

## SEIS OU TREZE COISAS QUE APRENDI LENDO MANOEL DE BARROS

Luara Pinto Minuzzi<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho tem por objetivo discutir alguns poemas do escritor mato-grossense Manoel de Barros sob a luz do mito da supremacia moral do positivismo - e os poemas aqui utilizados são três: "Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho", "Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada", do volume *O guardador de águas*, e "Uma didática da invenção", de *O livro das ignoranças*. Os textos poéticos do autor vão no sentido contrário ao da supervalorização da ciência, da razão e da efetividade, própria do pensamento ocidental, colocando, dessa forma, a poesia, os sonhos, a imaginação, o devaneio, a afetividade como aspectos também importantes de nossa vida. Para refletir sobre e para embasar tal reflexão, foram selecionados alguns estudos de teóricos como Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Octavio Paz e Basarab Nicolescu.

**PALAVRAS-CHAVE:** Manoel de Barros; Poesia brasileira; Imaginário.

**ABSTRACT:** This work aims to discuss poems by Manoel de Barros in the light of the positivism moral supremacy myth - and the poems used here are three: "Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho", "Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada", in the book *O guardador de águas* and "Uma didática da invenção", in *O livro das ignoranças*. The author's poetic texts go in the opposite direction to the overvaluation of science, reason and effectiveness, own of Western thought, putting thus poetry, dreams, imagination, daydreaming, affection as important aspects of our life. To reflect on and to support this reflection, some studies by theorists such as Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Octavio Paz and Basarab Nicolescu were selected.

**KEYWORDS:** Manoel de Barros; Brazilian poetry; Imaginary.

Para "apalpar as intimidades do mundo" (BARROS, 2010, p. 299), o eu lírico do poema "Uma didática da invenção", parte da obra *O livro das ignoranças*, do escritor mato-grossense Manoel de Barros, afirma ser necessário dominar uma porção de conhecimentos. Um desses importantes saberes coloca as violetas como responsáveis pela preparação do dia para se transformar em noite, outro fala sobre a ternura dos rios e mais um, sobre como se poderia pegar algo sem consistência (a voz) de um ser que não fala (o peixe). Ou seja: para chegar ao âmago do universo, das coisas todas que existem ao nosso redor, estipula-se uma série de informações que dificilmente poderiam ser encontradas em livros didáticos, em discursos de professores, em pesquisas, em textos científicos. Elas não possuem lógica, se pensarmos somente naquela lógica pautada pela razão, pelo cientificismo, pelo positivismo. Porém, o fato de essas aprendizagens não estarem em sintonia com o discurso científico não quer dizer que elas não possuam uma coerência diferente – a coerência do imaginário.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Mestra em Teoria da Literatura pela mesma instituição. Bolsista CNPq. E-mail: luarapm@gmail.com

Dessa maneira, a motivação do presente artigo consiste em demonstrar como, nos poemas de Manoel de Barros "Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho", "Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada", do volume *O guardador de águas* (1989), e "Uma didática da invenção", de *O livro das ignarças* (1993), o mito da supremacia moral do positivismo, dessa razão exacerbada (DURAND, 1996), é rechaçada por uma visão menos efetiva, mas mais afetiva do conhecimento e da vida.

Tal supremacia do positivismo, segundo Gilbert Durand (1996), permeia nossa sociedade já há dois séculos e acabou por reprimir toda a mitologia e toda a poesia. Tomada como suspeita, como a louca da casa melhor controlada e abafada com uma camisa de força, a imaginação já era perigosa desde os gregos: "o milagre grego é a transmutação racionalista da ontologia em lógica e da religião em moral" (DURAND, 1996, p. 47, 48). E, apesar de a fantasia, os sonhos e a imaginação terem sido revalorizados em algumas épocas (como no romantismo e simbolismo alemão do século XIX), hoje ainda a razão e a ciência permanecem como os valores guias de uma sociedade que considera a arte, os sonhos, os devaneios como simples lazeres sem maior importância. Ciência e arte, razão e emoção, ciência e imaginário são polos opostos, tornados irreconciliáveis.

Além disso, em sua obra *O manifesto da transdisciplinaridade* (1999), o físico e teórico Basarab Nicolescu discute sobre essa divergência entre razão e emoção, assim como entre afetividade e efetividade. O autor discorre sobre os malefícios que a separação entre um aspecto mais racional e científico do homem e outro menos científico e mais relacionado ao emocional gerou e acabou por desembocar em uma sociedade que preza a efetividade pela efetividade.

Os pares razão e emoção, afetividade e efetividade e a crença na sua insolúvel dicotomia, segundo Nicolescu, são os responsáveis pelo gigantesco avanço dos conhecimentos científicos em oposição à completa estagnação "[...] no que diz respeito às grandes questões metafísicas" (1999, p. 17). Como o próprio autor coloca: "como se explica que quanto mais sabemos do que somos feitos, menos compreendemos *quem somos?*" (1999, p. 16, grifos do autor). Isso significa que a sociedade, durante muito tempo, tem se preocupado com a efetividade, com a eficácia e com o acumular de conhecimentos e, ao contrário, tem deixado de lado uma afetividade, o que nos faz questionar: todos esses saberes têm contribuído positivamente para o homem em que sentido? Essa desenfreada acumulação

de informações faz do homem um ser mais feliz? Mais saudável física e psicologicamente? Mais equilibrado e satisfeito com sua vida?

Na contramão dessa radical separação entre a razão e a emoção, o poeta brasileiro, em seus poemas, apresenta uma didática para chegar à intimidade do mundo contendo informações e conhecimentos originados da imaginação e da sensibilidade – e não de leis científicas e de probabilidades matemáticas. O final da primeira parte do poema "Uma didática da invenção" também é bastante significativo: "Desaprender oito horas por dia ensina os princípios" (BARROS, 2010, p. 299). Oito horas diárias é a carga de trabalho a que os homens comumente se submetem e que – depreende-se do texto poético em questão – não nos ensinam as mais importantes matérias da vida, sendo necessário, portanto, desaprender tudo o que absorvemos durante o dia, todas as informações práticas e úteis. Tudo isso para que possamos compreender o que realmente é importante: "que o esplendor da manhã não se abre com faca" e "qual o lado da noite que umedece primeiro" (BARROS, 2010, p. 299). Igualmente para que deixemos um pouco de lado o raciocínio e a lógica do nosso dia, do que está iluminado e é considerado o correto, o aceitável e para que também demos espaço para a noite do inconsciente, dos sonhos, do devaneio, da poesia, da arte.

Em diversos outros trechos desse poema, é quebrada a expectativa do leitor – como no fragmento anterior, já que se apresenta uma didática repleta de conhecimentos não racionais, não científicos. Assim, o eu lírico anuncia um Tratado – que, comumente, é um estudo formal, científico, acadêmico. Porém, a quebra já se dá no título dado a tal tratado: "Tratado das Grandezas do Ínfimo" – aqui, o insignificante, o mínimo, o medíocre é valorizado. O conteúdo do tratado é o seguinte:

Poesia é quando a tarde está completamente para dalias.  
É quando  
Ao lado de um pardal o dia dorme antes.  
Quando o homem faz sua primeira lagartixa.  
É quando um trevo assume a noite  
E um sapo engole as auroras.  
(BARROS, 2010, p. 300)

Mais um rompimento com o que se espera ocorre: o tratado (supostamente científico, acadêmico e racional) traz frases regidas pela lógica da imaginação, e não da razão: sapo engolindo auroras, trevos assumindo noites e homens fazendo lagartixas não são possíveis sob o ponto de vista da ciência – mas fazem todo sentido para um homem perdido em seus

devaneios, em seus pensamentos soltos, durante um belo entardecer em meio à natureza, a animais, a flores, ao céu.

O mesmo ocorre em outro segmento do poema:

Para entrar em estado de árvore é preciso partir de  
um torpor animal de lagarto às três horas da tarde, no  
mês de agosto.  
Em dois anos a inércia e o mato vão crescer em  
nossa boca.  
Sofreremos alguma decomposição lírica até o mato  
sair na voz.

Hoje eu desenho o cheiro das árvores.  
(BARROS, 2010, p. 301)

O primeiro verso do poema pode indicar ao leitor que esse texto será uma espécie de manual de instruções (as expressões "para entrar em" e "é preciso" são características de manuais desse tipo, que indicam as ações necessárias para fazer, construir, reparar algo). Porém, nesse caso, não se instrui como montar um móvel comprado ou como fazer funcionar um aparelho eletrônico: o leitor é instruído sobre a maneira de se entrar em estado de árvore – o que seria considerado, no mínimo, inusitado, caso fosse encontrado em um manual clássico. Além disso, ao contrário da maneira correta de ligar uma máquina de lavar roupa, saber se se chegou ao estado de árvore é algo extremamente subjetivo – assim como o mato e a inércia que crescem: o crescer do mato é algo verificável, já a inércia, não. Como medir o crescimento de algo abstrato? De algo que é mais uma sensação, um sentimento? Porém, no poema de Manoel de Barros, mato e inércia são colocados lado a lado e ambos crescem de forma igual – o que rompe, mais uma vez, com o lógico, com o esperado. Por fim, essa transformação em árvore é tomada como uma decomposição lírica – remetendo a uma decomposição orgânica, à transformação de materiais em natureza: fazer poesia é mais do que se aproximar da natureza, é participar da natureza, é ser a natureza, até que o poeta seja capaz de falar o mato e pelo mato e de desenhar o que não possui concretude, imagem – o cheiro das árvores.

Essa ruptura da expectativa do leitor em relação ao que será apresentado igualmente ocorre em um último trecho, pertencente a outro poema, "Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho", do livro *O guardador de águas*, que traz quatro teorias que não estão baseadas em análises lógicas e científicas e que estão relacionadas a árvores:

Tem quatro teorias de árvore que eu conheço.

*Primeira:* que arbusto de monturo aguenta mais formiga.

*Segunda:* que uma planta de borra produz frutos ardentes.

*Terceira:* nas plantas que vingam por rachaduras lava um poder mais lúbrico de antros.

*Quarta:* que há nas árvores avulsas uma assimilação maior de horizontes.  
(BARROS, 2010, p. 259)

As teorias estão, inclusive, colocadas de forma organizada, como se fossem leis da ciência sobre árvores. Porém, as observações chegam mais do coração do que da mente: parecem conclusões de crianças impressionadas com o mundo, com uma visão desautomatizada do que está ao seu redor – crianças que constataam, por exemplo, qual tipo de árvore possui galhos que aguentam o maior número de formigas, problema que dificilmente incomodaria um adulto preocupado com coisas "sérias".

Gaston Bachelard destaca, nesse mesmo sentido da necessidade de superação do hiper-racionalismo, desse preocupar-se apenas com coisas sérias, a negligência em relação às “provas oníricas”, visto que raramente o filósofo ou o cientista consideram válido estudar aquilo que atinge os limites da credulidade, do racional. Admitem-se as experiências diurnas e ignoram-se as noturnas, as provenientes dos sonhos, da imaginação: “subestima-se o que é *oniricamente* possível sem ser *realmente* possível. [...] Para eles (os realistas) a vida noturna é sempre um resíduo, uma seqüela da vida acordada” (BACHELARD, 1990, p. 101, grifos nossos). Entretanto, o filósofo é taxativo em relação à função e à capacidade do aspecto sonhador de cada homem: “[...] curamo-nos pelo sonho” (BACHELARD, 2002, p. 5). Uma pessoa privada de sua função do real pode transformar-se em um neurótico, tanto quando outra privada de sua função do irreal. Dessa forma, Manuel de Barros estaria na contramão da crença geral, ensinando-nos como exercitar justamente nossa função do irreal.

E uma das formas de exercitar essa função do irreal aparece no poema "Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho", no qual o eu lírico cita alguns conhecimentos adquiridos que estabelecem relações não aceitas pela lógica, pela razão: o escuro, por exemplo, possui uma altura, e sua altura é comparada com um som – o rumor dos peixes. Ao final de uma das quatorze listas de tais aprendizagens, é dito: "Todas estas informações têm soberba desimportância / científica – como andar de costas" (BARROS, 2010, p. 257). Portanto, o próprio eu lírico reconhece e alerta seu leitor de que tais informações talvez não sejam aceitas e bem-vindas em um estudo científico ou que talvez um professor não aprove um trabalho de um aluno contendo tais conhecimentos – e, por isso, o título do poema em questão é tão

importante: "Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho", e não na escola, não com os pais, não na universidade, não em livros de história, de matemática, de ciências: essas são coisas que se aprende quando se está solitário, em contato com nossos devaneios, com nossos sonhos – ou talvez acompanhado de outros que estejam tão ou mais preocupados com a imaginação do que com a razão (outros que não são muitos e essa pode ser outra explicação para o título do texto poético, pois, devido à escassez de pessoas preocupadas com o imaginário, o eu lírico precisou aprender esses seis ou treze conhecimentos que são, na verdade, quatorze, desacompanhado, só)<sup>2</sup>.

Também em um trecho de "A didática da invenção", do *Livro das ignoranças* (trecho que traz o termo presente no título da obra, "ignorância"), o eu lírico procura adquirir conhecimentos e consertar sua ignorância lendo dicionários:

Ocupo muito de mim com o meu desconhecer.  
Sou um sujeito letrado em dicionários.  
Não tenho que cem palavras.  
Pelo menos uma vez por dia me vou no Moraes ou  
no Viterbo -  
A fim de consertar a minha ignorância,  
mas só acrescenta.  
(BARROS, 2010, p. 304)

Apesar de querer adquirir conhecimentos, aqui, ler dicionários está relacionado a desconhecer. Na verdade, pode-se interpretar esse texto de duas formas: o eu lírico considera-se alguém sem muitos conhecimentos e, por isso, procura ler seus dicionários diariamente (o que não surte muito efeito, já que isso só acrescenta "ignorância"), ou o eu lírico, quando afirma que possui uma grande quantidade de desconhecer, está referindo-se mesmo a todas essas palavras decoradas que não possuem serventia. De qualquer forma, a leitura desses volumes não acrescenta sabedoria alguma – informações foram adquiridas, mas tais informações não significam nada sozinhas, soltas. Além disso, tais palavras decoradas podem sofrer do mal citado por Bachelard: após tantas definições e redefinições, ordenações precisas em dicionários, feitas pela nossa cultura erudita, as palavras perderam o que possuíam de mais mágico: seu poder de onirismo (BACHELARD, 2009). Assim, o eu lírico apenas aprende as

---

<sup>2</sup> Nesse sentido, também o título de um dos livros do *corpus* do presente estudo é muito significativo: *O livro das ignoranças*, que contém o poema chamado "Uma didática da invenção", como se o objetivo do texto fosse ensinar o leitor a desaprender de vez em quando, a tirar um pouco do peso da razão das nossas costas. Se ser guiado pela imaginação, pelos sonhos, pela arte, pela afetividade significa perder a razão, esquecer os conhecimentos socialmente aceitos, é positivo defender a ignorância e também ficar ignorante – tornar-se um pouco ignorante é bastante sábio.

palavras instrumento, as palavras úteis para a comunicação; nenhum desses termos, porém, seria adequado a um devaneio, ao fazer poético, pois elas não sonham e não nos fazem mais sonhar – elas pertencem ao dia, à razão, à efetividade, mas não à noite e à imaginação, aos sonhos. Dessa forma, o eu lírico transforma-se em um ignorante dos sonhos e da poesia das palavras.

Ainda nesse mesmo poema, o eu lírico continua citando suas fontes de conhecimento:

Despesas para a minha erudição tiro nos almanaques:

- Ser ou não ser, eis a questão.

Ou na porta dos cemitérios:

- Lembra que és pó e que ao pó tu voltarás.

Ou no verso das folhinhas:

- Conhece-te a ti mesmo.

Ou na boca do povinho:

- Coisa que não acaba no mundo é gente besta  
e pau seco. [...]

(BARROS, 2010, p. 304)

Em primeiro lugar, célebres frases de importantes e reconhecidas fontes (*Hamlet*, de William Shakespeare, *Bíblia* e Sócrates) estão no mesmo nível de importância de uma frase, um ditado popular que está "na boca do povinho". Depois, as primeiras sentenças (as famosas, bem consideradas) não foram lidas em livros, mas em almanaques, em portas de cemitérios e no verso de folhinhas, acabando com qualquer solenidade que poderia envolver as citações. Porém, o eu lírico refere-se a essas aprendizagens como "erudição" (instrução variada, excepcional, acima da média), criando diversos níveis de oposição dentro do poema: a oposição do ditado popular e das frases célebres; das frases célebres e dos suportes onde elas foram encontradas; dos suportes, assim como do ditado popular, e do uso da palavra "erudição".

Essa utilização de termos com caráter solene ao lado de outros não solenes ou, até mesmo, de baixo calão aparece em diversos outros trechos das três poemas selecionadas para este trabalho. Em "Uma didática da invenção", por exemplo, diz-se que "as coisas da terra lhe davam gala" (BARROS, 2010, p. 303) – assim, as coisas simples, naturais, sem qualquer requinte, no poema, fornecem gala. Ao final do texto poético, afirma-se, inclusive, que "aves faziam bosta nos seus cabelos" (BARROS, 2010, p. 303), o que quebra ainda mais a solenidade do termo "gala". A mesma lógica aplica-se aos versos de um trecho de "Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho": "Amanhecer de um sarã tem gala! Eu assisto: / Martimpescador, de repente, no alto da água, arregança / o cuzinho e solta sua isca de cuspe"

(BARROS, 2010, p. 258). A mesma palavra do poema anterior, gala, caracteriza a cena com uma árvore e um pássaro, que não canta belos cantos ou voa altos voos, mas atende a necessidades bem menos solenes. Dessa forma, a palavra "gala" está ao lado das palavras "cuzinho" e "cuspe". O eu lírico ainda fala em vermes que não rastejam, que não representam o inferior, mas que iluminam (BARROS, 2010, p. 262) e cita, em um poema, frases encontradas no lixo (BARROS, 2010, p. 263).

Um trecho de "Uma didática da invenção" pode esclarecer a aproximação entre termos e ideias tão (aparentemente) distantes:

Aos blocos semânticos dar equilíbrio. Onde o  
abstrato entre, amarre com arame. Ao lado de um  
primal deixe um termo erudito. Aplique na aridez  
intumescências. Encoste um cago ao sublime. E no  
solene um pênis sujo.  
(BARROS, 2010, p. 302)

Portanto, o objetivo é ir contra o pensamento ocidental que procura continuamente separar tudo: o objetivo é o equilíbrio entre o simples e o elaborado, o profano e o divino, o útil e o inútil, o sublime e o sujo – e esse equilíbrio está também na escolha das palavras, dos "blocos semânticos" do poema. Na verdade, Octavio Paz (1996) afirma ser esse o propósito da poesia em geral, e não apenas desse poema em questão: o poeta e teórico explica que a coexistência dos contrários seria a final identidade do poema, mas que tal reconciliação entre os extremos (que, o estudioso ressalta, não implicam redução nem modificação de cada um dos termos da oposição) não seria conseguida ou desejada em nossa sociedade. Assim como graduar o afetivo e o efetivo, a razão e a emoção é positivo para a psique humana, como já foi explicado, também a gradação entre tais termos e ideias faz bem ao poema.

Voltando à questão do discurso da inutilidade do imaginário, ela está presente também em outro fragmento de "Seis ou treze coisas que aprendi sozinho", sobre um músico, o seu França:

Seu França não presta pra nada –  
Só para tocar violão.  
De beber água no chapéu, as formigas já sabem quem ele é.  
Não presta para nada.  
Mesmo que dizer:  
- Povo que gosta de resto de sopa é mosca.  
Disse que precisa de não ser ninguém toda vida.  
De ser o nada desenvolvido.  
E disse que o artista tem origem nesse ato suicida.  
(BARROS, 2010, p. 262)



No texto poético, o eu lírico dá voz ao senso comum, que diz que quem se dedica às artes (à música, no caso) não produz nenhum trabalho útil ao progresso da sociedade – aqui, portanto, mais uma vez surge a discussão sobre o embate entre a efetividade e a afetividade trazida por Nicolescu. O que conta, o que vale é a produção de tecnologia, de conhecimentos (ou informações), mesmo que elas não façam do homem mais feliz, mais contente, mais satisfeito com sua vida – porém, a quantidade é muito importante, assim como o lucro. Assim, a arte só é levada em conta a partir do momento em que também gera lucros. Sobre essa questão, o teórico afirma:

Infelizmente, em nosso mundo de hoje, a eficácia a qualquer preço é apenas uma caricatura de efetividade. A afetividade não tem valor de mercado: portanto ela é injuriada, ignorada, esquecida e até desprezada. Este desprezo pela afetividade não é, afinal de contas, senão o desprezo pelo ser humano, transformado em objeto comercial. Quando ocorre a morte da afetividade, necessariamente ocorre a "morte do homem". (NICOLESCU, 1999, p. 96)

No poema de Manoel de Barros, a oração "não presta para nada" aparece duas vezes, sendo que, em uma dessas vezes, o verso é formado apenas por tal oração, dando destaque à ideia. Porém, o personagem Seu França vai ao encontro do discurso comumente pronunciado e denunciado por Nicolescu: ao invés de desejar e de se esforçar a fim de ser alguém na vida, o homem possui o sonho de não ser ninguém por toda vida. Ele também afirma querer ser o "nada desenvolvido" (BARROS, 2010, p. 262), o que, mais uma vez, contraria a lógica (como desenvolver o que não existe?) e o almejado pela maioria (desenvolver-se, produzir algo, possuir uma profissão respeitada, ter dinheiro, uma posição de destaque). Tudo isso porque o artista, segundo Seu França, origina-se desse desenvolvimento do nada – ou do que é nada de acordo com a sociedade que louva a efetividade e despreza a afetividade.

A condição do artista (do músico, no caso do poema acima, mas também do poeta) e a produção de arte são bastante discutidas ao longo dos poemas selecionados para este artigo. Em "Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada", diz-se: "Assim, / Ao poeta faz bem / Desexplicar – / Tanto quanto escurecer acende os vaga-lumes" (BARROS, 2010, p. 265). Se o escuro destaca a luminosidade dos vaga-lumes, deixar, de propósito, subentendidos ou, até mesmo, malentendidos apenas enriquece um poema ou qualquer outro tipo de texto literário, tornando-os plurissignificativos – o que igualmente é explicado no seguinte trecho: "O sentido normal das palavras não faz bem ao poema" (BARROS, 2010, p. 265).

Em "Uma didática da invenção", também é sugerido o uso de palavras que não pertençam a idioma algum: se aprender e conhecer muitas línguas (principalmente o inglês) é algo incentivado e esperado dos profissionais e alunos como um fator de efetividade para fins de trocas de informações, falar palavras de uma língua inventada seria, seguindo tal raciocínio, o oposto dessa efetividade – não teria serventia alguma. Porém, quando se pensa na poesia, falar em um idioma diferente de todos os existentes, mais adequado às sensações e aos sentimentos que se deseja expressar, deixa de ser inútil. Também se menciona o desinventar o idioma, parecido com o desinventar objetos: "O pente, por exemplo. Dar ao / pente funções de não pentear. Até que ele fique à / disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha" (BARROS, 2010, p. 300). Mais do que fornecer uma nova função a um objeto conhecido, corriqueiro, transforma-se a natureza de tal objeto – transforma-se um pente, um objeto com uma função clara, útil, em objetos que servem apenas para embelezar ou que não alimentam.

O eu lírico, em "Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada", ainda fala em uma língua mais natural, menos cheia de artifícios:

Nas Metamorfoses, em duzentas e quarenta fábulas,  
Ovídio mostra seres humanos transformados em  
pedras, vegetais, bichos, coisas.  
Um novo estágio seria que os entes já transformados  
falassem um dialeto coisal, larval, pedral etc.  
Nasceria uma linguagem madruguenta, adâmica,  
endêmica, natural -  
Que os poetas aprenderiam - desde que voltassem às  
crianças que foram  
Às rãs que foram  
Às pedras que foram.  
Para voltar à infância, os poetas precisariam também de  
reaprender a errar a língua.  
Mas esse é um convite à ignorância? A enfiar o idioma  
nos mosquitos?  
Seria uma demência peregrina.  
(BARROS, 2010, p. 265-266)

Aqui, crianças e natureza representam aquele estágio não dominado pela razão e pela ciência, aquele estágio no qual é permitido falar mais livremente, sem a constante preocupação com as regras gramaticais da língua, aprendidas até à exaustão nas escolas. Da mesma forma como um pouco de ignorância é bem-vinda (se considerarmos o contrário da ignorância como a razão, a lógica e a ciência puras), também o errar a língua é fundamental –

ainda mais quando levamos em conta o fazer poético. Bachelard comenta, sobre essa aprendizagem que nos afasta da imaginação, da poesia e dos sonhos, que, depois que a criança atinge a idade da razão, a mãe, assim como todos os outros educadores, passa a ensiná-la a ser objetiva: "empanturramo-la de sociabilidade. Preparamo-la para sua vida de homem no ideal dos homens estabilizados" (BACHELARD, 2009, p. 102). Além disso, mesmo no poema, o eu lírico questiona-se se reaprender a errar a língua não seria um "convite à ignorância" (BARROS, 2010, p. 266), trazendo a preocupação corriqueira das pessoas. Sua resposta é bastante ambígua e poética: "errar a língua" (BARROS, 2010, p. 266) seria uma "demência peregrina" (BARROS, 2010, p. 266), uma fonte de liberdade, algo benéfico, benfazejo – deixar de lado um pouco a sociabilidade e a estabilidade tão árdua e ininterruptamente aprendida desde cedo.<sup>3</sup>

Além disso, a infância é comparada com diferentes estados dos seres – com animais e minerais. Tal confrontação pode ser explicada pela condição cósmica da infância: Bachelard afirma que aqueles voltados aos devaneios da infância são colocados face a face com seres anteriores a eles mesmos – o filósofo fala em "toda uma perspectiva de *antecedência de ser*" (BACHELARD, 2009, p. 103, grifos do autor), já que a infância seria o único elo, quase imperceptível, com tais estados anteriores. O estudioso relaciona os sonhos minerais, os sonhos de elementos com uma infância eterna, assim como no poema, em que se fala em voltar a ser pedra, em voltar a ser criança.

Também nesse trecho é visível a aproximação da língua com a natureza, com uma versão mais simples e verdadeira do idioma (o "dialeto coisal, larval e pedral" (BARROS, 2010, p. 266)), sendo que o mesmo ocorre no seguinte fragmento, quando a água atravessa as palavras do poeta: "A água passa por uma frase e por mim. / Macerações de sílabas, inflexões, elipses, refegos [...]" (BARROS, 2010, p. 259). O mesmo surge no verso "peguei umas ideias com as mãos – como peixes" (BARROS, 2010, p. 266), comparando ideias a animais, e igualmente nessa parte na qual a gosma da lesma é comparada com a escrita poética: "Em passar sua vagínula sobre as pobres coisas do chão, / a lesma deixa risquinhos líquidos... / A lesma influi muito em meu desejo de gosmar sobre as / palavras / Neste coito com letras!" (BARROS, 2010, p. 260, 261). Aqui, além de a natureza ser mais uma vez aproximada da

---

<sup>3</sup> O erro ao utilizar a língua como fonte de liberdade ainda surge em outro trecho de "Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada": "Instala-se uma agramaticalidade quase insana, que / empoeira o sentido das palavras" (BARROS, 2010, p. 265). Não seguir as regras gramaticais, as regras usuais da língua é conferir poeticidade ao que se diz e se escreve.

linguagem poética, ainda surge a ideia de a poesia nascer de uma relação sexual – o que pode ser depreendido dos termos "vaginula", "gosmar" e "coito". Isso confere ainda mais naturalidade ao fazer poético, que não é resultado de uma inspiração divina, mas de um encontro mundano.

O escrever poético parte também de uma visão desautomatizada do que nos rodeia, como fica claro em "Uma didática da invenção": "As coisas não querem mais ser vistas por pessoas / razoáveis: / Elas desejam ser olhadas de azul – / Que nem uma criança que olha você de ave" (BARROS, 2010, p. 302). Aqui o eu lírico inclusive utiliza a palavra "razoáveis" – que pode ser tomada no seu sentido mais comum (aceitáveis, plausíveis) ou pode ser interpretada como um neologismo: pessoas razoáveis podem ser pessoas guiadas pela razão. Essas pessoas razoáveis enxergam o mundo sempre da mesma forma: foram orientadas, ensinadas, moldadas a interpretar o que enxergam a partir de um padrão, a valorizar certos aspectos e a descartar outros, tudo com base no mito do racionalismo máximo.

Além disso, mais uma vez, no poema, surgem as crianças como sendo ainda capazes de um olhar diferenciado, liberto, mágico, que considera completamente possível (razoável) olhar alguém de azul ou olhar alguém de ave – tais imagens foram deformadas e, segundo Bachelard (2001), a imaginação é justamente a faculdade de deformar imagens, de transformar as imagens primeiras, e não a de formá-las e, por isso, a imaginação, nos poemas do poeta mato-grossense, estaria com as crianças, com os poetas, com aqueles que não se deixaram invadir pela razão exacerbada. Octavio Paz ainda fala na poesia como o lugar onde os nomes e as coisas fundem-se em algo uno, onde se enxerga cheiros, se pinta sons, se escuta cores, onde se olha de azul ou de ave, uma vez que "[...] a imagem poética reproduz a pluralidade da realidade e, ao mesmo tempo, outorga-lhe unidade" (PAZ, 1996, p. 46) – e essa realidade, além de plural, pode ser contraditória e, por isso, o poema deve ser também contraditório.

Sobre essa aproximação entre a criança e o poeta, Bachelard ainda explica:

E é assim que nas suas solidões, desde que se torna dona de seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas. Como não sentir que há comunicação entre a nossa solidão de sonhador e as solidões da infância? (BACHELARD, 2009, p. 94)

O filósofo afirma que, mesmo escondido (e, às vezes, muito bem escondido, até mesmo soterrado por camadas e camadas de razão, ciência e lógica), há, em todo o homem,

um núcleo da infância, uma infância imóvel fora da história que pode ser resgatada e despertada – e a poesia é um das formas de resgate dessa meninice escondida: "Um excesso de infância é um germe de poema" (BACHELARD, 2009, p. 95). Ver de azul ou de ave, como as crianças, ver diferente do comum, do razoável, ver belo e grande, assim como aprender a "errar a língua" (BARROS, 2010, p. 266), são requisitos para o fazer poético. E o contrário também pode ocorrer: a leitura de um poema pode nos conduzir de volta aos nossos devaneios infantis, como se o poeta continuasse a nossa infância junto conosco – assim, os poemas de Manoel de Barros são capazes de reacender nossas crianças apagadas pelas constantes aprendizagens do falar certo, escrever certo, pensar certo, calcular certo, de resgatar nossa capacidade de pronunciar o que não tem nome: "As coisas que não têm nome são mais pronunciadas por crianças" (BARROS, 2010, p. 300).

Ainda em outro trecho a explicação racional e científica vem para estragar a fantasia, a magia:

O rio que faz uma volta atrás de nossa casa era a  
imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás  
de casa.  
Passou um homem depois e disse: Essa volta que o  
rio faz por trás de sua casa se chama enseada.  
Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que  
fazia uma volta atrás de casa.  
Era uma enseada.  
Acho que o nome empobreceu a imagem.  
(BARROS, 2010, p. 303)

No poema, apesar de não estar explícito, pode-se pensar que quem imagina o rio como um "vidro mole" (BARROS, 2010, p. 303), como uma "cobra de vidro" (BARROS, 2010, p. 303) é uma criança que tenta seus devaneios e sonhos tolhidos por um adulto que, munido de razão e lógica, tenta desfazer a confusão (o erro) do mais novo, explicando-lhe o nome "correto" do fenômeno visto atrás de casa – o que acabou, como o eu lírico explica, empobrecendo a imagem tão rica, tão poética, tão sonhadora, tão mágica.

As crianças ainda marcam presença em outro trecho deste mesmo poema:

No descomeço era o verbo.  
Só depois é que veio o delírio do verbo,  
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a  
criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos.*  
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona  
para cor, mas para som.  
Então se a criança muda a função de um verbo, ele  
delira.

E pois.  
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer  
nascimentos -  
O verbo tem que pegar delírio.  
(BARROS, 2010, p. 301)

Manoel de Barros demonstra, nesse poema, o delírio do verbo, quando brinca com o início do evangelho de João, na Bíblia ("No princípio era o verbo") e inventa o termo "descomeço", tempo anterior ao começo, à infância, à época de nossa vida não calcada na razão, na ciência, quando não se "sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som" e somos livres para utilizar as palavras da maneira como as sentimos verdadeiramente. Porém, não é só a criança a única capaz de fazer com que o verbo delire: o poeta também deve executar isso, fazer com que novas palavras, novas estruturas nasçam de sua escrita – portanto, aqui, mais uma vez, surge a relação da criança com o poeta. Bachelard comenta sobre tal atenção ao invisível, ao não concreto, não real, não racional: "Essa adesão ao invisível, eis a poesia primordial, eis a poesia que nos permite tomar gosto por nosso destino íntimo. Ela nos dá uma impressão de juventude ou de rejuvenescimento aos nos restituir ininterruptamente a faculdade de nos maravilhamos" (BACHELARD, 2002, p. 18). Assim, deixar de lado as experiências, o mundo exterior e focar-se no mundo interior, nos sonhos, nos devaneios, na imaginação, traz à tona a criança, aquele núcleo da infância existente em cada homem.

Por fim, é possível afirmar que a poesia de Manoel de Barros cumpre a função apontada por Durand (1996) para esse gênero: a função de antidesígnio em sociedades diferentes. Se o pensamento ocidental valoriza a efetividade, a razão, a ciência, a gramática, a funcionalidade, o visível, os textos poéticos do autor chegam-nos como uma bolha onde é possível respirarmos aliviados de todo o peso desse mito da supremacia do positivismo: nessa leitura, podemos nos deixar levar pelos devaneios, imaginação, sonho, afetividade, pela língua do coração, das crianças, pelo invisível. Até porque, como fica dito por Felisdônio (e o nome dado a essa personagem já é bastante significativo em relação ao que é prezado nos poemas do escritor) na epígrafe de "Uma didática da invenção", "as coisas que não existem são mais bonitas" (BARROS, 2010, p. 299).

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- NICOLESCU, Basarab. *O manifesto da transdisciplinaridade*. Trad. Lúcia Pereira de Souza. São Paulo: TRIOM, 1999.
- PAZ, Octavio. A imagem. In: PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

**Artigo enviado em setembro de 2015.**  
**Artigo aceito em outubro de 2015.**