



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

Entre a poesia e o teatro de animação:

(des)educação do sensível e criação artística na obra *O Livro das Ignorâncias* (1993),
de Manoel de Barros

LEONARDO PONTES FERREIRA

Foz do Iguaçu
2023



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)

Entre a poesia e o teatro de animação:

(des)educação do sensível e criação artística na obra *O Livro das Ignorâncias* (1993),
de Manoel de Barros

LEONARDO PONTES FERREIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr.º Fernando Mesquita de Faria

Foz do Iguaçu
2023

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação

Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

F383e

Ferreira, Leonardo Pontes.

Entre a poesia e o teatro de animação: (des)educação do sensível e criação artística na obra *O Livro das Ignorâncias* (1993), de Manoel de Barros / Leonardo Pontes Ferreira. - Foz do Iguaçu, 2023.

119 fls.: il.

Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História (ILAACH), Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada (PPGLC).

Orientador: Prof. Dr.º Fernando Mesquita de Faria.

1. Barros, Manoel de, 1916-2014. *O livro das ignorâncias*. 2. Poesia brasileira. 3. Criação (Literária, artística, etc.). 4. Poética. I. Faria, Fernando Mesquita de. II. Título.

CDU 82.09(81)

LEONARDO PONTES FERREIRA

Entre a poesia e o teatro de animação:

(des)educação do sensível e criação artística na obra *O Livro das Ignorâncias* (1993),
de Manoel de Barros

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof.º Dr.º Fernando Mesquita de Faria
UNILA

Prof.ª Dr.ª Angelene Lazzareti
UNILA

Prof.º Dr.º Gastón Cosentino
UNILA

Prof.º Dr.º Paulo César Balardim Borges
UDESC

Foz do Iguaçu, 04 de junho de 2023.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço pela vida que me anima a escrever este trabalho, que se mostrou árduo e pesado, ainda mais no tempo que estamos vivendo. Portanto, agradeço ao pulso e ao ar, ao músculo do dedo e da massa encefálica, ao pé e à coluna. É na vida, pois, que posso me lembrar dos seres para os quais gostaria de agradecer e *apapachar* – que em língua *Nahuatl* quer dizer abraçar com a alma, acariciar com toda a minha vida:

A família, em especial os meus pais, Eliana e Nico, as minhas irmãs Lauriana e Isabelle e os meus sobrinhos Théo e Liz . Sou de uma família grande e numerosa, então aqui, agradeço especialmente à tia Silvana, que possibilitou o meu primeiro contato com a obra de Manoel de Barros. E também, a família expandida, todos os amigos e companheiros de vida, de estudos, de trabalho e de artes, tanto a turma de Poços de Caldas – MG, quanto a de Foz do Iguaçu – PR (e toda a América Latina). Não irei mencionar o nome de ninguém, para não correr o risco de esquecer alguma pessoa. Sei que essas pessoas sabem como eu me sinto em relação ao apoio, à amizade e às infinitas trocas afetivas que me presenteiam.

A comunidade da Unila, em especial a todas e a todos os profissionais (técnicos e professores) do PPGLC. Mesmo que nosso contato tenha sido mediado por telas, foi através das telas que compartilhamos aulas, encontros e conversas. Na pandemia, poder dividir a tela com pessoas tão incríveis certamente diminuiu o peso da vida confinada. Em especial, um forte *gracias* ao corpo de docentes que integram essa banca.

O professor e orientador desta pesquisa, Fernando Mesquita de Faria, por ter aceitado me acompanhar na trajetória destas escritas e destas reflexões; quem sempre confiou nos meus caminhos e nos meus voos; e quem teve paciência com as minhas dificuldades e limitações. Foi também o primeiro professor do programa quem tive o prazer de conhecer, na disciplina *Corpo, Memória e Ritual – literatura, teatro e performance na América Latina*.

A companhia cósmica dos bichos, as cachorras Uruka e Azula e o gato Hades, companheiros de alma, que sem dúvidas, não me deixaram colapsar durante a pandemia: Uruka vinha aquecer meus pés nas madrugadas escrevísticas, e Hades, mais expansivo, vinha pular sobre o notebook, agregando muitos *mak\$nnnd@k%a*gvvd*) ao texto que se escrevia.

AS BENÇÃOS

Não tenho a anatomia de uma garça para receber
em mim os perfumes do azul.
Mas eu recebo.
É uma benção.
Às vezes se tenho uma tristeza, as andorinhas me
namoram mais de perto.
Fico enamorado.
É uma benção.
Logo dou aos caracóis ornamentos de ouro
para que se tornem peregrinos do chão.
Eles se tornam.
É uma benção.
Até alguém já chegou de me ver passar
a mão nos cabelos de Deus!
Eu só queria agradecer.

(Manoel de Barros)

RESUMO

Esta dissertação registra o processo teórico-prático de uma pesquisa que se situa num campo de discussões entre a poesia, a filosofia e o teatro de animação. Para tanto, estabelecemos como objeto desta análise *O livro das ignorâncias* (1993), do poeta mato-grossense Manoel de Barros (1916 – 2014). No percurso, procuramos mesclar referências, fontes, textos e corpos no intento de refletir sobre a criação artística, poética e teatral, a partir de uma leitura “expandida”, atenta para as maneiras como a escrita de Barros pode repercutir na imagem e no corpo em acontecimento. Interagimos com o texto poético buscando pelos desdobramentos possíveis com a arte teatral, portanto, nos incluímos como atores de um processo criativo e reflexivo com a palavra barrosiana. Mesmo assim, realizamos um exercício de olhar para a obra em busca das ações, dos gestos e das imagens que evidenciam os deslimites da imaginação poética e os descaminhos possíveis da criação literária. Nosso estudo se abre a territórios da investigação cênica, que não se desprende do próprio exercício de análise e crítica literária. Por não se desprender, acreditamos que a experimentação cênica com bonecos, objetos e formas animadas pode ser um caminho para acessar e ler a poesia de Barros. Assim nos perguntamos: de que maneira é possível articular os conceitos oriundos do teatro de animação numa análise da poética de Manoel de Barros? Haveria elementos teatrais latentes na poesia de Manoel de Barros? Seria possível pensar em uma “poesia cênica”?

Palavras-chave: Manoel de Barros; poesia brasileira; criação artística; imaginação poética; teatro de animação.

RESUMEN

Esta disertación registra el proceso teórico-práctico de una investigación que se ubica en un campo de discusiones entre la poesía, la filosofía y el teatro de animación. Por lo tanto, establecimos como objeto de este análisis *O livro das ignoranças* (1993), del poeta matogrosseño Manoel de Barros (1916 – 2014). En el camino, buscamos fusionar referencias, fuentes, textos y cuerpos en un intento de reflexionar sobre la creación artística, poética y teatral, desde una lectura “expandida”, atenta a las formas en que la escritura de Barros puede repercutir en la imagen y en el cuerpo en evento. Interactuamos con el texto poético buscando posibles desdoblamientos con el arte teatral, por lo tanto, nos incluimos como actores en un proceso creativo y reflexivo con la palabra barrosiana. Aún así, realizamos un ejercicio de mirada a la obra en busca de las acciones, gestos e imágenes que muestran los límites de la imaginación poética y los posibles descaminos de la creación literaria. Nuestro estudio se abre hacia territorios de investigación escénica, que no pueden desligarse del propio ejercicio de análisis y crítica literaria. Al no soltar, creemos que la experimentación escénica con títeres, objetos y formas animadas puede ser una forma de acceder y leer la poesía de Barros. Entonces nos preguntamos: ¿cómo es posible articular los conceptos derivados del teatro de animación en un análisis de la poética de Manoel de Barros? ¿Habría elementos teatrales latentes en la poesía de Manoel de Barros? ¿Sería posible pensar en una “poesía escénica”?

Palabras clave: Manoel de Barros; poesía brasileira; creación artística; imaginación poética; teatro de animación;

ABSTRACT

This dissertation registers the theoretical-practical process of a research that is located in a field of discussions between poetry, philosophy and animation theater. Therefore, we established as the object of this analysis *O livro das ignoranças* (1993), by the Mato Grosso poet Manoel de Barros (1916 – 2014). Along the way, we seek to merge references, sources, texts and bodies in an attempt to reflect on artistic, poetic and theatrical creation, from an “expanded” reading, attentive to the ways in which Barros’ writing can have repercussions on the image and body in event. We interact with the poetic text looking for possible developments with theatrical art, therefore, we include ourselves as actors in a creative and reflective process with the Barrosian word. Even so, we carried out an exercise of looking at the work in search of the actions, gestures and images that show the limits of poetic imagination and the possible missteps of literary creation. Our study opens up territories of scenic investigation, which cannot be detached from the exercise of analysis and literary criticism itself. By not letting go, we believe that scenic experimentation with puppets, objects and animated forms can be a way to access and read Barros' poetry. So we ask ourselves: how is it possible to articulate the concepts derived from animation theater in an analysis of Manoel de Barros' poetics? Would there be latent theatrical elements in the poetry of Manoel de Barros? Would it be possible to think of a “scenic poetry”?

Keywords: Manoel de Barros; brazilian poetry; artistic creation; poetic imagination; animation theater;

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – <i>Pássaros na madrugada</i> , de Olga Nery (fonte: digitalização do livro)	13
FIGURA 2 – Desenho 1 de Manoel de Barros (fonte: digitalização do livro)	31
FIGURA 3 – Desenho 2 de Manoel de Barros (fonte: digitalização do livro)	54
FIGURA 4 – Desenho 3 de Manoel de Barros (fonte: digitalização do livro)	55
FIGURA 5 – Figuras planas e cenário (fonte: arquivo pessoal)	98
FIGURA 6 – <i>A Deriva de Apuleio</i> (fonte: arquivo pessoal)	99
FIGURA 7 – Diário de criação (fonte: captura de tela da plataforma <i>Canva</i>)	100
FIGURA 8 – <i>Delírios</i> (2022) (fonte: captura de tela da plataforma <i>Youtube</i>)	102
FIGURA 9 – <i>Storyboard</i> (fonte: arquivo pessoal)	103
FIGURA 10 – Figuras e telas (fonte: arquivo pessoal)	104
FIGURA 11 – Projeções na água (fonte: captura de tela da plataforma <i>Canva</i>)	105
FIGURA 12 – Telas para projeção (fonte: capturas de tela da plataforma <i>Canva</i>)	105
FIGURA 13 – Telas para projeção (fonte: capturas de tela da plataforma <i>Canva</i>)	105
FIGURA 14 – Apuleio-enchente (fonte: captura de tela da plataforma <i>Youtube</i>)	105
FIGURA 15 – Folha-pássaro (fonte: captura de tela da plataforma <i>Youtube</i>)	107
FIGURA 16 – O baile das folhas (fonte: captura de tela da plataforma <i>Youtube</i>)	108
FIGURA 17 – Queimadas no Pantanal (fonte: Portal Eletrônico do Brasil de Fato)	111

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – Listagem de verbos da primeira parte, “Uma didática da invenção”, d’O <i>Livro das Ignorâncias</i> (1993)	33
TABELA 2 – Cartografia temporal da segunda parte, “Os deslimites da palavra”, d’O <i>Livro das Ignorâncias</i> (1993)	56
TABELA 3 – Cartografia imagética em torno da água, ao longo do “Dia Um”, da segunda parte, “Os deslimites da palavra”, d’O <i>Livro das Ignorâncias</i> (1993)	62
TABELA 4 – Cartografia imagética em torno dos pássaros e dos seres alados ao longo do “Terceiro Dia”, da segunda parte, “Os deslimites da palavra”, d’O <i>Livro das Ignorâncias</i> (1993)	76

SUMÁRIO

BAÚ DE INFÂNCIAS	12
NOTAS INTRODUTÓRIAS: PARA APALPAR O CORPO DA PESQUISA	16
1 - A “DIDÁTICA DA INVENÇÃO”: PERFORMATIVIDADE E DEVANEIO DA CRIAÇÃO POÉTICA	31
1.1 - AÇÕES PERFORMATIVAS PARA DESAPRENDER O MUNDO	31
1.2 - O DEVANEIO E A INFÂNCIA DO POETA EM ESTADO DE CRIAÇÃO	44
2 – “OS DESLIMITES DA PALAVRA”: A DECOMPOSIÇÃO LÍRICA COMO DESDOBRAMENTO DO SER NO MUNDO	54
2.1 - OS DESLIMITES DO “EU” EM DIREÇÃO AO MUNDO	54
2.1.1 - “DIA UM”	62
2.2.2 - “SEGUNDO DIA”	71
2.2.3 - “TERCEIRO DIA”	75
3 – DESDOBRAMENTOS CÊNICOS DO DIZER BARROSIANO	84
3.1 - DESCAMINHOS ENTRE A POESIA E O TEATRO	85
3.2 - CRIAÇÃO POÉTICA E ANIMAÇÃO	89
3.3 - EXPERIÊNCIAS ENTRE O POEMA E O TEATRO DE ANIMAÇÃO	94
3.3.1 - ESPETÁCULO DE CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS “O MENINO E A ÁRVORE” (2018 - 2019)	94
3.3.2 - VÍDEO “A DERIVA DE APULEIO” (2021)	97
3.3.3 - VÍDEO-PERFORMANCE DELÍRIOS - O OVO: ENTRE A ÁGUA E O VAZIO” (2022)	100
DESCONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	114
ANEXOS	118
ANEXO A	119

BAÚ DE INFÂNCIAS¹

Um gesto, apenas um gesto: abrir um livro, ou seja, deixar o olhar, deixar esquecido o olhar, deixá-lo quase abandonado, ao redor de algo que não é seu e que, talvez, alguém lhe tenha dado. Dado a você, e é melhor não ver essa mão, que a mão não se mostre, que a mão desista de revelar-se como a origem. Porém, que deixa mais ou menos perto, amorosamente, insistentemente, um livro, o gesto da leitura, da dar a ler.

(Carlos Scliar, 2010, p. 17)

Revisitando as motivações de vida que me levam a pesquisar a obra do poeta matogrossense Manoel de Barros, reencontro o menino que fui, abrindo um velho armário. Esse menino e esse armário habitam memórias e devaneios de uma infância que pode ser (re)acessada pelos cheiros e sabores, cores e imagens, mas sobretudo, pelos objetos e a alma que neles habita: quando abro o exemplar de *O Livro sobre nada* (1996)² – o mesmo que li “com” a minha infância –, encontro o menino de há tantos anos que, explorando um velho armário, encontrou uma caixa, e dentro da caixa, encontrou o livro, dentre outros, que possibilitou o primeiro e íntimo contato com a obra de Barros.

O livro pertencia a uma tia materna, Silvana, que colecionava dentro de caixas toda sorte de livros, cadernos e papéis. Tais caixas estavam guardadas na casa de meus avós, localizada na zona rural do município de Caconde–SP, onde frequentemente íamos, eu e minha família, passar pequenas temporadas e finais de semana. Minha mãe contava que Silvana, quando jovem, havia ido morar em São Thomé das Letras, cidade famosa em Minas, que eu tive o prazer de conhecer em 2016. Não faltam histórias em torno de São Thomé envolvendo óvnis, duendes, bruxas, fadas e outros seres fantásticos. E minha mãe, observando que eu, assim como Silvana, era fascinado por livros e histórias, me “alertava” que se eu lesse muito, ia acabar indo parar em São Thomé das Letras. Eu não chegava a encarar isso como algo ruim, mas sim, como um desejo de querer viver em tal cidade das letras.

¹ Esse preâmbulo da dissertação é um relato do pesquisador, escrito – à diferença do corpo do texto – em primeira pessoa do singular. Resolvi escrever a pesquisa utilizando o “nós” como maneira de incluir a leitora e o leitor no processo em que este trabalho foi produzido.

² Apenas uma coincidência: o autor que lhes escreve também nasceu em 1996, no mesmo ano da publicação do livro de Barros.

Na roça, em algumas ocasiões, por mais que estivesse rodeado de familiares, eu preferia estar sozinho para percorrer os cafezais, o terreiro, a casa, os quartos e os armários. Me encantava percorrer essas paisagens, visitar os casebres semi abandonados e perdidos no mato alto. Nessa infância, eu ia cartografando afetivamente o mundo. Gostava de conhecer os cantinhos da casa, os seus pequenos tesouros e mistérios, alguns inalcançáveis, como o armário de meu avô, sua viola caipira... outros armários, porém, eu tinha permissão de mexer. Então, passava horas a brincar com aqueles objetos, roupas, caixas e papéis. E foi em uma dessas brincadeiras solitárias que encontrei o *Livro sobre nada*, que automaticamente me chamou atenção pelo título e pela capa.

Era um exemplar da editora Record, impresso em papel *pólen bold* 90g/m², que conta com ilustrações e arte da capa da artista sul-mato-grossense Wega Nery³. A foto-pintura fora impressa em papel fotográfico e colada à capa, o que produzia um pequeno relevo que o menino sentiu ao deslizar delicadamente os dedos. A foto-pintura transborda o azul e inunda a calidez do papel da capa: o menino tocou essa fina cartografia. Pensou que o livro lhe parecia um velho caderno, com páginas amareladas, outras tantas geografias que o menino percorreu sem buscar algum entendimento sobre coisas tão complexas para sua pouca idade. O menino, que não havia lido tanta poesia – pelo menos não muitas além daquelas que lera na escola – só pôde sentir esse estranhamento inicial.



FIGURA 1 - *Pássaros na madrugada*, de Olga Nery (fonte: digitalização do livro).

³ Sobre a artista, ver: <<https://www.centrocultural.ms.gov.br/wega-nerly-gomes-pinto/>>. Acesso em 28/07/2022.

Uma revoada de pássaros na madrugada: a madrugada (e a manhã) de uma infância que vai se reconstruindo, tudo a partir do contato entre infâncias, do contato do menino com o livro e o mundo; do abrir o baú, do abrir-se junto com a abertura do livro, que é o livro-baú, o livro-mundo e o livro-infância. Mas a revoada de pássaros-palavra para além do livro e o seu encontro com a revoada íntima do menino produziu, num primeiro momento, sensações e gostos estranhos. Mesmo assim o pequeno leitor, ao ler as peraltagens do outro menino-poeta, ficava ainda mais curioso, e tentava apalpar esse nada, que parecia guardar tudo: personagens igualmente “estranhos”, seres de todo tipo (até aqueles que andam pelas zonas do não-ser, do quase-ser), paisagens dentro de objetos e objetos que “desregulam as paisagens”.

Algum tempo se passou até o contato seguinte com a obra de Barros: *Memórias Inventadas* (2018), cujo exemplar pertencia à mesma tia que, conforme o adolescente descobriu, conhecia e gostava da poesia de Manoel de Barros. Naquela altura, o jovem já havia lido outras coisas, havia aprendido a escolher o que desejava ler; e quando leu aqueles poemas em prosa das infâncias inventadas de Barros, pôde transpassar a dificuldade inicial que sentira quando tentou acessar o “nada”; no momento em que o adolescente leu aquelas “memórias”, escritas com o corpo – o corpo da letra, o corpo da palavra – se percebeu descobrindo-se como corpo e como leitor; surpreendeu-lhe ao jovem quando notou algumas familiaridades com o *Livro sobre Nada*: as imagens insólitas e o diáfano e, principalmente, os brinquedos-palavra que eram construídos pelo poeta.

Brinquedos que acompanharam o jovem e o ajudaram a deseducar-se, à medida que aprendia a aprender o mundo (e o mundo das letras). As obras de Barros que o menino leu se somaram aos seus brinquedos íntimos, guardados no armário-baú. Elas ficaram lá, ressoando internamente na caixa que o menino carregava em si. Caixas que ele foi aprendendo a abrir, conforme deixava-se fluir em coisas e atividades que descobriu que gostava de fazer: ler, escrever, e posteriormente, atuar. Conforme relatei na introdução do TCC em Antropologia⁴, o contato com o teatro que tive durante a adolescência fazia reverberar, de muitas maneiras, as minhas experiências infantis, primeiras leituras de mundo. Experiências

⁴ FERREIRA, Leonardo Pontes. “A Antropologia e o jogo com as crianças: etnografia das oficinas criativas de teatro de bonecos”. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Antropologia). Instituto Latino-Americano de Artes, Cultura e História. Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, PR, 2018.

que eu aprendi a resgatar e a cultivar no fazer teatral. O próximo contato com Barros se deu quando o jovem foi se aproximando do outono adulto: foi com a obra *O Livro das Ignorâncias* (1993). O exemplar surrado, foi comprado no ano de 2019 em um sebo virtual; tal objeto um dia integrou o acervo de uma biblioteca comunitária de uma escola em Belo Horizonte–MG. Foi nesse ano que tive a minha primeira aproximação cênica com a obra de Barros. Foi por ocasião de um incentivo cultural público⁵, que comecei a tomar os poemas de Barros como estímulos para a criação teatral.

Após esse contato prático e em acontecimento com a poética de Barros, ficou a vontade de continuar pesquisando as potencialidades cênicas de seu escrever poético. Foi nesse ano que nasceu a vontade de ingressar no mestrado, e o sonho que eu queria dar vazão na forma de um projeto tinha a obra de Manoel de Barros como um ponto de partida. Então, no momento de confeccionar o projeto de pesquisa com o qual ingressei ao PPGLC, tentei escoar essas reverberações afetivas com a obra de Barros. Como é de praxe, o projeto de ingresso sofreu muitas modificações - tanto em relação ao contexto pandêmico que marcou a entrada da turma de 2020, da qual faço parte, como no tocante ao amadurecimento da pesquisa e da trajetória pelas disciplinas.

O trabalho que se escreve atravessa uma autorreflexão sobre o meu processo de aprender a ler e a discutir o texto poético; de aprender-me como estudante de mestrado em Literatura Comparada, depois de uma trajetória universitária que passa pela Antropologia, como saber acadêmico, e pelo Teatro, como fazer de vida. Antes da pesquisa inscrever-se no corpo deste texto, ela já habitava o meu corpo e a minha intimidade. Se o meu corpo se transformou, o sonho dessa pesquisa também mudou. Esses sonhos foram interrompidos, atravessados também pela situação do mundo, que me impuseram dificuldades de continuar sonhando a pesquisa em suas proporções iniciais. Creio e espero que os temas debatidos ecoam preocupações que me acompanham com pesquisador e artista, ao longo de uma trajetória interdisciplinar e indisciplinada. Mas antes, ecoam os meus sonhos de vida, que se manifestam no afeto que dispensei para ler e me aproximar da obra do poeta Manoel de Barros.

⁵ Trata-se do projeto “Eu, você e uma história”, de mediação de leitura e contação de histórias, fruto de uma parceria entre a Fundação Cultural e a Prefeitura de Foz do Iguaçu - PR.

NOTAS INTRODUTÓRIAS: PARA APALPAR O CORPO DA PESQUISA

O poeta matogrossense Manoel de Barros (1916 - 2014) publicou o primeiro livro, *Poemas Concebidos sem Pecado*, em 1937, e seguida desta publicação inaugural, sua produção poética percorreu o restante do século XX e adentrou o século XXI, até 2013, quando Barros finalizou e enviou para publicação a obra *Portas de Pedro Viana*⁶, um ano antes do seu falecimento, em 2014. Ao longo de sua trajetória de vida, o poeta cultivou uma vasta e rica obra poética e publicou mais de trinta livros, pelos quais recebeu diversos prêmios de importância nacional e internacional.

Ao olhar para a obra poética que Barros construiu - constrói, construirá, porque sua obra segue viva e pulsante - ao longo de sua jornada de vida e escrita, nesta dissertação, olharemos para a obra *O Livro das Ignorâncias* (1993). Acreditamos que nesse livro, Barros evidencia o ato perceptivo tácito que participa da criação poética: nessa obra, o poeta se desdobra liricamente em distintas vozes poéticas, que trilham caminhos para desaprender as maneiras acostumadas de conhecer, perceber e experienciar o mundo, e todas essas maneiras culminam, pois, numa confecção encenada do poema em que Barros atua como um maestro em ritmo com o mundo e as palavras.

O Livro das Ignorâncias já foi reeditado inúmeras vezes por dois grupos editoriais: primeiro pela editora Civilização Brasileira, do grupo Record, e posteriormente pela editora Alfabeta, da Cia. das Letras, grupo que atualmente edita e publica a bibliografia barrosiana. Também houve uma tiragem de 300 exemplares, especialmente feita para a Sociedade dos Bibliófilos do Brasil⁷. Além dessas edições brasileiras, o livro também foi traduzido para o espanhol, *Todo lo que no invento es falso*, por Jorge Larrosa em 2002, para o francês, *La parole sans limite – Une didactique de l'invention*, por Celso Libânio em 2003, para o inglês, *Birds for a demolition*, por Idra Novoy em 2010 e o para alemão, *Das Buch der Unwissenheiten*, traduzido por Kurt Meyer-Clason em 1996, sendo um dos livros mais traduzidos do repertório poético de Barros (VIEIRA; AGUIAR, 2009).

⁶ O livro, entregue para edição e publicação em 2013, permanece inédito ao público.

⁷ Com a qual, desafortunadamente, não tivemos contato.

O título do livro, em si, já nos traz um elemento marcante do estilo de Barros: a criação e o uso de neologismos. Neste caso, trata-se da palavra *ignorãças*, que se forma a partir do jogo entre as palavras “ignorância” e “rã”. Ao buscar algumas interpretações do título à luz das definições simbólicas em torno da rã, encontramos aquelas propostas pelo *Dicionário de Símbolos* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001), nas quais a rã aparece relacionada principalmente ao elemento água e à ideia de metamorfose, devido ao ciclo de vida deste animal, que vive e se desenvolve em três fases. Poderíamos dizer que tais reverberações simbólicas condizem com o universo imagético e cultural do livro: o pantanal inundado; as metamorfoses da voz lírica barrosiano em animal, vegetal e mineral, etc. Ainda em relação à rã, no mesmo dicionário é mencionado um haikai do poeta japonês Matsuo Basho (1644 – 1694):

o velho tanque
uma rã mergulha nele:
tchibum!

(BASHO apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 764).

Em busca de possíveis coincidências afetivas e criativas, não seria surpreendente que Barros possa ter se referido a esse haikai na composição do título do livro e do próprio livro, que por sua vez, contém outras referências intertextuais, como por exemplo, à Van Gogh e à Rodin. Ademais, a ressonância com o haikai também se mostra pelo modo como Barros flagra os pequenos movimentos da vida, como nos fragmentos do poema “I”, que abre a *Didática da Invenção*: “b) O modo como as violetas preparam o dia para morrer” e “Por que é que as borboletas de tarjas vermelhas têm devoção por túmulos”. (BARROS, 2000, p. 09).

Nessas cenas, atentamos para aquilo que há de transformacional e efêmero, que consegue ser captado por um olhar iluminador, o olhar artista que se mostra em jogo, em plena infância. Tal brincadeira é forjada em poema, em escrita. O que envolve brincar com a língua e com suas possibilidades animistas. Com Barros, vemos as violetas na sua relação íntima com o dia e com a noite, com a vida e com a morte. O fragmento “b” evidencia uma curiosidade do poeta, em entender como a ausência da luz solar pode ser provocada pela ação de uma flor específica. No verso seguinte, olhamos para “o voar das “borboletas de tarjas-vermelhas”, focado como

uma cena do micro-cotidiano, onde “as intimidades do mundo”, são apalpadas poeticamente pela atenção aos pequenos mistérios e ciclos da vida: a predileção das borboletas pelos túmulos. Nessas imagens diáfanas, há um transbordamento da lógica, do previsível e do racional.

Em relação à sonoridade e à grafia de “ignorãças”, há ainda um estranhamento que o neologismo provoca, um não-saber como ler, como pronunciar. Num primeiro contato, é possível que leiamos “ignorãça” assim como lemos “ignorância”: o modo de pronunciar a letra R (érre ou ére) em suas possibilidades fonéticas (o R forte, o R brando), se liga aos complexos processos de transformação e variação linguística no/pelo território. É mister que Barros, para reaprender o idioma, busca não apenas no conhecimento e na sabedoria dos livros, mas no/pelo contato, na/pela escuta da experiência comum, da língua comum:

[...] É no povo que as primeiras palavras dão seus primeiros vagidos, seu primeiro estremecer. É no povo que os vocábulos se iniciam. E isso é velho como o orvalho. Na boca do povo a palavra está viva e turgesciente. Vem com todos os seus desejos, como todos os ardumes, com todos os murmúrios. Tenho amigos do povo que me ensinam de terra, que me ensinam de águas, que me ensinam restolhos. Suas palavras se inclinam de folhas, de água, de chão (BARROS, 2010, p. 56).

O título do livro ainda anuncia um possível questionamento em relação à conformação e à estabilidade da ideia que perpassa o livro, como uma obra que encerra o conhecimento e o saber, e que revela, ademais, a ação de um sujeito, que se lhe atribui o papel da produção e da difusão de determinado conhecimento. Ainda assim, estamos diante de um livro, de um caderno de poemas, tornado público, portanto, de um livro dado a ler. Mas, Barros nos oferece um livro que contém a “ignorãça” como mote, como tema e como impulso criativo. É a partir da ignorância que Barros nos convida a percorrer uma profunda reflexão sobre o fazer poético.

Com isso, ao realizar uma aproximação sensível com o texto poético, nossa principal via de interlocução será estabelecida com um Manoel de Barros frásico, verbal e imagético. Parafraseando a Octávio Paz (1982, p. 16), almejamos um “trato desnudo com os poemas”, principais entradas aos temas da imaginação criadora e da reflexão poética que emergem da obra. Contudo, para além dos poemas, nos apoiamos fundamentalmente nas cartas e entrevistas de Barros, onde ele se apresenta e se encena como um poeta em estado nascente de criação.

Poderíamos pensar na possibilidade do livro como um “corpo sem órgãos”, trazendo a noção artaudiana⁸ reinterpretada por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011), especialmente no primeiro livro dos *Mil Platôs*. Segundo os filósofos franceses, um livro não possui sujeito e nem objeto, mas, se constitui por um conjunto de matérias “diferentemente formadas” que se segmentam ou se estratificam e se movimentam por “linhas de fuga”, que fazem do livro um relevo que testemunha os diversos cruzamentos internos desses elementos heterogêneos que o constituem. Para Deleuze e Guattari, um livro é uma multiplicidade, um “substantivo”,

Não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito. Um livro tampouco tem objeto. Considerado com agenciamento, ele está somente em conexão com outros agenciamentos, em relação com outros corpos sem órgãos. Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpo sem órgãos ele faz convergir o seu. Um livro existe apenas pelo fora e no fora (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 18).

Como um corpo aberto, o livro se mostra como um terreno a ser percorrido, experimentado e fruído em seus quintais, veredas e paisagens. No que tange à leitura, essa abertura permite delinear diversos percursos, que por vezes, conduzem a lugares fora do livro: ao mundo como motivo para fruição e experimentação corporal e física. Numa leitura que busca tatear os (im)possíveis do poema, que roçam nos limites da linguagem e do ser e não-ser, o livro se mostra como abertura e um convite ao jogo e ao devaneio. N’*O Livro das Ignorâncias*, Barros se desdobra em distintas vozes líricas⁹ e, a partir delas, percorre uma jornada de redescoberta por maneiras “para apalpar as intimidades do mundo” (BARROS, 2000, p. 9). Nesse

⁸ A noção aparece no texto *Para acabar com o julgamento de Deus*, que segundo o tradutor Claudio Willer (2019), foi escrito para ser “suporte” para um acontecimento, no caso, a leitura performativa em transmissão radiofônica, que mesmo após críticas e ataques institucionais, ocorreu em 1947, um ano antes da morte do poeta e ator francês, em 1948. No final do texto mencionado, tornado escrito, Artaud escreve, se referindo ao processo contínuo de abertura e autópsia do corpo: “O homem é enfermo porque é malconstruído. Temos de nos decidir a desnudá-lo para raspar esse animalúculo que o corrói lentamente, deus e juntamente com deus os seus órgãos” (ARTAUD, 2019, p. 196).

⁹ Preferimos utilizar a expressão “voz lírica” como alternativa para a expressão “eu lírico”. Tal escolha se deve a uma tentativa de superar a centralidade do eu na produção afetiva do poético. Acreditamos, em câmbio, que Barros promove um constante delirar da linguagem, que acaba recaindo também num delírio e numa saída do próprio “eu”.

percurso, Barros promove um retorno à ignorância como possibilidade de chegar a uma palavra livre dos seus engessamentos gramaticais e vocabulares. Esse exercício deliberado da ignorância como tática de criação, consiste no abandono da racionalidade, da lógica e da temporalidade ocidentais, como modos de aproximar-se da realidade. Nos poemas, Barros nos desafia a abrir mão das pretensas certezas e verdades que constituem o saber, inclusive sobre o próprio idioma. Vejamos uma fala de Manoel de Barros, transcrita de uma entrevista pelo escritor José Eduardo Agualusa, no prefácio do livro *Memórias Inventadas* (2018):

O Houaiss é um bom amigo. Eu disse uma vez que o Houaiss nunca vai fazer um verso porque o verso exige *quase* sempre uma imagem; e a imagem é consequência de uma falta de vocabulário. É uma indigência vocabular que provoca a imagem (BARROS, 2018, p. 09).

A indigência, antes de denotar a falta, apela para o esquecimento daquilo que se juntou como saber sobre o idioma. De acordo com o pesquisador francês Ludovic Heyraud (2011), o gesto da desaprendizagem em Barros envolve ao mesmo tempo um “regresso à ignorância” e uma redescoberta da “sabedoria do esquecimento”. Nesse sentido, a atitude que possibilita o fazer poético começa pela indigência, pelo esvaziar provocado dos conhecimentos já adquiridos e pelo buscar na falta o necessário para a poesia. Como um todo, o tema central do livro parece ser a metamorfose ou a transformação que as diversas vozes e corpos líricos experimentam em relação aos modos de perceber, imaginar e sonhar o mundo e a linguagem.

O livro ainda evoca a ideia de um ciclo, de uma jornada ou de uma viagem, conforme a divisão dos capítulos, que são três: 1 - Uma didática da invenção, 2 - Os deslimites da palavra, e 3 - Mundo pequeno. A primeira parte abriga vinte e um poemas, cujos títulos são algarismos romanos. Nessa parte, Barros apresenta seus poemas como tópicos de um tratado da invenção, a partir do qual emergem ações e gestos que podem culminar na invenção e na criação poética. A invenção em Barros se mostra como uma intensificação da atitude lúdica e sonhadora frente ao mundo, que se relaciona intimamente com a atividade poética e com a personagem do poeta.

A segunda parte do livro, por sua vez, também é dividida em três momentos, os três dias e noites da deriva do canoeiro Apuleio – uma referência ao filósofo

romano Lúcio Apuleio e o seu Asno de Ouro – pelas águas transbordantes do pantanal. Tratar-se-ia da “maior de todas as enchentes do Pantanal”, episódio em que o canoeiro, ao perder-se nas águas, teria experimentado uma “ruptura com a normalidade” (BARROS, 2000, p. 31). Em Barros, essa ruptura com a racionalidade e a lógica ocidentais podem ser vislumbradas na confluência de Apuleio com a realidade que o cerca, com o pantanal inundado e os seres e não-seres que o habitam: animais, plantas e entidades cosmológicas.

Finalmente, na terceira parte da obra, Barros nos apresenta ao *Mundo Pequeno*. Há elementos textuais e não textuais que nos levam a crer que se trata do local da chegada de Apuleio em novas paragens, onde descobrimos que “todos os caminhos levam à ignorância” (BARROS, 2000, p. 103). Esse “mundo pequeno” era o mundo já habitado pelos Guanás, também conhecidos por Chanés, ou Chané-Guanás, povo da etnia Guaná, do tronco linguístico Aruaque¹⁰. O encontro com a cosmologia Guaná se dá a partir do desdobramento da voz poética em personagens como Bugre Felisdônio, Ignácio Rayzama, Rogaciano, Sombra-Boa e Bernardo, que aparecem no panorama da obra com professores da arte de desaprender o mundo e a linguagem.

O livro engendra um movimento cíclico em que o aprendizado começa pelo desaprendizado. Seguindo a trajetória do nosso trabalho, acreditamos que no livro de Barros, há a construção de um percurso de (des)aprendizagem do mundo, em que o eu-lírico tem de fazer delirar a linguagem até chegar ao estado da “decomposição lírica”. Não se trata de um caminho fácil, mas de uma transformação radical dos modos de perceber, imaginar, narrar e errar o mundo. Em diversos momentos da pesquisa, Barros – o ser letral, inscrito e desdobrado multiplamente na própria escrita – era quem nos indicava possíveis maneiras de percorrer sua poética; às vezes ele nos propunha jogos, noutras ele nos desafiava justamente a seguir suas pistas, que em muitas ocasiões nos levavam por veredas difíceis e inacessíveis.

Cabe mencionar uma pista decisiva, que nos levou para desdobramentos simbólicos, formais e poéticos em torno do número “3”. À primeira vista, o número evoca e sustenta uma ciclicidade que pode ser verificada em muitos elementos da organização do texto poético na página do livro: são três capítulos; o segundo

¹⁰ Informações consultadas no site do Instituto Socioambiental, que pode ser acessado no link: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Terena>>. Acessado em 27/11/2022.

capítulo é dividido em três partes; no entanto, o que mais nos chama atenção é a referência que Barros faz à rã, como já comentamos anteriormente. O que sucede é que a rã se metamorfoseia em três fases diferentes, assim como a voz lírica barrosiana, que em sua própria escrita cíclica e tríptica, se metamorfoseia em animal, em vegetal e em mineral.

Os poemas se mostram como fragmentos, iluminações, elevações e quedas por um percurso cíclico, marcado por uma metamorfose e uma transformação sensível, que acometem os múltiplos desdobramentos líricos da voz de Barros. Contudo, no fundo dessa viagem mítica, Barros se inscreve nos poemas como um poeta a poetizar o gesto íntimo da invenção com as palavras, mas antes, com o mundo. Nos interessa olhar para os aspectos metapoéticos da poesia de Barros que podem ser visualizados com nitidez nos modos como o autor estabelece uma relação entre o desvelar os segredos da criação poética e o propor novas maneiras de compreender e conhecer o mundo. Ou seja, acreditamos que ao focar-se sobre a feitura da poesia, Barros mobiliza uma reflexão sobre o seu processo criativo através do percurso da metamorfose e da transformação sensível em relação aos modos de perceber, imaginar e sonhar o mundo e a linguagem.

Nesse caminho, buscamos olhar para o dizer metapoético de Barros em sua performatividade, que exige uma leitura criadora de novas direções possíveis para que o texto poético possa se desdobrar em imagem, no corpo e no mundo. Nos valem de uma experiência teórica e prática a partir da obra *O Livro das Ignorâncias*, a partir da qual interagimos com o texto poético buscando pelos desdobramentos possíveis com a arte teatral, portanto, nos incluímos como atores de um processo criativo e reflexivo com a palavra barrosiana. Realizamos um exercício de olhar para a obra em busca das ações, dos gestos e das imagens que evidenciam os deslimites da imaginação poética e os descaminhos possíveis da criação artística - literária e teatral.

Nos propomos a explorar as conexões conceituais e práticas entre a filosofia, a poesia e a animação teatral, a partir de uma aproximação dos procedimentos de criação poética de Barros com algumas noções acerca da reflexão e prática com o teatro de animação. Dito isso, nos perguntamos: Quais as táticas escriturais podem ser visualizadas na poesia de Barros? Haveria, em seu escrever, gestos que produzem animações? Quais são os procedimentos utilizados pelo escritor que

poderiam indicar uma animação do mundo, da vida, dos seres e dos objetos?

No caminho para acariciar as respostas a estas perguntas, os objetivos secundários da pesquisa se relacionam ao trabalho de seleção, análise e discussão dos poemas. A pesquisa percorrerá a imaginação poética e atividade imagética em Manoel de Barros, para tal, buscaremos traçar um mapa das imagens poéticas e acerca do tempo, da natureza, da cultura e da paisagem, para verificar como é produzida a animação destes elementos e quais são os possíveis desdobramentos da palavra em imagem, figura e ser animado. Além disso, soma-se a esse objetivo a realização de uma análise dessas imagens e do lugar que elas ocupam na obra do escritor mato-grossense.

Nossa pesquisa, que se vincula ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada, tem como foco a obra de Manoel de Barros em sua dimensão imagética, metapoética e performativa, nos seus desdobramentos possíveis com a arte teatral. Por mais que estejamos lidando com o texto poético e sua arquitetura íntima, buscamos percorrer espaços de discussão na confluência entre a crítica literária, a filosofia e o teatro de animação. Em nosso esforço, estamos trabalhando a partir das pistas que o poeta nos dá; dos indícios e das aberturas possíveis, onde inserimos alguns debates teórico-conceituais desde o Teatro de Animação, com a finalidade de observar como tais categorias e modos de ver podem ser potentes para olhar para a poética de Barros.

Para além do interesse exclusivamente literário, neste trabalho, buscaremos compreender como a poesia de Barros sugere saídas possíveis do texto poético, indicando uma palavra que está no corpo, no mundo, no saber e no fazer. Por mais que Barros opte pela palavra, como material de criação, ele o faz em situação de jogo, de experiência e de deslumbramento, que culminam numa escrita performativa. Trata-se de uma escrita que se nutre de leituras de mundo, indicando uma abertura em relação à vida, à paisagem e aos “mundos pequenos”.

Além disso, esta pesquisa se respalda em nossa experiência entre o teatro de animação, a poesia e a palavra em cena, nutrindo-se de nosso fazer artístico atoral em contato com a obra de Barros. Durante o percurso do mestrado, participamos de alguns processos criativos, coletivos e à distância, devido à Pandemia de Covid-19, que nos possibilitaram, de fato, praticar e recriar poeticamente impulsionados pelo dizer barrosiano desdobrado no teatro de animação, numa relação mais visceral com

a palavra e a imagem que voam desde dentro do livro.

Como pensar o comparatismo em nossa pesquisa? Para responder a esta pergunta, nos valem das discussões levantadas pela pesquisadora argentina Florencia Garramuño, no artigo *La literatura en un campo expansivo* (2009) onde ela nos traz uma discussão sobre a expressão “campo expandido”¹¹ e suas implicações na crítica, na teoria e na história literárias. Além disso, a expansão de que fala Garramuño se refere a um transbordamento dos limites que haviam ajudado a definir o literário (até pelo menos os anos 60). Segundo a intelectual, são expansões que comprometem qualquer tentativa de definição e abordagem do literário em uma perspectiva exclusivamente disciplinar. Por “literatura em um campo expansivo”, a autora está se referindo a um tipo de literatura que passou a incorporar relações com outros discursos, colocando em questão a própria “literariedade”.

O enfoque expandido das artes busca tratar-se de relações que não se expressam apenas no conteúdo formal ou estilístico das obras, mas que se refletem em como essas obras se comportam e são construídas a partir do tensionamento dos limites do próprio objeto – do livro, da página, do verso, da linha, etc. Em nossa pesquisa, percebemos que o *corpus* poético de Barros põe em evidência o tensionamento dos limites do próprio objeto poético-literário: o jogo entre o real e o ficcional; a desestabilização das funções representativas da/na relação palavra-imagem;

Ao utilizar a noção de “campo”, Garramuño observa que convém repensar sobre as “forças que descentram” o campo, por isso, seria um campo instável, perfurado e atravessado por outras intensidades que vem de fora, desde dentro, no entre dos espaços e dos tempos. A partir da ideia de campo expansivo, seria conveniente, na contemporaneidade, repensar o comparatismo numa perspectiva expandida de perceber as mutações que os objetos e os discursos artísticos sofrem e o alargamento das possibilidades de, diante dos elementos postos em diálogo, “[...] transitar *sus flujos, recorrer sus contactos y, sobre todo, proponer conexiones conceptuales entre ellas*” (GARRAMUÑO, 2009, p. 8).

Em continuação, a pesquisa de Bia Isabel Noy (2012) empreende uma discussão, a nosso ver, bastante frutífera para pensar na relação entre o teatral e o

¹¹ Cabe destacar que a noção remete, ainda, ao pensamento da crítica de arte Rosalind Krauss, quando ela reflete sobre a escultura num campo expandido no texto *Sculpture in the Expanded Field* (1979).

literário. Neste estudo, a pesquisadora discute a porosidade das fronteiras entre esses campos e olha para quem atua e quem escreve, estabelecendo, em sua análise, relações intensivas entre os fazeres teatral e literário, pois “o não delimitar fronteiras permite que os objetos de discussão sejam desterritorializados e desta maneira, localizando-se em espaços não habituais, passam a ser vistos de outra perspectiva” (NOY, 2012, p. 2).

Essa pesquisadora entende a atriz e o ator como comparatistas, que atuam, num lugar intermediário que atravessa e transforma a relação entre o autor/autora e os/as espectadores/as. Para Noy, o ator/a atriz é um/a produtor/a de espaços, um alfandegário, que mobiliza trocas e intercâmbios. A arte teatral interage com fronteiras móveis, de entrecruzamentos e trocas entre o/a autor/a (ou dramaturgo/a), os *performers* da cena e os espectadores. Noy opera com alguns conceitos da literatura comparada para discutir sobre o teatro e a atuação que propõem uma relação intensiva com o texto, a palavra e o corpo em acontecimento.

Esse comparatismo expandido, como apresentamos, abre-se à possibilidade de repensá-lo justamente na abertura do literário a outras linguagens e metodologias “não-literárias”. É o que possibilita e justifica o nosso intento de propor uma leitura expandida da obra de Manoel de Barros para interagir com ela de outras maneiras, que não se detenham apenas no que tange à crítica literária estritamente construída sobre a obra como uma totalidade fechada e específica. Em um caminho que se abre, pretendemos realizar o nosso exercício investigativo a partir de um trânsito – que consideramos dialógico – entre a criação poética e teatral, entre a leitura analítica e criativa, entre a reflexão e o fazer artístico.

Se a poética de Barros constitui um universo de temas, imagens e caminhos possíveis, o panorama crítico de sua obra, por sua vez, conta com uma igualmente vasta coleção de trabalhos acadêmicos, que já traçaram importantes caminhos de discussão sobre temáticas e características da poética barrosiana, e também, sobre os contatos deste poeta com outros artistas (inclusive da palavra), movimentos artísticos e culturais e sobre como sua obra também se vincula com questões mais amplas, que extrapolam o interesse especificamente acadêmico e literário. A poética de Barros reverbera na produção artística e cultural, a partir de obras que experimentam e pesquisam com as linguagens do cinema, do teatro, da música e

das artes plásticas e visuais¹².

Uma característica que se destaca, e que orbita o tema central deste estudo, é a postura metapoética, que evidencia uma preocupação nodal no projeto barroiano, a de voltar a poesia para ela mesma, encenando a sua produção em meta-poemas que se (re)criam diante do leitor. Aqui, cabem algumas considerações: a questão da metapoesia e da metalinguagem em Barros constitui um verdadeiro “campo”, no qual a temática do pensamento, da consciência e da imaginação criadora aparece como um dos assuntos frequentemente discutidos pelos estudos consultados para a realização desta pesquisa.

No âmbito das teses, dissertações e trabalhos de conclusão de curso, levantamos os trabalhos como o de Devair Antônio Fiorotti (2006), o de Wanêssa Cristina Vieira Cruz (2009), o de Wellington Brandão da Silva (2011), o de Ordalha Cristina Mariano Alves de Souza (2015), o de Kamilla Reginna Silva Oliveira (2016) e o de Suzel Domini dos Santos (2011; 2017). Esses trabalhos são exemplos¹³ de produções que enfocam os aspectos da imaginação criadora em Barros, em como ela se desdobra em procedimentos de criação que o escritor encena em sua obra acabada. Tais pesquisas exploram, desde diferentes perspectivas teórico-metodológicas, a importância e a centralidade da metapoesia na obra de Barros.

Essas pesquisas discutem alguns procedimentos que Barros vai testando, inventando e reciclando em sua oficina poética: a construção metafórica a partir do estranhamento e do “espanto” (FIOROTTI, 2006); as inclinações da metapoesia e o monologismo na obra de Barros (SILVA, 2011); O processo artesanal de construção e o uso de neologismos derivacionais (SOUZA, 2015); o exercício da repetição bem como a repetição deste exercício ao longo da obra de Barros (SANTOS, 2017); a imaginação criadora e as injunções biográfico-confessionais que o poeta põe em evidência em sua escrita (CRUZ, 2017).

Aqui, apresentamos brevemente o mapeamento conceitual com o qual trabalharemos ao longo da dissertação. Motivados pelo desejo de discutir e analisar

¹² No teatro, mencionamos o espetáculo cênico musical “Crianceiras” (2012) com a direção de Luis Cherubine. No audiovisual, citamos o documentário “Só dez por cento é mentira” (2009), sob a direção de Pedro Cezar e o curta-metragem “Caramujo-flor” (1988), com a direção de Joel Pizzini.

¹³ Fundamentalmente, estas foram as pesquisas consultadas para a elaboração do trabalho, dentre elas destacamos principalmente algumas dissertações de mestrado e teses de doutorado que têm como foco a questão da poesia autorreflexiva e da metapoesia na obra de Manoel de Barros.

a obra de Barros em uma perspectiva expandida, adotamos uma postura reflexiva e prática, que visa a construção de uma proposta de leitura da palavra performativa de Barros. Nesse sentido, nos debruçaremos sobre sua obra tendo em vista as materialidades do objeto, bem como o caráter do jogo com o texto, por isso, das possibilidades de interação e produção criativa de novos sentidos. Desse modo, ao ensaiar a viabilidade de uma leitura expandida, atenta para as conexões entre a poesia e o teatro de animação, investigaremos de que modo Manoel de Barros mobiliza gestos e procedimentos que poderiam indicar reverberações com a linguagem teatral.

Em nossa reflexão aparecem categorias importantes na e para a pesquisa poética. Ao pensarmos em “poesia”, “poema”, “imagem”, “ritmo”, “comunhão poética” e “inspiração”, nos apoiamos no pensamento do escritor mexicano Octávio Paz, no ensaio *O arco e a lira* (1982), em que ele discute sobre o ser da poesia, propondo um campo conceitual por onde balizamos a construção do nosso entendimento do poético. O entendimento do poético em Paz é adequado para pensar na poesia para além dos textos poéticos escritos e na poética em seu sentido coletivo, mas que não se descola do poema, instância individual e particular, resultado do encontro do poeta com a poesia, “música do mundo” (PAZ, 1982).

Além disso, Paz propõe um trato íntimo com o poema, não para buscar o que ele “quer dizer”, mas os sentidos, as direções e os devires daquilo que o poeta, mobilizando o ritmo e a imagem, constrói e que se torna uma obra, um poema, como linguagem trabalhada. Para Paz, o ato de criação decorre quando a “pluralidade potencial” de sentidos que possuem as palavras se converte em uma “direção”, ou múltiplas direções, que o poeta segue no processo criativo.

Ainda em relação à poesia, à imagem e o obrar do poeta com a linguagem, recorreremos ao pensamento do ensaísta cubano José Lezama Lima a partir do texto *A expressão americana* (1957)¹⁴, em que ele empreende uma profunda incursão na poética e na expressão de poetas e artistas da América. Para o que se relaciona à nossa pesquisa, nos valemos das contribuições de Lezama Lima à respeito das

¹⁴ É importante salientar que a obra referenciada de Lezama Lima inscreve-se no panorama de uma crítica profunda à historiografia que buscava pensar a identidade, a cultura, a política e a literatura latino-americanas. Em tal ensaio, Lezama Lima desvencilha-se inclusive das amarras conceituais e temporais para discutir a literatura e a poesia, e isso é evidente na maneira em como o autor constrói os seus conceitos e categorias. Ao apoiar-nos na obra em questão, não desejamos esgotar os seus sentidos, mas valer-nos de algumas categorias e noções lezamianas para construir análises pontuais sobre a poética de Barros.

noções de “logos poético”, da atividade do “sujeito metafórico” na produção da expressão poética.

No campo das discussões sobre o fazer poético, pensado como o processo artesanal através do qual o poema é tecido, partimos da reflexão de Paul Valéry presentes no livro *Lições de Poética* (2020), uma coletânea de textos do intelectual francês nos quais ele discute sobre o enfoque materialista do poético, que olha para a “poética” como “a pura e simples noção de fazer” (VALÉRY, 2020, p. 23). Valéry pensa no poema como uma obra que se realiza em ato, em como a produção e a recepção do literário se implicam numa mesma esfera da ação que inclui tanto a dimensão do fazer do poeta (a escrita) quanto a da fruição do público leitor (o consumo). Finalmente, o ensaísta abre a possibilidade de pensar na noção de “sensibilidade criadora”, que é estimulada pelo contato com o poético.

Nesse caminho de compreensão, acreditamos que Barros insire na sua escrita as marcas do processo do escrever, no qual a palavra torna-se o material básico do jogo que se encena ao leitor, ou ainda, que se encena junto ao leitor. A fruição estética, portanto, se torna um elemento importante para ser focado, a partir do ato da leitura, como um ato criativo, que não envolve unicamente o deciframento do signo, mas um exercício de criação. Nos valem da contribuição do comparatista e crítico literário suíço Paul Zumthor, a partir do livro *Performance, recepção e leitura* (2017), no qual ele propõe uma abordagem que parte do corpo e das percepções sensoriais para induzir uma reflexão sobre a vocalidade poética e a performance vocal da poesia.

Ao entrar no campo de discussão sobre a potencialidade emancipadora da arte, e neste caso, a poesia, encontramos o texto do crítico literário russo Viktor Chklóvski, *A arte como procedimento* (2019)¹⁵, que pensa na arte em sua dimensão processual, na qual a obra é produzida e recebida como “visão”, e não como “reconhecimento”. Outra obra que nos foi fundamental para pensar na experiência corpórea do poeta que reverbera na criação, na confecção do poético: trata-se do ensaio *A poética do Devaneio* (2018), escrito pelo filósofo francês Gaston Bachelard, em 1960. Em sua reflexão, o autor (re)atualiza o método fenomenológico em uma “poético-análise” da imaginação criadora e da experiência sensível, na qual a

¹⁵ Para a investigação, contamos com a tradução recente do texto de Chklóvski, feita por David G. Molina e publicada na Revista de Literatura e Cultura Russa (RUS), da Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/153989>. Acesso em: 25 jul. 2022.

imagem poética aparece como “origem de consciência”, que pode ser “o germe de um universo imaginado diante do devaneio do poeta” (BACHELARD, 2018, p. 01).

A ruptura com a antecendência se revela na atualidade do fenômeno poético para o método fenomenológico: acolhemos as imagens que nos oferece o poeta no presente, e é no presente que a imagem nos faz *presente*. Na fruição das imagens, na leitura, a atualidade é o que solicita o corpo de quem lê, pois não se trata de uma busca pelos “complexos do poeta”. Ao contrário, não há uma busca, e sim, um (re)encontro com as imagens que já estavam presentes em nós, e que nos foram “presenteadas” pelo poeta. Basta saber como isso reverbera no corpo do leitor, mas, é o corpo que lê, no presente, a única instância possível em que o poema pode ser acessado pelo exercício da leitura e da criação artística.

Finalmente, descrevemos a estrutura capitular do nosso trabalho, de percorrer a deriva: Pensamos numa tripla divisão, tal como o livro de Barros. No primeiro capítulo, **A “DIDÁTICA DA INVENÇÃO”: PERFORMATIVIDADE E DEVANEIO DA CRIAÇÃO POÉTICA**, discutiremos a primeira parte da obra de Barros, a partir das ações e dos verbos que os poemas colocam em evidência. As ações nos são importantes porque elas implicam o corpo frásico do poema, mas também o corpo da escritura e da leitura. Os caminhos que Barros propõe, como vamos ver, se relacionam com diversas maneiras que o escritor encontra para se referir à poesia e ao fazer poético. Para discutir essas reverberações, discutiremos o *corpus* visando mapear essas ações que são praticadas e encenadas como procedimentos de criação em devaneio, que culminam na animação do mundo a partir da palavra poética.

No segundo capítulo, **“OS DESLIMITES DA PALAVRA”: A DECOMPOSIÇÃO LÍRICA COMO DESDOBRAMENTO DO SER NO MUNDO**, percorreremos a segunda parte da obra de Barros, que como vimos, é dividida em três partes. No capítulo segundo desejamos focar-nos na construção poético-narrativa da deriva de Apuleio, o personagem central do capítulo. Para isso, vamos realizar um mapeamento das imagens registradas pelo canoeiro, em estado e situação de uma deriva, que, como enfocaremos, o levará ao estado de “decomposição lírica”, como um estado de confluência com o mundo e com o tempo. Nesse estado, Apuleio passa a escutar as diferentes intencionalidades que povoam o pantanal inundado.

No último capítulo, **DESDOBRAMENTOS CÊNICOS DO DIZER BARROSIANO**, trazemos para o foco algumas considerações sobre a palavra barrosiana transformada pelo corpo em acontecimento na animação teatral. Nesse caso, a partir de algumas experiências vivenciadas paralelamente e em consonância à escrita desta pesquisa, que foram realizadas a partir do estímulo da poesia de Manoel de Barros. Neste capítulo, tentaremos refletir sobre a possibilidade dos poemas, imagens e personagens barrosianos desdobrarem-se, seja na presencialidade do ato teatral ou na sua mediação com a linguagem audiovisual, como foram algumas dessas experiências durante o percurso desta pesquisa.

1 - A “DIDÁTICA DA INVENÇÃO”: PERFORMATIVIDADE E DEVANEIO DA CRIAÇÃO POÉTICA

1.1 - AÇÕES PERFORMATIVAS PARA DESAPRENDER O MUNDO

Neste capítulo, dedicamos um percurso de leitura pela primeira seção da obra tomada como objeto de estudo. Na abertura dessa parte, somos recepcionados por dois elementos, que gostaríamos de destacar: em primeiro lugar, a epígrafe “As coisas que não existem são mais bonitas” (BARROS, 2000, p. 08), atribuída a Bugre Felisdônio (voz-lírica que nos acompanha na deriva da primeira parte); e em seguida, uma *iluminura*¹⁶, um desenho de Manoel de Barros, uma figura antropomórfica, com os braços estendidos na altura dos ombros; sua cabeça pende para trás, a olhar para cima; ao redor dela, há uma auréola solar, que transforma o corpo da figura num horizonte visitado pelo Sol.

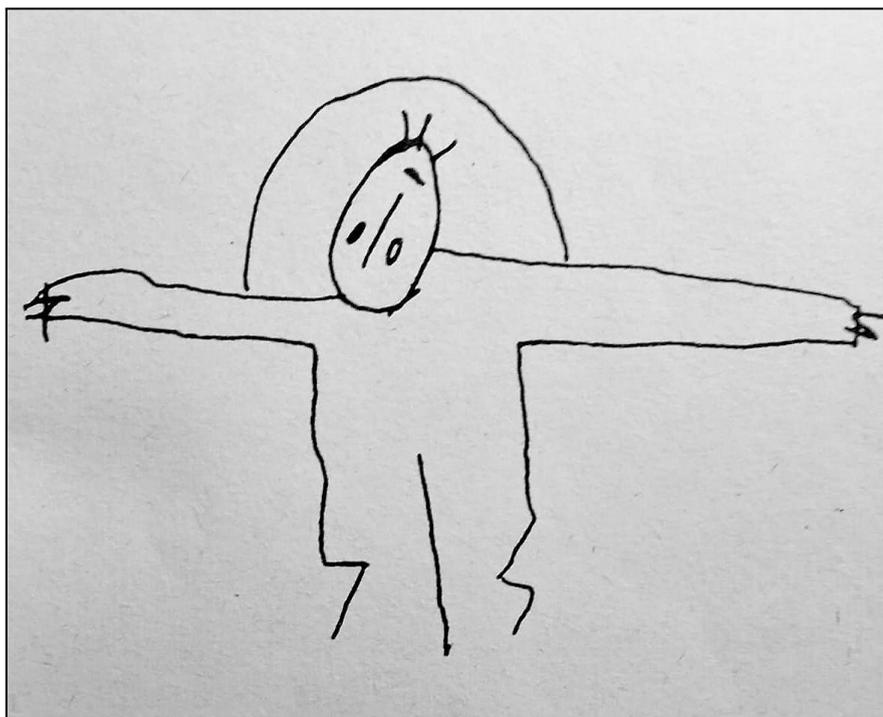


FIGURA 2 - Desenho 1 de Manoel de Barros (fonte: digitalização do livro).

¹⁶ Pelo que nos conta Martha Barros, filha do poeta, no vídeo *A rotina de um homem simples*, da Ocupação Manoel de Barros (2019), “iluminura” foi a maneira como Barros nomeou os desenhos que ela lhe mostrava. Ela conta que desde que mostrou o primeiro desenho ao pai, nasceu entre eles uma parceria e uma amizade criativa, que pode ser apreciada nos trabalhos de Martha que acompanham os livros de Manoel, publicados pelo selo Alfaguara.

Seria Bugre Felisdônio a alma que habita esses traços iluminados de Barros? Ou ainda, seria essa a personagem que nos conduz aos (des)caminhos da invenção do capítulo do livro? Essas, seriam questões que surgem, ao tomar a epígrafe e o desenho que acompanham o título do capítulo em questão. Esses elementos estão ali, diagramados e impressos na página do livro¹⁷. Ao abrir e folhear as primeiras páginas, essa imagem e essa inscrição saltam aos olhos e nos convidam a contemplar, junto à Felisdônio, “essas coisas que não existem”, e que precisam, pois, ser inventadas. Poderíamos supor que Felisdônio seja o doador de suas pistas na arte de inventar o inexistente. Por sua vez, é fortuito pontuar que a voz de Felisdônio se desdobra também na voz do “bugre” e da criança, vozes que se fundem na performatização da voz do poeta, artista ou inventor.

Recepcionados por esses elementos, seguem os XXI poemas, cujos títulos são algarismos romanos, como tópicos de “uma didática da invenção”. Num primeiro exercício de aproximação, ao olhar para esse *corpus*, notamos uma diversidade de formas e estilos de escritura. No capítulo em questão, é possível perceber as múltiplos caminhos que Barros encontra para compor com as palavras: alguns poemas arriscam alongar-se na página, outros, habitam a extensão de uma única frase; em alguns poemas a voz lírica fala diretamente para o leitor, noutros, essa voz fala de si, e até de nós; noutros ainda, não há nenhuma fala, mas, incontáveis imagens que proliferam a partir de registros de instantes da vida.

Para nos acercar aos XXI poemas que integram a primeira parte da obra, optamos por selecionar, a partir da leitura, os verbos que mobilizam os poemas e que indicam ações precisas, que põem em destaque o corpo, a percepção e a atividade sensível, que como veremos, perpassa a criação poética de Barros. Assim, criamos uma tabela para apresentar nosso intento de mapear essas ações poéticas. A escolha dos verbos se deu pela identificação de como eles aparecem nos poemas, mas em alguns casos, em que, ou não havia um verbo preciso, ou se havia, estava mais relacionado à imagem poética, tivemos de atribuir um verbo, em exercício de leitura e seleção. Na tabela, deixaremos em **negrito** os verbos que tivemos que atribuir, num esforço interpretativo, em jogo, e que não deseja fechar outras possibilidades.

¹⁷ Registro essa constatação a partir do exemplar que disponho, a 8ª edição da editora Record, de 2000. Em outra edição, do selo Alfaguara, da Companhia das Letras, de 2016, não há a iluminação de Barros.

Ainda em relação à tabela, sua confecção visou apenas a produção de um mapa possível dessa paisagem animada de ações, gestos e verbos, que por sua vez, se repetem, se misturam e se somam. Ademais, não nos lançamos ao caminho de tentar categorizar ou ordenar a poesia que se ativa a partir de nossa leitura da obra de Barros. Em nossa leitura, os poemas são analisados conforme sua própria contiguidade sugere, assim, nossa discussão não segue necessariamente a sequência dos poemas, conforme publicada no livro.

TABELA 1 – Listagem de verbos da primeira parte, “Uma didática da invenção”, d’*O Livro das Ignorâncias* (1993).

Poema de referência	Verbo
I	Apalpar; Saber; Desaprender;
II	Desinventar; Dar; Usar;
III	Repetir
IV	Fotografar [o quando]
V	Fotografar [o quando]
VI	Pronunciar; [Desnomear]
VII	Delirar [delírio verbal]
VIII	Apropriar; Criar ; [intertextualidade]
IX	Entrar [“em estado de árvore”]
X	Escutar
XI	Adoecer [“de nós a natureza”]; [intertextualidade]
XII	Pegar [“no espaço contiguidades verbais”]
XIII	Querer;
XIV	Voar
XV	Equilibrar [“dar equilíbrio”]
XVI	Desejar
XVII	Fotografar [o quando] ; [o pequeno maior que o grande]
XVIII	Aprender [da terra]
XIX	Imaginar; (des)nomear
XX	Lembrar [reiterar, criar]
XXI	Desconhecer; Desaprender

Como tal, os verbos, sozinhos, não agem. Mas guardam a possibilidade da ação se completar pela/na atividade do sujeito que age. Também há os verbos que parecem se relacionar às ações que envolvem a dimensão intelectual, teórica ou cognitiva - saber, desaprender, desinventar, repetir, desejar, imaginar, etc. - e outras que necessitam de operações físicas, sensíveis e corporais - apalpar, escutar, dar, etc. É preciso salientar que não desejamos operar uma distinção entre mente e

corpo, entre intelecto e fisicalidade. Inclusive, nos poemas, tais ações põem em questão justamente a possibilidade de extrapolar a função normal do verbo, do corpo e da mente. E mais, as ações ainda quebram com a noção mecanicista de que a mente impera sobre o corpo. As ações de Barros abrem espaço para pensar na mente como corpo e no corpo como mente. A partir dessas ações, a poética de Barros se constitui como uma poética da agência, do movimento e da multiplicação.

Os poemas, conforme listados na Tabela 1, indicam um processo que se delinea a partir desses verbos, tomados como um conjunto de ações que culminam numa didática da criação poética, que se dá a ler como um tratado da (des)invenção, no qual Barros poetiza sobre diversos caminhos “para apalpar as intimidades do mundo” (BARROS, 2000, p. 09), através de uma (des)educação das maneiras acostumadas de olhar, escutar, escrever, ler e narrar o mundo. Essa (des)aprendizagem do mundo se revela também como um processo de (des)aprender o idioma, para reinventá-lo e recriá-lo, num gesto que liberta a palavra dos seus engessamentos, desde um mergulho até as raízes do idioma. O primeiro caminho que se abre numa leitura que segue, passo a passo, os (des)ensinamentos poéticos de Barros. Vejamos o poema “I”:

I
Para apalpar as intimidades do mundo é preciso
saber:
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
d) Se o homem que toca de tarde sua existência num
fagote, tem salvação
e) Que um rio que flui entre dois jacintos carrega
mais ternura que um rio que flui entre dois
lagartos
f) Como pegar na voz de um peixe
g) Qual o lado da noite que umedece primeiro.
etc
etc
etc
Desaprender oito horas por dia ensina os princípios.
(BARROS, 2000, p. 09).

O primeiro indício da desaprendizagem sensível a que nos referimos, pode ser visualizado no primeiro verso do poema “I”, a partir da relação estabelecida por Barros entre os verbos “apalpar” e “saber”. O primeiro verbo evoca necessariamente

o toque, mas não se trata de um toque acidental ou disruptivo, é um roçar, um acariciar com delicadeza o mundo e o que lhe é íntimo. Além disso, é um toque que inclui o tato, mas não se restringe a ele, é o toque do corpo no mundo e talvez, do mundo no corpo; já o segundo verbo, o saber, aparece como um condicionante do toque. A voz lírica diz que para apalpar “é preciso saber”.

É fortuito sinalizar com mais precisão a relação transformadora entre tocar e conhecer, que percebemos na didática da invenção de Barros: o saber, o *cogito*, ocidentalmente atrelado à mente, ao cérebro e à consciência, determina que a base fundamental do processo cognitivo está no espírito, e, que toda sensibilidade corpórea se submete ao pensar, operação que funda o sujeito como um *ego cogito*, a partir da cisão entre o corpo e a mente. Na frase poética em questão, o saber aparece vinculado visceralmente à experiência do sensível. Sobre esse ponto, é interessante observar como a obra de Barros parece fazer ecos das proposições de Oswald de Andrade nas primeiras décadas do século XX, que se manifestavam pelo “contrapeso da originalidade nativa”. No prefácio da coletânea de textos de Oswald de Andrade, *Obras completas VI: do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*, Benedito Nunes expressa, referindo-se ao *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*:

A inocência construtiva da forma com que essa poesia sintetiza os materiais da cultura brasileira equivale a uma *educação da sensibilidade*, que *ensina* o artista a *ver com olhos livres* os fatos que circunscrevem sua realidade cultural, e a valorizá-los poeticamente (ANDRADE, 1978, p. 21. *Grifo nosso*).

Chamamos a atenção para a “educação da sensibilidade” assinalada na fala de Nunes, pois acreditamos que é uma noção importante para ler a poesia de Barros. O poeta mato-grossense encontra um modo ímpar de praticar a educação do sensível, a partir de um jogo metapoético, de uma poesia que se repensa e deixa ao/à leitor/a um espaço aberto para a aprendizagem. Não se trata de uma aprendizagem “cultura” e “erudita”, mas justamente, uma aprendizagem guiada pelas coisas consideradas inúteis.

XVIII

As coisas da terra lhe davam gala.
Se batesse um azul no horizonte seu olho entoasse.
Todos lhe ensinavam para inútil
Aves faziam bosta nos seus cabelos.
(BARROS, 2000, p. 23).

O poema “XVII” é um exemplo fortuito de um assentar-se, que a poesia de Barros sugere. É um voltar à terra, ao chão, aos seres e não-seres que ensinam o personagem a aprender pela inutilidade, pelo que é ignorado pela busca predatória do útil. A voz lírica barroso, ao contrário, vai buscar na terra sua gala, o seu desajuste, que lhe conduz ao aterramento. Tal volta ao chão, como implicação afetiva e ética, coloca o corpo no seu estado de equidade em relação a “Todos aqueles que lhe ensinavam para inútil” (BARROS, 2000, p. 23).

A desaprendizagem sensível que Barros propõe se relaciona ao corpo, e na sua experiência física no mundo, Se a criação se elabora em processos cognitivos, eles têm início a partir do contato do corpo no mundo. Mas em Barros, esse corpo se mostra como um corpo expandido em direção ao mundo, atento aos detalhes microscópicos e às cenas grandiosas, a partir de um constante deslocamento entre o pequeno e o grande, o natural e o cultural, o temporal e o espacial. Nos fragmentos listados alfabeticamente, essas instâncias se desestabilizam nas construções metafóricas e imagéticas de Barros. Sobre isso, de acordo com o pesquisador Devair Antônio Fiorotti,

o poeta cria um desaprendizado, principalmente pelo processo de levar e trazer as palavras e pô-las aqui ou ali. Pela substituição de uma palavra no campo sintagmático, ele arranja uma palavra que agride uma outra (FIOROTTI, 2006, p. 67).

Mas, o que é preciso saber “para apalpar as intimidades do mundo” (BARROS, 2000, p. 09)? Como, no ato de apalpar o mundo, o saber é solicitado? Quais saberes se ativam no percurso íntimo de descoberta do mundo, que Barros enfatiza? Poderiam ser os sete versos do poema “I”, que focalizam diferentes aspectos do mundo, a saber: a manhã, a faca, a violeta, a borboleta, o túmulo, o homem, o fagote, a tarde, o rio, o jacinto, o lagarto, o peixe e a noite. Nessa listagem, incluem-se desde entidades cosmológicas e geográficas, seres dos reinos mineral, vegetal e animal, até objetos culturais, todas elas enfocadas poeticamente antes de se concretizarem em versos grafados na página. As imagens barroso resultam de uma novidade do olhar, um olhar acariciador, que não se incide com violência. Parafraseando Barros, o mundo tocado por essa mirada “não se abre com faca” (BARROS, 2000, p. 09). Além disso, é um olhar que sonha, que devaneia com o mundo, com a vida íntima dos seres, dos objetos e das entidades cosmológicas. Nessas cenas, vê o mundo poeticamente ampliado:

c) Por que é que as borboletas de tarjas vermelhas têm devoção por túmulos (BARROS, 2000, p. 09).

Não se trata de *qualquer* borboleta, mas, das “borboletas de tarjas vermelhas”, de sua devoção pelos túmulos. Não é um túmulo genérico, mas o túmulo no qual as borboletas escolhem pousar. O túmulo e a borboleta transformam-se em imagens que habitam a microfotografia barroiana. O *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001), conta com verbetes destinados à borboleta e ao túmulo. Ao aproximar as significações propostas pelo dicionário, verifica-se que ambos símbolos orbitam às ideias de leveza e dureza, vida e morte, o aéreo e o terrestre.

Mas sobretudo, está presente a ideia de metamorfose. Sobre o processo de transformação da borboleta, os autores do dicionário expressam que “[...] a crisálida é o ovo que contém a potencialidade do ser; a borboleta que sai dele é um símbolo de ressurreição. É ainda, se se preferir, a saída do túmulo” (CHEVALIER; GHEERBRANDT. 2001, p. 138). É possível inferir que no poema, borboletas de tarjas vermelhas e túmulos se complementam poética e imagetivamente dentro do mesmo universo, a unidade frásica do verso.

Enquanto a borboleta voa, o túmulo está plantado no chão; talvez a borboleta enxergue no túmulo o próprio passado de casulo, seu túmulo temporário, que a permitiu se metamorfosear radicalmente, de uma larva a um ser alado. Antes do ato decisivo da escrita que concretiza o dizer poético, os versos do poema “I” indicam atitudes, ações e questionamentos perante os segredos e as intimidades do mundo, mas também, novas posturas de conhecimento que se abrem na relação do ser humano com os objetos e com o mundo.

Em Barros, essa possibilidade de saber reside nas maneiras de tensionar aqueles conhecimentos positivos, instituídos como atestados de verdade, que exprimem fatos, muitas vezes, a partir de uma lógica que tende a privilegiar o ponto de vista humano sobre a natureza – arrancada e separada de nós. Em contrapartida, Barros não trata de explicar o mundo, mas de tocá-lo e ser tocado por ele. Tal atitude implica a tomada de consciência de que o mundo é habitado por diferentes intencionalidades – as borboletas não apenas voam mecanicamente para perto dos túmulos, elas querem fazê-lo, têm devoção por isso.

Nesse processo, acreditamos que Barros extrapola a função representativa ou mimética da simples descrição poética. No escrever barrosiano, o ser que se inscreve na escrita delira e faz delirar a própria linguagem. Por isso, os poemas entregam-se como testemunhos de liberdade da palavra-imagem, materiais do obrar poético. Essas imagens mediadas pelo quando são apresentadas como microfotografias das profundidades do mundo. São imagens que solicitam a leitura e co-criação do leitor, tornando-se cúmplice num processo de contemplação criadora.

Contemplação que culmina na revelação do ofício e do obrar do poeta. Mas nesse revelar-se, o poeta torna público o exercício da imaginação que se liga à confecção do poema. Barros nos convida a escrever ou imaginarmos escrevendo junto com ele, afinal, ele nos dá a ler um livro de poemas que atuam como testemunhos do poeta em estado de criação. Caberia pontuar que Barros profana o fazer poético como algo relacionado ao dom e à inspiração. Os poemas tornam públicas as intimidades do ato de criação com a palavra e com o mundo.

Ao pensar na inspiração e na criação poética, Octávio Paz vislumbra dois processos, nos quais o poético se constitui: em primeira instância, como um fazer – a nomeação, a criação de imagens e a criação daquilo que nomeamos – que envolve um não-saber “até que seja nomeado”, e em segunda instância, como um não-saber até que seja lido. Ademais, Paz afirma que não existem estados, disposições ou condições “poéticas”, mas isso não implica que não se possa escrever profundamente afetado por algo externo ou interno, mas, que nenhum estado ou sentimento pode descrever como funciona o poético. Para o ensaísta mexicano,

Muito mais do que um estado, “o traço próprio da poesia consiste do fato de ela ser uma criação contínua e desse modo, [decididos de nós mesmos, desalojamo-nos e levamo-nos às mais extremas possibilidades] (PAZ, p. 204. *Acréscimo nosso*¹⁸).

De um lado, o poeta escreve um poema; uma vez que o poema é escrito – e o poético cristaliza-se nessa obra humana – aquilo que lhe motivou, sentimento ou afeto, se tornam imagens, “palavras transparentes”; o próprio poeta torna-se imagem. De outro lado, o leitor abre um livro e lê um poema: “a imagem se abre

¹⁸ No exemplar de consulta, da editora Nova Fronteira, a frase “decididos de nós mesmos, desalojamo-nos e levamo-nos às mais extremas possibilidades” foi suprimida, talvez por um erro de impressão.incompleta, erro que foi suprimido a partir da consulta à edição mexicana.

diante do leitor e lhe mostra o seu abismo translúcido” (PAZ, 1982, p. 204). Podemos assinalar, junto com Paz, que a inspiração é justamente a manifestação de uma outridade que nos constitui, enquanto seres humanos. Por isso, ela não está nem fora e nem dentro: ela não é e não está em nenhum lugar. Isso que nos constitui é justamente o devir, o lançar-se em direção àquilo que “somos realmente”, seres temporais. Nesse sentido, a inspiração, em Paz, pode ser lida como “aspiração”, que se renova constantemente e renova o homem. Nesse sentido, “a criação poética é exercício de nossa liberdade, de nossa decisão de ser. [...] ato pelo qual vamos mais além de nós mesmos” (PAZ, 1982, p. 218).

Em Barros, o itinerário das ações indica o caráter processual da confecção do texto. Tal processo se desenha como um programa da desinvenção poética, que passa necessariamente por uma desaprendizagem sensível. Os verbos, como aparecem nos poemas, redundam no fazer, no praticar e no testar, como podemos ver no último fragmento do poema “I”, da *Didática da Invenção*: “Desaprender oito horas por dia ensina os princípios” (BARROS, 2000, p. 09). Neste fragmento, a invenção poética aparece como fruto de um “labor”, de um implicar-se na prática da desaprendizagem sensível.

Os verbos redundam em metáforas da poesia e do fazer poético. Uma vez que tais verbos são deslocados de seus sentidos e funções normais na língua, Barros os coloca no limite de sua própria aplicabilidade. Os verbos barrosianos por vezes tentam o impossível e acionam o deslimite da linguagem e da realidade. Essa impossibilidade não seria tanto um limitador, mas, justamente o impulso que alimenta a ação, por isso, os verbos muitas vezes desembocam na persistência, na permanência e na lentidão. Poderíamos pensar no “labor” da invenção poética, que extrapolando a conotação produtivista e destrutiva associada ao “labor”, como “trabalho árduo”, como o que é difícil, que consome a vida de seu praticante.

Num caminho oposto, em Barros, o labor da atividade poética - o “desaprender oito horas por dia” (BARROS, 2000, p. 9) - se aproxima de um tipo de comprometimento próprio da disposição lúdica da criança frente ao mundo. No universo poético de Barros, a infância, tecida pela memória e pela invenção, é capaz de criar espaços como o “quintal”, o fundo da casa, o jardim, o rio, etc. Locais precisos onde esse impulso infantil pode florescer em jogos, em percursos poéticos de leituras do/no mundo.

A infância em jogo, se mostra como uma força da invenção, que indica aquilo que Roger Caillois chamou de “estado de incandescência”, comum ao corpo que joga (CAILLOIS, 1967, p. 19). Estado a partir do qual cada verbo é ativado, num percurso de descoberta sensível do mundo, que não tem pretensão de ser útil para nada além da utilidade elementar do inútil, do “perder tempo”, ou ainda, do “burlar” o tempo imposto, o tempo contado. Ao discutir sobre a noção de “sensação criadora” sob o signo da inutilidade, Paul Valéry aponta que “parte das nossas sensações é inútil para o serviço das nossas funções essenciais” (VALÉRY, 2018, p. 78).

Para o crítico literário francês, essas sensações e impressões inúteis parecem ser o campo de ação da Arte, como uma busca por essas sensações inúteis que nos causam prazer, que “se impõe a nós e nos estimulam a desejar que se prolonguem ou se renovem” (VALÉRY, 2018, p. 79). Em suma, a Arte seria algo inútil, mas capaz de tornar mais intensa e duradoura a experiência de mundo - de contato com um objeto, uma frase poética, uma gravura ou um pôr-do-Sol. Resulta que o campo de ação da arte não se guia pela satisfação das necessidades produtivas.

A arte - em sua dimensão coletiva - se aproxima do jogo, que permite a interrupção ou o alargamento do tempo e do espaço. O jogo é improdutivo e inútil, mas somente em relação à utilidade e à produtividade sérias, relacionadas ao trabalho, ao labor, aos compromissos e à vida normal. Por outro lado, o jogo permite o surgimento de um espaço-tempo propício à descoberta de si, do outro, do mundo, da vida, e ao prazer, mas principalmente, à autonomia sobre o próprio tempo, uma temporalidade paralela, da invenção, da liberdade e do risco, que em suma, se mostra como uma temporalidade em jogo.

Trata-se de uma temporalidade que solicita outras formas de se colocar no mundo. Nisso reside um aspecto radical, e até revolucionário da arte, o de fundar um espaço onde não impere a lógica da produtividade, do resultado e da eficiência. Inutilidade que se estende para o sentir inútil, como o sentir o sentido sentindo, o que possibilita uma atenção ao próprio ato de sentir, de experimentar a duração da percepção em relação ao mundo. Em Paul Valéry, a discussão sobre o inútil se relaciona com o modo de ser e fazer da Arte, o de possibilitar o encontro do leitor com a própria percepção, que se deixa durar pelo inútil, que alimenta a

[...] necessidade de ver de novo, de ouvir de novo, de provar indefinidamente [uma sensação]. O apaixonado pela forma acaricia sem cansar o bronze ou a pedra que encanta seu sentido do tato. O apaixonado pela música cantarola ou pede o bis da ária que o seduziu. A criança exige que lhe contem outra vez a mesma história e grita: de novo! (VALÉRY, 2018, p. 85).

A arte tem a potência de intensificar a percepção para que ela se detenha em sua duração. Ao pensar na fruição poética da palavra barrosiana, o adjetivo "difícil" se mostra interessante para entendermos a implicação e incitação sensível que ela provoca. Basta recuperar a palavra em ação nos poemas, em seus habitats, para perceber como elas mesmos se mostram difíceis e solicitam do leitor uma disposição para durar no ritmo da obra: mas ela se mostra fragmentada, circular, mutivocálica e sinestésica. Em Barros, o difícil ressoa a frase "*Solo lo difícil es estimulante*" (LEZAMA LIMA, 2014, p. 211), do escritor cubano José Lezama Lima. Na frase em questão, "difícil" ganha uma força substantiva atrelada ao "estimulante", que incita o pensamento e a reflexão.

Esta incitação nos parece, pois, a mesma que Barros promove em sua poesia, de incitar sentidos, ativando-os na produção afetiva e intelectual que surge na leitura. A noção de "estranhamento" (*ostranênie*), tal como é discutida pelo crítico literário Victor Chklóvski (2019), contempla um modo de compreender a desestabilização que Barros provoca nas funções normais da língua. Para além de olhar para os dados concretos do texto cifrado, o estranhamento da palavra barrosiano desestabiliza o processo da leitura, o que abre espaços para a participação imaginativa e criativa do leitor a partir do estranhamento do próprio idioma. O crítico literário parte da noção de que

a finalidade da arte é oferecer o objeto como visão e não como reconhecimento: o procedimento da arte é de *ostranênie* dos objetos, o que consiste em complicar a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção é, na arte, um fim em si, e deve ser prolongado. A arte é um meio de viver a feitura do objeto; aquilo que já foi feito não interessa em arte (CHKLÓVSKI, 2019, p. 162).

Ainda em relação ao pensamento de Chklóvski, é importante pontuar a força que seu debate tem para a discussão que propomos em Barros: sobre como é possível pensar nos procedimentos que o poeta encontra para "dificultar" o simples reconhecimento da obra, como um produto acabado dado à decodificação e fruição.

Pensaremos, junto com Chklóvski, em como a poesia de Barros promove a “liberação do automatismo perceptivo” por convidar o leitor a percorrer os caminhos mesmos da atividade poética, por suas veredas, enchentes e confluências, que assume uma potência performativa, que implica a experiência no/do mundo.

Para introduzir a noção de performatividade, evocamos o pensamento do comparatista e crítico literário Paul Zumthor, a partir do livro *Performance, recepção e leitura* (2007), em que ele propõe uma abordagem do literário que parte do corpo e das percepções sensoriais para induzir uma proposição sobre o poético. Desde a perspectiva de Zumthor, o literário e o poético incluem o leitor não apenas como um “receptor”, mas como um “corpo” que percebe o que é o texto. Sua abordagem se distancia do interesse crítico da teoria literária, que segundo Zumthor, vislumbrava o leitor no tocante a sua participação no ato de comunicação com o texto desde o lugar da recepção, portanto, se tratam de perspectivas que focalizam o aspecto semiótico da leitura como atividade interpretativa e do leitor enquanto receptor.

Assumir que os leitores têm corpos é assumir que existem afetos e sensações físicas que podem ser mobilizados a partir do ato da leitura. Aqui, o caminho que Zumthor propõe para pensar a leitura e a percepção é oposto àquele dedutivo apresentado anteriormente: “partir empiricamente do que poderia ser ponto de chegada (a percepção sensorial do “literário” por um ser humano real) para poder induzir alguma proposição sobre a natureza do poético” (ZUMTHOR, 2007, p. 23, grifo nosso). Essa inversão indutiva abre caminhos para pensar sobre o papel do corpo na leitura e na percepção do literário, em como nosso corpo se relaciona e se afeta com o que é lido.

Inicialmente, há uma distinção entre leitor e leitura, visto que a última constitui a operação do ler e o primeiro é quem realiza essa operação. Nesse sentido, Zumthor focaliza o corpo de quem lê e o ponto de vista desse leitor. Em seguida, a ação de ler pode ser descrita como uma operação neutra, de decodificar o conteúdo de um texto, descrição que privilegia uma operação teórica e analítica por parte do leitor, mas, se levarmos em conta que a leitura é mais do que uma mera decodificação de informações, é possível inferir que leitura envolve uma atividade lúdica, que causa prazer. Além disso, a leitura, para além de suscitar o corpo do leitor, faz com que o texto ganhe a forma de uma “força”, que pode ser percebida e fruída na leitura. Esse é um sentido que pode decorrer do termo “performance”:

entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que já jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, *performance* coloca a 'forma', improvável. Palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização. Mas este não permanece único. A globalidade, provisória. Cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuta" (ZUMTHOR, 2007, p. 36).

A pesquisadora do teatro franco-canadense Josette Féral, no livro *Além dos Limites - teoria e prática do teatro* (2015), expressa que a teatralidade, mais do que uma propriedade do objeto, se constrói como um "processo" que recai sobretudo ao olhar, que "postula e cria outro espaço, tornado espaço do outro [...] e dá lugar à alteridade dos sujeitos e à emergência da ficção" (FÉRAL, 2015, p. 86). Aqui, poderíamos agregar que tal emergência pode ser a emergência da poesia como fruto do processo em que o leitor presencia a palavra em processo de tornar-se outra: não a palavra cotidiana, mas uma palavra delirante, confeccionada como um vir a ser. Ao trazer a noção de teatralidade, Féral ainda sugere pensar nos processos pelos quais ocorre a "identificação ou a criação de um outro espaço, espaço diferente do cotidiano" (FÉRAL, 2015, p. 86).

A noção de espaço tem a ver com o reconhecimento, por parte das pessoas, de um espaço de teatralidade, por isso, de ficção. A "teatralidade" se inscreve no espaço, é quando se instaura um espaço de ficção de maneira programada; é quando há uma "semiotização" do espaço. Por isso, a teatralidade depende da identificação, por parte dos espectadores e ouvintes, de um "outro espaço", de uma "alteridade espacial" que marca a instância ficcional como uma fissura na realidade. Aqui, há mais uma conexão interessante entre a performance e o jogo: Johan Huizinga (1938) já havia observado que o jogo também se instaura em uma fissura espacial na realidade, na qual o jogo separa-se da vida comum por ocupar, temporariamente, um espaço definido e recortado da própria vida. Estendendo essas noções, propomos pensar no texto em sua performatividade, dinamismo e transmutação. É quando o texto se realiza e se mostra nesse processo de contínua transformação. Processo que se mostra ao leitor, quem passa a participar ativamente na fruição e na ação mobilizada em performance. Ao trazer essa noção, nos interessa avaliar como a poesia de Barros se mostra em sua performatividade, dinamizada pelas ações e pelo jogo com a escrita praticada como leitura do mundo.

1.2 - O DEVANEIO E A INFÂNCIA DO POETA EM ESTADO DE CRIAÇÃO

Ao focar a postura infantil de Barros para sonhar o mundo e a linguagem, é possível sugerir que o poeta fosse antes de tudo, um observador atento, curioso e inquieto, que lançava um olhar generoso, outorgando importância às coisas simples. Portanto, acreditamos que o olhar, num gesto mais contemplativo e menos descritivo, provoca a animação do que é desanimado, pois, ao ser tocado por um olhar inventivo, aquilo que parece não ter importância passa a ter toda a importância. Trata-se de um olhar iluminador, que dá vida e sentido às coisas fúteis e ignoradas pelo olhar racional.

Para refletir sobre a ideia de contemplação, na *Poética do Devaneio* (2018), Bachelard medita sobre a relação que se abre entre o devaneio e o cosmos, entre o sonhador e o seu mundo sonhado. Segundo o entendimento do filósofo, o devaneio põe em evidência a união e complementaridade entre as profundezas do “ser do mundo” com o “ser do sonhador”. Para Bachelard, ambos se conjugam e se repercutem na/pela “imagem cósmica”:

Em seu devaneio solitário, o sonhador de devaneios cósmicos é o verdadeiro sujeito do verbo contemplar, a primeira testemunha do poder da contemplação. O mundo é então o complemento direto do verbo contemplar (BACHELARD, 2018, p. 167).

A contemplação abrange a percepção e os órgãos do sentido, mas, ao mesmo tempo, os transcende. Segundo o filósofo, trata-se de um “estado antiperceptivo”, no qual, “a comunicação do sonhador com o seu mundo é, no devaneio de solidão, muito próxima, carece de ‘distância’, dessa distância que assinala o *mundo* percebido” (p. 167). Sem essa distância, o sonhador imagina *diretamente* o mundo, que nasce como imagem cósmica imediata, uma imagem que é o todo e suas partes, e que “contém o universo por um de seus signos”:

Uma única imagem invade todo o universo. Difunde por todo o universo a felicidade que sentimos ao habitar o próprio mundo dessa imagem. O sonhador, em seu devaneio sem limite nem reserva, se entrega de corpo e alma à imagem que acaba de encantá-lo. O sonhador está num mundo, disso ele não poderia duvidar. Uma única imagem cósmica lhe proporciona uma unidade de devaneio, uma unidade de mundo (BACHELARD, 2018, p. 167).

No devaneio poético, o sujeito experimenta a “imaginação em crescimento”. Nessa imaginação expansiva, o mundo se prolonga na imagem e a imagem se prolonga no mundo. Tal é o “destino de grandeza” que o poeta cria para o objeto, o “duplo imaginário e idealizado”, que garante o nascimento da “imagem em expansão” (BACHELARD, 2018). É também a partir da ideia de uma “imagem em expansão” que apalpamos os poema-frase “V” e “XVII”:

V

Formigas-carregadeiras entram em casa de bunda.
(BARROS, 2000, p. 13).

XVII

Em casa de caramujo até o sol encarde.
(BARROS, 2000, p. 23).

Os poemas “V” e “XVII” podem ser apreciados como microfotografias de detalhes da vida natural. Notamos mais uma vez a atitude humilde, utilizada como lente para a confecção de um poema que escolhe como motivo as ações e as implicações com outros ritmos, outras existências e questões: como o cotidiano de seres tão ínfimos como as formigas e os caramujos – que às vezes nos são quase invisíveis, se olharmos desde a altura de nossas cabeças verticalizadas em relação ao chão.

Notamos que não são “as” formigas, mas, simplesmente “formigas”, sem a utilização do artigo. Seria uma formiga específica ou qualquer formiga? Seguindo o poema, podemos dizer que sim, que se tratam das “formigas carregadeiras”, que como percebido pela voz lírica e observadora no poema de Barros, “entram em casa de bunda”. O gesto perceptivo do poeta é capaz de flagrar o detalhe do cotidiano das formigas cortadeiras, que cumprem a função de juntar o substrato que compõem a base de sua organização social, nos formigueiros e nas colônias subterrâneas.

No caso dos caramujos, vemos mais uma vez o pequeno desajustar o grande. O sol, o astro central de nosso sistema planetário, se suja ao entrar na casa de caramujo. Conforme Bachelard discute, no devaneio poético, o sujeito percebe os detalhes microscópicos, geralmente ignorados pela atenção cotidiana; presencia a sutil transformação dos objetos em relação ao seu próprio olhar; assiste o mundo do pequeno e íntimo eclodir em imagens da intimidade. Os objetos esquecidos se convertem em “companheiros” do devaneio, que nos levam sempre ao mundo de

nossa própria intimidade. Para o filósofo francês, o devaneio “nos mantém num espaço de intimidade que não se detém em nenhuma fronteira – espaço que une a intimidade de nosso ser que sonha à intimidade dos seres que sonhamos” (BACHELARD, 2018. p. 156).

Ao promover um contato íntimo com essas imagens de que nos fala Bachelard, o poema logra iluminar o mesmo gesto perceptivo que inspirou a sua criação. Poderíamos imaginar que o poeta, talvez ajoelhado, flagrando as formigas invertendo a lógica humana: elas “entram em casa de bunda”, detalhe que pode não ser novidade para ninguém, mas, que ao aparecer como o estímulo e a matéria do poema, reivindicam do leitor a mesma postura perceptiva, de perceber o ínfimo e suas lógicas intrincadas.

Em continuação, o poema “IV” é um exemplo notável do jogo metapoético que Barros desenrola em seu livro. Em tal poema, há uma referência ao livro *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*, publicado em 2001, oito anos depois da publicação do *Livro das Ignorâncias*. No poema, contudo, notamos a supressão da palavra “geral”, que consta no título do livro de 2001. A referência ao livro futuro pode revelar, ainda, um jogo intertextual com suas próprias anotações em cadernos e arquivos, que, como matérias-primas de um artesão, vão sendo trabalhadas e confeccionadas. Isso é notório do poeta exercendo a atividade poética, que também passa pelo trabalho quase arquivístico de selecionar, organizar, desmembrar e reorganizar. Vejamos o poema:

IV

No Tratado das Grandezas do Ínfimo estava escrito:
Poesia é quando a tarde está competente 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, 2000, p. 13).

A construção “poesia é quando” parece costurar a sequência de desenhos verbais, que assinalam a ocasião em que há uma disponibilidade da atenção ao mundo, é quando – contra a velocidade da vida – há uma pausa que se atenua na atenção ao mundo. Atentar-se para a competência das tardes para dalias; para o sapo engolindo a aurora, são gestos que suscitam um estado contemplativo do ser, e isso envolve uma pausa, uma suspensão do fluxo da vida. É o momento em que o

sujeito parece experimentar uma transformação na maneira de ver-se no mundo. É um entrar em ritmo com o mundo. Um mundo onde os seres animais, objetuais e inefáveis são iluminados pela atenção do poeta.

Trazemos a noção de “desenho verbal”, com a qual co-criaremos não apenas a partir do que Manoel de Barros disse ou escreveu, mas, junto com ele trabalharemos com essa categoria, com a pretensão de verificar como ela pode nos ajudar a imaginar junto ao escritor, num exercício que articula a leitura e a interpretação. No documentário *Só dez por cento é mentira* (2008)¹⁹, Manoel de Barros descreve o que ele chama de “desenho verbal”, como a operação na qual o poeta “coloca uma imagem na vista do leitor” (BARROS, 2008, 11min17s).

O desenho verbal, antes de se delinear como um desenho, é um gesto que começa com a mão. Não se trata de um desenho já formado, por isso, ainda “não é”. Esse gesto se assemelha a um convite ao jogo. Mas, que jogo é esse? É um jogo que envolve o gesto do poeta, de começar um traçado, que pode chegar a se tornar um esboço. É a possibilidade do convite, que jaz na página de um livro fechado. Quando alguém abre o livro, esses possíveis se agitam. É uma potência que aguarda a abertura e o encontro com o/a leitor/a. É num desenhar juntos, que o poeta e leitor/a passam a interagir em um espaço-tempo aberto, expansivo, que pode provocar viagens mais longas ou mais curtas. São movimentos que iluminam paisagens e permitem a visualização de formas, coisas objetuais e coisas vivas.

Mas, se o gesto que é lançado não é recebido com abertura, não há jogo, e a palavra volta para o seu estado de dormência e planaridade – o livro pode ser fechado. Mas, se o/a leitor/a percebe a fagulha-potência do jogo e aceita jogar, a fagulha se espalha. Por não haver controle, se trata de um jogo que pode acabar em qualquer momento, mas, enquanto dura, permite o livre jogar com as palavras, que já não servem como “palavras”, mas como germes, ou ainda, traços: o traçar de um desenho, de imagens, de panoramas sobre o mundo. Essas imagens, em jogo, multiplicam-se, em um espaço aberto e efêmero que caracteriza o encontro entre o poeta e o leitor. O poeta, como dador, partilha-se e partilha a palavra, como uma semente, ou esboço de algo que necessita do outro para reverberar-se em outras imagens. Nesse jogo, o poeta verte sua percepção em palavras e o leitor as atualiza em imagens que decorrem do fluxo do jogo.

¹⁹ Site oficial do filme: <http://www.sodez.com.br/o_filme.htm>. Acessado em 02/11/2020.

Mas também, revela a generosidade do poeta e a potência infantil da percepção, que envolve o fascínio pelo mundo, a curiosidade e o brincar com a língua, que evidencia uma relação viva e pulsante de sua escrita com uma potência-criança, que solicita maneiras infantis de escrever, de imaginar, de lançar uma perspectiva frente ao mundo e à vida. Essa infância potencial, ao ser reanimada e iluminada na e pela criação poética, não aparece como passado, senão como atualidade que nutre a atividade imaginativa do poeta.

VI

As coisas que não têm nome são mais pronunciadas por crianças.
(BARROS, 2000, p. 13).

XX

Lembro um menino repetindo as tardes naquele quintal.
(BARROS, 2000, p. 25).

Tal como o poema “V” nos faz considerar o poeta que percebe com a sua infância, no poema “VI” é a mesma potência infantil que vai levar o poeta a brincar com a língua. Além disso, é mister que no poema desponte a questão da nomeação, que no caso, tem mais a ver com seu oposto intensivo: o desnomear, que, associado ao uso e ao aprendizado linguístico-idiomático na/pela infância, põe em evidência uma tentativa de pronunciar o impronunciável, isto é, aquilo que não tem nome. Ademais, isso indica também a atitude lúdica, do não contentamento com o nome, como uma cifra identificadora. O poema ainda reverbera na questão da invenção poética como justamente esse desnomear o mundo, que no caso, será entendido na/pela infância.

Já no poema “XX”, que relacionamos, a repetição é um gerúndio, que o portador da voz lírica observa desde o seu presente. Ele lembra de um menino a repetir indefinidamente “as tardes naquele quintal” (BARROS, 2000, p. 25). Retomando o pensamento poético-analítico de Bachelard, é possível inferir que no escrever de Barros, há uma comunicação entre a solidão do sonhador com a solidão da infância, que se revela pela inclinação do devaneio, em que o poeta nos conduz às suas solidões, e talvez, às nossas solidões, e todas, remetem às nossas infâncias - aos territórios e espaços de jogo, de descoberta e primeiras leituras do mundo, como uma festa perceptiva.

[...] fazer reconhecer a permanência, na alma humana, de um *núcleo de 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, 2018, 94. *Grifo nosso*).

Nesses instantes de iluminação, em que a infância ganha existência poética, “um excesso de infância é o germe de um poema” (BACHELARD, 2018, p. 95), e diante desses excessos, não há recuo, tudo é gesto cósmico, que evidencia a atualidade do “núcleo de infância”, para Bachelard, uma infância permanente que se revela no presente. O devaneio da infância pode ser iluminado pelo ato da criação poética, ou, dito de outra maneira, o poeta, ao visitar os seus núcleos de infância, põe em marcha a linguagem com os excessos de uma infância que não vê a hora de brotar em um poema.

A existência da infância nos poemas se dá como uma força descentralizadora que atenta contra a lógica adulta e racional, acostuada, socializada, ritualizada a partir de códigos culturais. A força do poema poderia se relacionar a “um excesso de infância”, que se mostra na atualidade de um “núcleo de infância” permanente que se revela no presente, como testemunho do encontro dessa “infância que dura” no poeta e no leitor, o que reacende na comunhão poética, que bem poderia ser uma comunhão de almas infantis (BACHELARD, 2018).

Nesse sentido, a infância é uma vereda importante de acesso ao debate sobre a imaginação criadora e a criação poética que Barros propõe como um poeta que une o pensamento e a reflexão poética no ato de realização da obra, como algo finalizado que ele entrega ao público. É na/pela infância que Barros vai se (re)educar, que ele vai buscar o que ele chama de “criaçamento da palavra”: “Falo em desaprender pra chegar ao degrau da infância. Lá onde os sentidos se misturam e os reinos da natureza são promíscuos. Lá onde se chega ao desregramento dos sentidos [...]” (BARROS, 2010, p. 105), conforme podemos ver no poema “VII”:

VII

No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.
A criança não sabe que o verbo escutar não
funciona

para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um
verbo, ele
delira.
E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de
fazer
nascimentos —
O verbo tem que pegar delírio.
(BARROS, 2000, p. 15).

A primeira vista, o poema anuncia um jogo com a cosmogonia bíblica, à origem relacionada ao verbo, que também é sopro e energia vital. No entanto, Barros promove um jogo que tensiona a ideia de um começo: no poema temos o “descomeço”, como uma antecedência do começo. Enquanto no descomeço temos o “verbo”, no começo temos o verbo delirante, o “delírio do verbo”. Nesse interstício, imaginado pelo poeta como um lugar (“lá onde...”), está a criança, a fala infantil, como a força que faz o verbo delirar, a partir de um não-saber a função, a regra e o sentido prescritivo da gramática.

O começo, então, se revela como a disfunção de uma lógica instituída da língua, operada pelo pensamento e pela fala da criança, que faz o verbo desabrochar em um lírio, em imagem, em cheiro, em som e em tato. Nesse começo da língua infantil também podemos vislumbrar, como instância espacial, o quintal, o mundo das primeiras leituras delirantes do mundo. Leituras que são realizadas a partir da experiência de um corpo poroso aos estímulos da realidade cercante, que em si é desregrada e em si mesma, sem nome. Quando essa experiência sensorial de leitura do mundo passa pela articulação da fala infantil, todo esse delírio do mundo se transfere para o verbo, tornado novo.

Novidade que pode ser recuperada, reaccessada como estímulo para criação. Como podemos observar na parte final do poema: “Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos — O verbo tem que pegar delírio” (BARROS, 2000, p. 15). E uma imagem possível do delírio verbal é o desabrochar do lírio. O delírio contém a flor, outro ser metamorfoseante que habita a palavra “delírio”. A criação poética, então, possibilita uma reaproximação das experiências delirantes e poetizantes da língua-infância. Em Barros, nossa leitura se dá em jogo com as maneiras que o poeta encontrou para jogar com língua a partir da confecção de um idioleto poético. Conforme mencionamos anteriormente, ao tornar público o seu fazer

e pensar sobre o fazer da poesia escrita, o poeta desnuda-se neste momento íntimo da reflexão sobre os descaminhos da criação. Ele publiciza e revisita os próprios jogos de criação, conforme indicam os seguintes poemas, por nós articulados:

III

Repetir repetir — até ficar diferente.

Repetir é um dom do estilo.

(BARROS, 2000, p. 11).

XV

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, 2000, p. 21).

XII

Pegar no espaço contiguidades verbais é o mesmo que pegar mosca no hospício para dar banho nelas .
Essa é uma prática sem dor.

É como estar amanhecido a pássaros.

Qualquer defeito vegetal de um pássaro pode modificar os seus gorjeios.

(BARROS, 2000, p. 19).

Nos poemas, Barros vemos como discute táticas de criação, que desafiam e desestabilizam o idioma. Em relação ao poema “III”, vemos a repetição, como “um dom de estilo”, a repetição guarda a transformação; ela não leva ao mesmo, mas ao “diferente”. O poema interrompe a ideia de que a repetição é apenas o repetir de algo, mas, de que é justamente nessa insistência repetitiva que o novo e o diferente podem surgir. Sobre isso, a etimologia da palavra “repetição” oferece um sentido básico, que pode ser interessante recorrer para verificar como, no poema de Barros, a repetição aparece como uma consigna do estilo do poeta: *repetere*, do latim, é formada pelo prefixo “RE-”, que sinaliza o caráter repetitivo de “*petere*”, verbo que indica um sentido de “ir em direção à”, que pode estar atrelado a uma busca, a um lance e até a um ataque que se repete, por isso, que continua, *ad infinitum*.

Já no poema “XV”, nos chama atenção pela forma como Barros anuncia o procedimento, e depois o realiza: “Aos blocos semânticos dar equilíbrio” (BARROS, 2000, p. 21), diz a voz lírica. E em seguida ele trata de equilibrar uma série de construções, a saber: 1 – abstrato – arame; 2 – termo erudito – primal (primitivo, original); 3 – aridez – intumescências (túmido, inchação, dilatação); 4 – sublime –

cago; e por último, 5 –solene – pênis sujo. Em primeiro lugar, o amarrar o abstrato com arame indica uma ação que roça o impossível, de tentar capturar o aéreo. A solução, de amarrar, torna física a possibilidade da abstração adquirir uma existência concreta.

A segunda imagem do equilíbrio, o termo erudito e o primal, indica que na busca e no trabalho de confeccionar o poema, de buscar o equilíbrio e a contiguidade, a linguagem deve ser balanceada até chegar ao equilíbrio. Mas antes de sugerir uma estabilidade, o equilíbrio guarda o seu desequilibrar. O equilíbrio é tenso, e isso pode ser avaliado a partir da escatologia, conforme a relação indicada por 4 e 5, entre o cago e o sublime e o pênis sujo e o solene contra a erudição, o que indica um gesto profano do poetar, de desestabilizar a linguagem a ponto dela poder ser amarrada com arame.

Por último, no poema “XII”, a voz reflete e cria a respeito das contiguidades, que em matéria de poesia implica o percorrer as amizades e os choques entres as palavras. Para Barros tal busca, antes de causar a dor, implica no prazer, em como o sujeito percebe-se em sua contiguidade com o mundo. No poema, a proximidade, a relação e o contato transformam o ser e revelam o devir em que o corpo mesmo manifesta o seu “defeito vegetal”, defeito que também se reflete na frase poética e no próprio poetar. Barros inclui o defeito, o erro no seu fazer, mostrando o percurso da criação poética como um constante sensibilizar-se ao mundo e com os “defeitos vegetais” do mundo. É um caminho que implica uma mudança radical, como podemos ver no poema “IX”:

IX

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, 2000, p. 17).

O poema, como um prelúdio para a situação extrema de “decomposição lírica” que a voz lírica da segunda parte do livro vivencia em sua deriva pelo pantanal, indica através da proposição “para” o caminho para se chegar ao total

desregramento dos sentidos, expresso pela sensação sinestésica da última frase, em que a voz lírica se decompõe a tal ponto de conseguir desenhar o cheiro das árvores. A voz lírica experimenta o entorpecimento animal e a inércia, o que indica a ideia de duração e permanência, revelando ademais a passagem do tempo e processo lento de metamorfose do homem em animal, vegetal e em coisa. Conforme indica o pesquisador Ludovic Heyraud :

O que poderia ser entendido como um rebaixamento do homem ao nível das coisas é aqui, paradoxalmente, uma elevação: o fato de tornar-se uma coisa corrompe sua percepção, então sua expressão. Surge então um processo subversivo e mais uma vez frutífero em palavras novas, poéticas e delirantes. E o eu poético afirma que esse fenômeno não é de forma alguma raro ou inovador, mas ao contrário tão antigo, para não dizer ancestral, que o fato de andar a pé não poderia ser mais natural. A mensagem do poeta é, portanto, perfeitamente explícita: a "objetificação" do homem é uma libertação, e é tão antiga quanto o homem (HEYRAUD, 2010, p. 282. *Tradução nossa*²⁰).

O chegar ao "estado de árvore" também uma mescla anímica e existencial do ser humano ao vegetal, na qual o homem vai para além de si, em direção ao mundo que o rodeia. É desde esse estado que a voz lírica vivencia esse transbordamento de si. O poema se mostra, parafraseando a Octávio Paz, como "um dos poucos recursos do homem para ir além de si mesmo" (PAZ, 1982, p. 45). É como se o poema fosse o testemunho de uma "quase-morte" da linguagem, testemunho que só pode ser construído a partir da ação criadora do poeta, de tatear direções para desdobrar-se no mundo e no mundo obrado no e pelo poema. A encenação que desse quase-morte do sujeito é a sua metamorfose corporal, que reverbera num estado físico, de estar presente no mundo, como uma árvore está

²⁰ Citamos a tradução livre que fizemos do texto de Ludovic Heyraud, escrito originalmente em francês.

2 – “OS DESLIMITES DA PALAVRA”: A DECOMPOSIÇÃO LÍRICA COMO DESDOBRAMENTO DO SER NO MUNDO

2.1 - OS DESLIMITES DO “EU” EM DIREÇÃO AO MUNDO

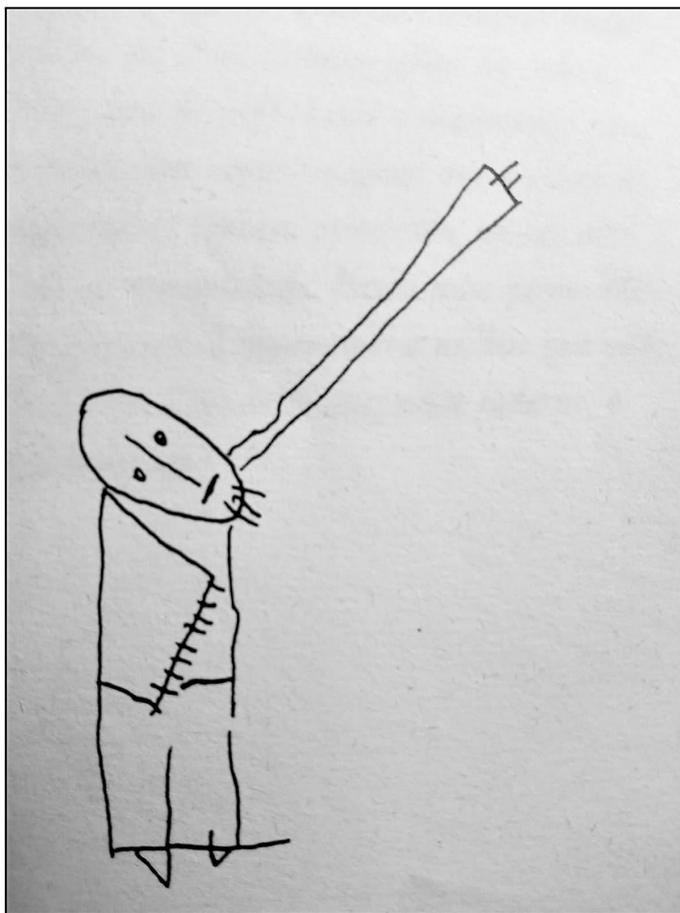


FIGURA 3 - Desenho 2 de Manoel de Barros (fonte: digitalização do livro).

Na 8ª edição d’*O Livro das Ignorâncias*, no virar de páginas entre a primeira e segunda parte, vemos outra iluminura de Barros. Diferente da imagem de Felisdônio, que era acompanhada de uma epígrafe, a nova figura é a única presença que habita a página. Não há indicação de uma referência nominal para essa vida de traços. Mesmo assim, a imagem exibe-se em sua completude: nada lhe falta para se mostrar exatamente o que e como é: um traçado que adquire a forma humana, um homem que estende o braço e inclina levemente a cabeça. Parece ser que ele está indicando algo. O quê? A borda da página, o limite do papel? Por outro lado, também poderia ser um braço levantado em direção a algo, como um chamado ou um convite de algo que está fora.

Mas, como o nosso exercício exige um vogar entre as páginas do livro, é valioso trazer um dado posterior, que pode sugerir uma possível identidade para a figura. Poderia ser Apuleio, que vamos de fato conhecer no virar de página, na “Explicação Desnecessária”. Mas o que ele está fazendo? O que será que motiva o seu gesto? Certamente, voltamos para aquilo que está ausente, fora de nosso alcance. Pelo menos, até que surgem, ao longo do capítulo, indicações possíveis, como por exemplo o poema “1.6”: “tenho o ombro a convite das garças” (BARROS, 2000, p. 43); ou ainda, o último poema da segunda parte, a última frase que encerra o capítulo: “Um sabiá me aleluia” (BARROS, 2000, p. 71).

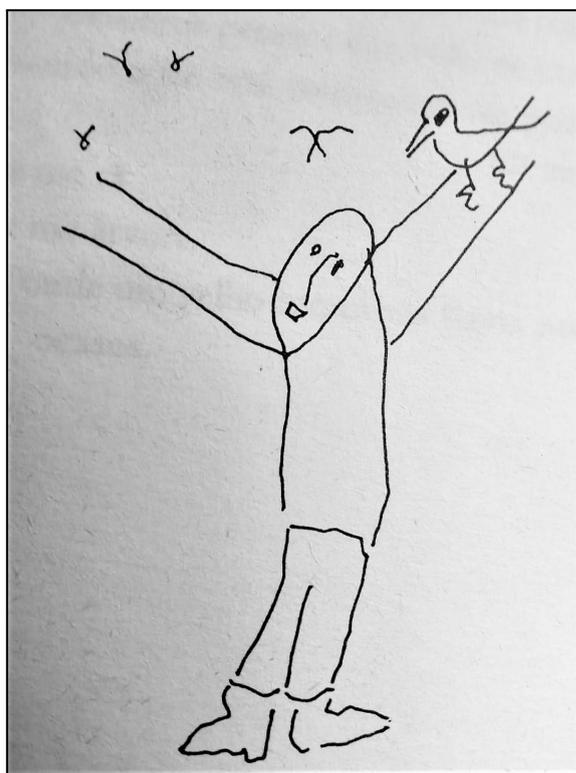


FIGURA 4 - Desenho 3 de Manoel de Barros (fonte: digitalização do livro).

No primeiro caso há a espera, a disposição total, e no segundo, a realização imagética do fruto dessa espera: o pousar de um pássaro, seja um sabiá ou uma garça. Ao seguir essas pistas, contudo, continuamos caminhando no terreno da imaginação criativa, portanto, basta seguir inventando táticas possíveis de uma leitura performativa, de um exercício de co-criação. Mas, ambos recaem na disposição e na espera do que está por vir, ou daquilo que está fora. A espera, o porvir e o fora são elementos marcantes da poética de Barros, e como tal, merecem um especial enfoque neste capítulo da dissertação.

Agora, nos parece importante mergulhar nas intimidades das vozes que se inscrevem na segunda parte d’*O Livro das Ignoranças*, intitulada *Os deslimites da palavra*: Tanto a voz de Barros como as vozes múltiplas que habitam sua poética. Neste capítulo, olharemos para os desdobramentos poéticos de Barros, principalmente a partir da voz de Apuleio, personagem que nos acompanha ao longo do capítulo. Nessa parte, os poemas passam a ser testemunhos do delírio vivenciado por Apuleio, o canoeiro que nos conduz à deriva do verbo, dos sentidos e do mundo.

Num aspecto formal, há uma organização que nos sugere um diário, a começar pelos dias seguidos (um, dois e três) nos quais transcorrem as anotações delirantes do condutor da canoa. Como testemunhos, os poemas flagram a percepção, as lembranças e os pensamentos de Apuleio. Não se trata de um ensimesmamento, mas de um extrapolar as fronteiras do ser. Ao passo que Apuleio se desdobra do mundo, ele apalpa os deslimites do ser e percebe a diluição de sua consciência e de seu corpo na paisagem, que o atravessa. Tal desdobramento, na segunda parte do livro, se dá a ler como um diário íntimo e exterior, de Apuleio, que narra situações que roçam no perigo: o Pantanal inundado, a enchente e a deriva, o desolo e a solidão, a fome e a insônia. São situações que transformam radicalmente a sua percepção e embaralham os seus sentidos, ao passo que revelam que a metamorfose do Apuleio de Barros é com todo esse universo imagético, onde impera a vontade geológica do rio, do clima e da passagem do tempo.

TABELA 2 – Cartografia temporal da segunda parte, “Os deslimites da palavra”, d’<i>O Livro das Ignoranças</i> (1993).		
Dia Um	Dia Dois	Dia Três
1.1 - “ontem”; “futuro”	2.1 - “noite”;	3.1 - “manhã”;
1.2 - “passado”; “dantes”;	2.2 - “poente”, “noite”, “treva”;	3.2 - “tarde”, “amanhecer”;
1.3 - “destino”;	2.3 - “escuro”, “noite”;	3.3 - [noite], “amanhã”;
1.4 - “Sol”	2.4 - “poente”;	3.4 - “dia”, “amanhecimento”, “cor das horas”;
1.5 - “escuro”;	2.5 - “amanhecer”, “ocaso”;	3.5 - “anoitecer”;
1.6 - “horas”;	2.6 - “fim do dia”;	3.6 - “fim do dia”;
1.7 - “ventos”; “lunar”; “céu”	2.7 - “ocaso”, “entardecer”;	

Como podemos ver na Tabela 2, o encadeamento dos três dias efetua-se através de pistas e marcas temporais que se distribuem por todos os poemas da segunda parte, como por exemplo, a partir dos substantivos “manhã”, “tarde”, “ocaso”, “noite”, etc. (entre outros que continuam imagetivamente tais substantivos que remetem à passagem do tempo). Dentro desse quadro de palavras e construções que orbitam a questão temporal, também encontramos verbos, que acionam e movimentam essa paisagem, transformando-a. A nosso ver, Barros divide cada dia a contemplar tanto o aspecto temporal quanto o aspecto psíquico, afetivo e íntimo de Apuleio. Contudo, como veremos, ocorre que a intimidade de Apuleio por vezes se mescla à paisagem regulada pela dinâmica manhã - tarde - noite.

Os poemas, ademais, fluem numa espécie de enchente. Não se trata de um transcurso linear: ele não está em um rio, mas em um rio que transbordou a “fronteira do céu” e se ampliou por toda a paisagem. Nesse mundo, o horizonte é, ao mesmo tempo, o céu e a água que inundou tudo. Mas, ainda há um fluxo, que leva Apuleio a uma viagem mítica por essas águas profundas. Como um preâmbulo desta jornada, temos a “explicação desnecessária”, na qual a voz do poeta apresenta um acontecimento – uma enchente que teria ocorrido em 1922, no Pantanal – que provocou a deriva do personagem – o canoieiro Apuleio – que “vogou três dias e três noites por cima das águas”.

Em seguida, o escritor revela detalhes do seu próprio processo criativo – nos conta que teria encontrado cerca de duzentas frases escritas pelo canoieiro Apuleio, registradas nas últimas páginas de um caderno de armazém, numa biblioteca do Centro de Criadores da Nhecolândia, em Corumbá – MS. O caderno aparece como o suposto objeto que estimulou a invenção poética. Barros nos exhibe uma possível tática, mesmo que inventada: depois de passar “anos penteando e desarrumando as frases”, o poeta nos apresenta a sua invenção da “estórea” de Apuleio e o seu “voo fora da asa”:

Explicação Desnecessária

Na enchente de 22, a maior de todas as enchentes do Pantanal, canoieiro Apuleio vogou três dias e três noites por cima das águas, sem comer sem dormir – e teve

um delírio frásico. A estórea aconteceu que um dia, remexendo papéis na Biblioteca do Centro de Criadores

da Nhecolândia, em Corumbá, dei com um pequeno Caderno de Armazém, onde se anotavam compras fiadas de arroz feijão fumo etc. Nas últimas folhas do caderno achei frases soltas, cerca de 200. Levei o manuscrito para casa. Lendo as frases com vagar imaginei que o desolo a fraqueza e o medo talvez tenham provocado, no canoeiro, uma ruptura com a normalidade. Passei anos penteando e desarrumando as frases. Desarrumei o melhor que pude. O resultado ficou esse. Desconfio que, nesse caderno, o canoeiro voou fora da asa (BARROS, 2000, p. 31).

Essa “explicação” age como um pré-texto, em que Barros narra o encontro com o caderno de armazém que guardava as frases soltas de Apuleio. Manoel de Barros atua como articulador entre os delírios frásicos de Apuleio e nós, leitores de suas memórias delirantes. Dessa forma, Barros se insere na pré-narrativa que antecede o caderno de Apuleio - o “pentear” e o “desarrumar” frases soltas e fragmentos de frases, em novos arranjos poéticos indica o processo mesmo da invenção poética, o de inventar os próprios caminhos da criação.

Ao que interessa para a discussão deste segundo capítulo, não se trata de construir uma análise para verificar como Barros assenta as bases da construção poética no terreno do real, mas de sugerir como o escritor move essas bases, abrindo espaços para uma reconstrução. Portanto, não interessa investigar se o caderno ou o canoeiro Apuleio “realmente” existiram, e nem saber se em 1922 “realmente” ocorreu a maior enchente no Pantanal, mas, de verificar como esses fatos – mesmo que “inventados” – sugerem possíveis maneiras de ler e interpretar os poemas;

Em seu escrever, Barros não cansa de se referenciar a fatos, acontecimentos e personagens, mas não se trata de uma necessidade de assentar o poema no substrato do “real”. Mas de fazer o real reaparecer, num embaralhamento de referências em novos cenários possíveis: na explicação de Barros observamos três elementos, que pelo poeta são articulados: (1) a referência ao ano de 1922, (2) o nome do personagem, Apuleio, que também é o nome do filósofo romano Lúcio Apuleio, que viveu entre os anos 170 – 125 a.C. em Madaura, atual Argélia, e (3) o próprio pantanal mato-grossense, como instância geopoética onde transcorre a narrativa. Em relação ao nome do personagem, verifica-se a referência ao filósofo

romano no poema “1.2”, em que podemos ler a frase “meu asno não é de ouro” (BARROS, 2000, p. 35), que evoca a obra *O asno de ouro*²¹. Por sua vez, o pantanal não surge apenas em referências diretas ou indiretas à paisagem (natureza e cultura) pantaneira, mas ressurge como espaço mítico, como um “outro” pantanal. Finalmente, há a referência ao ano de 1922, que na explicação de Barros, é referido como o ano em que ocorreu a maior enchente do Pantanal.

Num giro inesperado, ao seguir essa data “inventada”, como não pensar que 1992 também foi o ano que ocorreu a Semana de Arte Moderna, em São Paulo. O evento, que marca o início do modernismo no Brasil, provoca, de alguma maneira, uma enchente que estende suas águas ao longo de todo o século XX, se reverbera e se desdobra, como por exemplo, a partir das publicações do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e do *Manifesto Antropófago* (1928), escritos por Oswald de Andrade. É como se a Semana de 22 fosse essa inundação – em que o canoeiro Apuleio, que não tem “proporções para apuleios” (BARROS, 2000, 35), teve de perder-se nas águas ancestrais para pegar o “delírio verbal” e “voar fora da asa”.

Não abordaremos essas reverberações modernistas à profundidade, no entanto, é fortuito trazer para nossa leitura algumas pistas que residem no texto escrito. Mas, como é possível estabelecer uma relação discursiva entre elementos à primeira vista tão diferentes e distantes entre si? Em que cenário é possível o filósofo Apuleio navegar pela semana de arte moderna em águas pantaneiras? No cenário da prosa poética de Barros, esses elementos convivem e se entrelaçam numa paisagem múltipla.

Para pensar nessa multiplicidade, recorreremos à noção de “contraponto animista” ensaiada por José Lezama Lima, no texto *A expressão americana* (1957). Através do contraponto animista, Lezama Lima demonstra como as obras de arte participam ativamente da história e realizam uma “iluminação estilística” sobre aspectos da cultura e da natureza, sinalizando, desse modo, nas representações pictóricas e verbais, os modos de vida, a organização social e a relação natureza-cultura.

Ao pensar num modo de aproximar o pensamento de Lezama Lima ao nosso intento analítico sobre a poética de Barros, poderíamos pensar nos conceitos lezamianos de contraponto e a polifonia, que como analogias musicais, sugerem um

²¹ Trata-se do livro *O asno de ouro* ou *Metamorfoses*, do filósofo Lúcio Apuleio.

impulso de reintegrar, numa convivência, elementos que à primeira vista parecem inconciliáveis numa visão, que como uma “evaporação”, não tem uma finalidade conhecida de antemão. Em câmbio, Lezama Lima orienta-se por um *logos* poético, por uma busca de compreensão da história através do poético, entendido como ação, portanto, da poesia como um “agenciamento” do real que ocorre na e através da linguagem.

Trata-se de uma ação que incide sobre a linguagem, ferramenta a partir da qual Lezama Lima opera um giro, reivindicando o lugar da ficção na construção do conhecimento histórico. Nesse sentido, a história como uma ficção do sujeito, e não como exposição objetiva, solicita a participação efetiva da poesia e da imagem, que são habitadas por presenças naturais e culturais, que constituem dados transformados em metáforas, presenças que atuam na história como “personagens”. Segundo Lezama Lima, o que impulsiona essa forma de compreensão da história é a atividade do “sujeito metafórico”:

Lo que ha impulsado esas entidades, ya naturales o imaginárias, es la intervención del sujeto metafórico, que por su fuerza revulsiva, puso todo lienzo en marcha, pues, en realidad, el sujeto metafórico actúa para producir la metamorfosis hacia la nueva visión (LEZAMA LIMA, 2014, p. 213).

O sujeito metafórico atua no espaço contrapontado pela *imago*, e como articulador e produtor das metáforas (natureza e cultura transformadas), impede que essas entidades imaginárias se paralitem em sua “*estéril llanura*”, por isso, elas ganham ressonâncias e se metamorfoseiam quando são animadas pela atividade criadora do sujeito metafórico. A imagem ganha uma força de “gravitação”, que atrai outras imagens, costurando uma teia – o tecido do contraponto – entre múltiplos elementos da paisagem, natureza e cultura. De acordo com a pesquisadora brasileira Diana Araújo Pereira, quem no artigo *A hematopoiética de Lezama Lima* (2011), se debruça sobre o pensamento e a obra de Lezama Lima:

[...] E é o homem quem lança sobre a natureza – ou a paisagem – uma “visión epifánica”, que reelabora o espaço já definitivamente ampliado em seu conteúdo simbólico e entendido como “espacio gnóstico”, ao mesmo tempo em que recebe dele a possibilidade germinativa de novas imagens para atuarem sobre a realidade. A poesia engendra no possível o impossível gravitante (PEREIRA, 2011, p. 78).

Interagindo com a fala de Pereira, podemos pensar que o desdobramento lírico de Barros em Apuleio cria uma nova realidade que situa, dispõe os dados de natureza e cultura, articulando contrapontos entre diferentes construções imagéticas, simbólicas e naturais, ao mesmo em que se implica e se revela na poesia. Isso demonstra uma operação na qual o poeta se inclui no fluxo da própria poesia que escreve. É uma escrita, que como já discutimos, está sempre se repensando, num jogo entre memórias e fatos inventados, de memórias que se reinventam na medida em que se apresentam no devir da atividade criadora.

Essa metáfora, da história como um tecido, se revela como uma crítica à ideia na qual história é uma linha reta, portanto, de uma evolução, como uma constante superação do passado. Segundo Irlemar Chiampi, quem escreve a introdução da edição mexicana da *Expressão Americana: "El contrapunto instaura la libertad de lectura del sujeto metafórico"*, quem busca compor o que Lezama Lima chamou de “*red de imagens que forma la Imagem*” (LEZAMA LIMA, 1993).

O contraponto não busca a causalidade, mas a possibilidade dos fatos se integrarem em novas analogias. Estas, revelariam o devir, como um tecido constituído por imagens. Sobre isso, há de pontuar que a ideia de “devir histórico” indica uma maneira de olhar para o vai e vem das imagens mobilizadas pela atividade poética e sensível do sujeito metafórico, quem deve se livrar das amarras do historicismo para atuar na metamorfose das entidades naturais e culturais, e na reconstrução dessa metamorfose da *imago*, como marca do devir histórico. Para Lezama Lima, o que faz uma imagem – como fruto da expressão de um poeta – reverberar-se em outras imagens, é a capacidade delas adquirirem relevo no tecido do contraponto, é onde o gesto (da criação artística?) triunfa nas “*modulaciones del aliento sobre la arcilla*” (LEZAMA LIMA, 2014, p. 215).

El sujeto metafórico reducido al límite de su existir precário, se vuelca sobre un espacio exangüe, no organizado en la monarquía imaginativa del espacio contrapunteado, donde las palabras, como guerreros yertos, se esconden bajo capa de geológica ceniza (LIMA, 2014, p. 215).

Será que podemos pensar no gesto criador de Manoel de Barros a partir desse “existir precário”? É como se Apuleio fosse um sujeito que, seguindo à risca a “didática da invenção”, tivesse ido além dos limites, em direção a um “estado de árvore”, lá onde “não tem altura o silêncio das pedras” (BARROS, 2000, p. 17), para

perder-se, como sujeito racional e reencontrar-se numa relação intensiva com a natureza. É assim que interpretamos o título da segunda parte, *Os deslimes da Palavra*, como uma constante busca de ressignificar o signo e intensificar a palavra e a experiência do/no mundo. Nessa viagem, Apuleio acaba descobrindo-se no “passado profundo destas águas” (BARROS, 2000, p. 35). Mas não é uma viagem fácil, é uma metamorfose sem volta, pelo menos, ao mundo que ele antes conhecia.

Trata-se, portanto, de uma viagem que leva Apuleio a uma “decomposição lírica”, que afeta centralmente a sua perspectiva e experiência no mundo. Conforme menciona a pesquisadora Geysiane Andrade, a decomposição lírica se relaciona com “uma profunda mudança de estado, e o ser, no terreno fecundo lírico, floresce com outro saber e outra consciência, até ser capaz de criar e poetizar em um novo mundo totalmente sinestésico” (ANDRADE, 2009, p. 6).

2.1.1 - “DIA UM”

Ao longo do primeiro dia, o substantivo “água”, ou também sua forma plural “águas”, é repetido pelo menos cinco vezes. Porém, tal elemento também reaparece a partir de verbos e imagens que flutuam em torno da ideia da água. A partir da tabela 3, apresentamos um breve mapeamento, de como Barros, para construir a deriva de Apuleio, faz a água se desdobrar em verbos, substantivos, ações e sentimentos. É possível inferir que a água, por certo, se mostra como um elemento decisivo na metamorfose lírica do Apuleio barrosiano: é ela quem ativa o próprio acontecimento vivenciado pelo condutor da canoa.

TABELA 3 – Cartografia imagética em torno da água ao longo do “Dia Um”, da segunda parte, “Os deslimes da palavra”, d’ <i>O Livro das Ignorâncias</i> (1993).
1.1 - “choveu”, “vogo”, “águas”, “enchente”, “rolha”, “canoa”, “águas”, “pacus”;
1.2 - “águas”, “passado obscuro”.
1.3 - “aguamentos”, “urinado”;
1.4 - “remo”, “lagarto curimpãpã”, “popa”, “cobra eremisa”;
1.5 - “incolor”
1.6 - “garça”, “chuva”, “águas”

TABELA 3 – Cartografia imagética em torno da água ao longo do “Dia Um”, da segunda parte, “Os deslimites da palavra”, d’O *Livro das Ignorâncias* (1993).

1.7 - “derrama”, “água”;

As “águas” aparecem como um substantivo plural e sensível a transformar-se em verbo, em imagem: não se trata da água, no singular, mas de uma entidade geológica que se inscreve como uma pluralidade, um organismo que possui agência em um cenário onde se desenvolve um acontecimento que parece ter ocorrido fora do tempo. No poema “1.1”, o personagem se encontra em estado de “vogo” pelas águas que transbordaram “a fronteira do céu”. Nesse vogar, Apuleio está à disposição do rio, da força das águas, por isso, não tem controle sobre o fluxo no tempo e no espaço. Contudo, no poema, não há uma indicação temporal específica, “pré-definida” ou até mesmo “sugerida” de maneira óbvia pelo autor. Propomos que talvez, “o estado de vogo”, é o impulso do poetizar. O que é poetizado foge do tempo, ou de qualquer lógica temporal linear. O poeta voga pelas águas do tempo.

1.1

Ontem choveu no futuro.
Águas molharam meus pejos
Meus apetrechos de dormir
Meu vasilhame de comer.
Vogo no alto da enchente à imagem de uma rolha.
Minha canoa é leve como um selo.
Estas águas não têm do lado de lá.
Daqui só enxergo a fronteira do céu.
(Um urubu fez precisão em mim?)
Estou anivelado com a copa das árvores.
Pacus comem frutas de carandá nos cachos.
(BARROS, 2000, p. 33).

A voz diz que são “estas águas”, e ao longo do poema, nos oferece outros elementos que também remetem à água, como os verbos “chover”, “molhar” e “vogar”. Além disso, os verbos são utilizados como tintas com as quais Barros pinta suas águas verbais. É potente como o poeta confecciona imagens animadas por ações, por verbos, que encadeados no dizer poético, constituem uma paisagem habitada pela intencionalidade das águas. Também aparecem substantivos como “enchente”, “canoa”, que também flutuam na constituição e na proliferação imagética em torno da água. O acontecimento teria provocado uma mudança na paisagem, na cultura e na natureza. A enchente simplesmente não se importou em levar “os

apetrechos de dormir” e “os vasilhames de comer”. A enchente, certamente provoca alterações profundas na “normalidade” e no cotidiano, fazendo surgir um novo mundo inundado, que já não parece “funcionar” como antes: temos a primeira imagem de um mundo desregulado pela água, tornado um mundo dividido entre a água e o céu.

1.2

Eu hei de nome Apuleio.
Esse cujo eu ganhei por sacramento.
Os nomes já vêm com unha?
Meu vulgo é Seo Adejunto — de dantes
cabo adjunto por servimentos em quartéis.
Não tenho proporções para apuleios.
Meu asno não é de ouro.
Ninguém que tenha natureza de pessoa pode
esconder as suas natências.
Não fui fabricado de pé.
Sou o passado obscuro destas águas?
(BARROS, 2000, p. 35).

No poema "1.2", a voz lírica se orienta pelo “Eu”, que inicialmente se apresenta numa ação presente, que se desenvolve à medida que Apuleio fala. O verbo “haver” no presente do indicativo é utilizado de modo a substituir qualquer outra possível maneira de dizer o nome. Ele não diz que “se chama”, ou que “meu nome é”, mas sim, “eu hei”, como se se tratasse de uma recente descoberta acerca de si. Não parece ser o caso, pois ele revela em seguida que tal nome havia sido sacramentado sobre o seu corpo, e que talvez, fosse mais antigo que sua “própria unha”.

Apuleio, ao anunciar para si o próprio nome, passa a estranhá-lo, à medida que questiona sua identidade, sua personalidade e o seu próprio nome. Todo o poema reverbera a enchente interna da personagem, que o arranca de todos os seus nomes, de sua história, e até, de suas posses. Apuleio também se percebe desproporcionado em relação ao próprio nome: “Não tenho proporções para apuleios. Meu asno não é de ouro” (BARROS, 2000, p. 35). Esses dois fragmentos, ademais, abrigam um jogo intertextual com o romance *O asno de ouro*, ou ainda, *Metamorfoses*, escrito pelo filósofo romano Lúcio Apuleio, por volta do ano II d.C.

No romance deste filósofo, Lúcio é a personagem central, que narra sua

busca incansável pelas artes mágicas, que o leva a ser transformado em um asno por uma mulher dotada de conhecimentos mágicos. Como asno, Lúcio mantém a capacidade intelectual e comunicativa, porém, sendo parte da aristocracia romana, se vê desproporcionado em relação aos seus iguais, por isso, acaba vivendo entre as camadas mais “baixas” de sua sociedade. Uma vez que ele mantém sua consciência, é capaz de narrar as desventuras vivenciadas a partir de sua metamorfose em asno.

Finalmente, o Apuleio romano logra superar sua desdita com a mediação do poder divino: após comer pétalas de rosas vermelhas oferecidas pela deusa Ísis, Lúcio adquire novamente a forma humana, sendo purificado pelo presente divino. De modo geral, e não pretendendo esgotar os sentidos dessa obra, a história tende a lançar-se como o testemunho de alguém prejudicado pelo poder da magia, que precisa novamente se redimir diante do poder dos deuses para ser purificado (APULEIO, 1963).

À diferença do Apuleio romano, Barros reinventa um Apuleio pantaneiro, que não precisou de maldição mágica para metamorfosear-se e nem da intercessão divina para purificar-se: a metamorfose do Apuleio barrosiano não afeta tão somente a sua constituição física, mas o modo dele perceber-se no mundo. É uma transformação lírica de sua sensibilidade e sensorialidade, que se inscreve no e pelo processo de fazer delirar a linguagem, na confecção do poema. Apuleio verte o seu delírio ontológico no delírio do verbo.

Antes de ser um homem "fabricado", antes de ser Apuleio, se percebe reflexivamente na mirada profunda da água: “Ninguém que tenha natureza de pessoa pode esconder as suas natências” (BARROS, 2000, p. 35). O que implica ao contrário, mostrar as próprias natências? Sobre o termo, a pesquisadora Ordalha Cristina M. A. de Souza expressa que "A neologia natência (nascer + -ência) indica o momento do nascimento, a origem do ser humano" (SOUZA, 2015, p. 94). O momento do nascer, da origem, também revela a personagem percebendo-se em sua própria condição "natural" de humano à deriva, que flui mais pela força das águas que pela sua própria. A deriva, nesse caso, assume um caráter perigoso, de um risco real que repercute em como Apuleio percebe-se no entorno.

Em uma queda lírica, que traz Apuleio para o presente (de sua percepção), temos o fragmento "Sou o passado obscuro destas águas" (BARROS, 2000, p. 35),

que nos reconduz de volta ao espaço, ao entorno inundado e à água, força crucial na metamorfose de Apuleio, que atua como um substrato para o sua transformação. Os poemas que compõem sua jornada mítica vão revelando, aos poucos, uma viagem sem volta à total confluência com o entorno. Nesse deslimite, Apuleio reivindica sua agência em relação ao próprio destino:

1.3

Eu vim pra cá sem coleira, meu amo.
Do meu destino eu mesmo desidero.
Não uso alumínio na cara.
Quando cheguei neste lugar —
Só batelão e boi de sela trafegavam.
Aqui só dava maxixo e capivara.
Mosquito usava pua de 3/4.
Falo sem desagero.
Desculpe a delicadeza.
Meu olho tem aguamentos.
(Fui urinado pelas ovelhas do Senhor?)
(BARROS, 2000, p. 37).

Neste poema, novamente há o pronome “Eu” que fala afirmativamente para um outro, a saber, o “amo”. Com quem ele fala? Num primeiro momento, parece ser que ele fala para todo o mundo que o rodeia, para a água, para os peixes e água, etc. Porém, o tom pessoal do solilóquio barrosiano nos traz novamente um exhibir a intimidade, que se revela numa voz ativa, que responde sobre o próprio destino. No fragmento “Do meu destino eu mesmo desidero”, é nítido uma reivindicação de liberdade de Apuleio.

O poema também captura o devaneio de Apuleio em torno de suas memórias (“Quando cheguei neste lugar”), que vão revelando um outro Pantanal, talvez um Pantanal pré-enchente, em detrimento desse Pantanal expandido que ele experimenta em seu presente. O elemento água aparece para trazê-lo sempre para o seu atual estado. Finalmente, no final do poema, após Apuleio perceber que a água também o constitui (“Meu olho tem aguamentos”), temos o último fragmento, uma interrogação, que revela a voz com quem ele fala: a voz do “Senhor”, que ao aparecer como um nome próprio, indica que talvez Apuleio estivesse o tempo todo travando um questionar perante à Deus. Mas Apuleio parece não aceitar completamente sua desdita, por isso, questiona ativamente perante a figura do

“Senhor”. Em detrimento do tom pessoal e íntimo, a jornada de Apuleio também se mostra num vaivém entre a intimidade e a exterioridade, entre o mergulho nos sentimentos e a entrega dos sentidos ao espaço. Ademais de mergulhar intimamente em seus próprios conflitos ontológicos, o canoeiro não se desprende dos acontecimentos que ocorrem ao seu redor, conforme podemos registrar no poema “1.4”:

1.4

Insetos cegam meu sol.
Há um azul em abuso de beleza.
Lagarto curimpãpã se agarrou no meu remo.
Os bichos tremem na popa.
Aqui até cobra eremisa, usa touca, urina na fralda.
Na frente do perigo bugio bebe gemada.
Periquitos conversam baixo.

.....
Sou puxado por ventos e palavras.
(Palestrar com formigas é lindeiro de insânia?)
(BARROS, 2000, p. 39).

Nesse poema, há um retorno ao presente. Cada verso é um instante, uma focalização desse mundo invertido. A começar pelo fragmento de entrada, “Insetos cegam meu sol”, que ao mesmo tempo, é uma imagem potencial, como por exemplo, a de um Sol sendo opacado por um enxame de insetos, e um jogo com as possibilidades do dizer poético. Esse jogo se mostra num escrever diferentemente uma imagem poética que não seja somente uma descrição óbvia do mundo percebido. Se o “nome empobreceu a imagem”, o delírio frásico vem para inflá-la com nova vida. Ainda sobre essa primeira imagem, destaca-se a agência dos insetos agindo coletivamente, pois são eles quem cegam o Sol, eclipsando-o, mas isso, desde a perspectiva de um observador.

O poema constrói-se como lapsos de visões de Apuleio, quem flagra os micro acontecimentos ao seu redor. São gestos perceptivos expandidos e delirantes, que captam o delírio da própria realidade, embaralhando natureza e cultura, humano e não-humano: os insetos, os répteis, as aves e os peixes também agem nessa paisagem delirante. São eles que atraem o olhar de Apuleio, ajudando-o a expandir sua perspectiva de mundo, como indicam os fragmentos:

Aqui até cobra eremisa, usa touca, urina na fralda.
Na frente do perigo bugio bebe gemada.
Periquitos conversam baixo.
(BARROS, 2000, p. 39).

Contudo, mais do que expandir, trata-se também de um desconfigurar o funcionamento da realidade. Esta se mostra numa confluência entre o humano e o não-humano, entre o natural e o cultural. Nesse caminho, os animais enfocados no poema se mostram como atores de ações que, desde uma lógica antropocêntrica, poderiam estar atreladas exclusivamente aos seres humanos, mas, que nos delírios de Apuleio tais ações são possíveis de serem efetuadas pelos animais.

1.5

Eu sei das iluminações do ovo.
Não tremulam por mim os estandartes.
Não organizo rutilâncias
Nem venho de nobrementses.
Maior que o infinito é o incolor.
Eu sou meu estandarte pessoal.
Preciso do desperdício das palavras para conter-me.
O meu vazio é cheio de inerências.
Sou muito comum com pedras.

.....
(O que está longe de mim é preclaro ou escuro?)
(BARROS, 2000, p. 41).

Uma imagem redundante no poema é a opulência e o brilho, que se desdobra ao longo do poema “1.5” em diversas construções, a saber: “estandarte”, “rutilância”, “nobrementses” e “preclaro”. Contudo, tais palavras, que continuam a formar uma imagem de opulência, aparecem nos poemas vinculadas ao sentimento de não-pertencimento de Apuleio em relação à elas. O poema, mais uma vez, se lança como um voo lírico do eu em relação a si mesmo, a sua história e memória. O tom pessoal é dado pelo próprio poema, que se escreve depois do “eu”. Nos poemas, a fronteira entre a voz de Apuleio e a voz de Barros se mostra tão tênue quanto a fronteira entre a subjetividade de Apuleio e a subjetividade do mundo. O poeta inscreve-se nos devaneios do canoieiro voltados para sua origem. Essa origem não remonta a um passado nobre e opulento, mas a um estatuto de equivalência em relação às pedras e aos bichos do chão.

1.6

Tenho o ombro a convite das garças.

.....

.....

(Tirei as tripas de uma palavra?)

.....

A chuva atravessou um pato pelo meio.

.....

Eu tenho faculdade pra dementes?

.....

A chuva deformou a cor das horas.

.....

A placidez já põe a mão nas águas.

(BARROS, 2000, p. 43).

A começar pela disponibilidade de Apuleio, na cena enfocada, os fragmentos entrecortados pelas linhas pontilhadas em, si são atos perceptivos que reconstituem, no poema, o transcorrer das horas do dia. Um elemento central é a chuva, que “atravessa” e “deforma” o mundo e a sua apreensão sensorial. Como tal, a imagem em ação da chuva toca naquilo que Bachelard chamou de “imagem da tranquilidade”, como podemos notar no último fragmento “A placidez já põe a mão nas águas”. A chuva risca a paisagem tão suavemente que se chega a tocar as águas. No poema há um encontro da água da chuva com a água da própria enchente. Segundo Bachelard:

O Mundo é tão majestoso que nele não ocorre mais nada: o Mundo repousa em sua tranquilidade. O sonhador está tranquilo diante de uma água tranquila. O devaneio só pode aprofundar-se quando se sonha diante de mundo tranquilo. A *Tranquilidade* é o próprio ser do Mundo e do seu Sonhador (BACHELARD, 2018, p. 166).

É interessante observar que o poema, para além das frases poéticas, se compõem destas linhas de pontos, que interrompem os fragmentos frásicos. Por um lado, esse dado formal indica uma maneira de apreender o silêncio e o vazio entre as breves frases, por outro, abre um espaço potencial para uma continuação criativa da/na leitura. Pelo menos é o que nos provoca o fragmento “Tirei as tripas de uma palavra?”, uma pergunta que também se exhibe como uma possível tática da invenção. O que implica destripar uma palavra, uma frase ou um poema? No poema, o “tirar as tripas” redundava num exhibir o que há por dentro, os órgãos e as partes vitais da palavra.

1.7

Do que não sei o nome eu guardo as semelhanças.
Não assento aparelhos para escuta
E nem levanto ventos com alavanca.
(Minha boca me derrama?)
Desculpem-me a falta de ignoranças.
Não uso de brasonar.
Meu ser se abre como um lábio para moscas.
Não tenho competências pra morrer.
O alheamento do luar na água é maior do que o meu.
O céu tem mais inseto do que eu?
(BARROS, 2000, p. 45).

No poema “1.7”, mais uma vez Barros recorre à imagem para superar o não-saber o nome. É pela semelhança que o mundo é percebido e fruído sensorialmente. A fruição, para nós, é importante de ser sinalizada, pois ela diz respeito à uma disponibilidade total em relação ao mundo, não uma disponibilidade passiva, mas em participação no ritmo do mundo, o que pode ser lido a partir do fragmento “E nem levanto vento com alavanca”, que revela um pouco dessa atitude disponível, que não deseja estar no controle, mas, que deseja participar do mundo e fruí-lo poeticamente. Segundo Paz, poderia ser também o retorno à imagem:

Ou ao lugar onde os nomes e as coisas se fundem e são a mesma coisa: à poesia, reino onde nomear é ser. A imagem diz o indizível: as plumas leves são pedras pesadas. Há que retomar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer (PAZ, 1982, p. 129).

No poema também há a presença da água, que neste caso, aparece a partir do verbo “derramar”, utilizado no presente do indicativo na pergunta “(Minha boca me derrama?)”. O verbo indica a ação da boca, que provoca o derramamento de Apuleio nas águas, através da voz, que não contendo-se, verte em poesia. Barros nos dá a imagem de uma boca, o canal por (e desde) onde a voz lírica pode derramar-se no poema. A boca ainda é retomada no fragmento “Meu ser se abre como um lábio para morrer”, a partir dos lábios que se abrem, e deixam derramar a voz, para que ela possa repercutir também no fora: A palavra proferida? Escrita? Cantada? Muda? Seja como for, trata-se de um escoamento, de uma derrama íntima de Apuleio diante do perceber-se nessa paisagem noturna, desconhecida e animada por múltiplas presenças, que lhe dão vida. No poema, nos dois últimos fragmentos, Apuleio se percebe em relação ao céu e à própria imensidão: “O alheamento do luar

na água é maior do que o meu. O céu tem mais inseto do que eu?” (BARROS, 2000, p. 45).

2.2.2 - “SEGUNDO DIA”

No segundo dia da deriva, é nítido o avanço de Apuleio em sua metamorfose, que como vimos, desemboca num processo de decomposição lírica do sujeito no mundo, através do poema. Esse processo, a nosso ver, culmina numa desaprendizagem do mundo, que se mostra desregulado, multiplamente habitado, percorrido pelas forças extremas do clima, da geologia e da passagem do tempo. Nesse sentido, no “Dia Dois”, constatamos a construção de uma paisagem noturna. Como podemos notar, ao longo do subcapítulo, a noite é mencionada diretamente três vezes, e nos demais casos, de maneira parecida à redundância em torno da água que vimos no subtópico anterior. A noite é ampliada para outros substantivos e verbos.

Nos poemas, o chegar da noite e do escuro ampliam o delírio de Apuleio, que experimenta uma evaporação de si. Ao longo do “Dia Dois”, ele se mostra cada vez mais em sua porosidade em relação ao seu entorno. Aos poucos, o próprio “sentir” de Apuleio se desdobra no “sentir” da paisagem, dos animais e das entidades cosmológicas. Isso leva o seu núcleo humanizado a mesclar-se simbólica e animicamente com o mundo, o que acarreta um total embaralhamento dos modos de sentir atravessados por toda a efervescente vida noturna desse Pantanal obrado pelo delírio de Apuleio. Nesse estado aberto, não há mais um “sentir” dividido, mas um embaralhamento que afeta e une toda a percepção. Por isso, nos poemas, Barros frequentemente joga com a sinestesia dos sentidos e das palavras, para explorar o processo de despersonificação vivenciado pela voz lírica.

Materialmente, ao longo do transcorrer do “Dia Dois”, é notável a importância desse sentir sinestésico não apenas em relação à mistura dos sentidos, mas em relação a uma mescla sensível com a paisagem. Arriscamos, num exercício interpretativo, que o ambiente noturno e a falta de luz certamente parecem desativar a visão, provocando uma ampliação da escuta, do tato e do olfato. Nesse sentido, um primeiro exemplo, temos o poema “2.1”, onde fica nítido a centralidade que recai sobre a escuta do mundo:

2.1

Não oblitero moscas com palavras.
Uma espécie de canto me ocasiona.
Respeito as oralidades.
Eu escrevo o rumor das palavras.
Não sou sandeu de gramáticas.
Só sei o nada aumentado.
Eu sou culpado de mim.
Vou nunca mais ter nascido em agosto.
No chão de minha voz tem um outono.
Sobre meu rosto vem dormir a noite.
(BARROS, 2000, p. 47).

No escuro, só restaria a escuta, como meio para perceber e acessar esse mundo sombrio, onde não importa tanto a visão, mas o “canto”, as “oralidades” e o “rumor” do mundo. Esse poema enfoca todas as sonoridades possíveis da paisagem noturna, como imagens que constroem uma paisagem sonora da noite. É assim que se torna possível apalpar o escuro pelos sons que nele se escondem. Seria um modo de tocar esse “nada aumentado” de que fala Apuleio?

2.2

Lugar sem comportamento é o coração.
Ando em vias de ser compartilhado.
Ajeito as nuvens no olho.
A luz das horas me desproporciona.
Sou qualquer coisa judiada de ventos.
Meu fanal é um poente com andorinhas.
Desenvolvo meu ser até encostar na pedra.
Repousa uma garoa sobre a noite.
Aceito no meu fado o escurecer.
No fim da treva uma coruja entrava.
(BARROS, 2000, p. 49).

Como podemos ver no poema “2.2”, o processo de confluência vai se tornando um compartilhamento de Apuleio em relação à paisagem: não apenas de seus sentidos, mas também de seu próprio corpo. É como se os mesmos processos que afetam o funcionamento da natureza afetasse a estrutura de seu corpo. Vemos como “a luz das horas” e o avançar do “poente” vão incidindo sobre a percepção e o corpo de Apuleio, como podemos ler no poema “2.3”, onde a Apuleio percebe-se diminuído pela noite, que se manifesta como um ser, que possui corpo:

2.3

Escuto a cor dos peixes.
Essa vegetação de ventos me inclementa.
(Propendo para estúrdio?)
O escuro enfraquece meu olho.
Ó solidão, opulência da alma!
No ermo o silêncio encorpa-se.
A noite me diminui.
Agora biguás prediletam bagres.
(BARROS, 2000, p. 51).

Em relação a essa noite encorpada, densa e obscura, Apuleio experimenta uma diminuição e um enfraquecimento dos seus sentidos (ou pelo menos dos seus sentidos acostumados com o dia). Lembremos que o canoieiro flutua e percorre um Pantanal noturno: momento que os animais caçam, cantam e agem ao seu redor. No poema, podemos ver como Apuleio fala, ainda que seja o único humano em meio às trevas. Mas isso não significa que ele esteja falando sozinho, mas delirando com a sonoridade de sua voz, que adquire volume e passa habitar o mesmo fundo sonoro da paisagem. O que ele fala? Já podemos entrever que não é algo articulado pela razão, pela coerência e nem pela ordem. Observemos mais de perto os três últimos versos:

Confesso meus bestamentos.
Tenho vanglória de niquices.
.....
(Dou needade às palavras?)
(BARROS, 2000, p. 51).

Temos a sequência “bestamentos”, “niquices” e “needade”. Primeiramente, temos outro neologismo barrosiano, “bestamentos”, que se forma por uma substituição do sufixo “-eira” (que formaria “besteira”), ou ainda do sufixo “-agem”, presente no falar regional pantaneiro (que formaria “bestagem”), pelo sufixo “-mentos”. Segundo Souza, este último sufixo adiciona um sentido de acúmulo ou de coleção ao radical “besta” (SOUZA, 2015, p. 70 - 71). Num sentido comum, o termo “besta” pode se referir às ideias de animalidade e de bestialidade. Sentido que por sua vez também recai, pejorativamente, num modo de se referir a tudo que não seja civilizado, culto e racional.

Lembremos que Barros seleciona justamente a “niquice” como ponto de partida para a criação poética. Finalmente, temos o termo “needade”, que continua o mote que participa do título do livro: a ignorância, o dessaber e o desaprender. Os

“bestamentos” confessos poderiam ser justamente a derrama de toda ignorância acumulada. Mas, Apuleio tem “vanglórias” de suas bestagens, daquilo que o aproxima do mundo e da natureza. Barros efetua um giro pela ignorância (e pelo ignorado) para chegar ainda mais perto da “necedade” da palavra e de si mesmo.

No seguinte poema, a voz de Apuleio novamente segue a orientação da primeira pessoa, mas, no quesito temporal, o canoeiro envereda por uma flutuação pelo próprio tempo, que se estica e se desacelera. Sem dúvidas, as indicações temporais embaralhadas, tornadas verbos e até modos de sentir de Apuleio, demonstram o nível profundo de sua metamorfose, de seu destino. Da mesma forma, no poema “2.5”, vemos como Apuleio se insere nessa flutuação temporal como se fosse um cisco planando no ar.

2.5

Ando muito completo de vazios.
Meu órgão de morrer me predomina.
Estou sem eternidades.
Não posso mais saber quando amanheço ontem.
Está rengo de mim o amanhecer.
Ouço o tamanho oblíquo de uma folha.
Atrás do ocaso fervem os insetos.
Enfie o que pude dentro de um grilo o meu destino.
Essas coisas me mudam para cisco.
A minha independência tem algemas.
(BARROS, 2000, p. 55).

O poema acima encena o desolo do canoeiro, que se encontra à deriva numa noite que lhe parece eterna. Seu desolo o aproxima do conhecimento de sua finitude, o faz lembrar do acontecimento da vida e da morte. Mas a morte não aparece como algo externo, etéreo ou descolado da vida. A morte é um órgão da vida, uma parte do seu corpo. Como órgão, a morte poderia ser qualquer órgão, igualmente importante para que haja vida. E é esse órgão que predomina no corpo de Apuleio e o faz permanecer atento até para escutar “o tamanho oblíquo de uma folha”. Se no poema anterior o sentimento da morte se materializou no corpo, no poema “2.6”, essa materialidade adquire a imobilidade: como se estivéssemos sobrevoando a canoa, flagramos a metamorfose do barco em túmulo, em caixa funerária, em sarcófago. Apuleio está deitado e o seu corpo imóvel já se funde à umidade, ao frio e às “sujidades” da canoa, um túmulo móvel que flutua na enchente interminável.

2.6

As sujidades deram cor em mim.
Estou deitado em compostura de águas.
Na posição de múmia me acomodo.
Não uso morrimentos de teatro.
Minha luta não é por frontispícios.
O desenho do céu me indetermina.
O viço de um jacinto me engalana.
O fim do dia aumenta meu desolo.
Às vezes passo por desfolhamentos.
Vou desmorrer de pedra como um frade.
(BARROS, 2000, p. 57).

Mesmo deitado em “posição de múmia”, ele permanece aberto ao seu campo sensitivo e perspectivo, desde onde percebe o lento vogar de sua embarcação pessoal. A lentidão, a permanência e a fusão do canoeiro ao seu túmulo revelam também um devir-pedra, um devir-escultura em que ele parece se tornar uma máscara mortuária: a petrificação de Apuleio em sua posição de morrer. No entanto, temos, no último fragmento o verbo “desmorrer”, outra palavra agitada com a utilização do prefixo “-des”. Como já vimos no poema “2.5”, a morte já se tornou órgão, parte vital da própria vida. Pensando nessa profunda ligação entre vida e morte, e em como ela aparece na poética barrosiana, poderíamos sugerir que o desmorrer atua na intensificação da relação entre morte e vida, podendo culminar inclusive, no renascimento, na efetivação da metamorfose.

2.2.3 - “TERCEIRO DIA”

No último dia de sua deriva tríptica, identificamos uma mudança luminosa no cenário focalizado por Barros. Se na segunda parte era a noite que atuava na constituição desse ambiente poético, agora vemos como a noite vai transcorrendo para dar lugar a um novo dia, a uma nova manhã, e também, quem sabe ao amanhecer íntimo de Apuleio. Para nos aproximarmos deste terceiro dia à deriva, novamente recorreremos à construção de uma tabela, a fim de decupar o avançar e o desdobrar da viagem de Apuleio, condutor de uma viagem mítica rumo à raiz da fala e da memória, onde natureza e cultura se reintegram. Apuleio, o filósofo das águas, relata as angústias de seu desterro pelas águas profundas que revelam o ser, que não se contém e que se expande para a paisagem e o mundo, em imagens.

A partir desse mapeamento, podemos ver como, no último dia, as imagens já pertencem ao reino do dia e da luz, mas também, da concretização do ciclo da

metamorfose de Apuleio, a última etapa de sua desaprendizagem e renascimento, por meio do delírio da linguagem e da transposição da fronteira que o separava da paisagem. O delírio com o mundo traduz-se na experiência renovada com a palavra.

TABELA 4 – Cartografia imagética em torno dos seres alados, ao longo do “Terceiro Dia”, da segunda parte, “Os deslimites da palavra”, d’O Livro das Ignorças (1993).
Dia Três
3.1 - "borboletas";
3.2 - “garças”, “garrinchas”; “pássaros”; “tordo”;
3.3 - “andorinha”; “passarinho”;
3.4 - “anu”
3.5 - “pássaros”.
3.6 - “jaburu”, “sabiá”;

E são essas imagens com as quais podemos reconstruir o gesto perceptivo e criativo, da focalização à escrita do mundo. Ao serem observadas fora do seu contexto, as aves e seres com asas ainda reverberam o “voar fora da asa”, como metáfora ativa da invenção poética. Nesse sentido, a imaginação poética alça o voo final em direção a uma possível redenção do canoero de sua perigosa aventura pessoal. Neste último subtópico, iremos enfocar as imagens poéticas que se relacionam sobretudo aos seres alados, que voam por todos os poemas do último dia da deriva de Apuleio.

3.1

Passa um galho de pau movido a borboletas:
 Com elas celebro meu órgão de ver.
 Inclino a fala para uma oração.
 Tem um cheiro de malva esta manhã.
 Hão de nascer tomilhos em meus sinos.
 (Existe um tom de mim no anteceder?)
 Não tenho mecanismos para santo.
 Palavra que eu uso me inclui nela.
 Este horizonte usa um tom de paz.
 Aqui a aranha não denigre o orvalho.
 (BARROS, 2000, p. 61).

No poema “3.1”, Apuleio amanhece junto a claridade do dia. Seu contentamento se transmite pela celebração do “órgão de ver”, da visão que flagra o

micro-acontecimento: “Passa um galho de pau movido a borboletas”. As borboletas, no caso, são as condutoras do olhar, do exercício orgânico da visão, que se deixa focalizar o ínfimo numa paisagem infinitamente maior. Mas Barros faz da pequenez a luz que atrai o olhar. Sobre esse deslocamento entre o pequeno e o grande, nos valem novamente para o pensamento de Gaston Bachelard (2018), a respeito da ideia de “imagem irradiante”.

Para Bachelard, a iluminação surge da relação intensiva com a imagem, “se instala no centro do nosso ser imaginante”. A “imagem irradiante” é o testemunho da nossa admiração, que pode se atrair a um “simples objeto”, que ao ser escolhido (ou é ao contrário, o objeto que nos escolhe?) pela nossa imaginação, “muda de ser”. O objeto é deslocado de sua “natureza” objetual, física e funcional, para renascer como imagem poética, capaz de unir o pequeno e o grande, o objeto ao mundo e o sonhador ao seu devaneio (BACHELARD, 2018, pp. 147 – 148).

A luz que torna possível a celebração do ato de ver, também se estende para o corpo de Apuleio, tornado também um olho que se enche de luz e visão. Além do olho e da visão, o canoeiro também cheira, escuta e fala com o entorno diurno. A imaginação, num voo lírico, indica a transformação de Apuleio em vegetal: “Hão de nascer tomilhos em meus sinos”. Os sinos, como imagem do nariz, impregnam-se pelos “aromas de malvas”, pelos aromas vegetais que carregam o gérmen para uma transformação que afeta a forma, o corpo de Apuleio.

É o corpo quem floresce, um corpo tornado substrato para o florescer da imagem de um homem-vegetal. Trata-se de uma imagem que vai se tecendo ao longo de toda a obra, a partir das construções que já visitamos, como o “defeito vegetal” e o “estado de árvore”. São estados que se desdobram da decomposição lírica de Apuleio, que se tornou apto para renascer com uma nova forma. Ao respirar o “cheiro de malva”, que predomina o seu amanhecer, Apuleio também amanhece num mundo tranquilo, que nasce da celebração sensível do mundo, que ao longo do dia, vai ser tornando mais nítido.

3.2

Espremida de garças vai a tarde.
O dia está celeste de garrinchas.
A cor de uma esperança me garrincha.
Engastado em meu verbo está seu ninho.
O ninho está febril de epifanias.
(Com a minha fala desnaturado os pássaros?)

Um tordo atrasa o amanhecer em mim.
Quero haver a umidez de uma fala de rã.
Quero enxergar as coisas sem feito.
Minha voz inaugura os sussurros.
(BARROS, 2000, p. 63).

De maneira contígua, o poema “3.2” também é habitado pelas aves, neste caso, as “garças”, as “garrinchas” e os “tordos”, além dos substantivos “pássaros” e “ninho”, que remetem diretamente às aves. Apuleio, que está a disposição das aves, celebra a visão que se atrai pelo alado, o que sinaliza um apuramento sensível, tornado capaz de apreender os voos dos pássaros. Além das aves, o “verbo” é um outro elemento que aparece no poema “3.2”, elemento que ressalta e amplifica a celebração sensível, que se canaliza na voz, no canto e entra em ressonância aos cantos das aves. Vejamos os seguintes fragmentos:

A cor de uma esperança me garrincha.
Engastado em meu verbo está seu ninho.
O ninho está febril de epifanias.

Nesse excerto, podemos ver como a “garrincha”, “o verbo” e o “ninho” aparecem ligados numa mesma relação. Em primeiro lugar, o ninho é também, uma obra dos pássaros, que possibilita o nascer do ovo. O ninho possibilita o gestar e o nascer. Como tal, o ninho participa da “natência” das aves, pois remete ao local de nascimento, do romper a casca do ovo. Como tal, o ninho aparece como algo que está “engastado”, ou encravado na origem do verbo, celebrado como um fazer nascer, ou como um renascer entoando o cântico dos pássaros. O ninho, ainda é agitado e “febril de epifanias”, que nos reconduz à iluminação, à luz e ao dia, e como tais, fazem confluír a imagem alada e a imagem da luz. Parece ser que essa iluminação das aves participa então, do ninho do verbo, de sua natência alada, mas também, de de um devir-pássaro.

3.3

Este ermo não tem nem cachorro de noite.
É tudo tão repleto de nadeiras.
Só escuto as paisagens há mil anos.
Chegam aromas de amanhã em mim.
Só penso coisas com efeitos de antes.
Nas minhas memórias enterradas
Vão achar muitas conchas ressoando...
Seria o areal de um mar extinto
Este lugar onde se encostam cágados?
Deste lado de mim parou o limo

E de outro lado uma andorinha benta.
Eu sou beato nesse passarinho.
(BARROS, 2000, p. 65).

Em relação ao poema “3.3”, como um adormecimento, Apuleio retorna abrupta e inesperadamente para a noite, onde reaccessa a memória mediada pela escuridão e pela noite. A noite invade o dia, fazendo Apuleio perder-se novamente nas águas noturnas de um passado incerto: “Só penso coisas com efeitos de antes”. Tal fragmento nos leva a pensar no estranhamento de Apuleio em relação a si, ao mundo e ao tempo. É um não reconhecer-se com facilidade após o mergulho nas águas obscuras, que são, aliás, o seu passado e a sua natência. Nessa noite inesperada, Barros pinta paisagens milenares, onde a própria noite deixa de inscrever-se na história. O canoieiro é raptado na/pela noite, e nesse rapto, ele se dilui nas águas de suas “memórias enterradas” nas “paisagens” de “há mil anos”.

Para discorrer sobre esse rapto, sobre a diluição do ser que ocorre no domínio da noite e do sonho noturno. Sobre isso, Bachelard dedica o quarto capítulo de sua *Poética do Devaneio*, onde versa sobre a especificidade do devaneio em relação ao sonho noturno. Neste ponto da discussão, o autor desenvolve a tese de que o devaneio – à diferença do sonho noturno – guarda a possibilidade do aparecimento de um *cogito*. Para desenvolver a questão, o autor parte do entendimento de que “o sonho da noite não nos pertence. Não é um bem nosso. É, em relação a nós, um raptor, o mais desconcertante dos raptos: rapta o nosso ser” (BACHELARD, 2018, p. 139).

Nos sonhos absolutos, há a dispersão do ser “sobre fantasmas de seres heteróclitos que não passam de sombras de nós mesmos”. Seriam esses seres irregulares, quase-seres, que sonham, no lugar do sujeito? Nos sonhos, o sujeito se dissiparia em fantasmas e sombras em sonhos igualmente estranhos ao ser. Na perspectiva de Bachelard, os sonhos absolutos descem aos abismos do ser, em regiões onde há tão somente o “Nada”. Essa região é uma lacuna da noite que dificilmente poderá ser narrada: “marca do instinto de morte que opera no fundo das nossas trevas” (BACHELARD, 2018, p. 141).

É fortuito mencionar que o filósofo francês pratica e discute uma “poético-análise” da imagem poética, portanto, da imagem inventada que nasce do/no devaneio. Para ele, “muitas vezes só um poeta pode nos oferecer uma imagem dessa remota pousada, em eco do drama ontológico de um sono sem

memória, quando o nosso ser se viu talvez tentado pelo não-ser”. Todavia, nos sonhos absolutos, o sonhador não tem possibilidade de garantir sua própria existência. Nesses sonhos, o sonhador não poderia formular um *cogito* (BACHELARD, 2018, p. 141). Para o filósofo,

é certamente difícil traçar a fronteira que separa os domínios da Psique noturna e da Psique diurna, todavia essa fronteira existe. Há dois centros de ser em nós, porém o centro noturno é um centro de concentração vaporoso. Não é um sujeito (BACHELARD, 2018, p. 142).

Se o centro noturno é o lugar onde se dissipa o ser, o centro diurno seria a instância que possibilita a aparição de um cogito, e logo, de um sujeito, que assegura a sua existência bem como a existência do mundo ao seu redor. Num caminho oposto ao da psicanálise do sonho noturno, a abordagem de Bachelard abre caminhos para acessarmos “[...] esses mergulhos no menos-ser, num domínio mais acessível que o sonho da psique noturna” (2018, p. 144). Tal zona mais acessível é justamente o devaneio, que acomete o corpo e a percepção e provoca uma implicação sensível do sujeito ao mundo.

Após essa digressão, poderíamos inferir que Apuleio não é imune ao sono repentino, que o leva de volta ao sonho. No entanto, tal como Bachelard expressa, basta uma imagem irradiante atrair de volta a percepção para que o sujeito volte a devanear, por águas mais lúcidas. No poema “3.3”, essa imagem radiante nasce com o voo da “andorinha”, que aparece ligado ao adjetivo “benta”, o que novamente faz aproximar o alado e o iluminado. Além disso, a imagem também redundava no falar com os pássaros num nível pré-verbal, onde a voz se entoava, num dia iluminado.

3.4

O azul me descortina para o dia.

Durmo na beira da cor.

Vejo um ovo de anu atrás do outono.

.....
(Eu tenho amanhecimentos precoces?)

.....
Cresce destroço em minhas aparências.

Nesse destroço finco uma açucena.

(É um cágado que empurra estas distâncias?)

A chuva se engalana em arco-íris.

Não sei mais calcular a cor das horas.

As coisas me ampliaram para menos.

(BARROS, 2000, p. 67).

Também é no registro do dia que se inicia o poema “3.4”, mas, novamente, o cansaço físico e metafísico representam obstáculos para que Apuleio se mantenha acordado. Ele parece vacilar pelo sono e pelo estado desperto. Uma pista dessa interrupção pode ser visualizada nas linhas de pontos que interrompem o dizer. Nesse estado vacilante, a noite é lugar para descidas mais profundas nas memórias ancestrais, onde pairam a eternidade e a indeterminação do ser em relação ao mundo.

3.5

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.

.....
(É a sensatez que aumenta os absurdos?)
De noite bebo água de merenda.
Me mantimento de ventos.
Descomo sem opulências...
Desculpe a delicadeza.
(BARROS, 2000, p. 69).

No poema “3.5”, ocorre uma inversão: primeiramente, temos a imagem da Lua, que aparece no panorama da noite, como uma lembrança da luz e da claridade. Contudo, no poema, são os pássaros e os seus cantos que chamam a atenção do astro. Novamente vemos destacar a escuta de Apuleio, que o mantém desperto na noite. A inversão que mencionamos pode ser vislumbrar no verso “(Eu contamina a luz do anoitecer?)”, que indica um tomar consciência de Apuleio, de que agora é ele quem pode desregular a paisagem, contaminando-a com sua própria luz.

3.6

Nuvens me cruzam de arribação.
Tenho uma dor de concha extraviada.
Uma dor de pedaços que não voltam.
Eu sou muitas pessoas destroçadas.
.....
.....
Diviso ao longe um ombro de barranco.
E encolhidos na areia uns jaburus.
Chego mais perto e estremeço de espírito.
Enxergo a Aldeia dos Guanás.
Imbico numa lata enferrujada.
Um sabiá me aleluia.
(BARROS, 2000, p. 71).

Finalmente, no poema “3.6”, que encerra a segunda parte do livro, Barros encena o deslimite de Apuleio: em seu voo lírico, ele parece ser elevado à altura das nuvens, onde é atravessado pelas nuvens. Nesse deslimite, Apuleio se desintegra em “pedaços que não voltam”, em destroços que já não podem ser reconstituídos. Sua dor se acerca a uma dor antiga, que pode ser tanto a dor do nascimento quanto a dor da morte e da finitude. Sentimentos que fazem Apuleio perceber-se em sua fragilidade humana ao redor de uma paisagem que chega ser hostil a sua presença. Mesmo os momentos de deleite e celebração não são dados estáveis e fixos. O deslimite final parece ser, pois, o próprio homem levado ao limite de sua existência.

Em seguida, após outras interrupções pontilhadas, o poema desemboca no concluir cíclico da metamorfose: a chegada de Apuleio em um novo mundo, anunciado por um sabiá. O final da deriva de Apuleio é exatamente um retorno à terra, à segurança do chão. Sua canoa, nesse ponto, está tão decomposta quanto ele próprio. Sua canoa, que já lhe serviu de túmulo, agora permite que ele finalmente ponha os pés em um mundo novo – ou é o mesmo mundo, e é Apuleio, que já não é o mesmo? –, um mundo habitado pelos Guanás, últimos professores de Apuleio, na arte de transver o mundo e acessar suas pequenezas, que são grandezas míticas e cosmológicas, das origens de “concha” de um “mundo que não foi feito em alfabeto. Senão que primeiro em água e luz” (BARROS, 2000, p. 95). É um acesso sem volta ao mundo regido pelas máximas da lógica e da razão, trata-se de uma metamorfose do humano em bicho, em planta, em chão.

...

Ao fim desse recorrido pelo processo de decomposição lírica de Apuleio, poderíamos inferir que Barros empreende a narração poética da desconstrução ou da implosão do sujeito autocentrado, racional e organizado. Contudo, na poética de Barros, essa desconstrução revela uma nova construção, a partir dos escombros, dos restos do ser. O que possibilitaria então, esse desaprendizado, é um desestabilizar o enrijecimento do saber e do sentir, ou ainda, uma suspensão provocada do aprendizado que endurece, fixa e normaliza a percepção e a perspectiva sobre o mundo.

Voltamos, então no descomeço, “lá onde a criança diz escutar a cor dos passarinhos”, no núcleo da infância que solicita o brincar como maneira de experimentar o mundo. Desse modo, nesse descomeço, é a disposição lúdica o que

possibilita e nutre a atividade poética: o colocar em suspensão as percepções e disposições acostumadas como formas de acesso ao mundo, indicam, pois, que a invenção poética pode contribuir para uma transformação radical da percepção. Tal é o mote que participa de toda a obra, desde o seu título, até as veredas íntimas dos poemas. Ao focar o próprio gesto da criação poética, Barros realiza a encenação da invenção poética, a partir de ações e percursos poéticos para desacostumar o sensível, promovendo uma desaprendizagem da sensibilidade e um tensionamento daquilo que se tornou acostumado e imóvel.

3 – DESDOBRAMENTOS CÊNICOS DO DIZER BARROSIANO

Neste capítulo final, nossa discussão se centra nos possíveis desdobramentos da palavra poética animada pelo corpo em acontecimento. Somado ao material crítico-analítico levantado, incluiremos algumas percepções sobre a potencialidade cênica e teatral da poesia barrosiana a partir da discussão sobre alguns processos criativos vivenciados e praticados no decorrer da pesquisa. Almejamos seguir os descaminhos que nos levam para “fora” do livro: seriam passagens de ida e volta, de trânsito entre a obra - o objeto literário - e o nosso corpo, em interação afetiva com a letra impressa na espessura do papel.

Ao seguir os devaneios poéticos de Barros, nos inserimos num processo de invenção, isto é, em um ato de criação, mobilizando-nos numa leitura performativa que ativa-se a partir da performatividade da escrita de Barros. Ao realizar uma leitura como um ato de recriação, nos propomos a pensar em como o dizer barrosiano pode se desdobrar na imagem - pensando na imagem do/no teatro de animação: neste caso, especialmente a partir do teatro de sombras, do *Toy Theatre* e da contação de histórias.

Para tanto, em um primeiro momento, tentaremos uma aproximação com o pensamento do poeta e ator francês Antonin Artaud, para pensar a respeito das confluências entre a poesia e o teatro, a partir de noções e práticas de uma “poesia no espaço”. Em seguida, propomos uma focalização do olhar para alguns elementos da teoria e da prática do teatro de animação no intento de interagir com a obra de Barros. Nos valem das contribuições de artistas do teatro de animação como Ana Maria Amaral (2001), Fábio Henrique Nunes Medeiros (2015), Felisberto Sabino da Costa (2016) e Paulo Balardim Borges (2008). Sem perder de vista a poesia de Barros, com nossa incursão por algumas noções oriundas da reflexão contemporânea do teatro de animação, pretendemos tatear a poesia que perpassa o poema e o ser animado.

Finalmente, nos mobilizamos pela vontade de refletir sobre o dizer barrosiano como ponto de partida para possíveis desdobramentos cênicos com o teatro de animação. Nessa etapa, recorreremos à construção de um memorial descritivo de processos criativos vivenciados a partir da poética de Barros, no caso, a obra estudada nesta dissertação. Tais processos criativos foram experimentados no

contexto da pandemia de Covid-19, à distância e nos espaços virtuais de convívio. Essa foi a razão crucial que nos levou a experimentar o teatro de animação de maneira remota, com a mediação da linguagem audiovisual.

3.1 - DESCAMINHOS ENTRE A POESIA E O TEATRO

No texto *A encenação e a metafísica* (2019), o ator, poeta e dramaturgo francês Antonin Artaud parte de uma urgência principal: a defesa de uma “linguagem física”, ao mesmo tempo, material e sólida, pela e através da qual o teatro pode ocorrer sem o recurso da palavra – sobretudo quando há a uma submissão do teatro ao texto, que reverbera um modo gramatical, positivista e Ocidental de pensar e praticar a arte teatral. Para Artaud, tal linguagem física se constitui em todos os elementos que compõem a cena teatral, os corpos, o espaço, os objetos, a luz, a música, etc. Todos esses elementos são materialidades que se manifestam na cena, e todas elas, como um vir a ser, produzem sentidos e afecções.

Tal linguagem se propaga em múltiplas direções o recurso da palavra e do texto. No entanto, é fortuito pontuar que Artaud não exclui a palavra, mas a enfoca enquanto produtora de afetos, como um tipo específico de materialidade: a palavra enquanto sonoridade e entoação. Sobre isso, o poeta francês menciona “a faculdade que as palavras têm de criar uma música pelo modo como são pronunciadas, independentemente do seu sentido concreto, e que até pode ir contra esse sentido” (ARTAUD, 2019, p. 79).

O teatro, como “linguagem feita para os sentidos” adquire a força de algo que se endereça ao outro, e aqui, poderíamos pensar no corpo deste outro, seja o espectador ou os outros corpos que possam vir a ocupar a cena, assim como nos objetos e no próprio espaço. Como algo que é “feito para”, a poesia teatral também envolve o prazer e a satisfação dos sentidos envolvidos na fruição ativa do ato teatral. Essa linguagem dos sentidos se projeta como uma “poesia no espaço”, uma “poesia difícil” que se compõe de todos os possíveis elementos materiais, que nesse teatro, não atuam isoladamente, mas em “combinações”, “reações” e “destruições recíprocas”.

Contra a “ditadura exclusiva da palavra” na cena, Artaud discute a possibilidade de um teatro em que não funcione mais a hierarquia entre esses

elementos. Em um sentido conceitual, o poeta critica a ideia de “encenação”, que na experiência ocidental, se organiza fundamentalmente a partir do texto que determina como os elementos devem ser organizados de modo a “representar” determinado texto. Contra isso, Artaud defende uma encenação que surge da criação espontânea da cena, ou melhor, que a encenação seja o próprio teatro e tudo que o compõe.

A partir dessas ideias levantadas por Artaud, ao deslocar o nosso olhar para a poética de Barros, percebemos que nela, diferentes elementos da linguagem poética, em seu caso, praticadas com a matéria-prima “língua”, “idioma”, também são combinados e implodidos. A palavra barrosiana voa “fora da asa”, da métrica, da rima e do verso organizados numa forma, em geral, fechada. Nesse delírio, o poeta busca a poesia dos “escombros”. A atividade poética em Barros deflagra uma palavra implodida, que se torna material para a invenção poética. Além disso, o poeta reivindica uma disposição para brincar com a palavra e a linguagem, num jogo com as normas do próprio idioma. O modo de praticar a linguagem é um modo de praticar essa desaprendizagem das maneiras, inclusive, de fazer poesia.

Além disso, é possível inferir que Barros deixa o mundo inundar a linguagem escrita que tece o seu dizer poético. Isso implica que o foco do seu poetar não é unicamente os sentimentos e a lógica humana. O mundo participa da produção de sentidos do/no poema. Esse participar envolve o modo em como até mesmo os objetos inanimados, na poesia de Barros, são capazes de querer, sentir e expressar ideias e sentimentos, que depois culminam, ou podem culminar, naquilo que temos como humano. Mas antes disso, é o poeta quem desdobra-se em objetos e em elementos do mundo e os anima com a potência de poder endereçar sentidos.

Em sequência à discussão que iniciamos com Artaud, deparamo-nos com a noção de “poesia no espaço” produzida a partir da “linguagem por sinais”²². Tal modo de linguagem inclui os signos, gestos e posturas, que na cena, adquirem “valor ideográfico”. Não se trata apenas de um valor imagético e visual do corpo em gesto e ato, mas, da capacidade desse corpo – entendido também como linguagem – escapar da expressão unicamente guiada pela expressão através da palavra e do dito. Artaud traz a pantomima oriental como exemplo dessa poesia ideográfica, que busca apalpar ideias e não representar palavras e frases, portanto, “a noite” pode

²² De acordo com a nota do tradutor Claudio Willer, “sinal” foi a opção de tradução do francês, *signe*. A opção de tradução faz jus ao entendimento de Artaud da linguagem gestual como um dos signos da linguagem (2019, p. 80).

ser vislumbrada “por uma árvore na qual um pássaro que já fechou um olho começa a fechar o outro” (ARTAUD, 2019, p. 80).

A poesia espacial confeccionada em ato pelos corpos-signos abre-se para uma atividade metafórica intensa, que se estende para esses gestos, ainda que pequenos e efêmeros, que em si, adquirem relevo na poeticidade do espaço. Nesse ponto, vale mencionar a noção de “hieróglifo”, mobilizada no pensamento de Artaud para se referir à natureza dos signos dessa poesia que ocorre no espaço, onde parece não haver uma soberania do humano sobre os elementos não-humanos da cena. Para o poeta francês, “[...] o homem, na medida que contribui para formá-los, é apenas uma forma como as outras à qual, pela sua dupla natureza, acrescenta um prestígio singular” (ARTAUD, 2019, p. 80).

Vale lembrar que Artaud chega a mencionar que a linguagem por sinais toca também a “poesia natural” dos corpos, dos gestos, dos objetos e do espaço. Ao se contrariar ao protagonismo da palavra, Artaud se mobiliza pela busca de uma “linguagem ativa, ativa e anárquica, onde os limites usuais dos sentimentos e das palavras sejam abandonados” (ARTAUD, 2019, p. 81). É fortuito trazer novamente o adjetivo difícil, usado por Artaud para se referir à poesia espacial, pois, se trata da defesa de um teatro que não busca mais a exibição e a comunicação de “ideias claras”, mas, de tocar justamente o incomunicável, o impronunciável e o impossível.

Além disso, para Artaud, seria necessário buscar uma religação com o “espírito de anarquia profunda que está na base de toda poesia” (ARTAUD, 2019, p. 83). Esse retorno ao menos atenta contra qualquer convenção, de nomeação e de significação, e isso suscita uma atitude lúdica e desregrada para burlar as convenções culturais, históricas e sociais. Seria recuperar, no teatro, o impulso lúdico da *ilinx*, da vertigem e do perigo. Em seu livro *Os jogos e os homens* (2017), o sociólogo e crítico literário francês Roger Caillois põe sob o signo da *ilinx* os jogos

que se baseiam na busca da vertigem e que constituem em uma tentativa de destruir por um instante a estabilidade da percepção e de infligir à consciência lúcida uma espécie de pânico voluptuoso. De todo modo, trata-se de aceder a uma espécie de espasmo, de transe ou de aturdimiento que destrói a realidade com uma soberana brusquidão (CAILLOIS, 2017, p. 62).

Artaud está reivindicando um teatro guiado pela disposição anárquica da poesia, “que coloca em questão todas as relações de objeto a objeto e de formas

com seus significados. Ela é anárquica na medida em que sua aparição é consequência de uma desordem que nos aproxima do caos” (ARTAUD, 2019, p. 83). Nesse sentido, tal poesia joga com o “perigo”, que para Artaud se relaciona ao “imprevisto objetivo”, ou seja, ou imprevisto que surge não nas situações, mas que devém no entre das coisas, ou ainda, “a passagem intempestiva, brusca, de uma imagem pensada a uma imagem verdadeira” (ARTAUD, 2019, p. 84).

Aqui, trazemos novamente o poema “XV”, da primeira parte d’*O Livro das Ignorâncias*, onde Barros anuncia o seu procedimento, como por exemplo, no poema “XV”, onde o poeta pratica uma possível tática de criação, a partir da busca do equilíbrio e da contiguidade: “Aos blocos semânticos dar equilíbrio” (BARROS, 2000, p. 21). No exemplo, a anunciação do jogo precede a realização em diferentes imagens do equilíbrio. No poema de Barros, notamos essa passagem entre o pensado e o que se faz presente como imagem desse pensamento. Nesse ínterim, Artaud chega ao que parece ser o cerne da questão: a defesa de um teatro metafísico, como superação da forte tendência psicológica do teatro ocidental. No teatro metafísico,

todo esse amontoado compacto de gestos, sinais, atitudes e sonoridades que constitui a linguagem da produção e da encenação, essa linguagem que desenvolve todas as suas consequências físicas e poéticas em todos os planos da consciência e em todos os sentidos, leva necessariamente o pensamento a tomar atitudes profundas que podem ser chamadas de *metafísica em atividade* (ARTAUD, 2019, p. 85).

Nesse sentido, o teatro é considerado como uma forma de linguagem que ocorre no espaço e em movimento, em processo, que também é o processo em que os distintos elementos que compõem essa linguagem entram em contato uns com os outros, rompendo associações fáceis e que não fazem mais por reproduzir certas convenções. Artaud abre espaço para pensar num retorno às disposições lúdicas do teatro e da poesia, ou seja, de recuperar a potência mística e a dimensão ritual, que no teatro ocidental, conforme Artaud avalia, se perderam em detrimento de um teatro psicológico e antropocêntrico. No caso da linguagem articulada, segundo Artaud, caberia

servir-se dela de um modo novo, excepcional e inusitado, é restituir-lhe suas possibilidades de abalar fisicamente; é dividi-la e reparti-la ativamente no espaço; é tomar as entonações de uma

maneira concreta absoluta e devolver-lhes seu poder de ferir e de realmente manifestar alguma coisa; é voltar-se contra a linguagem e suas origens baixamente utilitárias, suas origens de fera encurralada, puramente alimentares; é, enfim, considerar a linguagem sob sua forma de *Encantamento* (ARTAUD, 2019, p. 86-87).

3.2 - CRIAÇÃO POÉTICA E ANIMAÇÃO

II

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.

Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma.

(BARROS, 2000, p. 11).

“Desinventar objetos”. Novamente, nos deparamos com o prefixo -DES, que como vimos, pode sinalizar a intensificação do verbo inventar. Desinventar seria inventar de novas maneiras, ou ainda, desaprender o que já inventamos, para reinventar tudo novamente. Entre desinventar e reinventar, o poeta prefere esquecer o que “já sabe”, libertando os objetos de suas funções óbvias e convencionais. No poema “II”, Barros nos convida a desinventar o pente²³: “Dar ao pente funções de não pentear”.

Quem é esse – ou o que é isso – que dá ao objeto a possibilidade dele se libertar de suas funções habituais e lhe agita com uma nova vida? O uso do verbo no infinitivo indica que o verbo há de ser conjugado, e que a ação há de ser efetuada. Está aberta a possibilidade da ação necessitar de um sujeito para efetuar-se. Mas o que ocorre com os objetos quando eles têm suas funções habituais desativadas?

No trato com as palavras, suspender as funções equivale a burlar os caminhos, tanto da significação, quanto, do funcionamento da língua, de suas estruturas e funções. Barros opera pela inutilidade e pela disfunção da palavra, mas também do sujeito e do objeto. Partindo dessas perguntas, quando o poeta desarticula a função do objeto de sua identidade funcional, o objeto e a linguagem deliram. Segundo Octávio Paz, a ação do poeta consiste em libertar a matéria: “na criação poética não há vitória sobre a matéria ou sobre os instrumentos, como quer

²³ O pente, aliás, é um objeto que habita o *coisário* íntimo de Barros, aparecendo também no poema “Desobjeto”, de suas *Memórias Inventadas* (2018), e no poema “Matéria”, do livro *Matéria de Poesia* (2019);

uma vã estética de artesãos, mas um colocar em liberdade a matéria” (1982, p. 26), permitindo que ela volte a sua natureza original, o de ser ambivalente.

Está dada a possibilidade do pente se transformar numa begônia (*Begonia maculata*), ou numa gravanha, palavra que, conforme aponta Ludovic Heyraud no artigo citado anteriormente, insere-se no léxico pantaneiro, conforme estudos lexicais sobre essa região geo-cultural,

tais como o de Lucelino Rondon Corrêa (2001:40), em que a gravanha é definida como uma mata muito grande e muito fechada, de difícil acesso para o peão, ou o de J. Barbosa Rodrigues (1987: 29), em que é um lugar desconhecido que ninguém sabe onde fica (HEYRAUD, 2011, p. 144).

A gravanha indica o difícil acesso a determinado lugar, e ao mesmo tempo, a desconhecida localização desse lugar. Mas a gravanha também é um mato alto, enredado e inacessível. Quando Barros desloca esses sentidos para o pente, este se transforma em “um lugar desconhecido que ninguém sabe onde fica”; ou em um matagal: o pente, sonhado em proporções de gravanha vê os seus dentes transformarem-se em ervas enredadas, que guardam espaços escondidos, ocultos, que ainda não foram inventados. Nesse sentido, ao fazer delirar a função e a identidade do objeto e da palavra, Barros ilumina esses espaços ocultos de ambos, fazendo com que eles possam sonhar uma vida diferente.

XIII

As coisas não querem mais ser vistas por pessoas
razoáveis:
Elas desejam ser olhadas de azul —
Que nem uma criança que você olha de ave.
(BARROS, 2000, p. 21).

No documentário *Só dez por cento é mentira* (2009) a atriz e escritora Bianca Ramoneda, ao comentar sobre o poema “XIII”, sugere que Barros põe em evidência o ponto de vista da coisa. Nas palavras de Bianca, é “quando as coisas, o mundo pede socorro aos homens através do olhar. Para que os homens os salvem da pobreza da descrição”²⁴. Esse pedido de socorro é a expressão da capacidade volitiva dos objetos e se dirige ao olhar de um potencial observador. Os objetos desejam ser olhados para além das obviedades, eles clamam por serem sonhados

²⁴ **Só dez por cento é mentira**. Direção de Pedro César. Produzido por Artezanato Eletrônico, 2009. 12m40s (transcrição minha).

para além dos limites da razão utilitarista.

Somente um olhar sensível ao silencioso apelo dos objetos pode iluminá-los, ajudá-los a ascender ao nível do humano. Assim iluminados, os objetos podem transcender suas funções e suas vidas objetais, revelando-se em sua novidade: “As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis” (BARROS, 2000, p. 21), nos diz Barros. Tal como Bachelard expressa, que um objeto inanimado “se abre para maiores sonhos” (BACHELARD, 2018, p.158). Mas, o objeto não é apenas uma abertura para sonhos maiores, em si mesmos, são os sonhos e a própria disposição para sonhar. Quem sonha, o humano ou os objetos?

O percurso da desaprendizagem se estende para um modo de olhar os objetos de modo diferente. No poema de Barros, esse olhar inclui o escutar: desde o lugar da escuta, os objetos lançam olhares para o mundo. O poeta consegue escutar as vozes dos objetos. Está aberta a possibilidade de ser objeto quem convoca o elemento, que poderia ser o sujeito da ação, aquele ou aquilo que escuta a vontade dos objetos, libertando-os de suas funções normais. Na prática do teatro de animação, a experimentação com objetos por vezes desestabiliza qualquer função nítida ou aparente. Para Ana Maria Amaral (2002),

os objetos são importantes por seu poder de criar metáforas. Eles têm essa capacidade de apresentar situações de maneira direta, peculiar e simbólica. Quando apropriadamente escolhidos, são um discurso em si. Por si já apresentam conteúdos. E o que formal e fisicamente sugerem, torna-se mais evidente no desenrolar da ação, na animação, somando-se ainda os significados que os objetos despertam no tipo de relações que podem manter entre si (AMARAL, 2002, p. 121).

Barros escuta e focaliza objetos, coisas e animais. Mas isso se dá a partir de um jogo com o leitor, que envolve um “você aceita olhar isso comigo?”. Olhar, para além da visão, se expande para a atenção. Desloquemos o olhar dos olhos e da visão. É um olhar que emana do corpo todo, um estado de alerta e atenção microscópica ao mundo. Olhar expandido que se abre aos estímulos da vida e toma uma posição ativa no mundo, de não aceitar ver as coisas como elas são.

Trata-se de um olhar iluminador, que dá vida e sentido às coisas fúteis e ignoradas pelo olhar racional. Sugerimos que talvez exista, na poética de Barros, gestos que mobilizam uma animação poética, que faz o inanimado adquirir vida, vontade e capacidade de lançar miradas ao mundo. Trata-se do que o artista e

pesquisador Fábio Henrique Medeiros (2015) se refere por animação:

A anima, energia metafísica fluida que emana das coisas visíveis e invisíveis e é percebida pelo homem (corpo sensível), antecede a animação, o teatro e o cinema. Isso porque ela não está apenas na arte, mas onde houver percepção sensível, no homem e fora dele, nas relações interpessoais e sensíveis, seja entre pessoas ou de uma pessoa para uma coisa, desde que haja uma interação da linguagem humana. A animação é um duplo exercício de percepção de anima, pois ela em si é anima, quando arte, e seus objetos são a própria anima, sua “materialidade” (MEDEIROS, 2019, p. 39).

Alargando a ideia de animar, sugerimos olhar para a poesia de Manoel de Barros como um ato de animação – das palavras, das imagens, das coisas, dos objetos e dos seres que habitam sua poética inventada. Através do seu brincar com a palavra, Barros desloca sua humanidade e a projeta ao mundo, o que indica um gesto que *anima* o desanimado, o esquecido e o inútil. Pensando com Paz (1982), o mundo, a vida e a experiência no/do mundo podem ser animados pela ação poética, ou seja, que na poesia existe a possibilidade de animar as coisas do mundo a partir da palavra e do jogo com a palavra.

Ao trazer a noção de *anima* e animação para interagir com a poesia de Barros e a sua relação com a imagem, seria possível pensar que a ação do poeta anima algo latente na palavra, não os seus sentidos dicionarizados, mas algo que faz a palavra transbordar suas funções informativas e comunicativas. No teatro de animação, a ideia de *anima* e do animar se referem a uma transferência poética de energia volitiva-emocional de um ser animado para algo inanimado. Segundo Ana Maria Amaral, no livro *Teatro de Animação* (2007), o inanimado é também, “tudo aquilo que convive com homem, mas é destituído de volição e de movimento racional” (AMARAL, 2007, p. 21).

Na instância do acontecimento teatral, o objeto a ser animado aparece então como um mediador entre o ator-animador e os espectadores. Nesse lugar de mediação, o objeto, como vir-a-ser, precisa da ação ator, que circunscreve e permite florescer em cena aquilo que é inerente ao objeto: suas qualidades plásticas, materiais; sua natureza objetual, que, ao ser inscrita num acontecimento humano, ganha força de símbolo, de imagem e de poesia. Amaral (2002), ao refletir sobre o “duplo” e sua presença no teatro, expressa que a imagem

[...] está no nível do inconsciente, é ligada aos arquétipos e, como

estes, depende de uma concretização para sua manifestação. E como as manifestações dos arquétipos, as palavras e os objetos são também centros energéticos. A cópia, o duplo, ou a repetição de eventos vêm carregados da energia original. Talvez seja por isso que o homem sempre se sinta fascinado ao se ver representado, atraído por seus reflexos (AMARAL, 2002, p. 17).

A animação encontra meios concretos para desenvolver-se a partir do jogo, como um campo de relações afetivas, de trocas perceptivas e de construção daquilo que o pesquisador e artista Paulo Balardim Borges chama de “contrato cênico” entre os atores-animadores, as formas animadas e o público. Para Borges,

a alma do boneco só pode ser gerada por meio de uma práxis que acolha as técnicas específicas de ilusionamento e mantenha a atenção do público, renovando constantemente seu interesse e estado de alerta. É com esses procedimentos do ator-manipulador que a existência do personagem torna-se significativa (BORGES, 2008, p. 3).

Ao interagir com a noção de “contrato cênico”, evocamos a noção de “transformação-guiada” discutida por Octavio Paz (1982), quando ele menciona que é o poeta quem transporta e transforma os sentidos do que é a obra. O gesto da animação no teatro consiste na transmissão poética de vida ao inanimado, uma vida por vezes secreta, invisível e desimportante. A partir dessa aproximação entre o teatro de animação, podemos inferir que Barros atua como um animador e transformador da palavra: em sua atividade poética, chega a realizar a focalização e a animação do inanimado, multiplicando sua vida no mundo ao passo que deixa o mundo incitá-lo a escrever, animando as palavras no poema, habitat onde os objetos e os seres não-humanos não apenas convivem, mas participam ativamente do transcurso da ação poética.

A nosso ver, o poeta lança mão de um gesto que anima, pelas palavras, verbos e imagens, o inanimado, fazendo com que os objetos se mostrem como um “vir-a-ser”. Mas isso passa por uma disposição do poeta em sonhar os objetos diferentemente, e em linguagem de poesia, isso implica um “Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma”, que ainda não foram inventadas. Se os objetos clamam por serem (des)inventados, as palavras também, anseiam por isso.

Ao extrapolar tanto a função óbvia de um objeto quanto de uma palavra, Barros abre novos espaços e possibilidades de leitura, que adquire uma potencialidade criativa, de atravessar a gravanha, de buscar as intimidades dos

objetos e do mundo. Em Barros, o vir-a-ser das palavras acompanha a operação performativa da leitura, como um ato de participação na (re)construção da imagem poética. Um processo similar ocorre quando a palavra barrosiana se desdobra em imagem. Além disso, em sua escrita, Barros cria a possibilidade de continuarmos o exercício de animação das palavras e imagens poéticas.

Barros, como ser letral e imagético, a nosso ver, atua como “dramaturgo” daquilo que Bachelard (2018) chama de o “drama da vida e da não-vida dos objetos”, mas não apenas dos objetos, senão que do mundo, tornado objeto e matéria de poesia. Mas qual mundo? Um inventado, por certo, mas que assenta-se nos testemunhos do contato do poeta carnal com o seu lócus de escritura, o Pantanal tornado um “outro”.

Nesse sentido, podemos inferir que a obra poética de Barros constitui um terreno fértil para a (re)criação artística, pois é uma escrita que solicita a implicação imaginativa do leitor, quem experiencia a efervescência imagética suscitada pelo verbo barrosiano. Em uma experiência de leitura vinculada a um percurso de criação cênica, essa participação se torna um percurso de (re)criação artística, que pode culminar na “concretização” das imagens poéticas em objetos, figuras e bonecos no acontecimento teatral.

3.3 - EXPERIÊNCIAS ENTRE O POEMA E O TEATRO DE ANIMAÇÃO ²⁵

3.3.1 - ESPETÁCULO DE CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS “O MENINO E A ÁRVORE” (2018 - 2019)

A primeira experiência se deu ao longo do processo de produção e apresentação do espetáculo de contação de história “*O menino e a árvore*”. Em 2018, antes mesmo de ingressar no Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da UNILA, eu já havia estreitado meus laços afetivos e profissionais com outros artistas que também residem na cidade. Após o término da graduação em Antropologia, tentava pouco a pouco participar de outras redes e possibilidades para seguir exercendo o fazer teatral em Foz do Iguaçu. Nesse momento, completamente imerso na discussão sobre a infância e o teatro de animação, após a finalização do Trabalho de Conclusão de Curso, surgiu a possibilidade de concorrer a um projeto

²⁵ Nesta etapa da dissertação, como o conteúdo é costurado por experiências e vivências artísticas do pesquisador, optamos pelo uso da primeira pessoa do singular, para construir um relato auto reflexivo à luz das experiências cênicas com a palavra e o dizer barrosiano.

de incentivo municipal à cultura e à literatura, por meio da Contação de Histórias.

A partir daí, decidi enviar uma proposta de narração de poemas e animação de objetos. Nessa ocasião, lembro-me de ter trabalhado com o poema “O apanhador de desperdícios”, do livro *Memórias Inventadas* (2018), a partir do qual realizei uma adaptação do poema pensando nas possibilidades expressivas da linguagem teatral. O poema foi o primeiro terreno a partir do qual pude extrair imagens, gestos e ações que poderiam ser valiosos na transposição cênica da palavra poética barrosiana.

Realizei um exercício livre de adaptação e colagem, aproximando o poema de Barros ao conto *A árvore generosa* (1964), do escritor e poeta estadunidense Shel Silverstein. O texto dramático foi concebido como uma colagem entre os dois textos, mas também como um jogo entre os referenciais imagéticos e as ações que os atravessavam. Ao recortar fragmentos dos textos, sobraram espaços abertos, a serem preenchidos por mim: dessa maneira, surgiu a personagem do menino Manoel, que na dramaturgia proposta, ocupava um lugar central: seria a potência-infantil a força que atravessaria o exercício de narrar, contar e animar.

Sinopse: Em um quintal, que era o seu mundo, o menino Manoel brinca com as plantas, com os animais, com os objetos que encontra e com as palavras. Sua amiga fiel é uma pequena macieira, que o acompanhará durante a vida: naquele grande quintal, o menino e a árvore crescem e amadurecem juntos, e como bons amigos, vão descobrindo os sentidos da amizade, da troca e da própria vida. A história “*O menino e a árvore*”, convida o público a refletir sobre aspectos inefáveis da vida, como a amizade, a troca, a passagem do tempo e as transformações que fazem da própria vida uma grande passagem²⁶.

Para animar o poema, confeccionei alguns objetos - uma árvore com maçãs e um pássaro, feitos de papelão - com os quais convidaria as crianças, público-alvo do projeto mencionado, a interagirem comigo. Além disso, no momento da construção dramática, optei por deixar momentos abertos, para não controlar o percurso do ato teatral em acontecimento junto aos espectadores. Para além de conceber a peça como uma leitura encenada da história e do poema, me importava propor um espaço de trocas, mediado pelo ato de contar histórias, como uma transferência ao mundo. Nessa instância de jogo, o “contar” envolvia mais do que a transmissão oral de uma história: tratava-se de um contar que mobilizou não somente a voz e a palavra, mas o símbolo, o corpo, o objeto e o espaço. Pensando na dramaturgia intrínseca dos

²⁶ Sinopse do espetáculo “O menino e a árvore” (arquivo pessoal).

objetos, o pesquisador Felisberto Sabino da Costa, no livro *Poéticas do ser e do não-ser* (2016), parte da hipótese que a dramaturgia para o Teatro de Animação envolve especificidades no que tange à própria escritura dramática:

Nesse caso, o dramaturgo não está escrevendo para um ator, somente, mas para um ator que dará vida a um objeto (não) animado ou para um boneco ou outro objeto que será animado por um ator. O objeto é um vir-a-ser (COSTA, 2016, p. 18 - 19).

Na construção dramaturgical do espetáculo *O menino e a árvore*, optei por focar os objetos, gestos e ações que saíam dos textos, materializando-os em objetos e elementos cênicos. Nesse caminho, o trabalho artesanal da criação plástica das formas a serem animadas também era um dispositivo de criação dramaturgical, no qual não era somente o texto e a palavra que orientavam o desenho de uma cena possível, mas, a materialidade dos objetos e suas camadas intrínsecas de dramaticidade e poeticidade.

Nesse aspecto, Medeiros (2015) assume que entre a contação de histórias e o teatro de animação - teatro de bonecos, máscaras, objetos etc. - há uma estreita relação que reside no ato de animar as palavras e as formas inanimadas. A animação no teatro pode ser entendida como um princípio e uma herança (atualizada) do pensamento infantil e animista, que confere vida ao inanimado, atribuindo sentido ao que não tem sentido e dando a faculdade de comunicar sentido às coisas que, por natureza, não o têm. Além disso, conforme indica Medeiros,

o contador de histórias anima palavras e objetos tendo por fim não apenas a comunicação, mas o prazer, a estética, a comunhão. Essa prática foi se modificando no tempo, pois a oralidade, bem como outras artes, tinha uma função muito mais comunicativa do que propriamente estética (MEDEIROS, 2015, p. 218).

A prática da contação de histórias como um acontecimento teatral, mais do que comunicar o texto, endereça e provoca os sentidos. Com isso, podemos pensar na contação de histórias como o endereçamento de uma poesia cênica, que produz sentidos e os extrapola no percurso da cena, em acontecimento. Conforme expressa Medeiros, “ato de contar histórias é uma forma de nos transferirmos ao mundo. E apenas nessa afirmação já reside a *anima*, já que ela passa pela ideia de dar alma, dar sentido, dar vida a algo” (MEDEIROS, 2015, p. 214).

O texto poético de Barros, como inspiração dramaturgical para o Teatro de Animação, abre-se como possibilidade de fazer a poesia das palavras encontrar a

poesia das coisas e do espaço. Sobre isso, trazemos um episódio, que ocorreu durante uma apresentação do espetáculo em questão, durante o evento do “Natal Foz”, no ano de 2019, após ter sido aprovado no edital do projeto “Eu, você e uma história”. O episódio se mostra interessante para seguir pensando em como o acontecimento teatral se mostra aberto e poroso “aos acidentes da cena”:

Nesse dia específico, as árvores estavam soltando muitas e muitas sementes que, literalmente, choviam sobre mim e as pessoas para quem eu contava a história. Era uma chuva de sementes que caíam, produzindo barulho, atritos, participando fisicamente do acontecimento, sendo mais um elemento (nesse caso, fortuito, inesperado) da história. Essa interferência do espaço nunca foi ensaiada, mas foi um chamado que solicitava muita atenção: aquelas sementes que caíam poderiam ser, talvez, as sementes que o menino Manoel recebia do pássaro azul. Eu poderia ter ignorado as sementes reais que caíam, insistindo apenas na potência da voz, em contar “e as sementes caem”, ou poderia ter deixado as sementes que caíam se autorrealizar, estando atento a elas, circunscrevendo essa situação dentro da história narrada, não esgotando, através do contar, os sentidos do que é contado²⁷ (MACEDO; GRIMES; FERREIRA, 2020, p. 26).

Nesse episódio, o mundo invadiu a cena e nos exigiu uma atitude aberta e atenta, que transformou o jogo da cena, e passou a fazer parte da corrente poética do espetáculo. Esse exemplo é demonstrativo, ainda, do mesmo gesto, desde o escrever de Barros, que se mostra atento aos acontecimentos, à efervescência e à vida do mundo. Antes do mundo ser, ou poder ser poetizado, obrado em palavra, o mundo se mostra, em si mesmo, em sua plena poeticidade, que está disponível conforme nossa abertura e disposição para acessá-las.

3.3.2 - VÍDEO “A DERIVA DE APULEIO” (2021)²⁸

Tal experiência se deu no ano de 2021, durante o período de confinamento, que dentre muitas dificuldades, possibilitou o encontro com pessoas fisicamente distantes, como foi o caso de uma oficina gratuita, promovida pelo Sesc de Piracicaba - SP. A oficina foi ministrada por Andreza Domingues e Péricles Raggio, artistas da companhia de teatro de animação “Por um Triz”²⁹. A oficina se propôs a

²⁷ Excerto do meu diário de experiências em atuação, publicado em um artigo de autoria coletiva, escrito à seis mãos com André de Souza Macedo e Suelen Grimes.

²⁸ Link para o vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=cfWLh9fkYCc>. (Youtube).

²⁹ Para saber mais sobre o grupo, ver: <http://teatroporumtriz.blogspot.com/>. Acessado em 28/10/2022.

gerar um espaço de aproximação entre o teatro de animação e o audiovisual.

Dentre as técnicas propostas, estava a da atuação-animação não-verbal, sem o recurso da palavra vinculada ao idioma e ao significado. Através dos jogos propostos pela dupla de professores, fomos estimulados a animar objetos e o nosso próprio corpo, como um possível objeto, a partir de inspirações na mímica, na pantomima e no *grommelot*³⁰. Em relação às técnicas do Teatro de Animação, a dupla nos introduziu ao *Toy Theater*, ou como é conhecido no Brasil, Teatro de Papel ou Teatro de Brinquedo, que se vale de figuras simples, geralmente bidimensionais, acionadas com o auxílio de varas.

O foco, no entanto, era o contato entre essas técnicas com a linguagem e as potencialidade do audiovisual, assim, os aspectos dramaturgicos foram pensados e praticados de modo a contemplar as noções de “enquadramento”, “plano”, “quadro” e “profundidade de campo”, próprias à linguagem mediada pelas câmeras (e demais dispositivos da produção fílmica). A partir dos jogos, das experimentações e da breve carga teórica, fomos provocados a lançar-nos num processo de produção de um curta-metragem. A primeira indicação dosicineiros era a de não utilizar a palavra na elaboração das cenas e explorar os modos de comunicação e a linguagem do teatro de animação e do audiovisual para narrar, contar e animar. Outra indicação proposta era a de não utilizar cortes, edições e montagens no vídeo, que deveria ter até 2 minutos de duração.



³⁰ Também conhecido por “blablação”, consiste numa série de jogos que consistem em inventar um idioma inédito a partir de um falar não preocupado em representar, pela palavra-nome, os pensamentos, desejos e afetos.

FIGURA 5 - Figuras planas e cenário (fonte: arquivo pessoal).

Como tática de criação, na realização do exercício individual, optei por explorar algumas possibilidades dramatúrgicas a partir da segunda parte d’*O Livro das Ignoranças*. O exercício culminou em um vídeo curto sobre a deriva de Apuleio, em que pude experimentar a animação de figuras planas feitas em papel. Para a confecção das figuras, baseei-me em elementos imagéticos dos poemas para construir três silhuetas: o canoeiro Apuleio, o pássaro, que aparece no final do livro, e a canoa. Ainda como estímulo para ação, experimentei os verbos “encher”, “fugir” e “vogar”.

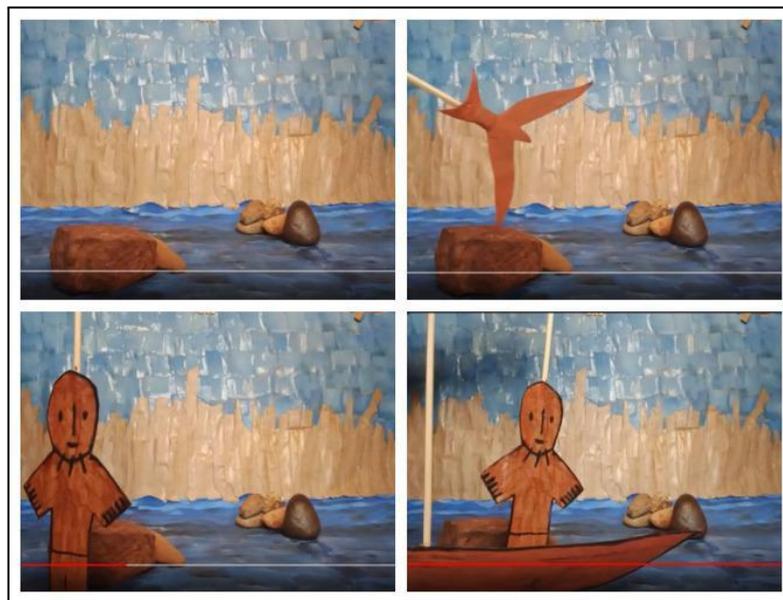


FIGURA 6 - *A Deriva de Apuleio* (fonte: capturas de tela da plataforma Youtube).

Em minha proposta, a ação cênica se desenvolveu a partir do voo e do cantar de um pássaro, anúncio de um dilúvio iminente. O canoeiro, ao escutar o aviso da ave mítica, é obrigado a fugir, escondendo-se nas pedras. A enchente anunciada se concretizou e o Apuleio de papel permaneceu isolado até que sua canoa aparecesse como uma solução inesperada, que o salva de ser engolido e levado pelas águas. Sem o recurso da palavra, me propus a experimentar uma língua inventada, que abriu a possibilidade de não esgotar a pulsão do corpo na palavra proferida.

Além disso, falar uma língua que não existe gera um estranhamento em quem fala e em quem escuta, evidenciando a materialidade sonora e a plasticidade da palavra antes do seu significado. Mais uma vez, somos conduzidos à poesia de Barros e sua potência infantil para errar e desaprender a língua, os nomes, as definições e as regras precisas e prescritivas. Na experimentação, este “errar” a

língua se mostrou como um impulso para estar atento aos silêncios e aos ruídos, que, somados às figuras em animação, contribuíram para a criação de uma cena poética sem o recurso da palavra.

3.3.3 - VÍDEO-PERFORMANCE *DELÍRIOS - O OVO: ENTRE A ÁGUA E O VAZIO* (2022)³¹

Em 2021, como aluno especial, frequentei a disciplina “Possibilidades de diálogos: teatro de animação e audiovisual”, do Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), ministrada pelo Prof.º Dr.º Paulo Ballardin. A vivência no curso se deu de modo remoto, durante o segundo ano da pandemia de Covid-19, e foi no contexto do convívio virtual que surgiu o trabalho *Delírios - o ovo: entre a água e o vazio* (2021), obra confeccionada coletivamente, em parceria com as artistas Anita Malcher e Dani Viola, que residem e atuam nas cidades de Florianópolis e Ribeirão Preto, respectivamente.

Foram espontâneos nossos desejos criativos, que logo manifestamos na primeira reunião via a plataforma *Moodle*, onde os encontros aconteciam. Sombras, poesia e pequenezas, foram as primeiras reverberações da nossa união criativa. Antes de nos reunirmos, porém, o professor Paulo havia nos provocado a pensar naquilo que nos urgia inventar, para ressoar afetos, desejos e visões de mundo.

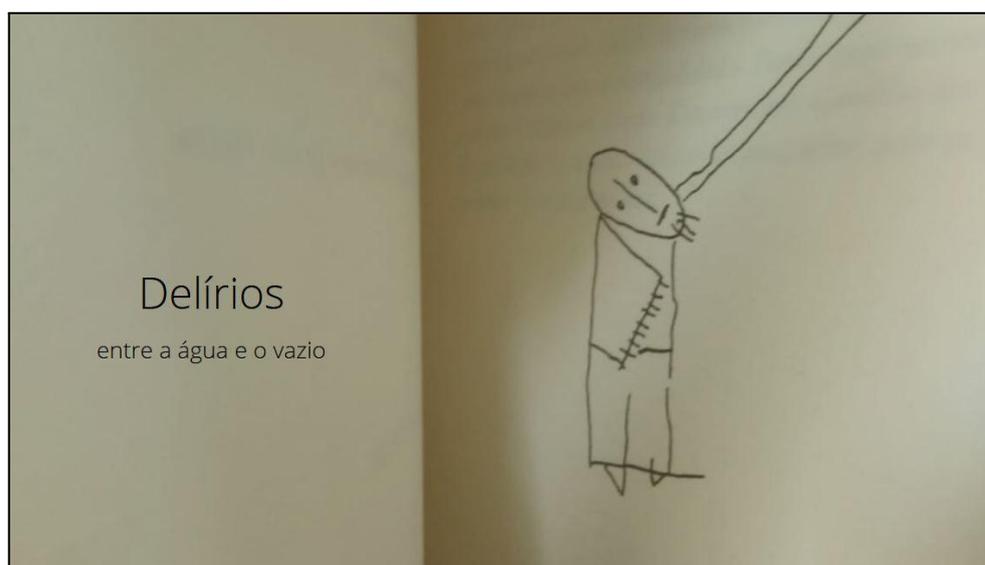


FIGURA 7 - Diário de criação (fonte: captura de tela da plataforma *Canva*).

³¹ Link para o vídeo do trabalho : <https://youtu.be/BPTYbiRSenk> (youtube).

Misturados aos delírios verbais de Barros-Apuleio, estavam os nossos próprios anseios, intensificados pelo contexto pandêmico. No último poema da trilogia à deriva, encontramos o fragmento “Eu sou muitas pessoas destroçadas”. E não podíamos deixar de sentir-nos como destroços, e de praticar nossa invenção como caminho para remontar-nos numa poesia cênica, uma poesia de nós, uma possibilidade de brincar, em meio ao mundo destroçado, tendo o jogo como estímulo para a animação da luz, da sombra e do objeto. Brincando, podíamos sonhar novos mundos, exibidos em nossa intimidade exposta a partir da palavra poética e Barros.

No encontro, mencionei *O Livro das Ignoranças* como uma possível inspiração poética para o trabalho. Elas já conheciam a poesia de Manoel de Barros, mas não esse livro, então, narrei-lhes brevemente a obra, que no período pandêmico ocupava um lugar central nas minhas preocupações de pesquisa. Contei-lhes da deriva de Apuleio pelas águas do Pantanal, foco da segunda parte da obra de Barros. Como o capítulo era dividido em três, cada uma de nós escolheu um poema de um dos dias, como estímulos para a criação. Eu escolhi o poema “1.1”, do “dia um”, Dani o poema “2.5”, do “Segundo Dia”, e Ana optou pelo poema “3.5”, do “Terceiro Dia”.

Cada um de nós também trilhou caminhos diferentes de pesquisa, mas todos a partir do teatro de sombras: Ana trouxe sua experiência com as artes burlescas e experimentou com penas, leques, bem como o corpo-sombra em movimento; Já Daniele, foi buscar nos restos e nas pequenezas o seu caminho criativo; ela trabalhou com materiais orgânicos como cascas de ovos, de cebola, bem como materiais com potencial reciclável; Por minha vez, ressoando as ideias sobre os reflexos e o jogo com a distorção temporal do vogar do canoeiro de Barros, e, inspirado pelas experimentações da companhia mexicana de teatro de sombras *Chipotle Teatro*³², com a projeção de sombras através da água, me lancei numa experimentação com água, figuras de papel e materiais orgânicos e inorgânicos como pedras, galhos e folhas de diversas plantas.

Um dado importante: decidimos por não buscar um retrato fidedigno do dizer barrosiano, mas, por delirar com esse estímulo poético e dar vazão às nossas enchentes criativas. Também decidimos que faríamos nossas investigações

³² Para saber mais sobre tal companhia, ver: <https://chipotleteatro.com/?fbclid=IwAR0lwrmP1avqzysVcoQors5vMoc5lmaRjKOkT627fncpj9IzFXUue nVZMh4>. Acessado em 07/08/2022.

individualmente e, para não nos distanciarmos do objetivo comum que era produzir um trabalho final para a disciplina, criamos um diário coletivo³³ com o intuito de registrar impressões sobre o processo criativo. Em tal diário, encontram-se registros de todo o processo, da criação do *storyboard* às decisões de edição e montagem do material.

Por mais que cada um de nós tenha seguido um caminho criativo particular, a palavra, a imagem e o delírio barrobianos constituíam o nosso chão: a sequência dos dias em que Apuleio ficou à deriva nos sugeria e nos indicava uma possível sequência de ações, no sentido de um devir, em que Apuleio passa a inscrever os seus delírios em cadernos de armazém. A nosso ver, o “enredo” apontava para o transcorrer de um acontecimento que levou o personagem ao desbordamento da razão, mas, a uma ampliação da percepção do/no mundo.

Como vimos ao longo do segundo capítulo, a água é um elemento germinador na narrativa poética de Apuleio. É o elemento que inunda e que transforma o mundo e o sujeito. A água aparece, ainda, como elemento da vida e da morte, em sua potência criativa e destrutiva. Nesse sentido, a água se tornou um elemento central na pesquisa cênica, seja como materialidade ou como reverberação poética, a partir de efeitos ópticos, como a reflexão e a distorção).

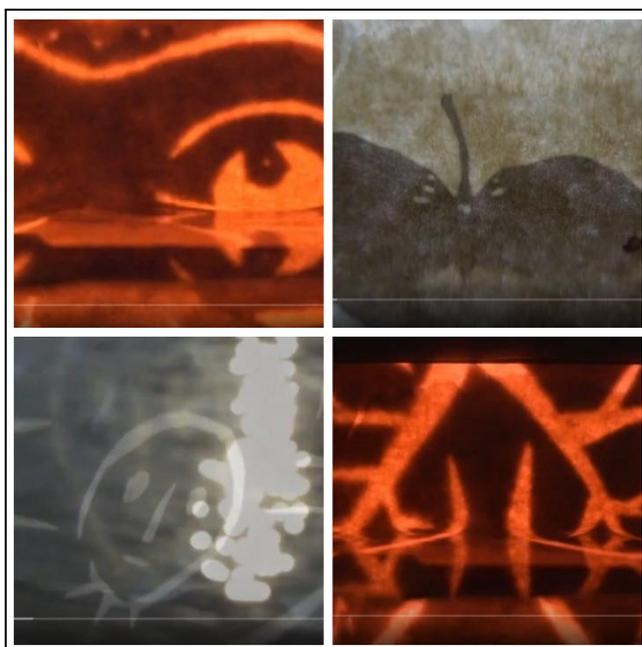


FIGURA 8 - *Delírios* (2022) (fonte: captura de tela da plataforma *Youtube*).

³³ Com a devida autorização e consentimento das atrizes, disponibilizo para consulta o link do Diário de Bordo (Canvas): <https://www.canva.com/design/DAEiVOZEEdNQ/FLrO5dt6enCyogipkbOggQ/edit#1>

A partir do poema “1.1” (BARROS, 2000, p. 33), realizei diversas leituras visando a confecção de uma espécie de decupagem imagética do poema. Procurei esmiuçar a estrutura do texto no afã de extrair elementos que pudessem me ajudar na construção de um *storyboard*. O primeiro mapa que construí foi verbal, a saber: “chover”; “molhar”; “dormir”; “comer”; “vogar”; “enxergar”; “fazer”; “ser”; e “ter”. Tais verbos aparecem no poema às vezes conjugados, às vezes em sua forma infinitiva. A partir desses verbos, imagens-verbo ou desenhos verbais, encontrei elementos para devanear com o poema “1.1”.

Após as primeiras experimentações, desenvolvi o *storyboard* para contemplar as seguintes seis ações: o encher, o respirar, o sobrevoar, o vogar, o refletir e o mesclar. Essas ações foram escolhidas como impulsos para a animação das figuras perante à luz e às possibilidades imagéticas proporcionadas pela água, de refletir e distorcer a imagem e a sombra projetada. O *storyboard* foi criado num vai e vem entre o experimento e o planejamento, entre o brincar despreziosamente e buscar sentidos e direções possíveis para o processo de filmagem. Não necessariamente busquei representar o poema “1.1”, mas, brincar com as imagens e a potencialidade metafórica da poesia transposta para a cena. Da mesma forma, o *storyboard* não visou um fechamento total sobre os planos de filmagem, mas um caminho para começar a inventar.

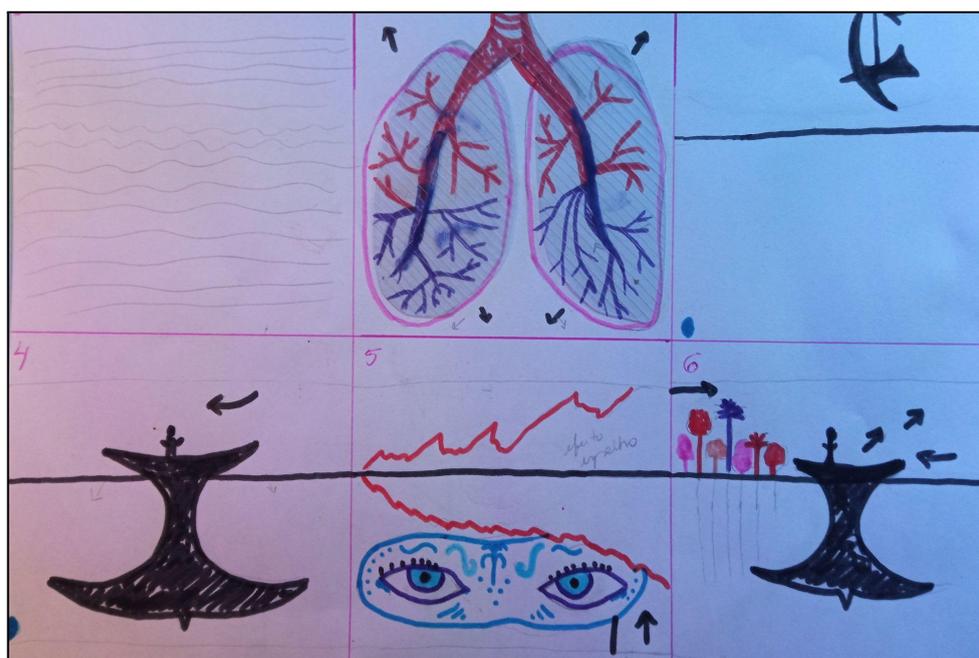


FIGURA 9 - *Storyboard* (fonte: arquivo pessoal).

A partir desse exercício de decupagem do poema, identifiquei os personagens, a saber: canoeiro, pássaro, “espírito das águas”, floresta, iluminura de Barros, que depois se tornaram figuras planas para serem utilizadas como silhuetas para a projeção das sombras. Na confecção das figuras, utilizei materiais reaproveitáveis como plástico e papel. Além desses materiais, para compor a imagem e a paisagem de um rio, utilizei alguns objetos orgânicos, como plástico e papel, e inorgânicos, como galhos, ramos de flores, sementes e rochas.



FIGURA 10 - Figuras e telas (fonte: arquivo pessoal)

Antes de esboçar o projeto, realizei os primeiros testes, para verificar a viabilidade do dispositivo cênico para a projeção de sombras, o aquário cheio de água. As primeiras experiências foram suficientes para terminar de decidir sobre o uso de tal elemento: nos testes iniciais, me surpreendi com a distorção da luz e da sombra ocasionada pela água dentro do recipiente de vidro. Na ocasião, optei por testar com copos, taças e vasos e aquários. Com cada recipiente, testei diferentes telas de projeção, tais como folhas plásticas, colagens de papel *craft* e até folhas de árvores.

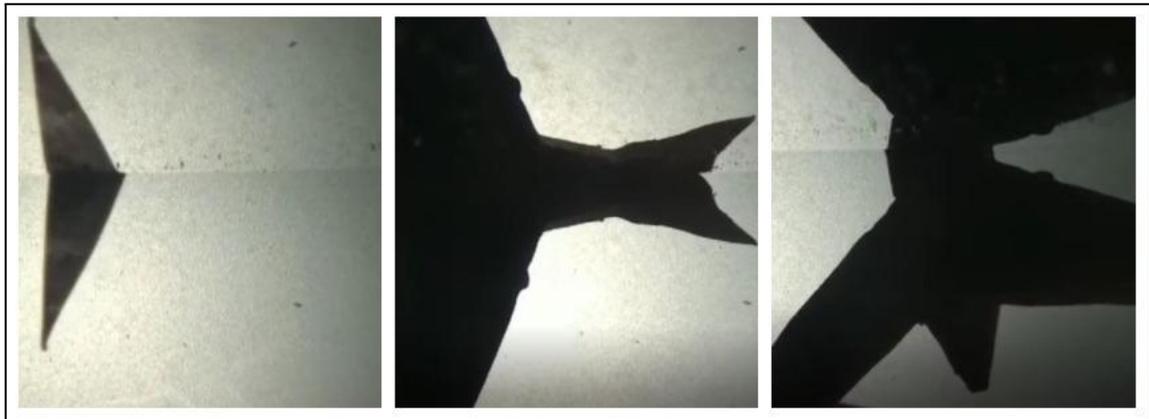
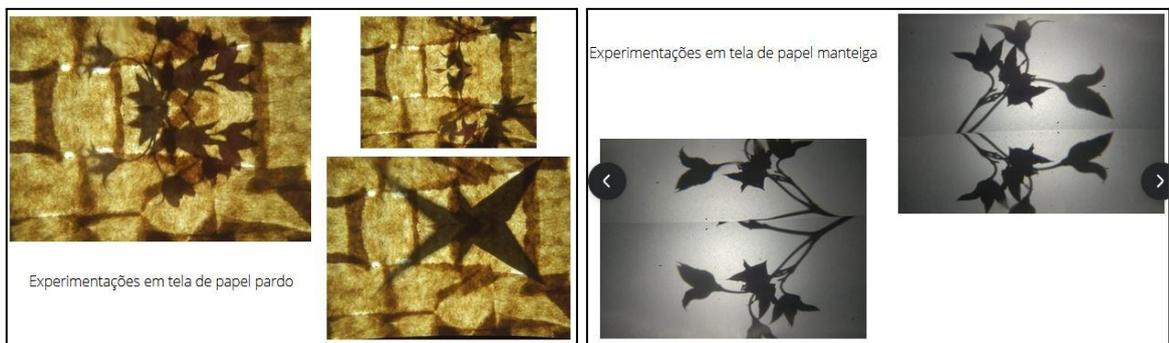


FIGURA 11 - Projeções na água (fonte: captura de tela da plataforma *Canva*).



FIGURAS 12 e 13 - Telas para projeção (fonte: capturas de tela da plataforma *Canva*).

O alto grau de transformabilidade das sombras projetadas na água me levou diretamente para o poema de Barros: “Estas águas não têm do lado de lá. Daqui só enxergo a fronteira do céu” (BARROS, 2000, p. 33). É como se a água tivesse se espalhado indefinidamente pelo mundo, fazendo a paisagem se dividir entre a água e o céu, que por sua vez, reflete-se na água. Essas reverberações me levaram a continuar explorando esses mundos distorcidos, emaranhados e bifurcados - adjetivos que também orbitam o delírio de Apuleio, que se vê ele mesmo desconfigurado pela enchente.



FIGURA 14 - Apuleio-enchente (fonte: captura de tela da plataforma *Youtube*).

Nesses testes, pude perceber a transformação das formas em relação à sua própria materialidade: os galhos mortos se transformavam em pássaro e o pássaro se convertia em canoa, para logo levantar voo e abandonar a enchente. Esses efeitos ópticos inesperados, me conduziram a caminhos que se bifurcam na experimentação e na criação poética. No mesmo sentido, em relação à poesia de Barros, me deparei com surpresas e com voos repentinos. Entre a palavra e a cena animada, optei por seguir a deriva, em atitude de escuta e atenção ao inesperado na/da cena.

Durante todo o processo de produção e captação das imagens, fui percebendo a artesanaria por trás do Teatro de Animação, que tal como a artesanaria do verbo de Barros, envolve um fazer e um refazer constantes, de descobertas, de frustrações e de encontros com elementos novos e inesperados. Se a poética de Barros se nutre de uma disposição para sonhar o mundo de acordo com o ritmo do mundo, a animação do inanimado também acontece nesse lugar de espera e atenção: a poética que emerge do próprio “ser” do objeto necessita, então, de uma atenção total. Sobre isso, a atriz Daniele, comentando³⁴ sobre o seu processo criativo com a palavra barrosiana, expressa que

A casca de ovo, por exemplo, não saiu da poesia de Barros, mas, o trabalho de Barros com a palavra me deu instrumentos para criar a ação, sabe? Mas eu já tinha um material que estava pensando há algum tempo, que era a casca, o elemento do ordinário, do descarte, do resto; e aí, quando a gente escolhe aqueles poemas, aquelas três fases, e aí eu escolho uma fase (a fase dois), ele me dá elementos para criar um motivo, uma ação em desenvolvimento da cena. Depois é que entraram os outros elementos, a casca de cebola... tudo em decorrência do processo criativo. Então não houve uma relação direta, foi mais uma consequência do processo, então, quando eu estava usando a casca, a casca quebrou, e aí apareceram novos restos, e eu fui combinando os restos, e aí o trabalho foi surgindo, sabe? Manoel de Barros me ofereceu a ação, mas depois eu fui combinando os materiais, as materialidades das coisas, a ação da cena, o ritmo...
(Daniele Rocha Viola, 2022).

Assim como o acidente mencionado no tópico “3.3.1”, durante o processo criativo de *Delírios*, destacou-se a agência do objeto, e isso implica diretamente em deixar o objeto “falar” a partir de suas qualidades plásticas, sensíveis e poéticas.

³⁴ Trecho de relato concedido para esta pesquisa. O relato na íntegra encontra-se nos Anexos deste trabalho.

Implica deixar as coisas acontecerem. Não se trata de controlar e manipular o objeto, mas, de dar espaço para que a vida do objeto emerja de sua presença na cena. Os objetos também nos dão pistas e indicações de caminhos e de respostas criativas.



FIGURA 15 - Folha-pássaro (fonte: captura de tela da plataforma *Youtube*).

Como ocorreu em uma situação durante a primeira sessão de captação das imagens. Na ocasião, o ator e diretor André Macedo e o assistente de fotografia Osvaldo Ibañez me auxiliaram na divisão das tarefas necessárias à captação de imagens. Sozinho, não poderia ter captado as imagens e animado as figuras. A primeira sequência que queríamos captar era em relação ao verbo “encher”. A ideia era a de flagrar o enchimento de diversos recipientes. Antes das gravações, eu havia feito meus últimos experimentos, utilizando galhos de algumas plantas, que soltaram resíduos no interior dos objetos de vidro: restos de flores e sementes.

O inesperado foi que quando começamos as gravações, durante o enchimento, que era o motivo da filmagem, esses resíduos vegetais se agitaram dentro do recipiente de vidro e começaram a dançar na água, em rodopios e giros inconstantes e improváveis. O dançar dos restos passou a ser o elemento inesperado que provocou um salto poético na cena, agitada com uma nova vida, que surgiu do movimento suscitado pela água, que inundou e fez tudo flutuar, e também, na jornada de Apuleio.

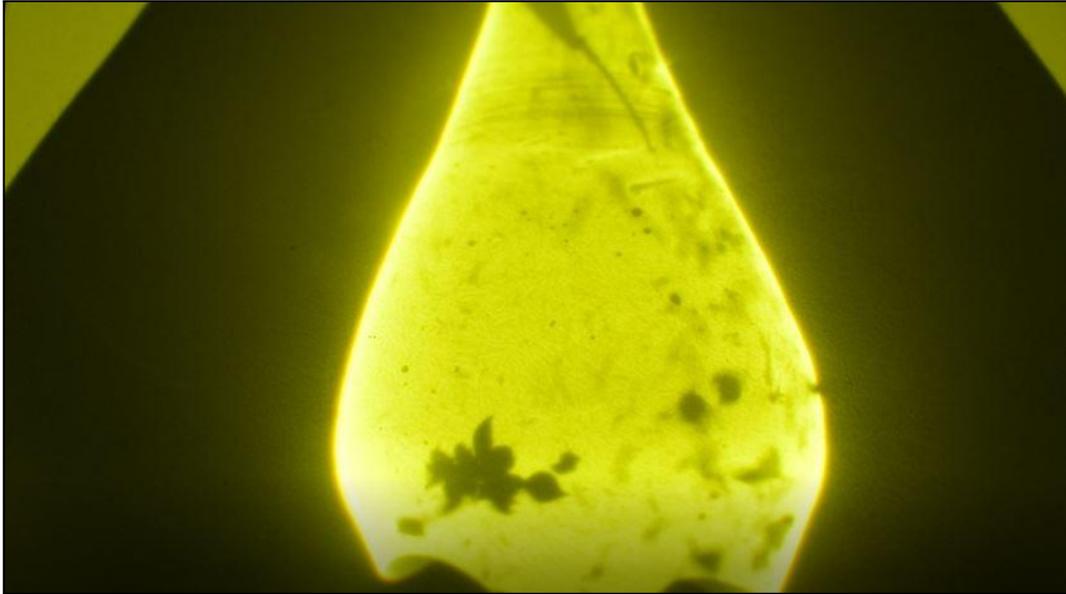


FIGURA 16 - O baile das folhas (fonte: captura de vídeo do arquivo pessoal).

Essa situação se encontra com a descoberta das cascas de cebola na cena de Daniele, em como ela narra um processo de ir se encontrando no fluxo do próprio fazer, e em como é esse fazer que vai nos solicitando respostas poéticas que surgem a partir do inesperado e do erro. Tal como Barros se guia pelos trajetos da errância, nos guiamos também por uma estética do erro, do improvisado e da “gambiarra”, como respostas criativas aos acidentes e a precariedade que nos acompanhou como artista independentes, criando à distância em meio à Pandemia. Nos valemos dessa errância como impulso para o inventar cênico com a sombra, a luz e a palavra de Barros transposta para a imagem animada.

DESCONSIDERAÇÕES FINAIS

Nestas desconsiderações, muito mais do que propor conclusões ou fechamentos, volto com mais perguntas e inquietações que me mobilizam, me estimulam e me animam a seguir tateando os entrelugares entre o teatro e a poesia, entre o dito e o não-dito, entre a vida do verbo e a vida o objeto. A primeira pergunta, se relaciona à importância de haver percorrido um processo investigativo e criativo com a palavra barroiana, de haver dedicado uma dissertação sobre o pequeno, o inefável e o afetivo, que atuam na disposição lúdica de Barros para sonhar o mundo e reinventá-lo poeticamente. Dito isso, no tempo em que vivemos, o que caberia considerar com urgência sobre a poesia de Barros?

[...] Árvores que no meu observar de cinquenta anos estão rareando nos cerrados e até desaparecendo, posso citar algumas: o barbatimão (que é uma leguminosa), o tarumeiro, o chico-magro, a água-pomba, a coroa-de-frade, o aputá (que é um caqui selvagem). Não estão extintos todos, mas observo que rareiam pelos campos. Eles hão de completar a eternidade deles como nós. Em algum tempo. E sobra disso uma pequena melancolia em mim também... (MÜLLER, 2010, p. 54).

Nessa fala, transcrita por Adalberto Müller, Manoel de Barros lista algumas espécies da flora pantaneira, em risco de extinção. O poeta sustenta sua constatação numa vivência longa (e dolorosa), no que implica perceber que a diversidade da vida se encontra ameaçada. Na mesma fala, o poeta expressa que esse processo não estaria relacionado tanto à “depredação dos pantaneiros” (MÜLLER, 2010, p. 53). O poeta, porém, não chega a mencionar outras possíveis causas para a lenta e processual destruição do Pantanal. Pelo menos não explicitamente. Entretanto, numa camada mais profunda, o poeta deixa entrever que a destruição se deve mais à lógica do “mundo grande”: um mundo regido pelo logocentrismo, pelo antropocentrismo, pela velocidade, pela produção e pela destruição do mundo natural e pelo apagamento e a destruição do outro.

Barros só pôde observar este mundo até 2014, porém, sua fala projeta-se para o nosso presente como uma constatação certa: em 2020, somando-se à Pandemia, as queimadas na região do Pantanal, entre a Bolívia, o Brasil e o Paraguai, romperam as cifras e os recordes, pelo menos em 22 anos³⁵. Neste ano

³⁵ Informação obtida no portal do Observatório Pantanal. Disponível em:

fatídico, a fumaça dos incêndios escureceu o céu e poluiu o ar de vasta extensão, chegando às regiões sudeste e sul do país. Em Foz do Iguaçu - PR, durante dias o Sol permaneceu encoberto por uma nuvem alaranjada, densa e tóxica de fumaça - a metamorfose forçada e abrupta da floresta em gases nocivos; a metamorfose da vida em morte; a metamorfose das terras pantaneiras em pastos planos, desertos verdes. Metamorfoses essas, provocadas por uma lógica perversa, da exploração máxima e inconsequente do meio ambiente³⁶. Nestes dias sufocados, em 2020, tosi meu próprio sufoco no papel, em algumas linhas³⁷:

A lua está saturada.

Cansada.

Sufocada

(Sub-focada por olhos)

por fumaça

(impedidos de ver)

Tanta fumaça.

Fumaça.

Fuma, respira e tosse,
chora e cospe.

Ar seco,

ar *humo*:

pulmão que vacila.

(olhos que não veem: a dor dos olhos.

olhos secos, impedidos de chorar).

de chover.

No ano seguinte, contudo, esse cenário de destruição se repetiu: “Se queimadas continuarem, Pantanal tende a virar um deserto”, afirma o biólogo Gustavo Figueroa, do movimento SOS Pantanal, em entrevista ao periódico eletrônico³⁸ do Brasil de Fato. O início da segunda década deste século é marcado

<<https://observatoriopantanal.org/2020/07/21/pantanal-bate-recorde-historico-de-queimadas-em-22-anos/>>. Acessado em 28/10/2022.

³⁶ Ver investigação realizada pelo Greenpeace, citada em reportagem do Instituto Socioambiental. Disponível em:

<<https://site-antigo.socioambiental.org/pt-br/blog/blog-do-monitoramento/empresas-pecuaristas-envolvem-queimadas-no-pantanal-comercializam-carne-em-escala-global>>. Acessado em 28/10/2022.

³⁷ Poema de autoria do pesquisador Leonardo Pontes Ferreira (arquivos pessoais).

³⁸ Entrevista consultada no portal do Brasil de Fato. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2021/01/08/se-queimadas-continuarem-pantanal-tende-a-virar-um-deserto-afirma-biologo>>. Acessado em 28/10/2022.

por uma guinada em direção a um caminho sem volta, de destruição dos ecossistemas e dos biomas (os poucos que restam nesse mundo). Não deixo de me perguntar no que diria e no que sentiria Barros ao ver as imagens de um Pantanal agonizante, em chamas, dominado pela voracidade do “mundo grande”:



FIGURA 17 - Queimadas no Pantanal (fonte: Portal Eletrônico do Brasil de Fato³⁹).

Como uma possível resposta, penso em uma outra fala do poeta, também presente na coletânea de entrevistas de Barros, organizada por Müller. Nessa fala, Barros responde a uma pergunta sobre sua possível filiação à “Geração de 45”. A resposta do poeta, num caminho diferente, indica um afastamento no que tange à reconstrução do mundo e da palavra. Para Barros, tanto a palavra, quanto o mundo não poderiam, sequer, ser reconstruídos, já que estavam desmoronando:

Agora a nossa realidade se desmorona. Despencam-se deuses, valores, paredes... Estamos em ruínas. A nós, poetas destes tempos, cabe falar dos morcegos que voam por dentro dessas ruínas. Dos restos humanos fazendo discursos sozinhos nas ruas. A nós cabe falar do lixo sobrado e dos rios podres que correm dentro de nós e das casas. Aos poetas do futuro caberá a reconstrução – se houver reconstrução. Porém a nós – a nós, sem dúvida – resta falar dos fragmentos, do homem fragmentado que, perdendo suas crenças, perdeu sua unidade interior. [...] E, se alguma alteração tem sofrido minha poesia, é a de tornar-se, em cada livro, mais fragmentada. Mais obtida pelo escombros. Sendo assim, cada vez mais, o aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição...(MÜLLER, 2010, p. 43).

³⁹ Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/01/08/se-queimadas-continuarem-pantanal-tende-a-virar-um-deserto-afirma-biologo>>. Acessado em 28/10/2022.

É a partir dos escombros e dos destroços que a palavra poética obrada por Barros tem a força de nos levar a um aterramento como possibilidade de “transver” o mundo, para imaginá-lo e recriá-lo de outras formas possíveis. A artesanaria aterrada da palavra, ligada às coisas do chão, ao cisco e ao resto, nesse caso, pode ser a artesanaria de um outro mundo possível, a ser inventado: um mundo pequeno, habitado e vivido de outras formas, a partir de outras lógicas. É nesse sentido que a reconstrução do “homem fragmentado” é praticada, por Barros, como a busca pelos “passarinhos de uma demolição”, pelas vidas que podem ainda existir abaixo dos escombros. Vidas que resistem perante a lógica voraz do “mundo grande”.

Para além de lançar luz sobre os escombros de uma realidade que desmorona, Barros deixa sua escrita impregnar-se de vozes silenciadas e apagadas, de ecos milenares e ancestrais de vozes outras, vozes sem boca, murmúrios e ressonâncias de vozes, cantos e histórias. Se por um lado o livro é habitado por muitas vozes e personagens, são essas vozes que atuam no percurso de desaprendizagem, como caminho de sensibilização poética ao mundo. A atividade poética, como a encenação do processo de escritura, em Barros, age como metáfora para um questionamento de “certas” maneiras de olhar o mundo e a vida. Se quisermos, podemos mencionar no Ocidente como esse “mundo grande” erguido a partir da separação radical entre o ser humano e a natureza, mas do ser humano entre os próprios seres humanos, e da divisão da natureza em propriedades de poucos.

Em detrimento a isso, Barros abre espaços para que surjam roçados e mundos pequenos, territórios do brincar e do conviver diferentemente com o mundo. Espaços da criança e do bugre, como forças que conduzem o escrever e o inferir sobre o mundo. Desde estas perspectivas, o poeta faz o verbo aparecer em sua “natência”, antes do endurecimento provocado pela lógica, pela razão e pelo utilitarismo. A criança, o bugre e o todo o Pantanal são agentes que atuam e que possibilitam a desaprendizagem sensível, a criação poética e a imaginação política de uma realidade a ser transvista e construída.

Nesse caminho, o dizer barrosiano nos conduz às raízes subaquáticas da palavra, ou antes, do ar, do vento e do sopro, que também é o sopro da alma, da *anima*, que é transferida para a vida sutil dos poemas, mundos pequenos, que habitam os interiores do livro, uma outra geografia possível. Por isso, depois de

termos percorrido esses espaços, depois de termos estabelecido uma interlocução com o dizer poético de Barros, durante o percurso da pesquisa, podemos dizer que Barros atua como um animador de palavras, de seres verbais, de mundos cifrados, impressos, ditos, soprados. E ao nos entregar esses mundos novos, nos convida a continuar o gesto da animação, a partir da leitura, que em nosso caso foi também uma leitura motivada por experiências com o teatro de animação, pensando especificamente no teatro de papel, no teatro de sombras e de restos.

Chegamos ao ponto de falar sobre o vai e vem entre a poesia e o Teatro de Animação, que, muito mais do que um trânsito conceitual, nos implicou num processo frutífero de diálogo criativo e reflexivo. Ao ler Barros buscando encontrar gestos possíveis de animação, não nos faltaram exemplos de multiplicação vital que o poeta opera a partir da palavra. No sentido contrário, ao nos debruçarmos na criação cênica, após e durante a leitura analítica e pormenorizada da obra, os desaprendizados de Barros sobre a criação poética voam do livro até a cena, nos apontando caminhos para sonhar e colocarmo-nos na cena com uma postura aberta, humilde e atenta.

A escrita de Barros projeta-se para espaços além das palavras, num encontro com outras linguagens artísticas e práticas criativas. A palavra animada de Barros só espera o gesto que parte do corpo do ator para alçar voo em direção a uma animação concreta no objeto e na forma animada. Nesses descaminhos, tentamos realizar, ao mesmo tempo, uma incursão profunda na obra com o intuito de percorrê-la em suas imagens e entrelaçamentos simbólicos, que apontem para uma dramaturgia possível, articulada por ações, gestos e pela agência do mundo - da vida, da não-vida, da quase-vida.

Finalmente, essa pesquisa foi se delineando com um descaminho, como um entre caminhos entre a Teoria Literária, o Teatro de Animação e a Filosofia. Foi na confluência desses espaços que desenvolvemos o diálogo possível entre a invenção poética e a invenção cênica, em suas potencialidades lúdicas e performativas. Foi através desses cruzamentos onde pudemos enxergar que a pesquisa artística pode estar aliada à pesquisa acadêmica. E mais, que ambas, associadas, promovem uma oxigenação do fazer e do saber; do desfazer e do dessaber que perpassam a pesquisa artística e acadêmica, abrindo possibilidades de diálogos intensos entre o fazer artístico, acadêmico e seu aprofundamento no campo e na vida social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros de Manoel de Barros

BARROS, Manoel de. “O livro das ignoranças”. 8ª edição. – Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. “Livro sobre Nada”. 11ª edição. – Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

_____. “Memórias inventadas”. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.

Sobre Manoel de Barros

ANDRADE, Geysiane. “Os deslimes da palavra de Manoel de Barros”. In: **Revista Scriptorium**. Vol. 5, n.º 1. Porto Alegre, 2019.

CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz. “**A poética do fragmentário: uma leitura da poesia de Manoel de Barros**”. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras (Tese de Doutorado), 1996.

CRUZ, Wanêssa C.Vieira. “**Iluminuras: a imaginação criadora em Manoel de Barros**”. Belo Horizonte: UFMG, Faculdade de Letras (Dissertação de Mestrado), 2009.

FIOROTTI, Devair Antônio. “**A palavra encena: uma busca de entendimento da linguagem poética a partir de Manoel de Barros**”. Brasília: UNB, Instituto de Letras (Tese de Doutorado), 2006.

HEYRAUD, Ludovic. “Le corps à corps avec le *Pantanal* – Une lecture écocritique de l’oeuvre poétique de Manoel de Barros”. In: **reCHERches: Culture et histoire dans l’espace roman**, n.º 4, 2010. 273 – 284. Disponível no site <<http://journals.openedition.org/cher/8227>>. Acessado em 25/03/2022.

_____. “As ignoranças do poeta brasileiro Manoel de Barros”. In: **Revista Navegações**, vol. 3, n.º 2. Porto Alegre, 2011.

MÜLLER, Adalberto (org.). “Manoel de Barros – encontros”. Apresentação de Egberto Gismonti. - Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

OLIVEIRA, Ilca Vieira. “Manoel de Barros é um leitor dos Sermões de Vieira?”. In: **Revista Texto Poético**. Vol. 17, 2014.

OLIVEIRA, Kamilla Reginna Silva. “Poesia e imagem – o desenho verbal: uma análise na obra de Manoel de Barros”. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação

em Letras – Português). Instituto de Letras. Universidade de Brasília. Brasília, 2016.

SANTOS, Suzel Domini dos. “A Metalinguagem em Manoel De Barros: uma tática da criação”. In: **Estação Literária**, Londrina, Vagão-volume 8, parte B, 2011. p. 158 - 165.

_____. “**Poesia e pensamento em Manoel de Barros**”. São José do Rio Preto: UNESP. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (Tese de Doutorado), 2017.

SILVA, Wellington Brandão da. “**Inclinações da metapoesia de Manoel de Barros**”. Brasília: UNB. Instituto de Letras (Dissertação de Mestrado), 2011.

SOUZA, Ordalha C. M. Alves de. “**A artesanía da palavra: um estudo dos neologismos derivacionais em Manoel de Barros**”. Três Lagoas - MS: UFMS (Dissertação de Mestrado), 2015.

VIEIRA, Tânia Regina; AGUIAR, Ofir Bergemann. “Manoel de Barros em terras estrangeiras: *O livro das Ignorãças, Uma Didática da Invenção, poema XII*”. In: **Cadernos de Tradução**, vol. 2, n.º 24. – Florianópolis, 2009.

Referências gerais

AGAMBEN, Giorgio. “O que é um dispositivo?”. Tradução de Nilcéia Valdati. In: **Outra Travessia – Revista de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Literatura**, Universidade Federal de Santa Catarina, n.º 5. – Florianópolis, 2005.

AMARAL, Ana Maria. “**O ator e seus duplos: máscaras, bonecos e objetos**”. 1ª edição. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

_____. “**Teatro de Animação: da teoria à prática**”. 3ª edição. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

ANDRADE, Oswald de. “**Obras completas VI: do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias**”. Introdução de Benedito Nunes. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização, 1978.

APULEIO, Lúcio. “**O asno de ouro - metamorfoses**”. Tradução de Ruth Guimarães. São Paulo: Editora Cultrix, 1963.

ARTAUD, Antonin. “**Escritos de Antonin Artaud**”. Organização, tradução e notas de Claudio Willer. - 2. ed. - Porto Alegre: L&PM, 2019.

BACHELARD, Gaston. “**A poética do devaneio**”. Tradução de Antonio de Pádua Danese; revisão da tradução de Alain Marcel Mouzat e Mário Laranjeira. 4ª edição.

São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

BORGES, Paulo César Balardim. “**O boneco no discurso cênico**”. In: V Congresso ABRACE-Assoc. Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2008, Belo Horizonte. Anais do V Congresso, 2008.

CAILLOIS, Roger. “**Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem**”. Tradução de Maria Ferreira. - Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2017.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. “**Dicionário de símbolos**”. Colaboração de André Barbaut. Tradução de Vera da Costa e Silva. 16ª edição. Rio de Janeiro: Editora José Olympo, 2001.

CHKLÓVSKI, Viktor. “**Arte como procedimento**”. Tradução de David G. Molina. In: Revista de Literatura e Cultura Russa (RUS), [S. l.], v. 10, n. 14, p. 153-176, 2019. DOI: 10.11606/issn.2317-4765.rus.2019.153989. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/153989>. Acesso em: 25 jul. 2022.

COSTA, Felisberto Sabino da. “**A poética do ser e do não-ser: procedimentos dramatúrgicos do teatro de animação**”. - São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. “**Mil Platôs - vol. 1**”. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélia Guerra Neto e Celia Pinto Costa. 2ª edição - São Paulo: Editora 34, 2011.

FÉRAL, Josette. “**Além dos limites: Teoria e prática do teatro**”. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GARRAMUÑO, Florencia. “La literatura en un campo expansivo: y la indisciplina del comparatismo”. In: **Cadernos de Estudos Culturais – Literatura Comparada Hoje**, vol. 1, n.º2. – Campo Grande, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/2190>. Acessado em: 01/08/2022.

LEZAMA LIMA, José. “**Ensayos barrocos. Imagen y figuras en América Latina**”. 1ª edição – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Colihue, 2014.

_____. “**La expresión americana**”. 1ª edição. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MACEDO, André de Souza; GRIMES, Suelen; FERREIRA, Leonardo Pontes. “O dito e o inacabado na cena: palavras como incertezas de um corpo em atuação”. In: **Voz e Cena**, [S. l.], v. 1, n. 02, p. 25–39, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/33303>. Acesso em: 7 ago. 2022.

MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes. “Contador de histórias: um animador de palavras e coisas”. In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; MORAES, Taiza Mara Rauen (orgs.). **“Contaçon de Histórias: tradiçon, poéticas e interfaces”**. São Paulo: Edições SESC, 2015. p. 213-225.

NOY, Bia Isabel . “Literatura Comparada e Teatro: o Onde se desenvolve o diálogo”. In: **V Colóquio Internacional Sul de Literatura Comparada Fazeres Indisciplinados**. Porto Alegre, 2012.

PAZ, O. **“O Arco e a Lira”**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, Diana Araújo. “A hematopoiética de Lezama Lima”. In: GUBERMAN, Mariluci (org.). **“El pensamiento y la expresión americana”**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

SCLIAR, Carlos. “Escrever e ler para ressuscitar os vivos: notas para pensar o gesto da leitura (e da escrita)”. In: KOHAN, Walter Omar (org.) **“Devir-criança da filosofia: infância da educação”**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

VALÉRY, Paul. **“Lições de Poética”**. Tradução e introdução de Pedro Cette-Câmara. 2ª edição – Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2020.

ZUMTHOR, Paul. **“Performance, recepção e leitura”**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Frenerich. 2ª edição. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

Vídeos

SÓ dez por cento é mentira: A desbiografia oficial de Manoel de Barros. Direção: Pedro Cezar. Fotografia: Stefan Hess. Produção: Artezanato Eletrônico. Documentário, Brasil, 2008. 82min, color.

A ROTINA de um homem simples – Ocupação Manoel de Barros. Direção: Claudiney Ferreira. Produção: Camila Fink e Roberta Roque. Intérprete: Martha Barros. Roteiro, fotografia e captação: Karina Fogaça. São Paulo: Itaú, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fKtpBJL_SDU&list=PLrq1e3rfSWC60OVSc41qFySSzU5luRYty&index=30 . Acesso em: 12 mar. 2022.

ANEXOS

ANEXO A

Transcrição de entrevista realizada com a atriz Daniele Rocha Viola, via Whatsapp, no dia 02/08/2022. A pergunta feita foi: “como você se relacionou com o poema de Manoel de Barros durante o percurso criativo de “Delírios”?

Daniele: Antes de responder o que você me perguntou, sobre como eu me relacionei com o trabalho de Manoel de Barros para criar, é importante eu dizer que eu tenho trabalhado muito com a visualidade, principalmente com o teatro de sombras, então, eu olho o material, vejo o material para então criar a imagem. Manoel de Barros, o que eu gosto nele e o que tem me instigado mais é a forma em como ele olha para as coisas, em como ele dá ação para aquilo que não teria... ele olha o objeto e desloca o sentido das coisas... então quando eu fui trabalhar especificamente com as cascas (de cebola, de ovo), eu tentei ir no mesmo sentido... A casca de ovo, por exemplo, não saiu da poesia de Barros, mas, o trabalho de Barros com a palavra me deu instrumentos para criar a ação, sabe? Mas eu já tinha um material que já estava pensando há algum tempo, que era a casca, o elemento do ordinário, do descarte, do resto; e aí, quando a gente escolhe aqueles poemas, aquelas três fases, e aí eu escolho uma fase (a fase dois), ele me dá elementos para criar um motivo, uma ação em desenvolvimento da cena. Depois é que entraram os outros elementos, a casca de cebola... tudo em decorrência do processo criativo. Então não houve uma relação direta, foi mais uma consequência do processo, então, quando eu estava usando a casca, a casca quebrou, e aí apareceram novos restos, e eu fui combinando os restos, e aí o trabalho foi surgindo, sabe? Manoel de Barros me ofereceu a ação, mas depois eu fui combinando os materiais, as materialidades das coisas, a ação da cena, o ritmo... Eu gosto de ter como referência a obra de Barros porque ele materializa as coisas desimportantes, então, isso acaba sendo muito útil para a criação. Para mim então, que gosto de trabalhar com restos e que tenho trabalhado com teatro de sombras e de sobras, o restão mesmo, o resto das coisas... quando tomo os poemas de Manoel de Barros e as suas viagens, ele se torna combustível para a criação, uma inspiração!