dissertações de Mestrado profissional, 198 dissertações de Mestrado educacional e por fim 71 teses de Doutorado.

Diante da grande quantidade de pesquisas produzidas acerca do tema estudado, resolvemos aplicar mais alguns outros filtros, seguindo o mesmo esquema anterior, e, acrescentando o filtro de Área de Avaliação: Educação, chegando aos resultados totais de 162 pesquisas, destacando-se 120 dissertações de Mestrado e 42 teses de Doutorado.

Por fim, inseri o filtro de Área Concentração: Educação. Com os filtros aplicados então o dado que nos foi apresentado era de 4 pesquisas acadêmicas, dentre essas 3 dissertações de Mestrado e apenas 1 tese de Doutorado. É importante destacar que, no decorrer desta pesquisa, em específico nessa plataforma de pesquisa, era-nos dada a oportunidade de inserir diferentes filtros de pesquisas, sendo que nem todos seriam necessários para essa pesquisa. Mas para fim de conhecimento, os filtros apresentação são: tipo, ano, autor, orientador, banca, grande área do conhecimento, área conhecimento, área avaliação, área concentração, nome programa, instituição e biblioteca, todos esses fatores os utilizados/ou não foram de grande enriquecimento para esta pesquisa.

Analisando a lista de referências estabelecida obedecendo aos descritores especificados, consideramos as disponíveis integralmente online, entre o período de 2010 e 2020 e selecionamos as que entendemos que versam as principais discussões a respeito da obra de Manoel de Barros.

FORTUNA CRÍTICA

A primeira obra que entendemos como importante na construção deste acervo é a dissertação de mestrado intitulada “Manoel e Martha Barros: a pedagogia do olhar”, de Érika Bandeira de Albuquerque. O trabalho foi apresentado no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, em 2015.

Nesta pesquisa, a autora busca contribuir na área dos estudos interartísticos, analisando obras do pai, poeta, ilustradas pela filha, artista plástica. Foram três livros voltados editorialmente ao público infanto-juvenil: “Poeminha em língua de brincar”, “Cantigas por um passarinho à toa” e “Memórias”.

A partir de uma análise entre a relação das diversas fases da infância com os diferentes tipos de literatura infanto-juvenil, a autora destaca a importância pedagógica da literatura nesta fase. O aprendizado, e especialmente o aprendizado da linguística, se dá por meio da leitura, mesmo que esta seja considerada entretenimento, ou “menor”, ela tem enorme importância, pois ela não pode ser dissociada do seu caráter de letramento, alfabetização e absorção de conteúdo.

Quanto à pedagogia do olhar, trazida por Érika de Albuquerque, ela afirma que é uma construção coletiva de Manoel e Martha Barros, através de palavras e imagens. Uma pedagogia antidogmática e lúdica, que pratica uma certa ingenuidade na arte. Uma Pedagogia Alegre, que não constrange as crianças em seus sonhos (ALBUQUERQUE, 2015).

A mesma autora, no artigo “Manoel e Martha Barros: diálogos em língua de brincar”, apresentado no IV Simpósio Internacional de Letras e Linguística, de 2013, em Uberlândia, traz uma leitura intersemiótica preliminar entre a obra de Martha e Manoel. Reflete as obras a partir da valorização de um “olhar infantil”. Destaca como característica incomum de pai e filha, propor o abraçar o mundo a partir do “baú da infância”. A análise é centralizada na obra, “Poeminha em língua de brincar” (2007).

Tal análise traz a relação entre escrita e pintura como processos de viagem ao interior das aparências das coisas e viagem ao exterior, respectivamente. Cria aproximações entre o imaginativo e o pictórico a partir de filósofos contemporâneos. Traz o conceito manoelino de “iluminuras”, forma pela qual Manoel de Barros se referia às obras de Martha em relação ao

seu próprio trabalho. Trabalhando em conjunto, ambos se iluminavam em suas artes, criando trabalhos interligados semântica e afetivamente. Érika de Albuquerque destaca a leveza dos poemas de Manoel, potencializados pela abstração e fragmentação das imagens de Martha. Mais uma vez destaca-se que a obra de ambos os artistas não subestima as crianças e, ao mesmo tempo, são também consumidas por adultos pelas complexas questões filosóficas que levantam.

Na dissertação de mestrado intitulada, “As raias da memória e da imaginação em Manoel de Barros”, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, o pesquisador Adris André de Almeida (2012) centra sua análise no livro, “Memórias Inventadas”, de Manoel de Barros. Estabelece relações entre memória e imaginação na obra do autor e conceitua Barros como um "arqueólogo da palavra", o que cria a possibilidade dessas “memórias inventadas”.

O primeiro poema deste livro, “Escova”, abre margens para Almeida (2012) posicionar a “arqueopoesia” como método de Barros. Um método que escava a memória de forma poética, a partir da imaginação. Este processo costura o lúdico com o erudito, o infantil com o acadêmico, assim como as obras de Barros, que usa termos como “Gramática” e “Tratado” em suas composições poéticas, embora que estas também sejam delicadas, ingênuas, populares, “do chão”.

A tensão entre memória e imaginação se dá a partir da relação distendida entre história e ficção, entre verdade e mentira. Para Barros, há, porém, diferença entre invenção e falsidade, e é nesta brecha que a Verdade da poesia é diferente (e complementar) da/à verdade histórica. O jogo entre real e irreal, para Almeida (2012), é o sumo de seu estudo na obra de Barros, que aproxima as instâncias memórias e invenção, que existem em relação, quase que co-dependentes.

Afinal, não existe imaginação sem memória e é difícil pensar a memória sem imaginação, embora a segunda esteja conectada a um tempo específico (o passado) e a segunda livre neste sentido. O “deslimite”, proposto na obra de Barros, é trazido como processo filosófico e filológico para compreender as relações entre memória e imaginação, caracterizando-se como “um ir e vir” dos limites.

Almeida (2012) resgata, então, como sítio arqueológico do arqueopoeta Barros, seu quintal, lugar de excelência da poesia deste autor, visto a conexão de tal espaço como

tempo da infância. O quintal é um espaço da natureza, mas também de artefatos humanos, esquecidos, como “lixos”, bugigangas, que formam o conjunto de relíquias da infância e consequentemente da poesia de Barros. Seu método, após o trabalho de campo, é um minucioso trabalho em laboratório, como o dos arqueólogos.

Almeida (2012) traz referências a Barros, de como ele escrevia sobre a natureza, o quintal, porém, não nestes ambientes. Sua relação com a escrita estava circunscrita à biblioteca, à necessidade de consulta a livros e dicionários, à uma floresta de palavras. O laboratório poético, porém, diferente do científico, não busca testar hipóteses, e sim inventar verdades. Isso acontece a partir da diferença entre mentira e invenção, visto que a mentira não corresponde à realidade e a invenção cria uma realidade poética, é bem mais complexa do que apenas negação do real.

Deste mesmo autor, Andris André de Almeida (2011), o artigo “Dos espaços vividos: o quintal reabitado de Manoel de Barros, publicado na Rascunhos Culturais”, traz a discussão ficção *versus* realidade a partir da relação com espaços. Novamente o quintal enquanto território é trazido em relação com seus habitantes e a memória. Almeida (2011) coloca uma pergunta de pesquisa: “a literatura tem a ver com espaços reais?” Até onde a descrição literária alcança a realidade? Ele responde argumentando que a literatura não está a serviço desta descrição real dos espaços.

No artigo “Imagens ecológicas na poesia de Manoel de Barros: a relevância do ínfimo”, publicado no Jornal Fuxico, Wesley de Almeida (2012) traz uma questão recorrente na literatura e em especial na obra de Barros: seu versar dentro de uma lógica do bem viver, marcado pela contemplação da relação entre seres e ambientes. O autor destaca também a recorrência da busca por incorporar/transformar-se em seres não-humanos que Barros demonstra admiração. O autor destaca a intenção de criar um sentimento “ecopoético” e a possibilidade de as poesias criarem processos de aprofundamento na visão ecológica.

A ecologia é justamente a ciência que estuda a interação entre seres e meios, incluindo impactos e estratégias de proteção. Neste sentido, há uma crítica ao capitalismo, a partir do questionamento ao consumismo, da lástima pela degradação ambiental e da sacralização dos seres. Esses seres são valorizados em sua infimidade, sendo insetos, animais e plantas, personagens recorrentes de afeto do autor. Para Wesley de Almeida (2012), essa necessidade está ligada à hegemonia da razão na nossa sociedade, cabendo à poesia, criar uma tensão

neste aspecto, trazendo o lúdico, o sagrado e o ancestral em contraposição ao racional, o moderno, o industrial.

Na dissertação de mestrado, “O poeta que pinta: um estudo dos tópoi em Manoel de Barros”, de Jucimara Braga Alves, apresentado ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima em 2012, a pesquisadora pinça os *tópoi*, conceito que significa os lugares repetidos na obra, que fundamentam um argumento. (BRAGA, 2012). No caso do poeta, a autora destaca quatro *tópois*: os seres ínfimos, os entulhos poéticos, especialmente a lata, o louco, e os temas eróticos, destacando o *tópoi* "lesma".

Quanto às imagens das coisas pequenas e ínfimas é uma constante na obra de Barros. Servem para demonstrar uma grandeza não percebida pelas pessoas “comuns”, inseridas na lógica do capitalismo e do consumismo. Em “Tratado geral das grandezas do ínfimo”, o poeta elenca suas miudezas: ciscos, formigas, passarinhos, latas se encantam e abrem novos caminhos para significados e leituras. Consegue tecer críticas e gerar risos com a imprevisibilidade no uso das palavras, típica da poesia contemporânea, como aponta Bachelard, segundo Braga. (2021).

Quanto à “poesia da inutilidade”, a palavra poética de Barros acaba sendo uma crítica ao consumismo enquanto modo de vida capitalista, na qual as pessoas valem pelo que possuem. “O que é bom para o lixo é bom para a poesia” (BARROS 2010) citado por Braga (2021, p.27), diz Manoel de Barros, exaltando o que a sociedade despreza, contestando a visão de mundo hegemônica.

Neste trabalho, a autora traz a questão de a poesia clássica ter uma intenção idealizante do mundo e a moderna de crítica, portanto de ruptura com modelos clássicos. Além da crítica ao “Ter mais do que Ser”, Barros compara o trapeiro, o catador de pregos ao poeta, metáfora para a sua forma de criação poética, de catar cacos e quinquilharias – palavras e seus usos. Aliando-se à crítica ao capitalismo, é possível associar a obra manuelina à “decolonialidade”, mesmo sendo um conceito de difusão mais recente na academia. Nele, a visão eurocêntrica impregnada pelos modos de apreensão do saber e de autores eruditos considera uma realidade advinda do processo colonial vivenciado. Sob esse prisma, Manoel de Barros é visto como uma alternativa decolonial ao prezar pelas *inutilidades* da vida, fazendo dessas, poesia valiosa, afirma Geane Uliana Miranda (2022). Miranda acredita que a “colonialidade impõe formas hegemônicas de agir” (Ibid., p. 140), o que denota as possibilidades de contestação à

hegemonia colonial através da obra de Manoel, uma vez que o poeta não se reduz ao modo de produção capitalista e nem também ao eurocêntrico através de sua linguagem poética. É interessante observar, entretanto, que Manoel de Barros pertenceu a uma classe social privilegiada e que se formou em Direito em 1941, tendo passado por escolas tradicionais, o que nos leva a perceber que, ao compor uma crítica anticapitalista e, como na interpretação de Miranda (2022), decolonial, o poeta está indo na contramão de sua própria formação, contestando as formas educacionais mais eruditas, com influências europeias, que perpetuaram por séculos uma educação colonial.

O *tópoi* louco é representado por dois personagens de Barros, Bernardo e João, dois exemplos de “bocós”, “bobos”. A loucura na obra não é a clínica, mas a que não acompanha a vida tida como moderna. Rodrigo Peixoto Barbara (2022) associa a vida e obra de Antonin Artaud à de Manoel de Barros em sua tese de doutorado, contrapondo e aproximando o espaço do hospício, por qual passou Artaud ao espaço simples e introspectivo em que Manoel escrevia suas inutilidades. Aqui, a loucura é vista como profundamente criativa, afinal, não é comum observar-se a valorização de coisas tão ordinárias quanto na obra do poeta pantaneiro, o mesmo que permitia, em seus “espaços de loucura”, liberar sua poesia. Diferente da obra de Artaud, infelizmente produzida, em parte considerável, enquanto recebia tratamentos desumanos pelos manicômios em que passou, Manoel encontrou seu espaço de loucura, na contramão da lógica capitalista da modernidade.

Pela poética da ocasião, o presente hospital como codinome dolugar de ser inútil foi o espaço para a escrita de suas absurdezias. Acredito que somente um louco com noção da realidade fatigante, um propenso à psiquiatria, a um hospital da loucura, seria capaz de propor um ‘concerto a céu aberto para solos de ave’, um ‘livro sobre nada’, ‘um tratado geral das grandezas do ínfimo’, ‘escritosem verbal de ave’. Ou mais ainda, relatar: ‘– E como é que o senhor escreve? – Como se bronha. E agora peço desculpas. Estou arrumado para pedra’ (BARROS, 2010, p. 180). Você, Manoel, estava ciente da sua loucura. (BARBARA, 2022, p. 164).

O espaço da loucura de Manoel é o espaço pantaneiro, que é considerado, também, um espaço surrealista, uma vez que é nas coisas naturais e desprezíveis que se abriga o surrealismo do poeta, que compõe sua obra com inutilidades, sendo esse um traço de loucura, não clínica, mas poética, na contramão do capitalismo.

Partindo do direito à loucura na obra de Manoel de Barros, para compreender e descrever uma concepção filosófica em torno da educação presente na escrita barrosiana,

considera-se, nas pesquisas acadêmicas que versam sobre a relação entre a infância e a educação na obra de Manoel de Barros, a filosofia pré-existente sobre o conceito de infância.

Como afirma Giselly dos Santos Peregrino (2010), seguindo a interpretação aristotélica, a infância se baseia na ideia de um devir adulto, ou de um “vir-a-ser” (Ibid., p.9), de modo que a criança é colocada como um ser, por hora, incompleto, que se forma e desenvolve tendo a vida adulta como apogeu de uma existência e identidade em sua completude. Tal interpretação é similar à de Platão, por enxergar na criança a ausência da racionalidade, fator que se distancia da visão do poeta pantaneiro que enxerga na infância uma potência, para além de um devir.

Torres (2010) também critica a visão platônica, reconhecendo suas contradições ao tratar da infância, uma vez que Platão agrupava, em seu entendimento, as crianças com grupos não importantes da sociedade, ao mesmo tempo em que via, neste devir, a perspectiva de um futuro promissor na pólis, ou seja, as crianças seriam os futuros governantes, o que dependeria de sua educação (Ibid., p. 109-110).

Histórica, filosófica e politicamente, delegou-se à infância o puro papel de devir, como se as crianças, em sua fase de formação, não pudessem ter direitos, embora fossem a perspectiva de um futuro próximo. No Brasil, vale ressaltar, criou-se o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) somente em 1990, ou seja, os direitos da criança e dos adolescentes brasileiros são resguardados há três décadas, o que nos coloca diante de grandes desafios para uma Educação e formação de um novo leitor e cidadão.

Peregrino (2010) busca compreender a relação entre a infância e o ato de escrever a partir dela na obra de Manoel de Barros, utilizando-se da pergunta-chave: “Por que o poeta insiste tanto na infância, escrevendo a partir dela, com ela, para chegar e fazer chegar a ela?” (Ibid., p. 9). Trata-se, na obra de Barros, de chegar à infância como método pedagógico, e não apenas como sinônimo de ludicidade e passividade perante supostos detentores de uma formação erudita, construída em instituições educacionais ao longo dos anos.

A Educação pela Infância proposta por Barros não está calcada no conceito tradicional de uma educação que tem sua base pedagógica na explicação de um determinado conteúdo por um ser superior para outro em formação, mas sim em uma vontade de que o sujeito leitor aprenda pela infância de maneira autônoma e não pelo viés puramente científico, de forma que

O educador não é, portanto, o poeta. Não é ele, homem, quem educará diretamente o leitor. Sua obra é que propiciará a infância; esta, sim, é a educadora que favorecerá a

emancipação, porque ela não se vai impor, não vai ensinar o que sabe, não vai transmitir nada que o educando, o leitor, não queira saber ou não possa saber por si só. Ela, simplesmente, propicia os meios para que aquele para o qual se dirige busque, por si só, o saber. (PEREGRINO, 2010, p. 83).

A ideia de rompimento da lógica de explicador e aprendiz, também está calcada na obra de Rancière (2007), ao afirmar que “[...] explicar alguma coisa a alguém é, antes de mais nada, demonstrar-lhe que não pode compreendê-la por si só. Antes de ser o ato do pedagogo, a explicação é o mito da pedagogia [...]” cita Peregrino (2010, p. 84). Educar pela infância torna-se, então, uma ação que o leitor, independentemente de sua idade ou saberes eruditos, realiza de forma autônoma.

Por prezar por uma relação autônoma, criativa e poética entre o ser humano e a natureza, o modelo de Educação, embora muitas vezes implícito, proposto na obra barroiana, traz semelhanças com o modo de vivenciar a Educação da Grécia Antiga, o que, em certa medida, buscou-se sistematizar na *bildung*, conceito amplamente difundido em torno da filosofia da educação alemã no século XVIII. O modelo proposto pela *bildung* prezava pela formação do indivíduo de modo intuitivo e correlacionado com sua própria cultura. (PEREGRINO, 2010, p. 84).

Embora não seja, de fato, um educador, Manoel de Barros traz em sua escrita, como vimos anteriormente, modos de ler e aprender que nos aproximam de suas concepções surrealistas, sendo necessário considerar que este surrealismo não se refere a cultivar, ou mesmo cultivar um universo fantasioso, onde o onírico impere sobre a realidade, mas de enxergar além da racionalidade, as coisas que se alcançam através da sensibilidade.

Antes de compreender e descrever a filosofia embutida na escrita barroiana, é necessário considerar a filosofia pré-existente sobre o conceito de infância, que seguindo a interpretação aristotélica, se baseia na ideia de um devir, o que denota a criança como um ser por hora incompleto, que se forma e desenvolve tendo a vida adulta como apogeu de uma existência e identidade em sua completude.

Como forma de avançar no entendimento da relação entre a escrita barroiana e a Educação, tendo em vista a ideia da *bildung*, Dayane da Silva Grilo (2017) analisa de modo qualitativo, utilizando a técnica de leituras em sala de aula com turmas do 3º ano do ensino fundamental, como a poesia de Manoel de Barros, através de suas propostas estéticas, são recebidas por essas crianças em fase de aprendizagem, dada a deficiência geral no modo de

leitura e interpretação de alunos nesta fase escolar, seguindo dados do INEP (Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira) no ano de 2014 (p. 17). Trata-se, então, de sistematizar formas e estratégias de uma Educação transformadora, entendendo que “o texto poético se constitui como o caminho para a renovação do leitor.” (Ibid., p.20).

É importante entender, assim, de que forma o leitor se renova, também, pela poesia de Manoel de Barros. O escritor faz em seus versos brincadeiras com as palavras que demarcam seu estilo único de escrita, encontrando a chave de sua autenticidade não no ato de explicar didaticamente determinados temas, mas subvertendo o caminho da erudição imposto em salas de aula.

O objetivo da poesia de Manoel de Barros não é ‘explicar’, mas ‘desexplicar’. Em uma espécie de retorno à infância, a o cultivar a liberdade do olhar, o poeta inventa, deforma, brinca com as palavras de maneira que elas ganham o caráter de ‘inútil’ a o saírem da referência significativa pragmática. (GRILO, 2017, p. 36-37).

Retornar à infância torna-se a utilizar da inteligência que há nesta, prezando pelo seu potencial formador. Na prática, este aproveitamento da infância como educadora, pode acontecer por meio da leitura sistemática de poesias em sala de aula, especialmente nos primeiros anos da formação escolar, onde se apresentam deficiências na leitura de um modo geral, como considera Grilo (2017), ao organizar, em sua pesquisa, momentos de leituras com alunos do 3º ano do ensino fundamental, tendo como base a obra “Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros”. (Id. 2017, p. 70).

Entre os aspectos apontados por Dayane da Silva Grilo (2017), estão a relação entre a percepção da melodia e da ludicidade dos poemas de Manoel de Barros, correlacionando este aspecto com a presença das rimas (p. 155), além da elaboração de novos sentidos para as metáforas utilizadas pelo poeta, todos esses alcançados através da sensibilidade aliada à leitura, embora não tivessem “uma memória de aprendizagens consolidadas sobre o gênero poema.” (Ibid., p. 159).

Na construção de sentidos atribuídos às poesias de Manoel de Barros, Oliveira (2015) explana sobre os aspectos educativos na obra barrosiana, em uma experiência de pesquisa similar à de Grilo (2017), mas prezando pela concepção e prática da roda de conversa como lugar de encontro e troca de conhecimentos e visões de mundo, no caso do ambiente escolar, entre adultos e crianças.

A criança pode e deve tornar-se um sujeito que fala, que se propõe, e não apenas como um devir. Dessa forma, Oliveira (2015) defende que seja tratada a fala como um discurso, criando uma teoria deste, a partir das proposições de López (2011) e Émile Benveniste. Entendemos, então, que colocar-se passa também por aspectos como o ritmo, transformando-se em sentido, para então obter uma autonomia no processo educativo.

Voz é um conceito que López (2011) define como ‘afeto e circunstância’ (p. 61). Portanto, quando alguém fala, canta, narra, do próprio ritmo que se impõe, do timbre peculiar de cada sujeito, depreende-se o ritmo que se torna sentido. Portanto, para López (2011, p.61), ‘o sentido de uma frase não está somente no conteúdo semântico das palavras, mas se desdobra como uma forma fluente através do ritmo.’ (OLIVEIRA, 2015, p.42).

Como a voz, afinal, torna-se instrumento para uma Educação renovadora? É necessário compreender a voz como um aspecto de opinião e de colocação como sujeito no mundo. No processo de aprendizagem em sala de aula, por exemplo, o professor possui um espaço pré-estabelecido, constituído através de sua formação e papel na escola. Para as crianças, este papel, muitas vezes, é colocado em um espaço não-subjetivo e de apenas sujeito receptor de conteúdos e não como possuidor e gerador de aprendizados, singularidades e visões sobre o universo que o cerca.

A concepção de roda de conversa surge como uma possibilidade integradora de saberes e de formação de grupo, seguindo os pressupostos de Warschauer (1993 *apud* OLIVEIRA, 2015, p.47), de forma que

A partir de suas palavras, podemos entender a roda como forma de aguçar a curiosidade das crianças, como espaço/tempo de aprender a falar, a fazer-se ouvir e a ouvir quando é o outro que está a falar. Aprende-se que para tudo há um momento, que para todo conflito é necessário conversar para se chegar a um consenso. Os pequenos aprendem que perguntar é um ato necessário e que revela novas dúvidas que levam a conhecer coisas também novas. A roda também ajuda a organizar a rotina escolar e situa a criança no tempo, à medida que trabalha o dia do mês, da semana, o clima e outros detalhes que permitem que os mesmos se localizem no tempo/espaço que ocupam.

Temos a roda como um espaço para que cada sujeito coloque sua voz como instrumento de compartilhamento do conhecimento, como práxis da educação infantil. Trabalhando em oficinas a partir das poesias de Manoel de Barros, Oliveira (2015) encontra na obra uma forma de elucidar a importância da palavra, aliada à autonomia, sendo exercida na roda de conversa de uma maneira não-hierárquica, se comparado à disposição tradicional da sala de aula, mesmo havendo a presença das educadoras. Assim, a autora defende a ludicidade da poesia barrosiana, que não se presta a um papel explicativo, mas sim ao de

desorganizar pensamentos pré-estabelecidos e de utilizar da imaginação infantil para a construção de um novo saber e de um novo leitor. Há sempre que se considerar a sofisticação da escrita de Barros, tendo em vista a simplicidade de suas poesias como complexa, o que se percebe pelo uso da metalinguagem e do chiste, para além do surrealismo, fatores esses analisados por Moncinhatto (2009), que ressalta a modernidade da linguagem do poeta (p. 14). Na construção de uma metapoesia, Manoel de Barros evolui o significado e o significante de cada coisa ou palavra, criando uma experiência de desorganização de termos, palavras e sintaxes durante a escrita, gerando experiências similares no leitor, reforçando, então, a função “de explicar” as coisas e o mundo, como afirma Grilo (2017, p. 36); é na desorganização das palavras e na metalinguagem que se constroem novos sentidos na mente do leitor e, como nos interessa, do educando.

O modo de educar e, também, ser educado pela infância na obra de Barros, se deve à sua vivência enquanto criança, na região do Pantanal. A vista privilegiada, no sentido poético, mas também de classe, é matéria prima para o poeta, que consegue complexificar as coisas mais simples do cotidiano em meio aos bichos e à natureza de um modo geral. É a partir da capacidade de imaginar, que se cria uma Educação pela Infância, tendo como pista central a metapoesia, o que depende, em grande parte, de ferramentas para a criação de imagens e figurações a partir da leitura do poeta. Um exemplo do chiste, através da metalinguagem, trazido por Moncinhatto (2009) está no poema “Escova”³⁹, uma vez que “observando o jogo de sentidos entre as palavras escavação e escovação já temos aí um poema” (Ibid., p. 36). Através da metalinguagem e da ludicidade da infância abrem-se possibilidades de uma Educação renovadora. Santos (2016) oferece uma análise qualitativa de leituras e análises dos poemas de Manoel de Barros em sala de aula, com turmas do 6º ano do Ensino Fundamental em 2015, acompanhando sua passagem e aprendizado para o 7º ano, já no primeiro semestre de 2016 aliando sua pesquisa à sua docência em Língua Portuguesa (p.54).

A pesquisa de Santos (2016) é similar à de Dayane Grilo (2017), mas vale ressaltar a relevância de observar a experiência de leituras do poeta pantaneiro em diferentes graus escolares, vislumbrando efeitos das obras do autor na prática escolar. Uma das características desta pesquisa é a produção de textos por alunos, por exemplo quando o poema “Escova”

³⁹ Em sua dissertação de mestrado, Moncinhatto (2009) utiliza a trilogia *Memórias Inventadas*, de Manoel de Barros, para analisar os aspectos metaliguísticos e da brincadeira com as palavras na poesia barrosiana.

evolui do universo da abstração para a prática e a pesquisadora convida os alunos a escreverem sobre suas vontades profissionais, refletindo sobre a vocação, tema que Manoel de Barros evoca no poema usando metáforas. (SANTOS, 2016, p. 60).

No poema “Obrar”, Manoel de Barros acaba por apresentar mais uma síntese de seu modo de escrita, fazendo analogias entre o verbo obrar, que na linguagem regional, significa defecar, à atitude de construir algo. O poeta conta como sua avó não desprezava seu ato de obrar no seu pé de roseiras, explicando sua função de adubo, e seu valor. Santos (2016), ao apresentar como foi realizada esta leitura em sala de aula, confere como interpretação final dos alunos que

O ensinamento que a avó transmitiu ao eu lírico, “[...] a não desprezar as coisas desprezíveis. E nem os seres desprezados” (BARROS, 2008, p. 19). [...] disseram que a avó não desprezava o cocô como a maioria das pessoas porque ele servia de adubo e melhorava a plantação. Compararam com a importância das minhocas (do texto que estávamos trabalhando paralelamente no livro didático) que produzem húmus e com os sapos que comem os insetos. Seres que causam repugnância nas pessoas, mas que fazem coisas tão boas. Trazendo o assunto para nossa sociedade, exemplificaram lixeiros, pedreiros, domésticas, que são desvalorizados, muitas vezes as pessoas fingem que não os veem, mas realizam um trabalho fundamental para todas as pessoas. Para a avaliação, solicitei que produzissem um texto sobre a importância dos seres desprezíveis e desprezados na nossa sociedade. (p. 64-65).

Com este trabalho, Santos (2016) cumpre a função de elucidar a característica fundante da poética de Barros, de prezar pelas coisas desprezíveis, dando-lhes sentidos cotidianamente ignorados de um modo geral. Além desse aspecto, a leitura do texto e o diálogo sobre o mesmo geraram interpretações sofisticadas que atravessam a ludicidade e chegam a pautas sociais e políticas, como a valorização de profissões invisibilizadas. Esta é uma amostra de uma prática educadora que permite aos alunos, independentemente da faixa etária, a geração de sentidos através da prática da leitura em sala de aula.

Em sua tese de doutorado, Josiane Brolo Rohden (2019) aponta o caráter de autonomia e aprendizado da brincadeira das crianças, uma vez que “[...] quando brincam, criam seus próprios mundos, suas culturas infantis, são autores e autoras das próprias histórias.” (p. 34). Esse ato de brincar, pensado na tese a partir dos “meninos e meninas do mato.” (p.18), é defendido como fundamental no processo educativo, envolvendo crianças e adultos, e considerando a ideia de que cada indivíduo pode aprender através da infância.

Conhecido pela crítica como um poeta da modernidade, a relação de Manoel de Barros com a natureza e as coisas consideradas desprezíveis³ é primordial, daí grande parte

de sua relação com a infância: a capacidade de enxergar questões invisíveis ao olho adulto e, muitas vezes, para a ciência, como o próprio apontava.

A poesia barrosiana, para Rohden (2019) pode ser um aspecto renovador da Educação, da ciência e nos modos de apreender o conhecimento na modernidade, uma vez que “a literatura de Manoel de Barros, por sua vez, se configura um ‘cronotopo’”, conforme definem Silveira; Axt (2015) citados por Rohden (2019, p.69), afirmando uma visão de mundo e de sujeito “no embate entre sentidos e valores” (Ibid., p. 69).

A concepção de um espaço-tempo criado na poesia barrosiana ressalta, mais uma vez, a complexidade e a ludicidade da escrita do autor a partir das coisas mais simples e do conhecimento que elas abrigam, presente em versos como “Eu queria aprender o idioma das árvores”. (BARROS, 2010 *apud* ROHDEN, 2019).

Ao discutir o tema de reendereço de algumas obras literárias para o público infantil, Ebe Siqueira (2013) apresenta o legado da obra de Manoel de Barros para o público infantil, colocando-o em sua análise ao lado de Cora Coralina, com casos em que, embora o autor não deixasse explícito o público-alvo infantil, o mercado redireciona a obra para o público consumidor infantil, sendo a obra “Memórias inventadas: a infância” o principal exemplo desta estratégia de diferentes editoras. (p. 195). O reendereço das obras de Barros para o público infantil e, de certa forma, para o público escolar e de educadores, denota o caráter de escrita pela infância na obra do autor.

Como no caso de Manoel de Barros, muitas vezes a infância aparece na literatura moderna se endereçando a um público mais amplo, cabendo ao mercado de editoras adaptar estas obras para o público infantil, através de diversas diagramações e versões que se atualizam ao longo dos anos. Assim, a poesia pode ser captada pelas sensibilidades pelo olhar aberto ao universo cotidiano, o que independe da faixa etária.

É certo, contudo, que a criança não será capaz de verbalizar sua opinião, como faz o adulto, e às vezes nem ele, sobre as posturas antes assinaladas ou de inferir, por exemplo, que há uma descontinuidade semântica, nas imagens criadas no conjunto dos poemas que apontam para um estranhamento comum ao surrealismo. [...], mas lembrando o verso clássico de Barros (2010a, p.178), a ‘Poesia não é para compreender mas para incorporar’. Essa postura vale tanto para o texto poético como para a literatura de modo geral e deve aplicar-se não só à criança como também ao adulto. (SIQUEIRA, 2013, p.201).

Incorporar a poesia está para além de um processo formativo simplesmente erudito, como buscava contrariar Manoel de Barros, o que se torna um desafio para as práticas

educativas na infância. Torres (2011) retoma as três primeiras obras de Manoel de Barros⁴⁰ para discutir a infância a partir do contraste entre os ambientes rural e urbano na escrita do poeta. Estes efeitos compõem a discussão, a princípio, da escrita pela infância do autor, que cria o personagem, “Cabeludinho”, que seria seu “alterego na infância”. (p. 17). É denotado, nesta pesquisa, o fim da tensão entre campo e cidade no livro “Poesias” (1947), em que o Pantanal predomina em sua escrita, prevalecendo a importância de coisas desprezadas cotidianamente: os bichos, a natureza e as coisas do chão. Assim, podemos relacionar o personagem autobiográfico, “Cabeludinho”, que narra suas peraltagens pela natureza, a uma Educação que eduque, essencialmente, pela brincadeira e pelo olhar atento às coisas consideradas desimportantes, ou do que Manoel de Barros chamara de “Estética da ordinariedade”:

O que eu descubro ao fim da minha Estética da Ordinariedade é que eu gostaria de redimir as pobres coisas do chão. Me parece que olhando pelos cacos, pelos destroços, pela escória eu estaria tentando juntar fragmentos de mim mesmo espalhados por aí – Estaria me dando a unidade perdida. E que obtendo a redenção das pobres coisas eu estaria obtendo a minha redenção. (Só os fragmentos me unem?) Mas o que eu gostaria de dizer é que o chão do Pantanal, o meu chão, fui encontrar também em Nova York, em Paris, na Itália, etc. (BARROS, 1991, p. 324 *apud* TORRES, 2011, p. 85).

Tomando a estética da ordinariedade e do ato de brincar, não perdendo de vista a infância que há em nós, Charles Araújo (2019)⁴¹ expande seu trabalho com a obra do poeta, ao reafirmar, em sua pesquisa, a brincadeira como essencial no processo de ensino-aprendizagem, desta vez através da arte teatral em uma dissertação que associa sua pesquisa à autobiografia. (p. 15).

O teatro, aqui, é apresentado como uma alternativa para o aprendizado da obra do poeta e como um modo enriquecedor de apreensão do conhecimento na infância. Uma das perspectivas utilizadas por Araújo (2019) para ressaltar a ludicidade de Barros está na relação entre a ficção teatral e a capacidade infantil de se fingir ser algo, como em versos em que Manoel escreve: “Finge que agora eu era”, “faz de mentirinha” ou “faz de conta que sou”. (Ibid. p. 41)⁴².

⁴⁰ Poemas concebidos sem pecado (1937), Face Imóvel (1942) e Poesias (1947).

⁴¹ O autor escreve a partir de sua pesquisa que gerou seu espetáculo teatral “João-de-Barros”, trabalho atravessado pela infância a partir da obra de Manoel de Barros.

⁴² Como exemplo desta relação, é citado o poema “O fingidor”. (BARROS, 2010 *apud* TORRES, 2011, p. 41).

Por meio da ludicidade da infância, Manoel de Barros convida o leitor a ser algo ou alguém para além de sua própria realidade e a pensar além dela, fantasiando o ordinário e se relacionando com este, demarcando sua relação com o surrealismo e com as brincadeiras teatrais, o que nos permite discutir pontos como “o polimorfismo, o onirismo e a não-representacionalidade” (PONTY; MACHADO, 2010a, 2010b *apud* ARAÚJO, 2019, p.42), de forma que:

O polimorfismo se expressa na plasticidade do corpo infantil e no seu pensamento pré-lógico: capacidade de transitar entre tempos e espaços diversos, identificados tanto na fala da criança, quanto em desenhos. A qualidade onírica é a forma de habitar um tipo de “zona híbrida”, onde realidade e fantasia se misturam. A não representacionalidade é a capacidade de a criança aderir às coisas de maneira a não se distanciar, e estar sempre imersa na experiência. Os âmbitos existenciais apresentados na unidade ‘espaço-corpo próprios’ estão mergulhados nesses ingredientes comuns à vida infantil, do ponto de vista merleau-pontiano acerca da infância.

Tomando estes conceitos ligados ao ato de brincar e de fazer teatro, relacionamos ao trabalho de Aline Gevaerd Krelling (2012), que expande as análises da obra de Barros, fazendo discussões com turmas iniciais do ensino fundamental, abordando questões ambientais, em sua pesquisa, reafirmando a brincadeira como essencial no processo de ensino-aprendizagem e ao longo de sua pesquisa, uma vez que “Para o poeta, é através das brincadeiras, no brincar despropositado, que a criança encontra a poesia das e nas coisas”. (p. 32). A poesia barrosiana possui, então, a infância como uma base de criação, não que essa esteja, necessária e exclusivamente, direcionada ao público infantil.

Em uma das oficinas ministradas ao longo de sua pesquisa, Krelling (2012) propôs atividades de encenação teatral com fantoches pelos alunos, que escolheram, divididos em grupos, poemas do livro “Poeminhas pescados numa fala de João” (BARROS, 2008b), em que a professora-pesquisadora deu aos alunos a autonomia de criação de personagens e da alteridade teatral através da obra do poeta, conferindo responsabilidade ao ato de permitir-se ser outra pessoa e indo além do modo tradicional de se ler e trabalhar com poemas.

Com o objetivo de discutir a infância não apenas como um devir e uma fase de inutilidade, Rosane Gomes (2011) aproxima Manoel de Barros de Guimarães Rosa e Bartolomeu Campos Queirós para discutir a infância na escrita desses autores e seus papéis na literatura. Gomes (2011), como geralmente se faz entre a crítica literária, associa a escrita de Barros à escrita de Guimarães, no que se refere à genialidade de brincar

constantemente com as palavras, envolvendo novos sentidos, ritmos e invencionices que são reelaboradas na mente do leitor.

Assim como Guimarães Rosa, Manoel de Barros compõe uma linguagem inovadora, povoada de neologismos e, ao mesmo tempo, resgata as raízes da língua portuguesa, em busca de uma escrita originária. As poesias são construídas no ritmo da liberdade, da inovação linguística. O minimalismo, o lúdico, e o coloquial são aspectos bastante recorrentes em sua obra. Ele escreve pelo exercício poético, como diz Larrosa, de fazer insólito o cotidiano e cotidiano o insólito (2002, s/p). (GOMES, 2011, p. 116).

É a partir de uma inovação na linguagem que acontece, então, a renovação do leitor. A brincadeira com as palavras abriga um universo de possibilidades de se apreender a língua portuguesa de novas formas, o que justifica, em grande parte, os atributos pedagógicos da obra de Manoel, uma vez que “a língua é transgredida em sua formalidade, pois só assim se possibilita a renovação, experimentando novas formas de sentir o mundo.” (GOMES, 2011, p. 116).

Para finalizar a discussão em torno da fortuna crítica do escritor Manoel de Barros, fez-se necessário retomar dados históricos contemplados no capítulo primeiro na análise das revistas, dos manifestos, dos documentos manuscritos produzidos à época dos surrealistas para delinear um recorte na busca das teses e dissertações que versavam sobre os envios de Manoel de Barros com o movimento surrealista. A fim de compreender melhor de que maneira a poesia dele pode estabelecer ligações tanto com as ideologias surrealistas quanto com as aproximações político-revolucionárias que alardeavam, aprofundei-me em leituras crítico-literárias sobre o escritor e em cuidadosas observações diretas na mídia impressa e digital com o objetivo de acompanhar as últimas produções acadêmicas e análises literárias que se acercam de sua poética relacionada ao movimento surrealista que coexistiu no Brasil, mesmo que tardio, como se posiciona Antônio Candido, denominando-o como *tardossurrealismo* brasileiro.

Analisando as abordagens e os procedimentos de pesquisa produzidos por outros pesquisadores em torno da poética de Manoel de Barros, após refinamento da busca, constatase que, até o momento, não houve produção acerca dos processos educativo-formativos, considerando os descritores “educação” e “infância” na poética dele nem estudo que evidenciasse, por exemplo, a poética manuelina atrelada à formação da literatura infantil no Brasil ou do acercamento do escritor à literatura surrealista.

No artigo “Surrealismo em Manoel de Barros”, de Carlos Eduardo Brefore Pinheiro, publicado na “Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades”, em 2008, o autor busca analisar o “Livro sobre nada”, de Manoel de Barros, a partir de uma perspectiva do Surrealismo. Caracteriza o movimento como uma ruptura com o mundo da razão e da lógica que determina a vida nas sociedades ocidentais, abrindo espaço para o sonho, a magia e a imaginação. Nesse sentido, propõe a poesia como arte das mais aptas enquanto geradoras de imagens poéticas e misteriosas.

Novamente, é trazida a questão do real e da ficção, pois o surreal, não é uma mentira, uma inverdade, mas um “real desconhecido”, como coloca Pinheiro. O surreal está contido na realidade, na instância do invisível, passível de conhecimento a partir do trabalho da imaginação, uma libertação do imaginário. O Surrealismo coloca a arte como um lugar de libertação, de elevação e de magia, questões proporcionadas pela mente, pelo onírico possível em todos nós. Na obra em questão de Manoel de Barros, a poesia se utiliza do devaneio, do delírio como dispositivos. A poesia manoelina afasta as palavras dos seus sentidos impostos pelo hábito, criando novas lógicas.

Ao fazer uma busca na *web* sobre “Surrealismo” e “Manoel de Barros”, não foi encontrado artigo que analise a poética do escritor pelo viés da hermenêutica de Hans-Georg Gadamer (que a partir das concepções básicas de Heidegger sobre o pensamento, a linguagem, a história e a experiência humana fundamenta sua teoria filosófica) e da fenomenologia do imaginário de Gaston Bachelard, porém há discussões que apontam para elementos surrealistas a partir da concepção de Walter Benjamin, escopos teóricos que, certamente, retomaremos no capítulo 4 da análise descritivo-poética.

CAPÍTULO 4 - A COISA SE MOVENDO EM LARVAS ANTES DE IDEIA OU PENSAMENTO

O quarto capítulo desta tese se ocupa em pensar de que modo a literatura de Manoel de Barros reflete a Infância, enxergando a poesia como um caminho, além de artístico, também educativo para a formação da criatividade infantil e da projeção de mundo sob a ótica da arte. Pensar a educação como base fundamental de uma sociedade científica e moderna, é prezar pela igualdade e pelo respeito, e encontrar em movimentos como a arte, ferramentas subjetivas de (re)criação da infância e da vida adulta partindo da ótica inventiva da infância.

A poesia como Educação e a intuição como experiência são premissas que estruturam as análises do capítulo 4. A inovação temática que eleva a forma poética e produz novas categorias e instâncias de apreciação brotadas do jeito manoelino de enxergar e tecer poeticamente o mundo é o que se propõe a ser resgatado nas análises realizadas neste capítulo, pois mesmo que a forma se mantenha nas mediações do gênero, a fruição das imagens por meio de reinvenções e sugestões sobre o método e sobre os modos são tão originais quanto paradigmáticos.

Sendo assim, este capítulo expõe os traços linguísticos, estéticos e estruturais da literatura de Manoel de Barros, que se consolidou na segunda metade do século XX e que ganhou muito espaço no século XXI, tendo sido um autor que viveu até esse tempo com esta geração. A estrutura breve dos poemas, tanto nos versos quanto nas estrofes, mostra que a simplicidade da língua e as suas ressignificações são capazes de alcançar a totalidade de uma vida, se se tratar de uma existência que preza as possibilidades que se abrem na infância.

De “Livro das Ignoranças”, publicado em 1993, a “Poeminha em língua de brincar”, publicado em 2007, é possível identificar características temáticas e estruturais na poesia de Manoel de Barros, que priorizam as figuras de linguagem, os versos curtos e as poucas estrofes. O que une todas as composições é a temática da infância, a reivindicação pela liberdade de criar, de inventar e de brincar, o que não se restringe à pouca idade, mas à possibilidade artística e criativa da poesia. Por meio de movimentos temáticos, os quais, dialogicamente, se conectam e se inter-relacionam com as obras e a abordagem intuitiva e de ressignificação, observa-se que: a) a infância da palavra e a poética surrealista; b) a didática da reinvenção das palavras e a constante infância; c) a estética da intuição por meio do desejo

pela inutilidade; d) a infância como instância e medida e e) as imagens lúdicas e infâncias educativas são aportes de compreensão sugeridas por meio de extrema fruição estética nas obras analisadas nesse ponto da pesquisa.

Assim, será possível perceber a seguir, que a literatura do autor está pautada na manutenção da infância como um caminho da liberdade e da Educação. Antes de se apresentar a análise da poética manoelina pelo viés da hermenêutica gadameriana, é necessário explicitar brevemente o marco teórico da Hermenêutica e, também, esclarecer que os excertos que formam a composição foram selecionados considerando como categorias Educação e Infância, porém durante o processo analítico outras subcategorias igualmente importantes surgiram, a saber: “poesia”, “poeta”, “palavra”, “brincadeira”, “sensações”, “lugar”, “espaço” e “natureza”. Além da identificação desses elementos presentes no texto como ponto de partida da análise hermenêutica, apresentaremos ademais as características poéticas empregadas por Manoel de Barros no intuito de aproximação da sua escrita à estética surrealista que tanto qualifica quanto alicerça sua escolha discursiva no território da Infância na qual não só explora a imaginação e o onírico como brinca de *criançar* palavras.

A HERMENÊUTICA COMO REVELADORA DE SENTIDO

Atualmente, há um movimento de aproximação da fenomenologia hermenêutica com algumas ciências humanas como é o caso da História, da Educação, da Literatura e da Cultura. Alguns estudos têm sido produzidos em torno da contribuição da Hermenêutica para a compreensão histórico-cultural integrados a histórias pessoais ou do coletivo e mostram avanços significativos no estudo da interpretação da linguagem. A Hermenêutica, como metodologia desveladora de sentido, pode ser aplicada para esmiuçar aspectos próprios das dinâmicas sociais que não se encontram na superfície do texto literário e para possibilitar a exploração das plurissignificações da linguagem tornando-se mecanismo de pesquisa de identidades e alteridades. Tem-se, portanto, como pressuposto constitutivo da Hermenêutica, de que não existe sentido fora da linguagem. A partir desse pressuposto, temos que o campo em que a Hermenêutica Filosófica trabalha é o da reflexão, um vasto campo constituído por questionamentos que surgem da busca de empreender sentido ao modo pelo qual damos sentido ao mundo e a resposta a esses questionamentos estabelece, de maneira profunda, o

sentido desse mundo, na própria linguagem de que nos utilizamos para falar desse próprio mundo. Nesse sentido, a linguagem, a partir da concepção hermenêutica do mundo, é considerada como o centro dessa reflexão filosófica. Corroborando este pensamento, Costa⁴³ (2020) esclarece que

[...]os sentidos das coisas não devem ser buscados nas próprias coisas (o que Platão já tinha afirmado), nem no próprio mundo (o que nega o idealismo platônico), nem em uma razão universal (o que se contrapõe ao transcendentalismo de Kant), mas nas próprias linguagens com que falamos do mundo.

O sentido do mundo está nos discursos com os quais constituímos a Realidade. E é justamente por isso que Gadamer afirma que tudo o que pode ser conhecido é linguagem. Fora da linguagem pode até existir o mundo, mas trata-se apenas do mundo dos fatos empíricos, do mundo sem sentido das coisas em si. O simples falar acerca do mundo faz com que constituamos uma imagem linguística do mundo, e é no território dessa imagem (a Realidade) que poderemos encontrar os significados.

Veremos que o resultado da aplicação da Hermenêutica como reveladora de sentido da poética manoelina, como um “modo de compreender o compreender” de Manoel de Barros é uma profunda interpretação cósmica pela palavra. Para Afonso de Castro (1992, p.12), tanto a hermenêutica heideggeriana quanto a gadameriana mostram-se aptas a “penetrar e desvendar o universo poético de Manoel de Barros e, ao mesmo tempo, testar-lhe a consistência e a coerência”.

Não buscamos aplicar nesse capítulo todas as três instâncias de compreensão corroborando os hermeneutas supracitados, porém, faz-se necessário, para a compreensão, situá-los na história da Hermenêutica. Para Costa (2020), Martin Heidegger foi quem estabeleceu explicitamente o aspecto histórico da atividade hermenêutica e vinculou o aspecto ontológico à historicidade da Hermenêutica, sustentando que “o modo hermenêutico de pensar integra a própria forma de o homem lidar com o mundo, conferindo sentido às suas experiências”. Disso depreendemos, pois, que “o mundo, em si, não tem sentido, pois quem dá sentido a ele é o próprio homem.” (COSTA, 2020, s.n.).

Ao lado de Heidegger, Gadamer postulou que a reflexividade na Hermenêutica não é um meio condutor à verdade e sim uma “máquina de atribuir sentidos e não uma máquina de encontrar sentidos”, contemplando a premissa de que a Hermenêutica está em lado oposto à ciência concebida utopia ou verdade universal. (GADAMER, 1977, p. 560). Seu objetivo estará mais próximo da manifestação do pensamento reflexivo que se alicerce na busca pela

⁴³ Essa reflexão, trazida como complementaridade à compreensão do tema em discussão, corresponde a um excerto do recorte da tese defendida pelo mesmo estudioso, Alexandre Araújo Costa, em 2008 e está, em parte, disponibilizada no site: <https://arcos.org.br/hermeneuticafilosofica/>.

compreensão ou proposição de novos sentidos (mesmo que provisórios) em determinados contextos históricos.

Em “Verdad y método”, Gadamer (1977, p. 562) discute a “linguagem como *medium* da experiência hermenêutica”, e daí depreende-se que, segundo o objeto de pesquisa, a linguagem seriam os signos/língua/palavra e o jogo de palavras, as composições frasais; por sua vez, o *medium* é o escritor, Manoel de Barros [e, em momento posterior, eu estarei nesse lugar ao apresentar a interpretação de sua poética]. Entendo que experiência seria a expressão do escritor como ser/leitor do mundo... daí deste conjunto linguagem+*medium*+experiência resultaria o produto: a poesia. A poesia é como o resultado da interpretação, da conversação autêntica do poeta que, pelo processo linguístico, intenta dominá-la mesmo que essa mediação seja expressa por um “agenciamento artificial”, já que, o poeta como “*médium*” de experiência hermenêutica procura compreender e traduzir em versos “toda verdadeira conversação”, “projetando sobre o texto uma outra e nova luz” (GADAMER, 1977, p. 562), muito próxima da “iluminação mística/profana/histórica” de que trata Walter Benjamin. (MACHADO, 2020).

Na tradução de sua experiência pela linguagem, Manoel de Barros reproduz magistralmente estruturas muito parecidas com as construções surrealistas, as quais inspiraram-se não só em Baudelaire, mas como no Romantismo alemão. A partir desta instância, pressupõe-se que o “significado sistemático” possui a *linguistividade* de conversação para tudo compreender. Em outras palavras, “compreender e interpretar são uma e a mesma coisa.” (GADAMER, 1977, p. 566).

Consideramos a hermenêutica gadameriana como aporte para analisar as atitudes pedagógicas reflexivas na poética filosófica de Manoel de Barros. A análise hermenêutica da obra manuelina partiu da busca pela compreensão da Educação pela Infância a partir de uma perspectiva filosófica, ou seja, considerando a poesia filosófica de Manoel de Barros: qual é o sentido da Educação? Como é percebida a busca pelo conhecimento e como o adquire? Que saber é trazido à luz das palavras pelo olhar do infante? Pode-se depreender um processo educativo percorrendo o caminhar do eu-lírico criança que busca entender a (in) utilidade das coisas, do mundo e de si mesma pelos sentidos?

Não pretendo aqui reduzir a Educação e Infância a alguma doutrina filosófica, teoria do conhecimento ou corrente pedagógica, pois compreendo que temas tão complexos não

podem ser encerrados em uma conceituação única e acabada. Por isso, buscaremos ampliar os horizontes de possibilidades para apreendê-las, refazendo o percurso do descobridor, revivendo as inquietações do *eu-criança* diante do novo, a admiração e o espanto movidos pelo desejo de conhecer por meio dos sentidos, a coragem de conhecer e explorar seu *quintal*, a humildade de reconhecer sua própria ignorância, a liberdade de criação ao mesmo tempo ingênua e volátil da criança, o processamento do conhecimento pelo simbólico e a ampliação do saber adquirido pela repetição, pela brincadeira, pelo contato (do que se conhece ou se busca), e a interação com tal contato, pela superação de criar algo (contrariando as imposições lógicas cartesianas, seja questionando-as ou construindo novas combinações possíveis) pelo exercício da imaginação, pelo diálogo consigo mesmo e com o leitor no momento da leitura.

A INFÂNCIA DA PALAVRA E A POÉTICA SURREALISTA

“Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma
e que você não pode vender no mercado
como, por exemplo, o coração verde
dos pássaros,
serve para poesia”
(BARROS, 2010, p. 146).

A literatura de Manoel de Barros pensa o universo da infância sob a ótica da liberdade, da criatividade e da Educação. Nesse sentido, a própria obra nos leva a um caminho teórico e metodológico possível, tomando como base especialmente o livro “Poeminha em língua de brincar”⁴⁴, obra de 2007, penúltima publicada, e considerada participante da Literatura Infantil. No livro, a voz lírica traz elementos composicionais que ilustram a infância na ótica de Manoel de Barros.

Nos estudos de Educação e formação de professores, a obra da poesia completa de Manoel de Barros é compreendida como uma possibilidade artístico-metodológica de se pensar a Infância e a Educação. Para além da partícula artística e poética, mas também por isso, considera-se a obra um compêndio “sensível para expressar as sensações que movimentam singularmente o pensamento, produzindo outros sentidos para os encontros educativos.” (ROSEIRO *et al.*, 2014, p. 86).

⁴⁴ A obra foi selecionada como finalista das categorias Melhor Livro Infantil e Melhor Ilustração de Livro Infantil ou Juvenil do prêmio Jabuti 2008.

Especialmente o “Poeminha em língua de brincar” propõe uma dualidade entre a razão e a criação. A obra de 2007 traz a figura de um menino-poeta que confronta a “Dona Lógica da Razão”, pois a constância das normas e dos dogmatismos da professora silencia e abafa a liberdade da criança, seu pensamento e sua criatividade, de modo que essa pulsão inventiva seja tolhida e desprezada, silenciada, abafada, já que o que está validado é a lógica e a razão impostas pela figura da professora, adulta, que silencia a criança e a vence, invalidando a criatividade infantil em nome da razão, dos valores e dos saberes universais.

A “Dona Lógica da Razão” é uma metáfora para a razão como premissa da vida adulta e como essa imposição é capaz de silenciar a liberdade de invenção das crianças, algo tão fundamental para a vida, especialmente para a Infância. Essa dualidade proposta pela obra situa-se entre a obediência à razão e a aprendizagem como invenção, contrapostas, distanciando a liberdade de criação na vida adulta e impondo a razão durante a Infância, anulando a ideia de que “aprender é interpretar e interpretar é explicar ou explicitar o signo enunciando o sentido, ou a essência, que nele estava oculto ou latente.” (MACHADO, 2009, p. 197).

Nesse sentido, a “Dona Lógica da Razão” é a expressão do silenciamento e da recusa à criatividade inerente da infância, conforme a voz lírica de Manoel de Barros defende em toda a sua obra. Esse anticientificismo, associado à liberdade de criar, de imaginar e de brincar, está muito associado ao movimento Surrealista, que defende, sobretudo, a ausência da razão e da preocupação estética e moral, propondo-se à expressão, à espontaneidade e aos impulsos do subconsciente, ou seja, esse movimento estético-literário-cultural é a premissa de um estilo de vida pregado pelo Surrealismo e, também, diluídos por toda a obra poética de Manoel de Barros.

O Surrealismo, Vanguarda Europeia que ganha grande força em território nacional em meados do Modernismo Brasileiro, ou seja, na virada do século XIX para o XX, traduz um movimento artístico que está mais para a intenção que para a razão:

Deslocado de suas problemáticas, frustrando o seu sentido declarado, [...] o Surrealismo mostra-se talvez, antes de tudo, um incomparável revelador de reivindicações latentes: literatura submetida à urgência do desejo, esoterismo praticado na transcendência, materialismo contestado pelo ‘caso objetivo’, comunismo confrontado às exigências irredutíveis da subjetividade. É o peso de meio século decisivo que, de uma guerra à outra, incide gravemente no pensamento e no desenrolar cronológico deste movimento. (GUINSBURG; LEIRNER, 2012, p. 72).

Ou seja, trata-se de um movimento no qual pulsa a subjetividade, a invenção e a criatividade, de modo que ambas estejam distantes da estética racional. Nesse mesmo sentido, o penúltimo livro de Manoel de Barros é lido como um caminho possível para ilustrar e compreender o início de sua poesia completa, assim como as perspectivas que norteiam toda a estética poética e temática do escritor.

Isto posto, a “Dona Lógica da Razão” é a projeção do que se apresenta como crítica, dualidade, conflito e embates, contra a possibilidade de criar, inerente à infância, mas defendida como premissa de toda uma vida, em todas as fases da infância, da adolescência e da vida adulta. O Surrealismo, nesse mesmo sentido, é a defesa estética e criativa de uma literatura que quer e que se constitui por meio da imaginação e contra o racionalismo. Essa é a espinha dorsal das produções de Manoel de Barros, é também a projeção cíclica de uma obra que defende “a criança como fluxo de vida na vida”. (ROSEIRO *et al.*, 2014, p. 94).

Diante dessa hipótese cíclica, analisaremos os livretos em ordem de publicação, mas partindo de uma lógica que só se materializa, em termos metafóricos, no penúltimo livreto do autor. A chamada “Dona Lógica da Razão” é a contradição à estética surrealista, a qual é defendida ao longo da obra. Assim, a figura da criança presente no penúltimo livreto, é a projeção desse silenciamento, que acontece por estar ancorado na mesma lógica da razão, que se constitui, por sua vez, por esse tratamento que precede o nome próprio e que marca uma relação hierárquica e de respeito: a “dona”.

Diante disso, é necessário compreender de que modo essa hierarquia lógica da razão está imposta durante a infância. Ou seja, tomamos como base as reflexões de Araujo (2009), que fazem uma análise sobre criança e infância a partir do século XVI, tomando como base teóricos como Jean-Jacques Rousseau, Immanuel Kant, William James e outros estudiosos, filósofos e pensadores fundamentais para compreender o processo de construção dessa identidade que até hoje, nos termos de Araujo (2009, p. 75) podem ser confundidos com “adultos em miniatura”, isso porque a

[...] infância e/ou a criança revelam aproximações com as faculdades cognitivas do adulto – tais como, a razão, a memória, a intuição, a imaginação –, uma vez que se trata de construí-las pela educação, mas não as possui; é tão só paulatinamente que a criança estará desenvolvendo-as, além também das potencialidades biológicas. (ARAUJO, 2009, p. 75).

Nesses termos, é coerente perceber que a infância pertence a uma fase particular da vida, por isso atende a especificidades desse momento de criação de conceitos e formulação de ideias e ideais que só se consolidam, de fato, na fase adulta. Araujo (2009) toma como base os conceitos de Vaz (1991) e defende que há três polos para compreender a infância e a criança e eles devem ser analisados de maneira integrada e justaposta, sendo elas: a cultura, o sujeito e a natureza. E serão, portanto, nesses três fenômenos que as análises da poesia de Manoel de Barros estarão ancoradas nesta tese.

Essa base filosófica, histórica, social e poética é fundamental para equilibrar e ilustrar as análises temáticas e estruturais que se seguirão, pois ambas estarão atravessadas pela dualidade entre razão e imaginação. Isto porque há uma tensão de silenciamento percebida em vários poemas de Manoel de Barros, assim como a defesa dos valores surrealistas, os quais marcaremos a seguir, a começar pelos “Poemas concebidos sem pecado”, publicado em 1937, primeira obra do escritor, já aos seus 21 anos.

Como decisão metodológica, os poemas analisados posteriormente seguirão o critério temático de tratar sobre os assuntos mais caros para esta tese: Infância, Educação e todo o amplo universo que cerca esses temas. Ou seja, embora compreendamos que em um primeiro momento esses conceitos sejam indissociáveis da lírica de Manoel de Barros, nem todos os poemas do autor estarão estampados neste capítulo porque está priorizado apenas aqueles que tematizam os conceitos supracitados.

Assim sendo, e com base na metodologia quantitativa, foi utilizado o comando de busca do arquivo digital da obra completa e foi possível encontrar 30 palavras com o radical “apren”, 4 com “educ”, 28 menções com o radical “inf” e 26 com “lingu” considerando todos os livros que constam na *Poesia completa* de Manoel de Barros, editora LeYa, de 2010. São 93 aparições de “poesia(s)” e 65 entre “criança(s)”, “criança” e “criançamento”, nesse sentido, o que temos é uma construção desse cenário de invenções que constituem a Infância e passam pela Educação, pelo aprendizado, pela linguagem e, sobretudo, pela poesia.

Além disso, mesmo nos poemas em que esses radicais não aparecem explícitos, caso a Infância e a Educação sejam tematizadas e discutidas, eles permanecem incorporados a esta tese e serão analisados a seguir. É possível, entretanto, retomar o capítulo dois e, pela indicação dos títulos, identificar quais poemas não foram tratados com profundidade neste

quarto capítulo e mesmo assim compõem a obra do autor. Essa seleção se deve, exclusivamente, por uma decisão temática e metodológica que definem esta tese.

O primeiro livro já traz como título uma analogia ao valor cristão do pecado, e em defesa de seus versos, declara que não houve sacrilégio durante a sua produção poética. O primeiro poema traz como figura principal o Cabeludinho, que era diferente de Iracema, a virgem dos lábios de mel que protagonizou e intitulou uma importante obra do Romantismo brasileiro, no século XIX. A voz lírica declara que, diferentemente da indígena Tabajara, Cabeludinho nasceu “desandando pouquíssima poesia” (BARROS, 2010, p. 11). Essa associação à outras obras literárias também acontecem posteriormente, em outros livros, como quando fala sobre Maria de Andrade, no poema “Na rua Mário de Andrade”, citando a obra Macunaíma, do mesmo autor que intitula o poema.

A primeira produção do autor mato-grossense, portanto, apresenta uma série de elementos linguísticos que trazem musicalidade por meio de aliterações, assonâncias e rimas, como nos versos a seguir, os quais compõem a parte três do poema: “– Vou ali e já volto já/ Mario-Maria do lado de fora fica dando pontapés no vento/ – Disilimina esse, Cabeludinho!/ plong plong, bexiga boa” (BARROS, 2010, p. 12). Como é possível perceber, o poema traz diálogo entre os personagens, sendo possível considerá-lo um poema em prosa, e embora esteja estruturado em blocos, separados por números de 1 a 11, há uma continuidade temática que não se rompe a cada bloco de estrofes. O cenário no qual as cenas acontecem transita entre a natureza e os espaços urbanos, algo comum nos poemas de Barros.

Outro aspecto recorrente é a problematização religiosa, tematizando principalmente o cristianismo, como é possível perceber na terceira estrofe do décimo bloco “Nhanhá está aborrecida com o neto que foi estudar no Rio/ e voltou de ateu/ – Se é pra desaprender, não precisa mais estudar” (BARROS, 2010, p. 16). Continuando nesse penúltimo bloco, a negritude é tematizada na figura de Nhanhá, quem não se alegra com os conhecimentos que Cabeludinho adquiriu no Rio de Janeiro “Nhanhá choraminga:/ – Tá perdido, diz que negro é igual com branco!” (BARROS, 2010, p. 16). Se tomamos como base a literatura infantil como um caminho educativo, a produção de Manoel de Barros percebe “o estado de ruína do mundo, [...] vê na linguagem (e na linguagem infantil) a possibilidade de se fazer outra história”. (ROSEIRO *et al.*, 2014, p. 90).

Uma marcação bastante interessante na obra de 1937 é que o gênero literário é diferente daquele priorizado nas últimas obras, quando o autor constrói mais poemas que textos em prosa. Ao contrário, nesse primeiro livro, há tanto prosa quanto poemas. Isso marca, além de outras questões estruturais, a presença do diálogo mais forte em seus livros iniciais. Uma outra marcação dos primeiros livros é a presença de analogias muito mais fortes que nos últimos livros, pois aqui temos a discussão racial, a imagem da bandeira nacional, do ufanismo e das classes sociais. O que se mantém, entretanto, do primeiro ao último livro é a presença dos elementos da natureza, a importância dos animais e a relação íntima que se estabelece com a Infância.

A menina Paulina, que se apresenta por Polina porque “Não sabia dizer Paulina/ Teria 8 anos” (BARROS, 2010, p. 25); Cláudio, que não sabia ler, então recusava as cartas que a morena queria escrever para ele; Sebastião, que não era igual perante a lua “Um pouco louco/ Corria divinamente de jacaré” (Idem, p. 27). Raphael, que vem de dentro da trouxa de Juvêncio e era “um pouquinho miserável/ Tal como sua idade o permitia” (Idem, p. 28) e, por último, “Antoninha-me-leva”, que morava sozinha “num rancho no meio do mato” e vai tematizar a miséria, já que o sofrimento de Antoninha “Não é sectarismo, titio./ Também se é comido pelas traças, como os vestidos./ A fome não é invenção de comunistas, titio. (Idem, p. 29). Todas essas figuras compõem a terceira parte de “Poemas concebidos sem pecado” e os apresenta como essas identidades são vistas de modo banalizado e sem importância, especialmente para o capitalismo, que marginaliza as identidades que não valem, financeiramente, para o fluxo da economia.

O primeiro livro de Manoel de Barros só teve companhia cinco anos depois, quando, em 1942 é publicado “Face imóvel”, livro organizado em 17 poemas, os quais variam entre versos longos e curtos. O cenário é no centro urbano, tendo como espaços a praça, o banco, as ruas e a melancolia que contorna esses lugares, como é possível visualizar a partir da segunda estrofe de “rua dos arcos”, segunda composição de “Face imóvel”: “Uniforme era a feiura das casas -/ O ar triste que elas tinham;/ Mas também o ar de traição/ Atrás das cortinas vermelhas...” (BARROS, 2010, p. 35), ou seja, a voz lírica vai costurando essas cenas de modo a destacar a melancolia que fundamenta a rotina urbana, em contradição à alegria que se encontra em meio à natureza.

Esse tom melancólico se fortalece em “Girassóis de Van Gogh”, fazendo referência aos dois quadros, de 1888, de autoria do pintor neerlandês Van Gogh, quais sejam “Quinze Girassóis em um fundo amarelo” e “Catorze Girassóis em um fundo turquesa”. Essas flores mortas ilustram o tom mórbido do poema, quando na primeira estrofe a voz lírica afirma que “Hoje eu vi/ Soldados cantando por estradas de sangue/ Frescura de manhãs em olhos de crianças/ Mulheres mastigando as esperanças mortas...” (BARROS, 2010, p. 36).

O poema mais longo do livro, intitulado “Poema do menino inglês de 1940” faz uma analogia à tática do bombardeio implementada pelos alemães, com o intuito de atingir os civis do Reino Unido. O poema traz esse contexto de destruição e morte, que atinge vários ingleses, inclusive o pai de Katy: “Ontem de tarde eu vi o pai de Katy voltando do trabalho – e nunca mais o verei/ Porque por onde ele passou agora as ruínas fumam silenciosamente...” (BARROS, 2010, p. 37-38). Esse tom poético e mórbido, esse recorte histórico ilustra, por meio da poesia, as vivências de 1940 na Inglaterra e no mundo, dado que naquele momento muitos países já viviam os impactos e os danos da então vigente Segunda Guerra Mundial.

Os prejuízos de uma guerra e os impactos dessa violência para a poesia são incontornáveis, de modo que essas questões atravessavam todo o mundo e implantavam um tom melancólico que a poesia absorvia e reproduzia. O Modernismo, escola literária da época, reproduzia os danos da guerra para a poesia e para a humanidade e Manoel de Barros, igualmente, mostrava-os por meio de seus versos, que embora mais tarde daria espaço para a liberdade e para a criação, em 1942 ainda vivia os atravessamentos de bombardeios, mortes e violências. Há, portanto, uma especificidade desses primeiros livros, que se situam no engajamento social e político por parte da voz lírica, o que não é tão forte nos últimos livros.

Essa postura crítica e revolucionária dá lugar a uma infância que não deveria conhecer as razões da violência, da miséria, da guerra e do capitalismo: “Agora sinto que estou me despedindo de alguma coisa/ De alguma coisa que está morrendo dentro de mim mesmo...” (BARROS, 2010, p. 38). A visão para o tom da guerra acontece mesmo por meio da infância e da possibilidade de ressignificar as mazelas da época, já que “Naquela manhã dominical eu tinha vontade de sofrer/ Mas sob as árvores as crianças eram tão comunicativas/ Que me faziam esquecer de tudo/ Olhando os barcos sobre as ondas...” (Idem, p. 38-39). A poesia surge, portanto, contra essa efusão mórbida e melancólica que permeou décadas de guerras, epidemias e golpes de Estado no século passado.

Em “Dorowa” e “Noturno do filho do fazendeiro”, encontram-se figuras femininas atravessadas pela urgência econômica e moral da vida adulta, pela sexualidade e pelo matrimônio, respectivamente. Doroty, de 15 anos, prostituta; e a mãe, sem nome, que enquanto embala o filho deseja voltar para a infância, ela “Ia até a infância e voltava./ Gostaria mais se pudesse ficar/ Tem a impressão que aproveitaria melhor/ Tem quase certeza.” (MANOEL, 2010, p. 42). Essa infância roubada, essa vida adulta que não respeita as fases e atropela as invenções, essa vida urgente que em “Singular tão singular”, apresenta a arte como alternativa, pois o eu lírico propõe o poema como alternativa de fuga dessa realidade.

O terceiro livro, cujo título é “Poesias”, foi publicado em 1947, em um intervalo de tempo mais curto em relação ao primeiro e segundo livros. A obra se destaca estruturalmente pela sua extensão, já que é uma das obras mais longas do poeta, apresentando 22 composições entre poemas e prosas poéticas e se caracterizando também por marcar essa transição dos tons sociais para uma estética mais voltada para a Infância e Educação, marcas que vão caracterizar a literatura de Barros cada vez mais.

Em “Fragmentos de canções e poemas”, têm-se 16 blocos de estrofes que trazem a natureza como cenário e como participante das situações vivenciadas ao longo dos versos. As crianças compõem esses espaços junto dos animais e enxergam esses elementos como participantes do processo e do caminho, já que a voz lírica se coloca em 1ª pessoa, narrando sua trajetória em busca de paz: “Ferido de amor e morte/ Ando a procura de paz” (BARROS, 2010, p. 52). O eu lírico se coloca como parte da natureza, é um elemento que contribui para a construção da cena de modo tão profundo que se confunde com a própria natureza: “Vi o homem andando para semente/ E a semente no escuro remando para raiz.” (Idem, p. 57).

Nesse sentido o poema encontra a perspectiva Surrealista, pois traz a caracterização do pensamento, da imagem, da criação imagética, da expressão e desse movimento do subconsciente. Quando a voz lírica se coloca como parte intrínseca da natureza, o que se destaca é essa possibilidade de ser o que a mente deseja, anulando qualquer ânsia de razão e negando a lógica e os padrões morais e sociais, uma vez que, cientificamente, o ser humano, embora parte da natureza, não se camufla nela.

Na segunda parte de “Poesias”, encontra-se uma sequência de 21 poemas, esses com títulos convencionais, variando também como estrutura textual, pois encontram-se textos em

prosa, além de poemas. O que se mantém é a presença dos elementos da natureza de maneira indissociável da voz lírica e de suas aventuras. Trata-se, especialmente agora, de um eu lírico que anseia pela vida, deseja sentir a pulsão de viver, sobretudo, uma vida ligada à natureza.

Há uma estrutura padrão a partir do sexto verso do poema “Olhos Parados” (p.58), quando a voz lírica deseja “saber” do céu, da perfeição das mãos, dos ouvidos e dos olhos; de modo que o verbo se repete em uma série de versos, nos quais eu lírico destaca o que ele sabe, em seguida, satisfeito, declara como se sente bem por “ver gente” diferente, conversando, discutindo, ver homens esquecidos; e “lembrar” da casa e da família, dos que estão longe, lembrar da cidade natal, das músicas e dos lugares, das viagens, dos amigos; entender “como é bom” ter nascido, ter jogado futebol e também poder lembrar de tudo. O poema traz uma ideia de memória, de manutenção de lembranças e registros individuais e da necessidade de manutenção dessas lembranças por meio da repetição de algumas palavras ou estruturas frasais que compõem os versos.

“Na enseada de Botafogo”, poema com três estrofes, sendo que as duas primeiras quadras e a última um dístico, traz uma voz lírica que não se conforma com a possibilidade de ser menino aos 30 anos e de como permitiram um menino do mato amar o mar tão veementemente:

[...]
 Ser menino aos trinta anos, que desgraça
 Nesta borda de mar de Botafogo!
 Que vontade de chorar pelos mendigos!
 Que vontade de voltar para a fazenda!

Por que deixam um menino que é do mato
 Amar o mar com tanta violência? (BARROS, 2010, p. 66)

Na enseada, olhando o mar de Botafogo, essa criança de 30 anos não entende, com base na razão e na lógica, como poderia nutrir tanto amor pelo mar, sendo ele alguém do mato. O que se pode compreender, aqui, é que na literatura de Manoel de Barros a infância não se contabiliza em idade. E que o amor não está associado, necessariamente, à terra natal. A estrutura do poema se destaca entre os demais, porque além de ser menor, propõe uma estrutura mais padronizada, que traz o sétimo e o oitavo versos se iniciando pela mesma composição frasal: “Que vontade”, de modo que essa repetição fortaleça o desejo da voz lírica, que vive a dualidade do amor ao mar e da saudade da fazenda.

O terceiro livro de Barros traz temáticas bastante específicas e características de cada obra. Em “Poesias” o tom melancólico e nostálgico de “Face imóvel” se mantém. Especialmente diante da saudade do pai, a voz lírica reconstrói memórias de afeto com o pai que já não vive: “Logo sinto fluir de mim/ Como um veio de água saindo dos flancos de uma pedra,/ A imagem de meu pai. [...] (BARROS, 2010, p. 78). O pai representa essa figura que permitia, durante a infância da voz lírica, a invenção, a imaginação e a liberdade, mas o eu lírico entende que as memórias são apenas registros de momentos que ficaram presos no passado: “Abro os olhos./ Não vejo mais meu pai./ Não ouço mais a voz de meu pai./ Estou só./ Estou simples.” (Idem).

“Compêndio para uso dos pássaros” é o quarto livro das “Poesias completas” e está dividido em duas partes: “De meninos e de pássaros” e “Experimentando a manhã nos galos”, respectivamente. Nessa obra a perspectiva infantil aparece de maneira mais profunda e constante; a estrutura textual, costurada por onomatopeias e aliterações provocam poemas mais ritmados e musicalizados. A linguagem, embora escrita, mostra-se fiel à oralidade, como na parte III do “Poeminhas pescados numa fala de Joao”, quando a voz lírica conta que “Nain remou de uma piranha./ Ele pegou um pau, *pum!*,/ na parede do jacaré.../ Veio Maria-preta *fazeu* três aracas pra mim./ Meu bolso teve um sol com passarinhos (BARROS, 2010, p. 95. Nossos grifos). As marcas da oralidade contribuem para a marcação de uma literatura que reproduz o cotidiano e a simplicidade, especialmente da rotina de uma criança.

Outra marca linguística que se fortalece, também, em “Compêndio para uso dos pássaros” é a personificação dos animais, que pensam, dialogam e participam das cenas protagonizadas pelo eu lírico. Em “A menina avoadada”, o pato anda na árvore, o gato sorri, o pássaro canta e na tentativa de pegar a manhã, o eu lírico só consegue pegar o vento: “Ó sua arisca” (BARROS, 2010, p. 98). Constrói-se uma relação de identificação entre a voz lírica, situada ainda na infância e também a natureza, os animais, a água, o sol, a lua e todos os elementos que cercam as vivências e invenções da criança: “Ah, seu passarinho espora,/ você vai ser meu chapa, será?” (Idem, p. 99).

Essa infância que Manoel de Barros defende em seu quarto livro, é a da livre criação e invenção. Pode-se imaginar e assim se concretizar, basta apenas querer, como mostra o poema a seguir, o qual compõe a segunda estrofe da seção XIV do poema “A menina avoadada”:

O boi
de pau

era tudo que a gente
quisesse que sêsse:
ventos
o azul passando nas garças o seu céu
as árvores que praticam sabiás
e sapo —
sapo se adquirindo
na terra”...(BARROS, 2010, p. 102).

A infância é tida como criação e, por isso, reprodução. Fase em que se pode imaginar e, simplesmente por isso, contemplar, embora não exista em sua concretude. Nesse sentido, a lírica de Barros estabelece essa construção metafórica e de criação, inquieta e inventiva, isso porque “entrevimos um estado cristal do tempo – tempo da intensidade, tempo Aion – de inventividade e criação.” (CARVALHO, 2014, p. 89).

Na segunda parte do livro, cujo título é “Experimentando a manhã nos galos”, tem-se como temática inicial a própria linguagem. Por meio da metalinguagem a voz poética usa do poema para refletir acerca do poema: “... poesias, a poesia é/ — é como a boca/ dos ventos/ na harpa” (BARROS, 2010, p. 109). A voz lírica compreende, enfim, que poesia é movimento e silêncio, “...é som de harpa, é cigarra no crepúsculo, beijo dos rios nos pássaros e, enfim, — e é livre/ como um rumo/ nem desconfiado...” (Idem, p. 110). Essa concepção do “ser” da poesia se constrói com base na perspectiva surrealista que racionalmente não é, mas na esfera da imaginação pode ser tudo e nada ao mesmo tempo. Como a poesia é, ou seja, fruição, sensação, encontro; a coerência está justamente nessa ideia surrealista de ser tudo e de não ser nada ao mesmo tempo.

Há, como desejo da voz lírica, o de camuflar-se, quase como metamorfose, à natureza, quando poderia confundir-se com um bicho que rasteja ou habitar “sobre um montão de pedras...” (BARROS, 2010, p. 115). Essa é uma das perspectivas mais latentes na segunda parte do quarto livro do autor mato-grossense. Composições como “Tentação”, “Na fazenda” e “Um novo Jó” fortalecem essa perspectiva, o que vai se repetir em tantas outras composições dos demais livros do mesmo autor.

A quinta obra de Barros, intitulada “Gramática expositiva do chão” traz uma ironia à validade da gramática normativa da Língua Portuguesa, já que no livro de 1966 o autor brinca que essa gramática expõe o próprio chão, elemento que, convencionalmente, não apresenta estética normativa e nem validade poética. Nessa contradição linguística, incentivando uma vivência mais próxima da liberdade infantil e distante da “Dona Lógica da Razão”, a primeira

composição da obra está estruturada em texto poético, trazendo uma lista de itens apreendidos em uma gaveta que pertencia a um sujeito que escrevia poemas, mostrando a figura do poeta como participante dos poemas de modo integrado e indissociável.

Outra menção interessante é à figura de São Francisco de Assis, este que é apresentado junto dos animais, o santo padroeiro dos animais, e carregam essa relação íntima com a infância e a fase de invenções conectadas à natureza, aos elementos e aos animais, sendo que ambos contribuem para o processo de invenção e criação inerente da fase infantil. A figura do santo representa a feição religiosa, o apego à natureza e movimento de tornar poesia tudo isso.

Esse chão, a quem pertence a gramática expositiva, reproduz do mar, para o mar e com o mar, está conectado aos pássaros, às rãs, aos lagartos, ao caracol, à borboleta e à natureza em sua totalidade, é o sustentáculo, o suporte, o equilíbrio do homem, o qual é fundamental não só para o equilíbrio entre homem e natureza, mas para que essa conexão seja posta e compreendida pela poesia, pela arte e pela infância, uma vez que todos esses elementos se tornam indissociáveis.

Nesse livro, o que norteia a temática dos poemas é a conexão entre natureza e poesia, da qual se origina e se fortalecem vínculos, laços, etapas e o equilíbrio vital. Nesse sentido está o poema “A máquina de chilrear e seu uso doméstico”, no qual há um diálogo entre o poeta, a lua, o pássaro e a pássara, o córrego, o mar, o sol, a estrela, a formiga, o caramujo, a árvore, a rã, o Francisco e o Chico Miranda, quem vai afirmar que “— O poeta é promíscuo dos bichos, dos vegetais, das pedras. Sua gramática se apoia em contaminações sintáticas. Ele está contaminado de pássaros, de árvores, de rãs...” (BARROS, 2010, p. 137). A ideia de “contaminação” é uma ironia a essa vida poética que camufla e metamorfoseia poesia e natureza, infância e invenção e essa mesma ideia vai se repetir em grande parte de suas obras, como no livro de 1898: “Um Livro o ensinou a não saber nada – agora já sabe” (BARROS, 2010, p. 246).

Nesse livro, o quinto da Obra Completa, a voz poética constrói uma poesia profundamente conectada aos elementos da natureza, sendo que, no penúltimo poema, “A máquina segundo H.V., o jornalista”, o que toma protagonismo é justamente a máquina, que, em oposição à natureza, inclusive como resultado da destruição desta, é colocada como a vilã dessa relação poesia *versus* natureza. “A dimensão super-regional de Manoel de Barros se apresenta como superação do conflito campo *versus* cidade [...]. A invenção criativa permite

reconhecer nos textos de Manoel de Barros esse elemento universalizador que matiza toda a grande criação poética.” (CITELLI, 2009, p. 129).

Nesse sentido, a título de ilustração, nota-se a terceira estrofe do poema, que vai pensar justamente essa relação do ser humano com as máquinas, do campo com a cidade:

[...]
 A Máquina
 trabalha com secos e molhados
 e ninfômana
 agarra seus homens
 vai a chás de caridade
 ajuda os mais fracos a passarem fome
 e dá às crianças o direito inalienável ao
 sofrimento na forma e de acordo com
 a lei e as possibilidades de cada uma. (BARROS, 2010, p. 139-140)

Essa oposição à ideia das máquinas se encontra com os conflitos da Revolução Industrial que, em 1966 já não provocava os mesmos conflitos da década de 30 - quando esse processo criou força no Brasil - mas continuava refletindo o resultado da industrialização em detrimento da natureza. Outros poetas que vão tematizar essas mesmas questões são, por exemplo, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade e outros modernistas e críticos das máquinas e do impacto das mesmas nas relações capitalistas, sociais, econômicas e sensíveis com a poesia.

O sexto livro do poeta, publicado em 1970, está estruturado em 3 poemas, sendo, respectivamente “Matéria de poesia” composto por 3 partes; “Com os loucos de água e estandarte”, composto por 2 partes e “Aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição”, estruturado em 6 passeios e outros onze poemas curtos, com exceção do último: “Parte final”.

Em “Matéria para a poesia”, a voz lírica trata daqueles itens que “servem para a poesia”. No geral, o que une cada um desses itens é a inutilidade capitalista, ou seja, tudo aquilo que não detém valor econômico é listado como inválido, essas são “todas as coisas cujos valores podem ser/ disputados no cuspe a distância/ servem para a poesia.” (BARROS, 2010, p. 145). Essa habilidade de fazer poético o que parece inútil é uma característica de Manoel de Barros, atribuindo um valor sensível aquilo despercebido cotidianamente.

Essa estratégia lírica muito tem a ver com uma poesia “sobre nada”, sobre “ignoranças” ou sobre as “grandezas do ínfimo”. Assim, Manoel de Barros vê poesia do eco, do hiato entre

o útil e o inútil e evidencia para o universo infantil que a beleza está na simplicidade e, mais do que isso, no que é gratuito e que ainda assim molda o mundo: a natureza: “As coisas que não levam a nada/ têm grande importância/ Cada coisa ordinária é um elemento de estima.” (BARROS, 2010, p. 145).

Ademais em matéria de poesia, a segunda parte do poema apresenta, ironicamente, uma lista de A a L de coisas que se poderia fazer em favor da poesia; dentre os itens se destacam: “Esconder-se por trás das palavras para mostrar-se”, “Aprender a capinar com enxada cega”, “Nos dias de lazer, compor um muro podre para os caramujos.” e “Jogar pedrinhas nim moscas...” (BARROS, 2010, p. 148-149). A lista de itens se une à inutilidade dos objetos úteis à poesia porque ambos continuam, em matéria de poesia, inúteis para o capital e úteis para a poesia, ou seja, não se trata do valor, mas da subjetividade, do símbolo e do metafórico, a poesia valida o que é inválido desde que se trate daquilo que “você não pode vender no mercado.” (BARROS, 2010, p. 146).

Manoel de Barros atribui valor a tudo que é desprezível pela sociedade capitalista, assim, trata-se de “algo que boa parte da sociedade compreende como inútil, pois assim o é do ponto de vista tecnicista e mecanicista, [...] valorizando a inutilidade, Manoel de Barros apresentou, com sua obra, uma faceta bastante particular da Modernidade.” (CARVALHO, 2019, p. 48 e 81). Isso é possível ver no excerto a seguir, sobre a inutilidade tematizada na poesia em Manoel de Barros.

[...]
 “— Você sabe o que faz pra virar poesia, Joao?
 — A gente é preciso de ser traste
 Poesia e a loucura das palavras:
 Na beira do rio o silêncio põe ovo
 Para expor a ferrugem das águas
 eu uso caramujos
 Deus é quem mostra os veios
 É nos rotos que os passarinhos acampam!
 Só empós de virar traste que o homem é poesia...” (BARROS, 2010, p. 153).

Pensar essa utilidade da poesia é chegar à natureza, que não é tida como inútil, mas sua validade é mais reforçada. A poesia se metamorfoseia em natureza, que se transforma em palavra, que se transforma em utilidade poética. Esse movimento de união, como tentáculos de um mesmo ideal poético, vai consolidando a ideia de poesia de Manoel de Barros já em 1970, uma vez que “Matéria de poesia” é a primeira obra que nos parece ser fundamentada na ideia de poesia que o autor vai defender e tematizar até o fim de sua atuação, oscilando entre

um livro ou outro, nunca perdendo de vista a temática da Infância e da Educação informal por meio da poesia. Nesse sentido, essa voz, linguagem, poesia, musicalidade torna-se árvore, que se torna pulsão de vida, como é possível identificar no passeio nº 2: “Na voz ia nascendo uma árvore/ Aberto era seu rosto como um terreno...” (BARROS, 2010, p. 159).

Em “Arranjos para assobio”, sétima obra, publicada em 1980, somente dez anos após a sexta obra, Manoel de Barros traz uma poesia que vai tematizar o Pantanal, os animais e a vida em torno das descobertas da natureza. A obra é composta por cinco poemas, sendo que o primeiro se subdivide em 15 partes. O segundo poema, “Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos”, traz uma lista de palavras apresentadas por uma linguagem conotativa e subjetiva, diferentemente do padrão estrutural e linguístico de um glossário convencional.

Nessa obra, a voz lírica vai apresentar o vocábulo “trapo”, que representa, metaforicamente, uma pessoa que vive a realidade da fome, ou seja, “trapo, sendo uma metonímia, não é um objeto, mas uma pessoa, a qual passou dificuldades na vida, inclusive fome, sendo, portanto, privada de algo absolutamente essencial para sua subsistência: alimento.” (CARVALHO, 2018, p.34). Ao mesmo tempo, a pessoa trapo vagueia pelo caminho do nada, fazendo analogia ao poeta, que também está à margem do capitalismo, visto que não lhe cabe se preocupar com o que tem de valor(es) econômicos.

Em seguida, já no primeiro poema, a voz lírica se apresenta em primeira pessoa e, nesse ritmo de camuflagem, coloca-se como um elemento partitivo da natureza: “Sou fuga para flauta e pedra doce./ A poesia me desbrava./ Com águas me alinhavo.” (BARROS, 2010, p, 170). Também o poema VI toma a palavra como objeto de inspiração, fortalecendo essa ideia de união entre voz lírica, natureza, animais e palavra/linguagem ignorando o que está estabelecido como valor econômico para nutrir a sociedade capitalista:

Ha quem receita a palavra ao ponto de osso, de oco;
ao ponto de ninguém e de nuvem.
Sou mais a palavra com febre, decaída, fodida, na
sarjeta.
Sou mais a palavra ao ponto de entulho.
Amo arrastar algumas no caco de vidro, envergá-las
pro chão, corrompê-las
até que padeçam de mim e me sujem de branco.
Sonho exercer com elas o ofício de criado:
usá-las como quem usa brincos.” (BARROS, 2010, p. 172).

Essa relação entre a voz lírica e a palavra consolida-se em outros poemas também, quando, por meio da metalinguagem, da crítica ou da sátira, a voz lírica se coloca participante do texto, reflexo do texto ou pulsão textual, já que se coloca como a própria palavra, parte fundamental dela ou como um idealizar da mesma. Aqui, lemos que há uma comoção em torno da palavra, com o objetivo de desmistificá-la, tornando-a acessível, naturalizada, “ressignificável”: para a infância e para a poesia.

Um movimento semelhante acontece na VII parte do primeiro poema, intitulado “O que é o que é (como nas adivinhas populares)” (BARROS, 2010, p. 173), isso porque o “eu-lírico busca oralidades e significâncias já fragmentadas, não inteiras, mas que podem ser recompostas.” (CARVALHO, 2019, p. 47). Nessa aproximação entre linguagem oral e verbal, a poesia é a estrutura poética e textual escolhida por Barros para naturalizar a linguagem, fazendo da oralidade, poesia, o que não anula o rigor linguístico do poema, mas faz dele resultado de relações humanas, sociais e geográficas, pulsão infantil que deve ser lida e vivida em todas as fases da vida humana.

Em Barros, a poesia é construída como uma expressão simples e por isso poética, ou, simples e, por isso, valiosa. Quando a voz lírica afirma que “O poema é antes de tudo um inutensílio” (BARROS, 2010, p. 174), declara que a poesia não tem razão de existir para o capital ou para algum fim prático, isso porque a inutilidade da poesia, conforme discutido anteriormente, faz dela essa produção artística que existe para além dos itens de valor, como Barros já tematizou anteriormente em “Matéria de poesia” e vai continuar pensando em toda a sua obra. Nesse sentido, criam-se palavras, neologismos, trocadilhos, glossários e outros movimentos linguísticos que contrariam o fluxo da formalidade e marcam uma poesia muito mais ligada à oralidade que à escrita.

A proposta principal da obra de 1980 é mesmo pensar a palavra, a linguagem e as suas utilidades para a poesia, concluindo enfim, que só há utilidade na palavra porque ela é a responsável por construir poemas que, por sua vez, são inúteis. Nesse sentido está o “Glossário de transnomações” (BARROS, 2010, p. 181), no qual temos as palavras “Cisco”, “Poesia”, “Lesma”, “Boca”, “Água”, “Poeta”, “Inseto”, “Sol”, “Trapo”, “Pedra”, “Árvore” e “Apêndice”, sendo que nenhuma delas traz a tradução denotativa característica de um glossário convencional e normativo. Árvore, água, pedra, sol, inseto, trapo e cisco são

peessoas; poesia é raiz, lesma é semente e pedra é “Palavra que certos poetas empregam para dar concretude à solidão.” (BARROS, 2010, p. 183).

O glossário é uma ironia à utilidade das palavras, uma crítica à “Dona Lógica da Razão”, que busca a validade da vida, dos comportamentos e da poesia com base na razão e na lógica, jamais na subjetividade artística - como acontece em toda a obra de Manoel de Barros -, costurada pela ideia de inutilidade da poesia, reflexo subjetivo e individual de cada leitor, dos animais e de tudo que pulsa vida e vida genuína, como a natureza.

Manoel de Barros prioriza a poesia, mas também se simpatiza por outros gêneros literários, o que não significa que ele abandona a linguagem poética, uma vez que o lirismo o acompanha até nos textos em prosa. O que se modifica é a estrutura textual, uma vez que a poesia está presente no texto narrativo, dramático e, indissociavelmente, no texto lírico. A poesia é um sintoma da produção de Barros porque constantemente ressignifica os sentidos, repensa a linguagem denotativa e dá novas possibilidades de leitura e compreensão do texto que ultrapassam o sentido formal das palavras.

Até nesse momento da produção parece que não se pensa completamente a Infância, porque Manoel de Barros constrói primeiro a sua concepção sobre linguagem, depois trata a infância, para que, independente da idade, essa fase, na simplicidade das palavras, encontre os sujeitos por meio da poesia, ou seja, há um projeto lírico e educacional que ultrapassa a palavra escrita e se molda por meio da subjetividade poética. Nesse sentido, o “Livro de pré-coisas: roteiro para uma excursão poética no Pantanal”, obra de 1985, traz um predomínio de textos em prosa, curtos, quase como estrofes longas, mas apresentado por meio de narrativas.

Já no primeiro texto a voz lírica esclarece que “Este não é um livro sobre o Pantanal. Seria antes uma anunciação. Enunciados como que constativos.” (BARROS, 2010, p. 197). Ao contrário, embora o objetivo do poeta não fosse fazer um roteiro pelo Pantanal, a poesia reflete caminhos, rios, ladeiras e embicos que refletem e circunscrevem, poeticamente, o pantanal: “Aqui o silencio rende./ Os homens deste lugar são mais relativos a águas do que a terras./ Ha sapos vegetais que dão cria nas pedras.” (Idem, p. 198). Cria-se uma dualidade entre campo e cidade, natureza e industrialização, de modo que o Pantanal represente uma purificação da cidade, fuga e refúgio, “Quando meus olhos estão sujos da civilização, cresce por dentro deles um desejo de árvores e aves [...]. Os homens deste lugar são uma continuação das águas.” (Idem, p. 199) e a cidade represente o oposto.

Diante dessa imersão do poeta, compreende-se a frequência dos animais e da natureza em seus versos. É o Pantanal poética ou uma poesia indissociável do Pantanal, a qual reflete a vivência do próprio escritor. Essa metamorfose entre natureza e poesia tem muito a ver com as ideias surrealistas, uma vez que se atribui características humanas a seres inanimados e os responsabiliza por pensamentos e comportamentos impossíveis de serem alcançados na realidade denotativa das palavras.

O texto poético “O personagem” traz uma perspectiva histórica da formação do Pantanal e das figuras representativas para tal feito, esclarecendo que “Quando de primeiro o homem era só, Bernardo era. Veio de longe com a sua pré-história. Resíduos de um Cuiabá-garimpo, com velas rampadas e crianças papudas, assistiram seu nascimento.” (BARROS, 2010, p. 211). Ao longo de todos os 10 subtítulos, o leitor encontra perspectivas sobre a construção e manutenção do Pantanal, trazendo figuras como andarilhos e lobisomens. Essa narrativa reforça a relação que o escritor estabelece, de maneira indissociável, entre poesia e natureza, linguagem oral e escrita, formal e informal, mostrando que a sua poesia é um simulacro das vivências do poeta e da necessidade de valorização da natureza, mesmo que por meio de uma poesia que ele declara constantemente como inútil.

O que não sei fazer desconto nas palavras.
Entesouro frases. Por exemplo:
— Imagens são palavras que nos faltaram.
— Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem.
— Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser.
Ai frases de pensar! (BARROS, 2010, p. 263).

A título de fortalecimento dessa hipótese, na parte 6 do poema, a voz lírica apresenta um “Tratado de metamorfoses”, cuja Parte XIX, Livro de pré-coisas, transcrevemos, e esse mesmo tratado reflete o título do livro, que tem como principal temática o Pantanal e como ele reflete na poesia de Manoel de Barros. Assim, esse Tratado de metamorfose mostra como a poesia do autor se camufla nas particulares e características fundamentais para a construção e manutenção do Pantanal.

No último poema do livro, “Pequena história natural”, as narrativas apresentam como subtítulos “Urubu”, de “Socó-boca-d’água”, “De tatu”, “O quero-quero”, “De cachorros”, “De quati”, “A nossa garça” e reproduzem essa estética lírica que se ocupa de pensar a natureza paralela à Infância e à poesia. Nesse sentido, mesmo que esta obra não tematize a Infância, ela é fundamental para compreender, na perspectiva da obra completa do autor, como ele constrói

a Infância e a poesia de seus próximos livros. Ou seja, essa Infância profundamente associada à natureza se traduz na compreensão do Pantanal, lugar de Manoel de Barros e como ele percebe essa aproximação, por isso, em primeira instância o poeta se ocupa de apresentar também o Pantanal, sem perder de vista a estética poética do primeiro ao último livro.

O livro que se segue, intitulado “O guardador de águas”, publicado em 1989, retoma a estética poética que não foi tão forte no livro anterior. Os versos dão lugar para a voz de Bernardo, como um *alter ego* do poeta. Bernardo representa uma figura andante, desprendida dos bens e da matéria e apegado à natureza, representando esse ideal poético e humano defendido na poesia de Manoel de Barros. Bernardo encontra a natureza de uma maneira semelhante à forma como o poeta lida com a palavra, já que a matéria-prima e a palavra apresentam novas formas e significados.

A obra está dividida em 5 poemas que internamente se subdividem, como é característico de sua produção até aqui. Nesta obra, o poeta pensa, a partir da ótica surrealista, uma poesia que se encontra no incompreensível racionalmente, naquilo que a “Dona Lógica da Razão” não entende, pois os poemas se voltam muito mais para a perspectiva surrealista, o que só faz sentido dentro do universo artístico e extingue o sentido racional de enxergar o mundo.

O “Nascimento da palavra” sob a ótica artística não pensa em convenção social, cientificamente pautada no campo da linguística. Na poesia de Barros “as palavras se esgarçam em lodo.” (BARROS, 2010, p. 242), elas “invadem esse ermo como ervas. Todas as coisas passam a ter desígnios. Não há o que lhes ande por documentos.” (Idem, p. 248). Essa compreensão da palavra como o caminho para significar o mundo e o retratá-lo na poesia traz um tom educativo para a poesia de Manoel de Barros. Essa Educação, que, nos termos de Araujo (2009, p. 82) representa que “certamente, a criança como indivíduo sempre percorreu a história do homem, bem como a defesa de que sua educação é central na configuração da sociabilidade humana”.

A segunda parte do livro, intitulada “Passos para a transfiguração” traz um tom muito lúdico para os poemas, isso porque os desenhos propõem essa compreensão mais visual do texto lírico, que agora já se direciona para os campos da literatura infantil, estética que vai se manter até o último livro, em 2010. Os desenhos não apresentam estética rebuscada, o que

torna a imagem mais próxima dessa criação fluida, natural e em construção, característica do público infantil.

Embora cada poema da seção esteja acompanhado por um desenho, não há uma representação do texto verbal, como se o leitor tivesse, ao mesmo tempo, mais de uma possibilidade de leitura do conteúdo de cada página ou seção. Essa linguagem verbal e não-verbal permite uma possibilidade de leitura e interpretação que ultrapassa a estética convencional e abre, ao leitor, uma gama muito maior de criação e invenção a partir do poema.

A relação com a natureza, tão frequente nos demais poemas desse livro, indica uma poesia que se aproxima desses elementos não somente como metáfora, mas como interdependência. Representa uma identidade do autor e uma característica que mais atua como sintoma da obra de Barros. Nesse sentido, Carvalho *et al.* (2014) esclarecem que,

Manoel construiu uma linguagem inovadora, plena de neologismos e, ao mesmo tempo, apresentando a língua portuguesa em suas raízes mais profundas e primitivas. Sua obra brota de um reduto latino-americano, brasileiro, pantaneiro; de uma região geograficamente peculiar, por representar um reduto de preservação ambiental: o pantanal mato-grossense em sua natureza invadida. (CARVALHO, 2014, p. 89).

Ou seja, essa poesia criada no meio da natureza e com a natureza; a da invenção, criação e liberdade representa uma identidade poética que vai atravessar toda a obra do escritor, porque são mesmo partes de uma postura lírica de Manoel de Barros, como se estivesse uma espinha dorsal ligando todas as obras a esses versos livres e brancos, sem rima, sem estrutura padrão; mas com muito apego à natureza, à palavra e ao poeta.

O décimo livro de Manoel de Barros, “Concerto a céu aberto para solos de ave”, de 1991, está estruturado em três principais blocos de poemas: 1) “Introdução a um caderno de apontamentos” e “Caderno de apontamentos”; 2) “Caderno de andarilho”, “Apresentação”, “Retrato”, “Prefácio” e 3) “Caderno de andarilho”. Os poemas trazem a figura de uma criança que tem memórias do avô e do pai e trata dessas saudades em primeira pessoa; a natureza, por sua vez, ocupa espaço de destaque, já que “estes referenciais são travestidos de uma aparência e providos de atitudes que só existem no mundo particular do sujeito poético.” (CITELLI, 2009, p. 129).

Essa literatura que tematiza a infância por meio de um aprendizado que acontece pela poesia, que por sua vez não se preocupa com as questões de ordem estrutural e gramatical,

revelam um autor marcado pela inutilidade do que toma como temática. Como fuga dos valores capitalistas, a voz lírica de Manoel de Barros quer pensar o Pantanal, a fauna, a flora, a relação subjetiva e sensível que se estabelece com os animais e com a força da natureza; pensa uma poesia pra além dos valores econômicos, mas uma produção lírica que busque pela liberdade, invenção, arte e conhecimento longe da “Dona Lógica da Razão”, evitando qualquer interrupção desse processo criativo chamado de infância.

A DIDÁTICA DA REINVENÇÃO DAS PALAVRAS E A CONSTANTE INFÂNCIA

A composição estética das obras é fundamentada em metáforas e essas, por sua vez, conduzem a uma linha temática compreendida em torno da infância manoelina no Pantanal do Norte (lugar que assume tanto o espaço quanto o tempo na poética). Memórias reinventadas pelo resgate dos costumes infantis, brincadeiras ou caracterização dos personagens que indicam conviver com as crianças mesmo que esses sejam moribundos.

De uma perspectiva interpretativa mais superficial, parece que Manoel de Barros cadencia a exploração do espaço rural e do tempo da sua infância mato-grossense como um boiadeiro toca uma boiada nos lamaçais pantaneiros numa natureza descrita como quase intocada, longe das mazelas da industrialização, cultua o primitivo. De uma perspectiva mais profunda, não só revela as condições e a ambientação em que se viveu a infância como exalta a ideia de resgate às suas origens, às origens de certo povo que compunha a nação, os índios, negros, portugueses e bugres. Pode-se confirmar tais interpretações num trecho de uma entrevista⁴⁵ de Manoel de Barros em 2007:

Tenho em mim um sentimento de aldeia e dos primórdios. Eu não caminho para o fim, eu caminho para as origens. Não sei se isso é um gosto literário ou uma coisa genética. Procurei sempre chegar ao criancimento das palavras. O conceito de Vanguarda Primitiva há de ser virtude da minha fascinação pelo primitivo. Essa fascinação me levou a conhecer melhor os índios. Gosto muito também de ler as narrativas dos antropólogos. (FENSKE, 2011).

Nesse sentido, Adalberto Müller Jr. (2013) no texto intitulado “Em pleno uso da poesia” que compõe a orelha do livreto “Matéria de poesia” (BARROS, 2013) indica que muito da originalidade de Manoel de Barros tem das andanças com o pai pelo Pantanal, mas também das viagens pelo mundo. Cita uma frase do poeta francês Francis Ponge sobre as

⁴⁵ Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2011/02/manoel-de-barros-natureza-e-sua-fonte.html>.

origens: “Nossas origens fazem parte de nossa originalidade”, a quem atribui algumas reminiscências nos versos manoelinos como também outros renomados como Rimbaud ou Duchamp. Explica um dos modos da elaboração lírica das coisas menores em relíquias da linguagem; nas palavras dele “Manoel é capaz de transformar a matéria mais desimportante em poesia.” (MÜLLER JR., 2013, orelha). Sobre esse modo de “desencontro da palavra com a ideia”, Adalberto Müller Júnior profere que:

A frase, seu elemento primordial de trabalho, sintaticamente lógica, é submetida a um desarranjo semântico (a um “ilogismo”) pelo encontro inusitado de realidades aparentemente incompatíveis, como em “esfregar pedras na paisagem”, ou em “um algibe entupido de silêncio sabe a destroços”. Esse procedimento mantém a frase num espaço de tensão permanente entre o obscuro e o iluminante, dando ao leitor a sensação de que “quebraram dentro dele um engradado de estrelas.” (MULLER JR. 2013, orelha).

Müller Júnior defende que, a partir deste tipo de experiencição com a linguagem, é que Manoel de Barros passa a elaborar situações, personagens e pequenas narrativas em que surgem os tipos diferentes de “loucos de água e estandarte”, os andarilhos, os poetas que perambulam pelo mundo do avesso e vivem numa espécie de terceira margem, ou, nas palavras dele, “entre o mundo e o imundo, entre o primitivo e o civilizado.” (MÜLLER JR., 2013, orelha).

O crítico nos atenta para o fato de que, no *des-aprendizado* das coisas em “Matéria de poesia” (BARROS, 2013), é “difícil saber se esse João (que lembra o João Ninguém de Noel Rosa)” não é o próprio Barros. Esse é um personagem muito presente na poética de Manoel, e segue ele com a provocação de que não seria “uma das muitas vidas do próprio poeta, que se define alhures como um ‘minhocal de pessoas’ ou ‘muitas pessoas destroçadas’: Mário-Pega-Sapo, Bernardo, Roupa-Grande, Apuleio e tantos outros.” (MÜLLER JR., 2013, orelha).

Ainda sobre a ambientação ser o Pantanal, apesar de se anunciar no subtítulo do Livro de Pré-Coisas que se tratará de um “Roteiro para uma excursão poética no Pantanal”, temos: “Este não é um livro *sobre* o Pantanal. Seria antes uma anúnciação. Enunciados como que constativos. Manchas. Nódos de imagens. Festejos de linguagem.” (BARROS, 2013, p.9).

Pedro Carlos Louzada Fonseca (2021, p.7) defende que a obra não é “sobre o Pantanal propriamente real, mas antes, no seu sentido anunciador e iniciático, composto por míticos enunciados contrastantes” pode ser constatado nos versos de Barros (2013, p.9) que seguem:

Aqui o organismo do poeta adoece a Natureza. De repente um homem demuba folhas. Sapo nu tem voz de arauto. Algumas ruínas enfrutam. Passam louros crepúsculos por dentro dos caramujos. E há pregos *prima veris*...

(Atribuir-se natureza vegetal aos pregos para que eles brotem nas primaveras... Isso é fazer natureza. Transfazer.). Essas pré-coisas de poesia.

O estudioso aponta-nos uma perspectiva de interpretação mais aprofundada, argumentando que Manoel de Barros poetiza “a admiração e a reflexão sobre a natureza pantaneira na sua criação cosmogônica.” (FONSECA, 2021, p. 6). Exemplificando sua argumentação com o poema “Anúncio” da primeira parte do “Livro de pré-coisas”, nesse Pantanal “anunciador e iniciático”, o organismo do poeta “adoecerá a natureza”, atribuirá natureza vegetal a coisas “Atribuir-se natureza vegetal aos pregos para que eles brotem nas primaveras...” e natureza humana a animais “Sapo nu tem voz de arauto.” (FONSECA, 2021, p. 6).

Conforme observa Vasconcelos (2005) citado por Fonseca (2021, p.7), o espaço anunciado pelo poeta compõe-se de elementos da natureza arranjados de maneira original, mostrando a possibilidade de acesso ao que acredita ser o sentido verdadeiro das coisas, e de tudo, na “*transposição de uma linguagem nova para chegar a uma estética inaugural*, convergindo para um conceito de Poética que leva à invenção de uma obra de arte.” E o sentido íntimo dessa poética inaugural completa-se na poesia de Manoel de Barros com a ideia de *outridade*, com a possibilidade de um consórcio entre os homens e os seres naturais. (FONSECA, 2021, p. 7- grifo nosso). Depreende-se que a essência da estética inaugural de Manoel de Barros é a transposição da linguagem, das palavras em outros sentidos, o que anuncia como de “fazer natureza” e “transfazer”.

Nesse sentido, da infância à vida adulta, a voz lírica dos poemas, por exemplo, em “Livro das Ignoranças”, passeia pela natureza e pelos sentidos, pelas metáforas e pelos hipérbatos, de modo a valorizar as sensações e os sentimentos. A sinestesia que relaciona os cinco sentidos é também o que organiza a poesia do autor, no cheiro que se toca e no barulho que se olha; o paradoxo da linguagem informal não simplifica o poema ou os neologismos, na verdade cria imagens lúdicas e vai costurando uma literatura que toca numa infância educativa e isso porque ensina por meio da poesia, ou seja, é a arte o pano de fundo.

Tomando como base esse universo artístico, a obra poética de Manoel de Barros propõe a poesia como método educativo e a intuição como método de experiência. O comportamento da voz poética traz uma leitura de mundo que está baseada na compreensão de uma natureza simples, sensível e poética. Essa vivência profunda, paralela a um cenário

que prioriza os elementos da natureza, vai moldando o eu lírico para que ele possa propor “Uma didática da invenção”, conforme intitula a 1ª parte de “Livro das Ignoranças” (BARROS, 2010).

A 1ª parte do poema, subdividida em outras vinte e uma, traz como prefácio um excerto que diz que “As coisas que não existem são mais bonitas” (BARROS, 2010), atribuindo a autoria do trecho a Felisdônio. Como ponto de partida, tem-se a ideia da criação, da liberdade imagética muito ligada à infância, como fruição libertária que pertence muito mais aos primeiros anos de vida e que é estimulada pela voz poética de Barros. O primeiro poema dessa primeira parte tem os versos estruturados em tópicos, de maneira didática e lúdica, instruindo que para tocar as intimidades do mundo é necessário compreender que: “a) Que o esplendor da manhã não se abre com faca/ b) O modo como as violetas preparam o dia para morrer/ c) Por que é que as borboletas de tarjas vermelhas têm devoção por túmulos [...]” (BARROS, 2010, p. 299).

A criatividade estética do poema é, além de revolucionária – mesmo que no contexto modernista – educativa, como se tivesse mesmo elencando, por meio de tópicos, e sugerindo que é importante encontrar a intimidade do mundo. Os tópicos se restringem à própria simplicidade e à percepção da natureza por meio dos sentidos. Nega a violência, valoriza os ciclos da vida e sugere o caminho da simplicidade, marcando com uma sequência de três “etc”, seguidos da conclusão de que “Desaprender oito horas por dia ensina os princípios.” (BARROS, 2010, p. 299), criticando o diário ritmo de trabalho do proletário e propondo uma nova possibilidade de leitura de mundo.

A ironia do poema II também dessa mesma obra está na reinvenção dos significados, atribuindo às coisas e aos objetos novas funções. Esse incentivo à inutilidade das coisas úteis e utilidade das inúteis permeia os objetos e também as palavras, e é nesse sentido que se encontra a expandida lista de neologismos adotados pelo escritor. Além de sugerir, a voz poética mostra o caminho para que a revolução aconteça, sendo necessário, como proposto no poema III, “Repetir repetir — até ficar diferente.” (BARROS, 2010, p. 300). Esta construção lírica, formada por dois únicos versos, é suficiente para que, mesmo na simplicidade das palavras, elas sejam suficientes para reforçar uma ideia, é como reinventar a estrutura poética, a palavra e o sentido. Um exagero que se localiza exatamente na simplicidade, um paradoxo que se forma não por meio da palavra, mas pela estrutura poética.

Na esteira da criatividade, a voz poética adota um público, mas não é somente as crianças, é também para quem as guia, pois já que “As coisas que não têm nome são mais pronunciadas por crianças” (BARROS, 2010, p. 300), essas que pronunciam o que ouvem, é também dos adultos, nos quais deve nascer a criatividade e a fruição e como herança, lúdica e didática, as crianças possam pronunciar palavras inexistentes e criar livremente.

Reforçar essa Infância livre para criar é ressignificar os lugares de silenciamento e de violência sofrida pelas crianças, especialmente durante o período colonial no Brasil. Tomando como base essa perspectiva histórica, Del Priore (1996) esclarece que mediante a chegada dos portugueses em nossas terras, as ações da Companhia de Jesus no Brasil se voltaram para estabelecer dois grupos de crianças, as “místicas” e as “santas”. O primeiro é o que deveria sustentar todos os seus conflitos em prol da fé, além de nutrir a pureza da ingenuidade e da inocência. A *criança-santa*, por outro lado, representava a imagem cristã que se relacionava a Jesus. Essa imposição do cristianismo, além de outras violências sofridas após a chegada dos colonizadores não poupavam as crianças e não as libertaram para a criatividade. Por isso, pensar as analogias bíblicas é repensar esse lugar civilizatório da religião e de que modo essas imposições podam os movimentos da infância com o objetivo catequizante.

No poema VII, a voz lírica faz alusão à Gênese, “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (BÍBLIA, 2009), mas no poema, o começo é marcado pelo prefixo “des”, que apresenta significado de negação ou reversão, o primeiro verso retoma o livro católico, mas sob a perspectiva da crítica e da contradição, propondo uma nova forma de ler a nossa sociedade.

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*. (grifo nosso)
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira.
E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer
nascimentos — O verbo tem que pegar delírio. (BARROS, 2010, p. 301).

Esse “verbo”, contradito por ser um delírio, é lido pela criança de outra forma, pois na ânsia do dogmatismo infantil, esquece-se que a criança *escuta a cor dos passarinhos* e não entende, nos termos da linguagem cristã, a sensibilidade da natureza. O único trecho em itálico acima representa a voz das crianças, porque elas dizem de maneira diferente, o

discurso que se deve ouvir, entender, ensinar, porque a criança não entende a imposição do conhecimento, entretanto, conhece a voz da criatividade, do delírio e, como ponto de chegada, da poesia, porque as coisas precisam ser “olhadas de azul —/Que nem uma criança que você olha de ave”, isso porque “Poesia é voar fora da asa.” (BARROS, 2010, p. 302).

A voz lírica entende que a poesia pode ser, além de lúdica, um caminho de (re)criação e (re)construção, fluidez e liberdade criativa. De Shakespeare a Jesus Cristo, do dia à noite, dos neologismos à informalidade, a literatura de Manoel de Barros poetiza o simples, não simplesmente para que deixe de ser, mas também para que se enxergue e se valorize o que se passa por despercebido no cotidiano adulto.

A 2ª parte do poema, intitulada “Os deslimites da palavra” (BARROS, 2010, p. 305) já propõe no título, por meio do neologismo *deslimites* - composto pelo prefixo *des* e a flexão do verbo “limitar” - que a palavra é livre e não permite fronteiras. Como apresentação da segunda parte do “Livro das Ignoranças” (2010), há uma irônica “Explicação desnecessária” (BARROS, 2010, p. 305), pois mesmo supérflua foi utilizada para indicar ao leitor que se tratava de uma adaptação poética de “Um Pequeno Caderno de Armazém” (Ibid., p.305) e assim dá início à segunda parte, subdividida em “Dia um”, “Segundo dia” e “Terceiro dia”.

Uma especial atenção às figuras de linguagem que moldam o “Terceiro dia” e ilustram a produção do autor, já que no recorte de uma estrofe, uma sequência de expedientes poéticos mostra como é possível emoldurar a literatura de maneira criativa e imagética:

A lua faz silêncio para os pássaros,
— eu escuto esse escândalo!
Um perfume vermelho me pensou.
(Eu contamina a luz do anoitecer?)
Esses vazios me restritam mais.
Alguns pedaços de mim já são desterro. (BARROS, 2010, p. 313).

A personificação, ao destacar o silêncio de um satélite natural da Terra em respeito aos pássaros, é marcada pelo paradoxo de afirmar que escuta o escândalo que é silencioso. O segundo verso, esteticamente diferente dos demais em razão de um recuo, é também acompanhado de um travessão, o que marca a interrupção da voz lírica em meio à descrição do perfume vermelho que nele pensou. Essa estrutura modernista, que já revelava uma estética contemporânea, traz um monólogo descritivo que expõe uma nova figura de linguagem, a antítese em contaminar a luz do anoitecer, exatamente porque a luz é uma

característica do dia, não da noite. Na angústia de um vazio, é na metonímia que o desterro é formado por apenas alguns pedaços desse sujeito lírico.

A literatura de Manoel de Barros se constrói por meio das coisas comuns e esse movimento de dessacralização da poesia é uma das principais defesas dos poetas modernistas e que ganhou força especialmente com Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e tantos outros artistas modernistas que também se destacam no texto em prosa, como Guimarães Rosa. Essa simplicidade que se potencializou já com as Vanguardas Europeias, especialmente com o Surrealismo e chegando a tocar também o Dadaísmo é, não a redução da arte, mas o reconhecimento da totalidade da arte e também do cuidado estético, uma vez que se faz poesia do descartável e do inutilizado.

Essa confecção poética profundamente sensível, que ultrapassa as barreiras da arte tradicional, tanto do verso lírico quanto de outras instâncias artísticas, além de desconstruir a arte como uma produção elitizada, mostra uma voz poética que observa os detalhes da natureza ao entender a potência e a grandiosidade dela: “Respeito as oralidades. / Eu escrevo o rumor das palavras. / Não sou sandeu de gramáticas. / Só sei o nada aumentado.” (BARROS, 2010, p. 309).

É nesse mesmo caminho que a voz poética questiona o mundo moderno e os sentimentos como mercadoria, tendo como estratégia a reinvenção da linguagem, da natureza, dos sentidos e dos afetos por meio de uma linguagem (re)inventada. Os neologismos, a informalidade e as marcas da oralidade são elementos que costuram a literatura de Barros, porque propõem a simplicidade por meio de palavras que encontram o cotidiano. Dessa crítica social e política, o autor se conecta bastante com outros escritores modernistas, como Graciliano Ramos, o anteriormente referido, Carlos Drummond de Andrade e também com Guimarães Rosa, este, inegavelmente, pela semelhante atração pelos neologismos, embora pertençam a estruturas literárias diferentes.

A ESTÉTICA DA INTUIÇÃO POR MEIO DO DESEJO PELA INUTILIDADE

O “Livro sobre nada”, publicado de maneira inédita em 1996 e listado no Sumário como o 12º na “Poesia Completa” (2010) do autor, traz no título a ideia do Dadaísmo,

vanguarda europeia que, na arte, repensa os espaços e a inutilidade dos itens, dos objetos e da vida:

Nasci para administrar o à toa
o em vão
o inútil.
Pertença de fazer imagens.
Opero por semelhanças. (BARROS, 2010, p. 340).

Na literatura, essa estética (re)ordena e (des)ordena as palavras, questionando a ideia de ordem e propondo uma quebra da lógica e da razão. Também se caracteriza pelo abandono das regras formais do texto poético tradicional, como a rima, o ritmo, a métrica e a musicalidade, rompendo com a estrutura e com a temática convencional.

Muito próxima do Surrealismo que em muitos sentidos vai costurando a obra de Manoel de Barros -, esta vanguarda foi configurada ainda no contexto dadaísta e estendeu-se até a Segunda Guerra Mundial, conforme foi tratado com mais profundidade no capítulo 1 deste trabalho. Tal contexto artístico propaga a liberdade dos movimentos e a reconfiguração dos seus lugares de origem, repensa os modos de expressão, considerando a oralidade, a escrita, a imagem, o som, o toque e todas as outras possibilidades de alcance da arte, tanto pelo artista quanto pelo indivíduo que consome essas produções.

Assim, o “Livro sobre nada”, esclarece, por meio do narrador, que foi Flaubert a inspiração para aquele livro que tematizaria o nada. No entanto, diferentemente do escritor francês, que priorizou o estilo acima da temática, Manoel de Barros tematizaria o “nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer [...]. O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas *desúteis*. O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora.” (BARROS, 2010, p. 327). E eis que ao leitor é apresentada a proposta do livro, uma das obras mais conhecidas do escritor.

Nessa esfera, o crítico e poeta mexicano Octavio Paz (1994) aponta que, nesse ofício da palavra, a poesia indetermina o significado da linguagem, colocando-a entre parênteses, ou seja, diz além da linguagem cotidiana. Para ele, “Há sempre um abismo entre o social e o poético: a poesia é a outra voz.” (PAZ, 1994, p. 3. Tradução livre). Ou seja, é nesse hiato entre o dizer social e o poético que se amalgamam a poética e o social, a ética e a estética, atuando, ambos, concomitantemente.

Um livro que reproduz a técnica dadaísta, que pensa a inutilidade por meio da poesia, mostra uma linguagem diversa e potente que alcança a totalidade da vida por meio da

fragilidade do nada. Essa busca pela essência, muito além do que é físico, concreto, palpável, é mesmo esse hiato de que fala Paz (1994), é o alcance do imaterial por meio da materialidade poética, é alcançar o intangível por meio da poesia, ou seja, para o autor é o mesmo que erotizar a linguagem: “a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo” (PAZ, 1994, p. 12), pois é um desnudamento da palavra.

Para tanto, o “Livro sobre nada” está dividido em quatro partes, nas quais encontram-se poemas com estruturas diversas, que vão de versos únicos a estrofes um pouco mais longas. A primeira parte, intitulada “Arte de infantilizar formigas” traz um cenário de descobertas da primeira infância, quando “As coisas tinham para nós uma *desutilidade* poética. Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso *dessaber*” (BARROS, 2010, p. 329). No poema narrativo, ou uma narrativa poética, a situação é colocada na 1ª pessoa do plural, voz poética e seus cúmplices de descobertas infantis inventando “um truque para fabricar brinquedos com palavras.” (BARROS, 2010, p. 329).

Os elementos que compõem o cenário do fundo de quintal, que está rodeado pela natureza, têm a fauna e a flora como características dessa lembrança de uma infância gentil, dentre eles “*bentevi*”, “sol”, “rio”, “gafanhoto”, “beija-flor”, “sapos”, “garças”, “bicho andorinha”, “árvore”, “arãquã”, “brejo”, “gaviões”, “caranguejeiros” e nesse espaço de descobertas e aprendizados, um doutor surge no poema para sugerir um remédio para as lombrigas, tamanho era o contato com a terra, pois o brejo e os animais poderiam gerar complicações biológicas, mas não sinestésicas e simbólicas. A figura do médico marca essa contradição racional e simbólica e a elevação dos sentidos em detrimento da ciência, não por desvalorizá-la, mas por consagração à arte.

Para compreender as figuras principais na lírica de Manoel de Barros, ou seja, as crianças, é importante propor um recorte histórico que, conforme observam Cruz; Sarat (2015), começa junto da chegada dos portugueses em nossas terras, em 1500. Pensar a infância antes e durante o período colonial é perceber mais as ausências que as presenças, pois trata-se “de um passado de tragédias, pela escravidão das crianças, pela violência e luta pela sobrevivência nas instituições assistenciais, por abusos sexuais e exploração de sua mão de obra.” (CRUZ; SARAT, 2015, p. 20-21). Ou seja, em um período fortemente marcado pela imposição de saberes, esses nativos eram “vistos como ‘primitivos’ [que] necessitavam, na visão dos colonizadores, inserir-se em um *processo civilizador* que ele, europeu, julgava

possuir” (Ibid. p.21). Assim, pensar a formação da infância no Brasil é considerar os processos impostos às crianças nativas desde a chegada dos portugueses e, depois, especialmente para as crianças negras; é pensar na anulação da infância em detrimento do trabalho escravo e da anulação libertária em todos os sentidos.

Nessa conjuntura social da infância, as identidades que marcam esse período são figuras familiares, que assumem posição de proteção e apoio, enquanto a avó, o avô, a mãe, o pai e o irmão são cúmplices das descobertas, alguns mais que outros, mas todos participam ao lado da natureza, que empresta seus espaços para tais artes e a poesia empresta as palavras para suas (re)significações. Assim, os neologismos ilustram uma liberdade permitida, a possibilidade de criar palavras e novos significados, o *desbrincar*, a entidade *coisal*, os “vidros de arnica para curar *machucaduras*” (BARROS, 2010, p. 331) e todas as novas leituras de mundo “haveria de ficar para nós um sentimento longínquo de coisa esquecida na terra” (Ibid., p.331). Visto isso, a poesia de Manoel de Barros vai costurando a infância criativa, sentindo a natureza de uma maneira simbolicamente concreta, com o perdão da antítese.

O irmão, primeira cumplicidade da infância “veio correndo mostrar um brinquedo que inventara com palavras” (Ibid., p. 332), enquanto a mãe, essa figura que tradicionalmente marca a infância de uma criança, chama para se esconder do dia, “que já envelheceu”; é quando a voz lírica afirma que, naquele dia, “Um lagarto atravessou meu olho e entrou para o mato. Se diz que o lagarto entrou nas folhas, que *folhou*” (Ibid., p.332). O avô, que acompanha o eu lírico crescendo, que por sua vez, também acompanha o envelhecimento daquele, “sabia o valor das coisas imprestáveis. Seria um autodidata? Era o próprio indizível pessoal.” (Ibid., p. 333).

As construções poéticas, representadas por meio das figuras de linguagem, mostram como esses expedientes poéticos são acionados para ilustrar a poesia de Barros da maneira mais lúdica e imagética possível. Ainda na primeira parte do “Livro sobre nada”, no item 22.1, a voz lírica conta ao leitor que “O nome de um passarinho que vive no cisco é joão-ninguém. [...] Lagartixas têm odor verde. [...] Formiga é um ser tão pequeno que não aguenta nem neblina. Bernardo me ensinou: Para infantilizar formigas é só pingar um pouquinho de água no coração delas. Achei fácil.” (BARROS, 2010, p. 333). A ironia em ter como nome – elemento de identificação pessoal – um pronome indefinido, a sinestesia em “odor verde” e a

voz lírica como aprendiz do Bernardo, quem ensinou que para tornar a formiga - esse ser tão pequeno e com quem o eu lírico se preocupa – infantil, basta tocar o coração com água, constrói uma ideia de literatura infantil, mas mais profunda e educativa do que parece, pois toma como plano de fundo, temático, estrutural e analítico, os próprios elementos da natureza, fazendo com que a voz lírica conclua que “queria crescer pra passarinho.” (Ibid., p. 334).

Na esteira da Infância e da Educação, uma série de vocábulos vão marcando esse cenário na poesia de Manoel de Barros. Especialmente no “Livro sobre nada” (2010), destacam-se “livro”, “*deslendo*”, “passarinhos”, “pétalas”, “urubu”, “garças”, “brejo”, “sapo”, “borboleta”, “lua”, “égua”, “inseto”, “mato”, “pedra”, “árvore”, “plantas”, “passarinho”, “chuva”, “andorinha”, “choveu” “noite”, “rio”, “sol”, “águas”, “violenta”, “patos” e dentre vários outros elementos e construções frasais, neologismos e reflexões que não alcançam a vida adulta com a mesma totalidade que encontra no coração das formigas e da infância.

A presença recorrente de aves, que entoam um voo livre, denuncia ser elas um dos animais preferidos da voz poética, representando esse entrelaçamento entre infância e liberdade, possibilidade de reinvenção e fluidez. Os pássaros assumem essa metáfora da liberdade, o mesmo estado que a voz lírica deseja e entende que deva encontrar no momento da primeira infância. Assim, por meio da poesia, as aves representam, metaforicamente, a possibilidade do voo e, portanto, a chance de voar e de se reconectar com o que está para além do que é concreto e palpável.

O desejo pela inutilidade se reforça nos versos a seguir, nos quais a voz lírica se vangloria por não ter esplendor, que está mais para a ferrugem do que para o brilho e que se dedica arduamente ao desnecessário, afirmando que o que não presta tem confirmação, diferentemente do que é proveitoso. Assim, pensar a literatura da banalidade é uma controvérsia à tradição e ao cânone literário, que historicamente validou a arte que representa alguma validade social, de modo que se a poesia, além de não ter nenhum fim prático, não tematiza o que é relevante, os versos de Manoel de Barros repensam a literatura quando sensibiliza o inútil em forma de estrofes:

Não é por me gavar
mas eu não tenho esplendor.
Sou referente pra ferrugem
mais do que referente pra fulgor.
Trabalho arduamente para fazer o que é desnecessário.
O que presta não tem confirmação,
o que não presta, tem. (BARROS, 2010, p. 338).

O recuo de três versos, estética recorrente na “Poesia Completa” do autor, mostra como os versos, assim como seus temas, podem ser irregulares e instáveis, o que contribui para a compreensão de que os versos brancos e livres é uma contracorrente à tradição literária, mas também é a representação de versos que não se ocupam em reproduzir o convencional e que se gabam pela falta de esplendor estética – partindo da ideia de beleza clássica e de poesia parnasiana. É desse abandono estético que a voz poética declara se importar mais com a natureza que com os elementos nocivos e ditos tecnológicos: “Aliás, o cu de uma formiga é também muito mais importante do que uma Usina Nuclear.” (BARROS, 2010, p. 341).

O poema 6, da 2ª parte do “Livro sobre nada”, traz como desejo a metalinguagem de pensar a criação da palavra por meio de neologismos. Do 3º ao 6º versos, a voz poética declara seu desejo de participar do momento de criação das palavras, do *criançamento* das palavras: “Eu queria avançar para o começo. /Chegar ao criançamento das palavras. / Lá onde elas ainda urinam na perna. / Antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos.” (BARROS, 2010, p. 339). A literatura de Manoel de Barros está exatamente nessa seara do vocábulo e da Infância, pois constrói os versos entendendo que é por meio da sensibilidade infantil que os versos são criados, não tematizando o que parece caro para o capital, mas o que parece caro para a Educação e para o aprendizado, elementos que pertencem ao simbólico e não ao material, isso porque “Sou formado em desencontros. / A sensatez me absurda.” (Ibid., p. 339).

A terceira parte do “Livro sobre nada” é composta por uma série de orações ou períodos curtos, diagramada por um ponto de separação. O conteúdo desses versos varia entre a incompreensão em valorizar o exagerado e ignorar o que é inútil; a compreensão de que Beethoven é um erro perfeito, já que o artista é um erro da natureza; que gostaria de ser lido pelas pedras e o desejo de que a palavra sirva na boca do passarinho. Nessa esfera linguística, a voz poética entende que “Melhor que nomear é aludir. Verso não precisa dar noção.” (BARROS, 2010, p. 346), que “O que sustenta a encantação de um verso (além do ritmo) é o ilogismo”. (Ibid., p. 346) e que, por fim, “A terapia literária consiste em desarrumar a linguagem a ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos.” (Ibid., p. 347). Esses excertos ilustram a compreensão poética do eu lírico, tomando a poesia como uma revolução da palavra, aquele hiato entre o social e o poético, de que fala Paz (1994).

A quarta parte é o espaço onde se encontram as estrofes mais longas do livro. A voz poética vai refletindo sobre a liberdade do risco e do movimento de alguns pintores que representaram as Vanguardas Europeias. Picasso e Marc Chagall são os personagens que ele toma como base para entender que “A expressão reta não sonha. Não use o traço acostumado...” (BARROS, 2010, p. 349). E, nesse contexto de discussão das obras de seus parceiros de arte, elucida outros nomes, agora adotando antonomásias e outros neologismos, como “Mário-Pega-Sapo”, “Antônio Ninguém”, “Bola-Sete é filósofo de beco”, “Antoninha-me-Leva”, “Arthur Bispo do Rosário se proclamava Jesus” e “Andaleço”, de modo a naturalizar essas identidades ao mesmo tempo em que valoriza seus repertórios e os autores de seu tempo, embora desconhecidos.

Já em “Retrato do artista quando coisa” (BARROS, 2010), publicado pela primeira vez em 1998, sua última produção do século XX, está presente a coisificação desse ato do artista, eternizado em imagem, gerando uma primeira dubiedade interpretativa, ou seja, o retrato do artista é de quando acontecia exatamente o quê? Trata-se de uma expressão com diversas possibilidades interpretativas, de “coisa” a “trem”, marcadores de regionalismos e informalidade linguística, que abre um leque de interpretações ao mesmo tempo demarcadoras de uma linguagem informal, muito mais utilizada na oralidade do que na escrita. Paralelamente, apontar para algo não nomeável, uma incógnita, um vazio de nomeação demonstra a reificação do próprio artista. Embora exista esse ato não-nomeável, a contrapartida está justamente na permanência dessa funcionalidade em decadência, tal como a arte.

Estabelecendo intertextualidade com o poema “Retrato”, de Cecília Meireles, que foi publicado no livro “Viagem”, em 1939, o retrato do artista de 1998 está envolto pelos elementos da natureza, não como acontece com a voz poética de Meireles, que se observa no retrato como alguém que envelheceu e não se deu conta do passar do tempo. Na continuidade dessa relação íntima com os animais, a voz poética estabelece uma nova intertextualidade, agora em vez de amar o próximo como a si mesmo, conforme instrui o livro de Matheus 22:39 (BÍBLIA, 2009), o eu lírico declara que “Já posso amar as moscas como a mim mesmo” (BARROS, 2010, p. 357). E no último verso do poema transmuta os significados de ver o sol, ou de senti-lo, ao dizer que “Já enxergo o cheiro do sol.” (Ibid., p.357).

Nessa extensão das figuras de linguagem, das metáforas e da constância da sinestesia, a poesia de Manoel de Barros intensifica a criação das imagens e da criatividade infantil por meio de uma poesia que não simplesmente educa, mas que propõe espaços para a liberdade criativa, assim, é possível tomar como ponto de partida a reflexão de que “não há uma linguagem narrativa ideal para a criação literária. Tanto a realista como a metafórica têm recursos excelentes para tal criação. Tudo depende do universo que o autor tendenciona criar...” (COELHO, 1981, p. 69).

A voz poética apresenta uma constância no respeito aos elementos da natureza, o fogo, a terra, o ar e a água são comumente mencionados de modo a criar um cenário, mas também como fontes de energia e de força. No poema seis, da primeira parte de “Retrato do artista quando coisa”, a voz poética afirma ter sido criado no mato e aprendido a valorizar o que vem do chão antes de valorizar o que é celestial, porque o sagrado vem da terra: “Fui criado no mato e aprendi a gostar das coisinhas do chão — Antes que das coisas celestiais.” (BARROS, 2010, p. 361), valorizando a energia da terra e a potência da natureza como partes fundamentais da poesia.

Os primeiros versos do poema sete - “O lugar onde a gente morava era uma Ilha/ Linguística, no jargão dos Dialetoólogos (com/ perdão da má palavra).” (BARROS, 2010, p. 361) - reforçam a manutenção dos neologismos por toda a obra do autor. Nessa liberdade criativa, de uma infância permitida e de uma linguagem livre. Para pensar a literatura infantil como uma seara da criação artística educacional e livre, é importante considerar que, conforme observa Coelho (1981), a literatura infantil está fundamentada em dois pilares; primeiro, o da responsabilidade de contribuir com a formação do ser humano, já que é uma manifestação artística e segundo, o da assunção também da tarefa de mobilizar sentimentos de alegria no leitor infantil, já que é um fenômeno da linguagem e que, retomando Paz (1994), dá novas formas às palavras.

No poema oito, da primeira parte do livro de 1998, (BARROS, 2010), a voz poética narra a situação de ter levado Rosa para ver os pássaros na “Ilha da Linguística”, ironizando a ciência da linguagem como um espaço aberto e acessível; Rosa, que gostava de frases abertas e fluidas, visitou um lugar onde podia entrar pássaros e percebeu que a sabedoria vem das coisas inexistentes, é simbólica, não-palpável, conforme mostra o excerto do poema:

Levei o Rosa na beira dos pássaros que fica no
meio da Ilha Linguística.

Rosa gostava muito de frases em que entrassem pássaros.
 E fez uma na hora:
 A tarde está verde no olho das garças.
 E completou com Job:
 Sabedoria se tira das coisas que não existem.
 A tarde verde no olho das garças não existia
 mas era fonte do ser.
 Era poesia.
 Era o néctar do ser. (BARROS, 2010, p. 362-363).

Trazer Rosa, essa identidade instruída pela voz poética, é apresentar ao leitor infantil, que o néctar do ser é a poesia. A beleza desses dois últimos versos mostra como, nas palavras de Coelho (2000), a leitura e a escrita completam “o fenômeno literário, [o qual] se transforma em um ato de aprendizagem. É isso que responde por uma das peculiaridades da literatura infantil.” (COELHO, 2000, p. 31). Para Coelho (1981), a literatura infantil deve mesmo atuar “de maneira mais profunda e duradoura no sentido de dar forma e divulgar os valores culturais que dinamizam uma sociedade ou uma civilização [além] de alegrar, divertir ou emocionar o espírito de seus pequenos leitores ou ouvintes.” (Id., 1981, p. 03), tomando a literatura infantil como essa possibilidade de (re)construir memórias e futuros.

O poema de número 10, composto por 12 versos um pouco mais longos, se comparados aos demais, é construído em uma estrofe única e homenageia o poeta Casimiro de Abreu, o filósofo Kant e o biólogo Darwin, mostrando que embora produza poemas baseados no que é simples, o autor toma isso como escolha, não como o reflexo de um conhecimento diminuto do universo intelectual.

A gente se negava corromper-se aos bons costumes.
 A gente examinava a racha dura das lagartixas
 Só para brincar de ciência.
 A gente grossava a peça dos morcegos
 com o lado cego das facas. (BARROS, 2010, p. 364).

No poema, a repetição da mesma construção “a gente”, marca a informalidade do discurso e evidencia uma construção sintática comum nos discursos orais. Além disso, a repetição mostra a insistente pluralidade desse público, porque não era uma única pessoa que se negava a se corromper pelos bons costumes e analisar a *racha dura* das lagartixas, palavra fragmentada, como se estivesse mesmo rachada, dividida, separada. A ciência é objeto de diversão, junto dos morcegos, esse animal aparentemente amigável no contexto da voz poética, isso porque “Nem era preciso ser versado em Darwin para se saber que os carrapichos não pregam no vento.” (BARROS, 2010, p. 364).

O poema de número quatorze traz como intérprete um menino que, com poucos brinquedos, tinha os animais como companhia. E diz a voz poética que “Tem por lá um menino a brincar no terreiro. [...]. O menino cangava dois sapos e os botava a puxar o carrinho. [...]. O menino também puxava, nos becos de sua aldeia, por um barbante sujo umas latas tristes.” (BARROS, 2010, p. 367). A tristeza da criança se dava pela falta de oportunidade – de ser livre e ter acesso aos brinquedos, de modo que isso limitava a pluralidade e a criatividade que essa criança poderia explorar.

“Biografia do orvalho”, segunda parte do “Retrato do artista quando coisa”, traz um tom diferente das composições anteriores, pois aqui a voz poética apresenta um tom mais frustrado, contextualiza infâncias limitadas e ausentes. No excerto a seguir, parte do poema de número três, é possível conhecer a figura de Salustiano, um indígena que ensinou à voz poética que no exílio é possível saber “quando a noite está coberta de abandono”, advertindo sobre a importância de valorizar os saberes que ultrapassam a ciência:

Salustiano, um índio guató, me ensinou isso.
E me ensinou mais: Que as cigarras do exílio
são os únicos seres que sabem de cor quando a
noite está coberta de abandono.
Acho que a gente deveria dar mais espaço para
esse tipo de saber.
O saber que tem força de fontes. (BARROS, 2010, p. 370).

Os descendentes dos povos que habitaram o nosso continente antes da chegada dos portugueses, íntimos das forças e das energias da natureza, mostram a potência de seus ensinamentos representada por um índio que confia saberes ancestrais à voz poética. O eu lírico, em contrapartida, adverte sobre a urgência de se valorizar esses saberes e respeitá-los. Em tempos de crise sanitária e humanitária em terra Yanomami, pensar a valorização dos povos originários, é reconhecer nossas origens e valorizar os saberes, os costumes e a riqueza que carrega nossos povos originários.

Pensar a literatura como esse suporte de (re)inscrição social e valorização concreta e subjetiva da existência, é considerar que a palavra, por meio dos versos, reinventa não somente a Infância, mas todas as demais fases da vida. “Tenho uma confissão: noventa por cento do que escrevo é invenção; só dez por cento que é mentira.” (BARROS, 2010, p. 389).

Nesse sentido, Coelho (1981) defende que é à “[...] palavra escrita, que atribuímos a maior responsabilidade na formação da consciência-de-mundo das crianças e jovens, [...] e

que nenhuma outra forma de ler o mundo dos homens é tão eficaz e rica quanto a que ela permite.” (Ibid. p. 03-04).

A INFÂNCIA COMO INSTÂNCIA E MEDIDA

Sob outra perspectiva, em “Ensaio Fotográficos”, primeiro livro publicado neste século, reforça já no título a ideia da imagem, assim como já o propunha na obra anteriormente discutida, cujo título tratava do retrato de um artista; aqui a imagem, eternizada pelas lentes de um fotógrafo, retoma a ideia da memória, do registro e da manutenção de experiências por meio da fotografia. Trata-se, dessa forma, de atos plurais, pois não é apenas um registro e não é apenas um ensaio.

Há uma característica no livreto supracitado, que vai distingui-lo, em alguma medida, dos demais. Aqui os poemas estão organizados e separados de uma maneira esteticamente diferente, pois todos os poemas apresentam títulos, são estruturas mais longas e encontra-se, além disso, um texto narrativo, intitulado “Ruína”, talvez mesmo por estar nos escombros das demais produções, as quais apresentam estrutura poética. São quinze títulos na 1ª parte e onze na 2ª parte e tanto “Ensaio fotográficos”, quanto “Álbum de família” apresentam uma estética semelhante. Quanto à temática, o primeiro poema “O fotógrafo” traz as intenções da voz poética de fotografar o silêncio: “Difícil fotografar o silêncio. / Entretanto tentei. Eu conto:” (BARROS, 2010, p. 379), esse momento abstrato. A voz poética, então, narra as experiências de fotografar o subjetivo, o intangível e impalpável, no entanto, afirma que na tentativa, capturou o perfume de jasmim, a existência de uma lesma e o perdão.

Os versos vão construindo uma imagem quase fotográfica, como se fosse mesmo possível enxergar as cenas que a voz poética apresenta. Junto a essa imagem linguística, a voz poética propõe, por meio da metalinguagem, feitos e atitudes que resultam na construção da poesia. Em “O roceiro”, o leitor é instruído a imaginar os feitos de um trabalhador da roça, plantador de sementes, no entanto, nos últimos versos, depara-se com um plantador de versos:

Abro a terra e boto as sementes.
Deixo as sementes para a chuva enternecer.
Dou um tempo.
Retiro de novo as pragas: dejetos de aves, adjetivos.
(Retiro os adjetivos porque eles enfraquecem as plantas)
E deixo o texto a germinar sobre o branco do papel
Na maior masturbação com as pedras e as rãs. (BARROS, 2010, p. 381).

A semente do fazendeiro, metaforicamente lida como a palavra do poeta, é cuidadosamente semeada na folha em branco, em seguida espera-se germinar para que então floresça em fartura de alimento para a alma, não para o estômago. Essa manutenção da Infância, tão defendida por Manoel de Barros, pode ser lida sob a perspectiva de Bachelard que acredita na importância de manter a Infância, ou seja, o estado da infância, de maneira imóvel e sempre viva.

Reconhecer a permanência, na alma humana, de um núcleo da infância, uma infância imóvel, mas sempre viva, fora da história, oculta para os outros, disfarçada em história quando a contamos, mas que só tem um ser real nos seus instantes de iluminação – ou seja, nos instantes de sua existência poética. (BACHELARD, *apud* BULCÃO, 2009, p.94).

Essa Infância cultivada pela voz poética de Manoel de Barros é uma forma de defender uma poesia que tematiza a Educação como modo de alcançar a Infância e interpelá-la por meio da arte. O eu lírico narra situações da infância, como se elas tivessem antecedido aos versos, apresenta conhecimentos sensoriais e destaca aquilo que vem da infância e que ele ainda não deixou perder exatamente por manter vivas as memórias e faz isso como se tratasse de momentos inéditos, descritos como se fosse a última oportunidade de narrar, como se estivesse profundamente ligado às memórias ou a uma infância recente.

A intimidade que nutre com a linguagem, mostrando-se seu conhecedor profundo e subversivo por natureza reforçam a frequência dos neologismos e do uso de prefixos como “des”, “trans”, conjugações de substantivos e verbos com função de adjetivo, de modo que a voz lírica também possa declarar que “A única língua que estudei com força foi a portuguesa. / Estudei-a com força para poder errá-la ao dente. [...]. Entendo ainda o idioma inconversável das pedras. / É aquele idioma que melhor abrange o silêncio das palavras. / Sei também a linguagem dos pássaros — é só cantar. (BARROS, 2010, p. 381), pois é no propósito subversivo que a poesia de Manoel de Barros toma a forma e a estrutura da liberdade estética e temática.

O poema “Ninguém”, composto por uma estrofe única, formada por 13 versos, segue um padrão que marca o início de todas as estrofes grafadas com a letra “F”, alternando entre o verbo “fazer” e o verbo “falar”, atos que se consumam a partir de uma pessoa inexistente, porque o ato de falar a partir de “ninguém”, faz com que a voz lírica possa comungar “com os rios, com os ventos, com o sol, com os sapos.” (BARROS, 2010, p. 384). Essa percepção do

que é comumente lido como inútil, a valorização de pessoa alguma e do momento imperceptível, vai costurando a literatura de Manoel de Barros por meio da estética do Dadaísmo, de enxergar a arte e a sensibilidade artística no mínimo e no miserável, é ver para além do sistema e dos padrões, entendendo que a arte chega/sai em/de espaços incomuns.

Em “Miró”, poema de estrofe única, formada por 11 versos, a criança que dá nome ao texto procura se reinventar, esquecendo tudo que havia aprendido porque “Desejava atingir a pureza de não saber mais nada.” (BARROS, 2010, p. 384). No ritual, a criança enterrava do lado de uma árvore todos os conhecimentos que havia aprendido nos livros e após urinar sob o enterro dos saberes, vê nascer ali borboletas e vestígios de animais. Essa valorização da Infância em Manoel de Barros não é, consoante Lins (2009), uma constância infantil, mas uma metamorfose que extrai as partículas do momento, da sensação e forma a voz poética “pelo desejo artístico, pela vontade de potência cuja singularidade peculiar consiste em abrir vias aos possíveis do desejo afirmativo” (LINS, 2009, p.12), caracterizando o que o intelectual vai chamar de *ser em devir*, aquilo que significa ser um sujeito em formação, considerando as experimentações e possibilidades, vivenciando situações diversas e sempre impulsionadas por um sentimento de infância; assim, o devir criança é a relação que se constrói entre um adulto e uma criança, “não é mero infantilismo de adulto e nem infantilização do pensamento.” (LINS, 2009, p.72). É por essa experiência que o poeta pretende que seu leitor seja atravessado.

Na segunda parte do livro “Ensaio fotográficos”, intitulado “Álbum de família”, analogia coerente ao prefácio de Clarice Lispector – “Eu te invento, ó realidade!” – pois existe um jogo metafórico que remete ao conto e ao livro do mesmo título, a voz poética propõe, também como registro fotográfico, um álbum de memórias familiares. Por registros, vai se entendendo também a poesia, o ofício do poeta e a escrita dos versos como uma escrituração da palavra.

No poema “A doença”, entende-se que a enfermidade da voz lírica é a saudade, doença de estar longe, um mal-estar simbólico e não físico ou concreto. Uma proposta temática que vai ganhando espaço nesses livros mais recentes é a ausência, a falta, a saudade e o exílio, situações mais potencializadas no último livro, de 2010. Como dito anteriormente, o autor se exilou em alguns países da América do Sul e também nos Estados Unidos e por entender alguns conflitos do Partido Comunista, ficou fora do Brasil até a década de 60,

embora nunca tenha se afastado da literatura, mesmo longe de seu território primeiro: “A distância seria uma coisa vazia que a gente portava no olho/ E que meu pai chamava exílio.” (BARROS, 2010, p. 391).

Manoel de Barros (re)cria o universo infantil de modo a instaurar um tom criativo, livre e poético, embora também faça críticas às ausências, tanto às infâncias que não estão permitidas a serem livres, quanto aos sujeitos que não se permitem a infância. Opondo-se à ideia de utilidade, considera o lixo, o silêncio, as moscas, o amanhecer, o ócio e tudo mais que é inútil do ponto de vista da produtividade e do capitalismo, construindo, por meio da linguagem literária, a utilidade poética para todos esses elementos. Assim, no poema “O provedor”, a voz poética se coloca como admirador do avô, porque ele era conhecedor do nome dos ventos, já que tinha o privilégio de andar à toa:

Andar à toa é coisa de ave.
Meu avô andava à toa.
Não prestava pra quase nunca.
Mas sabia o nome dos ventos
E todos os assobios para chamar passarinhos. (BARROS, 2010, p. 391).

A aptidão que a voz poética admira do avô é o caminho sensível de percepção do mundo e da linguagem, é a receita subjetiva para o alcance da poesia: “Penso que ele era provedor de poesia como as aves e os lírios do campo.” (BARROS, 2010, p. 391). A voz poética vai mostrando ao leitor a sua vontade de voltar à origem, à primeira infância e à liberdade criativa, de modo que recria um cenário não de saudade, como se tivesse vivido suas experiências infantis há muito tempo, mas de constância, como se tivesse vivido ainda ontem ou hoje de manhã.

Na mesma proporção em que exalta com admiração essa primeira fase da vida, lamenta a impossibilidade que algumas pessoas têm de vivê-la, como acontece em “O fingidor”, poema no qual um menino, por ter um vazão nos olhos, não conseguia enxergar a liberdade da infância: “Acho que o ermo que o menino herdara atrapalhava as suas viagens. / O menino só atingia o que seu pai chamava de ilusão.” (BARROS, 2010, p. 392). Assim, uma leitura metafórica nos conduz a compreensão de que o “ermo” que nasceu com o menino era na verdade uma contenção que recebia desse pai, que permitia simplesmente a ilusão, quando na verdade, para a voz poética, ele poderia atingir níveis muito maiores de liberdade.

Pela ótica da Infância, as cores estão muito mais acentuadas, os sons, o toque e também o que se vê, já que é possível enxergar para além do convencional. Nesse sentido,

Manoel de Barros traz diversas composições que valorizam a presença e o movimento dos insetos. Nesse grupo se destacam as borboletas, que provocam na voz poética grande fascínio, talvez pela beleza, talvez pela vocação nata à metamorfose, de modo que sua cor, seu movimento e suas transformações ganhem espaço nos versos do autor sul-mato-grossense: “Borboletas me convidaram a elas. / O privilégio *insetal* de ser uma borboleta me atraiu.” (BARROS, 2010, p. 392).

Para a voz lírica, o privilégio de ver o mundo como uma borboleta foi o que lhe permitiu ver as tardes, as águas e as árvores diferentemente da forma como os homens veem, viu as andorinhas diferentemente dos cientistas. Há, aqui, uma valorização da natureza acima da educação formal, da ciência e dos dicionários; para a voz poética, enxergar o mundo sob a ótica da natureza é uma evolução porque não corresponde a um padrão ignorante do saber, pois recuperar as memórias da infância e vê-la com nossos “olhos significaria perceber o mundo de um modo que nos é estranho, inaugurando-o, tocando nele pela primeira vez, tendo o encantamento que não temos mais.” (PEREGRINO, 2010, p.62).

Assim, por meio da literatura de Manoel de Barros, é possível recuperar lembranças ou instigar memórias da nossa primeira infância, isso porque mesmo não sendo possível retornar à primeira fase da vida, é possível mergulhar, por um momento, em um universo desconhecido e valorizar o inutilizado na rotina diária, isso porque também é possível ressignificar a ideia de utilidade sem nem mesmo sair do lugar, é possível alcançar outros espaços. “Não é apenas ter olhos melhores, aptos a enxergarem o invisível; trata-se de, pela infância, com a infância, a partir da infância, seguir por caminhos que já caminhamos, mas nos esquecemos: o caminho do aprendizado.” (PEREGRINO, 2010, p. 62).

O último poema do livreto “Ensaio Fotográficos”, intitulado “Comportamento”, representa uma estética pouco adotada pelo escritor pois o poema, composto por dezessete versos, pode ser lido como uma estrutura longa, especialmente se comparado aos demais poemas do mesmo autor. (BARROS, 2010). Nessa composição, a voz poética nega o estigma de que a Infância só pode ser vivida na infância e de que a velhice se restringe ao velho, ou seja, nega a perenidade da Infância como período único e nega a ideia ocidental dicotômica, racionalista e empírica de que os comportamentos são “pré-determinados” e “disciplinados”, nos termos de Foucault (1999). A arqueologia da palavra pressupõe a quebra do paradigma do positivismo e da confirmação de tudo aquilo que pode ser confirmado, como no verso, “Mas

isso é apenas um *descomportamento* linguístico que não ofende a natureza dos passarinhos nem das grotas.” (BARROS, 2010, p. 396).

A metáfora final é a de que a velhice – representada pela figura do ancião – é a forma como se enxerga as coisas e os seres, e não a ideia cronológica, de modo que o sensacionismo se sobrepõe ao racionalismo, o que remete, de certa maneira, à postura literária de Alberto Caeiro. Assim, a voz poética defende a ideia de que a Infância pode ser permanente e não sazonal, partindo dessa perspectiva, a “dimensão em que as palavras libertam-se das vicissitudes da significação para reencontrarem o frescor paradisíaco da infância de uma língua pura, referida unicamente a si mesma” é capaz de definir o ser das ideias, “restabelecendo uma dimensão em que as palavras não estavam ainda presas aos sortilégios dos juízos cognitivos, mas expressavam o frescor da percepção original [...], presente na nomeação.” (MURICY, 1999, p.20-21).

Na mesma seara do “Livro sobre nada”, “Livro de pré-coisas” e “Livro das ignoranças”, em “Tratado geral das grandezas do ínfimo” (BARROS, 2010), pode-se perceber, além do mais, um anúncio de acordo formal sobre a imensidão do insignificante. Ali se propõe uma temática coerente com o percurso do autor e que valoriza a inutilidade propagada pelo sistema capitalista. A antítese do título, entretanto, situa-se na dualidade entre “grandeza” e “ínfimo”, estabelecidas em um tratado, um acordo formal que entende como a insignificância é grandiosa, atuando também como crítica ao sistema.

O poema “A disfunção” questiona a ideia de que o poeta enxerga o mundo de outra forma, sob outros moldes. A voz poética, entretanto, não discorda, apontando, que há diferenças na compreensão do artista, que o distingue daqueles que vivem sem prejuízo de “aparelhos”, nomeando “7 sintomas dessa disfunção lírica” (BARROS, 2010, p. 399), como a aceitação da inércia, a exploração de mistérios irracionais, as substituições de verbos por substantivos e vice-versa, incesto entre palavras, afeto pelas coisas sem importância, a insistência em “dar formato de canto às asperezas de uma pedra” e, por último, o comparecimento nos próprios desencontros.

Essa disfunção ou, esse paradoxo comumente proposto pelo poeta - que entende compreender o mundo de outra forma, e tendo convicção disso, continua seu ofício – corresponde à ideia dessacralizante da poesia, pois ao falar do que é inútil e ao reconhecer um lugar outro, onde habita o poeta, a voz lírica mostra que a arte, os versos, a poesia não é algo

inacessível e não deve estar distante do público leitor, como foi feito em outros momentos da nossa historiografia literária, como no parnasianismo, por exemplo, quando se entendia a arte como algo elevado e sublime.

Para mim, poderoso é aquele que descobre as insignificâncias (do mundo e as nossas).
 Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil.
 Fiquei emocionado e chorei.
 Sou fraco para elogios. (BARROS, 2010, p. 403).

A poesia de Barros, entretanto, é construída por meio de uma linguagem acessível, simplificada, mas profundamente sensível, pois para além da reinvenção dos sentidos e das palavras, propõe como característica a constante associação aos seres e à natureza, ao mesmo tempo em que também repensa a estrutura gramatical e formal da língua, como é descrito nos versos em que a voz poética valoriza o seu “Gostar de fazer casamentos incestuosos entre palavras.” (BARROS, 2010, p. 399), e destaca-o como uma das vantagens de ser poeta.

Na seara dos neologismos, há uma profunda e constante relação entre a produção de Manoel de Barros e a de Guimarães Rosa, a intertextualidade está no apego à terra, na liberdade criativa de novas palavras e na simplicidade igualmente proporcional à profundidade da linguagem literária. Embora a linguagem do sertão seja diferente da pantaneira, ambas pertencem à categoria de valorização do simples. Assim como se tem Manoelzão, na vasta lista de obras de Rosa, temos um “Tributo a J. G. ROSA” como parte fundamental da “Poesia Completa” de Barros. O poema curto, composto por uma estrofe única de 6 versos, exalta a graça verbal dos versos de J. G. Rosa:

Passarinho parou de cantar.
 Essa é apenas uma informação.
 Passarinho desapareceu de cantar.
 Esse é um verso de J. G. Rosa.
 Desapareceu de cantar é uma graça verbal.
 Poesia é uma graça verbal. (BARROS, 2010, p. 404).

Manoel de Barros foi guia de João Guimarães Rosa, na visita do mineiro ao Pantanal de Mato Grosso do Sul, quando buscava elementos reais para a construção de “Grande sertão: veredas”. Em entrevista à revista *Bric-à-Brac*, Manoel de Barros conta sobre esse encontro e do diálogo que tiveram, afirmando que disse a Rosa sobre a importância de a poesia do colega valorizar o sertão por meio de uma linguagem rica, embora simples e criativa:

Precisamos de um escritor como você, Rosa, para frear com a sua estética, com a sua linguagem calibrada, os excessos de natural. Temos que enlouquecer o nosso verbo,

adoecê-lo de nós, a ponto que esse verbo possa transfigurar a natureza. Humanizá-la. Rosa fez tudo isso. (RIBEIRO, s.d.).

O que há de semelhante entre os escritores não é só a leitura e a escrita literária que propõem, mas também a possibilidade de uma linguagem simples e criativa, profunda e informal, valorizando o simples, o afeto, a infância, a criatividade, o sertão, o Pantanal e alcançando prestígio mesmo que ocupando outros espaços geográficos, que não o eixo Rio-São Paulo, como grande parte de seus contemporâneos, modernistas canonizados. Além do respeito à fluidez da língua, os versos de Manoel de Barros defendem, ainda, a Educação por meio da arte literária e em cada verso publicado reforça a sua defesa.

O tom educativo da poesia de Manoel de Barros vai construindo toda a lírica do autor, do primeiro ao último livro, das obras infantis ou não. A linguagem fluida, simplificada, carregada de neologismos e (re)criações permitem versos irônicos e por vezes humorísticos, simples na estrutura e profundos na compreensão. Paralelo a essa análise, o poema “A pedra”, como em outras composições, traz uma estrutura didática, estruturada em tópicos, o que torna o texto mais compreensível. Ao afirmar os privilégios de ser uma pedra, no sentido da força e da imponência, a voz poética topicaliza as vantagens nos itens de “a” a “d”:

Há outros privilégios de ser pedra:
 a – Eu irito o silêncio dos insetos.
 b – Sou batido de luar nas solitudes.
 c – Tomo banho de orvalho de manhã.
 d – E o sol me cumprimenta por primeiro. (BARROS, 2010, p. 405).

A topicalização das vantagens rochosas de encontrar a simplicidade profunda da vida propõe uma estética mais organizada e estruturada de modo a facilitar a compreensão do conteúdo defendido nos versos. A linguagem, na obra de Manoel de Barros, é livremente construída como se faz nos primeiros anos de vida, quando a criança está absorvendo os sons e conectando as palavras. Nessa liberdade de criação e de verbalização dos sons, os versos seguem uma liberdade semelhante, além de a estética padrão de sonetos ser dessacralizada, eliminando as rimas e a estrutura padrão, elencando tópicos em versos como se tratasse de um outro tipo de gênero textual.

Nesse mesmo sentido estético, no poema “Infantil”, cujo título representa a fase sobre a qual Manoel de Barros mais se dedicou em sua trajetória literária, a voz lírica conta sobre um menino que narrou para a mãe que foi devorado por uma onça e em seguida um caminhão passou deslizando pelo seu corpo. A mãe, racionalmente, questiona como seria possível, já

que a onça havia devorado o corpo da criança antes mesmo do caminhão aparecer; impaciente o filho responde: “Olha, mãe, eu só queria inventar uma poesia. / Eu não preciso de fazer razão.” (BARROS, 2010, p. 404). A incompreensão da mãe frente à criatividade narrativa do filho revela estados diferentes entre as duas figuras do poema e não se trata de uma distinção de idade, mas da sensibilidade imaginativa de ambos.

Nos termos de Baudelaire (1996), é compreensível que a criança veja o mundo como uma novidade e daí surge a inspiração criativa, considerando as cores, os movimentos, o tato e todos os outros sentidos mais aguçados na mente de uma criança curiosa. Nesse sentido, tem-se que:

O homem de gênio tem nervos sólidos; na criança, eles são fracos. Naquele, a razão ganhou um lugar considerável; nesta, a sensibilidade ocupa quase todo o seu ser. Mas o gênio é somente a infância redescoberta sem limites; a infância agora dotada, para expressar-se, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulada. É à curiosidade profunda e a alegre que se deve atribuir o olhar fixo e animalmente estático das crianças diante do novo, seja o que for, rosto ou paisagem, luz, brilhos, cores, tecidos cintilantes, fascínio da beleza realçada pelo traje. (BAUDELAIRE, 1996, p.18-19).

As conclusões de uma criança são o resultado de uma série de situações, todas vistas sob a ótica da novidade e do ineditismo; assim, a criatividade vai surgir de um modo mais libertário, fluido e alegre. Enxergar o mundo como uma criança não é, obrigatoriamente, ter vivido menos ou pouco mais de uma década, trata-se de perceber o mundo com a simplicidade de uma criança, é ascender à vida, como propõe a voz poética em “Ascensão”: “Depois que iniciei minha ascensão para a infância, Foi que vi como o adulto é sensato! Pois como não tomar banho nu no rio entre pássaros?” (BARROS, 2010, p. 404).

A recuperação dos objetos inúteis, a dessacralização da poesia e as reinvenções linguísticas por meio de neologismos moldam um poeta preocupado com uma sociedade capitalista que esquece a riqueza da existência, da natureza e dos animais. A segunda parte do livro, intitulada “O livro de Bernardo”, reforça essa valorização das belezas para além do que é comumente interpretado como belo. Assim, a sensibilidade poética de Manoel de Barros está tanto na estrutura quanto na temática, pois corresponde a uma série de hipóteses interpretativas que começa pela recuperação de objetos inúteis quando pensa nos privilégios de ser uma pedra, objeto duro, sólido, rígido e naturalmente usado como metáfora para situações ruins e imutáveis; corresponde também aos questionamentos sobre o mundo moderno e sobre a necessidade de manutenção e exaltação do que pode ser comercializado,

porque contrariamente ao sistema capitalista, a voz poética de Barros constrói um poema todo para declarar as vantagens de ser como uma pedra, já que esse material rochoso pode, afinal de contas, ver o verão no meio das pedras.

Por considerar que a Infância é um estado e não uma situação sazonal, a voz lírica declara, no poema de número 42 que, “Tenho candor/ por bobagens. / Quando eu crescer eu vou ficar criança.” (BARROS, 2010, p. 419). Para a construção dessas imagens, o eu lírico reforça simpatia por uma infinidade de elementos da natureza, por animais e pelo rio, pelas cores e também pelo silêncio, tendo como destaque passarinhos, formigas, borboletas, sapos, rã, caramujo, lagartixas, mosca, garça, cigarras, pedra, rio, lata, a cor azul, árvore, silêncio, cores, água, céu, lírios, o sol e outros elementos fundamentais para a criação imagética dos versos de Barros, fortalecendo uma poesia livre e de fácil compreensão e interação do leitor.

Na dualidade entre razão e emoção, objetividade e subjetividade, concreto e abstrato, os poemas de “Poemas rupestres” toma como ponto de partida a problematização do que é coerente na poesia, na Infância e, contrário a isso, no ponto de vista da razão. O poema de número 4, que compõe a primeira parte da obra, traz, de modo irônico, a reprovação de homem que apareceu “adepto da razão” (BARROS, 2010, p. 427) e que reprimiu a conclusão de “um rebanho de gurus” (Idem, p. 426) de que uma lagartixa estava bebendo um copo de sol enquanto ficava espichada na areia: “Lagarto não bebe sol no copo!/ Isso é uma estultícia./ Ele falou de sério./ Ficamos instruídos.” (Idem, p. 427).

Do ponto de vista da racionalidade, o grupo de crianças foi repreendido por lerem a posição da lagartixa de maneira tão poética. O penúltimo verso, afirmando que a fala do homem estava carregada de seriedade, mostra como a razão não permitia a possibilidade criativa daquele grupo, além de exigir interrupção, já que repreendia com seriedade. O último verso conclui com ironia, a compreensão da voz poética, porque mesmo percebendo a seriedade do homem, entendia também que o que faltava nele era a criatividade do grupo. “A criança vê bem o que ao adulto escapa. [...] O menino presta atenção ao que foge aos adultos: as coisas desprezíveis e os seres desprezados.” (PEREGRINO, 2010, 64-66), de modo que possamos voltar à ideia de que a Infância não é algo sazonal, mas um estado que pode perdurar até após a velhice.

O penúltimo poema da primeira parte, sem título, mas marcado pelo número 8, é composto por uma estrofe única de quatorze versos. A composição temática apresenta um eu

lírico nostálgico, que lembra de um poste que havia participado de sua infância quando “brincava de pique e de esconder” (BARROS, 2010, p. 430) e percebe que o antigo palco das brincadeiras estava verde e recoberto de borboletas, o que dava motivos para lamentar a solidão do poste, pois já não tinha mais a companhia das crianças que havia permitido que nele florescesse. A falta do toque e da brincadeira havia provocado o floreio em torno do poste: “Agora o poste se inclina para o chão — como alguém/ que procurasse o chão para repouso. / Tivemos saudades de nós.” (Ibid., p. 430). A saudade daquele item mostra uma voz poética que já não é mais criança, mas sente falta de sê-lo, como se a vida adulta não tivesse roubado dele a compreensão de que o poste não deveria estar abandonado. O que remonta e retoma a reflexão de que a literatura de Manoel de Barros trata de uma Infância constante, não da idade jovem, mas da sensação, da criatividade, da brincadeira, do aprendizado e da liberdade que acompanha os sujeitos para além da juventude.

Na segunda parte de “Poemas rupestres”, a composição de título “Emas” tematiza a vivência dessa ave, enquanto é observada pela voz poética sob tutela da mãe, que instruía o jovem filho: “Nossa mãe tinha medo que uma ema/ Comesse nosso cobertor de dormir e os/ vidros de arnica da vó.” (BARROS, 2010, p. 430) e mesmo compreendendo que a ema não permitiria, afirma que o desejo dele era “botar cabresto” (Ibid. p. 430) e sair pelos campos montado na ema, que embora não seja voadora, “quase voa no correr.” (Ibid. p. 430). Este poema destaca a fruição da linguagem em Manoel de Barros, que, na ausência de pontuação, escolhe uma sequência de palavras no mesmo atropelo da urgência da ema, de modo que o poema represente, quase de maneira imagética, o apressamento da ave.

Na mesma perspectiva do movimento, “Vento” possui quinze versos curtos e por se tratar de uma estrofe única, a imagem do poema (re)cria a possibilidade de um redemoinho, desses altos e estreitos. Do vento, na composição e na temática, a voz lírica conta uma experiência de confrontar o vento, esse fluxo de gases que narra ter estudado na escola: “A gente estudou no Colégio que vento/ é o ar em movimento. / E que o ar em movimento é vento.” (BARROS, 2010, p. 430). Essa flexibilidade em enxergar em tudo uma potencial diversão fez com que a voz lírica tentasse encorpar esse vento colocando nele costelas, “Hoje eu tasquei uma pedra no organismo do vento./ Depois me ensinaram que vento não tem organismo./ Fiquei estudado.” (Ibid., p.430). A temática da brincadeira circunda várias

composições de Manoel de Barros, especialmente livros infantis como “Poeminha em língua de brincar” e tantas outras menções ao longo dos poemas.

No poema “Os dois”, a voz poética se assume com duas personalidades, uma delas é o filho de seu João e dona Alice, cujos nomes são iguais aos dos pais de Manoel de Barros, de modo que se compreenda que o primeiro “eu” é o próprio autor; já “o segundo é *letral*” (BARROS, 2010, p. 437), fruto de outros escritores e artistas, herdeiro da literatura, adepto da poesia:

Eu sou dois seres.
O primeiro é fruto do amor de João e Alice.
O segundo é *letral*:
É fruto de uma natureza que pensa por imagens,
Como diria Paul Valéry.
O primeiro está aqui de unha, roupa, chapéu e vaidades.
O segundo está aqui em letras, sílabas, vaidades frases.
E aceitamos que você empregue o seu amor em nós. (BARROS, 2010, p. 347).

Essa dualidade que revela a voz poética, declarando-se, por um lado, um ser concreto, humano, que usa roupas e tem unhas; enquanto o outro é afeito às letras e à subjetividade, mostra um autor diverso e múltiplo, que tem consciência da literatura que produz e que se entende Manoel de Barros e também escritor, distintos, embora únicos. Nos termos de Peregrino, o autor escreveu toda a sua obra tendo consciência do que propunha:

Manoel de Barros, nascido no Mato Grosso, escreve sua obra com a consciência de que precisa pregar a prática da infância entre os homens. Daí que pensa em renová-los. Não há nisso prepotência alguma do poeta, uma vez que se põe na humilde condição de propiciar a infância àqueles que, a princípio, se esqueceram dela, em um infinito compartilhamento de experiências. Que não se veja nisso um criancamento do seu leitor, isto é, não há desejo algum de transformá-lo em uma criança ou fazê-lo imitá-la. Trata-se de educá-lo pela infância, inserindo-o nela para que reconheça que ainda não fala tudo, ainda não aprendeu tudo e, por conseguinte, ainda não deixou de aprender. (PEREGRINO, 2010, p.62).

É verdade que a vivência do autor encontra também a sua poesia, entretanto, são personalidades que assumem espaços e vivências distintas e isso precisa estar marcado na poesia do autor. Isso pode ser compreendido com base em Chartier (2014, p. 32), que afirma que “a realidade existencial, fenomenológica do sujeito é, então, a condição da própria possibilidade da literatura, da obra, do autor”, por isso é importante que suportemos o “anonimato literário”, definido por Foucault (2001).

Nesse mesmo sentido, Valéry (2011), trazido até este estudo por Silva (2019, p. 64), discute sobre os fundamentos essenciais para a mecânica poética, esclarecendo que se trata “das condições de produção do estado poético através da palavra [...], essa troca harmoniosa

entre a expressão e a impressão”, instituindo, portanto, um diálogo entre poeta e leitor, mas respeitando os limites de cada identidade dentro do texto literário.

A última obra que antecede o ciclo de “Livros infantis”, intitulado “Menino do mato”, foi a última obra publicada pelo autor em vida, quatro anos antes do seu falecimento. Como livro mais recente, a linguagem já acompanha o vocabulário atual, abrangendo expressões como “tipo assim”, usado especialmente na oralidade quando se busca uma explicação, um sinônimo ou uma pausa para que se identifique a palavra a ser dita. Essas expressões e uso de uma linguagem informal também caracterizam a obra do autor e reforçam tanto a dessacralização da poesia - mostrando-a como um texto livre para a estética e a temática – quanto a reinvenção dos sentidos e da linguagem, essa que acompanha o período histórico e não se restringe às estruturas formais da língua.

No poema I, da primeira parte, a voz poética relembra nostálgica o lugar onde morava: “Eu queria usar palavras de ave para escrever. / Onde a gente morava era um lugar imensamente e sem nomeação. / Ali a gente brincava de brincar com palavras/ tipo assim: Hoje eu vi uma formiga ajoelhada na pedra!” (BARROS, 2010, p. 347). A mãe, figura que acompanha a criança em vários poemas do autor, já repreende o filho pois percebeu que ele estava divagando. Essa figura adulta que repreende o filho e o tira do universo criativo é o contraponto entre infância e vida adulta, o qual está marcado pela possibilidade e autorização inventiva que a criança tem e a mãe não.

A produção contemporânea de Manoel de Barros traz uma denúncia e um detalhamento da saudade da vida de outrora, entendendo que havia a necessidade de se reinventar, mas sem abandonar as memórias: “Eram novidades que os meninos criavam com as suas palavras./ Assim Bernardo emendou nova criação: Eu hoje vi um sapo com olhar de árvore.” (BARROS, 2010, p. 350) e diante da compreensão do lugar onde estavam e do movimento linguístico que sempre adotou, a voz poética afirma que “A gente gostava das palavras quando elas perturbavam o sentido normal das ideias. Porque a gente também sabia que só os absurdos enriquecem a poesia.” (Ibid. p.350). A saudade de um local “favorável à imaginação infantil. Nele, a criança constrói o seu mundo a partir do rosto que as coisas apresentam para ela. E, sobretudo, brinca com aquilo que é *imbrincável* aos olhos adultos.” (PEREGRINI, 2010, p. 62).

Na publicação de 2010 têm-se poemas muito mais longos embora mantendo a estética da estrofe única. O poema II, cujo título é apenas o número romano, é composto por 23 versos longos, que, por quebrarem a linha do verso, concorrem para uma estética maior. O excesso de verbos no passado mostra que esse *Menino do mato* está se adaptando à ideia de um passado diferente do presente. Versos como “A gente só gostava de usar palavras de aves porque eram palavras abençoadas pela inocência.” (BARROS, 2010, p.453), “Eu queria mesmo desver o mundo. Tipo assim: eu vi um urubu dejetar nas vestes da manhã.” (Ibid. p.453) mostram um tempo e um lugar que passou:

Meu avô namorava a solidão.
Ele era um florilégio de abandono.
De tudo que me restou sobre aquele avô foi esta imagem: ele deitado na rede com a sua namorada, mas se a gente o retirasse da rede por alguma necessidade, a solidão ficava destampada. (BARROS, 2010, p.453).

A figura do avô personifica essa perspectiva do tempo e da saudade, de modo que a liberdade da infância vai moldando essa voz poética em um poema estruturalmente longo, dividido em VI partes. A figura do pai, diferentemente da mãe – que via com aflição a imensidão criativa - e a do avô, que já havia partido vão criando o pano de fundo dessa infância de outrora. O que se soma com a partida do avô, que “[...] tinha um olhar soberbo de ave. E nos ensinava a liberdade.” (BARROS, 2010, p.453). O pai representa a figura motivadora e de incentivo e a mãe que, somente quando fugia do ofício materno, também encontrava o universo artístico através da música: “[...]à noite a mãe ainda encontrava uma horinha para o seu violino. / Ela tocava para nós, Vivaldi.” (BARROS, 2010, p.453), já que estavam todos atravessados pela pulsão da arte.

A segunda parte de “Menino do mato”, intitulada “Caderno de aprendiz”, traz uma sequência de poemas esteticamente diversa em relação à primeira parte, sendo que algumas divisões separam 1 ou 2 versos e em seguida há estrofes com 7, 8 versos, de modo que a primeira parte totalize 36 divisórias. No poema de número 3, a voz lírica afirma que “Eu só faço travessuras com palavras. / Não sei nem me pular quanto mais obstáculos.” (BARROS, 2010, p.458), mostrando a flexibilidade e a estratégia linguística que vão costurando toda a literatura de Manoel de Barros, assim como o verso que conclui que “Escrever o que não acontece é tarefa da poesia.” (Ibid., p. 458).

Na ideia de brincar com as palavras, entendendo-as além de signos linguísticos soltos, a voz poética percebe a linguagem e a poesia como um movimento de liberdade e de fluidez,

como algo passível à dinâmica e à diversão, extrapolando a ideia estruturalmente gramatical da língua e entendendo-a como artística e libertária: “Tenho o privilégio de não saber quase tudo. /E isso explica/o resto.” (BARROS, 2010, p. 461).

Diferentemente do tom dos primeiros livros, em “Menino do mato” é possível encontrar muitas perdas, a solidão, a ausência e a morte, especialmente a do avô. O poema de número dezenove traz essa narrativa de perda de uma pessoa que se fez presente ao longo de tantos poemas e, por isso, também ao longo da infância do poeta. O avô representava parte dessa fase infantil e protagonizava uma série de lembranças que, então, retoma a saudade. No poema, a morte do avô é poeticamente descrita como um silêncio:

Quando meu Vô morreu caiu em silêncio
concreto sobre nós.
Era uma barra de silêncio!
Eu perguntei então a meu pai:
Pai, quando o Vô morreu a solidão ficou destampada?
Solidão destampada?
Como um pedaço de mosca no chão.
Não é uma solidão destampada? (BARROS, 2010, p. 460).

O avô é representado nos versos como uma das pessoas que acompanhou a infância da voz poética, assim como a do escritor, de modo que a morte representa a solidão, o silêncio do avô e a solidão da família, aquela que não havia se habituado às ausências irremediáveis, embora alcançadas pela poesia, mesmo que a prioridade fosse versificar o inútil: “Ele sabia que as coisas inúteis e os homens inúteis se guardam no abandono. Os homens no seu próprio abandono. E as coisas inúteis ficam para a poesia.” (BARROS, 2010, p. 465).

Do apego à infância ao descobrimento da morte, a voz poética de Manoel de Barros traz os seus versos como um local favorável à imaginação infantil. Nele, “a criança constrói o seu mundo a partir do rosto que as coisas apresentam para ela. E, sobretudo, brinca com aquilo que é ‘imbrincável’ aos olhos adultos.” (PEREGRINI, 2010, p. 62) de modo que permita o encontro com a palavra, com a criatividade e com a arte por meio da poesia.

IMAGENS LÚDICAS E INFÂNCIAS EDUCATIVAS

Obra que abre o ciclo de livros infantis de Manoel de Barros, o livreto *Exercícios de ser criança*, publicado no fim do século XX, em 1999, não se diferencia, no essencial, da obra não dirigida ao público infantil produzida pelo autor: a poesia segue formalmente livre; segue

repleta de imagens propostas por meio da percepção aguçosa de eu-lírico curioso sobretudo a respeito do que lhe cerca, às vezes observando, às vezes imaginando, às vezes questionando as relações entre fatos, seres e coisas; e segue igualmente provocativa:

No aeroporto o menino perguntou:
— E se o avião tropicar num passarinho?
O pai ficou torto e não respondeu. (BARROS, 2010, p. 469).

“Exercícios de ser criança”, dirigido ao público infantil, é redigido em palavras usuais, que dispensam maiores consultas ao dicionário porque pertencentes ao cotidiano. Exemplos desse vocabulário mais cotidiano sobram: “avião”, “passarinho”, “carregado”, “liberdade”, “peneira”, “vento”, “vazio”, “caixote”, “carro”, etc. No livro há um único neologismo, *despropósito(s)*, cuja formação por prefixação, porém, não causa maior estranheza a crianças de 7 a 8 anos, em fase de alfabetização, já tão senhoras dos processos de formação e significação das palavras como nota Valente (2012). Além da escolha lexical usual, a sintaxe, vale mencionar, é bem direta e concisa, própria do autor.

A escolha lexical cotidiana reflete a temática do livro: o cotidiano. Nas três poesias componentes da obra, o dia a dia aparece como matéria fundamental. Uma ida em família ao aeroporto. A rotina de um garoto e sua mãe. A convivência entre irmãos de idade díspar entre si. É esse cotidiano o assunto e a matéria usada por Manoel de Barros para construir, em cada eu-lírico (no primeiro e no último poema do livreto), a visão infantil, em constante aprendizado, criação e descoberta.

A respeito do modo da criança interagir com o mundo, afirma Damazio (1988, p. 29-30) que a criança “[...] se relaciona com o mundo de um modo mais concreto e aberto porque ela está aprendendo o mundo, está operando traduções da realidade e criando sentidos”. Nesse sentido, o aprendizado “é a marca própria” do estar da criança no mundo.

Portanto, vendo um avião e um pássaro no ar, curiosa sobre como as coisas no ar distribuem-se e convivem, a criança do poema “Exercícios de ser criança” questiona a si mesma e ao adulto, representante deste mundo que o infante procura conhecer e ao que procura se integrar, como se daria o encontro, encontro este brusco — o avião tropicaria num passarinho, — entre a máquina criada artificialmente pelo homem para voar e o ser que existe naturalmente com essa competência.

Desse modo, pelo olhar infantil e a fim de alargá-lo, a proposta poética é de uma expansão particular do mundo dessa faixa etária, incitando nas crianças, leitores-infantes,

questões que já se fizeram e que, se não, passarão a se fazer a partir da leitura. Observe-se que a questão em particular é sobre uma relação possível entre corpos que habitam o mesmo meio, o ar, mas que, a princípio, não teriam relação, postas as suas naturezas e dimensões diversas; nesse sentido, é uma pergunta propositiva a que faz a criança. O silêncio torto do pai, a ternura da mãe, o sufoco do pai, os dois pensativos e calados, mas sem responder nem em pensamentos a pergunta, dão ao leitor-criança a ciência de que nem aqueles que o precedem e são “autoridades” sabem todas as respostas.

A pergunta que à mãe se faz no primeiro poema, “Será que os absurdos não são as maiores virtudes da poesia?” (BARROS, 2010, p. 469), o pensamento do pai no mesmo texto, “Com certeza, a liberdade e a poesia a gente aprende com as crianças.”, ratificam que é o olhar da criança, sugerindo o impensado, “absurdo”, que ensina aos adultos virtudes, liberdade e arte. Dessa forma sutil é que Manoel de Barros comunica à criança, leitora, a potência autora, transformadora que ela tem.

A criança não existe passivamente diante do mundo adulto que a rodeia, mas participa dele no seu nível, dentro de seus espaços e possibilidades. Nessa participação ela contrasta e conflita situações e valores, adquire hábitos, traduz posturas e idéias em fundamentos existenciais seus, criando sua leitura do mundo e das pessoas. (DAMAZIO, 1988, p. 31).

A imaginação, como tema, está mais evidente no poema “A menina avoadada”. Narrativo, conta a história de uma mulher presumivelmente adulta lembrando-se do seu tempo de criança — “Foi na fazenda de meu pai **antigamente**” (BARROS, 2010, p. 470, grifo nosso) — em que brincava com seu irmão mais velho 7 anos do que ela. Este “[...] pregava no caixote duas rodas de lata de goiabada” (BARROS, 2010, p. 470) para viajar com ela num imaginado “[...] carro diz-que puxado por dois bois.” (BARROS, 2010, p. 471).

No poema, o eu-lírico marca a “falsidade” do universo criado pela imaginação — “Eu ia pousada dentro do caixote com as perninhas/ encolhidas./ **Imitava** estar viajando. [...] eu não morri porque **o rio era inventado.**” (BARROS, 2010, p. 471) —, que, apesar de afetar desejos e sentimentos, dado que o irmão “[...] desejava alcançar logo a cidade [...]” (BARROS, 2010, p. 471) por ter uma namorada lá, não é suficiente para alterar a realidade, uma vez que, mesmo com o carro, mesmo com os bois e a travessia do rio, em brincadeiras que se repetiam na infância do eu lírico, “Sempre a gente só chegava no fim do quintal.” (BARROS, 2010, p. 471) e o irmão nunca via a namorada dele.

Essa falsidade é efeito de sentido também decorrente da palavra composta “diz-que”, que aparece mais de uma vez no poema, já que ela relativiza a ocorrência, atribuindo ao fato não *status* de verdade, mas apenas de discurso — portanto, duvidável e duvidoso —, discurso realizado por um sujeito indeterminado, dado que o verbo dizer, na expressão ou palavra composta, o verbo “dizer” está na terceira pessoa do singular, forma correntemente usada com o fim de indeterminação do sujeito, principalmente quando o sujeito é agente da ação de que se fala. Ou seja, o carro não era realmente puxado por dois bois, mas apenas se diz, alguém que não se sabe diz que era, mas não é possível ter certeza, de acordo com o eu-lírico, nem de quem diz nem da verdade do conteúdo do dizer.

O poema aponta para a cisão existente entre a imaginação e o concreto. Enquanto crianças, completamente imersos na fantasia, os irmãos brincavam e viajavam com seus bois, passavam por rios e rumavam à cidade. Agora adulta, distante, a imaginação apresenta-se frágil e o próprio ato adulto de lembrar afasta a verdade interior da infância em função do mundo material, sem dar margem para que as aventuras continuem. A falsidade atribuída a esse universo imaginado é sintomática da perspectiva adulta e adultecida que permeia o texto.

O segundo poema, “O menino que carregava água na peneira”, oferece a infância em plenitude, do mesmo modo como o faz o primeiro, sem o intermédio do olhar adulto dirigido para esse período da vida como reminiscência, contrariando o terceiro.

É um poema também narrativo, em que menino e mãe se alternam conforme o processo de desenvolvimento do garoto, na medida em que ele se transforma: primeiro carrega água na peneira, depois aprende a usar as palavras e a fazer peraltagens com elas, por último faz pedra dar flor. Neste poema, o universo adulto, representado pela mãe, não serve de limite, mas de comentário, explicação e expansão do universo infantil, ilustrando que é o adulto extensão da criança e não a criança uma extensão do adulto. (DAMAZIO, 1988, p. 20).

A mãe, ao longo do poema, diz que “[...] carregar água na peneira/ Era o mesmo que roubar um vento e sair correndo com ele/ para mostrar aos irmãos”, “[...] que era o mesmo que catar espinhos na água/ O mesmo que criar peixes no bolso.” (BARROS, 2010, p. 469). Em seguida, a mãe repara que “[...] o menino gostava mais do vazio do/ que do cheio.” (BARROS, 2010, p. 470) e reparava o menino com ternura. Por fim é que ela fala “Meu filho, você vai ser poeta. / Você vai carregar água na peneira a vida toda. / Você vai encher os vazios com as suas peraltagens. / E algumas pessoas vão te amar por seus despropósitos.” A

mãe, entretanto, nesta última fala, prevê a partir do que o filho demonstra, do que ela repara; não se trata de uma imposição ou delimitação da existência e das possibilidades de ser do filho. É o universo adulto observando, aprendendo e aceitando o infantil, sem recriminações e dando-lhe toda liberdade de fazer e criar como, aliás, lhe é próprio.

O menino, por sua vez, ao tomar posse da palavra, descobre-se capaz de “[...] ser noviça, / monge ou mendigo ao mesmo tempo.”, “[...] fazer peraltagens com as palavras.”, “[...] interromper o voo de um pássaro botando/ ponto no final da frase.”, “[...] modificar a tarde botando uma chuva nela.” (BARROS, 2010, p. 470) e, enfim, de fazer flor numa pedra. Neste ponto, Barros dá a tônica da palavra como instrumento miraculoso nas mãos das crianças, que passam a mudarem-se a si mesmas e ao seu redor, fazer “prodígios”, rompendo, sim, a fronteira entre imaginação e realidade.

Assim, a voz poética de Manoel de Barros no livro de abertura da sua produção voltada ao público infantil coloca-se ao redor e dentro do cotidiano, aprofundando as suas possibilidades pela pergunta, pela percepção, pela lembrança e pela imaginação. Nesta primeira obra, a poesia serve de fio condutor para que a criança conheça mais a si, seus limites e possibilidades de ser e fazer.

Tendo sido obra publicada em 2001, “O fazedor de amanhecer” tem proposta diferente da do “Exercícios de ser criança.” Enquanto esta compõe o universo infantil e diferencia-o do adulto, aquela procura agora apresentar para o universo infantil temas e assuntos complexos, mas sob figuração lúdica e acessível: “Quem não tem ferramentas de pensar, inventa”. (BARROS, 2010, p. 473).

O primeiro poema, “O amor”, defende o amor como meio de se “fazer pessoas”, frente à ciência. O eu-lírico afirma que por amor se fazem pessoas na cama, na rede, no jirau e que “Para fazer pessoas ninguém ainda não/ inventou nada melhor que o amor.” (BARROS, 2010, p. 471) e que o amor como forma de fazer pessoas foi um presente de Deus, o que sustenta, para o eu-lírico, que não é aconselhável trocar o amor por vidro, meio de fazer pessoas próprio da ciência. O poema faz referência, portanto, ao ato sexual, destacando, nele e sobre ele, o amor como causa e o “fazer pessoas” como efeito, de modo que o poema, adequado ao público a que se dirige, não trata do ato sexual em termos eróticos.

O poema apresenta à criança, assim, quatro tensões. A primeira delas é entre o sentimento e a razão, figurativizada na tensão entre “amor” e “ciência”. A segunda delas é

entre natureza e ciência, figurativizada na tensão entre “[...] fazer pessoas na cama [...]” e “Fazer pessoas no frasco [...]” (BARROS, 2010, p. 473). A terceira é entre o divino e o humano/mundano, também figurativizada na tensão entre o amor, ajeitado por Deus “para nós de presente” para fazer pessoas, e a ciência, usada, com o mesmo fim. A quarta é entre pensar e inventar, marcada na frase “Quem não tem ferramentas de pensar, inventa.” (BARROS, 2010, p. 473), que serve de comentário geral metatextual do poema sobre si mesmo, que de fato defende o ato criador inventor, materializado na “cama”, na “rede”, no “jirau”, frente ao ato racionalizador pensador, materializado no “frasco”, no “vidro”.

Com essas quatro tensões, nas quais sobressaem-se o sentimento, a natureza, o divino e a invenção, que compõem uma visão de mundo, a proposta poética de Barros, defendendo esses valores frente ao que constrói liricamente como seus opostos, auxilia a criança neste processo de descoberta e apreensão que é próprio de seu desenvolvimento como ser autônomo, enxergando além do aparente/evidente.

O “Fazedor de amanhecer” traz um eu-lírico “[...] leso em tatuagens com máquina” com “[...] desapetite para inventar coisas/prestáveis.” (BARROS, 2010, p. 473). O eu-lírico lista suas três invenções, no poema — uma manivela para pegar no sono; um fazedor de amanhecer para usamentos de poetas; um platinado de mandioca para o fordeco de seu irmão — e afirma ter ganhado um prêmio das indústrias automobilísticas pelo platinado de mandioca, tendo sido “[...] aclamado de idiota pela maioria/ das autoridades na entrega do prêmio.” (BARROS, 2010, p. 474).

O poema tem certa ironia, uma vez que das três invenções apenas uma foi premiada e, na premiação, a “aclamação” recebida pelo inventor foi a de “idiota”, uma ofensa que menospreza a capacidade intelectual da pessoa objeto dela. Mesmo assim, o eu-lírico ficou “um tanto soberbo”, provavelmente porque sabe do seu *desapetite* para inventar coisas prestáveis (o que implica apetite para inventar coisas imprestáveis), sendo coerente com seu orgulho frente ao “elogio” recebido.

O poeta, com esse texto, tematiza a valorização dos bens produzidos pelas pessoas, mas da perspectiva de quem produz esses bens, e não da perspectiva de quem os (des) valoriza. Assim, fica indicada, para o leitor-criança, a subjetividade do valor atribuído às coisas do mundo, especialmente às feitas pelo homem, e explicita a possibilidade de o indivíduo dar valor ao que faz a despeito de as pessoas ao seu redor não darem.

Em “Eras”, aparecem tanto o efeito da linguagem sobre a realidade como ato imaginativo quanto a passagem do tempo tematizados. A passagem do tempo é marcada pela mudança na forma de agir sobre o mundo: “Antes a gente falava [...]” “A gente hoje faz imagens” (BARROS, 2010, p. 474). Assim, o eu-lírico deixa uma postura meramente discursiva, em que ele usa a linguagem a fim de moldar a realidade indiretamente pela imaginação, com seu faz-de-conta, para uma postura imagética, composicional, alicerçada agora na percepção, e não só no dizer: “A gente hoje faz imagens. / Tipo assim:/ Encostado na Porta da Tarde estava um caramujo.” (BARROS, 2010, p. 474).

A linguagem sozinha, no poema, enfatize-se, é uma forma de ação: “Antes a gente falava: faz de conta que este sapo é pedra. / E o sapo eras.” (BARROS, 2010, p. 474). No entanto, deve-se observar que no ato verbal está contido o “faz de conta que”, sugerindo um limite para a linguagem: o faz-de-conta, o imaginado. Quanto a esse componente imaginário, vale destacar a palavra “eras”, presente na frase “E o sapo eras”, coesa ao verbo “ser” conjugado no presente do indicativo no verso anterior: ela marca e enfatiza a imaginação. A forma “era”, do pretérito imperfeito do indicativo, frequentemente é usada pelas crianças e nos contos de fada para situar a ficção, o irreal, o fora do tempo:

Onde se situa essa experiência do ERA? [...] quando ouvimos um conto — adultos e crianças — temos uma experiência singular, única, que particulariza, para cada um de nós, no instante da narração, uma construção imaginativa que se organiza fora do tempo, no tempo do ERA. Tal experiência diz respeito à universalidade do ser humano e, ao mesmo tempo, à minha existência como parte desta universalidade. [...] então, “Era uma vez”, quer dizer, a singularidade do momento da narração unifica o passado mítico — fora do tempo — com o presente único — no tempo — daquela pessoa singular, que a escuta e a presentifica. (MACHADO, 2000, p.13-14).

Contudo, ao fim do poema, mesmo o eu-lírico afirma que “A porta eras. /Então tudo é faz de conta como antes?” (BARROS, 2010, p. 474), ficando ele próprio na dúvida se seu fazer imagens em lugar de falar é um ato sobre o real ou é apenas mais uma imaginação. Nesse ponto, o da dúvida, o da fusão entre real e mental, entre o mundo externo e o interno, é que a proposta poética de Manoel de Barros mais uma vez reflete e aproxima-se da realidade e modo de existir infantil, posto que para a criança:

O mundo circundante é uma extensão do seu mundo interior, os objetos têm vida, ela se comunica com as coisas, ela dialoga com o real, de uma forma livre e mágica. Isso, não porque ela ainda não esteja instrumentalizada com a capacidade lógico-abstrata que se adquire com a maturidade, mas porque sua relação com a realidade concreta é muito mais direta, vital, aberta e verdadeira. (DAMAZIO, 1988, p. 32).

O poema “Meu Avô” tematiza, por seu turno, o abandono e a solidão. O avô é construído liricamente como pessoa muito ligada à natureza, por ela acompanhado, embora abandonado:

Meu avô dava grandeza ao abandono.
Era com ele que vinham os ventos a conversar
Sentava-se o velho sobre uma pedra nos fundos
do quintal
E vinham as pombas e vinham as moscas a
conversar. (BARROS, 2010, p. 475).

Essa solidão e abandono, portanto, limita-se ao gênero humano. O eu-lírico, neto, elabora positivamente a solidão do avô, observando nela a propriedade de potencializar o comportamento da natureza: “[...] meu avô enriquecia/ a palavra abandono. / Ele ampliava a solidão dessa palavra. E as borboletas se aproveitavam dessa amplidão para voar mais longe.” (BARROS, 2010, p. 475).

Há implícita ideia de que, só, o homem integra-se mais à natureza, potencializa-a. Nesse sentido, é síntese poética dessa tese a antepenúltima frase do poema: “Só o silêncio faz rumor no voo das borboletas.” (BARROS, 2010, p. 475).

Por fim, nos últimos versos, há uma mudança de foco: passa a ser o eu-lírico, mudança marcada pela primeira pessoa do singular em “ponho”. Pondo-se a ventos e sendo reconhecido pelo andar, o eu-lírico parece igualar-se ao seu avô, ao menos por meio de inferência falaciosa que, provavelmente, não será percebida pelo leitor-infante: por ser abandonado, o avô integra-se à natureza; o eu-lírico é integrado à natureza, mas terá sido ele abandonado? Será ele sozinho?

Mais uma vez, o que se tem não é um eu-lírico declaradamente infantil. No poema “Meu avô”, não há evidências suficientes para que se assuma que se trata de um adulto, mas também não há para que se assuma que se trata de uma criança. O fato é que o uso do pretérito imperfeito, marcando os fatos que se constituem e prolongam no passado, admitem apenas que se interprete que o poema é um exercício de relembração e reorganização dos fatos passados em narrativa por um sujeito que agora se posiciona, nessa reorganização, sobre seu passado.

Percebemos, então, em “Meu avô”, proximidade com o poema diretamente anterior, “Eras”, e o poema “A menina avoadada”, do “Exercícios de ser criança”. Todos colocam-se em reflexão sobre um passado do sujeito-indivíduo, algumas vezes sinalizando explicitamente

para o universo infantil, como em “A menina avoadá”, outras vezes não. O mesmo fenômeno dá-se em “Bernardo” e em “Campeonato”. Destarte, é proposição poética do fazer literário infanto-juvenil de Manoel de Barros a contação de histórias e a lembrança, fazendo da infância um fato sempre presente, seja por eu-líricos distantes do tempo de que falam, seja, como em “Exercícios de ser criança”, por um eu-lírico não participante, mas apenas observador do fato que se desdobra diante dele. Por esta via, o infante-leitor introjeta que é normal a lembrança e o ato de lembrar da infância.

Os poemas “A Língua Mãe” e “Palavras” focam na relação entre sujeito e linguagem. O primeiro elabora, liricamente, o fato de a língua que primeiro o sujeito fala, sua “língua materna”, constitui-no também no que ele tem de memória de sua vida por causa da forma como, pela língua, ele acessa a realidade ao seu redor:

Não sinto o mesmo gosto nas palavras:
oiseau e pássaro.
 Embora elas tenham o mesmo sentido.
 Será pelo gosto que vem de mãe? de língua mãe?
 Seria porque eu não tenha amor pela língua de Flaubert?
 Mas eu tenho. [...]
 Penso que seja porque a palavra *pássaro* em mim repercute a
 infância.
 E *oiseau* não repercute. (BARROS, 2010, p. 475, grifos do autor).

As palavras têm o mesmo sentido, mas não o mesmo “gosto”. O eu-lírico apela a certa dimensão afetiva da língua: as palavras ligando-se não propriamente aos seus “referentes”, mas sim a fatos que para o sujeito importam, sendo essa ligadura o fato relevante para a diferença de sabor: “Penso que a palavra pássaro carrega até hoje/ nela o menino que ia de tarde pra/ debaixo das árvores a ouvir os pássaros.” (BARROS, 2010, p. 476). Mas essa afetividade não se difunde para toda a língua, é restrita, limitada, fechada para o sujeito que fala, que faz uso dela.

Chama atenção, neste poema, a sinestesia presente no trecho “não sinto o mesmo gosto nas palavras”. A palavra, em seu aspecto material-fônico, passa pelo trato bucal, necessariamente modificada, no mínimo em suas vogais, pela língua do sujeito falante. Falando, o sujeito sente o “sabor” dessas palavras, e não apenas as escuta. É a iconicidade intrínseca já amplamente descrita, via corporalidade, à língua que o eu-lírico referencia:

O discurso, o sentido que atribuímos a um texto em nossas mentes, é sempre multimodal, acompanhado das nossas memórias sensoriais. Quando alguém nos diz que o preço de um produto é salgado, recrutamos [...] o sentido do paladar [...]. (ABREU, 2021, p. 21).

Para a menina de quatro anos o “quebra-cabeça” se chama “monta-cabeça”: e parece óbvio, pois a gente monta figuras com os fragmentos do brinquedo; a cabeça monta ideias, formas e imagens; o mundo se monta (peça a peça) em nosso pensamento. A semântica da expressão “quebra-cabeça” não tem a riqueza concreta e imagética daquela do “monta-cabeça”. A nova solução para uma construção lógica adulta representa uma brecha crítico-criativa na racionalidade instituída. (DAMAZIO, 1988, p. 30).

Já “Palavras” aprofunda bem mais a sensorialidade que causam as palavras, sendo elas metaforizadas como espaços resistentes a qualquer quantidade de tempo. Neste poema, a hipérbole marca desde o primeiro verso a relação intensa do sujeito com a linguagem, que o enquadra: “Palavra dentro da qual estou **há milhões/ de anos** é árvore.” (BARROS, 2010, p. 477, grifo nosso).

A seguir, o eu-lírico extrapola a sensorialidade, colocando nas palavras a possibilidade de despertar nele sentimentos, “Não posso ver nenhuma das palavras que/ não leve um susto.”, e vontades, “Não posso ver palavra andarilho/ que eu não tenha vontade de dormir debaixo/ de uma árvore.” (BARROS, 2010, p. 477).

No universo infantil, de descobertas e experimentações, a experiência e a experimentação também com a linguagem são presentes, dado que, entre as coisas prontas que a criança encontra na sua trajetória de desenvolvimento, a linguagem, de que ela tem de se apropriar, se inclui. Os poemas, ao trabalharem profundamente a relação entre sujeito, sensação, sentimento, memória e linguagem/língua, proporcionam à criança novos meios para essa necessária apropriação, que ocorrerá na/pela e com a experimentação.

O poema “Campeonato”, narrativo, fala de garotos que competiam para ver quem mandava urina mais longe (urinava) e relata que algumas meninas iam ver por trás dos muros a competição. Os primeiros versos no poema, “Nos jardins da Praça da Matriz, os meninos/ **urinavam** socialmente” (BARROS, 2010, p. 477, grifo nosso), denotam, com o pretérito imperfeito, que, mais uma vez, trata-se da memória de alguém que participou dos fatos, mas que possivelmente já não narra do ponto de vista infantil.

A relação entre meninos e meninas é mediada por “[...] alguma curiosidade/ ou inveja porque não podiam participar/ do campeonato” (BARROS, 2010, p. 478) que levava as meninas a olharem os meninos competirem. Diante das meninas, “Os meninos ficavam sérios como se estivessem/ defendendo a pátria naquele momento.” (BARROS, 2010, p. 478) e as meninas cochichavam e riam-se entre si, correndo. Nessa relação lúdica, com muita

curiosidade, não há maldade ou qualquer malícia, afinal, esse universo das crianças “[...] é lúdico, seus sentimentos [das crianças] são despojados de artificialismo.” (DAMAZIO, 1988, p. 30). É, também, o campo da descoberta desses universos diferentes, meninos e meninas, com matizes de inocência: o campeonato dava-se em praça pública, nos jardins da “Praça da Matriz”, sem qualquer pudor.

Em “Bernardo”, a imaginação surge toda potente, com elementos nítidos do fantástico. Um garoto que era árvore e tornou-se um pássaro, conectando-se pacificamente com a natureza em ambas condições. A árvore, presa ao chão, permite que o garoto seja lugar de ninho de pássaros, pouso de borboletas e “poste” dos cachorros. O eu-lírico relata que, num dia em que “estávamos”, sem dizer quem era esse “nós”, acostumados com aquele *bernardo-árvore*, ele bateu asas e voou, alçando-se à liberdade que, como árvore estática, não tinha. Assim, Bernardo transfigura-se pela imaginação, sem precisar ser para sempre o que era e o que veio a ser.

Os três versos que encerram o poema, “Um grilo é mais importante que um navio. / (Isso do ponto de vista dos grilos) / Com as palavras se podem multiplicar os silêncios.” (BARROS, 2010, p. 477), não têm maiores coesões com o restante dele. Os versos sobre o grilo comunicam que a relevância que é dada a tal e qual elemento depende da perspectiva assumida. Já no verso sobre as palavras, o eu-lírico evoca a binariedade som/silêncio, não citada, até então, no livreto.

Por fim, em “As bênçãos”, o projeto poético de apresentar temas variados ao infante-leitor se encerra com a construção imagética da natureza em torno da pessoa, um eu-lírico que compõe seu contexto em primeira pessoa do singular, sendo afetado pela natureza. Esse indivíduo interfere na natureza ornamentando-a e sendo namorado por ela, empenhando com ela interação equilibrada.

Assim é que, nesse segundo livro de sua produção dirigida ao público infanto-juvenil, Manoel de Barros traz temas complexos, mas bem figurativizados e amortecidos por um universo cheio de cores, sensações e ludicidades, expandindo o que “a descobrir” para a criança, deixando pequenas lacunas ao jovem leitor, como: quem seria Flaubert? Qual seria a língua dele? Como é que se fazem pessoas em vidro? E outras perguntas.

Na esteira dos dois livretos anteriores vem “Cantigas por um passarinho à toa”, publicado em 2003, dois anos após seu antecessor. Um passarinho à toa é o eu-lírico que se

expressa por todo o livreto. A palavra “cantigas” sugere que são poemas singulares cada um dos conjuntos de estrofes, no entanto, a manutenção de uma única voz em primeira pessoa do singular ao longo de todo o texto, complementar à descrição de um cenário de natureza, mas rural, com a presença de homens, meninos, teatros e paredes ao que esse eu-lírico se integra e analisa é forte indício de que, na verdade, o que são ditas “cantigas” é “cantiga” de um mesmo sujeito observando, de seu ponto de vista de ave, parte da natureza, os acontecimentos ao seu redor. Nesse sentido, é a personificação de um animal que rege toda a poesia do livreto.

O texto é uma narrativa em primeira pessoa que reflete inicialmente sobre si, sobre o que lhe cerca, sobre os outros animais ao redor, eventualmente sobre seres humanos e, por fim, até sobre o divino, sintetizado na figura de “Deus”. O passarinho assume a posição de um comentador, não de um descritor da natureza. Portanto, ele apresenta a natureza conforme a sua percepção e interpretação, metaforizando o seu redor, atribuindo ao que percebe funções específicas, como já fica claro na primeira estrofe:

Do alto de uma figueira
onde pouso para dormir
posso ver os vaga-lumes:
são milhares de pingos de luz
que tentam encobrir o escuro. (BARROS, 2010, p. 481, grifo nosso).

Os vagalumes, portanto, não voam, eles são “pingos de luz” que, na voz ativa que o texto impõe a eles, intentam encobrir o escuro. O eu-lírico faz uso da antítese para relevar e construir a imagem da cena para o leitor-infante: a luz vs escuridão. Do ponto de vista estilístico mais amplo, é semelhante ao que se dá no poema “Campeonato”, do livro anterior, no último verso: “As coisas muito claras me noturnam” (BARROS, 2010, p. 478), implicando a igualdade “claro = dia”, “escuro = noite”, que se verifica nesta estrofe agora analisada do “Cantigas por um passarinho à toa”.

Ademais, a luz, nesta primeira estrofe, é interpretada como coisa física capaz de ocultar, “encobrir” um escuro que se projeta. Essa leitura do passarinho é coerente, dado que ele pousa para dormir, implicando que seja o período noturno em que ele começa a sua cantiga.

Na estrofe seguinte, tendo descrito o comportamento das cigarras “perto no final do dia”, fazendo farra até morrerem, nova interpretação: “Elas estouram dentro dos sons.” (BARROS, 2010, p. 481), metaforizando o “som” como espaço em que se pode localizar um

ser e, dentro desse espaço, “estourar”, e é esse estouro o modo como as cigarras, por sua farra, morrem.

A farra como festa é índice de alegria. A festa, causa e consequência de alegria, é alimentada pelos sons, feitos pelas cigarras, onde elas morrem. Novamente, por figurativização adequada ao público a que se dirige, Barros, com seu eu-lírico passarinho, trata de temas complexos e sensíveis: a oposição entre vida e morte; ação e consequência.

Por essa via, o livreto “Cantigas por um passarinho à toa” aproxima-se, em seu estilo narrativo, dada a centralidade do passarinho e das figuras animais e/ou da natureza ao seu redor e a emissão e/ou defesa de certo juízo ou ponto de vista, da proposição do gênero Fábula, tradicionalmente visto e divulgado como um gênero de literatura infantil ou infanto-juvenil:

[...] a fábula é uma narração breve, em prosa ou em verso, cujos personagens são, via de regra, animais e, sob uma ação alegórica, encerra uma instrução, um princípio geral ético, político ou literário, que se depreende naturalmente do caso narrado. (PORTELLA, 1983, p. 121).

A estrofe seguinte, em que o passarinho relata a tentativa de troca com ele, por parte de uma andorinha, do casaco cinzento dela pelo casaco dele da cor do sol (sugerindo que a penugem, metonímica e metaforicamente, do pássaro seja amarela), é reafirmada a luminosidade e o calor, pela metonímica referência ao sol, como fatos positivos, desejados, vista a reação do passarinho à proposta: “Ela pensa que eu sou maluco?” (BARROS, 2010, p. 481).

Essa valorização é bastante coerente com o leitor-infante a que o poema se destina. Desde a infância, e talvez principalmente na infância, aprende-se, socialmente, que o sol, a luminosidade e o calor são “eufóricos”, de felicidade, objetos de desejo, enquanto que a noite, o escuro e o frio seriam “disfóricos”, de tristeza, objetos de repulsa.

A quarta estrofe narra duas borboletas estáticas, afetadas pelo vento, que arregaçava as saias delas. Assim, com “arregaçar”, o vento é criado no texto como algo virulento, que “força” os seres. A quinta estrofe ratifica, ambigualmente, a importância das fontes, que, no contexto do poema, poderiam ser as fontes em geral, isto é, as origens de tudo, ou poderiam, também, ser as fontes de água, visto o contexto de natureza em que o passarinho se encaixa e de que faz parte. Essas fontes, junto aos espinheiros, são validadas frente aos livros. A sexta

estrofe valoriza os “raminhos” com que o eu-lírico passarinho constrói seus ninhos: ele diz que esses raminhos são mais firmes do que “as paredes dos grandes prédios do mundo”.

Desse modo, quarta, quinta e sexta estrofes servem a construir, para a criança, a imagem de uma natureza virulenta (ventos), sábia (espinheiros, fontes) e forte (raminhos). A quinta e a sexta estrofes, especificamente, valorizam a natureza (espinheiros, fontes, raminhos) acima dos objetos culturais humanos (livros, prédios do mundo). Deste modo, fabularmente, o poema segue argumentando, por meio de seu eu-lírico animal, em favor de pontos de vista. Desta vez, a importância da natureza. A sétima estrofe, com a natureza como *desideratum* de objeto de saber do passarinho, mantém-se nessa linha de raciocínio e defesa. A décima também se organiza em torno da natureza, valorizada, no entanto, do ponto de vista humano, como “graça” divina, já que nem é a chuva por si que chove, mas sim Deus:

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, 2010, p. 483, grifo nosso).

A décima primeira estrofe segue o mesmo fio. O passarinho agora estende sua personificação para os demais, “Achava que os passarinhos/ são pessoas mais importantes/ do que aviões.” (BARROS, 2010, p. 483). Não é mais pessoa somente a natureza e seus animais: agora também os aviões, “acessórios”, são pessoas.

Ao fazer isto, generalizar essa personificação, o poeta estende para o inanimado a vida, proporcionada pelo olhar único de seu eu-lírico pássaro. Então, tudo no mundo é pessoa, é vivo, tem sentimento e pensamento. Sentindo e pensando, o mundo ganha autonomia emocional e reflexiva.

Entretanto, os passarinhos, representantes da natureza, é que são mais importantes. Sendo os aviões acessórios e os passarinhos oriundos “[...] dos inícios do mundo.” (BARROS, 2010, p. 483). Mais uma vez, “as fontes” são e conferem importância às existências.

A oitava estrofe fala de um menino sonhador. Reivindica para si que mora nas margens de uma garça. Ao que o passarinho reage achando o garoto *descomparado*, já que as garças não têm margens. A esse pensamento do eu-lírico, opõe-se que o menino queria que “[...] os lírios o sonhassem...” (BARROS, 2010, p. 482). E assim, sonhador, é que o primeiro

humano aparece no poema, não coincidentemente, por se inserir num poema dirigido ao infante-juvenil, uma criança que sonha garças com margens e lírios que sonham.

A nona estrofe retorna ao caráter fabular ilustrando juízo por narrativa ao tratar de um gavião que habitava uma pedra no mais alto rochedo achando-se principal, “[...] mais principal do que todos.” (BARROS, 2010, p. 483). Ela encerra com o vaticínio: “Tem gente assim.” (BARROS, 2010, p. 483). Na mesma estrofe, chama a atenção a presença do advérbio intensificativo “mais” antes de “principal”, criando uma comparação entre o tal gavião que era “principal” entre outros “principais”, o que, ao menos em tese, seria impossível, conforme a primeira acepção da palavra no Dicionário Dicio Online: “Que é o primeiro, o mais importante; fundamental, essencial”.

Esse paradoxo (algo ou alguém ser mais único entre outros únicos) tem por efeito relativizar a importância do gavião à sua própria avaliação: não é o passarinho, eu-lírico regedor de todo o poema, que avalia o tal gavião “principal”, o que poderia conferir a esse juízo valor de verdade; é sim o próprio “gavião” que “[...] se achava principal:/ mais principal do que todos.” (BARROS, 2010, p. 483).

Com efeito, esta estrofe repete a fragilização da verdade da avaliação do indivíduo sobre si mesmo que já tinha aparecido em outro poema, no livro anterior: “Bernardo”, nos versos “Um grilo é mais importante que um navio. / (Isso do ponto de vista dos grilos).” (BARROS, 2010, p. 476).

Inserida na proposta poética de Manoel de Barros, essa proposição ser reforçada é coerente, afinal, uma das características de sua poesia é a valorização do mundo exterior e do mundo interior, mas nunca do indivíduo por si mesmo. Este, quando aparece, aparece como em “O Fazedor de Amanhecer”: com *desapetite* para inventar coisas prestáveis, aclamado de idiota pela maioria.

A décima-segunda estrofe opera sob um jogo de palavras e uma implicação. Tentando um vira-lata entrar dentro de um inseto, não cabendo a “lata”, ficou o rabo do cachorro para fora, como se a composição da palavra, com a separação entre “vira-” e “-lata” fosse também a separação do ser, do cachorro, em duas partes dissociáveis. (BARROS, 2010, p. 483).

“Entrar dentro” de um inseto sugere a possibilidade de “entrar fora”, implica-a. Para a “correção gramatical”, “entrar dentro” é pleonasmo vicioso e dispensável. Mas a demarcação

explícita propõe a necessidade de separação, levando o leitor-infante a questionar-se: o que seria “entrar fora”? Será que existe “sair dentro”? Será que existe “sair fora”?

Manipulando a relação entre palavra, referência e referente e violando propositalmente o que a gramática normativa estabelece, nesta estrofe o poema é menos eficiente em defender ideias e mais em propor inquietações. Para o leitor-infante, é das estrofes que “cutucará” a curiosidade.

A décima-terceira estrofe volta ao caráter fabular, centrando-se nas figuras de uma rã e de um passarinho. A ideia norteadora da estrofe é de que o teatro é troca de experiências e que apenas nele seria possível a rã, personificada e alçada à condição de um duplo do eu lírico (aqui se pode pensar também na figura do leitor estando projetado dentro do texto poético), marcado no “você” no terceiro verso, pelo eu-lírico pássaro, assumir o desejado papel de passarinho e vice-versa.

O teatro, como experiência interpretativa e de imaginação, viabiliza essa troca de papéis, de experiências. A proposição do teatro, no trecho, vem marcada de restrição, “Só se for em teatro”, e afeto, “meu amor”. Essa dupla acomodação da proposta comunica que a realidade não comportaria a troca pretendida pela rã e que esse fato desagradava a ela, sendo justificada a atenuação afetiva de “meu amor” para torná-la mais receptiva ao que lhe contraria. (BARROS, 2010, p. 483).

A décima-quarta estrofe produz um *non sense* alicerçado tanto no absurdo quanto na sinestesia intensa: “Aquele Senhor um pouco louco / brincava passarinhos amanhã.” (BARROS, 2010, p. 484): uma ação impossível — “brincar passarinhos” — do passado ocorrendo no futuro. E a fusão intensa dos sentidos que possibilita enxergar a fala de uma cor: “Ele disse que enxergava a fala de uma cor.” (BARROS, 2010, p. 484).

A décima-quinta faz referência a um dos poemas do livro anterior, “Bernardo”:

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, 2010, p. 484).

Com essa referência se encerram as “Cantigas por um passarinho à toa” fazendo referência à pessoa que se transforma, rompendo os limites entre humanidade e natureza, sendo dessa maneira síntese de uma das oposições presentes no poema: humanidade (cultura)

x natureza. Bernardo, tombado, teria reconhecida sua perenidade, qualidade, no poema, própria da natureza enquanto mantém sua mutabilidade, própria de si.

“Cantigas por um passarinho à toa” reorganiza temas presentes nos livros anteriores. Uma sua novidade na proposição poética no que diz respeito aos livretos infantis de Manoel de Barros é a infiltração de outros gêneros dentro da poesia, como a fábula e até a parábola (ótica sob a qual pode ser interpretada a décima estrofe), ambos gêneros literários argumentativos frequentemente orientados às crianças. Outra sua novidade é o eu-lírico representante da natureza, observando tudo desse ponto de vista não humano, o que até então não tinha acontecido nos livretos anteriores e desemboca num aprofundamento do discurso em torno das árvores, das fontes, dos animais e do céu como mais valiosos e grandes do que o gênero humano. Uma última é a fragmentariedade do poema, que pode tanto ser lido como um poema só ou uma série de 15 estrofes, que é como foi encarado nesta análise pelos motivos já apresentados.

O “Poeminha em língua de brincar”, último, de 2007, dos livros infantis de Manoel de Barros, é um texto sobre a infância, e a visão de mundo e a linguagem constitutiva dela e a adultidez e a sua visão de mundo e a sua linguagem própria, oposta em tudo à infância:

Sentia mais prazer de brincar com as palavras
do que de pensar com elas.
Dispensava pensar. (BARROS, 2010, p. 485).

Damasio (1988, p. 31, grifo nosso) afirma que:

Para a criança, intuitivamente, o gesto se justifica no próprio gesto, o movimento pelo movimento, o pensamento é sempre uma indagação que busca estruturar o universo. O seu imaginário é uma caixa de surpresa: **a criança está em estado permanente de brincadeira com a realidade**. Para ela não há separação entre forma e conteúdo, nem entre sujeito e objeto ou tampouco razão e emoção.

O menino protagonista do livreto é construído literariamente pelo eu-lírico exatamente dessa maneira, em permanente brincadeira. Genuinamente criança, ele “Falava em língua de ave e de criança.” (BARROS, 2010, p. 485), brincando, não pensando, com as palavras. Dessa forma, foca em fazer floreios com as palavras, não ideias e, frente à adultidez e rigidez de Dona Lógica da Razão, “[...] jogar pedrinhas no bom senso.” (BARROS, 2010, p. 486).

A frase infante, em língua de brincar, é materialmente concreta a ponto de uma rã poder saltar sobre ela sem quebrá-la. Esta inviolabilidade é porque não havia nenhuma “palavra podre nela”. Palavra podre, portanto, seria uma palavra frágil, que, sob o menor esforço, enfraqueceria a brincadeira do menino que se diverte com as palavras, enfraqueceria,

portanto, este ponto de encontro, explicado por Damasio (1988), entre o interno e o externo, o imaginado e o real, a emoção e a razão, a seriedade e a própria brincadeira.

A língua, então, não é séria enquanto possuída e exercida pela criança. É comprometida somente com o invento, a descoberta e a experimentação, não com o real ou o lógico. Dona Lógica da Razão, por seu turno, representa a adultez nos mesmos moldes em que Damasio (1988, p. 30) a descreve:

O grande equívoco, porém, fica por conta da pieguice adulta, neurótica e possessiva, que vê na criança uma miniatura de adulto e, não raro, como aquele bibelô. Nessa ótica castradora, o livre e saudável desenvolvimento do indivíduo-criança dá-se em meio ao desrespeito, à imposição de verdade e valores inquestionáveis, aos absurdos de atitudes agressivas e inexplicáveis, à incoerência de posturas e ordens, à repressão do prazer e da curiosidade e à falta de estímulos para saber e curtir pessoas e coisas. Impõem-se certas molduras de comportamento para forjar uma certa personalidade e massacra-se a espontaneidade do indivíduo.

A Dona Lógica da Razão chama a “Língua de Brincar” de idiotice e justifica a ofensa com a opinião de que as frases produzidas por essa língua são “[...] letras sonhadas, não têm peso,/ nem consciência de corda para aguentar uma rã/ em cima dela.” (BARROS, 2010, p. 486). É essa a mesma atitude agressiva, tolhedora e inexplicável que a adultez, no mundo real, não literário, impõe à criança, à infância e suas manifestações.

Ao chamar idiotice “A Língua de Brincar”, Dona Lógica da Razão, adulta de bengala e salto alto, chama idiotice tudo o que dela resulta: seus sonhos, suas sensações, suas criações, sua metafísica, sua visão de mundo. Sendo o adulto uma extensão da criança, e não o contrário, Dona Lógica da Razão representa a criança que parou de sonhar e que, não sonhando, aferrada ao concreto e inevitavelmente real, não quer que mais ninguém sonhe, formule utopias, não-lugares que são diferentes do lugar presente.

Dona Lógica da Razão, portanto, é o oposto, a antítese, não do menino que “[...] tinha no rosto um sonho de ave extraviada” (BARROS, 2010, p. 485), mas sim de tudo o que defende a criação poética de Manoel de Barros. É a Lógica da Razão que, em “A menina avoadá”, recorda de que a viagem terminava sempre no quintal da fazenda do pai da menina avoadá e o irmão dela, sem realizar plenamente a fantasia até então vivida e rememorada.

A primeira reação do menino protagonista de “Poeminha em língua de brincar” é responder à Dona Lógica da Razão com mais sonhos:

Mas o garoto que tinha no rosto um sonho de ave
extraviada
Também tinha por sestro jogar pedrinhas no bom
senso.

E jogava pedrinhas:
 Disse que ainda hoje vira a nossa Tarde sentada
 sobre uma lata ao modo que um bentevisentado
 na telha. (BARROS, 2010, p. 486).

Dona Lógica da Razão reage, com mais agressividade e desprezo, afirmando que

[...] lata não aguenta uma Tarde em cima dela, e
 ademais a lata não tem espaço para caber uma
 Tarde nela!
 Isso é Língua de brincar
 É coisa-nada. (BARROS, 2010, p. 486).

O menino, então, dá sua última resposta: “Se o Nada desaparecer a poesia acaba.” (BARROS, 2010, p. 486). Tendo isso dito, ele se interna na própria casca, encerrando o poema. Disso conclui-se que a adultidez, Dona da Lógica da Razão, por fim silencia a infância, faz com que se recolha, calando e anulando sua esperança.

Este poema de Manoel de Barros oferece ao leitor o embate entre a lógica adulta e o sonho infantil. A lógica adulta, opressora, anula o sonho infantil. No ponto máximo de conflito não é clara a resposta última ao problema nuclear da produção literária de Manoel de Barros voltada ao público infantil: a imaginação infante, vivificadora e criadora, resiste à dureza e nulidade da razão adulta? Em suma: o menino interna-se na própria casca, mas por isso, a Língua de Brincar deixa de existir? Obra literária, texto-arte, fenômeno de comunicação: a resposta cabe ao leitor dar na produção de sentido instaurada na sua interação com os poemas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A ARTE E OUTROS INUTENSÍLIOS

O voo é próprio das aves, voar é sua natureza. A natureza própria do homem é o verbo e o exercício da liberdade do verbo é a palavra. O provocador do libertar da própria liberdade é o poeta: aquele que é verdadeiramente livre.

(Alessandra Lara Silva, dezembro de 2022)

Manoel de Barros, o poeta provocador de palavras, explorador do imaginário, é livre porque exercita a liberdade do verbo. Apesar de o poeta que se encontrou na ‘arte de fazer inutilidades’ não ter sido educador de formação, formalmente dizendo, foi um filósofo da Educação por meio do exercício da poesia e presenteou-nos com belíssimas reflexões sobre de tudo um pouco: seja ao falar do menino que há em si (mesmo que por memórias inventadas), seja da sua experiência com o outro (sapo, pedra, menino, lata ou muro), do seu olhar peralta de ver o mundo, sobre suas brincadeiras preferidas na Infância livre, sobre outros poetas ou artistas, do quanto de musicalidade houve na sua infância como há na poesia, atestando que sua poética é uma filosofia sobre a Infância, sua própria obra é um ato educativo pelo olhar para o belo por meio do olhar daquele menino do mato.

Após a análise dos elementos, Educação e Infância, na obra completa do poeta sul-mato-grossense, percebemos que a obra em si é a Infância e que é nela que o autor se foca para pensar sobre a poesia. Dessa premissa, pode-se depreender que a Infância não é só uma temática que permeia a poética manoelina, mas também é o substrato, a léxico-morfologia dos versos, o espaço-tempo de sua própria criação, é o próprio objeto estético.

Como a Infância é, ao mesmo tempo, o objeto e a estética de sua poética, não se pode entendê-la como um processo alheio à Educação. Da mesma forma que não se propõe a separação do menino da natureza, por conseguinte, Educação e Infância também são indissociáveis. Há quem se atreva a desassociar a natureza de Manoel fazer poesia da poesia da natureza, o que o poeta fez tão bem: propor (con) fusão da poesia com o poeta. Nesse sentido, convém ressaltar que as memórias manoelinas nas quais nos enveredamos pelos seus versos

está mais relacionada com a memória da linguagem do que com possíveis feitos realizados na infância, já que ele próprio revela que “tudo que não invento é falso” (BARROS, 1996), em outras palavras, as memórias que escreve são invenções.

Manoel explora a imaginação pela exploração da plurissignificação das palavras e atíça o imaginário do leitor a partir do ponto de vista bem particular do menino crescido no mato de um pantanal, que não é meramente um bioma (no entendimento da maior parte das pessoas que não conhecem aquela região), mas edifica seu quintal num cenário místico de criação poética, em seu mundo particular sem fronteiras. É no espaço-tempo do menino do/no mato, que Manoel encontra-se com seu próprio olhar e, com seu fazer poético, a capacidade de transcender para além do ordinário, mas não com um olhar demasiadamente fantasioso da realidade, mas sim inventivo e aberto às sensações, como que em um constante estado de poesia.

Nesse sentido, existe um certo engajamento em desmitificar o fazer poético como uma prática inatingível e não-própria da maioria dos que dominam as letras e, também, de certa forma ao excesso de importância ao conhecimento científico, excluindo o conhecimento tácito do bugre, a exemplo. Manoel usa como pressupostos a linguagem simples própria da criança, afastando-se de construções rebuscadas e formas eruditas, e acercando-se do primal, do ínfimo, das coisas do chão, onde há as grandes grandezas, para onde muitas vezes não olhamos. Com a busca pelo simples, Manoel de Barros delinea a sofisticação e o ineditismo da sua poética ao explorar a simplicidade do linguajar sem abandonar a profundidade do primitivo, da descoberta primal.

É importante ressaltar aqui que a recorrência do uso dos verbos “olhar”, “enxergar”, “ver” aparece por vezes substantivados como “o olhar”, “o ver” e não se remete a qualquer olhar, porém, ao ver com os olhos da alma, enxergar dentro de si. Sob essa perspectiva, não se pode afirmar que a poética manoelina é simples ou sobre coisas menores, afinal o olhar do poeta Manoel é um grande fenômeno a ser contemplado, pois é o seu olhar que vê, é o que ele toca que se ilumina e cria-se a contemplação da descoberta e todo narrar do acontecimento em si. Ao final, pegamo-nos a filosofar, pois a poética manoelina tem esse poder. Viajamos também meninos por sua infância fazendo suas mesmas peraltices, explorando lugares, brincado com brinquedos feitos por nós mesmos (a exemplo, um boi com o corpo feito de

fruta e as patas de gravetos) Há mais gracejo do que personificar as coisas e humanizar os objetos (uma lata enferrujada) ou o tempo?

A inventividade desse poeta, mesmo que tenha bebido nas fontes do “humor *noir*” dos vanguardistas europeus, difere-se, em certa medida, quando todo culto ao primitivo é feito a partir do olhar de infante e a forma com que as obras são feitas, como um amontoado de versos que vão sendo rascunhados num caderninho. Novamente, provoca riso ao conduzir o leitor a reflexões sobre como é ser poeta e fazer poesia ou sobre o que achamos que sabemos. O uso das metáforas é o mecanismo comumente utilizado na poética para fazer arte pela linguagem. Por meio desse recurso, o “des” é aplicado em toda poesia: *desver, desconstruir ...* para um “trans” metafísico; o *transver*, cumpre-se, desse modo, a função da arte, de rompante com a realidade e alargamento de mundo mais para lá de onde fixamos nossas fronteiras.

A partir de um olhar delicado para as profundezas das coisas ínfimas do mundo manoelino, experienciamos um incomparável e extraordinário universo, o que, para além do surrealismo manoelino, se dá através de uma capacidade da escrita modernista de transgredir. O poeta pantaneiro encontra no simples a capacidade de desobedecer a própria língua em que escreve, trocando sílabas, criando seu próprio léxico e escrevendo versos que, na mente do leitor, provocam construções distintas daquelas previstas na formação original das palavras, processo de transformação que só ocorre porque, na mente do poeta, a permissão para brincar e transgredir foi dada pelo mesmo em seu processo de criação dos versos.

A partir das leituras realizadas, constatamos que os estudos sobre a poética manoelina apontam para a importância do fazer literário (da poesia como revolução, como recriação de mundos, olhares e culturas, em especial a pantaneira, a indígena e a do bugreque, por vezes, é lembrada em toda a obra poética) além do efeito de mudança que a poesia manoelina convida o leitor (indivíduo) a reler, repensar o lugar em que está (círculo social em que está inserido). Este movimento de questionamento das relações sociais nas instâncias da família, da religião etc. e a busca por mudança, por transformar a vida são os fundamentos que pautam a revolução que almejam os surrealistas para os homens do futuro.

O entrelaçamento da poética do referido escritor, tanto com a estética surrealista quanto com os elementos “educação” e “infância” existentes em toda obra, e os que consideramos nesse estudo como categorias (para traçar o levantamento das ocorrências de termos referentes a estas duas instâncias maiores) as quais fundamentam a argumentação dos

processos educativos-formativos desta tese, proporcionaram grande chance de reflexão sobre novas descobertas de conceitos que talvez a prática pedagógica não aborde de maneira aprofundada.

O surrealismo, na obra de Manoel de Barros, busca no ordinário aquilo que pode tornar-se inabitual para o leitor. O destaque inicial para a ressignificação de elementos não-valiosos, como bichos comuns e coisas do chão, se dá por conta do espaço em que Manoel escolheu criar. Como um louco-poeta, buscou o Pantanal como cenário de vida e inspiração para manter a infância em si e escrever com ela, escolha que se afirma ao longo de análises citadas neste trabalho e que se reafirma nesta pesquisa como uma possibilidade educativa, uma vez que a obra manoelina nos permite ser criadores de novas imagens, signos e peraltices, de forma a nos educar, sobretudo, pela sensibilidade.

O Pantanal como espaço surreal de Manoel contribui decisivamente para que se possa pensar uma Educação diferente do modelo eurocêntrico, ao qual o mesmo esteve ligado ao longo de sua formação. Tão visceral era sua escolha de não se adequar a uma perspectiva ultracientífica e até mesmo de um papel de escritor erudito, que se negou, emvida, a se intitular como um educador, fato que não impede que vejamos seu legado para a Educação contemporânea, mesmo não se declarando como tal. A escolha de Manoel pelo que podemos considerar como um surrealismo pantaneiro, permite enxergar perspectivas renovadoras para a Educação o que nos mostra a alternativa de se pensar os modelos pedagógicos seguidos na atualidade sem se prender às instituições e a uma visão racionalizada e destituída de poesia.

As reflexões que permeiam a poética filosófica de Manoel de Barros nos conduzem a algumas reflexões de como se pode mudar o mundo, formar o “devir-homem” que os surrealistas almejam por meio de educar o “devir-criança” para a liberdade, para a mudança de comportamentos a fim de posturas mais éticas, sãs e humanas que questionam o autoextermínio e a destruição da natureza, para atitudes crítico-libertárias que enriqueçam as interações e ampliem os ambientes participativos e de diversidades de culturas e ideias, para a valorização e o respeito da pessoa humana e do saber.

Por fim, é preciso evidenciar que a passagem da experiência vivida à experiência compreendida (também poderá ser mediada pelo auxílio da figura escolarizada do mestre) visto que em nossa sociedade dita pós-moderna em que o espaço e o tempo são fractais, em que imagem e experiência são um tanto sem densidade espacial quanto sem raízes temporais,

características próprias da “modernidade líquida”, do descartável. A construção do que se entende por existência (a consciência de si e de estar no mundo) perpassa pelos sentidos e é na infância em que ocorre essa mudança de natureza do pensamento, partindo-se da experiencição da “curiosidade ingênua”, própria da criança, à “curiosidade epistemológica”.

Pode-se inferir da poesia manoelina a intuição como pilar fundamental do método educativo; em outras palavras, ocorre a apropriação do método intuitivo como fundamento educativo, projetando o delinear de uma pedagogia científico-espiritual para o “homem do devir” antecipado pelos surrealistas, para o “devir-criança” eternizado nas infâncias manoelinas. A partir da obra de Manoel, pode-se exercer a infância que existe em cada indivíduo, não uma infância passível de vontades alheias e excluída das decisões tomadas por outrem, mas de um ser que vive sendo capaz de criar, reinventar coisas e transgredir, em um sentido mais amplo, a lógica de produção e do consumo capitalista, a qual o poeta foi um crítico, posicionando-se, sobretudo, no ato de escrever por coisas que não são valiosas para o sistema de exploração da força de trabalho humana.

Afirmamos que a Infância tem o poder de educar, e a Educação deve beber na fonte da Infância, caminhando com ela. As conclusões a que fomos levados neste trabalho instigam outras perguntas, sendo uma delas de grande valia para futuras pesquisas: O solo fecundo que permitirá o cultivo desses outros jardins de “devires” será gestado no chão da escola? Ou mesmo, podemos nos perguntar se estes jardins serão cultivados através da curiosidade ingênua e, ao mesmo tempo, perspicaz, defendida por Manoel de Barros, educando-se pela arte para apreciar o belo nas coisas ínfimas e, mais tarde, o despertar para a curiosidade epistemológica?

É fato que há caminho(s) a percorrer na Educação e na renovação humana, no sentido poético que propôs Manoel de Barros. O despertar para a curiosidade epistemológica na obra do poeta, por exemplo, não pode vir por uma via demasiada racional, mas pelo olhar, cheirar e tocar os sons, as formas, as fragrâncias da natureza e do que nos cerca, elementos que despertam a inteligência de se perceber o ritmo, os neologismos e a (de)formação das palavras, capacidades possíveis para as mentes abertas à infância de cada ser, as que muitas vezes as formas de saber canônicas sufocam. O despertar da infância em nós para um novo devir-homem ou devir-humano pode encontrar nas práticas pedagógicas um solo fértil, assim como

em outros espaços de formação humana, com o objetivo de alcançar uma experiência que se utilize do ordinário para transcender poeticamente.

REFERÊNCIAS

ABREU, Antônio Suárez. **Pequeno manual de estilística**: o poder de seduzir, persuadir e encantar. São Paulo: Laboratório de Redação Adriano Chan, 2022.

ADORNO, Theodor W. Revendo o Surrealismo. In: ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida, São Paulo: Editora 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradutor Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Editora Argos, 2005.

ALBUQUERQUE, Érika Bandeira de. Manoel e Martha Barros: Diálogos em língua de brincar. **Anais do SILEL**. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel_2013_1607.pdf. Acesso em: jan. 2023.

ALBUQUERQUE, Érika Bandeira de. **Manoel e Marta Barros**: a pedagogia do olhar. 2015. 124f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - UFPE - Universidade Federal de Pernambuco, Recife-PE. 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/16429?mode=full>. Acesso em: jan. 2023.

ALMEIDA, Adris André de. Dos espaços vividos: O quintal reabitado de Manoel de Barros. **Revista Rascunhos Culturais**. Coxim-MS, v. 2, n.4, p.73-89, jul-dez, 2011. Disponível em: http://revistarascunhos.sites.ufms.br/files/2012/07/4ed_artigo_5.pdf. Acesso em: jan. 2023.

ALMEIDA, Adris André de. **As raias da memória e da imaginação em Manoel de Barros**. 2012. 180fl. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis-SC. 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/100604>. Acesso em: jan. 2023.

ALMEIDA, Eliana. Na relação língua/poesia: as versões de Brasis e sujeitos nacionais. **Fragmentum**. Santa Maria: Programa de Pós-Graduação em Letras, UFMS, n.47, jan/ jun, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/21648>. Acesso em: dez. 2021.

ALMEIDA, Wesley Moreira de. Imagens ecológicas na poesia de Manoel de Barros: a relevância do ínfimo. UEFS: **Jornal Fuxico** n° 23, p. 9-11. Feira de Santana, 2012a. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/view/12639619/imagens-ecologicas-na-poesia-de-manuel-de-barros>. Acesso em: jan. 2023.

ALVES, Jucimara Braga. **O poeta que pinta**: um estudo dos tópoi em Manoel de Barros. 2012. 116f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Roraima, Boa Vista-RR. 2012. Disponível em: http://repositorio.ufr.br:8080/jspui/bitstream/prefix/530/1/O%20poeta%20que%20pinta_um%20estudo%20dos%20T%C3%B3poi%20em%20Manoel%20Bandeira...%20Alves.pdf. Acesso em: jan. 2023.

AMORIM, Silvana Vieira da Silva. *L'Esprit Nouveau* de Guillaume Apollinaire e o modernismo brasileiro: O caso Graça Aranha. **Terra roxa e outras terras. Revista de Estudos Literários**, vol. 4, p. 27-39, 2004. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol4/vol4_gamb.pdf. Acesso em: nov. 2021.

ANDRÉ Breton. **Jornal L'Amour de l'art**. Paris, Librairie Alcan, outubro de 1933. In-4° broché. Disponível no website da coleção André Breton em: <https://www.andrebretton.fr/work/56600100347450>. Acesso em: 27 nov.2021.

ANDRÉ Breton et Philippe Soupault, Les champs magnétiques. **Manuscrit autographe, avril-juin 1919**. 75 f. de dimensions variables. BNF, Manuscrits, N. a. fr. 183031-3, f. 8. S.d. Disponível em: http://expositions.bnf.fr/brouillons/grand/69_1.htm. Acesso em: out. 2021.

ARAÚJO, J. C. S. (2009). Haveria uma antropologia infantil na modernidade? **Revista Educação em Questão**, 36(22). Disponível em: <https://periodicos.ufm.br/educacaoemquestao/article/view/3968>. Acesso em: out. 2021.

ARAÚJO, Charles Valadares Tomaz de. **Teatro é infância e memória: o menino que há no homem**. 2019. 111f. Dissertação (Mestrado em Artes) – UFMG-Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG. 2019. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/EBAP-BBLQMA/1/teatro___inf_ncia_e_mem_ria___charles_valadares.pdf. Acesso em: jan. 2023.

BÁRBARA, Rodrigo Peixoto. **Crueldade e poesia [manuscrito]: Manifestações performáticas (in-de) Antonin Artaud e Manoel de Barros**. 2022. 199f. Tese (Doutorado em Performances Culturais) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Goiânia, 2022. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/11928>. Acesso em: jan. 2023.

BARROS, Manoel de. **Poeminha em língua de brincar**. 1ªed. São Paulo: Ed. Record, 2007.

BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros**. Iluminuras de Martha Barros. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

BARROS, Manoel de. **Bilhetes poéticos: entrevista por bilhete**. [04 nov.2009]. Entrevistador: Ubiratan Brasil. Estadão (on line). Disponível em: estadao.com.br/cultura/bilhetes-poeticos/. Acesso em: jan. 2023.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: LeYa, 2010.

BARROS, Manoel de. (1916-2014). **Biblioteca Manoel de Barros [coleção]/Manoel de Barros**. - São Paulo: LeYa, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Teixeira Coelho (org.). 6.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. Disponível em: <http://www.joinville.ifsc.edu.br/~matias.corbett/LP%20VI/Poe%20-%20Baudelaire/baudiepintor.pdf>. Acesso em: dez. 2021.

BÉHAR, Henri. "Pierre Reverdy et Nord-Sud". **Histoires littéraires**, 2007, n° 30, p. 6-15. Disponível em: <https://sismo.inha.fr/s/fr/journal/263492>. Acesso em: dez. 2021.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. São Paulo: Editora Rocco, 1997.

BnF GALLICA. **Poemas**. Vol. 1. Isidoro Ducasse. 1870. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15102396/f3.item>. Acesso em: out. 2021.

BnF GALLICA. **L'Action Française**, 6 de julho de 1925. Lettre Ouverte aux Carriéristes. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb326819451/date1925>. Acesso em; out. 2021.

BONA, Camila da; RIBEIRO, Pablo Nunes. Sobre a produtividade e a semântica do prefixo des- no português brasileiro atual. **Delta**, São Paulo, v. 34, n. 2, p. 611-634, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/delta/a/Tj9FgNNhkTLdZHhStPXRCst/?lang=pt>. Acesso em: jul.2021.

BRETON, André. **L'esprit nouveau et les poètes. Guillaume Apollinaire**. A coleção. 1917. Disponível em: <https://www.andrebretton.fr/en/work/56600101000043>. Acesso em: nov. 2021.

BRETON, André. **Manifesto Surrealista**. 1924. Disponível em: http://www.livrosgratis.com.br/download_livro_41288/manifesto_surrealista. Acesso em: 14 out. 2021.

BRETON, André. Departamento de Pesquisa Surrealista. **Texto Manifesto**. A coleção. 1925. Disponível em: <https://www.andrebretton.fr/work/56600100395110>. Acesso em: nov. 2021.

BRETON, André. **Le Surrealisme et la peinture**. Gallimard, 1928.

BRETON, André. **L'Amour de l'art. N°8**. 1933. The Collection. Disponível em: <https://www.andrebretton.fr/work/56600100347450>. Acesso em: nov. 2021.

BRETON, André. **Documents 34. N° 1**. 1934. The collection. Disponível em: <https://www.andrebretton.fr/work/56600100768550>. Acesso em: nov. 2021.

BRETON, André. **Nadja**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1999.

BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Trad. Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BRETON, André. **Los vasos comunicantes**. Madri: Siruela, 2005.

BULCÃO, Marly. **O racionalismo da ciência contemporânea**. Introdução ao pensamento de Gaston Bachelard. Edição revista e ampliada. Aparecida: Ideias e Letras. 2009.

CAHIER D'Art. **Revistas Cahiers D'art**. 1936. Disponível em: <https://www.cahiersdart.com/en/>. Acesso em: 27 nov.2021.

CAHIER D'Art. **Dessins de Matisse**. 11th année, n. 3-5. 1936. Disponível em: <https://www.cahiersdart.com/en/la-revue/1926-1960/cahiers-dart-1936-11th-year-n3-5/>. Acesso em: 21 out. 2021.

CANDIDO, Antônio. **A educação pela noite**. 2.ed. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Editora Nacional, 1975.

CASSOU, J. Le dadaïsme et le surréalisme. **L'Amour de l'Art**, nº 3, marzo 1934, (p. 337-340), p. 337.

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

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O surrealismo**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1992.

COELHO, Jonas Gonçalves. **Consciência e matéria**: o dualismo de Bérçson [online]. São Paulo: Editora UNESP, São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 258 p. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/5zms8/pdf/coelho-9788579831089-01.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2022.

COELHO, Nelly Novaes. **O ensino da literatura**: comunicação e expressão. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura infantil**: história-teoria-análise: das origens orientais ao Brasil de hoje. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1981.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**: teoria-análise-didática. São Paulo: Moderna, 2000.

COLOMBO, Sylvia. Ensaio viaja com surrealismo na América. **Folha de São Paulo. Ilustrada**. On-line. São Paulo, 23 fev. 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2302200219.htm>. Acesso em: nov. 2021.

COSTA, Alexandre Araújo. Hermenêutica filosófica. **Arcos. Textos jurídicos acadêmicos**. 2020. Disponível em: <https://arcos.org.br/hermeneuticafilosofica/#1hermenutica>. Acesso em: out. 2022.

CRUZ, Gislaine Azevedo; SARAT, Magda. História da infância no Brasil: Contribuições do processo civilizador. **Educação e Fronteiras**, Dourados, v. 5, n. 13, p. 19–33, 2016. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/educacao/article/view/5176>. Acesso em: 23 jan. 2023.

DAMAZIO, Reynaldo Luiz. **O que é criança**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DAVID Gascoyne & British Surrealism. **A few images & resources**. (s.d) Disponível em: https://www.flashpointmag.com/British_Surrealism_1.htm. Acesso em: out. 2021.

DEL PRIORE, Mary. O papel branco, a infância e os jesuítas na colônia. In: DEL PRIORE, M. (org.) **História da criança no Brasil**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 1996.

DESNOS, Robert. Surréalisme, p. 210-213. **Cahiers d'Art**, n.º 8, 1926.

DUROZOI, Gérard; LECHERBONNIER, Bernard. **Surrealismo**. Trad. Eugênia Maria Madeira Aguiar e Silva. Coimbra: Editora Livraria Almedina, 1972.

FENSKE, Elfi Kürten (pesquisa, seleção e organização). Manoel de Barros - a natureza é sua fonte de inspiração, o pantanal é a sua poesia. **Templo Cultural Delfos**, fev. 2011. Disponível em: http://www.elfikurten.com.br/2011/02/manoel-de-barros-natureza-e-sua-fonte.html#google_vignette. Acesso em: out. 2021.

FERREIRA, Eliane Maria; SARAT, Magda. “Criança(s) e infância(s)”: perspectivas da história da educação. **Revista Linhas**, Florianópolis, v. 14, n.27, jul./dez. 2013. p. 234-252. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/linhas/article/download/1984723814272013234/2817/10811>. Acesso em: out. 2021.

FONSECA, Pedro Carlos Lousada. O bestário poético de Manoel de Barros em Arranjos para assobio. **Signótica**, Goiânia, v. 33, 2021. DOI: 10.5216/sig.v33.63563. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/63563>. Acesso em: jan. 2023.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: o nascimento da prisão. 20. ed. São Paulo: Vozes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdad y método**. Tradução por Ane Agud Aparício y Rafael de Agapito. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977.

GARCIA, Mirian Theyla Ribeiro. **Exercícios de ser humano. A poesia e a infância na obra de Manoel de Barros.** 2006. 126f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília, UNB, 2006. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/1962/1/2006_Mirian%20Theyla%20Ribeiro%20Garcia.pdf. Acesso em: jan. 2022.

GOMES, Rosane da Silva. **Entre Guimarães Rosa, Manoel de Barros e Bartolomeu Campos Queirós** (manuscrito): a criação de uma infância da escrita. 2011.165f. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-8HSKSM/1/rosane_da_silva_gomes_tese.pdf. Acesso em: jan. 2023.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. O substrato do poético em “As lições de R.Q.”, de Manoel de Barros. **Texto Poético**, [S. l.], v. 6, n. 9, 2010. DOI: 10.25094/rtp.2010n9a46. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/46>. Acesso em: dez. 2021.

GRILO, Dayane da Silva. **Educação da infância pela poesia de Manoel de Barros.** 2017. 258f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/24263>. Acesso em: nov. 2021.

GUINSBURG, Jacob; LEINER, Sheila. **O surrealismo.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

GUIZZO, José Octávio. Sobreviver pela palavra. In: BARROS, Manoel. **Gramática expositiva do chão:** Poesia quase toda. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização, 1992.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. **Análise da conversação:** princípios e métodos. Tradução: Carlos Piovezani Filho. São Paulo: Parábola, 2006.

KRELLING, Aline Gevaerd. **Quando pesquisa e brincadeira se encontram:** reinventando a poesia de Manoel de Barros no cotidiano escolar. 2012. 169f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2012. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/870775>. Acesso em: out. 2021.

LIMA, Antônio Balbino Marçal. A relação sujeito e mundo na fenomenologia de Merleau-Ponty. In: LIMA, Antônio Balbino Marçal (org). **Ensaio sobre fenomenologia:** Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty [online]. Ilhéus, BA: Editus, 2014. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/pcd44/pdf/lima-9788574554440-05.pdf>. Acesso em: dez. 2021.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura.** São Paulo: Editora Companhia das letras, 2006.

LIMA, Sérgio. **As aventuras do Máscara Negra.** São Paulo: Editora Parma, 1984.

LINS, Daniel. (org.). **O devir-criança do pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

MACHADO, Francisco de Ambrosio Pinheiro. Imagens disruptivas: Elementos surrealistas na concepção de história de Walter Benjamin. **Trans/Form/Ação**, v. 43, n.2. 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/trans/a/x5ZqBk49JPLvd5tpZ75zkTp/?lang=pt>. Acesso em: nov. 2021.

MAÑERO RODICIO, Javier. Christian Zervos y Cahiers d'Art. La invención del arte contemporáneo, **Locus Amoenus**, n° 10, p.279-304, 2009-10, U. Autónoma de Barcelona, 2011. Disponível em: https://scholar.google.es/citations?view_op=list_works&hl=pt-BR&hl=pt-BR&user=6wMVCeMAAAAJ. Acesso em; out. 2021.

MAÑERO RODICIO, Javier. Acción surrealista y medios de intervención. El surrealismo en las revistas, 1919-1929. **Revista de Historia del Arte**, 2012, Vol. 11, 185-222. Disponível em: https://scholar.google.es/citations?view_op=list_works&hl=pt-BR&hl=pt-BR&user=6wMVCeMAAAAJ. Acesso em: out. 2021.

MANIFESTO dos Pioneiros da Educação Nova. A reconstrução educacional do Brasil. Ao povo e ao governo. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1932. Disponível em: https://www.histedbr.fe.unicamp.br/pf-histedbr/manifesto_1932.pdf. Acesso em: out. 2021.

MARTINS, Floriano. **O começo da busca**: o surrealismo na poesia da América Latina. São Paulo: Editora Escrituras, 2001.

MARUJU, Viviane Cristina Pereira dos Santos. **Práticas de leitura literária e escrita no ensino médio**: A vida em biografema. Pdf, 131,6 Mb. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de Caxias do Sul. Caxias do Sul, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ucs.br/xmlui/handle/11338/4705>. Acesso em: nov. 2021.

MAX ERNST – Famous Works. 1922. 1800 x1187pixels. Óleo sobre canvas. Museu Ludwig, Colônia, Alemanha. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/max-ernst/a-friends-reunion-1922>. Acesso em: out. 2022.

MEDEIROS, Regina Lúcia de. Fabricando o amanhecer: infância e criação poética em Manoel de Barros. In: SEMANA DE HUMANIDADES, 17, 2009, Natal. **Anais [...]**. Natal: UFRN, 2009. Disponível em: <https://cchla.ufrn.br/humanidades2009/Anais/GT31/31.2.pdf>. Acesso em: ago. 2021.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Trad. Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MENEZES, Edna. Manoel de Barros: O poeta universal de Mato Grosso do Sul. **Jornal de Poesia**. S.d. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ednamenezes1.html>. Acesso em: jan. 2022.

MIGEAT, Philippe. **Exposition Musée Centre Pompidou**, 27 May-21 Dec 2015. MNAM-CCI/Dist. RMN-GP. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/c9ngLga>. Acesso em: nov.2021.

MIRANDA, Geane Uliana. Desutilidade poética. **Revista Espaço Acadêmico**, 22(235), 136-144. 2022. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/62973>. Acesso em: out. 2021.

MONCINHATTO, Maria Adriana Silva. **A palavra como processo reflexivo: A poesia da invenção de Manoel de Barros**. 2009. 82f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2009. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14908>. Acesso em: out. 2021.

MORAIS, Cleiton de Souza. **Chartier, Roger. O que é um autor?** Revisão de uma genealogia. São Carlos: EDUFSCAR, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/8QM7JdSwwKPrHpMVsbZFxmL/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: jan. 2022.

MARIANO, M. R. C. P. A educação da antiguidade aos nossos dias – em busca de indícios da origem das avaliações. **Revista Tempos e Espaços em Educação**, v.4, n.9. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.20952/revtee.v0i0.2267>. Acesso em: jan. 2023.

MORICONI, Ítalo. O centenário de Manoel de Barros. **Blog da Companhia**. 19 dez. 2016. Disponível em: <https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/O-centenario-de-Manoel-de-Barros>. Acesso em; dez. 2021.

MÜLLER JR., Adalberto. A ecologia poética de Manoel de Barros. **Revista Palavra**, p. 46-51, jul. 2011. Disponível em: www.academia.edu/35189819/A_ecologia_poetica_de_Manoel_de_Barros. Acesso em: dez. 2021.

MURICY, Kátia. **Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

NADEAU, Maurice. **História do surrealismo**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

NATES, Oscar Colorado. Fotografía y surrealismo: Informe especial. **Oscar en fotos**. 01 jul. 2017. <https://oscarenfotos.com/2017/07/01/fotografia-y-Surrealismo-informe-especial/>. Acesso em: 27 nov. 2021

NAZÁRIO, Luiz. Surrealismo no Brasil. In: GUINSBURG, J.; LEINER, Sheila. (org.). **O surrealismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

OBJETO. In: MICHAELIS – Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. 2023. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/objeto>. Acesso em: jan. 2023.

OBJETO. In: DICIO-Dicionário online de português. 2023a. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/objeto/>. Acesso em: jan. 2023.

OBJETO. In: Aulete Digital. 2023b. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/objeto>. Acesso em: jan. 2023.

OBJETO. In: Infopedia. 2023c. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/objeto>. Acesso em: jan. 2023.

OLIVEIRA, Glenda Matias de. **No descomeço era o verbo**: um convite a Manoel de Barros para a roda de conversa na educação infantil. 2015. 118f. Dissertação (Mestrado em Processos de Desenvolvimento Humano e Saúde) – Universidade de Brasília. Brasília, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/18457>. Acesso em: out. 2021.

PAES, José Paulo. **Gregos e baianos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

PALMA, Sônia. **Cartografia do imaginário**: a dimensão poética e fenomenológica da educação ambiental. 2011. 142f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Educação. Cuiabá-MT. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFMT_e12645348b3d7bf54bec9e7a916eef30. Acesso em: 29 nov. 2021.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. **La llama doble**: amor y erotismo. Editorial Seix Barral: Barcelona, 1994. Disponível em: <https://desarmandolacultura.files.wordpress.com/2018/04/paz-octavio-la-llama-doble.pdf>. Acesso em: nov. 2022.

PEREGRINO, Giselly dos Santos. **A educação pela infância em Manoel de Barros**. 2010. 111f. Dissertação (Mestrado em Letras) - PUC-Rio. Rio de Janeiro. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/16078/16078_1.PDF. Acesso em: nov. 2022.

PINHEIRO, Carlos Eduardo Brefore. Surrealismo em Manoel de Barros. **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades**, vol.VI, no. XXIV, jan – mar. 2008. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/view/48>. Acesso em: jan. 2023.

POISSON, Antoine. **O espírito novo e os poetas. Palestra de Guillaume Apollinaire**. Catálogo do leilão. Site André Breton, 2018. Disponível em: <https://www.andrebretton.fr/en/work/56600101000043>. Acesso em: nov. 2021.

RIBEIRO, Paulo. O livro que surgiu de um encontro entre Guimarães Rosa e Manoel de Barros. **SP REVIEW**, s.d. Disponível em: <http://saopauloreview.com.br/o-livro-que-surgiu-de-um-encontro-entre-guimaraes-rosa-e-manoel-de-barros/>. Acesso em: jan. 2023.

ROHDEN, Josiane Brolo. **Memórias crianceiras e seus despropósitos**: uma investigação histórico-poética do brincar-bricoleur de meninos e meninas do/no m/Mato. 2019. 314f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Mato Grosso. Cuiabá, 2019. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFMT_ec73e6acae3ca55b2e36bd27a706e83d. Acesso em: out. 2021.

SANTOS, Estela Pereira dos. Manoel de Barros. **Todo Estudo**. S.d. Disponível em: <https://www.todoestudo.com.br/literatura/manoel-de-barros>. Acesso em: 10 out.2021.

SANTOS, Liliane Nunes. **O valor das coisas “desimportantes”**: O letramento literário baseado na obra *Memórias Inventadas*, de Manoel de Barros. 2016. 156f. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFTM-Universidade Federal do Triângulo Mineiro. Uberaba, 2016. Disponível em: <http://bdtd.uftm.edu.br/bitstream/tede/428/5/Dissert%20Liliane%20N%20Santos.pdf>. Acesso em: jan. 2023.

SAVIANI, Dermeval. Instituições escolares no Brasil: conceito e reconstrução histórica. In: NASCIMENTO, M.I.M; SANDANO, W.; LOMBARDI, J.C.; SAVIANI, D. (org.). **Instituições escolares no Brasil**: conceito e reconstrução histórica. Campinas, Autores Associados, 2008.

SILVA, Alessandra Lara. **Surrealismo em Rastros do verão, de João Gilberto Noll**. 2017. 112 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/22537?mode=full>. Acesso em: nov. 2021.

SILVA, Vanessa Correia de Araújo. **A geopoética de Sophia de Melo Breyner Andresen**: Paisagem e escrita. 2019. 104p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2019. Disponível em: <ariel.pucsp.br/bitstream/handle/22639/2/Vanessa%20Correia%20de%20Araujo%20Silva.pdf>. Acesso em: jan.2023.

SIQUEIRA, Ebe Faria de Lima. **Literatura sem fronteiras**: por uma educação literária. 2013. 348 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/3226>. Acesso em: nov. 2021.

SÓ dez por cento é mentira. 2010. 1 vídeo (81 min), son.color. Publicado pelo Canal Curta! - Direção: Pedro Cezar. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hQOweMJZYU8>. Acesso em: dez.2020.

SOUZA, Ordália Cristina Mariano Alves de. **A artesanía da palavra. Um estudo dos neologismos derivacionais em Manoel de Barros.** 2015. 120f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul-UFMS, Três Lagoas-MS, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufms.br/handle/123456789/2478>. Acesso em: nov. 2021.

TORRES, Alan Bezerra. **Manoel de Barros e os espaços da infância.** 2011. 124 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/3438>. Acesso em: nov. 2021.

UZÊDA, André Luís Mourão de. Manoel de Barros e o último adeus de Bernardo. **Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**, v.9, n.18, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/18037/14167>. Acesso em: jun.2022.

VÁRNAGY, Tomás. O pensamento político de John Locke e o surgimento do liberalismo. **Filosofia política moderna.** De Hobbes a Marx Boron, Atilio A. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales; USP, Universidade de São Paulo. 2006. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/filopolmpt/04_varnagy.pdf. Acesso em: dez. 2022

WILLER, Cláudio. Surrealismo no Brasil: crítica e criação literária. In: **A Ideia – Revista de cultura libertária**, nº. 71/72, novembro de 2013, Évora, Portugal. Disponível em: <https://colectivolibertarioevora.files.wordpress.com/2013/12/a-ideia-71-72.pdf>. Acesso em: nov. 2021.