



RELICI

A VERDADE NAS CIÊNCIAS E NAS ARTES: UM PASSEIO PELA POESIA DE MANOEL DE BARROS NO DOCUMENTÁRIO “SÓ 10% É MENTIRA”¹

*Cristina Zackseski*²

*Julio Zino*³

RESUMO

O texto trata da obra poética de Manoel de Barros a partir do documentário “Só 10% é mentira”, de Pedro Cezar. A abordagem teórica é do campo da criminologia e dos estudos sobre transmissão cultural. Procuramos enfatizar os aspectos libertários e a reverência que o poeta faz aos artistas, vagabundos e loucos em sua obra, dando-lhes luz, vida e conferindo inspiração para pensarmos o lugar da diferença, da verdade e da memória para o apaziguamento da vida social.

Palavras-chave: Manoel de Barros, cinema, poesia, ciência, verdade, memória.

ABSTRACT

The text deals with the poetic work of Manoel de Barros from the documentary “Só 10% é mentira”, by Pedro Cezar. The theoretical approach is in the field of criminology and studies on cultural transmission. We try to emphasize the libertarian aspects and the reverence that the poet makes to artists, vagabonds and madmen in his work, giving them light, life and providing inspiration to think about the place of difference, truth and memory for the appeasement of social life.

Keywords: Manoel de Barros, movie theater, poetry, science, truth, memory.

Poema

¹ Recebido em 23/04/2020.

² Universidade de Brasília. cristinazbr@gmail.com

³ Universidade de Barcelona. juzino@gmail.com



RELICI

99

A poesia está guardada nas palavras – é tudo que eu sei.
Meu fardo 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.
(Barros, 2005)

INTRODUÇÃO

Escrever sobre a “desbiografia oficial” de Manoel de Barros intitulada “Só dez por cento é mentira” é ao mesmo tempo muito prazeroso e desafiador. Trabalhando há anos com o problema da diferença em razão de nossa profissão, ensinando Criminologia (Crítica) e Antropologia (Transmissão Cultural) em cursos de graduação e pós-graduação - o que também é prazeroso e desafiador - nos obrigou a um exercício constante de pensar a diferença: a necessidade ou não de controle, as formas com que as sociedades a condenam ou absolvem, excluem e incluem, num constante processo de definição, reação e produção de significado, e também sobre as bases sociais e culturais que fundamentam esses processos. Isso inclui, por óbvio, um constante revisitar da noção de verdade e mentira e da interpretação de atos e fatos como verdadeiros ou falsos no sentido social, acadêmico e também jurídico - material e processual.

Neste texto procuramos trabalhar questões relacionadas à diferença e à necessidade dos processos criativos a partir da incrível capacidade de pensamento e expressão que é a poesia de Manoel de Barros⁴. A sensibilidade do poeta e a divertida desbiografia apresentada por Pedro Cezar - ganhador de dois prêmios na categoria longa-metragem documentário, do II Festival Paulínia de Cinema (2009) e do V Festival Internacional de Cinema de Goiânia (2009), além de melhor diretor de

⁴ No decorrer do texto utilizamos as falas do documentário, identificadas, mas sem as referências por se tratar de transcrições do filme. Os versos e poemas de Manoel de Barros estão com a indicação da fonte para esses últimos, já que os versos soltos também estão assim no documentário.



RELICI

100

documentário neste último - surgem primeiro no texto, pelo encanto e magia contidos nas cores, imagens, depoimentos e versos desta produção. É o documentário que nos guia, é ele que nos possibilita viajar pela poesia e tirar dela toda a energia para desenvolver os temas que nos provoca a refletir e escrever.

Manoel nos encanta com um pouco de “cinesofia”⁵, como queria Luis Alberto Warat, que tinha a ideia de fazer da cinesofia um espaço para os afetos que não cabe nas tradições acadêmicas, “un punto de fuga afectivo asociado al cine”. Ele queria, inicialmente “aprovechar la fuerza de las imágenes como disparador de un proceso de creatividad pautado en cuestionamiento de la relación tradicional, entre sujeto y conocimiento, que la vida universitaria impuso como modelo intocable.” Chegou em outro lugar, bem ao gosto do filme que estamos explorando:

Con la cinesofía se está proponiendo la sustitución del concepto por el deseo, el cuerpo, el sentimiento y la imagen. No hay más una equivalencia generalizada en el registro del concepto. Surge la sustitución del concepto por una realidad – reproductora, multiplicada y multiplicadora – como poesía. El poema en el lugar del concepto. La transgresión que no tiene ningún puerto seguro. El paradigma es la disolución de los paradigmas por la creatividad. La identidad, que solamente se puede reencontrar en la unidad que provoca la interacción del deseo. El deseo como ética. La ética como poesía.

(...)

Ve en la cinesofía una experiencia metafísica de increíble fresca revolución. Es un espacio de constitución de la autonomía. Y la constitución de la libertad, como dice Antonio Negri, es siempre revolucionaria es la poesía que transforma el mundo celebrando la vida por la fantasía (Warat, 2004: 551-2).

Com essa provocação, cuidaremos aqui de algumas das influências do nosso poeta - especialmente daquelas que ele mesmo declara no filme, que por certo são filósofos e artistas - e de partes de sua obra, com o objetivo de esticar os horizontes da pesquisa e da política naquilo que a poesia, o cinema e as artes de

5 Chama-se CineSofia o festival anual de Cinema e Filosofia de Milão. <http://www.rapportoconfidenziale.org/?p=18685> – acesso em 26/09/2012.



RELICI

101

forma geral nos possam servir como inspiração, atendendo a nossos próprios desejos subversivos.

VERDADE E MEMÓRIA

Há várias maneiras sérias de não dizer nada
Mas só a poesia é verdadeira

O Documentário de Pedro Cezar sobre a vida e a poesia de Manoel de Barros começa com o trecho do poema acima, que já diz muito sobre esse texto. O documentário joga o tempo todo com a noção de verdade:

No início do Século XX, em 1916, a fotografia era o 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.

Mesmo quando a fotografia se pretende como uma reprodução exata da realidade, o que transmite é uma visão dela, construída como uma conjunção entre fotógrafo e espectador. A intervenção do fotógrafo, sua sensibilidade, a disposição do objetivo, produzem um resultado em forma de imagem que o espectador recebe e interpreta, aplicando para isso esquemas que não estão diretamente inscritos na obra. A fotografia é história que se atualiza em um momento e lugar distante e se interpreta com códigos e subjetividades que formam parte do espectador.

Hoje sabemos das limitações da fotografia como prova, mas temos também consciência sobre suas infinitas possibilidades de emocionar, que não se perdeu com o cinema, mas foi completada por ele. Nem fotos, nem filmes têm hoje a pretensão de serem ou retratarem a verdade, e que apesar de servirem (às vezes) como prova nas lides judiciais, podem ser meios para despertar consciências, e nisso se aproximam muito do instrumental da Criminologia, que não precisa se servir o tempo todo e somente de material empírico que retrate a realidade conflitiva, mas que também pode se servir da fantasia para produzir alertas sobre questões



RELICI

102

controvertidas e buscar nela recursos criativos para problemas do campo da violência, tentando prevenir suas manifestações. Aqui acrescentamos, então, um elemento novo para pensar: a poesia. E não estamos sozinhos, como mostram as falas dos entrevistados no documentário. Vários deles registram em seus depoimentos, para além da grandeza da obra do poeta, a importância dele ao lidar (e brincar) com a memória e com a verdade, com o estímulo que produziu para as artes, e para o tom e o dom libertador de sua poesia.

Manoel dedica três livros ao tema da memória e os três foram reunidos num só em 2010 – Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros - mas esse tema é recorrente em sua obra, ainda que não esteja nomeado em seus livros e poemas. Nota-se ali a influência do filósofo Gaston Bachelard para quem “um excesso de infância é um germe de poema”, e de acordo com Giselly dos Santos Peregrino:

Ao abrir qualquer uma das caixinhas das Memórias inventadas, o leitor depara-se com a infância, resgatada por meio da memória, ou melhor, de memórias inventadas. Não se trata de voltar ao passado e anotar o que aconteceu na história de sua vida. Trata-se de inventar esse passado, como, sem perceber, fazemos toda vez que recordamos algo que nos ocorreu. Não nos vêm imagens reais, mas aquilo que interpretamos do decorrido e, por vezes, invenções nossas que, sem nos darmos conta, acrescentamos como se tivessem, de fato, existido (Peregrino, 2010: 47).

Outros pesquisadores recuperam a obra poética de Manoel para tratar especificamente do tema da memória. Podemos citar, por exemplo, a dissertação de mestrado de Maria José de Carvalho Ferreira – As faces da memória: uma leitura da poesia de Manoel de Barros – onde ela trata da memória pessoal, da coletiva (intertextual) e da implícita (que liga “os poemas entre si, deixando ver sob cada texto poético a sombra de outro”) (2010, p. 10).

Quando o poeta fala da infância ele fala da sua infância no Pantanal, não só dela e sim das muitas infâncias das quais recolhe material, e introduz o elemento que dá nome ao documentário, que é a invenção.



RELICI

Tudo que não invento é falso

Esse verso aparece como um mantra no documentário.

O entrevistador pergunta qual é a diferença entre a invenção e a mentira. Ele diz: “Se eu te contar que eu fui ali na padaria e comprei um pão, é mentira, porque eu não fui; eu tô aqui falando com você. Invenção é uma coisa que serve para aumentar o mundo.” E sentencia: “Tenho uma confissão a fazer: Noventa por cento do que escrevo é invenção, só 10% é mentira.”

Em certo momento do documentário há um trecho intitulado “conversas por escrito com Manoel”, onde há mais sobre a verdade e a invenção. A pergunta é: O que é mais importante para a poesia, verdade ou ilusão? A isso ele responde: “Poeta não tem compromisso com a verdade, senão que talvez com a verossimilhança. Quem descreve não é dono do assunto. Quem inventa é”. E já que quem inventa é dono do assunto, ele brinca com a invenção a ponto de não morrer na poesia:

No caminho, antes, a gente precisava
De atravessar um rio inventado.
Na travessia o carro afundou e os bois morreram afogados.
Eu não morri porque o rio era inventado.
(Barros, 1999)

Sobre o Pantanal, por exemplo, Manoel diz que é o lugar onde nasceu, que ama, que dali tira seu sustento, mas adverte: “Eu sou um poeta da palavra e ninguém quer entender isso. Eu não sou poeta de paisagem, eu não sou poeta ecológico, eu não quero expressar costumes, eu não sou historiador. Eu sou poeta. Poeta é um ser que inventa. Eu invento o meu Pantanal.”

A dimensão das coisas do cotidiano é para ele também a dimensão da importância da vida e dos sentimentos. Podemos pensar com ele gradações diferentes do poder e da economia, que são dois aspectos centrais da história, da ciência e dos conflitos, que na visão do artista assumem um papel secundário diante da insignificância de todos, de cada um e do próprio mundo. Ele diz:



RELICI

104

(...) que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balanças nem barômetros etc.
Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós.

Marca-se bem a distinção entre o encanto do inusitado e o racional. E isso vem de algum lugar, que é a vida do poeta e suas lembranças da infância. Ele conta:

A poesia nasce do não existir. Você tem que inventar. Naquele nucleozinho em que a gente vivia só tinha mentiroso, porque precisava viver, inventar coisas, contar coisas. A comunidade lá, 7/8 pessoas, não tinha assunto, não tinha rádio nem televisão, não tinha nem vizinho. Tinha que conversar com o pato, com galinhas, coisa parecida.

Outra influência do poeta é Arthur Rimbaud, com seu “desregramento de todos os sentidos”, desenvolvido na Carta dita do Vidente (1871). Manoel diz que Rimbaud foi para ele a revolução:

Eu podia me desnaturar, isto é: desreinar de natureza. Eu seria desnaturado. Promíscuo das pedras e dos bichos. Eu era então cheio de arpejos e indícios de águas. Não queria comunicar nada. Não tinha nenhuma mensagem. Queria apenas me ser nas coisas. Ser disfarçado. (...) Falo daquele desregramento a que se referiu Rimbaud e que ilumina as nossas loucuras. E que perverte os textos até os limites mais fróidicos da palavra. Penso que os subtextos e os intertextos resultam de uma perversão sensorial. A um poeta, habitar certos antros faz frutos (Barros, 1996, p. 325-326).

Também os acadêmicos podem produzir muito a partir de suas experiências em “certos antros”, lembrando da trajetória inicial de pesquisa de Howar Becker, da qual trataremos um pouco mais adiante.

POESIA E CIÊNCIA

Poesia não é para compreender, mas para incorporar
Entender é parede: procure ser árvore



RELICI

105

O documentário apresenta várias vezes a discussão sobre o que é poesia. Manoel diz inicialmente: “Poesia é a armação de palavras com um canto dentro.” Essa é uma característica de sua obra, já identificada na literatura: ele faz poesia para dizer o que é poesia (Ferreira, 2010, p. 16). Em um trecho de poema ele diz que poesia “é voz de poeta. É voz de fazer nascimentos” (Barros, 2010a). E ao mesmo tempo ele vai revelando quem são os seres poéticos:

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.

(Barros, 1982: 35).

Ele fala sobre o encantamento que as palavras lhe produzem, que é excitado por elas no seu “lugar de ser inútil”, que é o quartinho onde ele se fechava para escrever em caderninhos pequenos, feitos por ele mesmo.

Outro ponto importante que está marcado no documentário é a desnecessidade de que a poesia seja explicada. Ele, o filho, João de Barros e também a escritora e roteirista Adriana Falcão insistem nisso. Ela diz: “Bateu, bateu, não bateu, esquece.” O filho fala que as universidades deviam deixar de colocar obras dele no vestibular, porque não adiantava perguntar “o que o poeta quis dizer”. E o próprio Manoel diz:

A poesia não gosta de ser explicada. Poesia que é explicada deixa de ser poesia para mim, começa a ser prosa. Começa a ser despertada pela razão, e a razão é a última coisa que deve entrar na poesia.

(...)

A poesia é um rasgão na bunda da razão.

Eu não quero dar informações. Eu nunca quis. Eu quero dar encantamento. Poesia não é para descrever. É para descobrir, e coisas que sejam inóspitas, diferentes, como tropeçar numa pedra.

Na poesia a diferenciação entre o encanto e a ciência se mostra de várias maneiras. O poeta confere poder e força a seres que estão à margem da percepção comum sobre estes elementos, e duvida do acúmulo de informação:



RELICI

106

A ciência pode classificar e nomear os órgãos de um sabiá
mas não pode medir seus encantos.
A ciência não pode calcular quantos cavalos de força
existem
nos encantos de um sabiá.
Quem acumula muita informação perde o condão de adivinhar: divinare.
Os sabiás divinam
(Barros, 1996: 53).

PROFISSÕES E CONFLITIVIDADE

Me procurei a vida inteira e não me achei
- pelo que fui salvo

Howard Becker é o principal expoente vivo da Escola de Chicago; músico e sociólogo, nesta ordem. Mesmo quando trabalha com Sociologia estuda, entre outras coisas, Sociologia da Arte. Segundo ele “[...] nunca está claro o que é ou não ‘arte’ [...]. No caso da arte, claro, ninguém se incomoda se o que faz é chamado de arte [...]. O rótulo não prejudica a pessoa ou a obra a que é aplicado, como acontece em geral com rótulos de desvio. Em vez disso, acrescenta valor” (Becker, 2008, p. 14).

No entanto, o fato dos artistas não se incomodarem ao ver rotulada de arte sua produção não significa que ser artista seja fácil, como o próprio Becker diz numa entrevista, onde narra o início de sua carreira como músico de jazz no submundo da cidade de Chicago do início do Século XX, mencionando o fato dos pais dele acharem que ele “ia acabar levando um tiro num daqueles lugares”⁶. Para ele, dois

6 “Enquanto estava na Universidade de Chicago, também entrei para o mundo do jazz. Comecei a estudar piano com mais ou menos 12 anos, e ao ir para a universidade conheci um colega “mais velho”, um menino de uns vinte anos, que me introduziu nesse novo mundo. Ele tinha um problema cardíaco que o impedira de ir para a guerra, era um bom músico, e graças a seus contatos comecei a trabalhar tocando piano à noite. Tocava intuitivamente, e só mais tarde fui ter algumas aulas com um famoso músico de jazz chamado Lennie Tristano. Mas este foi o outro lado da minha libertação de uma vida de classe média: entrar para o *music business*, como nós chamávamos. Eu tocava em bares, em lugares onde havia shows de *strip-tease*. Durante toda a adolescência fiz isso, o que me deu muita independência em relação a meus pais, pois eu ganhava para viver. Não muito, mas ganhava.

G.V. - *Você não teve problemas com seus pais?*

Revista Livre de Cinema, v. 7, n. 3, p. 98-122, set-dez, 2020

ISSN: 2357-8807



RELICI

107

livros foram importantes: Ruth Benedict - *Patterns of Culture* – e Thorstein Veblen - *The Theory of the Leisure Class*:

Esses livros (...) abriram a minha cabeça, pois em resumo diziam: “Sua família pode estar um pouco enganada. Há outras maneiras de se pensar a vida. Você não deve se preocupar com seus pais, seus tios e tias e outras pessoas que acham coisas sobre como você deve viver. Faça o que você quiser”. (Duque Estrada; Alves de Abreu, 1990, p. 114-5)

Assim também Manoel revela no documentário o quanto tardou para conseguir “comprar o ócio” e dedicar-se à poesia.

Eu fiquei 10 anos no pantanal com a minha mulher e depois de 10 anos eu consegui fazer com que a minha fazenda desse renda, e eu pude ficar à disposição da poesia. Então eu comprei o ócio. Daí que eu pude ser o vagabundo profissional que eu sou agora.

O narrador do documentário diz: “Comprar o ócio e ser um vagabundo profissional custa bem mais caro do que o dinheiro pode pagar”. Não se trata, pois, apenas de dinheiro, trata-se de um estilo de vida frequentemente confundido com ou associado ao desvio. O ser artista é um ser problemático, porque muitas vezes é incontrolável em seus devaneios, e isso não é facilmente aceito, a menos que seja lucrativo, ou que seja conferidor de fama, ou algum tipo de poder. Manoel vai mostrando em vários momentos de sua obra como foi o processo de tornar-se um “fraseador:

Hoje eu completei oitenta e cinco anos. O poeta nasceu de treze. Naquela ocasião escrevi uma carta aos meus pais, que moravam na fazenda, contando que eu já decidira o que queria ser no meu futuro. Que eu não queria ser doutor. Nem doutor de cura nem doutor de fazer casa nem doutor de medir terras. Que eu queria era ser fraseador. (...) Mas esse tal de fraseador bota mantimentos em casa? (...) se fraseador não bota mantimentos em casa, nós temos que botar uma enxada na mão desse menino pra ele deixar de variar. A mãe baixou a cabeça um pouco mais. O pai continuou meio vago. Mas não botou enxada (Barros, 2003: VII).

- Tive montes de problemas! Meu pai achava que eu ia acabar levando um tiro num daqueles lugares, pois naturalmente não tinha ideia de como eram.” (Duque Estrada; Alves de Abreu, 1990, p. 115)



RELICI

108

E ele se torna um fraseador e rompe com o modelo. Em seu processo criativo contestador Manoel apresenta uma visão diferente de como alguém pode destacar-se:

Prefiro as linhas tortas, como Deus.
Em menino eu sonhava de ter uma perna mais curta
(Só para poder andar torto).
Eu via o velho farmacêutico de tarde, a subir a ladeira do beco,
torto e deserto... toc ploc toc ploc.
Ele era um destaque.
Se eu tivesse uma perna mais curta, todo mundo haveria de olhar para mim:
la vai o menino torto subindo a ladeira do beco toc ploc toc ploc.
Eu seria um destaque.
A própria sagração do Eu.
(Barros, 1996: 39)

Existem vários pontos no documentário que nos permitem pensar no que é produtivo e no que é essencial. Um deles é Danilinho. O narrador diz: “lá no fundo o que todo mundo espera é uma convocação pra acreditar nos sonhos mais genuínos. Danilinho recebeu um chamado de Manoel.” O poeta convenceu Danilinho de que ele é um artista e, vindo do poeta, ele teve que assumir essa responsabilidade.

Cada pessoa tem suas capacidades e há no mundo lugar para todas elas – não pode haver espaço só para as melhores, como prega a meritocracia. Nem todos conseguem comprar o ócio, e às vezes nem mesmo as pessoas que possuem meios para sua subsistência são livres para exercer sua arte, como Danilinho, qualificado no documentário como fazendeiro e artista, que explicita as cobranças recebidas dizendo:

Meu pai chegava na minha fazenda e eu tava esculpindo: Uai, você não foi pro campo?
E eu cavucando pau e sujando uns troço aí.
...
E aí eu assumi essa porra: artista.

Também Stella, a esposa de Manoel, rememora a surpresa que teve ao descobrir a vocação do então futuro marido, e revela em sua fala a dificuldade de aceitação da profissão na época (e também agora). Ela diz que tinha resolvido não



RELICI

109

se casar, que foi comprar um apartamento para se libertar da família e poder viver sozinha, e quem vendia era o Manoel. Conta que foi um namoro de 2 - 3 meses, e que antes de casar ela foi na casa onde ele morava e a senhora dona da casa convidou-a para conhecer o quarto dele. Havia alguns papéis em cima de uma escrivaninha e a dona perguntou:

- Você sabe que ele é poeta, né?

- Poeta?

(No meu tempo, o poeta... a família já não ia gostar muito, porque a família é muito exigente de qualidades.)

- Eu não sabia que é poeta, eu sei que ele é uma pessoa muito inteligente, eu tô convivendo com ele, tô encantada com ele, mas poeta eu não sabia não.

(Fiquei sabendo nesse dia).

Ser poeta seria um estigma (Goffman, 1891) que não podia ser assumido facilmente perante os familiares da noiva. Manoel podia ser muito inteligente, mas será que conseguiria ter uma vida digna sendo poeta? Ser poeta é situar-se fora do convencional e, sem conformar-se, revelar-se com uma forma de ver e uma forma de existir. No poema “O poeta”, diz:

De tarde fui olhar a Cordilheira dos Andes que

se perdia nos longes da Bolívia.

E veio uma iluminura em mim.

Foi a primeira iluminura.

Daí botei meu primeiro verso:

Aquele morro bem que entorta a bunda da paisagem.

Mostrei a obra pra minha mãe

A mãe falou:

Agora você vai ter que assumir as suas irresponsabilidades

Eu assumi: entrei no mundo das imagens.

(Barros, 2004: 47)

No documentário ele lembra que se queixara dos livros disponíveis na biblioteca do internato para um padre que então lhe apresentou as obras do Padre Antônio Vieira. Com ele Manoel diz ter descoberto a capacidade de “ver de ouvir”. Ele explica que você ouve, daí você vê. No percurso de escrita deste texto as poesias de Manoel passaram a “conversar” mais com o universo do referido Padre,



RELICI

110

especialmente no caso do famoso Sermão de Santo António aos Peixes (1654), como se verá adiante.

A situação de um campo artístico, separado do produtivo e convencional, é também um tema recorrente na poesia de Manoel de Barros. Em sua poesia o autor recupera episódios de sua biografia onde percebe a distância existente entre ele e outras crianças e manifesta seu desinteresse em participar de seus jogos. Ele também expressa sua consciência de que sua atitude é exteriorizada e percebida pelos demais e sua capacidade de responder e atuar, distanciando-se sem estabelecer uma ruptura com os códigos desses espaços sociais:

5

No recreio havia um menino que não brincava
com outros meninos
O padre teve um brilho de descobrimento nos olhos
— POETA!
O padre foi até ele:
— Pequeno, por que não brinca com os seus colegas?
— É que estou com uma baita dor de barriga
desse feijão bichado.
(Barros, 2016: 19)

O desinteresse em jogar determinados jogos sociais é o reflexo da incorporação em sua pessoa de um *habitus* que gera outros interesses e que gera uma *illussio*⁷, um “estar preocupado” y cada vez más orientado para todo o que supõe “virar poeta”:

6

Carta acróstica: “Vovó aqui é tristão
Ou fujo do colégio
Viro poeta
Ou mando os padres...”

⁷ “La illusio es el opuesto mismo de la ataraxia: es estar preocupado, tomado por el juego. Estar interesado es aceptar que lo que ocurre en un juego social dado importa, que la cuestión que se disputa en él es importante (otra palabra con la misma raíz que interés) y que vale la pena luchar por ella” (Bourdieu y Wacquant, 2005:174).



RELICI

111

Nota: Se resolver pela segunda, mande dinheiro para comprar um dicionário de rimas e um tratado de versificação de Olavo Bilac e Guima, o do lenço.
(Barros, 2016: 20)

Ao mesmo tempo em que Manoel se assume como artista, e consegue levar adiante sua trajetória como poeta, ele se coloca como *outsider*, mesmo no ramo da poesia. Ele arremeda no documentário pessoas falando a seu respeito e menciona o fato de fazer poesia sem rima, sem métrica, somente munido de sua imaginação fantástica, camuflado entre memórias e invenções de sua vida, que sintetiza em períodos da infância, ou seja, nos quais não há responsabilidade. E assim ele consegue imprimir um estilo próprio, livre, cuja análise já foi feita por muitos pesquisadores, ocupados da linguística, e agora por nós, ocupados da liberdade. Para citar apenas uma, que representa os primeiros, Ligia Savio diz:

Os poemas de Manoel de Barros têm uma estrutura inusitada: há poemas em forma de entrevista, com perguntas e respostas, poemas em forma de moda de violão, há outros que são fragmentos, há definições, há um texto em forma dramática com as falas das personagens indicadas e marcações teatrais (Savio, 2004).

Estamos, na academia, na vida que consideramos profissional, muito presos a ideais de racionalidade, mas não raro esquecemos que o encantamento é um componente fundamental da vida e das relações. Isso não significa de devemos abandonar a racionalidade, o rigor teórico acadêmico, as preocupações metodológicas, mas é um convite à liberdade onde ela puder existir, como no espaço da sala de aula, bem ao estilo de Luis Alberto Warat (2010), e na escolha dos objetos de estudo - o caso deste projeto de Criminologia e Cinema, e do tema deste e de outros volumes, a liberdade é um traço fundamental, e de todas as coisas que fazemos, a mais prazerosa.

CONFORMIDADE E DESVIO

Eu tenho cacoete pra vadio



RELICI

112

A trajetória vital reconstruída por Barros na sua poesia indica sucessivos espaços através dos quais foi incorporando sua maneira de perceber, apreciar, atuar e, particularmente, de expressar-se. Seu aparente pequeno mundo do Pantanal se situa num espaço particular de socialização, no qual reconhece a criação de seus próprios esquemas de percepção, apreciação e de expressão que vão se definindo como sua visão poética da realidade:

A Doença
Nunca morei longe do meu país.
Entretanto padeço de lonjuras.
Desde criança minha mãe portava essa doença.
Ela que me transmitiu.
Depois meu pai foi trabalhar num lugar que dava essa doença nas pessoas.
Era um lugar sem nome nem vizinhos.
Diziam que ali era a unha o dedão do pé do fim do mundo.
A gente crescia sem ter outra casa ao lado.
No lugar só constavam pássaros, árvores, o rio e os seus peixes.
Havia cavalos sem freios dentro dos matos cheios
de borboletas nas costas.
O resto era só distância.
A distância seria uma coisa vazia que a gente portava no olho
E que meu pai chamava exílio.
(Barros, 2007)

Reconhece também o contraste que esses esquemas provocam quando se confrontam como os que regem, de maneira hegemônica outros espaços sociais. No poema “Soberania”, ele ilustra esse processo de contraste, as reações dos atores em posições dominantes (como é o caso do pai) e a maneira como se pretendem canalizar os esquemas mediante os estudos. Mas também nos mostra a capacidade de Barros de ser seletivo com as incorporações dos esquemas hegemônicos, aplicando nos novos espaços os esquemas que foi gestando e que irão se confirmando e consolidando como sua forma autônoma de ver, compreender e expressar.

10. Soberania

Naquele dia, no meio do jantar, eu contei que
tentara pegar na bunda do vento – mas o rabo



RELICI

113

do vento escorregava muito e eu não consegui
pegar. Eu teria sete anos. A mãe fez um sorriso
carinhoso para mim e não disse nada. Meus irmãos
deram gaitadas gozando. O pai ficou preocupado
e disse que eu tivera um vareio da imaginação.
Mas que esses vareios acabariam com os estudos.
E me mandou estudar em livros. Eu vim. E logo li
alguns tomos havidos na biblioteca do Colégio.
E dei de estudar pra frente. Apreendi a teoria
das idéias e da razão pura. Especulei filósofos e
até cheguei aos eruditos. Aos homens de grande
saber. Achei que os eruditos nas suas altas
abstrações se esqueciam das coisas simples da
terra. Foi aí que encontrei Einstein (ele mesmo
– o Alberto Einstein). Que me ensinou essa frase:
A imaginação é mais importante do que o saber.
(Barros, 2008)

No poema Soberania é possível ver a preocupação dos pais com o olhar inquieto de Manoel. Também percebemos que ele vai buscar na ciência uma certa “autorização” para ser como é. E ao mesmo tempo, debocha dos doutores em sua poesia:

O pai morava no fim de um lugar.
Aqui é lacuna de gente – ele falou:
Só quase que tem bicho andorinha e árvore.
Quem aperta o botão do amanhecer é o arãquã.
Um dia apareceu por lá um doutor formado: cheio de suspensórios e ademanes.
Na beira dos brejos gaviões-caranguejeiros comiam caranguejos.
E era mesma a distância entre as rãs e a relva.
A gente brincava com terra.
O doutor apareceu. Disse: Precisam de tomar anquilostomina.
Perto de nós sempre havia uma espera de rolinhas.
O doutor espantou as rolinhas.

À mesa o doutor perorou: Vocês é que são felizes porque moram neste Empíreo.
Meu pai cuspiu o empíreo de lado.
O doutor falava bobagens conspícuas
Mano Preto aproveitou: Grilo é um ser imprestável para o silêncio.
Mano Preto não tinha entidade pessoal, só coisal.
(Seria um defeito de Deus?)
A gente falava bobagens de à brinca, mas o doutor falava de à vera.
O pai desbrincou de nós:
Só obscuro nos cintila.
Brugrinha boquiabriu-se.
(Barros, 1996, p. 13 e 15)



RELICI

114

Mas ainda em sua autonomia, sua poesia recria a maneira como o poeta percebe como foi sua relação com os outros, as respostas que obteve – em ocasiões sancionadoras, em outras cúmplices ou compreensivas – e que são destacados como pontos de articulação na gestação de sua mirada poética e sua sensibilidade:

Descobri aos 13 anos que o que me dava prazer nas leituras não era a beleza das frases, mas a doença delas.

Comuniquei ao Padre Ezequiel, um meu Preceptor, esse gosto esquisito.

Eu pensava que fosse um sujeito escaleno.

- Gostar de fazer defeitos na frase é muito saudável, o Padre me disse.

Ele fez um limpamento em meus receios.

O Padre falou ainda: Manoel, isso não é doença, pode muito que você carregue para o resto da vida um certo gosto por nada...

E se riu.

Você não é de bugre? – ele continuou.

Que sim, eu respondi.

Veja que bugre só pega por desvios, não anda em estradas –

Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas e os arituncs maduros.

Há que apenas saber errar bem o seu idioma.

Esse Padre Ezequiel foi o meu primeiro professor de agramática”.

(Barros 1993: 89).

LINGUAGEM E PODER DE DEFINIÇÃO

Borboleta é uma cor que voa

Errar na gramática, mas acertar na poesia, como Manoel diz que fazem as crianças, é uma das delícias de sua obra. Segundo Ligia Savio a inspiração para isso veio de Oswald de Andrade⁸, mas o que importa para o nosso texto é outra afirmação de Ligia, a de que “a palavra poética tem um papel transgressor” (Savio,

8 Manoel confirma na poesia: “Aí, quando peguei o Oswald de Andrade para ler, foi uma delícia. Porque ele praticava aquelas rebeldias que eu sonhava praticar (...) Foi Oswald de Andrade que me segredou no ouvido – Dá-lhe Manoel! E eu vou errando como posso” (Barros, 1990, p. 224 – 5).



RELICI

115

2004), e de tão transgressor, consegue dar a volta no conceito marxiano de reificação⁹:

O eu vira me. O sujeito humano vira objeto. É a busca do estado coisal a que tanto o poeta se refere, bem distante do conceito de reificação. Aqui virar coisa significa recuperar o poético e a própria liberdade (Savio, 2004).

A autora está falando sobre a capacidade da poesia manoelina dar nova dimensão àquilo que não tem valor econômico, ao lixo, aos trastes, às coisas miúdas, às desimportâncias. Tal capacidade advém de sua origem campesina pantaneira, por certo, mas ela não existe de per si, ela esteve no poeta foi desenvolvida por ele no transcorrer do tempo em que se dedicou ao seu ofício, reconhecendo seu talento, encontrando o seu lugar, sua forma de contribuir para o mundo.

É preciso transver o mundo

Damos significados a nossa existência, às nossas percepções, significados que nos são inculcados e que incorporamos, e voltamos a exteriorizar para nos conectarmos e comunicarmos com outros que experimentaram o mesmo processo. Mas esses significados, longe de ser uniformes e estáveis para toda uma sociedade, estão incorporados em atores que pertencem a classes diferentes e estão em contradição, havendo uma luta contínua por fazer que uns predominem e sejam adotados pelos atores em sua compreensão sobre a realidade (Wright, 1999, p. 132). A poesia de Manoel de Barros forma parte de esse contexto, mas se distancia desta luta, dando à palavra e aos significados uma autonomia em relação a seus usos convencionais e aos compromissos com lados em conflito e seus poderes. Palavras que inventam realidade (nem às descrevem, nem as registram), são

9 Na teoria marxista o capital e os bens que podem ser adquiridos com ele acabam dando relevo excessivo àquilo que é mercadoria, em detrimento do que é humano. Carlos Drummond de Andrade também fala sobre isso no poema Eu Etiqueta, que termina assim:

Por me ostentar assim, tão orgulhoso de ser não eu, mas artigo industrial, peço que meu nome retifiquem. Já não me convém o título de homem. Meu nome novo é coisa. Eu sou a coisa, coisamente.



RELICI

116

palavras inventadas para expressar essas realidades, que rompem com essa hegemonia em forma de esquemas que pretendem ser impostos, são o que Foucault denomina códigos fundamentais de uma cultura “(...) que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas — fijan de antemano para cada hombre los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los que se reconocerá” (Foucault, 1968, p. 5 – 6).

Transpassar a força desses códigos que impõem essa ordem é possível, mas precisamente, o jogo de poder está em dominar os recursos para fazer que a explicação da ordem seja aceita e adotada como inescapável. A ideia de hegemonia e também a de violência simbólica permitem explicar este efeito que sustenta a dominação com base em uma crença e uma adesão que os atores em posições dominadas outorgam a uns significados arbitrários¹⁰. A violência simbólica se funda nas incorporações dos habitus, que em diferentes espaços sociais experimentam os atores. Os habitus¹¹, as formas de pensar, sentir e atuar, segundo a incorporação prévia e a reativação destes esquemas nos espaços presentes. A visão que Barros consolida e que se expressa através de sua poesia tem a capacidade de “transver o mundo”, de romper com a naturalização e a invisibilidade que resulta da violência simbólica expressada através dos habitus hegemônicos.

DISCURSOS MARGINAIS

¹⁰ “La violencia simbólica es esa violencia que arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales apoyándose en unas «expectativas colectivas», en unas creencias socialmente inculcadas”. (Bourdieu, 1997, p. 173)

¹¹ Habitus seriam: “(...) sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente ‘regladas’ y ‘regulares’ sin ser en nada el producto de la obediencia a reglas y, siendo todo esto, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta” (Bourdieu, 1991, p. 92).



RELICI

117

Tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mijá em cima
serve para a poesia

O narrador fala que: “Nos versos de Manoel, Viviane percebeu que filosofia, razão e lógica não dão conta de todas as sensações”. Ele está se referindo a Viviane Mosé - filósofa e escritora.

Aproveitamos esta observação para pensar que o campo da prevenção da violência também está demasiadamente estreito, confinado, na melhor das hipóteses, aos dados de realidade e aos discursos acadêmicos. Manoel de Barros, com sua poesia, sua atitude e sua forma peculiar de ver o mundo, chama atenção para coisas perdidas da oficialidade do mundo, para os processos criativos e para as falas de personagens que continuam de alguma forma à margem da política, que são as crianças, os idosos, os loucos, os vagabundos e os bêbados. Na poesia eles estão reverenciados, mas no discurso acadêmico ainda não encontraram lugar que não seja de pouco poder. Manoel acaba dando voz aos detentores da sabedoria do cotidiano, mas que, por não serem letrados, não são ouvidos. De acordo com Marcelo Marinho:

Ao recusar a norma culta e optar preferencialmente pela plasticidade da linguagem popular, Barros rejeita igualmente a hierarquização valorativa entre os seres humanos, manifestada sobretudo na pouco pertinente noção de “erro” e na preconceituosa adoção de diferentes “níveis” de emprego da linguagem.

Assim, uma tal poesia rejeita a condição primeira da gramática normativa, eficaz instrumento de escalonamento e dominação social. Neste país de todos os contrastes, as classes sociais com menor poder de acesso ao aprendizado das normas linguísticas são eternamente condenadas a papéis subalternos, ainda que a sabedoria seja encontrada com mais frequência entre os humildes do que entre os doutos bacharéis (Marinho, 2009, p. 6).

Aqui reencontramos muitos dos processos de incorporação que fomos recorrendo através da poesia manoelina: a gestação e consolidação de um *habitus* que não são só ideias, mas que se convertem em práticas, que lhe vincula a diferentes atores que vão sendo construídos em seu universo social. Ele os valoriza e os consagra como artistas. Um *habitus* que se expressa através de um discurso e



RELICI

118

uma linguagem próprios e que, em correspondência com esse universo social que cria, rompe com o “discurso culto”¹². Destacamos, assim, que a poesia de Barros, ainda que seja uma expressão individual, tem um efeito social, de relação com relação a outros que lhe cercam - esses atores que permanentemente são referidos em seus poemas – mas também com quem através da leitura, se conecta e se identifica, sendo capaz de apreciar e sentir o universo manoelino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do lugar onde estou já fui embora

Este passeio pela poesia de Manoel de Barros foi guiado pelo cinema. A poesia dele já nos era familiar, mas o que nos permitiu adentrar no universo manoelino e organizar nossas ideias sobre o poder transformador da sua obra foi o documentário “Só 10% é Mentira”. E Warat nos ajuda a pensar nessa relação:

Sin duda, el cine tiene relaciones de parentesco con la fantasía poética, puede generar la actuación estética de nuestros fantasmas, ayudándonos a liberar nuestro querer. El cine puede ser la imaginación que se conecta con nuestra “reserva poética”. Lo poético reprimido. (Warat, 2004: 560)

O título do documentário nos provocou para que explorássemos o tema da verdade, enfatizando aspectos ainda não revelados pela vasta produção intelectual que existe sobre o poeta. Nela o tema da memória, da infância e da linguagem são mais explorados, mas poucos autores conciliam este pensamento a determinadas posições e atitudes que a nosso ver são centrais para o equilíbrio social e das relações. As análises cingem-se ao campo artístico e linguístico, mas elas também podem alcançar o campo social, e a educação é um lugar privilegiado para isso. Porém, a Criminologia, que é a rainha das pontes da interdisciplinaridade, nos

12 “La eficacia de los discursos cultos: procede de la oculta correspondencia entre la estructura del espacio social en que se producen campo político, campo religioso, campo artístico o campo filosófico - y la estructura del campo de las clases sociales en que se sitúan los receptores y con relación a la cual interpreta el mensaje” (Bourdieu, 2001: 15).



RELICI

119

permite pensar também sobre outros sentidos da transformação e libertação tão raros e tão necessários em nossos dias. Neles há pouco espaço para a liberdade.

O ser artista precisa romper a barreira do poder econômico para se instalar, quer sejam eles de classes altas ou baixas, pois o retorno da arte pode ser apenas póstumo, ou não chegar nunca, ao passo que as frustrações decorrentes da falta de liberdade para eleger a profissão e a formação que se deseja, além de tolher a beleza que possa resultar disso, ainda pode produzir ressentimentos e desentendimentos cujo efeito não é de imediato percebido, mas que pode ser um componente da violência experimentada na contemporaneidade. Quando escolhemos uma carreira convencional em razão de pressões familiares e sociais estamos presos desde já e teremos mais chances de produzir violência. Quando lutamos por nossos sonhos podemos ser privados de liberdade mais adiante e teremos mais chances de sofrer violência.

De que serve, afinal, toda ciência, com suas verdades, sem a arte e a liberdade? Podemos ser cientistas sérios, mas apesar disso podemos estar presos nas palavras e nas ideias acostumadas, incapazes de produzir alternativas para o controle dos conflitos, pois geralmente não damos ouvidos aos seres poéticos citados pelo poeta, que são as crianças, as pessoas esquisitas, os loucos, bêbados e vagabundos. Eles continuam sem lugar de fala no campo das políticas públicas, até mesmo quando são implicados diretamente, embora possam ter muito a dizer.

Manoel de Barros reverencia as escolhas que fez, mas em várias passagens percebe-se que havia em torno dele um temor de que ele fosse despencar para outro universo, do prazer e da alienação. Ele mesmo se diz anormal, como forma de consolidar uma vocação rara da qual não fugiu, desde que começou a “apertar parafuso no vento” (Barros 2005, p. 25), mas apesar disso ele pode ser considerado normal – tem recursos, leituras, produção, casa, casamento, filhos. Isso nos mostra que, ainda que tenhamos a necessidade de adentrar a esquemas de vida



RELICI

120

tradicionais, podemos convertê-los, subvertendo-os às nossas necessidades e aspirações, criando espaços de liberdade dentro das nossas várias formas de prisão, redefinindo nossa noção e nossas expectativas sobre a anormalidade.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra poética*, Volumes 4-6. Lisboa: Publicações Europa-América, 1989.

BARROS, Manoel de. *Concerto a Céu Aberto para solos de ave*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1991.

_____. *Ensaaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *Exercícios de ser criança*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

_____. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1990.

_____. *Memórias inventadas: a primeira infância*. Rio de Janeiro: Planeta, 2003.

_____. *Memórias inventadas: a segunda infância*. Rio de Janeiro: Planeta, 2006.

_____. *Memórias inventadas: a terceira infância*. Rio de Janeiro: Planeta, 2008.

_____. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. Rio de Janeiro: Planeta, 2010.

_____. *O livro das ignoranças*. 3ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

_____. *O livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. *Poemas rupestres*. Rio de Janeiro: Record, 2004.



RELICI

121

_____. *Poemas concebidos sem pecado e Face imóvel*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

_____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010a.

_____. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro, Record, 2005.

BECKER, Howard. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 14.

BOURDIEU, P. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1997.

_____. *El sentido práctico*. Madrid: Taurus, 1991.

_____. y WACQUANT, L. J. *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

_____. *¿Qué significa hablar?* Madrid: Akal, 2001.

DUQUE ESTRADA, Maria Ignez; ALVES DE ABREU, Alzira. Uma entrevista com Howard S. Becker. In. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 3, n.5, 1990, p.114-136.

FERREIRA, Maria José de Carvalho. *As faces da memória: uma leitura da poesia de Manoel de Barros*. Dissertação de mestrado. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueologia de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1968.

GOFFMAN, Erving. *Estigma. Notas sobre a identidade deteriorada*. 1891. Disponível em: <http://www.aberta.senad.gov.br/medias/original/201702/20170214-114707-001.pdf> - acesso em 28/08/2019.

MARINHO, Marcelo. *Manoel de Barros: o brejo e o solfejo*. Campo Grande: Letra Livre, 2009.

PEREGRINO, Giselly dos Santos. *A educação pela infância em Manoel de Barros*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: PUC, 2010.



RELICI

122

SAVIO, Ligia. A Poética de Manoel de Barros: uma sabedoria da terra. *Literatura y lingüística* (15), 2004, p. 67-80. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112004001500005> - acesso em 10/09/2019.

VIEIRA, António. Sermão de Santo Antônio. Núcleo de Educação à Distância. Universidade da Amazônia. Disponível em www.dominipublico.com.br. – acesso em 02/10/2019

WARAT, Luis Alberto. La cinesofía y su lado oscuro: la infinita possibilidade surrealista de pensar con la cinesofía. In. *Territórios desconhecidos: a procura surrealista pelos lugares do abandono do sentido e da reconstrução da subjetividade*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2004.

WRIGHT, Susan. La politización de la cultura. In. *Constructores de Otredad*. Buenos Aires: Antropofagia, 1999, pp.128-141.