CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens

Luan dos Santos Silva

DESPALAVRAS DO INÚTIL:
poesia e imagem em Manoel De Barros

Belo Horizonte

2021

Luan dos Santos Silva

DESPALAVRAS DO INÚTIL:
Poesia e imagem em Manoel de Barros

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos de Linguagens do Programa de Pós- Graduação *Stricto Sensu* do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, como requisito parcial à obtenção de título de Mestre.

Área de concentração: Tecnologias e Processos Discursivos

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves Lopes

Belo Horizonte (MG)

2021

Silva, Luan dos Santos.
S586d Material álcali-ativado em sistema ternário com o uso de cinza de bagaço de cana-de-açúcar como precursor / Leila Nóbrega Sousa. – 2021.
117 f. : il.

Orientador: Luiz Carlos Gonçalves Lopes

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2021.
Bibliografia.

1. Silêncio. 2. Imagem. 3. Poesia. 4. Barros, Manoel de, 1916-2014. I. Lopes, Luiz Carlos Gonçalves. II. Título.

CDD: B869.109

Ficha elaborada pela Biblioteca - Campus I – CEFET-MG
Bibliotecário: Wagner Oliveira Braga CRB6 - 3261

Luan dos Santos Silva

DESPALAVRAS DO INÚTIL:
Poesia e imagem em Manoel de Barros

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves Lopes – CEFET/MG – Orientador

Prof. Dr. Roniere Silva Menezes – CEFET/MG

Prof. Dr. Paulo Fonseca Andrade – UFU/MG

Profª. Drª. Cláudia Cristina Maia – CEFET/MG

À toda comunidade de vaga-lumes que mesmo com todo ataque do sistema capitalista segue sobrevivendo. E ao Manoel, meu poeta, por me trazer tanta alegria.

Agradecimentos

Agradeço ao Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais pela oportunidade de ingressar no programa e por toda a estrutura que pude encontrar ali, desde a coordenação, secretários e todos que compõem esse programa de pós-graduação do qual me sinto muito feliz por ter feito parte. Gostaria de agradecer os professores Claudia Maia, Andréa Santos, João Sobrinho, Luiz Henrique, Roniere Menezes pelas disciplinas que tive com eles e que muito contribuíram para a minha jornada. Em especial, gostaria de agradecer ao meu orientador Luiz Carlos Gonçalves Lopes por ter acreditado nesse projeto, mas mais que isso, por todas as contribuições, as leituras atentas e com o rigor necessário que fez do meu trabalho, e também as leituras sugeridas para compor a base teórica ou literária desse trabalho, que ultrapassam as listadas nas referências, pelas conversas que passam também pela amizade e por ser um professor tão jovem e tão encantado com o caminho acadêmico – o professor que eu pretendo ser carrega muito de você, Luiz. Obrigado por tudo. *Agora você vai ter que assumir as suas irresponsabilidades. Eu assumi: entrei no mundo das imagens.* Aos colegas e amigos que fiz durante o programa: Milca, Renata, Lucia, Marina, Amanda, Taynara, Lucas, Daniele, Jefferson, Gustavo, Juliana e Alessandra, e se, por acaso, estiver esquecido de algum nome é por essa lerdeza que me acompanha, mas guardo todos e todas as conversas em um lugar cativo no meu coração – obrigado por me ensinarem tanto e por vez ou outra, me ouvirem falar das *ciências que analfabetam.*

Toda a gratidão a Deus por todo amor e carinho, pelo sustento, por ter me ligado ao Manoel e a esse tema que eu adorei trabalhar sobre – *Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam a Deus.* A toda minha família e em especial minha mãe, que sempre foi poesia de alguma forma, por ter acreditado em mim e ter me dado suporte. Além do mais, dela vem minha origem indígena e esse amor pelas coisas da terra. Para além do sangue, essa intuição para ouvir o silêncio dos animais que muito me ensinou. *A mãe reparava o menino com ternura. A mãe falou: Meu filho você vai ser poeta! Você vai carregar água na peneira a vida toda. Você vai encher os vazios com as suas peraltagens, e algumas pessoas vão te amar por seus despropósitos*. À Laryssa Paixão, minha ex-namorada, que acompanhou a gênese desse trabalho ainda nos tempos de graduação e já me ouviu de forma incansável falar dele e que, onde estiver, sei que se orgulharia muito de vê-lo pronto, pois ele não existiria se não fosse por todo o incentivo que ela me deu.

Aos meus amigos: Alex, Filipe, Max e Guilherme que são amigos e apoio de longa data; Arielle e Danubia por me acompanharem desde a faculdade e por serem minha companhia diária e as

amigas que amo mais que as palavras podem expressar; aos alunos-amigos Gabi, Larissa, Érika e Monique por mesmo em meio a ausências estarem sempre perto; Maurren, Leda e Patrick por trazerem tanta alegria em minha vida; Ketlyn e Alina pelo amor e conversas sempre apaixonadas; tais por ser linda, forte, espírito livre e por amarmos o fato de preservar esse voo livre um do outro. Além desses, tantos outros, obrigado por sempre me apoiarem tanto. Aos novos amigos que fiz durante a escrita: Eliane, por ser mulher-energia e sempre me apoiar e me impulsionar, Kellen pela amizade diária, aprendizado, confiança, impulso, por ser confidente e ser luz na minha jornada, Andreia pelas militâncias e risadas e Bruna que sempre alugo ouvidos para contar as coisas que ando lendo. A todos que não mencionei, sintam-se igualmente amados. *Lembrar de viagens que a gente já fez e de amigos que ficaram longe. Lembrar dos amigos que estão próximos e das conversas com eles. Saber que a gente tem amigos de fato!*

Danubia, por ter revisado meu trabalho com todo o amor e rigor que são necessários, pela disponibilidade e competência. E se Benjamin diz que quando o Agora encontra o Outrora como um relâmpago para formar uma constelação, quero deixar registrado nesse momento o carinho especial que tenho por Fernanda Gontijo de Araújo Abreu, que pela forma da amizade e da relação que estabelecemos na graduação tornou esse trabalho possível com todas as leituras que me indicou: obrigado, Fernanda, por ser essa constelação tão presente nesse texto. Por fim, e não menos importante: ao poeta do inútil, meu poeta particular por ter me olhado e pelo encanto que sua poesia exerceu em mim.

A mãe falou:
Meu filho, você vai ser poeta.
Você vai carregar água na peneira a vida toda.
Você vai encher os vazios com as suas peraltagens.
E algumas pessoas vão te amar por seus despropósitos.

O apanhador de desperdícios

Uso a palavra para compor meus silêncios.
Não gosto das palavras fatigadas de informar.
Dou mais respeito às que vivem de barriga no chão tipo água pedra sapo.
Entendo bem o sotaque das águas
Dou respeito às coisas desimportantes e aos seres desimportantes.
Prezo insetos mais que aviões.
Prezo a velocidade das tartarugas mais que a dos mísseis.
Tenho em mim um atraso de nascença.
Eu fui aparelhado para gostar de passarinhos.
Tenho abundância de ser feliz por isso.
Meu quintal é maior do que o mundo.
Sou um apanhador de desperdícios:
Amo os restos como as boas moscas.
Queria que a minha voz tivesse um formato de canto.
Porque eu não sou da informática: eu sou da invencionática.
Só uso a palavra para compor meus silêncios.

Manoel de Barros

RESUMO

Partindo da interpretação da produção poética de Manoel de Barros, este trabalho busca fazer uma leitura do silêncio, das imagens e do inútil na obra deste poeta. Para tal, partiremos de uma aproximação de tais elementos como uma linha de força de seus poemas e, desta forma, uma poesia voltada ao mínimo. Assim, tendo tal objetivo como impulsionador do trabalho, buscaremos analisar como os elementos mencionados se fazem presentes na obra de Manoel de Barros. A fim de que seja possível melhor contemplá-los, foram selecionados vários fragmentos da obra do referido poeta, os quais se encontram destacados ao longo do trabalho. Recorreremos, destacadamente, aos filósofos Maurice Blanchot e Roland Barthes para pensarmos sobre o silêncio e alguns conceitos que aqui se avizinham, como o nada, o vazio, a ausência e o neutro. Posteriormente, estabeleceremos um diálogo entre o filósofo Didi-Huberman e o poeta Manoel de Barros para refletir sobre imagem remontada, transitória e do poeta trapeiro. Ainda recorrendo principalmente a Didi-Huberman, mas em todo texto fazendo o movimento de convidar outros pensadores, verificaremos a presença do inútil na obra de Manoel de Barros. Portanto, a partir de uma articulação entre silêncio, imagem e inútil, abordaremos o projeto literário do poeta mato-grossense.

PALAVRAS-CHAVE

Silêncio. Imagem. Inútil. Poesia. Manoel de Barros.

ABSTRACT

Starting from the interpretation of Manoel de Barros' poetic production, this work seeks to read the silence, the images, and the useless in the work of this poet. For this, we will start from an approximation of such elements as a line of force to read his poems and, in this way, poetry turned to the minimum. Thus, having this objective as a driver of work, we will seek to analyze how the elements mentioned are present in the work of Manoel de Barros. In order to make it possible to better contemplate them, several fragments of the work of the aforementioned poet were selected, which are highlighted throughout the work. We wil resort, in particular, to the philosophers Maurice Blanchot and Roland Barthes to think about silence and some concepts that approach here as nothingness, emptiness, absence, and neutrality. Later, we will establish a dialogue between the philosopher Didi-Huberman and the poet Manoel de Barros to reflect on a reassembled, transitory image and that of the trapeze poet. Still using mainly Didi-Huberman, but in every text making the movement to invite other thinkers, we will verify the presence of the useless in the work of Manoel de Barros. Therefore, starting from articulation between silence, image, and uselessness, we will approach the literary project of the poet from Mato Grosso.

KEYWORDS

Silence. Image. Useless. Poetry. Manoel de Barros.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Consolation – Laura Makabesku, 2020 21
Figura 2: O canto das sereias – Polina Washington, 2019 48
Figura 3: Escurecer acende os vaga-lumes – Siguei, 2020 78

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

CAPÍTULO I – SÓ USO A PALAVRA PARA COMPOR MEUS SILÊNCIOS 21

1.1 O rumor de útero nos brejos 22

1.2 Quando eu nasci o silêncio foi aumentado 31

1.3 Pode muito que você carregue para o resto da vida um certo gosto por nadas... 36

CAPÍTULO II – DESPALAVRAS OU REINO DAS IMAGENS 48

2.1 Vi o abandono tão perto de mim que dava até para lamber 49

2.2 Uma borboleta no meu dedo tinha sol? 60

2.3 Trapo, s.m. – Diz-se também de quando um homem caminha para nada 69

CAPÍTULO III – O INÚTIL: HÁ NOS POETAS UMA AURA DE RALO? 78

3.1 O ocaso me ampliou para formiga 79

3.2 O poema é antes de tudo um inutensílio 89

3.3 Escurecer acende os vaga-lumes 97

"A GENTE SÓ CHEGA AO FIM QUANDO O FIM CHEGA…" 110

REFERÊNCIAS 113

INTRODUÇÃO

Começar um texto é sempre mais difícil que terminá-lo. A dificuldade maior não é encontrarmos as primeiras palavras, mas, para além disso, é que, tendo começado, é tentador que continuemos a escrever, façamos recortes e citações, apontemos autores consagrados e entremos num ciclo incansável de repetições, ecoando o que já foi dito. Começar um texto é difícil, pois é sedutor que se caia na "tagarelice[1]". Pois bem, esse texto nasce de uma tentativa de acrescentar algo às discussões que aqui serão propostas e, não digo que seja uma arrogância de não querer de forma alguma me soar repetitivo, mas esse trabalho é, pelo menos segundo leio Manoel de Barros, um texto de resistência ao modelo capitalista e, por isso, tento da forma que posso fugir dessa tagarelice que a todo tempo reafirma as mesmas convicções sem nunca se abrir ao estranho e diferente.

Convém que antes eu conte como conheci Manoel de Barros. Quando entrei na faculdade de Letras estava me recuperando de um período depressivo na minha vida e ter contato com os textos literários me davam algo como um momento de fulgor. Foi então que em uma aula de Filosofia, ainda no primeiro período daquele curso, o professor perguntou se nós conhecíamos Manoel de Barros, e ninguém conhecia: era o primeiro contato. A ansiedade cresceu quando, ao ouvir a negativa da sala, ele disse que nós deveríamos conhecer. Sempre tive essa vontade, comum às crianças e às borboletas, de querer explorar as coisas. Naquele instante, fiquei curioso pelo que viria. Ao passo que esse professor recitou de memória, com toda precisão que depois pude apurar, os seguintes versos:

> Quando o rio está começando um peixe,
> Ele me coisa
> Ele me rã
> Ele me árvore.
> De tarde um velho tocará sua flauta para inverter os ocasos.[2]

Talvez não saiba descrever aqui o que senti ao ouvir esses versos, mas me emocionaram da mesma forma que uma criança que ganha uma polaroid e que agora poderia sair fotografando tudo ao redor ou ainda um gravador que tinha como função captar os sons ao redor[3]. E assim

---

[1] BLANCHOT, 2013, p. 325, 326.

[2] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãnças*. In: _____. 2010, p. 315.

[3] Sensação de uma emoção que é semelhante à de quem percebe que é imbecil, pangua e bocoió – que são virtudes muito caras à poesia. Manoel tem um poema a esse respeito que lista entre meus favoritos: "A poesia está guardada nas palavras — é tudo que eu sei. Meu fado é o de não saber quase tudo. Sobre o nada eu tenho profundidades. Não tenho conexões com a realidade. Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro. Para mim, poderoso é aquele que descobre as insignificâncias (do mundo e as nossas). Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil. Fiquei emocionado e chorei. Sou fraco para elogios." – Cf. BARROS, Manoel de. *Tratado Geral das grandezas do ínfimo*. In: _____. 2010, p. 402.

fiz. O contato cresceu quando li esse mesmo livro, *O livro das ignorãnças*, na íntegra. Acontecia ao mesmo tempo, nas aulas de Teoria da Literatura ministradas pela professora Fernanda Gontijo de Araújo Abreu o contato com textos pós-estruturalistas franceses. Segundo palavras dela, quando eu conheci Blanchot eu disse a ela que não entendia nada, mas gostava do som daquelas palavras. Eu estava, hoje percebo, montando um repertório pela sonoridade dos textos que iam, talvez por consonância[4], convidando outros textos para comporem esse *Concerto a céu aberto para solos de ave*.

Se por um lado lia e relia a obra de Manoel de Barros incansavelmente, algum tempo depois tive a oportunidade de trabalhar em um projeto inteiramente voltado para sua produção que se chamava "poesia para todos: uma didática da invenção". Nesse projeto, que foi aplicado em duas escolas de Contagem e que retoma e remonta esse poema a fim de discutir a didática das escolas, pensando em formas mais inventivas e no processo de aprendizagem como uma possibilidade de criação, aumentei ainda mais meu contato com esse poeta. Naquela oportunidade, estive mais próximo de uma força de leitura pouco presente nesse trabalho, que é do Manoel pensando os saberes institucionalizados da educação. O projeto colheu frutos que foram os discentes que participaram com um desejo por uma educação que acolha e dê espaço ao potencial criativo dos estudantes. Reproduzo a seguir trechos do poema "uma didática da invenção" que foi a inspiração para esse trabalho.

> I
> Para apalpar as intimidades do mundo é preciso
> saber: [...]
> f) Como pegar na voz de um peixe [...]
> Desaprender oito horas por dia ensina os princípios [...]
> III
> Repetir repetir — até ficar diferente.
> Repetir é um dom do estilo.
> VI
> As coisas que não têm nome são mais pronunciadas
> por crianças [...]
> 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

[4] "Quem acha bonito e pode passar a vida a ouvir o som das palavras. Ou é ninguém ou zoró." – Cf. BARROS, *Ensaios fotográficos*. In: _____. 2010, p. 390.
Desta forma, fui caminhando nessa direção de desaparecer e me tornar um zero à esquerda ou Zé ninguém, como preferirem.

nascimentos —
O verbo tem que pegar delírio.
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.

Ensinar aos estudantes a pegar a voz de um peixe, isto quer significar, tornar palpável, tátil esses silêncios. A repetição, que é tão comum na didática tradicional e que se pauta em copiar textos e conceitos intermináveis, ali era vista como uma repetição da diferença[5], ou seja, encontrar no ato de repetição uma abertura para o criativo. Além disso, pensamos muito, eu e os estudantes, sobre as infâncias e sobre como a criança tem essa força inventiva e, com isso, fazer os verbos delirarem, ler e produzir textos e manifestações poéticas: essas manifestações foram muitas, vídeos gravados, intervenções, saraus – os estudantes amavam essa palavra – e apresentações como fizemos na Praça da Liberdade, em Belo Horizonte, em que, naquela ocasião, os estudantes entregaram poemas aos passantes que por ali caminhavam. E, por fim, a fazer nascimentos gerando, pela educação, novas formas de ver, ouvir e pensar, não só a educação, mas a vida como obra de arte[6].

Após esse projeto, reencontro Manoel de Barros novamente no trabalho de conclusão de curso, que foi em grande medida uma semente que desabrochou e que poderá ser lido nesse trabalho[7]. O que o trabalho realizado naquela época procurava investigar, dadas as diferenças, inquietações semelhantes a essa. Posso, dessa forma, afirmar que aqui esse trabalho cresceu para o menor em relação àquele. O primeiro assunto que me interessou foi o silêncio nessa poesia e que será trabalhada aqui no primeiro capítulo. O primeiro contato com esse tema me fazia refletir sobre aquela sensação primeira que tive ao ouvir aqueles versos recitados pelo meu professor de Filosofia. A conclusão que eu chegava, era que não era uma simples questão de não produzir som, algo na forma que Manoel invertia não só a ordem sintática dos versos ou, usando uma linguagem mais próxima da dele, como ele dessignificava ou insignificava os versos que repercutiram em mim com um silêncio que beirava o berro, o grito, mas também o murmúrio e o rumor.

---

[5] Termo do filósofo Gilles Deleuze que será mencionado nesse trabalho. Naquela época não tinha leitura de Deleuze, mas tive contato com o mesmo conceito através desse poema de Manoel de Barros no qual trabalhamos essa ideia que, posteriormente indicada pelo meu orientador Luiz Lopes, está presente no texto do filósofo francês mencionado.

[6] Seria possível ler aquele projeto mencionado, tal qual esse presente trabalho pela teoria Nietzschiana da vida como arte.

[7] Desabrochou em pássaros como no verso; "E agora que fazer com esta manhã desabrochada a pássaros?" – Cf. BARROS, Manoel de. *Poemas Rupestres*. In: _____. 2010, p. 431.

Dessa forma, o silêncio que será aqui tratado não é simplesmente a ausência do som, mas sim um intervalo de notas, pensadas, sentidas, vibrantes. E isso só é alcançado com um olhar atento e paciente que é natural à poesia, que sempre prefere esperar um pouco mais, ouvir atentamente como cada palavra entoa e, assim, realizar pausas para que os sons possam ser entendidos, refletindo-se sobre o que está em execução. A poesia de Manoel de Barros persegue esse silêncio. Está repleta de intervalos, entrâncias para o leitor. Isso aponta que, apesar de ser uma poesia aberta, não se trata de uma abertura como a de uma porta, mas como a de um buraco em que os animais se aninham e, por esse motivo, é preciso ser pequeno – e não digo aqui, naturalmente, em estatura – mas num processo que eu percebia que de certa forma já me conduzia ao mínimo.

Esse tema cresceu muito nesse presente trabalho com as séries de leituras e releituras que aqui fiz. Tive a oportunidade de ler grande parte dos textos de Roland Barthes e Maurice Blanchot, que são dois escritores que, como já percebem ou certamente irão, refletem muito na forma que eu também busco pela escrita[8]. O ponto mais sólido que eu tinha era o texto *O espaço literário*, de Maurice Blanchot. Esse é o texto que, conforme comentei nas palavras da professora Fernanda Abreu, me causou um certo encanto pela sonoridade. Ao reler atentamente esse texto, percebi que o espaço literário é justamente o da ausência, é o espaço em que a literatura caminha para o desaparecimento, para seu fim[9]. Essa ausência me levou a outros textos como *A Conversa infinita*, que são vários ensaios nos quais em alguns destes ele também trabalhará a ideia de ausência. Em *A comunidade inconfessável* tive contato com essa noção de comunidade que é preciso que se aproxime dela, de cada membro em sua singularidade e em toda sua estranheza para mantê-los estranhos. Esse contato vertical com Blanchot fez com que ele crescesse ainda mais para mim.

---

[8] O mesmo pode ser dito a respeito de Didi-Huberman, que será apresentado adiante.

[9] Outro autor que aponta para algo semelhante é o filósofo Walter Benjamin, em seu texto "O Narrador", presente em *Magia e técnica, Arte e política – Obras escolhidas 1*. Neste texto, Benjamin afirma que "é a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. [...] É como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências." – Cf. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura, obras escolhidas 1*. 2012, p. 213.
Neste texto, Benjamin aponta para o que na presente dissertação está nas palavras de Blanchot, que é a forma que ambos percebiam que o capitalismo (na perspectiva de Benjamin) ou que um certo fascismo (na perspectiva de Blanchot, apesar de ele não o nomear assim, mas que é essa não abertura para o estranho) acabam por empurrar os seres cada vez mais para as margens. Se em Benjamin temos essa narrativa calada pelo trabalho industrial, em Blanchot teremos as comunidades inconfessáveis que se formarão. A literatura caminha para o desaparecimento, pois é necessário que ela fale menos para que se ouça os burburinhos desse povo que caminha às margens. Seria preciso uma mudança no sistema produtivo a partir de uma nova forma de consumo: as máquinas não param e estamos escutando cada vez menos. O que Benjamin e Blanchot percebem é que a arte está nesse centro movente em que os ruídos ou tagarelices impedem os artistas de se abrirem à estranheza do que irei ler nesse trabalho como sendo os membros da comunidade mínima.

De modo semelhante, outro autor que ganha espaço maior no meu texto, com leituras e releituras, foi o também filósofo e crítico literário Roland Barthes. Tive oportunidade de ler grande parte da sua produção, das quais se destacam *A aula*, *O Neutro* e *Fragmentos de um discurso amoroso*, que muito contribuíram para os conceitos que aqui aparecem. Desta forma, o capítulo sobre o silêncio foi uma união destes com outros autores, como R. Murray Schafer e José Miguel Wisnik, que me auxiliaram a refletir sobre o silêncio em uma camada musical[10], mas sobretudo como uma incorporação de temas como o nada, o vazio, e o neutro lidos partindo da poesia de Manoel de Barros, mas que poderiam servir para instrumentalizar a leitura de outros textos poéticos e, por que não, outros textos e produções artísticas diversas.

Além de silêncios, havia outro ponto de atração entre mim e o poeta das inutilidades. Retomo o poema, o primeiro contato, ao ouvir aqueles versos "Quando o rio está começando um peixe, Ele me coisa. Ele me rã. Ele me árvore. De tarde um velho tocará sua flauta para inverter os ocasos."[11] Já naquela ocasião, naquela aula, saí pensando: como um rio começa um peixe? Ele inicia parte de um peixe? É o rio que corre por ele ou o inverso? Quem está nadando em quem? Quem é maior ou menor nessa interação? São perguntas que me fizeram pensar que algumas imagens iam sendo formadas e, depois pude perceber, desmontadas e remontadas. Neste mesmo poema, me chamou a atenção Manoel de Barros colocar substantivos como verbos[12]. Por fim, o que me chamou a atenção – naturalmente que depois de um longo período refletindo sobre esse poema – é a ideia de inverter os ocasos e, a partir disso, ficava pensando sobre essa ideia de inverter o pôr do sol, os valores, as importâncias, etc. Dessa forma, ao considerarmos a

---

[10] E se parto desse lugar da musicalidade do poema é por uma percepção musical muito trabalhada por diversos autores da relação que a música e o poema possuem. Os vários pontos de contato que estas duas manifestações artísticas possuem propiciaram essa leitura. Apesar de que, penso eu, essa sonoridade não é um privilégio da poesia apesar de que nela é mais fácil perceber essas relações. Mas penso que a fotografia é também musical, o cinema é musical mesmo nos momentos em que não há trilha alguma passando ao fundo. Há um ritmo e aqui é importante ressaltar que não penso que seja intrínseco ou essencial, mas que o movimento ou a inércia das coisas produzem algo melodioso. O poeta, amplio, o artista é esse que está atento para a harmonia e desarmonia do mundo. Ambas igualmente desimportantes e por isso caras à arte.

[11] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãnças*. In: _____. 2010, p. 315.

[12] Algo que acontece com bastante recorrência em seus textos. Por exemplo:

"1. Uma rã me pedra. (A rã me corrompeu para pedra. Retirou meus limites de ser humano e me ampliou para coisa. A rã se tornou o sujeito pessoal da frase e me largou no chão a criar musgos para tapete de insetos e de frades.)

2. Um passarinho me árvore. (O passarinho me transgrediu para árvore. Deixou-me aos ventos e às chuvas. Ele mesmo me bosteia de dia e me desperta nas manhãs.)

3. Os jardins se borboletam. (Significa que os jardins se esvaziaram de suas sépalas e de suas pétalas? Significa que os jardins se abrem agora só para o buliço das borboletas?)

4. Folhas secas me outonam. (Folhas secas que forram o chão das tardes me transmudaram para outono? Eu sou meu outono.)" – Cf. BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. In: _____. 2010, p. 358.

Nesse poema selecionado do livro *Retrato do artista quando coisa* – que já é uma alusão ao livro retrato do artista quando jovem, de James Joice, colocando o artista nesse estado coisal – o eu lírico também transforma os substantivos "pedra", "árvore" e "outono" em verbos e, segundo o próprio poema, colocou a rã, o passarinho, os jardins e as folhas como sujeitos principais e ele como oblíquo, objeto, coisa.

imagética da poesia de Manoel, buscaremos também fugir aos holofotes e ao dissimular da pose para a fotografia, focando nossas câmeras em outra qualidade de imagem, o que corresponderia à tentativa de Manoel de fotografar o silêncio, conforme podemos ler no poema a seguir:

> FOTÓGRAFO
> Difícil fotografar o silêncio.
> Entretanto tentei. Eu conto:
> Madrugada a minha aldeia estava morta.
> Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre
> as casas.
> Eu estava saindo de uma festa.
> Eram quase quatro da manhã.
> Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado.
> Preparei minha máquina.
> O silêncio era um carregador?
> Estava carregando o bêbado.
> Fotografei esse carregador.
> Tive outras visões naquela madrugada.
> Preparei minha máquina de novo.
> Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.
> Fotografei o perfume.
> Vi uma lesma pregada na existência mais do que na
> pedra.
> Fotografei a existência dela.
> Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo.
> Fotografei o perdão.
> Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.
> Fotografei o sobre.
> Foi difícil fotografar o sobre.
> Por fim eu enxerguei a Nuvem de calça.
> Representou para mim que ela andava na aldeia de
> braços com Maiakovski — seu criador.
> Fotografei a Nuvem de calça e o poeta.
> Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa
> mais justa para cobrir a sua noiva.
> A foto saiu legal. [13]

No poema citado anteriormente, é possível perceber algo recorrente em Manoel de Barros, que é esse aspecto fotográfico e, desse modo, imagético. De forma semelhante à musicalidade, a imagem é um agenciamento comum no fazer poético. Durante a leitura do livro *A câmara clara*, de Roland Barthes, toda a discussão a respeito da fotografia desde aquele momento cativou minha atenção. No mesmo período, li esse poema de Manoel e comecei a ler os poemas dele aproximando-os de fotogramas, e isso mudou muito a forma que passei a ler: entendendo seus poemas como uma câmera fotográfica, hora ouve-se o clique, hora não se ouve nada. Mas fica sempre essa tentativa descrita no poema de se tentar fotografar o silêncio. O eu lírico sai com alguma câmera e tenta fotografar o vazio que carregava o bêbado, o perfume de jasmim, uma

[13] BARROS, Manoel de. *Ensaios fotográficos*. In: _____. 2010, p. 379, 380.

lesma se arrastando sobre a existência e, inclusive, fotografia das palavras "sobre", "existência"; isto é, fotografar a própria linguagem.

Ao perceber que crescia a possibilidade de pensar a imagem em Manoel, tive, já no mestrado, a oportunidade de ler de forma atenta o filósofo francês Georges Didi-Huberman. Em uma disciplina ministrada pelo professor Luiz Lopes, pude ler grande parte de sua obra. Nesse momento, me chamou o que estava na superfície e me convidando a prestar atenção, era a questão do olhar. Recorri a Adauto Novaes, com o texto *O olhar*, e ao texto de Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*, que trabalham com a ideia de uma fenomenologia do olhar que ia ao encontro desse poeta-fotógrafo que observa, mas também desvia o olhar, e a partir desse movimento, consegue escolher o que ele considera ou não fotografar. O poema "Sobre importâncias", do livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, aponta para isso:

> SOBRE IMPORTÂNCIAS
> Uma rã se achava importante
> Porque o rio passava nas suas margens.
> O rio não teria grande importância para a rã
> Porque era o rio que estava ao pé dela.
> Pois Pois.
> Para um artista aquele ramo de luz sobre uma lata
> desterrada no canto de uma rua, talvez para um
> fotógrafo, aquele pingo de sol na lata seja mais
> importante do que o esplendor do sol nos oceanos.[14]

Temos no poema anterior uma rã que se considera mais importante do que o rio[15], da mesma forma que o ramo de luz em uma lata descartada seja, para esse fotógrafo-poeta, mais importante que o esplendor da imensidão dos oceanos. Esse insignifi-canto ou essa imagem recorrente na poética manoelina. O oposto-monumental é uma mudança na forma que atribuímos importância às coisas, como podemos ler nos versos a seguir: "Agora, hoje, eu vi um sabiá pousado na Cordilheira dos Andes. Achei o sabiá mais importante do que a Cordilheira dos Andes"[16] Essa mudança de valores acontece a partir do olhar. E desta forma o fotógrafo-poeta – e também nós – tem essa opção de decidir o que irá ou não fotografar e para onde irá voltar seu olhar. Em resposta a isso, a cisão do olhar da qual Didi-Huberman desenvolve é que esse sabiá, a lata enferrujada despejada em qualquer lugar, as lesmas e todos os restos espalhados por todos os cantos, às margens, nos olham de volta. E há algo nesse olhar que volta e que nos toca – como acontece nas fotografias de filme em que

---

[14] BARROS, Manoel de. *Tratado Geral das grandezas do ínfimo*. In: _____. 2010, p. 407.

[15] Essa mudança no sistema de valoração das coisas aparece em todo esse trabalho. Seja na relação ruído e silêncio, completude e o nada ou vazio, o grandiloquente e o mínimo, a mercadoria e o inútil, o holofote e as sombras. Em todos esses casos, conforme iremos ler mais sobre o neutro, a intenção é justamente não firmar binarismos, mas sempre esse lugar do limiar. Como nesse caso no qual o observador olha, mas é igualmente olhado de volta.

[16] BARROS, Manoel de. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. In: _____. 2010, p. 407-408.

o disparo do flash capta algo dos contornos de luz (ou a ausência dela) e grava, toca, fere o negativo que talvez já possa ser pensado como uma imagem.

Ora, se estamos pensando nessas imagens "no estranho momento das coisas paradas"[17], chegou esse momento em que, em conversa com meu orientador, percebemos que seria importante dar outro passo quando notamos que "só o silêncio faz rumor no voo das borboletas."[18] A constatação de um silêncio e de imagens que se movem como um bater de asas de uma borboleta. Ora, se as imagens se movem, haja visto que os seres dessas comunidades se movem, borboleteiam, travei contato com o texto *Falenas: ensaios sobre aparição*, que foi muito importante para pensar nesses objetos tão sensíveis, mas tão potentes em sua forma de sobreviverem nessa realidade tão capaz de destruí-los. Além disso, refletir sobre a importância de que essa imagem seja mantida livre, esvoaçante, saberes transitórios, em vez de querer fixá-la, espetá-la e, em consequência, matá-la. Posteriormente busquei o que está, destacadamente, no texto *Remontagens do tempo sofrido*, *de* Didi-Huberman, no qual é desenvolvido o conceito de remontagem que foi uma leitura que acrescenta muito a proposta deste texto que escrevo. Isto porque iremos lançar uma leitura sobre como o poeta atento aos vazios e imagens do mundo, as paradas e as moventes, desmonta o mundo para depois remontá-lo. E ao fazer isso não faz outra coisa senão se abrir para a estranheza das conexões que surgem. O poema "Borboletas", presente no livro *Ensaios Fotográficos*, que pensa justamente nessa remontagem do olhar segundo a perspectiva de uma borboleta.

> BORBOLETAS
> Borboletas me convidaram a elas.
> O privilégio insetal de ser uma borboleta me atraiu.
> Por certo eu iria ter uma visão diferente dos homens
> e das coisas.
> Eu imaginava que o mundo visto de uma borboleta —
> Seria, com certeza, um mundo livre aos poemas.
> Daquele ponto de vista:
> Vi que as árvores são mais competentes em auroras
> do que os homens.
> Vi que as tardes são mais aproveitadas pelas garças
> do que pelos homens.
> Vi que as águas têm mais qualidade para a paz do
> que os homens.
> Vi que as andorinhas sabem mais das chuvas do que
> os cientistas.
> Poderia narrar muitas coisas ainda que pude ver do
> ponto de vista de uma borboleta.
> Ali até o meu fascínio era azul.[19]

---

[17] BARROS, Manoel de. *Face Imóvel*. In: _____. 2010, p. 44.
[18] BARROS, Manoel de. *Fazedor de Amanhecer*. In: _____. 2010, p. 475.
[19] BARROS, Manoel de. *Ensaios fotográficos*. In: _____. 2010, p. 393.

O eu lírico aqui deseja deslocar o olhar para as borboletas e remontar o mundo. Percebe que poderia ver os homens de uma forma diferente, deslocando do olhar antropocêntrico para um borboletal. Esse olhar seria um convite constante à poesia e que existem alguns saberes que são possíveis naquela forma de observar o mundo, como perceber as diferentes formas que os seres reagem à luz auroral, às tardes, às águas e que alguns saberes desses povos são mais importantes que o nosso. Não consideramos dessa forma justamente porque somos nós que determinamos qual saber vale mais, qual objeto, mercadoria, qual povo e quais características são mais interessantes – a forma de amar, os desejos, os corpos, as faltas, o que ou quem devemos odiar, a quem rezar, o que considerar som, ruído e dissonância no mundo – enfim, é difícil conceber algo diferente disso, pois estamos inseridos nessa visão em que o homem ocupa a única perspectiva possível. A remontagem que o poema propõe vai ao ponto de perceber que nesse olhar, nessa imagem esvoaçante e remontada até o fascínio tem cor: e é azul.[20]

Em um último momento, me debrucei em textos que pensam sobre o inútil, valendo-me de textos como *Ninfa moderna: ensaio sobre o panejamento caído*, *Diante do Tempo*, *Pueblos expuestos*, *Pueblos figurantes* e *Sobrevivência dos Vaga-lumes*. Esses textos tensionaram a leitura desse mínimo que perpassa a obra de Manoel de Barros e também a forma que o leio nesse trabalho, isto é, voltado para as inutilidades pensando no poeta como um trapeiro que colhe os panejamentos e retalhos da sociedade, que pensa através dessas imagens que recolhe. Dessa forma, ao perceber onde esses povos, essas comunidades transitam, entende que não é uma questão de lançar luzes sobre elas e nem as manter nas trevas do esquecimento, mas saber caminhar entre as penumbras desse entrelugar no qual não estejam nem expostos em demasia e nem os manter no seu lugar de abandono, mas antes saber captar as pequenas luzes que eles emitem como um convite desejoso de formarem comunidades.

Por fim, podemos ler neste poema que encerra o itinerário de como estabeleci esse contato de amor com esse poeta e como as leituras que fui realizando nesse período me serviram para propor diálogos com esses textos. O poema pensa, ao meu ver, sobre as questões que aqui foram colocadas, conforme podemos conferir na sequência:

O APANHADOR DE
DESPERDÍCIOS

Uso a palavra para compor
meus silêncios.
Não gosto das palavras
fatigadas de informar.

[20] O que, nesse poema, só faz sentido se for lido por uma borboleta já que faz parte do saber dessa comunidade. Essa remontagem, por fim, abre para percebermos a estranheza dessa perspectiva.

Dou mais respeito às que
vivem de barriga no chão tipo
água pedra sapo.
Entendo bem o sotaque das
águas
Dou respeito às coisas
desimportantes e aos seres
desimportantes.
Prezo insetos mais que aviões.
Prezo a velocidade das
tartarugas mais que a dos
mísseis.
Tenho em mim um atraso de
nascença.
Eu fui aparelhado para gostar
de passarinhos.
Tenho abundância de ser feliz
por isso.
Meu quintal é maior do que o
mundo.
Sou um apanhador de
desperdícios:
Amo os restos como as boas
moscas.
Queria que a minha voz tivesse
um formato de canto.
Porque eu não sou da
informática: eu sou da
invencionática.
Só uso a palavra para compor
meus silêncios.[21]

O eu lírico descreve que só usa a palavra para compor silêncios. Mais do que simplesmente esperar um silêncio ou impô-lo, ele escolhe compor pela linguagem e queria que sua forma de expressar pelas palavras soasse mais como um canto, pois essa musicalidade lhe é importante. Essa composição ocorre, pois não se trata de uma poesia informativa, mas inventiva. A atenção desse observador está voltada para o chão ou para as coisas mínimas: para os insetos, as tartarugas, passarinhos, restos, vermes e objetos que encontra pelo caminho. Para essa poesia pensante, o que importa não é um saber da informática, ou seja, informativo, mas sim inventivo. Finalmente o verso repete: só uso a palavra para compor meus silêncios. E, assim, como uma dança dos vaga-lumes que lançam de forma intermitente e repetitiva suas iluminuras, o poema termina, deixando esse convite de entrância pelo vazio da linguagem.

Sendo assim, em primeiro lugar, para pensarmos sobre o silêncio como uma expressão da musicalidade, esse texto contará principalmente com *O espaço literário*, de Maurice Blanchot; e *O neutro*, de Roland Barthes, no qual será estabelecido um diálogo entre o conceito de nada, vazio, neutro, como uma maneira de se pensar o silêncio em Manoel de Barros. Nesse mesmo

[21] BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas*. 2003, p. 25.

sentido, mas visando pensar o silêncio como uma manifestação da musicalidade, recorro nesse trabalho a textos como *O som e o sentido: uma outra história das músicas,* de José Miguel Wisnik, e *O ouvido pensante,* de R. Murray Schafer. Dessa forma, como sugere o título do capítulo que foi extraído de um poema de Manoel, no primeiro capítulo será trabalhado como o poeta compõe silêncios e como ele se utiliza desses vazios como uma forma de aproximação dos objetos que ele elege como importantes para compor seu objeto poético.

Em um segundo momento, refletiremos a questão imagética na obra de Manoel de Barros. Para tal intento, a reflexão contará com *O que vemos, o que nos olha*, *Falenas: ensaios sobre aparição, Remontagens do tempo sofrido* e *Diante do tempo*, de George Didi-Huberman. Se no primeiro capítulo a questão a ser pensada é musical e auditiva, nesse segundo capítulo será trabalhado o olhar daquele que observa esses objetos mínimos e que sabe que é observado de volta. Trata-se, porém, de um olhar inquieto e movente por se tratar de objetos que se movem, esvoaçam – semelhante ao voo exploratório das borboletas. E, sendo assim, ao perceber a fragilidade e a força desses objetos e seres, o poeta faz um movimento de aproximação e afastamento a fim de observar e desmontar para depois remontar as imagens pelo desejo e, em cada uma dessas remontagens, abrir-se ao estranho. Em outras palavras, pensar sobre o olhar como uma maneira de contato com o ínfimo.

Por fim, analisaremos o inútil em Manoel de Barros e, para isso, a escolha que será tomada aqui é aproximar os textos *Levantes*, *Ninfa moderna: ensaio sobre o panejamento caído*, *Pueblos expuetos, pueblos figurantes* e *Sobrevivência dos vaga-lumes*, de George Didi-Huberman. Estes textos mencionados irão estabelecer contato com o conceito de inútil na poesia de Manoel de Barros, pensando no poeta como aquele que abaixa o olhar para o chão e nesse desvio do olhar recolhe os trapos e farrapos caídos. Isso apontará para um elemento na produção poética de Manoel de Barros que é se interessar mais pelos materiais descartados e sem valor para nossa sociedade, que é pautada em uma lógica de repetição e em ciclos de produção e consumo. Por fim, após identificar quais são esses itens que recebem por parte do poeta um valor diferente, é de interesse desse texto pensar no lugar que eles ocupam e se seriam eles meros figurantes. E, se estão neste lugar do backstage, se é interessante deixá-los lá ou lançar um holofote neles e ainda pensar como eles sobrevivem às investidas de exclusão ou de unificação.

CAPÍTULO I – SÓ USO A PALAVRA PARA COMPOR MEUS SILÊNCIOS

Figura 1: Consolation – Laura Makabesku, 2020

Bernardo é quase árvore.
Silêncio dele é tão alto que os passarinhos ouvem de longe.
E vêm pousar em seu ombro.
Seu olho renova as tardes.
Manoel de Barros | Fotografia: Consolatiom – Laura Makabesku, 2020

1.1 O rumor de útero nos brejos

Escrevo. E sabendo que "escrever também é uma espécie de som capturado"[22], produzo algo de musical, algo de sonoro, rompo com o silêncio[23]. Pois esse texto, estando ainda em estado de larva é, um texto por vir. Toda palavra em devir já fala antes mesmo do sussurro que a inaugura e "nessa região de origem, reina não o silêncio, mas algo como um murmúrio: rumor anterior às palavras"[24]. Rumor que aponta para a busca da "palavra que tenha um aroma ainda cego. Até antes do murmúrio. Que fosse nem um risco de voz. Que só mostrasse a cintilância dos escuros. A palavra incapaz de ocupar o lugar de uma imagem. O antesmente verbal: a despalavra mesmo"[25]. Despalavra essa com a qual é possível certamente arguir que o silêncio já falava e estava presente aqui antes que o texto a perturbasse.

Posto isso, o caminho que faço para compreender o silêncio na obra de Manoel de Barros não pretende, por meio desse texto, esgotar o tema, defini-lo e muito menos nos calar diante de tal. Porém, o desafio encontra-se, principalmente, no fato de ser não apenas um exercício teórico, mas também de escuta e que, consequentemente, não pode ser realizado apenas por meio de esquematismos lógicos. Entende-se aqui que o silêncio é um aspecto muito caro à literatura e, mais especificamente, à poesia, carecendo-se assim de mais investigações e trabalhos que se empenhem em analisá-lo[26].

Convém que para tal objetivo, naturalmente, seja traçado um itinerário das formas de se pensar o silêncio para, assim, apontar a relação desse silêncio com a poesia e, sobretudo em Manoel de Barros. O que farei numa tentativa de resgatar esses rumores – estudos de pensadores que se debruçaram sobre o assunto[27] – e, assim, refletir na relação de silêncio e tagarelice. Pensar sobre o silêncio também conduzirá às imagens do vazio, do nada, do fora, do escuro e principalmente do inútil. Esse trajeto não tem intenção de firmar apontamentos binários, mas ao contrário, pensar em como alguns elementos se deslizam e que são usados para pensar as coisas mínimas.

---

[22] SCHAFER, Raymond Murray. *O ouvido pensante*. 2011, p. 162.
[23] Estou ressoando Maurice Blanchot: "pode se considerar que o silêncio [...] é sempre a precessão da palavra" – BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. 2011, p. 44.
[24] LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. 2011, p. 33.
[25] BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. In: _____. 2010 p. 368.
[26] A tese de Julio Augusto Xavier Galharte é um excelente exemplo de trabalhos que investigam essa questão que considero tão potente na obra de Manoel de Barros. – Cf. GALHARTE, Julio Augusto Xavier. *Despalavras de efeito: os silêncios na obra de Manoel de Barros*. 2007.
[27] Me refiro aqui ao escritor, ensaísta e crítico literário Maurice Blanchot, e ao filósofo, semiólogo, ensaísta e crítico literário Roland Barthes, que, juntamente com outros teóricos, nortearão essa conversa sobre o silêncio.

Desta forma, a decisão de partir da apreciação desse tema na obra do poeta Manoel de Barros se deve, sobretudo, a algo que se sobressai como uma linha de força. A forma com que o poeta se apropria do silêncio é uma marca de sua produção, visto que, como será possível perceber, é um tema que perpassa vários de seus poemas, dado que as imagens que tomarei como uma força de leitura e o ressoar de sua musicalidade são artifícios que conferem ao autor um tom único, ou como diria o crítico literário Roland Barthes, um "grão da voz"[28] que é, em Manoel de Barros, uma voz que aponta para o animal, para as plantas e para as coisas abandonadas: Já que sua voz "tem um som vegetal"[29]. Ao ressaltar o grão da voz, trago à tona uma força potencial que se refere à musicalidade ali presente e na percepção musical que tais versos possuem e que, aqui, será analisado.

Pois "tudo coincide: pausas e exclamações, risos e silêncios [...] é mais que um acordo: é um acorde"[30], ou seja, palavras-acordes: uma partitura de versos. Já que, curiosamente, ao adentrar o silêncio e permitir a aproximação dessa experiência de ouvir uma música que é executada ao mesmo tempo em que se lê esse texto. Pois "o ritmo provoca uma espera, suscita um desejar. Se continua, esperamos algo que não sabemos nomear"[31]. E é pelo desejo que se faz necessário, então, estar atento à duração de cada nota, ao ritmo compassado, aos vibratos de cada oscilação que concedem o clímax: palavras como notas acentuadas que aguçam a percepção por meio de repetições.

Temos, como exemplo dessa repetição, no poema intitulado "Uma didática da invenção", o declarar de que repetir é um dom do estilo[32], o que permite apontar este como um recurso musical por ele empregado em seus poemas. Os temas trabalhados em seus textos, como veremos com mais propriedade na segunda e na terceira parte deste trabalho, sempre remetem a esse recurso da repetição. Porém, a cada vez que se percebe a repetição em sua obra os mesmos elementos imagéticos, como o canto dos sapos ou o pousar de pássaros nas árvores[33], temos, para cada uma dessas repetições, um tom diferente[34], ou seja, uma nuance que a

---

[28] BARTHES, Roland. *O grão da voz*. 2004, p. 261-262.
[29] BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. In: _____. 2010, p. 277.
[30] PAZ, Octávio. *O arco e a Lira*. 2012, p. 59.
[31] PAZ, Octávio. *O arco e a Lira*. 2012, p. 64.
[32] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãnças*. In: _____. 2010, p. 300.
[33] Como exemplo, temos: "A voz dos sapos de tarde é destroncada por dentro" Cf. BARROS, Manoel de. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. In: _____. 2010, p. 413.
"Bernardo é quase árvore. / Silêncio dele é tão alto que os passarinhos ouvem de longe. / E vêm pousar em seu ombro". Ver BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãnças*. In: _____. 2010, p. 322.
[34] Caberia nesse momento, apesar de não ser a intenção deste presente trabalho, resgatar o extenso estudo do filósofo francês Gilles Deleuze, *Diferença e repetição*, que pensa esse movimento daquilo que se repete, contudo, sempre trazendo um elemento da diferença, um olhar para a singularidade. Pensar em uma repetição que não generaliza: nas leis morais ou nas leis naturais. É preciso fazer do próprio ato de repetição algo novo, um ato

particulariza. Ainda sobre o verso citado anteriormente, sugere-se que havendo uma repetição, a retomada sinaliza a quebra de uma pausa. Assim, a repetição é um convite ao silêncio. Quando esses elementos textuais se repetem, as mesmas palavras, as mesmas notas assumem tons diferentes ou nuances que antes pareciam insignificantes. O silêncio, como dissertarei a seguir, chama atenção para este insignificante, que é, por excelência, o dom do estilo:

> Palavras fazem misérias inclusive músicas![35]
> ...
> A partir do inominado e do insignificante é que eu canto
> O som inaugural é tatibitate[36]
> ...
> Há um rumor de útero nos brejos que muito me repercute[37]
> ...
> Há vestígios de nossos cantos nas conhas destes banhados.
> Os homens deste lugar são uma continuação das águas.[38]
> ...
> Mais alto que o escuro é o rumor dos peixes.[39]

Ponderar que as palavras têm essa inclinação à produção de misérias – não no sentido de falta, mas de sobejo para as inutilidades – e, entre estas, a música. Dito de outra forma, a musicalidade e seu respectivo silêncio são uma via pela qual o poeta consegue transmitir as misérias, as coisas ínfimas. Desta forma, está mais ligado a um canto inominal das coisas mínimas e a um som inaugural, ou um rumor, que é daquele que titubeia, ou seja, que troca o som das palavras. Escreve ainda sobre um rumor de útero nos brejos que seria um som de gestação ou de inventividade que há nesse lugar da invenção, lugar de onde é possível retirar material para a poesia; de cantos nas conhas das árvores e o rumor dos peixes. São a esses sons que Manoel recorre e que sua atenção está voltada.

Assim, cabe refletir como o poeta é sensível a essa musicalidade e, como veremos a seguir, ao silêncio que esta comporta como algo intrínseco ao texto e, de maneira mais específica, ao texto poético, leiamos Roland Barthes:

> A música é, ao mesmo tempo, o expresso e o implícito do texto: é o que é pronunciado, mas não é articulado: é aquilo que está simultaneamente fora do sentido e do sem-sentido, inteiro nesta significância, que, hoje, a teoria do texto tenta postular e situar. A música [...] não depende de nenhuma metalinguagem, e sim de um discurso do valor, do elogio: de um discurso amoroso: toda relação bem-sucedida – bem-sucedida porque consegue dizer o implícito sem o articular, a deixar de lado a

---

singular. Esse texto conversa muito com Manoel de Barros que, segundo uma força de leitura que poderíamos seguramente aplicar, está enfrentando o ato repetitivo, mecanicista do saber, do trabalho, do capitalismo, usando o próprio ato de repetição como uma forma de trazer toda a potência da diferença por ela mesma. – Cf. DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. 1998.

[35] BARROS, Manoel de. *Matéria de Poesia*. In: _____. 2010, p. 157.
[36] BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. In: _____. 2010, p. 180.
[37] BARROS, Manoel de. *Livro de Pré-coisas*. In: _____. 2010, p. 198.
[38] BARROS, Manoel de. *Livro de Pré-coisas*. In: _____. 2010, p. 199.
[39] BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. In: _____. 2010, p. 258.

> articulação sem cair na censura do desejo ou na sublimação do indizível – pode ser chamada musical[40].

Fernanda Abreu, ao analisar esse fragmento supracitado em sua dissertação sobre o devir poético na obra da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol aponta sobre a impossibilidade de tradução dessa sonoridade no texto, visto que tal característica de ser intraduzível é inerente à música. Essa música textual encontra então, na linguagem, uma fala que está mais próxima de um en-canto.[41] Reconhecer esses elementos é, em uma leitura apurada, perceber que o poema pretende retornar o estado de canto, de despalavra ou de entoação[42] – Queria que a minha voz tivesse um formato de canto[43].

> De modo que existe um cerco de insignificâncias em torno de mim: atonal e invisível.[44]
> ...
> E penso na voz de chão podre que tem nos seus abismos.[45]
> ...
> Não sei bem de que cor é a cor do amaranto.
> Mas pelo amar e pelo canto fica bem esse amaranto aí (melhor do que se eu usasse perpétua, que é o outro nome que se põe a essa flor).
> Amaranto murmura melhor.[46]
> ...
> A voz de um passarinho me recita.[47]
> ...
> Sofreremos alguma decomposição lírica até o mato sair na voz.[48]

É importante ressaltar que verso aponta que a musicalidade é antes de tudo atonal, isto é, fora de tonalidade ou fora de escala, o qual é: uma musicalidade mais próxima do desarranjo, do descompasso, da interrupção e da descontinuidade. O eu lírico ainda se refere, no segundo verso selecionado, a uma voz de chão podre, que é também para onde se volta sua atenção. Além disso, a constatação de que amaranto murmura melhor do que perpétua para nome de flor, ou seja, aponta para a percepção musical das palavras que são aprazíveis à dedicação. E, ainda, discorre sobre a voz dos pássaros que o recitam e assim o levam à recitação ou ao ato de compor,

---

[40] BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. 1990, p. 252.
[41] ABREU, Fernanda Gontijo de Araújo. *O devir poético do amor: margens de silêncio e escrita em Maria Gabriela Llansol.* 2012, p. 35.
[42] Como lemos nos seguintes versos: "Agora só espero a despalavra: a palavra nascida para o canto — desde os pássaros. / A palavra sem pronúncia, ágrafa." – Cf. BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. In: _____. 2010, p. 368.
[43] BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas*. 2003, p. 9.
[44] BARROS, Manoel de. *Livro de Pré-coisas*. In: _____. 2010, p. 213.
[45] BARROS, Manoel de. *Livro de Pré-coisas*. In: _____. 2010, p. 215.
[46] BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. In: _____. 2010, p. 277.
[47] BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. In: _____. 2010, p. 284.
[48] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãças*. In: _____. 2010, p. 301.

ou melhor, decompor, e que faz com que o mato saia na sua voz, o que indica uma voz que soa mais como algo vindo do mato, do pântano, das terras e das águas.

Essa musicalidade pode ser percebida em muitos textos de Manoel de Barros por se tratar de uma musicalidade além da métrica e das rimas, pois essas não são suas características proeminentes. Mas a musicalidade à qual me refiro aparece por arranjos sintáticos e semânticos que compõem essa musicalidade, esse ritmo: um ritmo que parece "ir em direção a algo, mas não sabemos o que vem a ser esse algo"[49]. O primeiro trecho que se segue é, se assim posso afirmar, o real motivo deste trabalho versar sobre a obra de Manoel de Barros, pois foi o primeiro contato que se travou entre o autor deste texto com o poeta:

> Quando o rio está começando um peixe,
> Ele me coisa
> Ele me rã
> Ele me árvore.
> De tarde um velho tocará sua flauta para inverter os ocasos.[50]
> ...
> As coisas sem nome apareciam melhor.
> Vimos até que os cantos podem ser ouvidos em forma de asas.[51]
> ...
> Dentro da mata no entardecer o canto dos pássaros é sinfônico.[52]
> ...
> Uma espécie de canto me ocasiona.
> Respeito as oralidades.
> Eu escrevo o rumor das palavras.[53]
> ...
> No chão de minha voz tem um outono.[54]
> ...
> Minha voz inaugura os sussurros.
> [...]
> Só escuto as paisagens há mil anos. [55]
> ...
> De noite o silêncio estica os lírios.[56]
> ...
> Meu pai costumava me alertar:
> Quem acha bonito e pode passar a vida a ouvir o som das palavras
> Ou é ninguém ou zoró.[57]

No poema anterior, percebemos essa musicalidade nas palavras e no ambiente, nas paisagens; conseguindo assim produzir poesias que carreguem esse elemento musical. Como as inversões

---

[49] PAZ, Octávio. *O arco e a Lira*. 2012, p. 64.
[50] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãnças*. In: _____. 2010, p. 315.
[51] BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. In: _____. 2010, p. 288.
[52] BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. In: _____. 2010, p. 294.
[53] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãças*. In: _____. 2010, p. 308-309.
[54] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãças*. In: _____. 2010, p. 309.
[55] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãças*. In: _____. 2010, p. 312.
[56] BARROS, Manoel de. *O livro sobre Nada*. In: _____. 2010, p. 336.
[57] BARROS, Manoel de. *Ensaios fotográficos*. In: _____. 2010, p. 390.

sintáticas e de classes de palavras do primeiro poema[58], cantos que possuem um timbre de asas[59] e compõem, desta forma, versos de uma sinfonia dos pássaros. Nesse mesmo sentido, os versos seguintes ressaltam o caráter de oralidade e ainda o rumor das palavras como esse som anterior à pronunciação ou como o silêncio anterior à própria entoação. Descreve também sobre o chão da voz que tem um som outonal que é, justamente, a estação em que os pássaros que imigram se preparam para o voo e os que ficam se preparam para enfrentar o inverno, em outras palavras, no chão da voz há algo desse outono que inquieta os pássaros, que os impulsionam ao movimento de se afastarem ou se recolherem.[60] Por fim, há, aqui, algo sobre o silêncio que estica os lírios, isto é, aquilo que os torna mais visíveis ao poeta e do estado de ninguém[61] que é necessário para ouvir o som das palavras, e, finalmente, dessa voz que inaugura os sussurros.

Retomando a análise de Fernanda Abreu, lemos que "de qualquer forma, todo esse mecanismo de repetição de sons e palavras que, no entanto, permanece difuso na organização global dos fragmentos de escrita, traz ao texto um efeito de circularidade, ritmo e ênfase amorosa: um efeito musical"[62]. Isso visto que o efeito musical se deve a todo um arranjo de sonoridade construído pelo compositor-escritor que repete elementos sem nunca apreciar a singularidade desse som, desse ser, desse objeto em cada uma de suas aparições e que é pautado por dois elementos: o som e o silêncio conforme veremos a seguir.

Na contramão dessa musicalidade, convém que eu comece esse tópico com a constatação do teórico e crítico literário José Miguel Wisnik de que "o mundo se apresenta suficientemente espaçado [...] para estar sempre vazado de vazios, e concreto de sobra para nunca deixar de provocar barulho"[63], e, por isso, nos leva a afirmar que o mundo está mergulhado em ruídos. Nesse mesmo sentido, o teórico musical R. Murray Schafer, em *A afinação do mundo* faz um importante estudo sobre o conceito que ele cunhou como *paisagem musical*, que trata de uma interessante análise dos elementos que compõem a sonoridade dos ambientes que nos cercam em um parecer histórico e situacional e, entre estas, vale ressaltar a paisagem que Schafer nomeia como Hi-fi (*high fidelity*), com a qual, segundo ele, o mundo experenciou até a

---

[58] Esse tema retomará no capítulo a seguir, quando, ao pensar as imagens em Manoel, trabalharei uma ideia de (re)montagens de imagens.
[59] Pois segundo Shafer "Somente os que vivem perto da terra podem distinguir os pássaros pelos sons de suas asas ao voar" – SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo*. 2011, p. 59.
[60] Esse movimento de aproximação e afastamento será muito precioso no capítulo seguinte.
[61] Blanchot apresenta uma pergunta que nos leva a pensar nesse estado de ser ninguém: "Como faremos para desaparecer?" – BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. 2010, p. 13.
[62] ABREU, Fernanda Gontijo de Araújo. *O devir poético do amor: margens de silêncio e escrita em Maria Gabriela Llansol*. 2012, p. 34. A referida citação compõe uma análise do poema bíblico "Cântico dos Cânticos", que exerce uma importante influência na obra *Amigo e amiga*, de Maria Gabriela Llansol.
[63] WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. 2017, p. 21.

Revolução Industrial[64]. Naquele contexto, era possível perceber os detalhes do ambiente[65]. A transição para a paisagem musical Lo-fi (*low fidelity*) ocorre com o processo de revolução industrial: e, desta forma, o som das máquinas foi, aos poucos, calando as cantorias.[66]

Outro evento importante a ser destacado é que com o surgimento das máquinas um outro elemento se manifesta na paisagem sonora que é o som de linha contínua. Isso significa que nossa paisagem sonora passou a estar repleta de sons redundantes, ininterruptos e artificiais. Acerca disso, R. Murray Schafer associa com o desejo de velocidade[67] da nossa civilização[68]. No mesmo sentido, Schafer relembra que o rádio, por exemplo, não respeita as pausas entre músicas e preenche com inúmeras propagandas, o rádio que foi um meio de comunicação determinante no século XX consistia em uma rede que nunca descansa na produção sonora.[69] De modo que o alcance sonoro se expandiu de forma astronômica, por exemplo, do século XVII para os dias atuais, em que mais sons são acrescentados e o alcance desses sons aumentam continuamente. Assim, se torna uma tarefa cada vez mais difícil encontrar ambientes silenciosos[70], ainda mais com a chegada dos ruídos tecnológicos como os do celular[71], que acompanham grande parte das pessoas na sociedade atual.[72]

De modo que toda a ideia de ruído me conduz a pensar no fato de que "fala-se demais, e 'quanto mais palavras forem necessárias, mais isso é mau sinal'"[73], ou seja, de um ruído que nós mesmos produzimos e, se conforme somos convidados a refletir com R. Murray Schafer, todo ruído é uma instância de poder, seja o ruído maquinário e tecnológico que nos cala ou, ainda,

---

[64] Uma peça musical que seria impossível não citar em um trabalho que versa sobre o silêncio seria a de John Cage, *4'33*, no qual durante quatro minutos e 33 segundos o músico permanece em silêncio para que o ruído venha do público, ou seja, transformar o ruído em som, mas também perceber a dificuldade de se alcançar essa paisagem Hi-fi, já que, segundo relatos, vários sons ruidosos compõem nossa paisagem musical atual. – Cf. WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. 2017, p. 53-54.
[65] SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo*. 2011, p. 107-113.
[66] SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo*. 2011, p. 99, 107-113.
[67] Italo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio*, como segunda proposta, apresenta a ideia de rapidez como uma possibilidade de escrita mais concisa, ou seja, dizer o que se pretende com menos. Em todo o livro, Calvino não exclui o oposto que no caso seria uma espécie de lentidão. É necessária uma lentidão no pensar, uma divagação, mas seria desejável para o próximo milênio que a obra comunique mais, utilizando raciocínios mais objetivos, o que está próximo da proposta aqui discutida. – Cf. Rapidez. In: CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 1990, p. 43-68.
[68] SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo*. 2011, p. 116-117.
[69] SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo*. 2011, p. 141.
[70] SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo*. 2011, p. 167-169.
[71] SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo*. 2011, p. 255.
[72] Um estudo realizado pelo *site* Bankmycell aponta que em abril de 2020, 61,51% das pessoas no mundo tenham telefones móveis. – Cf. BANKMYCELL. *How many people have smartphones worldwide (Apr. 2020)*. Acesso em: 08 abr. 2020.
[73] BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. 2013, p. 220.

o falatório que não nos permite refletir sobre o que se fala[74] por nossa sociedade estar cada vez mais entregue ao que Maurice Blanchot chama de *tagarelice*, conforme podemos ler no texto a seguir:

> Há também a tagarelice, e o que se chamou de monólogo interior, que não reproduz de nenhuma maneira, como se sabe, aquilo que o homem diz a si mesmo, pois o homem não fala consigo, e a intimidade do homem não é silenciosa, mas, na maior parte do tempo, é muda, reduzida a alguns sinais espaçados. O monólogo interior é uma imitação muito grosseira, que só imita os traços aparentes do fluxo ininterrupto e incessante da fala não falante. Não o esqueçamos, a força dessa fala reside em sua fraqueza, ela não se ouve, é por isso que não cessamos de ouvi-la, ela está o mais perto possível do silêncio, e é por isso que o destrói completamente. Enfim, o monólogo interior tem um centro, aquele "eu" que traz tudo para si mesmo, enquanto a outra fala não tem centro, é essencialmente errante e sempre de fora. É preciso impor-lhe silêncio. É preciso reconduzi-la ao silêncio que está nela. É preciso que ela se esqueça de si mesma, por um instante, para poder nascer, por uma tripla metamorfose, uma fala verdadeira: a do livro, diria Mallarmé.[75]

Adauto Novaes diria que "nenhum espírito pode ficar indiferente à tagarelice do mundo"[76] já que a tagarelice, conforme lemos em Blanchot, atrai para o falante a centralização no "eu" e, por isso, o afasta de exercícios que demandam cuidados atenciosos de escuta; por outro lado, o silêncio descentraliza a fala e promove o desvio para o outro[77]. Acrescento a isso a afirmação do teórico da linguística Roman Jakobson, que se refere à poesia como aquela que desautomatiza[78] a linguagem e, por assim fazer, suspende o sujeito da realidade massificante, da repetição pelo mais do mesmo, da maquinação e seu consequente ruído, e altere a valoração das coisas, o que, conforme é possível perceber, são elementos que permitem executar uma

---

[74] Roland Barthes reflete sobre esse caráter de sempre se acrescentar algo à fala ao dissertar e nominar esse fenômeno como balbucio, já que "a palavra falada é irreversível. [...] Não se pode retomar o que foi dito, a não ser que se aumente: corrigir é, nesse caso, estranhamente, acrescentar. Ao falar, não posso usar borracha, apagar, anular, tudo o que posso fazer é dizer 'anulo, apago, retifico', ou seja, falar mais. Essa singularíssima anulação por acréscimo, eu chamarei 'balbucio'". – Cf. BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2012, p. 93.
Nesse mesmo sentido, David Lapoujade afirma que o próprio ambiente parece nos conduzir a essa fala que Barthes está chamando de balbucio, já que "quando falo espero de meu interlocutor que ele me escute, que me responda, que opine com a cabeça (à guisa de resposta), ou seja, de uma maneira ou de outra eu o obrigo. Mas só o obrigo porque a situação primeiramente me obrigou a falar [...] falar é estar constantemente em obrigação de responder." – Cf. LAPOUJADE, David. O inaudível – uma política do silêncio. In: NOVAES, Adauto. *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. 2014, p. 152, 153.
[75] BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. p. 325-326.
[76] NOVAES, Adauto. Treze notas sobre o silêncio e a prosa do mundo. In: NOVAES, Adauto. *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. Edições Sesc São Paulo. 2014, p. 11.
[77] Esse deslocamento do eu para o outro "é 'o grau zero da escrita', a neutralidade que todo escritor busca, deliberadamente ou sem o saber, e que conduz alguns ao silêncio." – BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. 2013, p. 303.
[78] "É a poesia que nos protege contra a automatização". – Cf. JAKOBSON, R. O que é a poesia? In: TOLEDO, D. (Org.). *Círculo Linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. 1978, p. 177.
Italo Calvino também aponta algo nesse sentido quando afirma que "Não existe linguagem sem engano" – Cf. CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. 2017, p. 58.
Ou seja, se pensarmos primeiramente na poesia como esta que desautomatiza, que impõe pausas, por ser de natureza enganosa, transgressora. A poesia muda o estado mecanicista das coisas.

leitura que aponta não para as engrenagens desse sistema enlouquecido de produção, mas antes para tudo, para aquilo que esse mesmo sistema descarta e desconsidera.

> Não sei se os jovens de hoje, adeptos da natureza, conseguirão restaurar dentro deles essa inocência.
> Não sei se conseguirão matar dentro deles a centopeia do consumismo.
> Porque já desde nada, o grande luxo de Bernardo é ser ninguém.
> Por fora é um galalau.
> Por dentro não arredou de criança.
> É ser que não conhece ter.
> Tanto que inveja não se acopla nele.[79]
> [...]
> Crianças desescrevem a língua.
> Arrombam as gramáticas.[80]
> [...]
> Prefiro as máquinas que servem para não funcionar:[81]
> [...]
> Veio me dizer que eu desestruturo a linguagem.
> Eu desestruturo a linguagem?
> Vejamos: eu estou bem sentado num lugar.
> Vem uma palavra e tira o lugar de debaixo de mim.
> Tira o lugar em que eu estava sentado.
> Eu não fazia nada para que a palavra me desalojasse daquele lugar.
> E eu nem atrapalhava a passagem de ninguém.
> Ao retirar de debaixo de mim o lugar, eu desaprumei.
> Ali só havia um grilo com a sua flauta de couro.
> O grilo feridava o silêncio.
> Os moradores do lugar se queixavam do grilo.
> Veio uma palavra e retirou o grilo da flauta.
> Agora eu pergunto: quem desestruturou a linguagem?
> Fui eu ou foram as palavras?
> E o lugar que retiraram de debaixo de mim?
> Não era para terem retirado a mim do lugar?
> Foram as palavras pois que desestruturaram a linguagem.
> E não eu.[82]

Se penso no consumismo como um exemplo da tagarelice[83], os trechos selecionados me levam a refletir sobre esse desejo pela via da falta que o sistema capitalista projeta nos jovens e, então, aponta que a saída para isso é ser ninguém, sem a preocupação com o ter. Outra forma ali presente, a qual é possível aproximar com a ideia de desautomatização da linguagem é desescrever as gramáticas[84], o apreço pelas máquinas que não funcionam e que não produzem

---

[79] BARROS, Manoel de. *Livro de Pré-coisas*. In: _____. 2010, p. 215.
[80] BARROS, Manoel de. *Livro de Pré-coisas*. In: _____. 2010, p. 221.
[81] BARROS, Manoel de. *O livro sobre Nada*. In: _____. 2010, p. 331.
[82] BARROS, Manoel de. *Ensaios fotográficos*. In: _____. 2010, p. 392-393.
[83] A série Maniac que é original da Netflix faz, através de uma distopia, uma análise dos anúncios de publicidade que somos obrigados a assistir/ouvir ao acessar *sites* como o YouTube. Na série, no futuro teríamos que ouvir propagandas para qualquer atividade que realizarmos, como uma compra no supermercado. – Cf. *MANIAC*. Direção: Patrick Somerville. Disponível em: Netflix. Acesso em: 08 abr. 2020.
[84] Um texto seminal para quem deseja explorar essa característica tão marcante na obra de Manoel de Barros, a saber, de experimentações na linguagem como uma forma de afronta a uma forma de saber estruturante e em como fazer dessas inversões sintáticas de forma inventiva, indico o texto de Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo. – Cf. CAMARGO, Goiandira de Fátima Ortiz de. *A poesia alquímica de Manoel de Barros*. 1988.

ruídos, mas servem para despropósitos poéticos e, por fim, no último poema, o eu lírico assevera que não é ele que desestrutura a linguagem[85], mas sim as próprias palavras que o fazem. A poesia, como descrito anteriormente, desautomatiza a linguagem por ir contra a tagarelice, por desviar o ser do eu, pelo enfrentamento à gramática (ou ao saber sistematizado) e por se afastar desse ruído maquínico da produção enlouquecida do sistema capitalista. Não obstante, desenvolverei na sequência que o silêncio é um artifício de enfrentamento à tagarelice[86].

1.2 Quando eu nasci o silêncio foi aumentado

Seria valioso nesse momento recorrer a Maurice Blanchot, que desenvolveu alguns conceitos basilares para a literatura e para o campo do pensamento atravessando algumas disciplinas. Entre estes, considero importante citar o conceito de neutro que será fundamental no sentido de apontarmos de qual silêncio estamos partindo para lermos os poemas de Manoel de Barros. *Em A conversa infinita: A palavra plural*, Blanchot afirma que o neutro age por um desvio[87] que se dá pela experiência da linguagem estabelecendo uma relação que revela a cada parte envolvida o que há de estranho no outro, contudo, sem que essa estranheza estabeleça uma vantagem ou privilégio.[88] Assim, penso ser possível afirmar que o neutro – e que associarei a seguir com o silêncio – é uma experiência da linguagem que revela um outro e nós mesmos como singulares, e essa relação é sempre dissimétrica.[89]

> É apenas um descomportamento semântico.
> Se eu digo que grota é uma palavra apropriada para ventar nas pedras,
> Apenas faço o desvio da finalidade da grota que não é a de ventar nas pedras.
> Se digo que os passarinhos faziam paisagens na minha infância,
> É apenas um desvio das tarefas dos passarinhos que não é a de fazer paisagens.
> Mas isso é apenas um descomportamento linguístico que não ofende a natureza dos passarinhos nem das grotas.[90]

---

[85] Pois "se às vezes é preciso deformar a língua, não se trata em absoluto de uma questão de estilo, mas apenas de tentar igualar a visão ou a audição do que testemunhamos, o intolerável, o inconfessável, que é tanto o indizível quanto o inaudível." – Cf. LAPOUJADE, David. O inaudível – uma política do silêncio. In: NOVAES, Adauto. *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. 2014, p. 162.

[86] O silêncio como uma forma de oposição à tagarelice, pois "Só existem os espaços em branco se houver o negro, só há silêncio se houver a palavra e o barulho produzindo-se para cessar." – BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. 2011, p. 26.

[87] BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. 2010, p. 59-60.

[88] Descreve, portanto, um desvio para o outro. Um desvio para que não se desvie mais "e em que o poeta se torna aquele que não pode subtrair-se a nada, não se desvia de nada, é entregue sem abrigo à estranheza e à natureza desmedida do ser." – Cf. BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. 2011, p. 195.

[89] BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. 2010, p. 128.

[90] BARROS, Manoel de. *Ensaios fotográficos*. In: _____. 2010, p. 395.

Lemos nessa explicação algo que é recorrente na sua obra, que é o desvio de funções semânticas, que é dissimétrica por não usar um elemento para sobrepor a outro. O que, por força desse desvio, acaba por revelar o neutro nas palavras. Dessa forma, Roland Barthes, ao ler essa ideia levantada por Maurice Blanchot, apresenta nos anos de 1977 e 1978 uma série de seminários sobre o Neutro[91]. O Neutro que Barthes apresenta é, segundo o próprio crítico literário, diferente daquele descrito por Blanchot, mas que, apesar dos tensionamentos, também ajudará a pensar o silêncio. Deste modo, Barthes define o Neutro como aquilo que burla o paradigma, ou seja, que faz uma força para anular os binarismos[92].

Roland Barthes afirma a dificuldade de se delimitar o que é o Neutro, em vez disso prefere apresentar o que são para ele manifestações do Neutro e, entre tais, o silêncio[93]. Deste modo, Barthes faz uma breve análise sobre algumas abordagens sobre o silêncio que nos são preciosas para que possamos ampliar a discussão. Barthes apresenta a nuance na língua clássica no que se refere ao silêncio com as palavras *Tacere* e *Silere*; a primeira diz mais sobre o direito ou o recolhimento a um silêncio verbal para que se evite as armadilhas da fala, esse seria um silêncio moral e está mais próximo do *tacet* da partitura que significa "cale-se" e pode também ter uma interpretação cética de um calar-se simbólico diante do desconhecido; por outro lado, a segunda estaria mais para uma ausência de ruídos. O que apontaria em ambos os casos se tratar de um silêncio que assume uma forma de signo[94].

Importante ressaltar dentro das diferenças entre *Tacere* e *Silere* é que a primeira tenderia a um silenciar sistemático e moralizante, enquanto a segunda para um silêncio puramente contemplativo, mas o silêncio como manifestação do Neutro todo qual remete Barthes é de "um custo mínimo da fala tendente a neutralizar o silêncio como signo"[95], mas que, contudo, esse silêncio possa revelar outros signos contidos nele. Para isso, considero importante aproximar as concepções de Neutro em Maurice Blanchot e Roland Barthes, penso que seria interessante, portanto, ler o silêncio pela sua qualidade de desvio, de desmontar paradigmas e de nos aproximar desse outro pela via de sua estranheza e de sua singularidade, deixando que esse

---

[91] Manterei, aqui, o conceito Neutro em letra maiúscula por se tratar de algo que Roland Barthes aprecia fazer em seus ensaios: uma distinção de termos, no caso, da palavra Neutro e neutro – essa última, que carrega algo da ideia de neutralidade o que, conforme leremos, é diferente do que Barthes pensa para a ideia de Neutro. Doravante, o termo será apresentado conforme essa distinção de Roland Barthes, mas não anulando o que Maurice Blanchot já havia pensado e escrito como sendo o neutro.

[92] BARTHES, Roland. *O Neutro*. 2003, p. 16-18.

[93] Como estou pensando o silêncio como uma manifestação do silêncio, convém pensar essa dificuldade de delimitação do silêncio já que "O próprio silêncio diz mais sobre si que as palavras." – BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. 2011, p. 18.

[94] BARTHES, Roland. *O Neutro*. 2003, p. 49-65.

[95] BARTHES, Roland. *O Neutro*. 2003, p. 61.

silêncio traga à tona tais particularidades. Ora, nessa concepção possui o cerne do presente trabalho haja visto que visa perceber os desvios feitos por Manoel de Barros pelas vias do silêncio e das imagens para ouvir e olhar as coisas que ele compreende como desimportantes para nossa sociedade[96] ao pensar sobre esse sujeito que:

> Ficou escutando a noite,
> O campo, as árvores velhas
> Que se perdiam na treva —
> E a música do silêncio.[97]
> ...
> A ESTRELA [...] … e o silêncio escorava as casas![98]
> ...
> — Você sabe o que faz pra virar poesia, João?
> — A gente é preciso de ser traste
> Poesia é a loucura das palavras:
> Na beira do rio o silêncio põe ovo
> Para expor a ferrugem das águas eu uso caramujos[99]
> ...
> Assim, borboletas chegavam em casa quase mortas de silêncio[100]
> ...
> Aqui o silêncio rende.[101]
> ...
> Não usa o silêncio como arte.[102]
> ...
> Quando eu nasci o silêncio foi aumentado.[103]
> ...
> que as moscas iriam iluminar o silêncio das coisas anônimas.
> Porém, vendo o Homem que as moscas não davam conta de iluminar o silêncio das coisas anônimas — passaram essa tarefa para os poetas.[104]
> ...
> Na cidade o silêncio avilta-se.[105]
> ...
> No ermo o silêncio encorpa-se.[106]

A percepção, aqui, passa pelo desvio de atenção para as árvores em meio à noite escura e, assim, percebe essa musicalidade. Tal qual o silêncio que se escora nas casas, isto é, que está aos cantos como um elemento da nossa paisagem musical. Assim, isso aponta para esse repouso sonoro que está sempre em crescente e que com o nascimento do poeta foi aumentado. E, por isso, essa música silenciosa é apresentada nos versos como um elemento que seria importante para ser

---

[96] E o caminho inverso também ocorre já que "não é que o poeta pensa incessantemente em todas as coisas do mundo, elas é que pensam nele." – BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. 2011, p. 196.
[97] BARROS, Manoel de. *Poesias*. In: _____. 2010, p. 58
[98] BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*. In _____. 2010, p. 136.
[99] BARROS, Manoel de. *Matéria de Poesia*. In: _____. 2010, p. 152.
[100] BARROS, Manoel de. *Matéria de Poesia*. In: _____. 2010, p. 165.
[101] BARROS, Manoel de. *Livro de Pré-coisas*. In: _____. 2010, p. 198.
[102] BARROS, Manoel de. *Livro de Pré-coisas*. In: _____. 2010, p. 234.
[103] BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solo de ave*. In: _____. 2010, p. 275.
[104] BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solo de ave*. In: _____. 2010, p. 288-289.
[105] BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solo de ave*. In: _____. 2010, p. 290.
[106] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãças*. In: _____. 2010, p. 309.

usado na arte. E, enquanto isso, na cidade o silêncio se avilta, isto é, perde seu valor; no ermo ele cresce em importância. Assim, seria redutor, pois, propor que o desvio aqui realizado é meramente da cidade para o pantanal[107], mas sim um desvio de valoração, pois, conforme lemos no artigo "Roland Barthes: caminhando contra os absolutos", de Luiz Lopes, ao analisar esse curso de Roland Barthes aplicando a uma leitura de Clarice Lispector e Julián Fuks, é "importante frisar também que [...] para Barthes, o silêncio é uma figura que rechaça essa linguagem que deseja tudo dizer"[108].

Neste momento, convém que, após ter pensado sobre essa musicalidade presente no texto e, em especial, no texto poético, seja dado mais um passo, agora rumo ao silêncio, retomando e ampliando o que já contextualizamos com Maurice Blanchot e Roland Barthes. Nesta busca, vamos a José Miguel Wisnik, que, ao refletir de uma forma mais musical em seu livro *O som e o sentido*, tece a seguinte afirmação:

> [...] pode-se dizer que a onda sonora é formada de um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua desde dentro, ou desde sempre, a apresentação do sinal. (O tímpano auditivo registra essa oscilação como uma série de compressões e descompressões.) Sem este lapso, o som não pode durar, nem sequer começar. Não há som sem pausa. O tímpano auditivo entraria em espasmo. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso pareça, permeado de silêncio.[109]

O que indica as palavras de Wisnik é que o som está permeado de silêncio[110] e que, sem esses intervalos, não conseguiríamos captar com fidelidade o som. Neste mesmo sentido, o teórico musical, R. Murray Schafer, em *O ouvido pensante*, afirma que o silêncio é uma espécie de espaço no qual todo o evento musical acontece, ou seja, o silêncio protege o som do ruído. Sendo assim, nesses intervalos estão contidas as maiores possibilidades de eventos musicais.[111] Ou seja, convém nesse momento indicar que o silêncio é um intervalo necessário para proteger o som do ambiente externo e faz isso através de intervalos, pausas – sem os quais não conseguiríamos suportar o som –, e que o silêncio não é simplesmente o vazio do som, mas,

---

[107] Penso aqui com uma ideia de José Fernandes ao trabalhar a ideia de que Manoel não é um poeta puramente regionalista, pois sua poesia não versa sobre o Pantanal – no sentido descritivo, mas de algum pantanal inventado por Manoel. As relações estabelecidas em seus poemas extrapolam o espaço das matas e brejos e alcançam o estado de lugar-algum que também é qualquer-lugar. – Cf. FERNANDES, José. *A loucura da palavra*. 1987.

[108] LOPES, Luiz. *Roland Barthes: caminhando contra os absolutos*. 2019, p. 38.

[109] WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. 2017, p. 20.

[110] Lembro aqui de uma citação do livro *Palomar*, de Italo Calvino, sobre o tom de incerteza que há nesse vazio, ou nesse nada, ou o Neutro, e que poderíamos avizinhar com a ideia do silêncio. Já que "se os corpos luminosos estão prenhes de incerteza, só resta confiar na escuridão, nas regiões desertas do céu. Que pode ser mais estável que o nada? Contudo, não se pode, nem mesmo do nada, estar cem por cento seguro". – Cf. CALVINO, Italo. *Palomar*. 1994, p. 44.
Poderia ainda, por acréscimo de referências, citar Octávio Paz, que aponta sobre a capacidade do silêncio e do falar, pois "até o silêncio diz alguma coisa, pois está prenhe de signos". – Cf: PAZ, Octávio. *O arco e a Lira*. 2012, p. 39. Ou seja, o nada, assim como o vazio, está prenhe de significados, mas carregado de incerteza.

[111] SCHAFER, Raymond Murray. *O ouvido pensante*. 2011, p. 59-60.

muito contrariamente, é onde está contida a matéria de poesia de Manoel de Barros. Pois é por essa fala, pela via do silêncio, que "quando se cala, continua falando, quando cessa, persevera, não silenciosamente, pois nela o silêncio se fala eternamente."[112]

Por isso, nosso ouvido necessita dessa pausa, dessa descontinuidade, ou seja, dessa "interrupção da linguagem: [...] e o desejo, o grande desejo de um repouso da linguagem, de uma suspensão, de uma isenção"[113] e, nesse mesmo sentido, questiona Derrida ao refletir sobre a necessidade de contestar a linguagem informativa pela via do silêncio: "pois como não ver que comunicar [é] ser forçado a entrar num sistema de obrigações do qual só se pode sair pelo silêncio ou pela irrupção de uma matéria não linguística na linguagem?"[114] Retomo agora Maurice Blanchot para refletir sobre esse questionamento; podemos encontrar ali o Neutro como uma das manifestações do próprio silêncio e que apresenta-se sempre por um desvio. O que é possível ler como um desvio para um repouso ou suspensão da linguagem, ou repouso de um pássaro-poema.

> E os silêncios caídos como folhas[115]
> ...
> Ia o silêncio pelas ruas carregando um bêbedo.[116]
> ...
> E tão subterrânea a instalação das palavras em meu canto como os silêncios conservados no amarelo.[117]
> ...
> Tentou encolher o horizonte
> No olho de um inseto — e obteve!
> Prende o silêncio com fivela.[118]
> ...
> Já a palavra garça tem para nós um sombreamento de silêncios…
> E o azul seleciona ela![119]
> ...
> Não tem altura o silêncio das pedras.[120]
> ...
> Penso que dentro de minha casca não tem um bicho: Tem um silêncio feroz.[121]
> ...
> De noite o silêncio estica os lírios.[122]
> ...
> Os silêncios me praticam.[123]

---

[112] BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. 2013, p. 308.
[113] BARTHES, Roland. *O Neutro*. 2003, p. 193.
[114] LAPOUJADE, David. O inaudível – uma política do silêncio in: NOVAES, Adauto. *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. 2014, p. 159.
[115] BARROS, Manoel de. *Poesias*. In: _____. 2010, p. 58.
[116] BARROS, Manoel de. *Livro de Pré-coisas*. In: _____. 2010, p. 197.
[117] BARROS, Manoel de. *Livro de Pré-coisas*. In: _____. 2010, p. 224.
[118] BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. In: _____. 2010, p. 240.
[119] BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. In: _____. 2010, p. 277.
[120] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãças*. In: _____. 2010, p. 301.
[121] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãças*. In: _____. 2010, p. 320.
[122] BARROS, Manoel de. *O livro sobre Nada*. In: _____. 2010, p. 336.
[123] BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. In: _____. 2010, p. 357.

E o silêncio calmo como o que cai das folhas ou feroz dentro das cascas. Silêncio das árvores, nas palavras, nas cores, com sombreamentos, tonalidades, alturas diferentes. Silêncio que carrega bêbados pelas ruas e que torna os lírios e as coisas mais palpáveis, mas visíveis, ou seja, que abrem um novo campo de percepção das coisas para o poeta e para aqueles que assim se dispõem a esse mesmo exercício de percepção, pois é o silêncio que pratica o poeta e não o inverso. É necessário, pois, e tão somente, dispor-se. Descreve, assim, um silêncio que desautomatiza a linguagem por meio de um desvio. Silêncio resultante dos pequenos silêncios contidos nos entremeios de cada verso, como se cada verso fosse o som produzido por uma máquina fotográfica e, entre os versos, como um silêncio ansioso pelo próximo verso (e consecutivo silêncio) e pela próxima imagem. Estes silêncios menores que compõem os maiores são uma marca dessa poesia que estamos perseguindo.

1.3 Pode muito que você carregue para o resto da vida um certo gosto por nadas...

Neste momento, convém refletir sobre de quais formas o silêncio é entoado neste texto musical no papel do compositor-escritor, que consegue construir essa linguagem musical marcada por tais entrecortes. Maurice Blanchot, em *O espaço literário*, realiza uma análise a este respeito quando afirma que "o escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela"[124]. Essa linguagem que ninguém fala ou esse "concerto a céu aberto para solos de aves"[125] associo a essa linguagem não dita, que ninguém mais fala, ou seja, uma linguagem carregada de silêncios. Neste ponto, o que aponta Blanchot ao escrever sobre essa linguagem que nada fala e que os versos parecem se aproximar, tendo em vista que o poeta é aquele que consegue exprimir-se pelo silêncio. Nessa perspectiva, aproximo a noção do "nada" (que já havia aparecido em uma alusão à noção de Neutro em Maurice Blanchot e Roland Barthes) ou vazio, ou descentramento, com a do silêncio da linguagem. Assim, como o verso que afirma que "sobre o nada eu tenho profundidades"[126], Blanchot desenvolve mais essa ideia ao afirmar que:

> essa trama de ausência e de vazio que chama de espaço – a parte comum das coisas, das palavras, dos pensamentos e dos mundos [...] todas as coisas se dizem, se mostram e se revelam em sua verdadeira face e sua secreta medida, assim que elas se afastam, se espaçam, se atenuam e finalmente se expandem no vazio incircunscrito e

---

[124] BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. 2011, p. 17.
[125] Título do livro homônimo. – Cf. BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. In: _____. 2010, p. 269-296.
[126] BARROS, Manoel de. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. In: _____. 2010, p. 403.

> indeterminado [...] ousadamente que esse vazio e essa ausência são o próprio fundo das realidades mais materiais, a tal ponto que, diz ele, se espremêssemos o mundo para fazer sair dele o vazio, ele não encheria nossa mão.[127]

Maurice Blanchot em vários momentos pela sua obra muito refletiu sobre ausência e presença. A saber, a obra literária não é aquela que simplesmente exibe ausências (ou nadas, ou vazios, ou silêncios) como aquele que diz: Há aqui algo que nos falta. Mas, antes disso, a poesia é essa que faz da ausência uma presença a ponto de poder tornar todo nosso cenário como uma paisagem de ausências. Blanchot finaliza dizendo que se tentássemos extrair esse vazio, essa ausência, esse silêncio absoluto (o que não se trata do silêncio que estamos trabalhando aqui), ele não encheria a palma da nossa mão. Retomando a crítica presente em Manoel sobre o sistema capitalista, esse sistema opera justamente pelo desejo a essa falta, a essa ausência e que é algo quantitativamente irrisório. O silêncio, a ausência, o nada, o vazio, porém, nos abre para algo muito maior, pois revela a presença dos seres mínimos. Continuarei nesse raciocínio lendo mais dois fragmentos de Blanchot:

> Vê-se bem, então, por que a palavra poética pode suscitar as coisas e, traduzindo-as no espaço, torná-las manifestas por seu distanciamento e seu vazio: é que esse longínquo as habita, esse vazio já está nelas, por elas é possível captá-los, e as palavras têm por vocação extraí-los como o centro invisível de sua verdadeira significação.[128]
> ...
> cercados de branco, é que esse branco, essas paradas, esses silêncios não são pausas ou intervalos que permitem a respiração da leitura, mas pertencem ao mesmo rigor, aquele que só autoriza um pouco de relaxamento, um rigor não verbal que não seria destinado a conter sentido, como se o vazio fosse menos uma falta que uma saturação, um vazio saturado de vazio.[129]

Lemos em mais esses trechos apontados por Blanchot que a palavra poética faz suscitar as coisas. Torna presença o que antes era ausência, dá forma aos vazios, dá significação às coisas que antes eram tidas como insignificantes. O silêncio é como que um ponto branco em meio ao escuro[130], pausas, intervalos, vazios, ausências. Esse vazio, conquanto, está muito mais para uma saturação do que para uma falta, pois esse silêncio é repleto de coisas ínfimas que o poeta sabe extrair.

Por uma questão de diferenciação, vale ressaltar que Roland Barthes prefere uma ideia de descentramento (que também é presente em Blanchot, mas que este não o diferencia). Barthes, por sua vez, afirma que "a ideia de descentramento é certamente muito mais importante do que

---

[127] BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. 2013, p. 81.
[128] BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. 2013, p. 82.
[129] BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. 2011, p. 75.
[130] Essa imagem irá se repetir no terceiro capítulo quando dissertarei da potência de resistência presente nos vaga-lumes.

a de vazio, [...] centro vazio [...]. Opostamente, o vazio já não deve ser concebido (figurado) sob a forma de uma ausência [...] o vazio é antes o novo, retorno do novo"[131]. O que me parece que Barthes já apontava para uma concepção que hoje já está mais clara com outros trabalhos publicados, entre os quais alguns foram mencionados aqui, que o vazio não pode ser concebido como mera ausência (conforme vimos o exemplo do silêncio que não é simplesmente uma ausência de som). Podemos com certa tranquilidade afirmar que tanto Maurice Blanchot quanto Roland Barthes ao escreverem sobre essa potência do Neutro, do vazio, da ausência, falam em uma forma que descentraliza, que desloca, e não puramente em uma força do vazio por não haver nada.

Para que seja possível avizinhar esses conceitos, preciso retomar o que foi tratado anteriormente na afirmação de José Miguel Wisnik[132], quando este autor afirma que o som está repleto de silêncio. Percebe-se então o nada como substrato para a poesia, quando a coloca como a forma séria de se tratar o nada e sobre as profundidades que o poeta assume sobre o nada: Estes insignifi-cantos. Além disso, poderia também acrescentar que o nada, sob a perspectiva da literatura de Manoel de Barros, é um conceito ombreado ao silêncio por ser uma tentativa de afastar-se de um certo Monumentalismo[133] que está para nosso mundo de coisas, assim como os ruídos e as tagarelices estão representadas em certa fala que reproduz um mundo repleto de sentidos estabelecidos. O nada seria, correspondente a esse silêncio, o convite de fuga para o ínfimo, pois são esses negativos que permeiam a musicalidade da língua. O nada é, portanto, o diminuto que traz o desassossego que repousa no verdadeiro monumental, nas coisas ínfimas. Como nos versos a seguir:

> Rio de versos turvos.
> É lido em borboletas como o sol.
> Se obtém para o voo nos detritos.
> Cobre vasta extensão de si mesmo com nada.[134]
> ...
> Meu olho ganhou dejetos.

---

[131] BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2012, p. 83-84.
[132] WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. 2017, p. 20.
[133] O filósofo Guy Debord, em seu livro *A sociedade do espetáculo*, desenvolve um pensamento que pode ser usado para solapar uma base teórica para se pensar o capitalismo e seus desmembramentos, como a mercadoria, a espetacularização dos acontecimentos sociais, a miséria, a mercadoria, o consumo, etc. Debord afirma que essa sociedade do espetáculo alocada na visão capitalista "não deseja a nada que não seja ele mesmo" (p. 17), no qual o ser é relegado ao estado de ter e, posteriormente, à aparência de ter (tese 17). Fala ainda da "mercadoria [que] contempla a si mesma no mundo que ela criou" (p. 35) e, por fim, de um canto para as mercadorias (tese 66). Isto é, aponta para um movimento sempre elogioso à aparência, ao externo, ao estrondoso, ao grandioso e ao desejo desenfreado de consumo e coisificação como uma transformação obsessiva das coisas em mercadoria e valoração das coisas pelo seu valor mercadológico. Podemos afirmar mediante esse contato, que sua poesia se volta contra essa visão que a sociedade do espetáculo atua. – Cf. DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*.1977.
[134] BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. In: _____. 2010, p. 173-174.

Vou nascendo de meu vazio[135]
...
Escrever nem uma coisa
Nem outra —
A fim de dizer todas —
Ou, pelo menos, nenhumas.
Assim,
Ao poeta faz bem Desexplicar —
Tanto quanto escurecer acende os vaga-lumes.[136]
...
Só sei o nada aumentado.
...
Carrego meus primórdios num andor.
Minha voz tem um vício de fontes.
Eu queria avançar para o começo.
Chegar ao criançamento das palavras.
Lá onde elas ainda urinam na perna.
Antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos.[137]
...
(Represente que o homem é um poço escuro.
Aqui de cima não se vê nada.
Mas quando se chega ao fundo do poço já se pode ver o nada.)
Perder o nada é um empobrecimento.[138]
...
A mãe reparou que o menino gostava mais do vazio do que do cheio.
Falava que os vazios são maiores e até infinitos.[139]

A poesia aqui é de versos turvos que nos conduzem a uma extensão que parte de nós e assim nos aumenta a um estatuto de nada e de apequenamento, pois precisamos olhá-la (ou ouvi-la) assim como o sol ouve as borboletas batendo asas. E isso por se tratar dessa que borboleteia, que pretende desexplicar, desaprender, ou seja, dizer nada e, nesse nada, nesse silêncio, acender vaga-lumes. Essa mesma que visa chegar ao criançamento das palavras, algo como a fonte ou o rumor da linguagem, antes de que estas sejam transformadas em signos já sólidos e ruidosos. Um olhar repleto de dejetos e uma palavra lançada ao fundo do poço, enriquecida de abandonos, vazios que são ínfimos maiores que os infinitos. O nada aumentado, visto por uma lupa que faz com que essas coisas ditas como desimportantes cresçam em valor para o poeta e para nós leitores.

Nesse mesmo sentido, Ítalo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, ao falar do poeta romano Lucrécio, descreve que "a poesia do invisível, a poesia das infinitas potencialidades imprevisíveis, assim como a poesia do nada nascem de um poeta que não nutre qualquer dúvida quanto ao caráter físico do mundo"[140]. Desta mesa forma, o silêncio também

---

[135] BARROS, Manoel de. *Livro de Pré-coisas*. In: _____. 2010, p. 225.
[136] BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. In: _____. 2010, 264-265.
[137] BARROS, Manoel de. *O livro sobre Nada*. In: _____. 2010, p. 339.
[138] BARROS, Manoel de. *O livro sobre Nada*. In: _____. 2010, p. 343.
[139] BARROS, Manoel de. *Menino do mato*. In: _____. 2010, p. 470.
[140] CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 1990, p. 21.

aparece retratado como nada, ressaltando-se, com isso, o "caráter físico do mundo". Permeando-se a linguagem dos pontos silenciosos, das grandezas do ínfimo, voltamo-nos à gravidade que habita o mundo físico, prestamos maior atenção à infinitude de pequenos mundos dentro do mundo[141].

> O menino sentenciou: se o Nada desaparecer a poesia acaba.[142]
> ...
>
> VII
> O Padre falou ainda:
> Manoel, isso não é doença, pode muito que você carregue para o resto da vida um certo gosto por nadas…[143]
> ...
> Mas o nada de meu livro é nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc etc. O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora.[144]
> ...
> Eu fiz o nada aparecer.[145]
> ...
> Há muitas maneiras sérias de não dizer nada, mas só a poesia é verdadeira.[146]
> ...
> Sempre que desejo contar alguma coisa, não faço nada; mas quando não desejo contar nada, faço poesia.[147]
> ...
> Sobre o nada eu tenho profundidades.[148]
> ...
> O meu vazio é cheio de inerências.
> Sou muito comum com pedras.[149]
> ...
> Ando muito completo de vazios.
> Meu órgão de morrer me predomina.
> Estou sem eternidades.[150]

Se o nada desaparecer a poesia acaba. Isso ressalta um caráter importantíssimo em falar sobre o nada, sobre o silêncio. Ouve que esse gosto por nadas o acompanharia pela vida e que ele fez o nada aparecer, isto é, uma ausência que surge como presença e que, além disso, deu a ele um valor enorme – que segundo ele é uma forma séria de se falar sobre. O silêncio é aqui apontado como um abridor de amanhecer que com ele traz à tona esses seres mínimos, seu apreço em fazer brinquedos com as palavras e para as coisas que não tem utilidade para grande parte das

---

[141] Pois o poeta "nada pode negligenciar. Não lhe é permitido fechar os olhos para nenhum ser, nenhuma coisa" – BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. 2011, p. 196.
[142] BARROS, Manoel de. *Poeminha em língua de brincar*. In: _____. 2010, p. 486.
[143] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãnças*. In: _____. 2010, p. 319.
[144] BARROS, Manoel de. *Livro sobre o Nada*. In: _____. 2010, p. 327.
[145] *Ibidem,* p. 343.
[146] *Ibidem,* p. 345.
[147] *Ibidem,* p. 347.
[148] BARROS, Manoel de. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. In: _____. 2010, p. 403.
[149] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãnças*. In: _____. 2010, p. 307.
[150] *Ibidem*, p. 310.

pessoas. Tratar do nada com profundidades, estar completo de vazios, de um nada repleto de coisas que lhe são inerentes e que, como já ressaltado aqui, trata-se de um nada repleto de coisas: "é como um vazio falante, um leve murmúrio, insistente"[151]. Assim, levando em consideração esses aspectos e tendo em vista que o silêncio surge como algo essencial à construção do próprio fazer poético, analisarei agora outras nuances deste mesmo silêncio. Nas palavras de Blanchot, temos:

> O poema – a literatura – parece vinculado a uma fala que não pode interromper-se porque ela não fala, ela é. O poema não é essa fala, é começo, e ela jamais começa, mas diz sempre de novo e sempre recomeça. **Entretanto, o poeta é esse que ouviu essa fala, que fez dela o intérprete, o mediador, que lhe impôs o silêncio pronunciando-a.** Nela o poema está próximo da origem, pois tudo o que é original é a prova dessa pura impotência do recomeço, dessa prolixidade estéril, a superabundância de que nada pode, do que jamais é obra, arruína a obra e nela restaura a ociosidade sem fim.[152]

Portanto, conforme lemos anteriormente, Maurice Blanchot afirma que o poeta é esse que consegue ouvir essa fala inaudita, podendo interpretá-la, assim impondo o silêncio quando finalmente a pronuncia[153]. Por impor o silêncio podemos entender como algo que vai na contramão dos costumes da nossa sociedade que é marcada por ruídos, por falatórios e tagarelices[154]. Já que "é somente a esse preço que ele pode impor-lhe o silêncio, ouvi-lo nesse silêncio e depois exprimi-lo, metamorfoseado."[155], isto é, transformando-o. Dessa forma, pensando nesses ciclos, esta literatura, ou quiçá este texto musical, ainda segundo Blanchot, é sempre um olhar que deseja sempre esse reinício.

> 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.[156]
> ...
> O Pai achava que a gente queria desver o mundo para encontrar nas palavras novas coisas de ver. [157]
> ...

---

[151] BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. 2013, p. 320.
[152] BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. 2011, p. 29. (Grifo nosso).
[153] "Pronuncia", não "escreve". Parece-nos que Blanchot utiliza o vocábulo "pronunciar" para remeter a esse carácter da sonoridade do texto.
[154] Assim como afirma Lapoujade quando escreve que "às vezes, a fala vem cobrir o silêncio do mundo, outras vezes o silêncio irrompe na prosa do mundo falante". – Cf. LAPOUJADE, David. O inaudível – uma política do silêncio. In: NOVAES, Adauto. *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. 2014, p. 152.
[155] BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. 2013, p. 323.
[156] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãnças*. In: _____. 2010, p. 301.
[157] BARROS, Manoel de. *Caderno de Aprendiz. Menino do mato*. In: _____. 2010, p. 449.

> Sou o passado obscuro destas águas?[158]
> ...
> Ontem choveu no futuro[159]

Nesses trechos, percebo a busca por esse começo, esse olhar que faz convergir um passado longínquo com o nosso presente. Um descomeço que antecede o delírio de um verbo, a ação de "desver" que é necessária para encontrar coisas novas, ou sobre a indagação de se ontem choveu em um futuro. A procura desse lugar onde o infinito toca a finitude, ou o nada materializa-se, é "esse ponto [...] [que nos] coloca no infinito, é o ponto onde o infinito coincide com lugar nenhum. Escrever é encontrar esse ponto. Ninguém escreve se não produzir a linguagem apropriada para manter ou suscitar o contato com esse ponto"[160].

Esse ponto, pois, atrai o escritor. "Atração essa que só poderia conduzir ao lugar murmurante do silêncio"[161] Que fala pelo poeta, pois, "sim, e isso é sem fim, isso fala, isso não para de falar, linguagem sem silêncio, porque nela o silêncio se fala"[162]. Não como uma atribuição do poeta ou que este esteja imbuído de uma tarefa, mas as palavras pousam nele e ele não tem nenhuma escolha que não seja ser árvore delas[163]. Cabe aqui indicar que esse acesso da fala pelo silêncio é o que torna a poesia algo que nos salta a percepção, pois parece tratar de uma linguagem que diz em demasia, mas sem tagarelices, haja vista que a leitura desse silêncio é sutil. Esta utiliza-se de "uma linguagem sem entendimento", nos dizeres de Blanchot, ou, nessa perspectiva, de uma linguagem que não esteja estritamente ligada à racionalidade.

> É que ela fala como ausência. Onde não fala, já fala. Quando cessa, persevera. Não é silenciosa porque, precisamente, o silêncio fala nela. O próprio da fala habitual é que ouvi-la faz parte da sua natureza. Mas, nesse ponto do espaço literário, a linguagem é sem se ouvir. Daí o risco da função poética. O poeta é aquele que ouve uma linguagem sem entendimento [...] Somente aquele que lhe impõe o silêncio prepara as condições do entendimento e, no entanto, o que há para se entender é essa fala neutra, o que sempre já foi dito, não pode deixar de se dizer e não pode ser ouvido, entendido.[164]

Convém vincular o que foi afirmado anteriormente por Blanchot com o que se encontra em Manoel de Barros por meio de sua produção. É possível constatar que os poemas se situam em

---

[158] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãnças*. In: _____. 2010, p. 306.
[159] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãnças*. In: _____. 2010, p. 305.
[160] BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. 2011, p. 43.
[161] ABREU, Fernanda Gontijo de Araújo. *O devir poético do amor: margens de silêncio na escrita de Maria Gabriela Llansol*. 2012, p. 101.
[162] BLANCHOT. *O espaço literário*. 2011. p. 197.
[163] Neste ponto relembro das palavras de Ruth Siviano Brandão e de Manoel de Barros. Em Brandão, temos a expressão que ela toma emprestado de João Gilberto Noll: "Palavras pássaros" – Cf. BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. 2006, p. 35. E temos em Manoel de Barros: "Bernardo é quase árvore. O Silêncio dele é tão alto que os passarinhos ouvem de longe. E vêm pousar em seu ombro." – BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãnças*. In: _____. 2010, p. 315.
[164] BLANCHOT. *O espaço literário*. 2011, p. 47.

um outro campo semântico ou em outra ordem de linguagem, que não estão diretamente ligados ao sentido imediato, mas "que [dão] forma e firmeza ao silêncio e pelo silêncio"[165]

> Pra meu gosto a palavra não precisa significar — é só entoar.[166]
> ...
> Queria que a minha voz tivesse um formato
> de canto.
> Porque eu não sou da informática:
> eu sou da invencionática.[167]
> ...
> Agora só espero a despalavra: a palavra nascida para o canto — desde os pássaros.
> A palavra sem pronúncia, ágrafa.
> Quero o som que ainda não deu liga.
> Quero o som gotejante das violas de cocho.
> A palavra que tenha um aroma ainda cego.
> Até antes do murmúrio.
> Que fosse nem um risco de voz.
> Que só mostrasse a cintilância dos escuros.
> A palavra incapaz de ocupar o lugar de uma imagem.
> O antesmente verbal: a despalavra mesmo.[168]
> ...
> O que a gente aprendia naquele lugar era só ignorâncias para a gente bem entender a voz das águas e dos caracóis.
> A gente gostava das palavras quando elas perturbavam o sentido normal das ideias.
> Porque a gente também sabia que só os absurdos enriquecem a poesia.[169]

Ao lançar um olhar para os trechos mencionados anteriormente, percebo que a preocupação está em algum nível ligada a um entendimento musical e silencioso, de uma ordem inventiva, de uma palavra que está mais próxima de uma entoação, de uma voz com formato de canto, de uma despalavra, ou como o poeta diz, sem pronúncia, ágrafa, que é, senão, um distúrbio da linguagem quando já não se está mais para o som do que para a escrita, ou para fugir de binarismos: tanto para quanto. Ou seja, ágrafa, pois esta procura a pronúncia desse traço do silêncio. Aos "silêncios e sonoridades moventes" [170] que estão presentes nessas poesias em maior visibilidade, tal como ensejamos demonstrar com este trabalho. Assim, tomo este papel do poeta enquanto intérprete ou tradutor de uma linguagem que fala primordialmente pelo silêncio em crescente.

> Quando eu nasci o silêncio foi aumentado.[171]

---

[165] BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. 2013, p. 322.
[166] BARROS, Manoel de. *Menino do mato*. In: _____. 2010, p. 458.
[167] BARROS, Manoel. *Memórias inventadas*. 2003, p. 9.
[168] BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. In: _____. 2010, p. 368.
[169] BARROS, Manoel de. *Menino do mato*. In: _____. 2010, p. 450.
[170] ARAÚJO ABREU. *O devir poético do amor: margens de silêncio na escrita de Maria Gabriela Llansol*. 2012, p. 10.
[171] BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solos de aves*. In: _____. 2010, p. 275.

Por fim, outro aspecto que gostaria avizinhar com o silêncio para ler Manoel de Barros é o movimento do fora que aparece em Maurice Blanchot. Tatiana Salem Levy, em *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*, descreve o movimento teórico para pensar esse fora na literatura que parte de Blanchot e encontra ressonância em Michel Foucault e Gilles Deleuze, mas que aqui aproximaremos com Roland Barthes. Primeiramente, segundo Tatiana Levy, Blanchot aponta que a linguagem literária, ao contrário da linguagem comum, busca evocar o objeto em seu esplendor e não trazer uma ideia concreta sobre ele, mas recriá-lo de uma outra forma e em um outro espaço – o espaço literário[172]. A grande ambiguidade desse movimento é que, nesse processo, a linguagem literária faz as coisas desaparecerem (ausência, vazio, silêncio, nada) e depois revela a presença desse desaparecimento (presença dessa mesma ausência)[173].

Esse movimento não poderia ser feito senão cessando o discurso para que haja um movimento, fora da palavra, fora da linguagem, de se escrever atraído para esse fora já que "a experiência literária é o próprio fora"[174]. Descrevendo de outra forma, um movimento que parte do interior da palavra na busca por esse silêncio, mas que deve nos conduzir para fora – numa trapaça que só poderia ser concebida pelo desvio. "Porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada"[175]. E, sendo assim, aponta para uma mudança que se inicia no interior da palavra que nos leva para o fora[176]. Em Manoel de Barros, percebo em vários momentos essa preocupação do eu lírico com o interior das palavras.

> Trapo, s.m. [...]
> Diz-se também de quando um homem caminha para nada[177]
> ...
> O nada o aperfeiçoa.[178]
> ...
> Há certas frases que se iluminam pelo opaco.[179]
> ...
> (Tirei as tripas de uma palavra?)[180]
> ...

---

[172] O que convidará para o próximo capítulo já que para Blanchot "nele [no espaço literário] tudo é imagem". – Cf. LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. 2011, p. 27.
[173] Cf: LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. 2011, p. 20, 24.
[174] LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. 2011, p. 27.
[175] BARTHES, Roland. *Aula*. 2013, p. 17.
[176] Chego, aqui, nesse momento no qual "atingimos o limite da linguagem e alcançamos o silêncio, não como linguagem, mas como limite ou fora da linguagem, como contralinguagem." – Cf. LAPOUJADE, David. O inaudível – uma política do silêncio. In: NOVAES, Adauto. *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. 2014, p. 161.
[177] BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. In: _____. 2010, p. 183.
[178] BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. In: _____. 2010, p. 247.
[179] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãças*. In: _____. 2010, p. 302.
[180] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãças*. In: _____. 2010, p. 308.

> Ando muito completo de vazios.[181]
> ...
> Eu sempre guardei nas palavras os meus desconcertos. [182]
> ...
> Eu queria pegar na semente da palavra.[183]
> ...
> Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução. Minha ideia era de fazer alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono, como as taperas abrigam. Porque o abandono pode não ser apenas de um homem debaixo da ponte, mas pode ser também de um gato no beco ou de uma criança presa num cubículo. O abandono pode ser também de uma expressão que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro. (O olho do monge estava perto de ser um canto.) Continuou: digamos a palavra AMOR. A palavra amor está quase vazia. Não tem gente dentro dela. Queria construir uma ruína para a palavra amor. Talvez ela renascesse das ruínas, como o lírio pode nascer de um monturo.[184]

Uma busca pelos trapos da linguagem, isto é, quando o homem caminha para nada, acrescento: para o nada. Versa, assim, de um sujeito completo de vazios, descreve que o nada o aperfeiçoa, pois consegue operar esse movimento de dentro da linguagem para o fora. Uma linguagem que ilumina pelo opaco, pelo vazio. Resta ainda o interior das palavras que o eu lírico busca incessantemente: as tripas e as sementes delas e que guarda nelas seus desconcertos numa busca de palavras-ruína. Pois essa palavra não é outra, senão a "palavra-silêncio, palavra-coisa, afirmação-negação [...], em que cessa o discurso, para que venha, fora da palavra, fora da linguagem, o movimento de escrever atraído pelo exterior"[185]. E, desta forma, o aperfeiçoamento citado anteriormente é, também, o de cessar o discurso da tagarelice e assim ouvir outras vozes[186], de outros lugares, do fora enquanto o próximo, vozes e sons dos seres e coisas do chão, dos objetos descartados, ou seja: daquilo que a sociedade capitalista descarta quando perde valor de produto.

Para tal, esse movimento de desvio que o poeta realiza não seria possível senão pela teimosia ou trapaça[187], que é, conforme já observado, uma marca na sua produção. Já que "não há outra saída para esse autor senão o deslocamento – ou a teimosia – ou os dois ao mesmo tempo."[188].

---

[181] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãças*. In: _____. 2010, p. 310.
[182] BARROS, Manoel de. *Menino do Mato*. In: _____. 2010, p. 459.
[183] BARROS, Manoel de. *Menino do Mato*. In: _____. 2010, p. 463.
[184] BARROS, Manoel de. *Ensaios fotográficos*. In: _____. 2010, p. 385-386.
[185] BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. 2010, p. 71-72.
[186] Com alguma alteração poderia recuperar o que disse David Lapoujade ao afirmar que "[o poeta] é, um dia ou outro, um porta-voz do que não fala" – Cf. LAPOUJADE, David. O inaudível – uma política do silêncio. In: NOVAES, Adauto. *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. 2014, p. 151.
[187] Trapaça essa que Barthes define como inerente à própria literatura: "Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura." – BARTHES, Roland. *Aula*. 2013, p. 17.
Tatiana Salem Levy também desenvolve essa ideia sobre o nome de Errância. – Cf. LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. 2011, p. 34-35.
[188] BARTHES, Roland. *Aula*. 2013, p. 27.

Um desvio para o fora da palavra, agora após as pausas, após o silêncio, após essa experiência da descontinuidade. A esse respeito, Roland Barthes assevera:

> Teimar quer dizer afirmar o Irredutível da literatura: o que, nela, resiste e sobrevive aos discursos tipificados que a cercam: as filosofias, as ciências, as psicologias; agir como se ela fosse incomparável e imortal. [...] Teimar quer dizer, em suma, manter ao revés e contra tudo a força de uma deriva e de uma espera. E é precisamente porque ela teima, que a escritura é levada a deslocar-se.[189]

Lemos anteriormente em Barthes que, justamente por teimar é que a literatura não se fixa em um saber, ao contrário, faz esse saber girar e "lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso."[190]. Ao fazer girar esses saberes e não tentar mais posicionar esse saber, por essa posição ser imprecisa, já que a poesia "não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor; que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens."[191] Portanto, por saber muito sobre as coisas que ela conduz o poeta a essa experiência do fora que o coloca em contato com esse Outro, com o Estrangeiro, com o Desconhecido[192], ou ainda "a comunidade dos que não tem comunidade", a comunidade inconfessável[193] – inconfessável não por que não se confesse, mas encontra no poeta um porta-voz e "talvez seja essa a função política do silêncio: fazer existir o que é sem voz, sem visibilidade"[194], pois assim essa comunidade, quando se cala, continua falando. É por essa fala em meio ao silêncio[195], por essa pausa que leva a uma repetição da diferença, é esse nada repleto de signos e é esse interior da língua que conduz o poeta para fora e que faz dele poeta dos silêncios, das imagens e das insignificâncias[196].

> Sou livre para o silêncio das formas e das cores.[197]
> ...
> Assim, borboletas chegavam em casa quase mortas de silêncio[198]
> ...
> Apêndice: Olho é uma coisa que participa o silêncio dos outros
> Coisa é uma pessoa que termina como sílaba
> O chão é um ensino.[199]

---

[189] BARTHES, Roland. *Aula*. 2013, p. 27.
[190] BARTHES, Roland. *Aula*. 2013, p. 19.
[191] BARTHES, Roland. *Aula*. 2013, p. 19.
[192] LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. 2011, p. 45.
[193] BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. 2013, p. 69, 76-77.
[194] LAPOUJADE, David. O inaudível – uma política do silêncio. In: NOVAES, Adauto. Mutações: o silêncio e a prosa do mundo. Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 165.
[195] Esse "silêncio majestoso, [...] essas forças que, [...] abrem o homem a regiões estrangeiras". – BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. 2011, p. 56.
[196] Lemos ainda em Blanchot que esse poeta está "tal como a palavra oracular que nada dita, que nada obriga, que nem sequer fala, mas faz desse silêncio o dedo imperiosamente fixo na direção do desconhecido". – BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. 2011, p. 64.
[197] BARROS, Manoel de. *Tratado Geral das grandezas do ínfimo*. In: _____. 2010, p. 416.
[198] BARROS, Manoel de. Matéria de Poesia. In: _____. 2010, p. 165.
[199] BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. In: _____. 2010, p. 184.

...
Quando o silêncio que grita de meu olho não for mais escutado.
Que hei de fazer?[200]

[200] BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. In: _____. 2010, p. 373.

CAPÍTULO II – DESPALAVRAS OU REINO DAS IMAGENS

Figura 2: O canto das sereias
Fonte: Polina Washington (2019)

2.1 Vi o abandono tão perto de mim que dava até para lamber

Após a reflexão sobre o silêncio como um elemento da musicalidade realizada no capítulo anterior, irei, nesta seção, trilhar um caminho com a intenção de refletir sobre a imagem, sobre as aproximações possíveis de se realizar entre estes elementos[201]. Refletir sobre uma imagem esvoaçante e próxima de uma ideia de desarranjo. Para tal, lançarei mão do conceito de imagem crítica presente em Georges Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*. Nesta obra, ao analisar obras minimalistas ou em sudários – ou seja, no olhar tautológico no qual uma força de leitura seria que não há nada além a se observar do que está ali para ser visto. Por outro lado, em obras de temática religiosa temos a ideia de que há sempre algo além do que está ali representado sendo preciso muitas vezes o olhar da fé para alcançar tais nuances. Mais especificamente no oitavo capítulo, Didi-Huberman, após uma extensa discussão sobre a necessidade de secularizar a aura destas obras, apresenta, na esteira benjaminiana, o conceito de imagem crítica que trabalharei nessa seção.

A imagem crítica que persigo na obra de Manoel de Barros é esta, segundo Didi-Huberman, que está justamente no tensionamento do afastar-se e do aproximar-se, do passado e do presente, do que pode ser dito além e do que está ali para ser observado; ou seja, no abrir e fechar de olhos, e o que conseguimos captar por esses movimentos mais ou menos involuntários de piscar, lampejar e de alterar a referência tempo-espaço daquilo que observamos. Isto será interessante como uma força de leitura já que esses movimentos desejantes rumo à inércia e à lentidão, o embaralhamento de perspectivas, o deslizamento no tempo (verbal, mas não somente) são assuntos que antes de tudo também interessam a Manoel. Portanto, neste momento, convém que antes de avançar, eu possa dar alguns passos em recuo. Este recuo servirá para que, antes mesmo de pensar na imagem e em suas relações, seja direcionada a atenção para o olhar que busca essa imagem.

Adauto Novaes chama a atenção, em *De olhos vendados*, para o quanto a visão é o primeiro dos sentidos a ser evocado[202], ou seja, que o estudo científico, para apontar uma ideia de saber, o faz pelo olhar, geométrico, vigilante, analítico e estável. Não obstante, tirar as vendas para o

---

[201] Gostaria de indicar a premiada dissertação de mestrado, publicada posteriormente em livro, *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*, de Maria Adélia Menegazzo, que se debruça, entre outros autores, na relação verso-imagem em Manoel de Barros. – Cf. MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. 1991.

[202] Pensando na arte, Walter Benjamin aponta a fotografia como parte desse processo de importância do olhar, já que "com a fotografia, a mão foi pela primeira vez aliviada das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução figurativa, as quais recairiam a partir daí exclusivamente sobre o olho". – Cf. BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, 2019. p. 55.

olhar pode ser desmontar a ordem das coisas, já que "só existe mundo da ordem para quem nunca se dispôs a ver"[203]. Neste mesmo texto, Novaes aponta uma concepção de alguns autores de que o saber sensível é difícil de ser adquirido sem a estabilidade da racionalidade, e que por isso os sentidos e, no caso, a visão, podem se perder na variedade de coisas do campo visível.[204]

Na contramão desse pensamento platônico de uma tentativa de distinguir o inteligível do sensível, as imagens operaram um papel que nos é importante: um apreço pela diferença, pela singularidade, isto significa que "a vista é o que nos faz adquirir mais conhecimentos, nos faz descobrir mais diferenças"[205], ou, ainda, segundo José Miguel Wisnik nesse mesmo livro, "a visão é uma evidência do invisível, do indizível e do indivisível" – o que nos remete às discussões do capítulo anterior. E, assim, Novaes recupera uma ideia de que olhar é olhar além, ver as coisas e o vazio das coisas, os intervalos e as ausências, de se lançar no invisível e de mergulhar no sensível.[206] Uma busca, então, pela anomalia do entreato: de uma imagem que revele as existências e seus vazios.

> Para entender nós temos dois caminhos: o da sensibilidade que é o entendimento do corpo; e o da inteligência que é o entendimento do espírito.
> Eu escrevo com o corpo
> Poesia não é para compreender, mas para incorporar
> Entender é parede: procure ser uma árvore.[207]

Ao se fazer essa distinção, o caminho da sensibilidade como uma faculdade do corpo e o da inteligência como uma faculdade do espírito, do racional; se diz um escritor do corpo, do sensível. Não é à toa que ele aponta que o entendimento das coisas é uma função de parede, estática, presa em segmentos do atijolar, do ladrilhar e das massas. Contudo, esse conhecimento está mais próximo de um arvoredo e, por isso, irregular. Pois "a natureza é uma esfera espantosa, cujo centro está em toda a parte e a circunferência em nenhuma"[208]. Esse movimento de descentralizar o olhar que Gerard Lebrun, nesse mesmo livro organizado por Adauto Novaes, assevera que "quem quiser observar muitos objetos ao mesmo tempo com um só olhar não vê distintamente nenhum deles"[209], ou seja, de olhar para as ramificações em suas peculiaridades.

---

[203] De Olhos vendados. In: NOVAES, Adauto; AGUIAR, Flávio. *O olhar*. 1988, p. 9.
[204] Ibidem, p. 10.
[205] Ibidem, p. 9.
[206] Ibidem, p. 14.
[207] BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. In: _____. 2010, p. 178.
[208] De Olhos vendados. In: NOVAES, Adauto; AGUIAR, Flávio. *O olhar*. 1988, p. 10.
[209] Sombra e luz em Platão. In: NOVAES, Adauto; AGUIAR, Flávio. *O olhar*. 1988, p. 22.

E ao olhar essas peculiaridades faz-se um desvio "[d]o olhar [que] já [é] uma visão deslocada no tempo, uma visão que desloca o tempo"[210]. O tempo, nesse texto de Wisnik, que leio como a modalidade desse poeta que está "apto a distinguir as coisas 'simples': aquelas que estão à disposição de qualquer espírito, mas para as quais a maioria não se preocupa em dirigir a atenção"[211]. Ou seja, deslocar o olhar para as coisas que nossa sociedade comumente despreza, ignora e atribui pouquíssimo ou nenhum valor. O poeta é este, então que "escapa e entra pelas aberturas mais cotidianas"[212], por se tratar de elementos visuais que ultrapassam aos que são possíveis serem visualizados no pantanal, mas também esse, ao nosso alcance.

Desta forma, o olhar é também um movimento que nos retorna. Novaes recupera um fragmento do filósofo Giordano Bruno que afirma que "os olhares são as razões pelas quais o objeto (como se ele nos olhasse) se faz presente em nós"[213] Essa ideia, que trabalharei com mais cuidado neste momento, desse movimento mútuo do olhar está também presente em Georges Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha*. Iremos, doravante, perceber pelas distâncias, em qual momento é possível aproximar ou afastar esses autores. Aproximando-se da afirmação anterior de Giordano Bruno, Didi-Huberman, já no início do texto, assevera que "o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha"[214].

Didi-Huberman, ao partir de uma leitura de *Ulisses*, de James Joyce, reflete sobre qual é o lugar do olhar. Primeiramente, refletindo sobre essa ideia mútua do olhar que acontece, pois "quando vemos o que está diante de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha"[215]. Uma constatação de que o objeto nos olha e, ao devolver o olhar, nos abre para essa outra existência.

> Olhar para todos os lados, olhar para as coisas mais pequenas,
> E descobrir em todas uma razão de beleza.[216]
> ...
> Muita coisa se poderia fazer em favor da poesia:
> a – Esfregar pedras na paisagem.
> b – Perder a inteligência das coisas para vê-las. (Colhida em Rimbaud)
> c – Esconder-se por trás das palavras para mostrar-se. [...]
> e – Perguntar distraído: — O que há de você na água?[217]
> ...
> Procuro com meus rios os passarinhos[218]

---

[210] Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados). In: NOVAES, Adauto; AGUIAR, Flávio. *O olhar*. 1988, p. 283.
[211] Sombra e luz em Platão. In: NOVAES, Adauto; AGUIAR, Flávio. *O olhar*. 1988, p. 22.
[212] Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados). In: NOVAES, Adauto; AGUIAR, Flávio. *O olhar*. 1988, p. 283.
[213] De Olhos vendados. In: NOVAES, Adauto; AGUIAR, Flávio. *O olhar*. 1988, p. 17.
[214] DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2010, p. 29.
[215] DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2010, p. 30.
[216] BARROS, Manoel de. *Poesias*. In: _____. 2010, p. 63.
[217] BARROS, Manoel de. *Matéria de Poesia*. In: _____. 2010, p. 148.
[218] BARROS, Manoel de. *Matéria de Poesia*. In: _____. 2010, p. 156.

No primeiro fragmento, o poeta afirma que gosta de olhar para todos os lados – um olhar que abrange, mas que seleciona, prefere prestar mais atenção às coisas pequenas, às coisas que nossa sociedade prefere não se deter em visão. Esse olhar acaba por mostrar ao poeta elementos de uma beleza também específica que não seria outra senão a beleza das coisas ínfimas. Como um exercício aplicado de fazer poético, o eu lírico indica segurar uma pedra e confundir o olhar dos pedregulhos com o da paisagem, ou seja, perceber que essas pedrinhas são elegíveis à paisagem pelo olhar ampliado do poeta. É necessário que seja um olhar sem inteligência, sem o ímpeto de categorizar e sistematizar as coisas que se vê, olhar com um desnude da racionalidade.

O ato de se desnudar gera uma necessidade de se esconder, não por vergonha ou por cautela, mas para que esse olhar que retorna encontre um poeta que prefere esconder-se atrás das palavras, mostrar-se por elas. Para além do reflexo, narcísico, perguntar-se o que há de nós nas águas, ou, quando as águas devolvem o olhar, o que elas percebem de símile ou de diferença? Como seríamos nós lidos pelas águas? E, justamente pelas águas, pelos rios, que se procura passarinhos. É possível, num primeiro momento, talvez pensar que "ao olhar os rios" ele procura o reflexo dos pássaros nos rios, ou seja, em vez de olhar diretamente para os pássaros ele escolhe procurá-los pela via dos rios. Somado a isso, podemos pensar na aproximação do nosso olhar ao do rio, preferir olhar os pássaros com o olhar que os rios têm dos pássaros – aferir ou desajustar o olhar com o das águas. Um chamado para que "fechemos os olhos para ver."[219]

Fechar os olhos para ver parte da constatação de que "ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí."[220] Isto é, olhar é saber que algo passa, perpassa e há sempre aquilo que se perde. Tudo está aí e, de tudo, o olhar capta uma parte ínfima e esse pouco nos é muito precioso. Sabendo-se que apreendemos pouco com o olhar haveríamos de questionarmos o que se escolhe olhar, para qual direção voltamos nossa atenção. Olhar para o chão, para as coisas do chão, ou se ao olhar para cima escolhe os pássaros vistos com um olhar de água ou de árvore. Um ato de descentralizar o olhar, de ir em busca dos restos, rastros, sobejos do olhar.

E isso, pois, "faz do objeto uma variável numa situação: urna variável, transitória ou mesmo frágil, e não um termo último, dominador, específico, excluído em sua visibilidade".[221] Em

---

[219] DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2010, p. 30.
[220] DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2010, p. 34.
[221] DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2010, p. 67.

outras palavras, pensar que esse objeto, esse resto de olhar é frágil e provisório e, justamente por isso, é um alvo que cresce em importância para o olhar do poeta. O poeta não está interessado em monumentos fixos e grandiosos, permanentes e solidificados por concreto e aço. O olhar do poeta prefere tudo o que passa, tudo o que se perde no olhar, tudo o que é elegível para ser visto no momento, ou seja, tudo que é frágil.

> Sair andando à toa entre as plantas e os animais.
> Ver as árvores verdes do jardim.
> Lembrar das horas mais apagadas.
> Por toda parte sentir o segredo das coisas vivas.
> [...]
> Olhar, reparar tudo em volta, sem a menor intenção de poesia. [222]
> ...
> Quando meus olhos estão sujos da civilização, cresce por dentro deles um desejo de árvores e aves.
> Tenho gozo de misturar nas minhas fantasias o verdor primal das águas com as vozes civilizadas.
> Agora a cidade entardece.[223]
> ...
> As coisas que acontecem aqui, acontecem paradas.
> Acontecem porque não foram movidas.
> Ou então, melhor dizendo: desacontecem.[224]

O eu lírico, nos primeiros versos, sai andando à toa – algo que como falaremos à frente, defende que a estatura de vagabundagem era, para ele, intrínseca do fazer poético – caminhando entre os seres que despertam seu interesse, plantas, animais e os objetos abandonados. Repara os detalhes nas plantas, seu olhar está atento aos abandonos. Se lembra das horas apagadas, pois é semelhante a um vaga-lume que está lançando alguma luz naqueles objetos com seu olhar. Sente que há segredos nas coisas e ele quer ouvir, quer impor o silêncio ao mundo, ouvir essas coisas e quer fechar os olhos para ver. Tudo isso ele afirma fazer sem intenção de poesia. E é importante afirmar que não é intenção no sentido prático, no sentido servir a um objetivo. Além disso, aqui, é um chamado para a não serventia, para a coisa-alguma, para o imprestável, mesmo que já surge como um ato natural do silêncio e do olhar, da combinação da musicalidade com a imagem – sem intenção de ser poesia, mas de que essa sirva para um sistema.

A civilização suja os olhos do poeta e logo ele sente um desejo de ter contato com as árvores novamente – esse movimento de se afastar para se aproximar novamente será o próximo passo que logo daremos nesse estudo sobre o olhar no fazer poético. O fato de se gostar de estar nesse entremeio, nesse entrelugar das vozes da civilização e do verdor das águas, do ruído e do

---

[222] BARROS, Manoel de. *Poesias*. In: _____. 2010, p. 59.
[223] BARROS, Manoel de. *Livro de Pré-coisas*. In: _____. 2010, p. 199.
[224] BARROS, Manoel de. *Livro de Pré-coisas*. In: _____. 2010, p. 207.

silêncio, da paisagem suja com o campo aberto e propício para a observação das coisas mínimas é uma tentativa de dialetizar os sons e as imagens. O entardecer que se demora no olhar, esse momento que nos lembra o crepuscular e o auroral: não seria outro senão o limiar do dia e da noite e seus inversos, e seus in-versos.

As coisas nessa ótica acontecem paradas, isto é, esperam o olhar dele para (des)acontecerem. Estão paradas porque não sofreram interferência, carecem de serem deixadas a ermo – desacontecem, ou seja, caminham no sentido oposto de uma esteira de eventos propositais e produtivos, pois se recusam a fazer parte de um sistema em que tudo acontece, em que tudo serve, ao que retomarei Debord que nomeia esse estado megalomaníaco de produção como "a sociedade do espetáculo"[225]. Ao desacontecerem, as coisas permanecem em estado de silêncio, de nada, de fora, e seguem imóveis, rumo à poesia. E é nesse entrelugar que discorri anteriormente, no qual "não há que escolher entre o que vemos [...] e o que nos olha [..]. Há apenas que se inquietar com o entre. Há apenas que tentar dialetizar"[226]. A imagem dialética que Didi-Huberman está dissertando provém, como se sabe, da herança que ele tem de leituras de Walter Benjamin.

Walter Benjamin, quando escreve *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* discorre sobre uma noção de aura que iremos ampliar para o mínimo, valendo-nos da leitura de Didi-Huberman sobre a aura e a imagem dialética – novamente um breve movimento de recuo para, assim, aproximar novamente. Benjamin afirma sobre a "necessidade de aproximar o objeto e torná-lo possuível por meio da imagem"[227]. Ora, esse movimento de aproximação do objeto, de voltar o olhar para as coisas mínimas e as coisas jogadas é uma forma potente que podemos lançar mão, já que lemos o verso que afirma que "O chão tem gula de meu olho por motivo que meu olho possui um coisário de nadeiras."[228] Isto é, o chão deseja essa aproximação do olhar, gosta de ser olhado, já que esse olhar tem um coisário de nadeiras, o que, em manoelês, pode significar que o olho possui muitas coisas de nada, uma tralha de coisa alguma, entulhos de abandono, etc.

Assim, Didi-Huberman, acrescenta que "A 'dialética' [não nos servirá para solucionar as contradições, mas ao contrário] ela joga com, ela faz jogar, constantemente, a contradição. A todo instante a expõe, a faz viver e vibrar, a dramatiza." Em outros termos, a imagem dialética torna exposta as contradições das distâncias, daquele que olha e daquele que é olhado de volta,

---

[225] Cf. DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*.1977.
[226] DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2010, p. 77.
[227] BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. 2019, p. 60.
[228] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãças*. In: _____. 2010, p. 323.

expõe, por fim, as contradições do próprio olhar[229]. E, assim, se inicio pensando na distância, conviria aproximar a visão do filósofo italiano Giorgio Agamben, no texto intitulado *O que é o contemporâneo?*, que realiza uma interessante reflexão sobre a contemporaneidade. Para esse autor, diferentemente do que se pensa em senso comum, o homem contemporâneo não é aquele que está estritamente ligado a seu tempo ou que se vê participante de todos os ritos culturais e sociais dos seus dias, mas, antes, contemporâneo é aquele que consegue recuar e perceber as nuances do seu tempo, já que:

> A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, ela é aquela relação com o tempo que adere a este através de uma dissociação e de um anacronismo.[230]

Esta dissociação do tempo, ou este recuo, é a forma que o homem contemporâneo utiliza para que, ao afastar-se de seu tempo, consiga olhar para os saberes e práticas de seus dias de uma forma mais refletida. Assim, este homem contemporâneo consegue evitar as "tagarelices" de seu tempo. Por outro lado, o movimento de se afastar revela as contradições e, aqui, não pensaremos somente no tempo, mas no estado de coisas, no espaço, no cenário e no olhar. E isto porque o ato de se afastar revela coisas que não se vê quando se está próximo demais, como também aponta a afirmação de Agamben sobre o poeta.

> O poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século? Neste ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. Mas o que significa "ver as trevas", "perceber o escuro"?[231]

Dessa forma, o poeta é esse que prefere não estar imerso nos holofotes do presente que o poderiam ofuscar a visão, pelo contrário, ele se afasta, recua um pouco e, com a calma que lhe cabe, apura o olhar em meio ao escuro. O contemporâneo e, como pretendo aqui avizinhar ideias,

o olhar dialético que busca as contradições é esse que vê as luzes em meio às trevas e que, mesmo olhando para as luzes, não anula o olhar em relação aos escuros no qual ele está

---

[229] Esse conceito de dialética poderia facilmente ser aplicado ao que desenvolvi sobre o silêncio no capítulo anterior. Isto, pois o silêncio pode ser compreendido por dialético por ser essa potência de revelar as contradições do eu em relação ao desvio para o outro, de revelar presença pelas ausências, de nos fazer perceber atentamente a tagarelice pela via do silêncio, do movimento de fora partindo do interior da linguagem, etc.

[230] AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. 2009, p. 59.

[231] AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. 2009, p. 62, 63.

submerso. Este é, portanto, um ato de se afastar para estar justamente nesse lugar do limiar, um lugar limítrofe em que as pupilas dilatam com as luzes e se contraem com as trevas e esse lugar nos é muito precioso.

> Aprendi que no escuro eu enxergo melhor[232]
> ...
> Não posso mais saber quando amanheço ontem.[233]
> ...
> Só o obscuro nos cintila.[234]
> ...
> As coisas mais importantes lhe aconteciam no escuro, como a surpresa de uma flor desabrochada à noite.[235]
> ...
> A ESTRELA (com ramificações de luar) —
> Muitos anos o poeta se empassarou de escuros, até ser atacado de árvore[236]
> ...
> Os morros se andorinham longemente…[237]

No primeiro verso selecionado, o eu lírico afirma que enxerga melhor em meio ao escuro. Ou seja, que prefere não estar submerso em meio às luzes da sua época e poderíamos facilmente associar que isso nos fala sobre o olhar desinteressado para as coisas mínimas, o ouvido acostumado demais com o som ruidoso da tagarelice, o desejo capitalista como forma de consumo, a insistência de conferir às coisas alguma utilidade prática, a dificuldade de olhar o devir-coisa, o devir-animal, o devir-quase nada ou nada mesmo – resumo: tudo o que assume como valor incomensurável para a poesia. Prosseguindo, discorre sobre brincar com o que significa estar no tempo que não poderia ser outro senão um lugar limítrofe, todavia, indefinido. Um lugar que desliza e se movimenta pelo olhar. Um lugar que se movimenta conforme as sombras; as luzes e o de desejo também se movimentam[238].

Um sapo que pula daqui para acolá faz com que o olhar salte junto; um pássaro que pousa e que pousa também o olhar nas árvores – e esse desejo: de se empassarinhar de escuros até que um dia se tornar árvore, de ser pedra, de ser chão ou de ser rio nada mais é do que o desejo que as coisas pousem nele, pulem em sua direção, nadem nos seus versos, voem ou gorjeiem pelas melodias do seu silêncio. Pois isso se refere à constatação de que o olhar não é estático – recuar

---

[232] BARROS, Manoel de. *concerto a céu aberto para solo de ave*. In: _____. 2010, p. 283.
[233] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãças*. In: _____. 2010, p. 310.
[234] BARROS, Manoel de. *O livro sobre Nada*. In: _____. 2010, p. 330.
[235] BARROS, Manoel de. *Poesias*. In: _____. 2010, p. 88.
[236] BARROS, *Gramática expositiva do chão*. In: _____. 2010, p. 137.
[237] BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solo de ave*. In: _____. 2010, p. 286.
[238] É necessário um desejo de olhar tendo em vista os movimentos das coisas e, retomando uma expressão aqui usada de Maurice Blanchot, de uma presença que revela a ausência. Isto porque, por tratar desse material poético sutil e fugidio, estamos dissertando aqui sobre "uma obra da ausência que vai e vem, sob nossos olhos e fora de nossa visão" – Cf. DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2010, p. 148.

em direção ao escuro não significa de modo algum se afastar de forma constante, nem avançar indefinidamente. Há de se movimentar pelo desejo que caminha nessa direção de sua própria destruição, de um dia não ser mais necessária e, a cada tentativa, mais poético é esse ato e mais potente se torna ainda que pareça tão frágil.

O escuro nos cintila, pontualmente. Não como aquele que vê uma aura[239] e crê indiscriminadamente e tão pouco como aquele que olha uma iluminura e não vê nela nada que mereça atenção. O escuro cintila, faísca porque é justamente esse o caminho da poesia: cintilar. Não quer apontar para luzes a fim de firmar verdade e nem para o escuro da vontade de rejeitar tudo, mas antes, quer dialetizar, afirmar contradições. O eu lírico afirma ainda que as coisas mais importantes acontecem no escuro e ele sabe disso por ser um lugar que ele se aproxima, sabe que enquanto ele olhar, pouco acontece. As coisas acontecem enquanto ele não está olhando e, o que ele consegue captar, uma cintilação de acontecimentos, já é para ele algo precioso.

Os morros se andorinham longemente, pois é preciso esse movimento de tomar emprestado o olhar: do morro, da andorinha. E, tomar esse olhar emprestado é saber que eles o olham de volta. Retomando a questão da distância, pensar que o olhar não é estático talvez nos levasse uma afirmação de Didi-Huberman, que "esse movimento tanto é 'aproximação' quanto "afastamento": aproximação com reserva, afastamento com desejo."[240] Ou seja, quando se aproxima do objeto não está inteiramente imerso nele, não obstante, respeitando os olhares que convergem ou divergem, o poeta sabe que é preciso uma ressalva. Ao se afastar o poeta sente um forte desejo em retomar o olhar para seu material de poesia. Sendo assim, o olhar do poeta se movimenta: entre as sombras e a luz, entre o perto e o distante, o dentro e o fora, o ruído e o silêncio – entre.

> falava que no Pantanal as coisas não acontecem através de movimentos, mas sim do não movimento.

---

[239] Didi-Huberman acrescenta a esse conceito de aura que ela "seria, portanto, como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado. Um paradigma visual que Benjamin apresentava antes de tudo como um poder da distância: 'Única aparição de uma coisa longínqua, por mais próxima que possa estar'" – Ou seja, essa dupla distância entre o olhante e o olhado e a constatação de que uma distância os separa e, além disso, discorre ainda sobre um "segundo aspecto da aura, que é o de um poder do olhar atribuído ao próprio olhado pelo olhante: 'isto me olha'" – Cf. DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2010, p. 147-148.

[240] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição, o olho da história, 1*. 2017, p. 16.
Didi-Huberman também trabalha essa ideia em outros livros. Vide, por exemplo, a ideia de que "Muito longe, perde-se de vista [...] Muito perto, perde-se a visão." – Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do Tempo Sofrido, o olho da história, 2*. 2018, p. 50.
Ou seja, se estamos muito longe o objeto some do espaço de visão, e se estamos muito perto perdemos o foco – o convite é justamente para esse entrelugar.

> [...]
> onde o pantaneiro pode inventar, transcender, desorbitar pela imaginação.[241]
> ...
> Certo é que o pantaneiro vence o seu estar isolado, e o seu pequeno mundo de conhecimentos, e o seu pouco vocabulário — recorrendo às imagens e brincadeiras.[242]
> ...
> Tenho de transfazer natureza[243]

As coisas no pantanal não acontecem apenas por meio de movimentos, e sim do não movimento. Essa afirmação que parece contradizer a afirmação de Didi-Huberman e, talvez coloque mesmo em tensão, pode nos fazer pensar na ideia de que as coisas se movimentam e nosso olhar se movimenta com elas ao ponto que, quem o observasse, teria a impressão de imobilidade. A essa altura creio que o leitor desse trabalho já tenha percebido que o movimento que estamos nos referindo aqui não é puramente mecânico, mas um movimento do desejo que pode ou não passar por aquele outro. Inventar ou transcender não é, aqui, uma palavra metafísica do para-sempre-fora inalcançável e muito menos do interior essencialista, mas, antes de tudo, um movimento que pode ser feito inclusive de forma imóvel por fazer desorbitar, isto é, sair do centro do cenário, da visão antropocêntrica, já que o poeta ali é mais um elemento da paisagem, do pantanal, e pensemos nas nossas próprias composições visuais[244]. Assim, o olhante não é mais e nem menos importante que cada elemento ali.

E isto porque ao inventar, transcender e desorbitar, ou seja, ao vencer esse estado de isolado, ao entender que há uma dupla distância, mas que há também um duplo olhar, o poeta percebe que "falar de imagens dialéticas é no mínimo lançar uma ponte entre a dupla distância dos sentidos (os sentidos sensoriais, o ótico e o tátil, no caso) e a dos sentidos (os sentidos semióticos, com seus equívocos, seus espaçamentos próprios)."[245] Isto é, a inventividade e a descentralização, quando trabalhadas nessa ótica da dupla distância e do duplo olhar, ou seja, de perceber que há eu e também o outro[246], ou seja, meu olhar e que recebo um olhar de volta

---

[241] BARROS, Manoel de. *Livro de Pré-coisas*. In: _____. 2010, p. 208.
[242] BARROS, Manoel de. *Livro de Pré-coisas*. In: _____. 2010, p. 209.
[243] BARROS, Manoel de. *Livro de Pré-coisas*. In: _____. 2010, p. 213.
[244] Nery Nice Biancalana Reiner possui uma tese sobre a relação homem-vegetal em Manoel de Barros e também em outros que muito me interessa e que deixo como recomendação para quem quiser ler mais a respeito. – Cf. REINER, Nery Nice Biancalana. A poética de Manoel de Barros e a relação homem – vegetal. 2011.
[245] DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2010, p. 169.
[246] Movimento esse que "implica ao mesmo tempo ser dilacerados pelo outro e ser dilacerados por nós mesmos, dentro de nós mesmos. Em todo caso perdemos algo aí, em todo caso somos ameaçados pela ausência. Ora, paradoxalmente, essa cisão aberta em nós – cisão aberta no que vemos pelo que nos olha", ou seja, a percepção do outro nos dilacera. Perde-se algo nesse processo do olhar já que essa cisão ficará aberta, essa fenda em nós para o

e isto abre no olhar, uma cisão dos sentidos das palavras e dos sentidos do corpo que a poesia de Manoel vai atribuir nesse desejo de transfazer a natureza como algo que é possível recorrer nas imagens e nas brincadeiras.

> Assim teremos talvez uma chance de compreender melhor o que Benjamin queria dizer ao escrever que "somente as imagens dialéticas são imagens autênticas", e por que, nesse sentido, uma imagem autêntica deveria se apresentar como imagem crítica: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem [...] e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para "transcrevê-lo", mas para constituí-lo.[247]

Para finalizar essa reflexão, é importante pensar sobre o exercício do olhar, sobre o movimento da aura que todo olhar envolve, no mínimo o elemento olhante e o movimento olhado e que por isso supõe uma dupla distância. Desta forma, a imagem dialética como essa imagem do limiar é aquilo que Didi-Huberman, por tradição benjaminiana, chamará de imagem crítica por ser uma imagem que coloca em questão todos esses elementos do olhar e o próprio processo de construção e apreciação das imagens. E esse processo ocorre também por partes das coisas:

> 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.[248]
> ...
> O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
> É preciso transver o mundo. [...]
> É preciso desformar o mundo:
> Tirar da natureza as naturalidades.[249]
> ...
> Eu queria mesmo desver o mundo[250]
> ...
> Ao ver o abandono da velha casa: o mato a crescer das paredes
> Ao ver os desenhos de mofo espalhados nos rebocos carcomidos
> Ao ver o mato a subir no fogão, nos retratos, nos armários
> E até na bicicleta do menino encostada no batente da casa
> Ao ver o musgo e os limos a tomar conta do batente
> Ao ver o abandono tão perto de mim que dava até para lamber[251]

Da mesma forma que ocorre uma cisão no olhar do olhante as coisas também não querem ser olhadas por olhares comuns que ignoram completamente as minúcias desprezadas por uma sociedade baseada nesse sistema de valoração capitalista, pois querem um olhar de azul que, no dialeto manoelês, significa quando uma criança toma emprestado o olhar de árvore para ver o

---

olhar, essa fresta convidativa para ser olhado novamente. – Cf DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2010, p. 171-172.

[247] DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2010, p. 171-172.

[248] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãças*. In: _____. 2010, p. 302.

[249] BARROS, Manoel de. *O livro sobre Nada*. In: _____. 2010, p. 350.

[250] BARROS, Manoel de. *Menino do Mato*. In: _____. 2010, p. 453.

[251] BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. In: _____. 2010, p. 372.

mundo. Em toda essa seção discorri sobre o olhar dialético e, como pude constatar, é mais que simplesmente olhar por envolve um tensionamento. O eu lírico discorre sobre ver, rever e, por fim, o transver que é uma faculdade da imaginação, "posto que só a imaginação é capaz de montar ou rearticular os elementos oferecidos pela observação"[252], ou seja, de um olhar e de uma escrita inventiva. Transver o muito é necessário para tirar da natureza as naturalidades e não a transformar em um mero recurso de consumo desenfreado. Deseja, assim, desver o mundo para depois transvê-lo. E transver o quê? O mato e o musgo tomando conta de toda casa, os desenhos dos mofos semelhantes aos que as nuvens também o fazem, entulhos; ou seja, ver o abandono tão tátil até que seja possível lamber.

2.2 Uma borboleta no meu dedo tinha sol?

O exercício do olhar, da imagem crítica e dialética ou de transver conduz para esse abandono que inspiram o processo de criação de imagens. Entre essas, uma das mais frequentes nos poemas aqui analisados é a imagem do inseto e dos seres esvoaçantes. Partirei, aqui, pensando por esses seres e de qual imagem me refiro, assunto esse que se desdobrará em todo um capítulo posteriormente. Dito isso, o filósofo francês Didi-Huberman publicou sobre o nome *Falenas: ensaios sobre aparição 2,* uma coleção de textos do qual tenho profundo interesse para ombrear com alguns versos de Manoel de Barros nesse momento, já visto que esses textos estão justamente pensando sobre a imagem visto pela ótica das falenas, isto é, das borboletas.

Falenas, como leio Didi-Huberman, é uma tentativa de conceituar objetos que nos escapam pelo olhar que vimos anteriormente, isto seria, ir na contramão de um olhar positivista que tenta fixar – assim como muitos estudos sobre as borboletas fizeram ao matá-las com uma ideia de dar conta daquele saber. O que me interessa aqui para pensar Manoel de Barros é a ideia de um saber que escapa, que escorrega e que é fugidio: uma imagem-borboleta por ser essa desse mínimo impreciso e vacilante. Para iniciar esse bater de asas, partirei de uma primeira característica marcante das borboletas que é a incerteza que somos lançados quanto ao fato da sua aparição e de sua desaparição. Isto porque,

> Uma coisa não aparece, como uma borboleta, senão para no instante seguinte desaparecer. Mas o pensamento desorienta-se uma segunda vez realizando com a coisa desaparecida a mesma abstração que com a coisa aparecida [...] como falar de uma aparição de outro modo que não seja sob o prisma temporal da sua fragilidade, aí onde ela volta a mergulhar no escuro? [...] que é a forma de assombração, de retorno, de sobrevivência?[253]

---

[252] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas: ensaios sobre a aparição, 2*. 2015, p. 19.
[253] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas: ensaios sobre a aparição, 2*. 2015, p. 9.

De forma semelhante às borboletas que tem por característica esse elemento da aparição e do desaparecimento – quando "aparecer como uma falena, quer dizer, como uma criatura da passagem e do desejo, do movimento e da consumação"[254] – temos, na matéria de poesia; pequenos insetos, animais e ainda que objetos abandonados ou ignorados; experimentamos a incerteza de quando esse objeto surgirá e quando ele irá sair do campo de visão. Isto gera, no mínimo, duas sensações iniciais: primeiro de estar sempre de prontidão para o que possa surgir e, em momento oportuno veremos que essa sensação fez com que Manoel buscasse um ofício de poeta pela via da vagabundagem e, em segundo lugar a sensação de que não se tem controle de quanto tempo aquele material poético permanece ali. A fragilidade, o caráter efêmero e escorregadio dessa imagem faz com que o poeta se apegue aos restos dessa imagem ou, faça dos restos uma imagem.

A aparição e a desaparição geram, no poeta e naquele que olha, uma sensação de desorientação. Pois o silêncio que trabalhamos anteriormente permite ao poeta perceber nesse curto intervalo em que o objeto se faz disponível, uma ritmicidade vinda do bater de asas dessa borboleta – dessa imagem. Já que esse bater de asas é, senão, uma constatação da "fraqueza e força do batimento. Fraqueza: nada é adquirido, tudo volta a perder-se e deve ser retomado a cada instante, tudo tem sempre que ser retomado. Força: o que bate [...] coloca tudo em movimento."[255] Em vista disso, esse movimento de fragilidade e força, dessa imagem esvoaçante que é delicada demais e que parece se perder em seu próprio movimento, mas que seu descompasso acaba por lhe conferir um ritmo, ainda que desajustado, mas que coloca tudo em movimento.

Se estou me referindo colocar em movimento, seria, portanto, algo que é próprio dessa imagem que apresenta essa potência passageira ou daquilo que passa, do que é transitório[256]. E isso tendo em vista que "o que aparece, aparece singularmente. [No qual] singularidade não significa simplicidade, menos ainda univocidade. É singular o que é irredutível e, portanto, portador de estranheza."[257] Dito de outra forma, algo importante para se pensar, refiro-me no que tange o caráter mínimo ainda que minucioso e inútil ainda que dotado de um elemento inconvencional e particular, não se tem intenção, torná-los simples ou importantes demais. Pois se assim fizermos estaremos, inevitavelmente, usando o mesmo sistema de valoração da nossa sociedade. O que é tensionado aqui nessas imagens dialéticas é o ato de se questionar esse

[254] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas: ensaios sobre a aparição, 2*. 2015, p. 20.
[255] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas: ensaios sobre a aparição, 2*. 2015, p. 9.
[256] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas: ensaios sobre a aparição, 2*. 2015, p. 33.
[257] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas: ensaios sobre a aparição, 2*. 2015, p. 69.

sistema de valoração e apontar esses elementos como singulares, justamente pelo elemento da estranheza que nele geram.

> A água passa por uma frase e por mim.[258]
> ...
> Choveu na palavra onde eu estava[259]
> ...
> Vi um rio indo embora de andorinhas…
> [...]
> Escuto o meu rio: é uma cobra de água andando por dentro de meu olho[260]
> ...
> O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás de casa.
>
> Passou um homem depois e disse:
> Essa volta que o rio faz por trás de sua casa se chama enseada.
> Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que fazia uma volta atrás de casa.
> Era uma enseada.
> Acho que o nome empobreceu a imagem.[261]

A imagem, similar a uma borboleta, aparece, passa e, por fim, desaparece. Assim como as águas que passam por uma frase, entre as palavras, entre ritmos e nos intervalos – nos silêncios das palavras e também por ele. Águas que passam por ele, que o atravessam e que chove nas palavras. Não como uma inspiração romântica da ordem do metafísico, mas de uma precipitação das águas que, por condensarem muita leveza não têm outra escolha senão cair no poeta ou passarem por ele ou pelas palavras que ele esteja fazendo traquinagens. Essa mesma água passa e vai embora de andorinhas – de forma similar, carregando-as ou em estado de andorinhas. Isto é, as águas andorinham nosso poeta e isto quer dizer que passam, vão se embora, mas não sem antes exercerem no poeta algo como um andorinhamento, ou seja, uma imagem que seja como um *Concerto a céu aberto para solos de ave*.

O rio que para é como uma cobra de água que passa dentro do seu olho. Ou seja, o rio que passa, as águas se vão, mas as águas passam também pelo eu lírico. E essa estranha sensação, essa cisão do olhar no qual esse "olhar abre tanto o sujeito quanto o objeto do ver"[262] Isto é, a sensação de que se perde muito desse rio com o ato de olhar, mas, por outro lado, algo desse rio fica e algo foi embora junto com o rio que passou. Ao tentarem aprisionar em uma palavra, enseada, se perde a imagem construída pelo eu lírico como sendo de uma cobra-d'água ou de vidro. Assim, seria preferível o rio como uma imagem esvoaçante a uma palavra com significado no dicionário, mas sem valor imagético.

---

[258] BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. In: _____. 2010, p. 259.
[259] BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. In: _____. 2010, p. 266.
[260] BARROS, Manoel de. *Compêndio para uso dos pássaros*. In: _____. 2010, p. 96.
[261] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãças*. In: _____. 2010, p. 303.
[262] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas: ensaios sobre a aparição, 2*. 2015, p. 153.

Sendo assim, por pensar nessa imagem que passa e desaparece, Didi-Huberman problematizará os meios de travar contato com essa imagem e com o saber de forma geral. E ao refletir sobre essa transitoriedade "o tempo de conhecer torna-se, porém, ele próprio um tempo descontínuo, instável, intuitivo, interminável, evanescente porque 'moldado' sobre o tempo singular do aparecer"[263]. Qual seja, o tempo do saber é esse marcado pela intermitência, pela descontinuidade, pelos intervalos – por silêncios entre atos de aparecer.

> Vendo bem, não temos sob os nossos olhos senão coisas moventes: o mundo é o movente. Mas como conhecer os próprios movimentos do movente? [...] A intuição capta o movente na medida em que, como este – sendo-lhe imanente -, passa como uma borboleta, aparecendo e 'desvanecendo-se' quase que de imediato no céu opaco da inteligência humana. A imagem 'alarga a percepção' das coisas, mas o preço a pagar prende-se com a singularidade, portanto, com a fragilidade e a própria transitoriedade.[264]

Conforme lemos, o mundo é movente e repleto de coisas moventes. E, segundo Didi-Huberman, é pela intuição que somos capazes de capturar esse momento movente e transitório e, semelhante a um fotógrafo que caminhando com sua máquina fotográfica sente algo diferente no ambiente, algo como uma borboleta aparece e ele precisa ser sutil e ágil o suficiente para capturar aquele fenômeno que talvez dure poucos segundos. A intuição aqui não é algo extra sensório, mas, pelo contrário, constatação de que as coisas se movem o tempo todo e é preciso, retomando Joyce citado por Didi-Huberman: estar de olhos fechados para que se possa vê-las. Chego ao ponto em que não é mais possível não se perguntar: qual seria o objetivo de observar todo esse movimento? Poderia concordar com a leitura que Didi-Huberman faz do filósofo francês Gilles Deleuze de que a imagem desobscurece fazendo aparecer os limites imanentes da imagem e, por isso, Deleuze afirma dessa "imagem [que] mostra-nos que estes [seres e objetos] são moventes, que 'não cessam de se deslocar'"[265].

Por fim, quero dizer que essa imagem que consegue expressar essa potência de aparição, de transitório e de desaparecimento, ou seja, de movimento é alcançada através de um outro movimento, desta vez na escrita, no fazer poético ou artístico de forma ampla, mas de desobscurecer de forma que se torne perceptível os limites imanentes da imagem. É possível afirmar que essa característica é observada sem muita dificuldade, a saber, o fato de Manoel desafiar a linguagem, mostrar os seus limites e, a partir deles, criar. Essa inventividade nos é importante para entender o aspecto de vivacidade e movimento dos objetos.

---

[263] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas: ensaios sobre a aparição, 2*. 2015, p. 75.
[264] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas: ensaios sobre a aparição, 2*. 2015, p. 75-76.
[265] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas: ensaios sobre a aparição, 2*. 2015, p. 121.

> Meu bolso teve um sol com passarinhos.[266]
> ...
> Quando as aves falam com as pedras e as rãs com as águas — é de poesia que estão falando.[267]
> ...
> Poesia é voar fora da asa.[268]
> ...
> Escutei um perfume de sol nas águas.[269]
> ...
> As palavras continuam com os seus deslimites.[270]
> ..
> Escrever o que não acontece é tarefa da poesia.[271]
> ...
> Tenho uma confissão: noventa por cento do que escrevo é invenção; só dez por cento que é mentira.[272]

Como podemos ler nos versos anteriores, pode-se perceber o ato de se testar os limites da linguagem quando, por exemplo, fala de um sol em seu bolso com pássaros. E, desta forma, o eu lírico que se movimenta em direção a seu desejo, que é esse passarinhal, lesmento, arvoredal, etc. Testar até o fato de haver outras linguagens, como das aves com as pedras e as rãs com as águas e essa linguagem pela qual conversam é a poesia. O que me parece apontar para essa tentativa de aproximar cada vez mais o timbre dos seus poemas com o das aves e das rãs, com a tonalidade das águas e o silêncio das pedras. O fazer poético é, portanto, antigramatical, por querer voar, mas não sem asas e nem com outras asas, mas fora da asa. Dessa forma, é possível ouvir o perfume das águas e misturar sentidos e sensações, e perceber que o que faz com que as palavras desobscureçam é quando elas podem revelar os limites imanentes da linguem, nas palavras de Deleuze, ou continuar com seus deslimites, palavras de Manoel – deslimites até de escrever sobre o que não acontece ou mentir ou falsear, dissimular e inventar.

Todo esse movimento de falseamento se deve a inevitável sensação, própria do ato de observar as borboletas e as coisas mínimas de que algo o escapa. Isto é, de estar na perspectiva de olhar um objeto que sabemos que se move, e que seu impulso movente, sai do campo de visão. E, por que não, de objetos que se movem mesmo quando estão parados, abandonados, esquecidos do olhar da nossa sociedade. Visto que as nuances e alternâncias que chamam a atenção do poeta não são de uma ordem acelerada em uma cadeia de eventos que é particular do capitalismo e

---

[266] BARROS, Manoel de. *Compêndio para uso dos pássaros*. In: _____. 2010. p. 95.
[267] BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solo de ave*. In: _____. 2010, p. 392.
[268] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãças*. In: _____. 2010, p. 302.
[269] BARROS, Manoel de. *O livro sobre Nada*. In: _____. 2010, p. 355.
[270] BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. In: _____. 2010, p. 373.
[271] BARROS, Manoel de. *Menino do Mato*. In: _____. 2010, p. 458.
[272] BARROS, Manoel de. *Ensaios fotográficos*. In: _____. 2010, p. 389.

da sociedade do espetáculo, mas de todas as sutilezas que compõe a singularidade daquilo que ele observa. Assim, se aproximarmos essa ideia das minúcias que atraem o poeta, refiro-me aqui também no campo das imagens, já que

> quase poderíamos arriscar a hipótese de que a cada dimensão fundamental da imagem corresponde, rigorosamente, um aspecto particular da vida das borboletas: a sua beleza e a infinita variedade das suas formas, das suas cores; a tentação e a aporia de um saber exaustivo sobre as coisas frágeis e prolíferas que são as imagens e as borboletas; o paradoxo da forma e do informe contido na metamorfose – esse processo através do qual um verme imundo, uma larva, se torna múmia, ninfa ou crisálida, para depois 'renascer' no esplendor do inseto formado a que chamamos, justamente, imago.[273]

Conforme lemos, essa imagem da metamorfose da borboleta nos é preciosa para pensar o verso como sendo esse que se inicia a partir de um verme imundo, do chão e suas impurezas e, após um processo de pútrido de mumificação, aparece no esplendor da imagem. E "isto significa [...] que toda imago padece, antes de mais, da sua larva"[274] ou que a imagem que estamos pensando em Manoel de Barros é justamente essa que veio de um estado rudimentar e o que compõe sua singularidade é justamente seu aparente abandono, inutilidade e desarranjo. Pois "temos muitas vezes a impressão de que, também numa metamorfose, o essencial nos falta, o essencial da duração, da mudança, da plasticidade e do desdobramento das formas. Para dele nos aproximarmos, torna-se então necessário articular o ver e o imaginar."[275]

> Agora eu queria que os vermes iluminassem.
> Que os trastes iluminassem.[276]
> ...
> Aquele Senhor um pouco louco
> brincava passarinhos amanhã.
> Ele disse que enxergava a fala de uma cor.
> E queria transcrever para flauta
> o canto dos vermes.[277]
> ...
> Nas Metamorfoses, em duzentas e quarenta fábulas,
> Ovídio mostra seres humanos transformados em
> pedras, vegetais, bichos, coisas.
> Um novo estágio seria que os entes já transformados
> falassem um dialeto coisal, larval, pedral etc.
> Nasceria uma linguagem madruguenta, adâmica,
> edênica, inaugural —
> Que os poetas aprenderiam — desde que voltassem às
> crianças que foram
> Às rãs que foram
> Às pedras que foram.
> Para voltar à infância, os poetas precisariam também de
> reaprender a errar a língua.

---

[273] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas: ensaios sobre a aparição, 2*. 2015, p. 10.
[274] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas: ensaios sobre a aparição, 2*. 2015, p. 146.
[275] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas: ensaios sobre a aparição, 2*. 2015, p. 17.
[276] BARROS, Manoel de. *Poemas Rupestres*. In: _____. 2010, p. 438.
[277] BARROS, Manoel de. *Cantigas por um passarinho à toa*. In: _____. 2010, p. 484.

> Mas esse é um convite à ignorância? A enfiar o idioma
> nos mosquitos?
> Seria uma demência peregrina.[278]

No primeiro fragmento, a vontade que os vermes e os trastes iluminem – e iluminam – pelo desejo, como vagalumes; na potência dessa imagem que rasteja ou esvoaça, que era pássaro ou verme amanhã, que capta o som das cores, um som auroral e crepuscular, arboral – ou o som dos vermes transcrito para solos de flauta. A imagem que aqui interessa é essa, imagem da metamorfose, isto é, de imagens que se iniciam em estado da larva para, no fazer poético apresentarem todo o seu esplendor. Descreve ainda sobre as imagens das fábulas no qual temos humanos que são transformados em coisas, não obstante, considerar importante que além da metamorfose da forma aconteça, sobretudo, uma metamorfose da linguagem – o surgimento de uma linguagem dos vermes, das larvas e dos abandonos. Os poetas aprenderiam essa linguagem e a usariam no fazer poético.

A condição para que isso ocorra é um estado de ameninamento ou acriançamento do indivíduo e também de errar a língua já que "quando uma [imagem] borboleta passa diante dos nossos olhos, o olhar alegra-se subitamente, reencontra a sua infância"[279]. Em outras palavras, para se conhecer a língua coisal é necessário que se desvie da gramática da nossa língua, que enfrente a linguagem como instrumento de controle e poder. Seria esse um convite a ser ignorante? É usada aqui a imagem de colocar o idioma no mosquito – ou na borboleta, como estou pensando aqui – e deixá-lo esvoaçar; deixar que o idioma voe livre e saber que desaparecerá e que não teremos controle nele e nem seu inverso. Isto porque, e aqui incluo outra propriedade das imagens esvoaçantes, se deve a constatação que as imagens borboleteiam.

Por isso, pretendo aqui incluir o conceito de "'borboletear', [que] quer dizer, evidentemente, mover-se – agitar-se, bater-se como uma borboleta faz com suas asas"[280]. Isto é, estou aqui tratando de imagens inquietas e que esvoaçam e, sendo assim, é a melhor forma de observá-las é vê-las em movimento e em toda potência de sua fragilidade. Assim sendo, "isto não significa, de modo algum, que seja imprecisa, improvável ou inconsistente, mas que todo o conhecimento das imagens em geral deve constituir-se como um conhecimento dos movimentos exploratórios"[281]. Isso significa trabalhar com uma imagem que é imprecisa e nada tem a comunicar, mas que, ao contrário, fala pelo silêncio e que não estatiza e sim exige uma investida

---

[278] BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. In: _____. 2010, p. 265, 266.
[279] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas: ensaios sobre a aparição, 2*. 2015, p. 60.
[280] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas: ensaios sobre a aparição, 2*. 2015, p. 136.
[281] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas: ensaios sobre a aparição, 2*. 2015, p. 15-16.

de conhecimento em um processo de explorar o movimento, e não de cristalizar, fixar, matar e categorizar.

Quando me refiro a essa ideia de matar o objeto, é interessante pensar que, recorrentemente em algumas explorações, mata-se para saber: como o ato de fincar uma agulha em uma borboleta para que, agora imóvel, seja possível analisá-la no que é possível entender como uma falha noção de completude – essa vontade de não perder nada e extrair tudo o que for possível do objeto. Porém, "não valerá mais uma borboleta que passa sob os nossos olhos, fugidia, mas viva – movente, errante, mostrando e ocultando alternadamente a sua beleza no bater de asas –, mesmo que seja pouco conhecida e, como tal, muito frustrante, senão inquietante?"[282]. Trata-se, aqui, de um exercício de olhar desses seres que borboleteiam e, consequentemente, imagens que voam.

> O ser que borboleteia faz, pelo menos, duas coisas: para começar, palpita e agita-se convulsivamente, o seu corpo vai e vem sobre si mesmo, como numa dança erótica, ou num transe. Depois, o ser que borboleteia erra e agita-se à toa, arrastando o seu corpo daqui para ali como numa exploração inquieta, numa busca de que decididamente ignora o objeto último.[283]

O ser que borboleteia é errante e salta de um espaço para outro e, desta forma, portanto, é fugidio. "Ela explora, vai e vem (em boa verdade, mas não faz mais do que voltejar desajeitadamente, quando sua curta vista permite) [...] acredita descobrir mundos, tem a sensação de se libertar."[284] Por agir desta forma, opera por meio desse movimento inquieto e exploratório: é imprevisível, e seu mover é "[esse ato de] dançar com o seu desejo até e contra tudo. Suscitar, daqui e dali, uma possível aparição"[285]. Deste modo, por meio de seu movimento exploratório e desejante, suscita a possibilidade de aparições e desaparições, demanda prontidão do olhar que não se daria em momento outro que esse da vadiagem, já que "vagabundear é virtude atuante para ele"[286]. Sendo assim, o poeta e suas imagens vagabundeiam ou borboleteiam.

> De cada vinte calangos enlanguescidos por estrelas,
> quinze perdem o rumo das grotas.
> Todas estas informações têm soberba desimportância
> científica — como andar de costas.[287]
> ...
> A gente se sentia como um pedaço de formiga perdida na estrada.

---

[282] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas: ensaios sobre a aparição, 2*. 2015, p. 14.
[283] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas: ensaios sobre a aparição, 2*. 2015, p. 27.
[284] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas: ensaios sobre a aparição, 2*. 2015, p. 143.
[285] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas: ensaios sobre a aparição, 2*. 2015, p. 29.
[286] BARROS, Manoel de. *Livro de Pré-coisas*. In: _____. 2010, p. 214.
[287] BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. In: _____. 2010, p. 258.

> Bernardo completava o abandono.[288]
> ...
> Poesia, s.f
> [...]
> Designa também a armação de objetos lúdicos com emprego de palavras imagens cores sons etc. — geralmente feitos por crianças pessoas esquisitas loucos e bêbados.[289]
> ...
> Os loucos me interpretam.
> A minha direção é a pessoa do vento.
> Meus rumos não têm termômetro.
> De tarde arborizo pássaros.
> De noite os sapos me pulam.
> Não tenho carne de água.
> Eu pertenço de andar atoamente.
> Não tive estudamento de tomos.
> Só conheço as ciências que analfabetam.
> Todas as coisas têm ser?
> Sou um sujeito remoto.
> Aromas de jacintos me infinitam.
> E estes ermos me somam.[290]

Nos poemas selecionados anteriormente, lemos sobre os calangos que, absortos pelas estrelas, até perdem o rumo das grotas ou ainda a sensação de se sentir como um pedaço de formiga perdido na estrada. Há aqui uma linha de força que é a do poeta com o olhar deslocado para os objetos de seu campo de visão que borboleteiam e, por fim, pousam nele não menos para logo depois voarem em forma de imagens esvoaçantes. E é essa a definição feita aqui da poesia: objetos, imagens, sons e cores que são de uma linhagem próxima das crianças, dos loucos, dos bêbados e dos loucos, ou seja, de uma potencialidade de fazer poético[291]. Poeta que é lido e interpretado pelos loucos, suas imagens seguem o rumo dos ventos – esvoaçam, pousam nele e depois tornam a voar. Anda atoamente preocupado apenas com saberes que analfabetam até que as imagens se infinitem, proliferem. "Tomai [por exemplo] uma criança de nove ou dez anos. Oferecei-lhe uma câmera, uma máquina fotográfica. Bem depressa compreenderá que dispõe do aparelho para dar forma às suas polimorfas versões do mundo. Por isso, não parará de captar imagens. As crianças, como se sabe, são insaciáveis.[292]". Pois bem, Manoel de Barros é uma criança insaciável.

---

[288] BARROS, Manoel de. *menino do Mato*. In: _____. 2010, p. 454.
[289] BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. In: _____. 2010, p. 181.
[290] BARROS, Manoel de. *O livro sobre Nada*. In: _____. 2010, p. 353.
[291] Sobre a relação da linguagem da infância, mais especificamente em Manoel de Barros, indico o belíssimo trabalho feito pelo poeta Fabrício Carpinejar. Neste trabalho, Carpinejar pensa a forma de construções vesiculares que remetem à infância, mas que não são infantilizadas. Isto quer dizer que há uma construção do pensar e uma crítica às estruturas pela via da inventividade comum às crianças. – Cf. CARPINEJAR, Fabrício. *Teologia do traste: a poesia do excesso em Manoel de Barros.* 2002.
[292] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas: ensaios sobre a aparição, 2*. 2015, p. 141.

2.3 Trapo, s.m. – Diz-se também de quando um homem caminha para nada

O ofício de ser poeta na esteira manoelina, o que pensarei aqui, está ligado justamente à ausência de ofícios, isto é, ao nada. Nada, pois, penso em uma outra forma de produção que é distante do modo de produção capitalista de uma matéria-prima sendo processada por um capital humano em sequência visando o acúmulo de lucros. Manoel se ocupa da desocupação, a matéria-prima é o refugo desse sistema e a única sequência que ele obedece é a descontinuidade. Nesse tópico pretendemos pensar no poeta como aquele que desmonta e remonta o mundo. Me servirei de textos como *Remontagens do tempo sofrido* e *Quando as imagens tomam posição*, de Didi-Huberman. Sendo assim, para pensar sobre esse poeta, convém lançar um breve olhar para quem foi Manoel de Barros enquanto personagem histórica marcada em um tempo da produção literária, sem querer, com isso, realizar uma análise biográfica[293] de sua obra que exceda as fronteiras nas quais estão limitadas a sua vida. Assim sendo, segundo descrição do site da Fundação Manoel de Barros, um autor que:

> [...] nasceu em Cuiabá-MT, em 1916. Até os 17 anos viveu entre a casa da família e um internato, onde iniciou os estudos. Sua vida acadêmica se passou na cidade do Rio de Janeiro, onde ficou até se formar bacharel em Direito, em 1941. Viveu também em Nova Iorque, Paris, Itália e Portugal. [...] Ainda que, nesta época, vivesse afastado dos círculos literários, sua poesia já vinha tomando corpo. Pertencente à geração de 45, onde despontaram os grandes poetas brasileiros da metade do século XX, Manoel constrói uma linguagem inovadora, que chega ao limite da agramaticalidade, cheia de neologismos e, ao mesmo tempo, remetendo a língua portuguesa às suas raízes mais profundas.[294]

Conforme lemos, Manoel faz a transição do ensino formal para algo que, segundo o texto, beira a agramacidade. Algo que é possível, sem muita dificuldade, de encontrar em suas próprias palavras: "eu sou dois seres. O primeiro é fruto do amor de João e Alice. O segundo é letral: É fruto de uma natureza que pensa por imagens, como diria Paul Valéry. [...] [e] está aqui em letras, sílabas, vaidades frases. E aceitamos que você empregue o seu amor em nós."[295] Ou seja, para além da pessoa histórica, ele se apresenta enquanto um ser letral e que pensa por imagens, "esse homem pois que apreciava as árvores de sons amarelos"[296] ou aquele "que o ensinavam a ser interior, como silêncio nos retratos"[297] e que afirma "[que eu] invento para me

---

[293] Em sua tese de doutorado. Walquíria Gonçalves Béda já realizou um belíssimo trabalho nesse sentido ao pensar alguns elementos biográficos e regionais e os possíveis espelhamentos destes nos poemas de Manoel de Barros. – Cf. BÉDA, Walquíria Gonçalves. Traços autobiográficos em Manoel de Barros: a construção poética de si mesmo. In:____. SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto et al. *Nas trilhas de Barros: Rastros de Manoel* (Org). 2009.
[294] Disponível em: <http://www.fmb.org.br/>. Acesso em: 13 set. 2020.
[295] BARROS, Manoel de. *Poemas Rupestres*. In: _____. 2010, p. 437.
[296] BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. In: _____. 2010, p. 172.
[297] BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. In: _____. 2010, p. 241.

conhecer."[298] Dessa forma, trata-se de um poeta que aprecia o silêncio e o som das cores, dos retratos, das fotografias e das imagens e que encontra no ato de invenção uma forma de se conhecer.

Nesse mesmo sentido, temos no documentário *Só Dez por Cento é Mentira* (2008) relatos de Manoel sobre sua formação em Direito. Podemos perceber em sua fala alguém que nunca sentiu encanto para formalidades que são naturais do meio acadêmico. Ao contrário, trabalhou durante sua juventude para que, ao terminar seu investimento da construção da fazenda, pudesse viver dos rendimentos das produções e, assim, desfrutar uma genuína vida de vagabundo. A imagem de vagabundo, que ele atribui ao cineasta Charles Chaplin é algo que, segundo o poeta, Chaplin conquistou para que pudesse viver por conta de escrever poesia. Além disso, não fosse por estas particularidades, dificilmente ele teria condições de usar a vadiação para contorcer a linguagem.

> Difícil fotografar o silêncio.
> Entretanto tentei. Eu conto:
> Madrugada a minha aldeia estava morta.
> Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre
> as casas.
> Eu estava saindo de uma festa.
> Eram quase quatro da manhã.
> Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado.
> Preparei minha máquina.
> O silêncio era um carregador?
> Estava carregando o bêbado.
> Fotografei esse carregador.
> Tive outras visões naquela madrugada.
> Preparei minha máquina de novo.
> Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.
> Fotografei o perfume.
> Vi uma lesma pregada na existência mais do que na
> pedra.
> Fotografei a existência dela.
> Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo.
> Fotografei o perdão.
> Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.
> Fotografei o sobre.
> Foi difícil fotografar o sobre.
> Por fim eu enxerguei a Nuvem de calça.
> Representou para mim que ela andava na aldeia de
> braços com Maiakovski — seu criador.
> Fotografei a Nuvem de calça e o poeta.
> Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa
> mais justa para cobrir a sua noiva.
> A foto saiu legal.[299]

É difícil a empreitada de se fotografar o silêncio, ou seja, tornar o silêncio algo imagético, mas ainda assim é preciso insistência. Além de tornar o silêncio do qual discutimos no primeiro

---

[298] BARROS, Manoel de. *Menino do Mato*. In: _____. 2010, p. 457.
[299] BARROS, Manoel de. *Ensaios Fotográficos*. In: _____. 2010, p. 379-380.

capítulo desse texto, ele ainda consegue fotografar o perfume, a existência da lesma, um perdão nos olhos do mendigo e a nuvem que estava usando calças. Todos esses elementos transformados em imagens são devido não somente à capacidade de enquadrar, mas também de desviar o olhar, de focar o olhar trabalhando também o desfoque, ou seja: "prefere-se, então, questionar o que essas imagens traem em vez de se perguntar o que elas mostram."[300] Durante essa linha de tempo de sua vida, a história de Manoel de Barros se confunde com a da fotografia, e isto porque, ainda segundo o documentário citado anteriormente, temos como elemento biográfico um depoimento do poeta afirmando, conforme lemos em um de seus poemas, que ele gostava de pensar estar fotografando suas imaginações. Isto se deve ao fato de que, historicamente,

> no início do século XX, em 1916, a fotografia era um método científico e consagrado de reprodução da realidade. Uma grande parcela da humanidade reverenciava o processo fotográfico como prova inquestionável de que as coisas são o que são. O ambiente sisudo da prática retratista, não abria espaço para tapeações. A imagem impressa era o registro definitivo da verdade. O que a verdade não contava, é que o atrevimento do pequeno João Wenceslau, marido de Alice, se metesse no meio dessa história e ludibriasse a realidade. Com uma caixa velha e abandonada, João mostrou para posteridade quem era o chefe da família, como castigo, seu filho Manoel nasceu com uma anomalia incurável: Manoel de Barros nasceu poeta.[301]

A anomalia de ser poeta que Manoel nasce é essa de não querer retratar a realidade, mas de recriá-la. Desta forma, discorre sobre esse poeta que "filma, recolhe, desmonta, remonta. Ele ensaia."[302] Dito de outra forma, é esse que observa, recolhe objetos para serem usados em seu fazer poético, desmonta não somente a estrutura das coisas, mas também a da própria linguagem; e, por fim, remonta ensaiando numa poesia pensante. Desta forma, age como as "crianças [que] como tantas 'luzes' ou 'iluminações' [são] nascidas de uma capacidade infantil principal: a de pensar brincando".[303] Ou seja, uma produção que se aproxima do olhar de uma criança que no ato de brincar engendra o pensar, isto é, produz imagens em forma de iluminuras que vão se proliferando[304].

---

[300] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do Tempo Sofrido, o olho da história, 2*. 2018, p. 29.
[301] YOUTUBE. Manoel de barros – só dez por cento é mentira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vg4p_mwwai0>. Acesso em: 13 set. 2020.
[302] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do Tempo Sofrido, o olho da história, 2*. 2018, p. 109.
[303] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição, o olho da história, 1*. 2017, p. 217.
[304] Seria interessante pontuar aqui que estou pensando em uma proliferação de imagem seguindo uma esteira do pensamento de Didi-Huberman, que afirma, por exemplo, que "Pode haver aí... uma produção de verdadeiras rajadas de imagens [...]. Para dizer a verdade, a produção de imagens pode trazer à luz coisas tão extraordinárias, e isso tão fugitivamente e com uma tal rapidez, que não conseguimos mais, simplesmente em razão da beleza e da singularidade dessas imagens, nos interessarmos por outra coisa que não elas." – Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição, o olho da história, 1*. 2017, p. 211. Didi-Huberman, nesse texto, está usando a ideia de rajadas de imagens e que poderíamos pensar junto com a ideia de proliferação de imagens

Porquanto, Manoel é esse poeta em estatura de criança e, ao pensar nessa criança, penso que poderia afirmar que "cada pedra que ela encontra, cada flor colhida, e cada borboleta apanhada já são para ela o começo de uma coleção [...]. Mal ela nasceu e já é caçadora. Ela caça os espíritos, cujo vestígio fareja nas coisas [...], os quais os homens permanecem ausentes de seu campo de visão."[305] Pois, desta forma, o poeta começa a colecionar imagens que ele recolhe de flores, borboletas, insetos, bugigangas e tranqueiras que são ignoradas do campo de visão dos homens que preferem afastar esses objetos ou mesmo se manter exclusos desse campo de visão. E isto, pois, são coisas que não têm valor de mercadoria, ou seja, não têm valor para a incansável sociedade do espetáculo.

Mas para o poeta das sutilezas olhar é como que um jogo, uma brincadeira de fazer poético já que ela "não cessa de desmontar todas as coisas, a imaginação é construção imprevisível e infinita [...] ela não dis-põe as coisas, senão para melhor ex-por suas relações. Ela cria relações com diferenças, lança pontes acima de abismo que ela mesma abriu."[306] Isto é, desmontar as coisas para remontar pela imaginação[307], expõe para exibir diferenças, criam abismos na linguagem para depois lançar alguma travessia, urinam nas gramáticas da mesma forma com que os "idiotas de estrada gostam de urinar em morrinhos de formigas. Apreciam de ver as

---

borboleteantes que já utilizei aqui neste texto. Esse pensamento pode ser tensionado com o texto de Susan Sontag. Naquele texto, Sontag afirma que "No fim, as pessoas talvez aprendam a encenar suas agressões mais com câmeras do que com armas, porém o preço disso será um mundo ainda mais afogado em imagens." – Cf. SONTAG, Susan. A caverna de Platão. In: _____. *Sobre fotografia*. 2004. p. 24. E também em Italo Calvino, quando questiona "que futuro estará reservado à imaginação individual nessa que se convencionou chamar a 'civilização da imagem'? [...] numa humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas?" – Cf. CALVINO, Italo. Visibilidade. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. 1990. p. 107.

Em Sontag e Calvino temos uma certa ressalva ou desconfiança com o rumo que a produção exagerada de imagens estava tomando, mas é importante pensar que, aqui, ao tratar de Manoel de Barros, estamos pensando em uma rajada ou proliferação de imagens, mas que, frisemos, se trata de imagens dialéticas que desenvolvi na primeira parte desse capítulo. A respeito de estarmos afogados em imagens do tipo ordinário, afirmo com uma certa tranquilidade que nem Manoel de Barros e nem Didi-Huberman considerariam como algo positivo, conforme lê-se, por exemplo, em Didi-Huberman, que afirma: "A imagem pensada em termos de emancipação seria então uma imagem que trabalha para nos tirar... dessa alternativa entre o "tudo foi visto" e o "não há nada a ser visto". Em resumo, nem a imagem-palavra de ordem... nem a imagem-silêncio mágica" – Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do Tempo Sofrido, o olho da história*, 2. 2018, p. 141.

Assim, nem nesse pensamento que tudo já foi transformado em imagem ou não há nada que mereça isso, não obstante, nossa imago se prolifera pois tem essa irresistível capacidade de desaparecer e reaparecer, mas sobretudo conforme será elaborado no capítulo a seguir: de sobreviver.

[305] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição, o olho da história, 1*. 2017, p. 194.

[306] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição, o olho da história, 1*. 2017, p. 224.

[307] Didi-Huberman, em outro texto, acrescenta que "A imaginação não é a fantasia; também não é a sensibilidade, se bem que seja difícil de conceber um homem imaginativo que não seja sensível. A imaginação é uma faculdade [...] que antes de mais apreende [...] as relações intimas e secretas entre as coisas." – Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. 2016, p. 135.

Dito em outras palavras, apesar de ser redutor pensar na imaginação como apenas uma faculdade do sensível, ela é, também, uma relação de sensibilidade, pois revela as relações entre as coisas do mundo. De modo que pela imaginação é possível não só perceber essas conexões, mas como bagunçá-las, desmontá-las e, posteriormente, remontá-las destacando essas assonâncias, contrastes e, sobretudo, as dissonâncias e os trastes que consegue captar.

formigas correndo de um canto para outro, maluquinhas, sem calças, como as crianças. Dizem eles que estão infantilizando as formigas. Pode ser."[308]

O poeta, assim, é esse que infantiliza não só as formigas e as demais miudezas, mas também a linguagem e, assim, a deixa levada, arteira, sapeca e, justamente por isso, transgressora, respondona, insubmissa como são as crianças que só obedecem às leis de suas próprias imaginações. "É por isso que Benjamin acabará por captar no ar a proposição de uma criança que ele vê brincar com as palavras da língua como com as peças de um quebra-cabeça"[309] Outro modo seria que ela brinca com as palavras e as imagens como se fossem peças de um quebra-cabeça, contudo, o objetivo aqui não é simplesmente montá-lo, mas sim propor um contínuo jogo de montar e remontar e, desta forma, desmontar também a realidade das coisas. Ou seja, a "palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria"[310].

> Dentro dos caramujos —
> há silêncios
> remontados.[311]
> ...
> O menino era ligado em despropósitos.
> Quis montar os alicerces de uma casa sobre orvalhos.[312]
> ...
> Que os poetas podem refazer o mundo por imagens,
> por eflúvios, por afeto.[313]
> ...
> A gente gostava dos sentidos desarticulados como a
> conversa dos passarinhos no chão a comer pedaços de
> mosca.
> Certas visões não significavam nada mas eram passeios
> verbais.
> A gente sempre queria dar brazão às borboletas.[314]
> ...
> A boca desarruma os vocábulos na hora de falar
> E os deixa em lanhos na beira da voz.[315]
> ...
> Passei anos penteando
> e desarrumando as frases. Desarrumei o melhor que pude.
> O resultado ficou esse.[316]

Os silêncios que estão nos caramujos são remontados, ou seja, é preciso ouvir esse silêncio e recombinar as pausas ali presentes. É como uma criança que deseja montar alicerces nos

---

[308] BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. In: _____. 2010, p. 244.
[309] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo, história e anacronismo das imagens.* 2015, p. 164.
[310] BARROS, Manoel de. O livro sobre Nada. In: _____. 2010, p. 348.
[311] BARROS, Manoel de. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. In: _____. 2010, p. 418.
[312] BARROS, Manoel de. *Exercícios de ser criança*. In: _____. 2010, p. 470.
[313] BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. In: _____. 2010, p. 248.
[314] BARROS, Manoel de. *Menino do mato*. In: _____. 2010, p. 451.
[315] BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. In: _____. 2010, p. 259.
[316] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãnças*. In: _____. 2010, p. 305.

orvalhos ou que acredita que pode refazer, isto é, desmontar e remontar o mundo por meio das imagens[317]. Desarticular a linguagem pelos vocábulos e deixar expostas as feridas que isso provoca no grão da voz. Tudo isso em um desejo que ela nada signifique e, desmontando a linguagem, laurear as borboletas ou as imagens esvoaçantes. Ao fazer todo esse esforço para desarrumar a linguagem "ele não classificou, nem interpretou melhor que outros objetos já integrados [...] ele inventou objetos e, ao fazê-lo, antecipou novas formas do saber."[318] Isto é, o processo de desmontar e remontar abre, no fazer poético, uma modalidade inventiva, pois o processo de remontagem convida para o ato criativo. Pois,

> com efeito, as crianças têm uma propensão particular a procurar todos os lugares onde se efetua de maneira visível o trabalho sobre as coisas [...]. Elas se sentem irresistivelmente atraída pelos dejetos... que provêm da construção, do trabalho doméstico ou da jardinagem, da costura ou da carpintaria. Reconhecem nos resíduos a face que o universo das coisas apresenta somente a elas. Utilizam-nos menos para imitar as obras dos adultos do que para instaurar uma revelação nova, movente, entre matérias de natureza bem diversa, graças ao que consegue obter delas em seu jogo. Assim, as próprias crianças criam seu mundo de coisas, pequeno mundo no grande mundo.[319]

Nos livros *Diante do tempo, história e anacronismo das imagens* (2015) e em *Remontagens do Tempo Sofrido, o olho da história, 2* (2018), o conceito de remontagem é trabalhado sob uma luz benjaminiana em vários territórios da história e da arte. Aqui, em Manoel de Barros, esse artifício da remontagem é utilizado pelo poeta como uma forma de remontar o mundo não pelo que constitui os quadros que temos dele, mas pelos restos, resíduos e dejetos. A criança avalia aquilo que foi rejeitado das mais diferentes fontes, imitam os feitos dos adultos, mas, agora, acrescentando a ausência, o vazio, o nada e o silêncio que são próprios de suas algazarras. Desta forma, tem a impressão de estar conhecendo um mundo novo, reinventado. O mundo das imagens que ela remontou: uma construção pelas ruínas e a grandiosidade das coisas minúscula. Seu único desejo é "não cessar de arregalar nossos olhos de crianças diante da imagem (aceitar

---

[317] Penso nessa afirmação de Didi-Huberman: "O movimento, a duração, a pausa, a pose, o gesto, a montagem, a metamorfose [...] não é sempre necessário um momento de obscurecimento dos hábitos para iluminar cada coisa com uma luz nova? [...] "Eu floresto as imagens''. Maneira de dizer: as imagens suscitam em mim uma linguagem inaudita, elas me são uma floresta, e mesmo uma selva, onde não posso senão estar perdido, imerso, despossuído, condenado eu mesmo a engoli-las, a mascá-las" – Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição, o olho da história, 1*. 2017, p. 213. Ou seja: as pausas, os silêncios, as metamorfoses aparecem como algo de luz enquanto outras são escurecidas, isto é, como vaga-lumes. As imagens florestam em Manoel, pousam e defecam nele por justamente ele estar disposto a entrar em contato com essa linguagem inaudita.

[318] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo, história e anacronismo das imagens.* 2015, p. 241-242.

[319] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo, história e anacronismo das imagens.* 2015, p. 120.

a aprovação, o não saber, o perigo da imagem, a falha da linguagem)"[320]. Isto é, entender o não saber ou o não conhecimento como uma possibilidade de ver o mundo[321].

Chego em um ponto que talvez seja interessante recuar para avançar – ou avançar para recuar, indefere – para que seja possível pensar mais nesse não saber como uma forma de ver o mundo ou transver o mundo. Recapitulando, refleti aqui sobre o olhar e a formação de imagens dialéticas. Posteriormente, na fragilidade e potência dessas imagens pensando-as como imagens, borboletas ou imagens esvoaçantes. Por fim, no olhar do poeta que, após dialetizar e manter-se num limiar para ver essas imagens da aparição, agora desmonta e remonta o olhar. Mas para qual objetivo?

Para responder a essa pergunta, diremos que o poeta, nesse exercício do olhar, faz, notoriamente, uma tomada de posição. Isto quer dizer assumir não meramente uma posição política, mas uma posição de olhar. Saber que ao se posicionar escolhemos para onde desejamos voltar o olhar. E, ao se escolher voltar o olhar para as coisas desimportantes, dá-se as costas para as grandiloquentes. E "eis que tomar posição equivale [...] a tomar conhecimento. Eis que nada disso existe, senão para tomar forma na própria ritmicidade da montagem das palavras, dos gestos, dos episódios, das imagens."[322] Tomar conhecimento a partir de um ritmo, (des)montagem e remontagem de imagem que aqui caminham para o nada. Isto porque

> o cineasta [ou o poeta] seria [...] esse artesão ao mesmo tempo modesto e corajoso: simplesmente determinado a abrir os olhos – os seus, os de seu espectador... É preciso também tomar posição. Tanto isso é verdade que abrir os olhos exige desarmá-los primeiro, desapossá-los de qualquer preconceito e qualquer estereótipo, para rearmá-los em seguida, dar a eles essa potência de olhar.[323]

Entendo aqui o poeta como aquele que escolhe abrir (ou fechar os olhos), os seus e o do seu expectador que, quiçá, caminha para ser cada vez mais emancipado[324]. Ele desnuda de qualquer

---

[320] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do Tempo Sofrido, o olho da história, 2*. 2018, p. 50.

[321] Conforme lemos em Didi-Huberman quando afirma que "caberá à própria violência dialética – o processo de desconstrução da tese – afirma a exigência, de exigir existência e conhecimento para esse objeto de não conhecimento, para esse não objeto de conhecimento." – Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo, história e anacronismo das imagens*. 2015, p. 200.

[322] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição, o olho da história, 1*. 2017, p. 59.

[323] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do Tempo Sofrido, o olho da história, 2*. 2018, p. 134.

[324] Penso aqui em Jacques Rancière em *O espectador emancipado*. Neste trabalho, Rancière aponta no espectador (e aqui penso no olhante ou no observador como está sendo trabalhado nesse capítulo) não como aquele que observa de forma passiva, mas emancipado sabendo que "o expectador também age [...] Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si." (p. 17). Ou seja, O expectador emancipado está nesse lugar daquele que desmonta e remonta a realidade dando esse passo ruma à ação que leio nesse trabalho rumo ao silêncio, ao nada, ao neutro e essas imagens que olham de volta, que esvoaçam e que o poeta gosta de remontar através de seu descontínuo. "Isto significa a palavra emancipação: o embaralhamento fronteira entre os que agem e os que olham, entre os indivíduos e os membros de um corpo

preconceito para que se possa surgir uma potência do olhar que nos conduzirá para um conhecimento pela via da estranheza. No entanto, "no que vai se seguir, não se deverá nunca compreender "estranho" [...] no sentido de "bizarro" [...]. A arte não deve apresentar as coisas nem como evidentes [...] nem como incompreensíveis, mas como compreensíveis, embora ainda não compreendidas.[325] Isto é, não entender estranho como um mero sentido daquilo que é bizarro, mas como a potência da singularidade. E, sendo assim, "não se mostra, não se expõe, a questão da montagem. Não se mostra, não se expõe senão por meio do dispor: não as coisas em si mesmas – porque dispor as coisas é fazer com elas um quadro ou um simples catálogo –, mas suas diferenças, seus choques mútuos, suas confrontações, seus conflitos."[326] Visto que a disposição das coisas não visa uma catalogação, além disso, que as diferenças e singularidades em todas as incoerências e conflitos falem por meio do silêncio imposto pelo poeta. E isso se deve ao fato de que "o trabalho da arte, de agora em diante, [consiste] em interrogar singularidades mais que individualidades."[327] E, sendo assim, os poemas que se seguem atendem a essa mesma provocação:

> O POETA (se usando em farrapos) — Meu corpo não serve mais nem para o amor nem para o canto[328]
> ...
> Os girassóis têm dom de auroras.[329]
> ...
> Hoje eu desenho o cheiro das árvores.[330]
> ...
> Escuto a cor dos peixes.[331]
> ...
> O dia vai morrer aberto em mim.[332]
> ...
> Meu bolso teve um sol com passarinhos.[333]

Define assim o poeta como esse que usa trapos. E, como algo que está na esteira de pensamento benjaminiano e que, nas palavras de Didi-Huberman, pensa que "o artista seria então, nessa perspectiva, apenas o trapeiro de nossos sacos de lixo, o arqueólogo de nossos tesouros desconhecidos, o filólogo de nosso bem mais comum."[334] Isto é, aquele que transforma lixo em

---

coletivo." (p. 23). Isto quer dizer que a poesia de Manoel segundo a forma que a leio está no campo da ação contra um sistema anticapitalista e da grandiloquência. Cf. RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. 2012.

[325] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição, o olho da história, 1*. 2017, p. 66.

[326] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição, o olho da história, 1*. 2017, p. 79.

[327] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição, o olho da história, 1*. 2017, p. 83.

[328] BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão.* In: _____. 2010, p. 136.

[329] BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solo de ave.* In: _____. 2010, p. 290.

[330] BARROS, Manoel de. O livro das ignorãças. In: _____. 2010, p. 301.

[331] BARROS, Manoel de. O livro das ignorãças. In: _____. 2010, p. 309.

[332] BARROS, Manoel de. *O livro sobre Nada*. In: _____. 2010, p. 339.

[333] BARROS, Manoel de. *Compêndio para uso dos pássaros*. In: _____. 2010, p. 95.

[334] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do Tempo Sofrido, o olho da história, 2.* 2018, p. 251.

poesia, transvalora o entulho e delira as palavras, em resumo, um poeta trapeiro. E ao ser assim, percebe sons aurorais no girassol torna o cheiro das árvores algo imagético e sonoro às cores dos peixes. O dia morre e nasce nele, no seu bolso, com os passarinhos. Para ser um poeta trapeiro é necessário sair em busca de retalhos: Didi-Huberman diria que "sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar os olhos. Os achados da memória involuntária correspondem a tal poder."[335] Eu, porém, afirmarei que para sentir a aura dos objetos é preciso abaixar os olhos e olhar para o chão.

> Eu gosto do absurdo divino das imagens.[336]
> ...
> É um olhar para baixo que eu nasci tendo[337]
> ..
> Trapo, s.m. – Diz-se também de quando um homem caminha para nada[338]

[335] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo, história e anacronismo das imagens.* 2015, p. 267.
[336] BARROS, Manoel de. *Menino do Mato*. In: _____. 2010, p. 458.
[337] BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. In: _____. 2010, p. 361.
[338] BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. In: _____. 2010, p. 183.

CAPÍTULO III – O INÚTIL: HÁ NOS POETAS UMA AURA DE RALO?

Figura 3: Escurecer acende os vaga-lumes
Fonte: Siguei (2020)

3.1 O ocaso me ampliou para formiga

Manoel de Barros, poeta dos silêncios e das imagens, com essa sensibilidade de perceber o Neutro[339], escolhe então retratar o desimportante. Pois os desperdícios procurados por Manoel, sejam nos objetos abandonados, ou nessa paisagem repleta de seres que vivem de barriga no chão, passarinhos, insetos e tartarugas, compõem, junto com os objetos abandonados, o cabedal com o qual Manoel de Barros desenvolve sua poética. E, para inclinar o olhar para o chão, seria preciso primeiramente saber o que, no chão e nos locais do abandono, se procura. Sobretudo, saber identificar o que nosso olhar está à procura. Em *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Didi-Huberman, partindo, por exemplo, de composições fílmicas, está interessado em voltar seu olhar para os figurantes. De modo que esses elementos que compõem essa paisagem da montagem são uma forma interessante de se pensar o grau de exposição dos povos e, assim, tensionar o protagonismo e a figuração de alguns povos. Por fim, pensar na forma que, episodicamente, alguns destes são mais ou menos aproximados dos holofotes e os efeitos que esse movimento pode sugerir.

Preciso, pois, partir da afirmação que "los pueblos están siempre expuestos a desaparecer. ¿Qué hacer, qué pensar en ese estado de perpetua amenaza? ¿Cómo hacer para que los pueblos se expongan a sí mismos y no a su desaparición? ¿Para que aparezcan y cobren figura?".[340] Em primeiro lugar, é preciso pensar o porquê estão expostos ao desaparecimento e por que estão nesse constante estado de ameaça. Neste momento, convém lembrar que a grandiloquente sociedade do espetáculo que "não quer chegar a outra coisa senão a si mesma."[341] E é por querer manter sempre os holofotes nela mesma que esta sociedade empurra as coisas e os seres marginais ao esquecimento ao ponto que a figura dessa aparência aparece com mais frequência que a própria figura desses elementos mínimos. De acordo com o que já foi trabalhado nos capítulos anteriores, a poesia de Manoel de Barros se aproveita justamente desse elemento de ausência, silêncio, do Neutro e do vazio para revelar essa figura do ínfimo, conforme podemos ler nos trechos de poemas a seguir que retomarão os assuntos relacionados ao nada para pensarmos sobre o inútil:

> Desaparecer.
> Não contar nada a ninguém.

---

[339] Conceito já trabalhado no primeiro capítulo deste presente trabalho no qual temos, para Maurice Blanchot, a ideia de um desvio para o estranho através da linguagem. Em Roland Barthes, o Neutro é conceituado como algo que burla a linguagem como um artifício para desfazer os binarismos. Se retomo esse e outros conceitos já trabalhados é pelo fato de que o veremos aplicados nessa poética do inútil que veremos nesse capítulo.
[340] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. 2014, p.11.
[341] Cf. DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*.1977, p. 34.

> Não tentar um poema.
> Nem olhar o nome na placa.
> Esquecer.
> Invisível, deixar apenas que a emoção perdure[342]
> ...
> Meu irmão foi entrando para inseto até desaparecer.
> Ficou dentro do mato até amanhã.[343]
> ...
> Eu fiz o nada aparecer.[344]
> ...
> Faço vaginação com palavras até meu retrato aparecer.[345]

Essa consciência de que é preciso desaparecer em alguns momentos e (re)aparecer em outros. Sair por aí sem a menor intenção de fazer poesia – e isso já ser um ato poético. Ir em direção ao mínimo, como um inseto, até tornar-se invisível. Por outro lado, nesse processo de desaparecer, fazer aqui e ali vaginações com as palavras para que o retrato da ausência se revele como uma forte presença – fazer o nada aparecer. Essa pergunta que também é blanchotiana: "como faremos para desaparecer?"[346] e que, na poesia de Manoel de Barros, adquire também a ideia de "como fazer as coisas crescerem para menor?". Essa pergunta que parafraseio do próprio poeta é importantíssima, a meu ver, haja visto que o interesse aqui não é lançar holofotes para esses seres em segundo plano, mas fazer da ausência desses seres uma força.

Por isso, penso em "reconocer al semejante en el otro – en el momento mismo en que el otro nos parece más extraño y más extranjero –, a la vez que reconocemos lo desemejante em nosotros mismos como la 'persistencia en el ser de una negación' imposible de contener en límite alguno.".[347] Isto quer dizer: reconhecer a singularidade desse outro, e sua força de resistência e sobrevivência face a todo esse sistema que parece agir em forma de ignorá-los e esquecê-los, se não por completo, ao menos em grande parte. E dessa forma, não os tratar como um povo, um grupelho ou conjunto de coisas, mas antes, nas particularidades de cada um desses e, como veremos a seguir, percebê-los não em caminho das grandes rajadas de luz, muito pelo contrário, perceber as pequenas luzes que eles emitem. E desta forma:

> Los pueblos están expuestos a desaparecer porque están [...] subexpuestos a la sombra de sus puestas bajo la censura o, a lo mejor, pero con un resultado equivalente, sobreexpuestos a la luz de sus puestas en espectáculo. La subexposición nos priva sencillamente de los medios de ver aquello de lo que podría tratarse [...] pero la sobreexposición no es mucho mejor: demasiada luz ciega.[348]

---

[342] BARROS, Manoel de. *Face Imóvel*. In: _____. 2010, p. 42.
[343] BARROS, Manoel de. *O livro sobre Nada*. In: _____. 2010, p. 355.
[344] BARROS, Manoel de. *O livro sobre Nada*. In: _____. 2010.
[345] BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. In: _____. 2010.
[346] BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. 2010, p. 13.
[347] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. 2014, p.14.
[348] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. 2014, p.14.

Esses povos mínimos, conforme lemos anteriormente, são expostos ao desaparecimento justamente nessa relação da qual dissertei pensando a partir dos versos nessa relação de presença e ausência. No fragmento anterior, quando esse povo é subexposto, e, por isso, está renegado ao segundo plano, não os enxergamos bem e nem muitos dos seus detalhes. Por outro lado, estar nos holofotes nos cega ou acaba, inevitavelmente, chamando uma atenção excessiva para esses povos e, assim, os transformando em uma mercadoria desse sistema grandiloquente que Debord nomeia sociedade do espetáculo. É movimentando esses povos, hora para um plano de fundo e hora para uma sobre exposição, que vão sendo empurrados para o desaparecimento. E "si los pueblos están expuestos a desaparecer, es también porque se han constituido discursos para que, aunque ya no veamos nada"[349]. Porquanto, há um discurso ou projeto ao desaparecimento desses povos. Sobre esse desaparecimento, muitas vezes arbitrário ou imposto aos povos, podemos ler em versos selecionados como o eu lírico estabelece uma relação tensionando a dimensão com o lugar do menor.

> O ocaso me ampliou para formiga.[350]
> ...
> As coisas me ampliaram para menos.[351]
> ...
> Bernardo desregula a natureza:
> Seu olho aumenta o poente.
> (Pode um homem enriquecer a natureza com a sua incompletude?)[352]
> ...
> As distâncias somavam a gente para menos.[353]
> ...
> (O que está longe de mim é preclaro ou escuro?)[354]
> ...
> Ele ampliava a solidão dessa palavra.
> E as borboletas se aproveitavam dessa amplidão para voar mais longe.[355]

Para estar sempre fora do foco é preciso ampliar as coisas para um estado de formiga, isto é, para o menor, para menos. De igual modo, ampliar o poente, o cenário e as cenas usando de nossas incompletudes[356]. Isto quer dizer, em ambos os casos, mudar o sistema de valoração das coisas – olhar mais atentamente as coisas marginais à nossa sociedade. Não deixar que esses povos caiam em completa escuridão (subexpostos) ou que uma luz intensa caia sobre eles e

---

[349] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. 2014, p. 16.
[350] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãças*. In: _____. 2010, p. 311.
[351] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãças*. In: _____. 2010, p. 313.
[352] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãças*. In: _____. 2010, p. 322.
[353] BARROS, Manoel de. *O livro sobre Nada*. In: _____. 2010, p. 329.
[354] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãças*. In: _____. 2010, p. 307.
[355] BARROS, Manoel de. *Fazedor de amanhecer*. In: _____. 2010, p. 475.
[356] Penso nessa falta no sentido oposto ao capitalismo que gera um desejo de consumo. Não obstante, estou pensando a falta como um desejo que desaguará como uma potência para a criação.

assim cegue o nosso olhar (sobrexposto) – nem preclaro e nem escuro. E por isso, ampliar as coisas pela solidão, pela presença-ausência que faz com que esses povos possam, desta forma, voar para mais longe – lugar esse que não pode ser outro que o voo exploratório das borboletas que já perseguimos anteriormente. E esse movimento gera, nesta análise de Didi-Huberman, a seguinte questão:

> ¿Cómo hay que entender entonces ese aparecer político, ese aparecer de los pueblos? Para responder, Hannah Arendt acudió a cuatro paradigmas: rostros, multiplicidades, diferencias, intervalos. Rostros: los pueblos no son abstracciones, están hechos de cuerpos que hablan y actúan. Presentan, exponen sus rostros. Multiplicidades, desde luego: todo esto constituye una multitud sin número de singularidades.[357]

Quando aparecem, esses povos são (re)tratados de forma uniformizada e estereotipada, o que desconsidera seus rostos e corpos, a maneira que se comunicam pelos seus sons ou pelos seus silêncios e os desejos que perpassam seus corpos – ainda que seja esse de não servir mesmo, de ser imprestável a esse sistema utilitário que dispensa seres, objetos e corpos quando não atuam mais na sociedade do espetáculo. Cada indivíduo ou parte desse povo, cada elemento que compõe esse povo é, nas palavras de Didi-Huberman, uma multidão sem números de singularidades. Algumas vontades comuns vão compor algo próximo de uma comunidade, mas retomo aqui um texto que citei brevemente em outra ocasião, uma "comunidade inconfessável", recupero, aqui, Maurice Blanchot.

> Como não buscar nesse espaço onde, durante um tempo que vai do crepúsculo à aurora, dois seres não têm outra razão de existir além de se expor inteiramente um ao outro, inteiramente, integralmente, absolutamente, a fim de que compareça, não a seus olhos, mas a nossos olhos, sua comum solidão, sim, como não buscar nesse espaço e como não reencontrar nele 'a comunidade negativa, a comunidade dos que não têm comunidade'?[358]

O trecho anterior discorre desse momento no qual parece que dois seres se encontram – o poeta e o que ele decide como importante para retratar, mas, também, nós enquanto leitores que participamos dessa (des)contrução, desse processo inventivo de remontagem – e as ausências e singularidades são ressaltadas, colocadas em realce, e revelam, assim, essa comunidade dos sem comunidade. Maurice Blanchot, pelo menos da forma que eu o leio, não está pensando aqui em uma comunidade formada por seres que têm características em comum e muito menos por características que os diferem[359], mas antes, talvez, pelo Neutro que permite que cada um

---

[357] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. 2014, p. 22.
[358] BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. 2013, p. 69.
[359] Didi-Huberman, que no livro que estou utilizando nessa sessão, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, que está também lendo esse texto de Blanchot parece apontar em um sentido similar ao afirmar que "exponer a los pueblos: interminable búsqueda de la comunidad. [...] la exposición de los pueblos le parecerá en un principio una búsqueda imposible: el lugar de lo común, en efecto, se asemeja demasiado a menudo a un lugar común".

desses elementos que tornam esses indivíduos tão peculiares não seja algo relevante para ser ou não parte, mas, tão somente, entrar em contato com esse outro sem querer com isso lançar uma luz ou uma sombra sobre ele, não trazê-los a um primeiro plano ou relegar a um lugar de figurante. Não, a comunidade dos sem comunidade é feita por indivíduos e objetos que não estão sendo vistos pela narrativa de outro que não seja a dele mesmo.

Perceba que para que isso aconteça é necessário que se imponha um silêncio, ou, também, "cantar el silencio y la pena de los sin nombre, devolver a la miseria su verdadera belleza, poner en alto la voz del Pueblo bajo: tal será, en lo sucessivo".[360] Isto é, cantar o silêncio desses povos sem nome para que eles falem por si de forma que o poeta aqui não é aquele que fala pelos abandonos, nem o que dá voz aos abandonos como parte de um grupo, mas é aquele que está cantando silêncios, pois no exato momento em que não diz é o que mais se comunica, quando não escreve está produzindo seu nada ou quando ouve e observa as coisas periféricas está nesse lugar limítrofe entre o crepúsculo e a aurora em que só se pode – ou que pelo menos ele deseja estar, no qual toda a gramática precisa ser esvaziada de valores sintáticos para repensar o sistema de valoração, assim como o antropomorfismo precisa ser colocado de lado para que esse indivíduo, no esplendor de suas transições e complexidades surja nesse processo magnífico em que o poeta remonta pelos silêncios, ausências e imagens sempre esvoaçantes e fugidias. Os fragmentos de Manoel de Barros selecionados apontarão para esse esvaziamento e corrompimento da linguagem como uma forma de torná-la imprestável no sentido de aplicabilidade que nosso sistema espera, para que, desta forma, ela possa comunicar, via poema, sobre as coisas segregadas à inutilidade.

> Ser como as coisas que não têm boca!
> Comunicando-me apenas por infusão por aderências por incrustações…[361]
> ...
> Minha voz é úmida como restos de comida.[362]

Expor esse povo nos parece, em um primeiro momento, impossível. Isto porque se trata de um povo que não está arranjado em comunidades – não da forma que se concebe essa ideia de comum unidade. Já que não estão em unidade e pouquíssimo há de comum entre eles. Usando um vocábulo de Blanchot, é uma comunidade dessas sem comunidade, já que sua singularidade nos é mais preciosa. "La comunidad, por lo tanto, se revelaría inconfesable, dice en sustancia Maurice Blanchot, allí mismo donde su potencia sigue presente aunque incomprobada". A comunidade é, portanto, inconfessável, e sua presença é permeada ou é ao mesmo tempo ausência. É importante atentar ao ler esse trabalho que esse conceito pode ser expandido ou menor, ou seja, é possível pensar que essas relações dos sem pátria, sem território ou desterritorializados, sem comunidade, pode e se dá em diversas camadas. O foco aqui está nas coisas tidas como do refugo, mas estenda esse pensamento também para outras formas de pensar as comunidades. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. 2014, p. 99 e 101.

[360] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. 2014, p.121.
[361] BARROS, Manoel de. *Compêndio para uso dos pássaros*. In: _____. 2010, p. 117.
[362] BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. In: _____. 2010, p. 169.

> ...
> Natureza é uma força que inunda como os desertos.
> Que me enche de flores, calores, insetos, e me entorpece até a paradeza total dos reatores
> Então eu apodreço para a poesia[363]
> ..
> É a pura inauguração de um outro universo.
> Que vai corromper, irromper, irrigar e recompor a natureza.
> Uma festa de insetos e aves no brejo![364]
> ...
> Quero a palavra que sirva na boca dos passarinhos.[365]

Mais do que versar sobre as coisas que não têm como expressar por si mesmas na forma da nossa sociedade da lógica, é ser acompanhado por esses ilogismos e, desta forma, se comunicar por meio de infusões, aderências e incrustações – assim como esses restos que interessam tanto ao poeta. E isso é entoado por uma voz úmida como é a voz que, por dissemelhanças, lembra os restos de comida, os vermes, etc. Seres que enchem o poetas de imagens florais, borboleteantes, e que sugerem um movimento inquieto até que os reatores e tudo ao redor pare. Se mover em direção à inércia, ao estado de apodrecimento. Isso irá inaugurar um outro universo que verseja sobre a decomposição e recomposição da natureza – festa de insetos e pássaros: um "concerto a céu aberto para solos de ave" que aqui está em forma de palavra-poema que, segundo o desejo do poeta, é ideal para que sirva na boca dos passarinhos, ou seja, algo passarinhal, verminal, coisal e assim por diante. Essa talvez seja a forma que a poesia de Manoel responderia às perguntas de Didi-Huberman a seguir:

> ¿cómo, entonces, hacer visible y legible su gigantesca parte maldita? ¿Cómo hacer la historia de los pueblos? ¿Dónde hallar la palabra de los sin nombre, la escritura de los sin papeles, el lugar de los sin techo, la reivindicación de los sin derechos, la dignidad de los sin imágenes? ¿Dónde hallar el archivo de aquellos de quienes no se quiere consignar nada, aquellos cuya memoria misma, a veces, se quiere matar?[366]

Como poderíamos construir a história desses povos e como pronunciar a palavra dos sem voz e sem papel? Como achar um lugar para os desterritorializados e onde estão arquivados os saberes e memórias desse povo? Ou, se puder adicionar aqui mais uma pergunta de Didi-Huberman: "¿No hay que encarar, entonces, el difícil trabajo de exponer esa misma exposición de los pueblos a hundirse, a desaparecer?"[367] A poesia de Manoel de Barros parece indicar que não se pode falar por eles a não ser que isto se dê por um processo de invenção. E não se trata de um transmissor, pois reitero que esses povos não precisam de ninguém que

---

[363] BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. In: _____. 2010, p. 179.
[364] BARROS, Manoel de. *Livro de Pré-coisas*. In: _____. 2010, p. 204.
[365] BARROS, Manoel de. *O livro sobre Nada*. In: _____. 2010, p. 347.
[366] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. 2014, p. 29-30.
[367] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. 2014, p. 31.

fale por eles, mas sim que se utilize de um esvaziamento dos sentidos para que por meio dos desarranjos da linguagem entremos em contato com essa potência da singularidade[368], não como representação, mas como uma poesia em decomposição e abandono – o que não irá somente lançar fachos de luz e ser uma mera crítica do sistema capitalista, tampouco escondê-los e deixar no lugar de esquecimento. Mas nesse lugar do entremeio em que é impossível não notar esse povo, mas não o tornar espetáculo[369]. Agora que já situei as posições de cena, convém avançar e desenvolver um pouco mais o lugar do figurante:

> "figurantes". Figurantes: palabra banal, palabra para los "hombres sin atributos" de una puesta en escena, de una industria, de una gestión espectacular de los "recursos humanos"; pero, también, palabra abismal, palabra de los laberintos que toda figura oculta. En la economía cinematográfica los figurantes constituyen, antes que nada, un accesorio de humanidad que sirve de marco a la actuación central de los héroes, los verdaderos actores del relato: los protagonistas, como suele decirse. Para la historia que se cuenta son algo parecido a un telón de fondo constituido de rostros, cuerpos, gestos.[370]

A história gira em torno dos protagonistas, seus interesses e de todos aqueles que interagem diretamente com eles. Por outro lado, "los figurantes representarían en consecuencia algo así como una parte maldita del gran arte – y la gran industria del cine. Se sitúan en la parte más baja de la escala artística y social en la que se imponen además los autopersonajes, los 'actores de relleno' y otros supporting actors."[371] Ou seja, os figurantes são estes que passam ao fundo do cenário[372], mal os reconhecemos e pouquíssimo sabemos sobre eles, exceto o ambiente que

---

[368] Didi-Huberman afirmará que "los figurantes están en plural. Si se quiere hablar de uno en singular, se dirá, de preferencia, 'un simple figurante'. Simple, porque carece de la individuación que constituye la complejidad apasionante del character, el personaje, el actor, ese sujeto de la acción. Los figurantes figuran: por lo tanto, no actúan" – Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. 2014, p. 155.
Ou seja, os figurantes são sempre tratados no plural como um grupo unificado. Não obstante, é preciso que pensemos em singularização como uma forma de pensá-los como elementos distintos com suas peculiaridades e repetindo o termo anterior, singularidades.

[369] Faço novamente referência ao texto de Guy Debord já mencionado. Sobre esse mesmo texto, Didi-Huberman afirma que "La 'sociedad del espectáculo' es una sociedad en la cual la imagen – sobreexpuesta o subexpuesta – no deja, en realidad, de estar controlada hasta la prohibición que supone su ilegibilidad." – Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. 2014, p. 106.
Ou seja, a sociedade do espetáculo opera justamente nesse controle do que deve ou não entrar em modo de sub ou sobre exposição e, desta forma, torná-lo mais ou menos legítimo. A poesia aqui está nesse lugar do limiar, não por estar parada num marco zero, mas justamente por, de forma semelhante a uma borboleta, se mover a ponto de a sociedade do espetáculo não a alcançar. Não por ser mais ou menos veloz, muito pelo contrário, por se mover de forma vacilante que parece estar perdida. A esses seres indomesticáveis ou que não têm valor de exibição ao sistema no qual opera a sociedade do espetáculo, só resta a opção de ignorá-los completamente ou cravar-lhes um alfinete e matá-los, conforme ideia que o mesmo Didi-Huberman desenvolve no também já citado livro sobre as borboletas. – Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas: ensaios sobre a aparição, 2*. 2015.

[370] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. 2014, p. 153-154.

[371] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. 2014, p. 154.

[372] Didi-Huberman acrescenta: "Pese a su nombre, los figurantes tienden pues, la mayoría de las veces, a desaparecer, a no 'cobrar figura', puesto que 'constituyen el fondo', siempre detrás de las figuras activas. El ruido que emiten no es más que rumor. Su denominación es colectiva. Si por azar sus nombres aparecen en los créditos finales, las letras son tan pequeñas y pasan tan rápido frente a nuestros ojos que desaparecen casi al instante para

eles compõem, são tidos apenas como um suporte para os atores principais, sua história não recebe qualquer importância. Nesse sentido, penso aqui nos objetos inúteis que tanto interessam a Manoel de Barros como figurantes dessa grande maquinação grandiloquente, é necessária uma busca ativa para transpassar essa primeira camada, "lá onde domina o espetacular"[373] conforme podemos ler a seguir:

> No meu serviço eu cuido de tudo quanto é mais desnecessário nessa fazenda.[374]
> ...
> É homem percorrido de existências.[375]
> ...
> Me disse que as coisas que não existem são mais bonitas.[376]
> ...
> Nascera engrandecido de nadezas.[377]
> ...
> Não é por me gavar mas eu não tenho esplendor.
> Sou referente pra ferrugem mais do que referente pra fulgor.
> Trabalho arduamente para fazer o que é desnecessário.
> O que presta não tem confirmação, o que não presta, tem.
> Não serei mais um pobre-diabo que sofre de nobrezas.
> Só as coisas rasteiras me celestam.
> Eu tenho cacoete pra vadio.
> As violetas me imensam.[378]

O eu lírico aqui se ocupa de um trabalho que envolve tudo o que é desnecessário. Não está na frente de destaque do trabalho, prefere um trabalho que lhe permita ser atravessado por aquilo que David Lapoujade chamaria de "existências mínimas"[379] – estas que que ali habitam e que "por mais frágeis que sejam, têm essa potência de perturbar a ordem do real"[380]. Tão frágeis que parecem não existir ou estarem muito próximas do desaparecimento. E, desta forma, temos aqui uma poesia engrandecida de nadas e que está mais próxima do refugo do que do fulgor, das coisas que não podem ser confirmadas ou atestadas, dos seres que rastejam e das coisas que

---

dejar su lugar a una simple columna, una lista ilegible en la que supuestamente 'figura' cada uno, sin distinción. [...] Con frecuencia su vestuario se elige con el solo fin de formar, en suma, un gran camafeo lo más uniforme posible." – Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. 2014, p. 155.

Porquanto, os figurantes compõem o plano de fundo, são facilmente inclinados a desaparecer e permanecer no anonimato, haja visto que seus nomes se perdem. Sua fala não passa de um sussurro ou de um rumor (lembro-me aqui do verso já citado sobre o rumor de útero nos brejos). Tendem a ser tradados de forma mais uniforme e indistinta o possível. O papel da poesia que aqui penso é justamente trazer à tona todo elemento de estranheza e singularidade que eles carregam.

[373] DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. 1997, p. 64.
[374] BARROS, Manoel de. *Livro de Pré-coisas*. In: _____. 2010, p. 213.
[375] BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. In: _____. 2010, p. 240.
[376] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãças*. In: _____. 2010, p. 316.
[377] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãças*. In: _____. 2010, p. 317.
[378] BARROS, Manoel de. *O livro sobre Nada*. In: _____. 2010, p. 338.
[379] Neste texto, David Lapoujade está partindo de um filósofo, Étirnne Souriau, provocado pela pergunta "como tornar mais real aquilo que existe?". Isto quer dizer, como dar um lugar não só do existir, mas como uma epistemologia. Lapoujade desenvolverá o que são essas existências mínimas ao longo desse texto.
[380] LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. 2017, p. 71.

estão em estado de chão. Enfim, dar a essas coisas figurantes um mesmo estado de figuração, mas pela linguagem. Não trazer essas coisas para os holofotes, mas sim deixar que elas permaneçam onde estão e mudar nosso olhar, nossa composição fílmica, a fotografia e as imagens – figurar pela poesia.

Chego neste ponto em que é necessário perguntar: "¿Cómo filmarlos? ¿Cómo hacerlos aparecer como actores de la historia, y no conformarse con hacerlos pasar por indistintas sombras vivas?"[381] Como filmá-los e dar a eles um papel de mais destaque sem que eles caiam no holofote da espetacularização mas não deixá-los que sumam nas sombras do desaparecimento? A resposta que proponho segundo a leitura que faço de Manoel seria pensar que "la comparecencia-o la exposición com partida de la comunidad – nos exige así repensar el ser, y de arriba abajo."[382] Ou seja, olhar de cima para baixo. Para pensar esse movimento que o pescoço necessita fazer, preciso recuar um pouco e refletir sobre o que a angulação desse novo olhar, essa filmagem com os olhos pode propor aqui. Georges Didi-Huberman, no ensaio que compõe o livro organizado por ele, de nome *Levantes*, está pensando no aumento de imigrantes na Grécia fugindo de desastres ligados a conflitos de guerra. Mas, para além disso, trata-se de um texto inserido em um projeto para refletir sobre os pequenos gestos de resistência.

> Tempos sombrios: o que fazer quando reina a obscuridade? Pode-se simplesmente esperar dobrar-se, aceitar. Dizermos a nós mesmos que vai passar. Tentarmos nos acostumar. Ou, melhor na escuridão, pintamos o piano de branco. De tanto nos acostumarmos – e isso logo acontece, pois o homem é um animal que se adapta rápido –, não esperamos mais nada.[383]

Os textos de Didi-Huberman apontam para uma característica da sua escrita que é uma afirmação de resistência. No trecho selecionado anteriormente, ele lança a pergunta do que deveríamos fazer quando é chegado o ponto no qual a obscuridade – e aqui tomo a liberdade de convergir a leitura do texto anterior em que foi trabalhada também a ideia dos holofotes da sociedade do espetáculo – está reinando. Ele coloca, num primeiro momento, o que seria o mais fácil a se fazer: adaptar-se, aceitar o inaceitável e se acostumar com essa situação. Justamente por sua característica afirmativa, veremos apresentados ali uma alternativa de sobrevivência que me interessa para pensar como uma forma de desvio a todo esse jogo sombrio e ofuscante da sociedade do espetáculo capitalista. Um primeiro ponto a se pensar é que "os 'tempos sombrios' só são tão sombrios por baterem na nossa cara, comprimirem nossas pálpebras,

---

[381] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. 2014, p. 157.
[382] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. 2014, p. 104.
[383] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. 2017, p. 14.

ofuscarem nosso olhar."[384] Ora, se em ocasião do capítulo anterior trarei da ideia de que seria importante que "fechemos os olhos para ver", palavras de Didi-Huberman, aqui temos essa ação repressiva e forçada de ofuscar o olhar[385].

Ofuscar o olhar é estratégico de um sistema que quer confundir, atordoar, validar o absurdo e tornar espetáculo do banal ao bárbaro. Distorcer, olhos quase se fechando, não como um ato intervalar do olhar semelhante ao que tratei sobre o silêncio, mas destes olhos que foram condicionados para verem mal. Contudo, "deve-se [...] entender com isso que o desejo contrário – a sobrevivência do desejo nesse espaço concebido para neutralizá-lo – ganha todo o sentido a partir da palavra levante e do gesto que ela pressupõe"[386]. O gesto de levantar a cabeça, olhar de forma destemida e transgressora, olhos bem abertos e atentos como uma forma de afronte ao poder ou ainda como uma forma de insubmissão e, desta forma, erguer todo o corpo como uma dança do corpo.[387] Não obstante, considero igualmente um gesto de afronte abaixar o olhar, não para se curvar, mas para olhar para as coisas do chão, motivo pelo qual seleciono, dentro da produção de Manoel de Barros, os seguintes fragmentos:

> Aprendo com abelhas do que com aeroplanos.
> É um olhar para baixo que eu nasci tendo.
> É um olhar para o ser menor, para o insignificante que eu me criei tendo.
> O ser que na sociedade é chutado como uma barata — cresce de importância para o meu olho.
> Ainda não entendi por que herdei esse olhar para baixo.
> Sempre imagino que venha de ancestralidades machucadas.
> Fui criado no mato e aprendi a gostar das coisinhas do chão —
> Antes que das coisas celestiais.
> Pessoas pertencidas de abandono me comovem: tanto quanto as soberbas coisas ínfimas.[388]

---

[384] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. 2017, p. 15.

[385] Em outro livro de Didi-Huberman, do qual me valerei a seguir, ele acrescenta mais a essa discussão quando assevera que "Para abrir os olhos, é preciso saber fechá-los. O olho sempre aberto, sempre em vigília [...] torna-se seco. Um olho seco veria porventura tudo, o tempo todo. Mas veria mal. Para ver bem são-nos necessárias – paradoxo da experiência – todas as nossas lágrimas. [...] É preciso abrir os olhos para ficar atento, para respeitar o objeto do nosso questionamento histórico. Mas é necessário, também, saber fechar os olhos para melhor vê-lo, interpretá-lo, compreender como ele nos olha. É preciso aceitar que as nossas pálpebras batem." – Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. 2016, p. 131.
Ou seja, é justamente nesse movimento que Didi-Huberman também irá tecer comentários por exemplo, no bater e fechar as asas das borboletas ou do movimento sístole e diástole em *Falenas*, de se aproximar e se afastar em *Quando as imagens tomam posição* e esse de abrir e fechar os olhos em *O que vemos, o que nos olha* e também em *Ninfa moderna* para sumariar alguns exemplos. Nesses e em outros exemplos, Didi-Huberman aplica um conceito dialético benjaminiano ampliando-o para pensar outros objetos e a própria arte.

[386] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. 2017, p. 16.

[387] Trago à memória o filme *Manhã Cinzenta* (1969) de Olney São Paulo. Nos primeiros minutos do filme, uma mulher dança uma música de *rock* em uma sala de aula. Os cabelos esvoaçando – livres, a janela aberta e o corpo que se agitava. Aqueles que a assistiam, dispostos em um arranjo de filas, começam a bater os pés inquietos. Aquela dança afrontosa deslocava as forças que operavam ali. O corpo em movimento dessa mulher poderia ser avizinhado com o que Deleuze chama de máquinas desejantes, essas máquinas que "grunhem, zumbem no fundo do inconsciente". – Cf. DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. 2010, p. 76.

[388] BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. In: _____. 2010, p. 361.

> ...
> O que resta de grandezas para nós são os desconheceres — completou.
> Para enxergar as coisas sem feitio é preciso não saber nada.
> É preciso entrar em estado de árvore.
> É preciso entrar em estado de palavra.
> Só quem está em estado de palavra pode enxergar as coisas sem feitio.[389]
> ...
> É muito apoderado pelo chão esse Bernardo[390]
> ...
> Há quem receite a palavra ao ponto de osso, de oco; ao ponto de ninguém e de nuvem.
> Sou mais a palavra com febre, decaída, fodida, na sarjeta.
> Sou mais a palavra ao ponto de entulho.
> Amo arrastar algumas no caco de vidro, envergá-las pro chão, corrompê-las até que padeçam de mim e me sujem de branco.
> Sonho exercer com elas o ofício de criado: usá-las como quem usa brincos.[391]

Ao invés de olhar para cima, para os aviões, é preciso olhar também para baixo e perceber as abelhas que voam rasteiras. O eu lírico aponta que nasceu com um olhar que se desvia para baixo, para o insignificante, para as coisinhas do chão. Desta forma, o interesse aqui é o ser que rasteja, que é chutado e ignorado pela sociedade e que pertencem a esses vestígios das coisas abandonadas. O segundo trecho acrescenta que para olhar para o chão é preciso desconhecer as coisas, pois a grandeza está mais próxima do não saber e entrar em estado vegetal, animal, coisal, etc. E isto é possível entrando em estado de palavra, ou seja, pela linguagem. Semelhante a Bernardo que é completo de vazios e por isso próximo do chão, já que não se trata de palavras no ponto firme e rígido de um osso, nem ocas que sugerem uma essência interna, ao ponto idealista da busca por um alguém-ninguém e muito menos de nuvem, sublime nos céus. Por outro lado, o que interessa nesses versos são as palavras decaídas como bêbados na sarjeta, entulhadas como a obsolescência programada do capitalismo sugere que seja. Desejar ainda arrastar essas palavras até que elas estejam corrompidas e, depois disso, quem sabe usá-las como um ornamento ou como panejamento que irá, inevitavelmente, pender para o chão.

3.2 O poema é antes de tudo um inutensílio

O que nos conduzirá nesta seção continuará sendo o movimento que fiz em direção ao chão há pouco. Georges Didi-Huberman, em *Ninfa moderna: ensaio sobre o panejamento caído*, analisa como as Ninfas foram, na história da arte – e "neste sentido, a história da arte seria um saber poético"[392] –, decaindo. Já que "a ninfa é como a aura – no sentido benjaminiano: declina com

---

[389] BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. In: _____. 2010, p. 363.
[390] BARROS, Manoel de. *Livro de Pré-coisas*. In: _____. 2010, p. 211.
[391] BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. In: _____. 2010, p. 172.
[392] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. 2016, p. 138.

os tempos modernos. Em sentido estrito ela não chega a envelhecer, por ser uma criatura da sobrevivência. Do mesmo modo, também não desaparece: simplesmente aproxima-se do chão."[393] Isto quer dizer, semelhante aos objetos que estou interessado em analisar, aqui correspondem a esse movimento do olhar que encontra no chão, nos objetos do abandono sua matéria de poesia. Na poesia de Manoel de Barros, ainda que olhe para o céu procurando pássaros ou seres esvoaçantes; ou mantenha firme seu olhar no poente ou meramente no horizonte, trata-se de um olhar sempre retornando para o chão. [394]

E isso, pois, é justamente nesse lugar que é possível encontrar esse saber que se dá por meio dessa *Gramática expositiva do chão*, ou, ainda, "esse amontoado de coisas, esse resto central, esse belo pano amarrotado é um desses vestígios [...] qualquer coisa como um farrapo do tempo."[395] Em outras palavras, lugar onde se encontra um amontoado de coisas, restos, vestígios como panos e trapos – os farrapos desprezados pela nossa sociedade, pois já não encontram utilidade para o uso que exige trocas cada vez mais curtas – amplio: farrapos do tempo e também oriundos dos meios de produção e consumo e que, na poesia, quando se olha para o chão, vê-se não somente essas existências mínimas, mas, também, essa ninfa caída, envolta em poucos trapos ou nua, os farrapos espalhados pelo chão compondo um cenário junto com todo esplendor aurático, que aqui não seria outro do que aquele que emana dos seres e objetos do abandono.

E é onde ela permanece até que seu desejo ali a mantenha: "ei-la, doravante, deitada [...], mas também escondida nos restos, nas dobras, nos trapos do seu próprio declínio. O movimento de sua queda é, simultaneamente, sexualizado e mortífero. Ele acabará, como já é previsível, no refugo e no informe. Esse é, sem dúvidas o destino das formas sobreviventes."[396] Eis que a ninfa está no chão entre os restos e tudo o que caiu junto com o seu declínio. Essa ninfa, semelhante à borboleta da qual já conversamos, acabará nesse movimento de pouso entre as coisas deformadas, nos resquícios do desprezo da civilização, já que "o domínio do informe é, por isso, também um lugar de sobrevivências."[397] E, sendo assim, penso que a exuberância da força e fragilidade dessa ninfa-borboleta está no fato de ela escolher estar nesse lugar onde só se poderia dizer: "reina então o fascínio"[398]. O fascínio dessa ninfa em forma de imagem-alada

---

[393] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. 2016, p. 47.
[394] Movimento esse que no qual "o baixo torna-se, subversivamente, alto e o alto torna-se baixo; a subversão exige, portanto, a abolição das regras que fundam [as hierarquias da] opressão". – Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. 2016, p. 121.
[395] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. 2016, p. 51.
[396] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. 2016, p. 54.
[397] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. 2016, p. 117.
[398] BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. 2011, p. 23.

agora entre os detritos – seu lugar. Até que ela levante voo e procure outro lugar para pousar, novamente, em meio aos objetos e seres desapercebidos. Os versos que se seguem apontam para esse movimento, semelhante ao das ninfas, em direção ao chão. Movimento que é dos seres mínimos, mas, sobretudo, da linguagem que decai juntamente com estes.

> Borboletas maduras chegavam de pousar nos seus discursos[399]
> ...
> Só me preocupo com as coisas inúteis[400]
> ...
> O poema é antes de tudo um inutensílio[401]
> ...
> Os bens do poeta: um fazedor de inutensílios, um travador de amanhecer, uma teologia do traste, uma folha de assobiar, um alicate cremoso, uma escória de brilhantes, um parafuso de veludo e um lado primaveril[402]
> ...
> É no ínfimo que eu vejo a exuberância.[403]
> ...
> Eu queria construir uma ruína.
> Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução.
> Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono[404]

As borboletas ou, como estou avizinhando aqui em leitura, as ninfas, pousam ou se deitam não só nos restos, mas também nas palavras. E, desta forma, cresce esse interesse pelas coisas tidas como inúteis e o poema surge como um inutensílio que trava o amanhecer para que o possamos contemplá-lo por mais tempo, como uma teodisseia do traste e quem sabe um alicate ou um parafuso que não servem pra mais nada, fagulhas, pó, escórias e, em meio a tudo isso, encontrar um lado primaveril – perceber a exuberância nas coisas ínfimas. Já que "desta figura emana um duplo sentimento, de abandono total [...] e de elegância suprema."[405] Isto se deve ao fato de que nesse amontoado de coisas aparece essa imagem dialética que combina o abandono e a beleza. Que são como "um amontoado de trapos lançado por terra e mantido na sua queda: ato e poder ao mesmo tempo."[406] Isto é, sua potência está justamente em meio a toda sua fragilidade.

Se penso nessa poesia que está próxima ao "chão, o empedrado, os amontoados de todo o tipo, os farrapos"[407], é por refletir que nesses fragmentos há algo que resta, que sobrevive e que ali há um valor ainda que desvalorizado pelo sistema que quer tanto tirar esses seres e esses objetos de circulação, taxando-os como imprestáveis, sem uso corrente. O simples fato de esses

---

[399] BARROS, Manoel de. *Matéria de Poesia*. In: _____. 2010, p. 152.
[400] BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. In: _____. 2010, p. 169.
[401] BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. In: _____. 2010, p. 174.
[402] BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. In: _____. 2010, p. 176.
[403] BARROS, Manoel de. *O livro sobre Nada*. In: _____. 2010, p. 341.
[404] BARROS, Manoel de. *Ensaios fotográficos*. In: _____. 2010, p. 385-386.
[405] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. 2016, p. 54.
[406] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. 2016, p. 64.
[407] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. 2016, p. 68.

elementos incomodarem essa sociedade do espetáculo, é porque trata-se um palco onde a mercadoria é sempre nova e seu valor agregado de comércio está diretamente ligado ao benefício que ela proporciona. A poesia causa essa imposição de silêncio e trabalha com imagens tão frágeis, mas não menos potentes, por ir na contramão e abrir mão de prestar alguma função de utilidade. Se há alguma serventia para a poesia é não servir para nada – e nisso está o elemento que desestabiliza o poder, ainda que num primeiro momento pareça estar agindo de maneira inofensiva: enquanto houver todas as coisas que estão muito próximas de nada a poesia seguirá sobrevivendo.

Visto que "as sobrevivências circulam por todo o lado: deslizam em cada recanto da história – como o da arte, por exemplo. Mas, sobretudo agem nos 'refugos da história': nesses 'farrapos', 'trapos', 'despojos', nesses 'retalhos' [que Benjamin investigou como o] historiador--trapeiro."[408] Reafirmo: as sobrevivências circulam por todas as partes. Não pretendo, com isso, e penso que também não é essa a intenção de Manoel de Barros ou menos Didi-Huberman que caminham aqui comigo – eu os acompanhando – rumo as vielas escondidas, que é apenas nesses lugares que ocorre a arte, de maneira alguma. Contudo, é sobretudo nesses lugares onde encontramos os farrapos e trapos da história que encontramos as sobrevivências. Estas que resistiram a esse sistema que é poderoso em seu ato de destruição, estas que nos escapam e passam despercebidas, estas que esvoaçam sem rumo em um mundo pragmático e teleológico: as formas que apesar de serem normalmente encontradas entulhadas emanam e reafirmam esse desejo de se manterem singularidades – já que mesmo os objetos perdem, em meio a ruas, florestas ou o pantanal, a sua característica seriada, manufaturada e o que resta, o que fica é agora um outro objeto, um outro animal sem grande utilidade para grande indústria agro e, por fim, uma nova ninfa: cercada de farrapos por todos os lados.

Se citei anteriormente a rua, o fiz, pois, apesar de não ser do interesse direto da poesia escrita por Manoel, penso aqui, juntamente com Didi-Huberman, numa tentativa de ampliar essa discussão apontando que "a rua é um lugar dialético vivo, movente; capaz de apresentar a nossos passos ou, pelo contrário, de nos desorientar; capaz de se apresentar a nossos olhos sob o prisma da construção ou, pelo contrário, da demolição."[409] Dessa forma, a rua ou os lugares que podem servir de cenário para o abandono não são menos vivos por conterem descartes e farrapos[410], muito pelo contrário, os elementos da construção e do suposto progresso

---

[408] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. 2016, p. 69.
[409] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. 2016, p. 70.
[410] Didi-Huberman poderia, ainda, acrescentar a isso uma questão: "Mas por que essa dignidade histórica do refugo, do farrapo das ruas? Porque manifesta, no seu movimento de decomposição, um estado intervalar entre

encontram-se com os da destruição e do desmonte e que compõem, juntos, essa dialética do saber e do dessaber, do uso e do desuso, do grandiloquente e do ínfimo, etc. Se, por um lado, um sinal de trânsito nos orienta quanto ao caminho, por outro, um resto de comida caído na sarjeta nos desorienta. Ora, a poesia que conduz de forma errática esse texto está mais interessada no senso de desnorteio pela relação desse com esses objetos caídos no chão.

Pois bem, parto da afirmação que "do imenso catálogo de objetos fora de moda em que tropeçamos pelas nossas ruas [...] trata-se, justamente, de uma espécie de farrapo",[411] ou seja, que esses farrapos compõem uma parte considerável dos objetos que encontramos andando pelas ruas ou demais lugares que por ventura passarmos, "então, [é] como [se] esse trapo amarfanhado na sarjeta, contra o passeio, oferece[sse] ao presente, ao moderno, se ouso dizê-lo, a possibilidade de alcançar, mesmo que por um instante, por um farrapo de tempo, 'a imagem íntima do Outrora'?"[412] Isto quer dizer que esses farrapos e despejos fazem-nos, ainda que por um breve momento, tocar a imagem do Outrora: esse momento no Agora em que esse objeto com as marcas do seu abandono nos inquieta, por trazer alguns lampejos de sobrevivência – isso nos inquieta na medida em que esse objeto nos olha de volta e vemos nele sua resistência e vivacidade em meio a uma composição em que ele poderia passar facilmente sem ser notado ou ser completamente esquecido. Não obstante, são farrapos trajados em memórias."[413] E, ao pensar nessa memória, pode-se refletir sobre como

> o esgoto é a consciência da cidade. Tudo para ela converge e aí se confronta. Naquele lugar lívido, há trevas, mas já não há segredo. Cada objeto tem sua forma verdadeira ou, pelo menos, a sua forma definitiva [...] todas as sujidades da civilização, uma vez fora de serviço, caem nessa cova da verdade, onde vem ter o imenso despenhadeiro social. Aí se abismam, porém sem se ocultarem. Essa confusão é uma confissão.[414]

O trecho citado anteriormente me leva a pensar que o esgoto relata a história da sociedade[415]. Trago à memória o belíssimo texto de Italo Calvino, *La Poubelle Agréée* em *O caminho de San*

---

dois estádios do objeto ainda humano – mesmo antropomorfo – e já informe. Ainda reconhecível na sua função e não servindo já pra nada. Ainda coisa determinada e já matéria indeterminada." – Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. 2016, p. 105.
O que, penso aqui, a rua ser esse lugar onde encontramos essa transição entre o os objetos que ainda possuem algo de sua forma original de produção, mas agora, já deformados ou informes.

[411] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. 2016, p. 72.

[412] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. 2016, p. 78.

[413] "É a memória que reflui, por exemplo, um certo passado histórico durante muito tempo dissimulado que subitamente ressurge no presente sob a forma... de um farrapo, de um andrajo, de um trapo. Mesmo 'emaranhado como uma ramada, [...] em aparente desordem." – Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. 2016, p. 82.

[414] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. 2016, p. 83.

[415] O esgoto e as sarjetas das ruas, conforme lê-se: "Estamos na rua, de cabeça baixa, olhar vago e flutuante. Um velho trapo arrasta-se contra o passeio enquanto a água da sarjeta nele deposita sua 'crosta de sujidade'. Com esse

Giovanni. Neste texto, Calvino está dissertando justamente sobre essa questão do lixo e o esgoto como um sistema histórico. E, "se isso é verdade, se jogar fora é a primeira condição indispensável para ser, porque somos o que não se joga fora."[416] Ou seja, nossa sociedade opera num sistema seletivo do que deve ou não ser descartado segundo interesses de uma cadeia de produção e, como enquanto humanos estamos encabeçando essa seleção, somos o que não é descartado. Sobre esse primeiro ponto, penso no Cogito de Descartes: "penso, logo existo". Essa lógica que o que não pensa não existe e por isso pode ser descartada pode ser apontada como um dos pilares de uma sociedade baseada no racionalismo.

Em segundo lugar, o filósofo camaronês, Achille Mbembe, em *Necropolítica* demonstra, partindo principalmente de Michel Foucault, sobre os estados autoritários que escolhem quais vidas tem mais ou menos valor e, dessa forma, quem merece ou não viver. Perceba que a poesia de Manoel de Barros é, em grande medida, uma resistência a esse sistema de valoração. Pois bem, "esse funeral doméstico e municipal do lixo, tem por finalidade afastar o funeral da pessoa, de adiá-lo mesmo que seja um pouco só, confirmar-me que ainda, por mais um dia, fui produtor de escórias e não escória eu próprio"[417]. Conforme Calvino expõe, o consumo excessivo e, consequentemente, o descarte de todo esse material, parece ter uma função capital de nos lembrar que somos nós que estamos sendo descartados. De semelhante modo, está presente em Manoel de Barros, como nos versos a serem apresentados a seguir, a ideia de um eu lírico que constrói versos a partir desses descartes e que encontra nas ruínas e escombros da sociedade algo que na poesia é atribuído de valor.

> Mosca dependurada na beira de um ralo —
> Acho mais importante do que uma joia pendente.
> [...]
> As coisas que não têm dimensões são muito importantes.[418]
> ...
> O cisco tem agora para mim uma importância de Catedral.[419]
> ...
> Eu queria construir uma ruína.
> Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução.
> Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono[420]

---

refugo das ruas, a miséria das formas – uma espécie de fealdade – irrompe na paisagem monumental da grande cidade". – Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. 2016, p. 104. Ou seja, a água imunda que corre nas ruas e deposita, aqui e acolá, camadas de outras histórias que vão se encrostando nos objetos e, por força de aderência, formam essa grande epopeia do lixo.

[416] CALVINO, Italo. *O caminho de San Giovanni.* 1995, p. 86.

[417] CALVINO, Italo. *O caminho de San Giovanni.* 1995, p. 86-87.

[418] BARROS, Manoel de. *O livro sobre Nada*. In: _____. 2010, p. 341.

[419] BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. In: _____. 2010, p. 360.

[420] BARROS, Manoel de. *Ensaios fotográficos*. In: _____. 2010, p. 385-386.

Atribuir a uma mosca sem uso em ralo mais valor do que uma pérola que adorna uma orelha. As coisas sem dimensões, que não foram metrificadas pela cadeia de produção, ou ainda as que já foram em algum momento, mas que já não compõem o escopo dos objetos em uso, são para o eu lírico mais importantes – como um cisco que não serve para absolutamente nada exceto para poesia. E, desta forma, em vez de investir em mais construções de grandes monumentos como palácios do consumo[421], construir ruinas, ou melhor, desconstruir. E em meio a esses escombros, encontrar-se com esse inquietante, esse objeto ou ser que carrega, e aqui retomo o Didi-Huberman leitor de Benjamin, esse encontro do Outrora que encontra o Agora como um relâmpago para formar uma constelação, ou seja, o Outrora que reluz nesse exato momento em que o olhar se esbarra com esses farrapos do tempo. Penso aqui que esse instante se parece muito com o "que o fotógrafo dispara [e esse clique] parece-se com um beijo; é a expressão mais imediata do amor pelas coisas [...] Ele retira das coisas seus atrativos [...] vive como um debochado na superabundância desse mundo."[422]

Ora, semelhante a um fotógrafo, o eu lírico sente nos lábios "o beijo dos rios aberto nos campos"[423] e a forma que ele escolhe para demonstrar o seu amor pelas coisas é sabendo que "A palavra amor está quase vazia. Não tem gente dentro dela. Queria construir uma ruína para a palavra amor. Talvez ela renascesse das ruínas, como o lírio pode nascer de um monturo"[424] – isto é, fazendo ruína das palavras para abrigar nelas o vazio das coisas. A relação de amor dessa poesia não haveria de ser de outra maneira que não pela linguagem. Se por um lado a linguagem convida a uma inventividade e que, penso, sugere algo de novo,

---

[421] Sinto-me compelido novamente a trazer à tona Walter benjamin e suas *Passagens*. Na extensa introdução, se é que assim posso chamar, Benjamin descreve as Passagens parisienses e na Letra A lemos mais a respeito desse grande empreendimento que surgiu nas ruas de Paris. Essas Passagens eram grandes centros comerciais que muito se assemelham aos shoppings centers de hoje em dia por serem grandes totens erguidos em nome do consumo. A semelhança entre esses edifícios sobressalta em diversos momentos: A começar que se trata de uma "recente invenção do luxo industrial, [e poque] são galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore, que atravessam quarteirões inteiros. [...] Em ambos os lados dessas galerias, que recebem luz do alto, alinham-se as lojas mais elegantes, de modo que uma tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura onde o comprador encontrará tudo que precisar. Numa chuva repentina, são elas o refúgio para todos os que são pegos desprevenidos, garantindo-lhes um passeio seguro, porém restrito, do qual também os comerciantes tiram suas vantagens." (p. 100). Ou seja, um centro erguido em nome do comércio muito competente e preparado para tornas as poucas horas vagas dos que ali transitam visando toda e qualquer oportunidade como um convite às compras que esse indivíduo de bom grado pode se sentir seduzido a fazer.
É importante ressaltar que se trata de um lugar no qual "Ele [o consumidor] também não é comprador. É mercadoria." (p. 112). Portanto, é negociado dentro desse recinto como uma mercadoria do capital.
São lugares aconchegantes, desenvolvidos para que esse consumidor-mercadoria passe o dia todo comprando e não sinta o dia se esvaindo, assim como não sente que seu tempo de vida escapa entre os dedos das mãos como uma arreia que cai por uma ampulheta. Já que nesses lugares as "construções [são] de grande elegância, oferecendo em dias de tempo ruim ou à noite uma iluminação que imita a luz do sol, passeios muito procurados ao longo das fileiras de lojas resplandecentes." (p. 111) – Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. 2019.
[422] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. 2016, p. 88.
[423] BARROS, Manoel de. *Compêndio para uso dos pássaros*. In: _____. 2010, p. 110.
[424] BARROS, Manoel de. *Ensaios fotográficos*. In: _____. 2010, p. 386.

"o automatismo físico da máquina fotográfica [está ligada à] compulsão de repetição [...], à série física das imagens que o rolo de película produz quando se dispara sucessivas vezes diante de um mesmo objeto, voluntariamente ou não –, à montagem que esta série pode dar lugar."[425] – essa compulsão por repetição, conforme já vimos, sugere pausas, intervalos, silêncios e vazios e que, como sabemos, é de onde "emergirá esse saber de um gênero novo, essa 'iconologia do intervalo' que é a antropologia visual das sobrevivências."[426] E, desta forma, esse instante intervalar aponta para o momento em que a borboleta aparece e pousa, e não sabemos o exato momento em que ela voará para longe dali. Ou, ainda, o momento no qual a ninfa se inclina em direção ao chão e faz desse ato de deitar um instante em que nossa atenção não encontra, quiçá, outro lugar que não seja em meio aos farrapos.

E é desse modo "que a experiência estética do poeta moderno se aparenta, doravante, à de um mendigo, de um velho debochado, de um pobre enlutado ou de um simples clandestino"[427]. O poeta, portanto, assemelha-se à figura de um mendigo ou de um pobre. "É assim. Restolho, de primeiro, não passava de restos de uma erva seca; depois o restolho se tornaria a imagem de um pobre homem à beira de um ralo."[428] Um homem que está à beira de um ralo observando as sujidades que por ali passam, pequenas, ínfimas suficientes para que algumas escoem e outras, não tão pequenas assim, fiquem entaladas. Além disso, essa sensação de estar entalado e deslocado no mundo pode ser uma forma de observar esses objetos que estamos pensando aqui, haja visto que a sociedade do espetáculo é eficaz em apontar que eles, essa comunidade dos sem comunidade, não irão mesmo encontrar um lugar aqui. Haverá sempre um papel figurante ou ao fundo dos palcos e cenários caso queiram ocupar: a mercadoria não divide o palco com ninguém pois ela é, rememoro Debord colocando-o em minhas palavras, a protagonista de um filme que ela escreveu para ela mesma.

E, por ser esse poeta-mendigo ou poeta-trapeiro, a poesia que se tece aqui é de alguém que tem essa consciência de que "tudo está aí. Tudo, quero dizer: a vida e a morte das formas [...], que Baudelaire tão bem sugere na expressão 'trapo vivo'. Trapo, porque a forma viva se dilacera, se decompõe em carcaça. Vivo, porque o informe não para de produzir suas próprias metamorfoses."[429] Tudo está aí. Afirmação essa que gostaria de ombrear com uma outra feira por Jacques Rancière, em *O inconsciente estético*: "Tudo fala, isso quer dizer também que as

---

[425] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. 2016, p. 102.
[426] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. 2016, p. 106.
[427] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. 2016, p. 109.
[428] BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solo de ave*. In: _____. 2010, p. 283.
[429] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. 2016, p. 111.

hierarquias da ordem representativa foram abolidas" e isto pois "tudo está em pé de igualdade, tudo é igualmente importante, igualmente significativo."[430] Portanto, tudo está aí e todas as coisas falam, dado que na poesia não há hierarquia entre as coisas e todas elas e, assim, todas as vozes, murmúrios e rumores importam e, por isso, "mostram-nos perfeitamente como um artista moderno reúne um arquivo de formas miseráveis para dele extrair 'a beleza misteriosa que a vida humana coloca involuntariamente [nele]"[431]. Como podemos ler na definição poética na sequência, que pensará nos trapos no papel desse poeta-trapeiro que recolhe os trapos e as sujidades, que as aves ninham e defecam nele e nas palavras e, assim, quando esse homem vai em direção a estatura de se tornar um zé-ninguém.

> Trapo, s.m.
>
> Pessoa que tendo passado muito trabalho e fome deambula com olhar de água suja no meio das ruínas
> Quem as aves preferem para fazer seus ninhos
> Diz-se também de quando um homem caminha para nada[432]

3.3 Escurecer acende os vaga-lumes

Neste capítulo, até o presente momento, procurei traçar um itinerário que considero interessante não amarrar, mas desfiar em farrapos. Primeiramente, pensei sobre o lugar do protagonismo não somente histórico, mas também daquele que prefere se manter nos holofotes que são tão valorizados na sociedade do espetáculo e sua grandiloquência que exalta esse lugar do destaque, de estar saciado, bem-posicionado, em suma, da completude, como uma forma de gerar falta e, dessa forma, desejo de consumo. Por outro lado, correm por fora desses holofotes, ou são relegados a estarem ali, os povos que assumem o papel de figurantes desta mesma história. Este lugar do figurante ou mesmo do fora de cena é por vezes pouco iluminado, em outros momentos completamente escuro, mas sempre tem essa penumbra e uma tendência ao desaparecimento. Ora, já discutido anteriormente nesse trabalho é justamente esse passo em recuo, no texto de Agamben[433] sobre o contemporâneo, que faz com que percebamos não as luzes, mas os escuros.

E isso se deve ao fato de que é importante estar ciente do lugar que se ocupa nesse teatro das sombras. Ora, não será ainda maior a vertigem causada por esse lugar pouco iluminado, ainda que no limiar se ao invés de olharmos para cima encarando toda força que insiste em fixar nosso

---

[430] RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético.* 2009, p. 36-37.
[431] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. 2016, p. 124.
[432] BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. In: _____. 2010, p. 183.
[433] Cf. AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. 2009.

lugar na ausência, escolhêssemos olhar para baixo e, com isso, talvez nosso próprio corpo obstruindo a pouca luz que ainda resta no ambiente? E, olhando para baixo e vendo seres e povos ainda mais condenados ao desaparecimento: que fazer? Como fazer algo por um povo que pode ser pisoteado, esquecido ou ainda que receba vez ou outra um pouco das luzes do espetáculo, seja em muito para ridicularizá-los ou para justificar que o lugar deles não é mesmo ali nesse lugar à beira do palco ou das câmeras: lugar em que o microfone nem capta seus sons e que tudo o que se ouve é um burburinho da tagarelice dos protagonistas – e que, quando iniciei essa reflexão, pensei no quão é importante voltar a atenção justamente para esse silêncio em volume alto que os povos ínfimos produzem.

Solidão não é uma palavra que caiba aqui e talvez, aliada a ideia de escuridão – outro ponto trabalhado na sessão anterior e que muito nos ajudará aqui. Não estão sozinhos esses povos e também não estamos nós. Estão espalhados pelo chão farrapos, trapos, sobejos, restos e vestígios de um povo, objeto ou animal, e, conforme vimos, se tornou um lugar no qual a Ninfa cai sobre. E, se falamos em queda, não quer dizer uma queda no sentido acidental ou forçado do vocábulo, ao contrário, por ser esse lugar, e com isso aponto que a arte sente pertencimento, onde estão as sobrevivências. E isso pois "[se] por um lado, 'as formas apagam-se'. Por outro reaparecem como algo por nascer, 'um esboço lento a surgir' na tela de algum pintor atento às enfermidades do visível.[434] Portanto, esses seres na escuridão, ainda que se apaguem, irão acender como arte em algum lugar.

Tendo situado essas questões, penso que seria importante fechar esse estudo pensando sobre a sobrevivência desse povo. Como sobrevivem se são tão frágeis em comparação com essa maquinação tão poderosa e competente em lançar esses povos ao desaparecimento. E é nesse sentido que o teórico Didi-Huberman, no livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*, desenvolve uma belíssima analogia entre os vaga-lumes e as imagens, o que nos será muito valioso neste momento para apontar alguma luz nesse lugar que nos parece ser tão coberto em trevas e reafirmar a forma com qual esses povos, a comunidade dos sem comunidade, sobrevivem. E, além disso, será que não fazem nada além de sobreviver? Visando pensar sobre, Didi-Huberman, partirá da obra *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, no qual encontramos um termo referente a grande luz (luce) do paraíso em contraponto às "pequenas luzes" (lucciola), e ainda nos informa que lucciola também é o nome científico para uma das espécies de vaga-lumes.

---

[434] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. 2016, p. 111.

A relação que passa a ser trabalhada no decorrer do livro é entre as grandes imagens, e mesmo os círculos concêntricos do céu estão repletos de luz (luce) e, por outro lado, as pequenas luzes (lucciola) passam fracas como um gemido, tremeluzente, nada muito além de um lampejo.

> Assim, a vida dos vaga-lumes parecerá estranha e inquietante, como se fosse feita da matéria sobrevivente – luminescente, mas pálida e fraca, muitas vezes esverdeada dos – fantasmas. Fogos enfraquecidos ou almas errantes. Não nos espantemos de que o voo incerto dos vaga-lumes, à noite, faça suspeitar de algo como uma reunião de espectros em miniatura, seres bizarros com mais, ou menos, boas intenções.[435]

Os vaga-lumes são inquietantes por serem justamente essa luz pálida e fraca, que insistem em sua sobrevivência, ainda que com seu voo errante. Isto quer dizer que mesmo com a luminosidade fraca que eles emitem, estão sempre se reunindo, aparentemente sem nenhuma intenção estranha, não obstante, a própria presença deles ali já é da ordem do esquizo. É uma presença periférica demais para que se volte completamente a atenção por muito mais tempo que dure este estranhamento, mas singular demais para que se deixe passar despercebido. O que perturba é justamente o fato de serem eles seres do desejo e seus voos traçarem rotas vacilantes e sem objetivo de que algo grande se dê por eles, não almejam nem por um segundo protagonizar a cena que se desenrola ao redor: não estão no espetacular e nem no completo esquecimento – transitam no esplendor de suas luzes verdes que fraquejam, por vezes apagam e voltam a acender logo adiante – são luzes pequenas, mínimas, em mundo aparentemente sem um lugar que os comporte. Os fragmentos de poemas selecionados a seguir pensam nesse lugar de vaga-lumes limítrofe que eles ocupam e como eles emitem seus sinais para esse mundo potente em destruí-los:

> Espera as falenas escorado em caules de pedra.
> Limboso é seu entardecer.
> Tem cios verdejantes em sua estagnação.
> [...]
> ACEITA-SE ENTULHO PARA O POEMA
> ferrugem de sol nas crianças raízes de escória na boca do poeta beira de rio que é uma coisa muito passarinhal! ruas entortadas de vaga-lumes.[436]
> ...
> Vaga-lumes driblam a treva.[437]
> ...
> Produzem no céu iluminuras.
> E propõem esculturas no ar.[438]
> ...
> Prefiro as palavras obscuras que moram nos fundos de uma cozinha — tipo borra, latas, cisco

---

[435] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. 2011, p. 13-14.
[436] BARROS,Manoel de. *Arranjos para assobio*. In: _____. 2010, p. 175.
[437] BARROS, Manoel de. *Livro de Pré-coisas*. In: _____. 2010, p. 220.
[438] BARROS, Manoel de. *Livro de Pré-coisas*. In: _____. 2010, p. 235.

> Do que as palavras que moram nos sodalícios — tipo excelência, conspícuo, majestade.[439]

Se esperarmos – pois as coisas mínimas desacontecem segundo seu ritmo descompromissado em um tempo diferente do tempo maquinário da produção – e, observarmos as borboletas e vaga-lumes escoradas no abandono veremos que o entardecer para elas é limboso, isto quer dizer, pelo menos da forma que leio, que a noite bordeja esses seres e não parece ser suficientemente forte para apagá-los por completo. Vê-se, aqui e ali, cios verdejantes de seres-vaga-lumes que lançam alguma luz como resposta ao escuro. O entulho, os farrapos e restos que são matéria de poesia aparecem graças a alguns elementos: ferrugem de sol que se assemelha a arranhões nas crianças que brincam desavisadas na escuridão e, semelhante aos vaga-lumes, não veem na pouca luz algum empecilho para parar sua dança no escuro,[440] a escória ou a forma de falar sobre as coisas inúteis que criam raízes na boca do poeta, beira de rio que é propício ao surgimento de passarinhos e, por fim, uma rua que foi entortada pelo surgimento de vaga-lumes.

Esses vaga-lumes que aqui estão representando todo um fazer artístico do inútil como força de sobrevivência entortam as ruas, pois desalinham os saberes e as percepções. Mal olhamos para eles e num intervalo se apagam para aparecerem novamente, e o nosso olhar parece ineficaz e despreparado para acompanhá-los. Se em um primeiro momento pensamos que "elas tentam escapar como podem à ameaça [da escuridão e da iminente possibilidade de extinção], à condenação que a partir de então atinge a sua existência"[441], ou se, por outro lado, driblam as trevas e, assim, o escuro parece até mesmo perder algo de sua imponência quando os vaga-lumes estão por perto. E isso pois eles estão sempre nos escuros: nos seres e nas palavras enamoradas do abandono e de silêncios. Esse lugar penumbroso é especial para fazer coisas

---

[439] BARROS, Manoel de. *Ensaios fotográficos*. In: _____. 2010, p. 394.

[440] Escrever as palavras dançar no escuro me faz lembrar de pelo menos duas coisas: Em primeiro lugar, seria o filme de Lars Von Trier, *Dançando no escuro*. Nele, temos Selma Jezkova, que é uma operária que quer juntar dinheiro para pagar uma cirurgia para o filho. Selma, interpretada por Björk que entrega uma atuação simplesmente irretocável, é uma pessoa desajustada no corpo, no tempo, mas não no ritmo e, talvez seja por isso que ela perceba a musicalidade das coisas tão bem e sempre se imagine em um musical (lá onde o mundo é movido por música, é ritmado, compassado, as pessoas dançam e cantam em sincronia; ao passo que no mundo comum o caos maquinário abafa essa música).
Porém, Selma percebe uma musicalidade até nas máquinas. Por isso, Selma é desejante, delicada, borboletante e frágil: e como sabemos, o sistema não tolera pessoas assim – ela muda o ritmo de todos que estão ao redor ainda que com gestos mínimos.
Em segundo lugar, uma frase de Didi-Huberman em *Levantes*: "O que somos sob o chumbo do mundo? Titãs derrotados e, ao mesmo tempo, crianças dançantes, quem sabe futuros vencedores." – Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. 2017, p. 16.

[441] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. 2011, p. 17.

aparecerem, como "os homens [e outros seres e coisas que] irradiam às vezes seus desejos, seus gritos de alegria, seus risos, como lampejos de inocência."[442]

E os vaga-lumes que são estes "seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes enquanto tais – sob nosso olhar maravilhado"[443] foram, segundo Pasolini, desaparecendo. O fascismo, as ditaduras, o clima intenso de uma escuridão cada vez mais densa e sufocante do autoritarismo que ressoa no Pasolini dessa época como um ato reativo de desesperança frente a um movimento de obscurantismo que parecia engolir tudo ao redor e sobretudo não ter deixado qualquer possibilidade de que esses pequenos seres continuassem existindo. O pós-guerra surge então como um suspiro de força de um capitalismo tardio e selvagem que passa a estimular cada vez mais um consumo desenfreado a custo de promover um risco real de esgotamento de recursos naturais sem qualquer preocupação com o amanhã. E, desta forma,

> os vaga-lumes desapareceram nessa época de ditadura industrial e consumista em que cada um acaba se exibindo como se fosse uma mercadoria em sua vitrine, uma forma justamente de não aparecer. Uma forma de trocar a dignidade civil por um espetáculo indefinidamente comercializável. Os projetores tomaram todo o espaço social, ninguém mais escapa a seus "ferozes olhos mecânicos". E o pior é que todo mundo parece contente, acreditando poder novamente "se embelezar" aproveitando dessa triunfante indústria da exposição política[444].

Se em oportunidade refleti sobre o papel de figurante das coisas ínfimas e dos animais que são o interesse maior deste trabalho, por estarmos em uma esteira de pensamento manoelina, podemos, e de certa forma incluí sempre que foi possível, ombrear com questões humanas, pensar também aqui em como operam essas forças no nosso meio. Ora, se na sociedade pautada pelo consumo nós temos esse sujeito que é usado como vitrine para exibir as marcas e suas preferências, ele está justamente não aparecendo ou desaparecendo. A sociedade do espetáculo percebe que pessoas que ficam em estado de choque com o absurdo já não conseguem mais se inserir em uma lógica de consumo, pois o mundo parece se tornar um lugar insuportável. Para evitar essa sensação, a saída ou a permanência nesse labirinto do qual aparentemente não é possível sair seria tornar espetáculo inclusive a barbárie. E, desta forma, é preciso falar o tempo inteiro, tagarelar, pois as palavras parecem não dar conta mais da sensação de falta e de vazio para consumo, é preciso fotografar o mundo a todo momento – o flash aqui funciona como o holofote do qual tanto retomei de Debord e, assim, mostrar nas redes sociais.

---

[442] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. 2011, p. 21.
[443] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. 2011, p. 23.
[444] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. 2011, p. 37-38.

Se os vaga-lumes desapareceram ou estão de fato condenados ao desaparecimento, desta vez é pelo fato de que os projetores estão agora em todos os lugares ao alcance de um celular – o espetacular agora é portátil. E se falo de obscurantismo não quero pensar aqui, como não o fiz durante o trabalho, em criar binarismos e cair na tentação de associar o obscuro à negativa e a luz ao conhecimento – disso nos basta toda herança teórica platônica da representação e a metafísica ou a linha aristotélica que desaguaria no iluminismo[445]. Não aponto para isso, muito pelo contrário, mas que para cada flash ou mesmo a luz que emitem os aparelhos há, ao mesmo tempo, uma sombra que parece fazer com que os vaga-lumes, os seres mínimos, não encontrem mais lugar nessa sociedade. Faz-se cada vez mais necessário procurar por onde voam esses vaga-lumes.

> Primeiro, desapareceram mesmo os vaga-lumes? Desapareceram todos? Emitem ainda – mas de onde? – seus maravilhosos sinais intermitentes? Procuram-se ainda em algum lugar, falam-se, amam-se apesar de tudo, apesar do todo da máquina, apesar da escuridão da noite, apesar dos projetores ferozes?[446]

Será que desapareceram mesmo os vaga-lumes e, se sim, todos? Será que ainda emitem seus lampejos desejantes? Onde poderíamos encontrá-los? Apesar de todos os disparos das máquinas, fotográficas ou das armas de fogo, dos decretos com imposições ou desmandes ou ainda do descarte excessivo que acompanha o ritmo de consumo da nossa sociedade. Será que são ainda uma sobrevivência em meio a tudo isso e, sobretudo, apesar de tudo? Didi-Huberman afirma que um dos motivos pelos quais são seres sobreviventes é pela sua intermitência. Não emitem sua luz o tempo todo e nem ficam imóveis e apagados em meio à escuridão. A força desses seres tão pequenos está em sua emissão intervalar (e aqui não há como não recuperar tudo o que já foi dissertado aqui sobre o silêncio) que é "uma luz pulsante, passageira, frágil"[447]. O pulsante aqui, além de dar essa ideia de intermitente, é também uma pulsão do desejo. Mas a resposta a essa questão seria: "Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los."[448] E ainda que "não foram os vaga-lumes que

---

[445] A esse respeito do obscurantismo em contraponto à visão platônica de uma luz do mundo das ideias ou de uma luz do saber – ou ainda essa espera de um governador iluminado e messiânico, Didi-Huberman aponta que "as sobrevivências não prometem nenhuma ressurreição [...] Elas são apenas lampejos passeando nas trevas, em nenhum caso o acontecimento de uma grande "luz de toda luz". Porque elas nos ensinam que a destruição nunca é absoluta – mesmo que fosse ela contínua –, as sobrevivências nos dispensam justamente da crença de que uma "última" revelação ou uma salvação "final" sejam necessárias à nossa liberdade." – Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. 2011, p. 84.
É justamente pelo fato de os vaga-lumes não estarem ligados a nenhuma dessas luzes que se pretendem como definitivas, e sim de lampejos intermitentes é que são seres que sobrevivem sem estarem ligados a essa crença de uma luz última e necessária, ao contrário, em algo transitório, fugidio e que nos escapa.
[446] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. 2011, p. 45.
[447] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. 2011, p. 46.
[448] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. 2011, p. 47.

foram destruídos, mas algo de central no desejo de ver – no desejo em geral, logo, na esperança política."[449] Isto quer dizer que é preciso um movimento ativo e busca por eles o que, em Manoel de Barros, podemos iluminar por fulgor dos vaga-lumes, alguns versos no qual o eu lírico demonstrará esse gesto de ir ao encontro desses seres:

> Uma ave me aprende para inútil.
> A luz de um vaga-lume se reslumbra.
> Quero apalpar o som das violetas.[450]
> ...
> Não era mais a denúncia das palavras que me importava mais a parte selvagem delas, os seus refolhos, as suas entraduras.
> Foi então que comecei a lecionar andorinhas.[451]
> ...
> Aonde eu não estou as palavras me acham.[452]
> ...
> Na verdade na verdade
> Os passarinhos que botavam primavera nas palavras.[453]
> ...
> Do alto de uma figueira
> onde pouso para dormir
> posso ver os vaga-lumes:
> são milhares de pingos de luz
> que tentam cobrir o escuro.[454]
> ...
> Fazer retinir a luzerna dos vaga-lumes.[455]

As aves e os insetos aprendem, isto é, ensinam para o eu lírico sobre o inútil e nesse momento ele percebe que uma luz de um vaga-lume se reslumbra. Ir de encontro aos vaga-lumes é também em grande medida um encontro com a própria linguagem – e não ao que elas podem informar, mas o que elas podem deformar, o lado selvagem das palavras. É preciso um certo desarranjo gramatical para se lecionar sobre/com andorinhas e assim saber onde estão esses seres, como se aproximar de onde estão, treinar o olhar para vê-los, etc. Ser procurado pelas palavras para que elas pousem formando poesia, as palavras que estão mais próximas do escuro procuram o poeta onde ele não está, pois elas estão à procura de ausências tal qual elas carregam esse andor com vazios – a não ser que os pássaros carreguem a primavera no bico e coloquem nos vocábulos. Portanto, para encontrar vaga-lumes é preciso ir em direção a eles, subir nas árvores e, assim, vê-los nesse momento poético em que tudo o que se deseja é fazer retinir a

---

[449] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. 2011, p. 59.
[450] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãças*. In: _____. 2010, p. 311.
[451] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãças*. In: _____. 2010, p. 323.
[452] BARROS, Manoel de. *O livro sobre Nada*. In: _____. 2010, p. 347.
[453] BARROS, Manoel de. *Poemas Rupestres*. In: _____. 2010, p. 429.
[454] BARROS, Manoel de. *Cantigas por um passarinho à toa*. In: _____. 2010, p. 481.
[455] BARROS, Manoel de. *Livro de Pré-coisas*. In: _____. 2010, p. 226.

iluminura desses vaga-lumes – que surgem nessa visão como incontáveis pingos de luz que tentam cobrir o escuro ou, ao menos, enfrentá-lo.

Pode parecer que pelo fato de que o olhante não está no melhor lugar para observar esses seres luminosos e precisa procurá-los, que seriam apenas alguns, isolados. Mas na verdade "é preciso saber que, apesar de tudo, os vaga-lumes formaram em outros lugares suas belas comunidades luminosas [...] uma verdadeira comunidade de vaga-lumes cujos lampejos e movimentos sensuais, com essa lentidão que insiste em manifestar seu desejo."[456] Em outras palavras, esses pingos de luz que voam enfrentando a escuridão foram comunidades inteiras, e talvez seja preciso ressaltar algo já trabalhado anteriormente que se trata de uma comunidade, mas sem o senso de comuna, e que se destaca pela singularidade de cada um que ali está. Cada movimento, a intensidade dos seus lampejos, os intervalos maiores ou menores em que ele se recolhe e se apaga em seu processo de intermitência – tudo isso e outros detalhes que não menciono aqui são formas que eles escolhem para exibir seu desejo e tão somente. Se formam comunidades é pela via dessa pulsão. E por isso:

> Seria criminoso e estúpido colocar os vaga-lumes sob um projetor acreditando assim melhor observá-los. Assim como não serve de nada estudá-los. [...] Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores.[457]

Pensar aqui nos projetores, câmeras, flashes e holofotes, e tentar lançá-los sobre essa comunidade de vaga-lumes seria uma estupidez e, com certeza, mal-intencionada, no qual não perceberíamos as nuances desses vaga-lumes: as tonalidades de sua luz fosforescente, o formato de suas asas, seu tamanho, etc. Ou seja, para observá-los é preciso vê-los dançando no escuro, pois "o fato de que a dança vida dos vaga-lumes se efetua justamente no meio das trevas. E que nada mais é do que uma dança do desejo formando comunidade."[458] Assim dizendo, uma dança do desejo. Se em outras espécies a bioluminescência é para espantar os possíveis predadores, "nos vaga-lumes trata-se, antes de tudo, de uma exibição sexual. [Além disso], os vaga-lumes não se iluminam para iluminar um mundo que gostariam de "ver melhor", não"[459], eles iluminam o mundo ao redor segundo a pulsação do seu próprio desejo. Para se aproximar dessas imagens frágeis e que lampejam luzes fracas. Manoel de Barros, segundo a forma que o leio, escolheu um caminho de enfrentamento aos poderes e, além das

---

[456] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. 2011, p. 48-50.
[457] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. 2011, p. 52.
[458] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. 2011, p. 55.
[459] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. 2011, p. 55.

grandiloquências e dos holofotes da sociedade do espetáculo, há também através de um não saber ou um dessaber, às estruturas rígidas gramaticais e, portanto, ao pensamento lógico e estruturante, conforme lemos a seguir:

> Um Livro o ensinou a não saber nada — agora já sabe.[460]
> ...
> Tais informações foram sempre dadas por devaneios, por indícios, por força de eflúvios.[461]
> ...
> O sentido normal das palavras não faz bem ao poema[462]
> ...
> Poucos entendiam quase nada; mas eu entendia um pouco menos.[463]
> ...
> Com esses exercícios os nossos desconhecimentos aumentaram bem.[464]
> ...
> Eu tenho faculdade pra dementes?
> [...]
> Do que não sei o nome eu guardo as semelhanças[465]
> ...
> Esse Padre Ezequiel foi o meu primeiro professor de agramática.[466]

Para se aproximar desses seres luminosos é preciso desaprender o mundo, ler livros que ensinem não-saber e dar mais atenção em saberes que são transmitidos por eflúvios: cheiros e odores, e que aqui poderíamos pensar também nesses lampejos. Da mesma forma que os vaga-lumes perturbam a escuridão, é preciso que um efeito similar ocorra no poema e justamente por isso o sentido normal das palavras pouco ou nada importe – é preciso se aproximar das palavras que não serviriam de nada exceto naquele poema que são, inevitavelmente, palavras do abandono. Se por um lado algumas pessoas vão entender muito pouco do que se tratam esses versos, o poeta sabe ainda menos, pois está ligado a essas palavras-iluminuras que brilham seduzindo, pois nelas pulsam essa luz de desejo. Escrever poemas assim ensina algo: o desconhecimento aumenta e o eu-lírico percebe que tem uma facilidade natural para ser bocó e demente, o que é um elogio nessa sociedade da racionalidade que espera que o sujeito saiba muitas coisas e de forma sistemática. O eu lírico não sabe, mas faz correlações com o que não sabe, pois é muito dedicado ao desaprender da agramática. E, desta forma, recorro a mais versos de Manoel que vão aprofundar nesse não saber e que é algo que aparece de forma recorrente em Manoel de Barros, que é a ideia da poesia como uma

---

[460] BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. In: _____. 2010, p. 246.
[461] BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. In: _____. 2010, p. 248.
[462] BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. In: _____. 2010, p. 265.
[463] BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solo de ave*. In: _____. 2010, p. 283.
[464] BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solo de ave*. In: _____. 2010, p. 286.
[465] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãças*. In: _____. 2010, p. 308.
[466] BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãças*. In: _____. 2010, p. 320.

mentira, invenção e um delírio da linguagem. Linguagem essa que, segundo podemos ler no primeiro trecho, se trata de um idioma que tem muito apreço entre os idiotas e bocoiós. Lemos:

> Escrevo o idioleto manoelês archaico (Idioleto é o dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas).
> Preciso de atrapalhar as significâncias.[467]
> ...
> Sou formado em desencontros.
> A sensatez me absurda.
> Os delírios verbais me terapeutam.
> Posso dar alegria ao esgoto (palavra aceita tudo).[468]
> ...
> O que não sei fazer desmancho em frases.[469]
> ...
> Tudo que não invento é falso.
> [...]
> Há muitas maneiras sérias de não dizer nada, mas só a poesia é verdadeira.
> [...]
> Tem mais presença em mim o que me falta.
> Melhor jeito que achei para me conhecer foi fazendo o contrário. [470]

Essa linguagem que pirilampa é nomeada pelo eu lírico de manoelês archaico: trata-se de um idioleto já que é usada pelos idiotas para se comunicar com as coisas mínimas. Listo a seguir alguns dessaberes que são muito importantes para esse ser cujo a grande pretensão é chegar à patente de ser nada perturbando a linguagem e não só estar próximo da comunidade vaga-lume, mas sobretudo se tornar um humano com as mesmas forças de sobrevivência: é preciso desencontrar funções de regência verbal, substituir a sintaxe por uma "sinta-se", a morfologia que nos interessa é do desforme, inconforme, desinforme, ou seja, das formas do inútil; a predicação do verbo é de completa independência e singularidade, a derivação das palavras conduz para o estrume, interjeição de sapos e pássaros enamorados, oração e cantos passarinhais ou de cigarra (é preciso estudar se o sujeito pede melodia ou grito desvairado). As orações devem ser descoordenadas, insubordinadas, discordantes e que abusem de figuras de linguagem sujas de cocô de codorna, e principalmente de pombos que cagam nas palavras naquele momento em que menos esperamos: quando a palavra está distraída e esse pombinho arteiro chega timidamente e projeta seus dejetos na palavra. Há, portanto, um fator de imbecilidade, do ser doido varrido e, é claro, de um autêntico bocó que atrai a presença dos vaga-lumes. Isto pois é preciso que a linguagem esteja mais próxima desse distúrbio do estado das coisas semelhante ao que os pingos de luz fazem.

---

[467] BARROS, Manoel de. *O livro sobre Nada*. In: _____. 2010, p. 338.
[468] BARROS, Manoel de. *O livro sobre Nada*. In: _____. 2010, p. 339.
[469] BARROS, Manoel de. *O livro sobre Nada*. In: _____. 2010, p. 343.
[470] BARROS, Manoel de. *O livro sobre Nada*. In: _____. 2010, p. 345.

Quanto aos mais, delirar o verbo e fazer com que ele enlouqueça de pedra, desmanche o ilogismo do mundo e remonte em versos e em uma "imagem [que] nos [ofereça] algo próximo a lampejos (*lucciole*) [...] A imagem [que] se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de redesaparecimentos incessantes."[471] Isto é, imagens intervalares que acendem e apagam, fugidias e, justamente por isso, que abrem a possibilidade de, em meio as tantas incertezas que elas sugerem – esse jeito sedutor que elas têm de não entregar nada certo, mas apenas algo de sugestivo – que se invente a partir do que não se sabe. Por inventar sobre os momentos em que a luz verde dos vaga-lumes acende, mas também dos momentos apagados que a poesia falseia, mente, está mais ligada a ausências e aos inversos e isso sempre como uma forma de sobrevivência.[472] Essa ideia de engano e equívoco da linguagem perpassa os livros de Manoel de Barros, entre os quais destaco os seguintes versos:

> Melhor que nomear é aludir.
> Verso não precisa dar noção
> [...]
> Meu avesso é mais visível do que um poste.[473]
> ...
> A única língua que estudei com força foi a portuguesa.
> Estudei-a com força para poder errá-la ao dente.[474]
> ...
> Li uma vez que a tarefa mais lídima da poesia é a de equivocar o sentido das palavras[475]
> ...
> As palavras eram livres de gramáticas e podiam ficar em qualquer posição.[476]
> ...
> A gente gostava bem das vadiações com as palavras do que das prisões gramaticais.[477]
>
> Para cantar é preciso perder o interesse de informar.[478]

---

[471] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. 2011, p. 85-86.

[472] Frente a todo esse crescimento desenfreado do capitalismo e o exaurimento dos recursos naturais, o ativista indígena e escritor, Ailton Krenak, em duas palestras em Portugal entre 2017 e 2019, transcritas em *Ideias para adiar o fim do mundo*, rememora uma situação quando perguntado se ele temia o que os índios iam fazer diante disso tudo: "Eu falei: 'Tem quinhentos anos que os índios estão resistindo, eu estou preocupado é com os brancos, como que vão fazer para escapar dessa'. A gente resistiu expandindo a nossa subjetividade, não aceitando essa ideia de que nós somos todos iguais. Ainda existem aproximadamente 250 etnias que querem ser diferentes umas das outras no Brasil, que falam mais de 150 línguas e dialetos." – Cf. KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 2020, p. 31.
De forma semelhante, os vaga-lumes seguirão resistindo, pois já é uma característica de força que eles sobrevivam segundo sua fragilidade, intermitência, singularidade em meio às comunidades luminosas em que eles lançam seus lampejos desejantes. Pois "Os pequenos vaga-lumes dão forma e lampejo a nossa frágil imanência, os "ferozes projetores" da grande luz devoram toda forma e todo lampejo – toda diferença – na transcendência dos fins derradeiros". – Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. 2011, p. 115.

[473] BARROS, Manoel de. *O livro sobre Nada*. In: _____. 2010, p. 346.

[474] BARROS, Manoel de. *Ensaios fotográficos*. In: _____. 2010, p. 381.

[475] BARROS, Manoel de. *Ensaios fotográficos*. In: _____. 2010, p. 395.

[476] BARROS, Manoel de. *Poemas Rupestres*. In: _____. 2010, p. 425.

[477] BARROS, Manoel de. *Menino do Mato*. In: _____. 2010, p. 451.

[478] BARROS, Manoel de. *Menino do Mato*. In: _____. 2010, p. 458.

> ...
> Tenho o privilégio de não saber quase tudo. E isso explica o resto.[479]

Não se render ao impulso do nosso sistema positivista de nomear as coisas, mas deixar que as palavras, semelhantes aos vaga-lumes e suas danças de sedução na escuridão, atraia outras palavras por força de alusão ou ilusão de luzes que se apagam e se acendem em intervalos nada regulares. Fazer esses inversos, esses intervalos, se tornarem visíveis tal qual tornar o silêncio audível. Estudar a língua e enfrentá-la enquanto puder – da mesma forma, compreender como operam as forças da escuridão e dos holofotes e enfrentá-las, desta vez, não fazendo nada de útil: o que quer dizer fazer poesia. E, assim, se render ao encanto do imprestável e tornar as palavras mais próximas do chão, onde podem ser pervertidas por qualquer bêbado ou mendigo; um poeta-trapeiro que queira mijar na semântica das palavras. E, por fim, fazer vadiações com as palavras como os pingos de luz fazem na escuridão.

> Não vivemos em apenas um mundo, mas entre dois mundos pelo menos. O primeiro está inundado de luz, o segundo atravessado por lampejos. No centro da luz, como nos querem fazer acreditar, agitam-se aqueles que chamamos hoje – por uma cruel e hollywoodiana antífrase – alguns poucos people, ou seja, strars, levam nomes de divindades – sobre as quais regurgitamos informações na maior parte inúteis. Poeira nos olhos que faz sistema com a glória eficaz do 'reino': ela nos pede uma única coisa que é aclamá-la unanimemente. Mas, nas margens, isto é, através de um território infinitamente mais extenso, caminham inúmeros povos sobre os quais sabemos muito pouco, logo, para os quais uma contrainformação parece sempre mais necessária. Povos-vaga-lumes, quando se retiram na noite, buscam como podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores do "reino", fazem o impossível para afirmar seus desejos, emitir seus próprios lampejos e dirigi-los a outros.[480]

Como uma forma de fechamento visando uma abertura, há dois mundos que coexistem, sendo um deles inundado das luzes e holofotes da sociedade do espetáculo: ela deseja uma sempre concordância, um enaltecimento do desejo como falta, e vontade de compra, e que ela esteja sempre em um lugar onde pode ser aclamada, mesmo que nas bordas haja povos muito mais numerosos que buscam manter seus movimentos e seus desejos, voam, acendem luzes, mas sempre fugindo dos projetores, e criam "imagens-vaga-lumes: imagens no limiar do desaparecimento, sempre movidas pela urgência da fuga, sempre próximas daqueles que, para realizar seu projeto, se escondiam na noite e tentavam o impossível, correndo risco de vida."[481] Isto quer dizer que são imagens fugidias justamente por esses vaga-lumes tentarem, da forma que podem, manterem-se afastados das luzes intensas que tenta a todo custo torná-los uniformes.

---

[479] BARROS, Manoel de. *Menino do Mato*. In: _____. 2010, p. 461.
[480] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. 2011, p. 115.
[481] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. 2011, p. 156.

Resta essa pergunta última: "os vaga-lumes desapareceram? Certamente não. Alguns estão bem perto de nós, eles nos roçam na escuridão; outros partiram para além do horizonte, tentando reformar em outro lugar sua comunidade, sua minoria, seu desejo partilhado"[482]. Saber que os vaga-lumes não desapareceram e que transitam entre nós, que sua luz aparentemente tão fraca que pode se apagar a qualquer momento se não é potente o suficiente para vencer, por hora, a escuridão é ao menos incômoda, resistente e segue perturbando e sobrevivendo. E, desta forma, a aura (ou aureola, ou, ainda, halo) foi substituída por um ralo por onde passam as águas e fica tudo o que nossa sociedade considera imprestável.

> Há nos poetas uma aura de ralo?[483]

[482] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. 2011, p. 160.
[483] BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solos de aves*. In: _____. 2010, p. 277.

"A GENTE SÓ CHEGA AO FIM QUANDO O FIM CHEGA…"[484]

E agora
que fazer
com esta manhã desabrochada a pássaros?[485]

Chego ao ponto de encerramento. Momento em que o silêncio ficará ainda mais perceptível. Em que as pausas, agora somadas, revelam o quanto estes temas carecem da nossa reflexão. Ter atendido esse chamado da poesia me soa como uma realização pessoal, mas que, não obstante, a poesia estende convites. Calhou que eu estava atento naquele momento e que coincidiu que as notas estavam afinadas no mesmo tom. Esta musicalidade me persegue desde minha formação em Letras, no qual persegui esse silêncio, sem saber que ele me perseguia na verdade. Eu ouvia esse silêncio que me fascinava. A escuta seguiu pelos textos teóricos que pareciam me apontar para esse mesmo lugar: "[a essa] atração [...] que só poderia conduzir ao lugar murmurante do silêncio".[486] Perceber essa musicalidade e, nela, encontrar estas cesuras, essas pausas, sempre me faziam voltar a Manoel de Barros. A leitura de Manoel me acompanhou por toda formação na faculdade e agora, finalizando esse texto, penso estar apenas indo em direção ao vazio, ao nada, ao neutro e a essa tentativa de alcançar a estatura de ser um pássaro. De cantar algum canto que fale sobre as virtudes do inútil.

E foi por tanto ouvir silêncios que acabei sendo conduzido às imagens na poética manoelina e, nesse momento, iniciei o que, em minha mente, chamei de Manoeldisséia que seria toda a odisseia nada heroica, que não fala de grandezas como é comum às epopéias, mas sim de ínfimos. Nesse sentido, Maurice Blanchot dissertará sobre a imposição do silêncio, algo que, curiosamente ele atribui como uma tarefa que cabe aos poetas. Desta forma, cabe refletir sobre como a poesia consegue impor silêncios? Talvez pelo fato de o poeta estar sempre mais afastado dos ruídos. Esse recuo, esse olhar e essa atenção na escuta é o que Jean-Luc Nancy, no texto *Resistência da poesia* aponta para essa negatividade da poesia, que, para ele, é um movimento de ceder e recusar, pois "a poesia é assim a negatividade na qual o acesso se torna naquilo que é: Isso que deve ceder, e com esse fim começar a se esquivar, por se recusar"[487]

---

[484] "...Então pra que atropelar?" – Cf. BARROS, Manoel de. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. In: _____. 2010, p. 407.
[485] BARROS, Manoel de. *Poemas Rupestres*. In: _____. 2010, p. 431.
[486] ABREU, Fernanda Gontijo de Araújo. *O devir poético do amor: margens de silêncio na escrita de Maria Gabriela Llansol*. 2012, p. 101.
[487] NANCY, Jean-Luc. Resistência da poesia. 2005, p. 11.

É essa recusa de não se render aos falatórios de seu tempo que faz do poeta alguém capaz de impor o silêncio e de criar imagens. Primeiramente, compreendendo que é preciso um exercício do olhar e, conforme lemos em Didi-Huberman, saber que o que olhamos nos olha de volta e nos afeta. E, assim, perceber que os objetos que aqui trabalhamos são objetos que devolvem esse olhar justamente por serem como as borboletas: imagens esvoaçantes e que na maioria das vezes nos escapam. Contudo, no momento em que conseguimos apreender um pouco de sua presença vacilante que aparece, desaparece, reaparece para depois redesaparecer sabemos que há algo que permanece em forma de sobrevivência. Este deslocamento de olhar, este afastar para ver os escuros, no tempo e no espaço e sobretudo, esse olhar de criança que quer desmontar seus brinquedos e remontá-los, agora, um outro brinquedo – eis o que o poeta faz com o mundo e com a linguagem, cata os trapos da linguagem como um poeta-trapeiro e tece novos tecidos, remendados a partir desses retalhos que ele encontra.

Portanto, no que se refere ao estudo que aqui foi desenvolvido a respeito do silêncio, que esse trabalho pode abrir para que mais trabalhos, somando aos já escritos, também pensem sobre esse aspecto na poesia e em outras expressões artísticas, refletindo esse vazio da linguagem em resistência ao falatório ou à tagarelice. Pensar na linguagem como intervalar e uma possibilidade de uma entrância e que abre um espaço de comunicação para outros seres que emitem apenas rumores, grunhidos e sons retorcidos, pois já estão há muito enferrujados devido ao desuso, possam ser percebidos. Penso ser possível asseverar que o inaudível requer uma aproximação em condições que propiciem esse contato. Portanto, pensar esses elementos da neutralidade da linguagem é também uma forma de refletir como a poesia pode se tornar uma forma de contato com a singularidade.

Da mesma maneira, as reflexões que foram lançadas no que tange as imagens apontaram para uma fenomenologia do olhar para baixo, ou seja, de um desvio do olhar. Mais do que aprender a observar as coisas espalhadas como um refugo da civilização, é necessário desaprender a olhar as coisas com nosso olhar acostumado com o grandiloquente e que procura encontrar sempre utilidade prática nas coisas. O que se pretende com isso não é criar um binarismo, ao contrário, reforçar as nuances e a dialética dessas imagens. Isto se deve também ao fato de que se trata de imagens que não aqui não nos interessam, que os objetos sejam apreendidos e dissecados, mas que possam ser observados no fugidio momento em que passam ou que permanecem imóveis e, sendo assim, imagens transitórias, pois elas se movem, ou não, segundo seu próprio desejo. E isto é algo, pelo menos para mim, penso ter alcançado o não meramente atacar a sociedade do espetáculo e todo o sistema capitalista, e colocar toda essa comunidade mínima como imóvel

em relação a esses investimentos. Concluo, pelo menos da forma que eu leio a poesia de Manoel de Barros, que se trata de uma comunidade que deseja incessantemente, apesar de.

De fato, a gente só chega ao fim quando o fim chega. O itinerário em relação à escuta e ao olhar encontram no final do texto uma força de leitura do texto de Manoel de Barros, que é pelo inútil. Esta é uma questão que atravessa toda sua produção e que aqui é lido pelos temas mencionados anteriormente. Dessa forma, esse trabalho propôs uma leitura das sensações ao aproximar essa teoria com a poesia de Manoel. Durante a escrita, na minha percepção, sobressaiu uma característica que eu não percebia nesses poemas, que é uma força política de sobrevivência e a possibilidade de ler esses versos numa ótica anticapitalista, que foi crescendo no decorrer da escrita do trabalho. Há uma alegria nas poesias, mas ao mesmo tempo se delineiam algumas questões que são convites a se pensar no modelo de superprodução. Por fim, não se trata de algo que está restrito à linguagem e aos poemas, mas é um levante que convida por mais singularidades a fazerem parte dessa comunidade inconfessável.

E penso que esse poeta, pois, não está sozinho. Se, ao emitir sua luz fraca, intermitente e tremeluzente como também o fazem os vaga-lumes, essa existência percebe em meio a escuridão outras dessas luzes que fosforescem. Percebe fazer parte de uma comunidade, mas ainda se mantendo singular entre eles. Não obstante, como é de se esperar, os holofotes do espetacular haveriam de investir contra esses seres sua luz que tentará de toda e qualquer forma unificar suas particularidades e, com isso, apagar sua luz que brilha ainda que por vezes falhando, intervalar, mas sempre sobrevivente. Eles escaparão, cada vez mais para as margens – são incontáveis, dançam em meio às trevas tentando manter pulsante o desejo e, por isso, seduzem, pois de fato não são seres das grandes luminosidades. O fim realmente só chega quando o fim chega. Por isso, que fique o canto, a melodia, o ressoar dos cantos dos pássaros, as cores das vozes, as palavras-pássaro, as flores-poesia. Que o silêncio, sem uma imposição, que o negativo projete mais imagens vaga-lumes, que a poesia resista.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos. 2009. p. 55-73.

ABREU, Fernanda Gontijo de Araújo. *O devir poético do amor: margens de silêncio e escrita em Maria Gabriela Llansol*. Dissertação de Mestrado. UFMG. 2012.

BANKMYCELL. *How many people have smartphones worldwide* (Apr. 2020). Acesso em: 08 abr. 2020.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Tradução de Julio Castañon Guimarães. – [edição especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

_____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortência dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

_____. *O grão da voz: entrevistas*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins fontes, 2004.

_____. *O Neutro*: anotações de aulas e seminários ministrados no Collége de France, 1977-1978; Tradução de Ivone Castilho Benedetti – São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *O rumor da língua*. Prefácio de Leyla Perrone-Moysés; Tradução de Mario Laranjeira – 3. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BÉDA, Walquíria Gonçalves. Traços autobiográficos em Manoel de Barros: a construção poética de si mesmo. In: SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto et al. *Nas trilhas de Barros: Rastros de Manoel* (Org.) Campo Grande: Editora da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2009.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, organização e prefácio Márcio Seligmann-Silva; Tradução de Gabriel Valadão Silva – Porto Alegre, RS: L&PM, 2019.

_____. *Magia e técnica, arte e política* – ensaios sobre literatura e história da cultura, obras escolhidas 1. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet; prefácio de Jean Marie Gagnebin – 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle. Colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão de Irene

Aron, tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão. Revisão técnica de Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Tradução de Eclair Antônio Almeida filho. Brasília: Universidade de Brasília; São Paulo: Lume editor, 2013.

_____. *A conversa infinita*: A palavra plural, 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto – São Paulo: Escuta, 2010.

_____. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____. *Uma voz vinda de outro lugar*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. Ilustrações de Matteo Oericoli. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *O caminho de San Giovanni*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Palomar*. Tradução de Ivo Barroso – São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARGO, Goiandira de Fátima Ortiz de. *A poesia alquímica de Manoel de Barros*. 1988. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1988.

CARPINEJAR, Fabrício. *Teologia do traste: a poesia do excesso em Manoel de Barros*. Dissertação de Mestrado. Rio Grande do Sul. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

Dançando no escuro [Danser i Mørket]. Direção de Lars Von Trier. Dinamarca: Versatil Home Video 2000 (141 min.).

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*; comentários sobre a sociedade do espetáculo**.** Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Luiz B. L Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011 (coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução brasileira de Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem*: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Diante do tempo, história e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. *Falenas: ensaios sobre a aparição, 2*. Tradução de António Preto, Eduardo Brito, Mariana Pinto dos Santos Rui Pires Cabral, Vanessa Brito. Lisboa: KKYM – 2015.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Prefácio de Sthéfane Huchet. Tradução de Paulo Novaes. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Quando as imagens tomam posição*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial, 2014.

_____. *Remontagens do Tempo Sofrido, o olho da história, 2*. Tradução de Vera Casa Nova, Márcia Arbex. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova, Márcia Arbex; revisão: Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FERNANDES, José. *A loucura da palavra. Barra do Garças*: Editora UFMT Universidade Federal do Mato Grosso. Centro Pedagógico de Barra das Garças, 1987.

FUNDAÇÃO MANOEL DE BARROS. Disponível em: <http://www.fmb.org.br/>. Acesso em: 13 set. 2020.

GALHARTE, Julio Augusto Xavier. *Despalavras de efeito: os silêncios na obra de Manoel de Barros*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

JAKOBSON, Roman. O que é a poesia? In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. (Org.). *Círculo Linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Porto Alegre, Editora Globo Porto Alegre, 1978, p.167-180.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. Tradução de Hortência Santos Lencastre. São Paulo: n. 1 edições, 2017.

LAPOUJADE, David. O inaudível – uma política do silêncio. In: NOVAES, Adauto. *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 151-166

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LOPES, Luiz. *Clarice Lispector: formas da alegria*. Belo Horizonte, MG: Quixote Do, 2020.

_____. Roland Barthes caminhando contra os absolutos. *Revista Letras Raras*, [S.l.], v. 8, n. 4, p. Port. 34-43 / Eng. 30-40, dez. 2019. ISSN 2317-2347. Disponível em: <http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/1606>. Acesso em: 01 abr. 2021.

MANHÃ cinzenta. Olney: São Paulo, Brasil, 1969.

MANIAC. Direção: Patrick Somerville. Disponível em: Netflix. Acesso em: 08 abr. 2020.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução Renata Santini. São Paulo: Editora n. 1, 2018.

MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Governo do Estado de Mato Grosso do Sul, Secretaria de Estado de Planejamento e de Ciência e Tecnologia, Conselho Estadual de Ciência e Tecnologia, 1991.

NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Tradução de Bruno Duarte, Lisboa: Vendaval, s/d Vendaval, 2005.

NOVAES, Adauto. Treze notas sobre o silêncio e a prosa do mundo. In: NOVAES, Adauto. *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 11-30

NOVAES, Adauto; AGUIAR, Flávio. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PAZ, Octávio. *O arco e a Lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

REINER, Nery Nice Biancalana. *A poética de Manoel de Barros e a relação homem – vegetal.* Tese de doutorado, USP, 2011.

SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo*: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. – 2. ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SCHAFER, Raymond Murray. *O ouvido pensante*. Tradução de Marisa Trench Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. Revisão técnica de Agnaldo José Gonçalves. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SONTAG, Susan. A caverna de Platão. In: _____. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. E-book.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*: uma outra história da música. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

YOUTUBE. *Manoel de barros – só dez por cento é mentira*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vg4p_mwwai0>. Acesso em: 13 set. 2020.