

LIVRO SOBRE NADA: ENTRE O ESCREVER E O DES-CRER-VER-SE**LIVRO SOBRE NADA: BETWEEN WRITTING AND DES-CRIBING**Valdegilson da Silva Costa.¹

Resumo: O presente trabalho visa a analisar a temporalidade no projeto poético de Manoel de Barros em *Livro sobre nada* (1996), especialmente, no que diz respeito aos aforismos barrianos. Essa abordagem apoia-se nos fundamentos *Fenomenologia da Percepção* (2010), propostos por Maurice Merleau-Ponty.

Palavras-chave: : Livro sobre nada. Aforismos. Fenomenologia. Manoel de Barros.

Summary: The present work aims to analyze the temporality in the poetic project of Manoel de Barros in *Livro sobre nada* (1996), especially, with regard to the barrian aphorisms. This approach is based on the fundamentals *Phenomenology of Perception* (2010) proposed by Maurice Merleau-Ponty.

Keywords: Livro sobre nada. Aphorisms. Phenomenology. Manoel de Barros.

Escrever: des-crer-ver-se

A linguagem referencial parte da premissa de que o significante aloja o significado. Os significados, no entanto, não são alocados no corpo da palavra, pelo contrário, são amplamente deslocáveis nas relações discursivas que, mutuamente, materializam sujeito e discurso. Apesar da proeminência do desalojamento dos sentidos nos múltiplos jogos em que se inscrevem, é graças à “imaginária unidade de sentido” que garantimos certa comunicação com o mundo. Isso

¹ Centro Universitário Assunção (Fundação São Paulo), Graduado em Pedagogia, Pós-graduado em Literatura e Teoria Literária pela PUC-SP (Fundação São Paulo). Atualmente, cursa Mestrado em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP (Fundação São Paulo), onde tem desenvolvido pesquisa, com apoio da CAPES, acerca das poéticas contemporâneas à luz dos princípios da Fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty associado à concepção de alteridade proposta por Emmanuel Levinás. Sua atuação profissional está vinculada ao ensino de práticas de leitura e escrita literária junto a professores e alunos da rede pública de São Paulo.

porque, segundo Eni Puccinelli Orlani, “as formações discursivas são regiões em que transitam a “memória do dizer”, o “dizível” e o “indizível” (ORLANDI, 2007, p. 20).

A memória do dizer situa-nos por meio de “pactos”, de acordos que apagam as especificidades do que se diz em razão de aproximações calcadas em certa unicidade. O mesmo necessário à “referencialidade” cotidiana.

O dizível amplia a linguagem; põe às claras o aspecto inacabado, incompleto dos sentidos. Configura-se como uma série de sentidos por vir no interior da língua. Fabulosamente, uma língua permite-nos relatar um número infinito de coisas e sensações por meio de um código limitado, mas infinitamente reinventável. O indizível sugere sem *revelar*.

Não faz *rever*; dá sinais de uma primeira visão e desaparece em meio aos símbolos que lhe serviram de repouso.

O símbolo conclama um objeto paulatinamente para que dele sejam extraídas decifrações mínimas. Por isso, é cifra, máscara que se nega à revelação. Arbitra o novo por meio de exclusivos movimentos ilógicos, silenciosos e silenciadores.

As mais simples palavras carregam em seu cerne um halo, um brilho primitivamente construído, o qual a comunicação, essa espécie de pacto linguístico, tratou de desgastar, de apagar ou mesmo de naturalizar. Cabe ao poeta vasculhar os fósseis da linguagem para remontar a percepção, de modo a desnaturalizá-la, resgatando-a de seu adiamento sígnico, rumo ao “retrocesso analógico”.

A poesia livra-nos do adiamento sígnico porque não se contenta com o “papel” nem com o papel representativo do signo. Torna-se coisa que penetra outra coisa, graças aos procedimentos analógicos da escritura.

Nas palavras de Cortázar (1993), a analogia se traduz como uma “mentalidade pré-lógica entre os seres que participam uns dos outros”, graças a uma identidade segundo a qual a dualidade e as oposições binárias se dissolvem. Essa dissolução rearranja estruturas psíquicas e sensoriais e lança aos seres, às coisas que conclama, vestígios de outros seres e de outras coisas.

Livro sobre nada (1996), de Manoel de Barros, objeto de análise deste trabalho é, notadamente, marcado por encontros e conflitos das mais diversas ordens, entre os mais diversos seres, dos mais variados tempos. Nossa movediça incursão pretende adentrar a poética de Manoel de Barros, poeta que, embora cronologicamente pertencente à geração de modernistas de 1945, muito dela difere, como ele próprio afirma:

Acho que não pertenço à Geração de 45. Não sofri aquelas reações de retesar os versos frouxos ou endireitar sintaxes tortas. (...) Sou mais a palavra arrombada a ponto de escombros. Sou mais a palavra a ponto de entulho ou traste”. (Barros, 1990, p. 308-309).

Sabemos que a filiação de um poeta ou mesmo de sua escritura a determinada época não depende exclusivamente de fatores cronológicos. A “desfiliação” proposta por Manoel de Barros à geração de 45 deve-se ao fato de ele reconstruir, num só momento poético, uma vasta linha “intempestiva” da história, de tal sorte que a contemporaneidade de sua poesia se abasteça de arcaísmos e de neologismos, do ínfimo desprezioso e da amplitude de sensações, que minuciosamente amalgamados materializam o “inesperado”.

As múltiplas influências assumidas pelo poeta evidenciam isso: de Padre Antônio Vieira herdou a precisão da palavra como ação; de Baudelaire, a antitética beleza da dor; de Beethoven, o silêncio musicalizado; de Picasso, a ruptura da unidade do corpo e da imagem e de Paul Klee, o sentido abstrato recôndito no avesso do visível.

A amplitude de diálogos travados pelo poeta é desafiadora. Aquilo que a escritura manoelina acolhe é palavra em ruína, imagem dispersamente concentrada, em plena confluência com aquilo que, segundo Linda Hutcheon (1991, p. 19), seria próprio da pós-modernidade: “um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia”. A subversão daquilo mesmo que se acolhe estabelece uma premissa em relação à matéria poética de Manoel de Barros: a palavra é inextricável.

Trincas sintáticas e morfológicas, rachaduras na integralidade do ser poético prenunciam uma realidade desedificada. Pássaro não arranha-céu.

Esse projeto poético, marcado pelo olhar embaraçoso, concede ao leitor uma perspectiva em que as implicações semânticas do signo estão em constante desacomodamento. Atônitos os significados se deslocam de seus centros, enquanto os reinos animal, vegetal e mineral se aninham no corpo do verbo-corpo lírico em constante desencontro. A palavra “arrombada a ponto de escombros” é coisa profunda prestes a desabar. Não é só palavra, é desmoronamento, é movimento rumo ao fundo, ao oco. O poeta usa das palavras, mas delas se desfaz, porque delas se transfere e a elas retorna incessantemente.

A ruptura da plenitude do “eu” como referência perceptiva. As interpenetrações, ressonâncias e invasões advindas do mundo externo a um *eu* que não se identifica consigo, conquanto se constitua ao ultrapassar-se, potencializam-no como *poder ser* permanente. Essa

movimentação, capaz de sobrepor seres, temporalidades e espaços é *meta* (sobre) *pherein* (transporte)- *metapherein*. É metáfora, transferência como destaca Michel Collot (2004).

Precisa-se, então, operar uma espécie de revolução copernicana, pela qual o sujeito, ao invés de impor ao mundo seus valores e significados preestabelecidos, aceita “transferir-se às coisas” para descobrir nelas “um milhão de qualidades inéditas”, das quais ele poderá se apropriar se chegar a formulá-las. O sujeito se perde nelas apenas para se recriar. (Collot, 2004, p. 171).

A transferência do eu-lírico a outros seres e a “outras coisas” institui um universo de encontros ocasionalmente construído pelo desejo de ocupar o mundo sob a perspectiva metafórica- A transferência constante manifesta “um ser em constante desejo”: “Tendência, impulso, tensão, inclinação, aspiração, ardor, expansão e agitação (...) prendem o desejo num laço que jamais será desatado: o movimento”, de acordo com o que enfatiza Marilena Chauí (1990, p.28). O desejo é o deslocamento rumo ao outro, assim como a metáfora é sempre o entrelaçamento de seres, é o redimensionamento da ordem linguística via múltiplas significações imagéticas por meio das quais dilatam-se sujeito e linguagem.

O movimento imagético não encarcera a linguagem nem o sujeito poético. Graças à variabilidade com a qual o desejo se manifesta, são instaurados perdas e ganhos de perspectivas que manifestam como o mundo afeta o sujeito e como o sujeito afeta, via literatura, o mundo.

Merleau-Ponty, em sua *Fenomenologia da Percepção* (2018, p. 550), nos ensina que é por meio da intersecção das várias dimensões do ser que dele podemos nos aproximar. As dimensões da poética de Manoel de Barros são incomensuráveis. Bifurcam-se seres e coisas que se emaranham entre si e à palavra. Presentificam-se coisas e seres em pleno desacontecimento. Unificam-se espaços de onde brota uma temporalidade destituída da esquemática partição passado-presente-futuro. Recusa-se a separação entre sujeito e objeto, entre homem e natureza, entre consciência e mundo porque “Tudo aquilo que sei do mundo, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência de mundo sem a qual os símbolos da consciência não poderiam dizer nada” (MERLEAU -PONTY, 2018, p. 03).

Sob essa perspectiva, a reflexão aqui proposta não parte de um problema ou de uma questão específica, nem mesmo pretende elucidar qualquer aspecto da poesia de Barros. Pelo contrário, reconhece a indissociabilidade dos movimentos líricos em *Livro sobre nada* e deles se aproxima a partir de eixos entrecruzados, sejam eles: a recusa à separação entre sujeito e

objeto, entre homem e natureza, entre consciência e mundo ou mesmo entre o dizível e o indizível, frente a um sujeito poético que é corpo sensível a si mesmo.

O livro sobre nada- quem cala não consente: ressignifica

O título desta seção **O livro sobre nada** difere do título da obra (*Livro sobre nada*) pelo acréscimo do artigo “o”, indicativo de especificidade. Estamos, portanto, diante do livro sobre nada propriamente. Esse livro é vacuidade pura. Compõe-se de aforismos, isto é, sucintas sentenças que enunciam um pensamento, uma advertência de cunho literário, moral ou filosófico. A opaca matéria poética, composta por poemas de um ou dois versos, é murmúrio intrincado a espaços brancos que edificam o silêncio. Silêncio que não cessa de falar no vazio, conforme sábias palavras de Blanchot:

[...] antes uma fala: isso fala, isso não para de falar, é como um vazio falante, um leve murmúrio, insistente, indiferente, que sem dúvida é o mesmo para todos, que é sem segredo e, no entanto, isola cada um, separa-o dos outros, do mundo e dele mesmo, arrastando-o por labirintos zombeteiros, atraindo-o para um lugar cada vez mais longínquo, por uma fascinante repulsa, abaixo do mundo comum das palavras cotidianas (BLANCHOT, 2005, p. 320).

Essa condição silente e obscura murmura. Conduz à perda das certezas e verdades exigidas pela linguagem. O silêncio, mediando as relações entre sujeito e mundo, lança os significantes a planos em que os sentidos se encontram em plena flutuação, “significando de outras e muitas maneiras” (ORLANDI, 2007, p. 35). Por meio do silêncio, os significados não se aloca em nenhum lugar a não ser no sujeito, seja ele o leitor, seja o eu-lírico. A unicidade dos sentidos está perdida, posto que situada nos corpos. Será ela alvo da interminável intersecção de dimensões subjetivas, da interminável relação do humano com a consciência da ruptura de si com seu entorno. A linguagem passa a ser um excesso. O poema a seguir pode nos lançar algumas luzes quanto à temática do silêncio:

*Sempre que desejo contar alguma coisa, não faço nada;
mas quando não desejo contar nada, faço poesia.* (BARROS, 1996, p. 69)

As formas verbais em aspecto durativo (“desejo” e “faço”) estendem o que se intitula “presente”. Situam-no em um tempo aberto, designado como “futuro”, ao passo que o advérbio

“sempre” é uma referência ao costumeiro, ao que por diversas vezes ocorreu, ao que se designa “passado”. No poema, o tempo não é apercebido como elemento em si, como substância que se apresenta em partes (presente, passado e futuro), mas sob forma de consciência subjetiva que o constitui sem fragmentá-lo. A temporalidade do poema não está completamente constituída, é nascente. É, portanto, um espaço que amplia ou reduz desejos e movimentos. Contar coincide com inação e, por isso, é não compactuar com um mundo exigente de discursos que o legitimem. É ausentar-se discursivamente para resistir à fragmentação inerente à ordem desse mundo.

Não desejar “contar nada” é fazer poesia. A ausência de fluxos, de desejos, de movimento e de matéria nítida é o que constitui a poesia. Ela é ausência de discursos nítidos porque sua constituição é própria de um acontecer sem clarividências. Não conta. É um nada inquietante. Faz-se à distância do discurso que reproduz os fatos mundo. Sem discursos reprodutivos, a poesia cala a ordem, uma vez que, na ausência deles, nos vemos ignorantes e, em certa medida, sábios porque não temos o que reproduzir. A poesia não conta porque não seleciona, não agride a amplitude, não mutila o conjunto de percepções e acontecimentos que compõem a consciência do ser no tempo. Ela reconhece que o contar não é uma linha, mas uma rede de intersecção de dimensões, diante da qual qualquer eleger qualquer narrativa seria priorizar certos aspectos em detrimento de outros. Na efetivação deste presente, que nunca se constitui de forma absoluta, a inoperância é o espaço de uma temporalidade contínua, cujo produto é a ampla voz do *nada*, transcendendo subjetividades. A palavra poética torna-se ociosa, assevera “eus” desenganados de um mundo definido.

A força deste “nada” alarga os processos metalinguísticos, os quais são, imediatamente, *consciência de si* (do sujeito) via *conhecimento de seu objeto* (a poesia). Isto é, a poesia é o que cria consciência do sujeito lírico para si. Assim como as palavras *nada contam*, a consciência da identidade lírica, guiada pelo poema em análise, também se configura pela implicação daquilo que ela não é, que está fora de si.

A exemplo da renúncia a contar para não mutilar a essência poética, o eu-lírico revela-se pelo enorme avesso, pelo exterior a si:

Meu avesso é mais visível do que um poste. (BARROS, 1996, p. 68)

A palavra escritural, aqui, diz pelo avesso, ou seja, deturpa a nitidez do que poderíamos chamar de conhecimento e nos dá a conhecer um sujeito “que percebe com seu corpo e com seu mundo” (Merleau-Ponty, 2018, p. 281). O que se pode notar, à primeira vista, é uma visível imprecisão da ipseidade lírica. O avesso, tomado como essência, não é internalizado ou resguardado, pelo contrário, assume a inusitada visibilidade de um poste. A partir dessa perspectiva, a dicotomia entre essencialidade (costumeiramente tomada como recôndita) e forma (aparência que resguarda a essência) é desfeita. Aquilo que se sistematizou como inerente ao plano abstrato (das profundezas da alma) assume forma, assume espessura- é *poste*. A sensação de identidade sincroniza-se a um objeto, dando mostras de que a individualidade do ser é “a modalidade de uma experiência geral, já consagrada a um mundo físico, e que crepita através de mim sem que eu seja seu autor” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 291).

Lembremo-nos, no entanto, de que os objetos são também índices temporais. Estão carregados de memória, de história que ressoam no corpo de quem com eles se relaciona. Ainda que não nos apoiemos em dados biográficos para sustentar nossa reflexão, um dado da vida do poeta se faz necessário: Manoel de Barros, quando menino, no estado do Mato Grosso, vivenciou a derrocada da paisagem pantaneira, essencialmente marcada por uma profusão imprecisa de sensações, próprias à paisagem natural. Em lugar da “voz de um lagarto escurecido”, “dos patos que prolongam o olhar” ou do silêncio que, à noite, “estica os lírios” assistiu à instauração de um organismo urbano marcado por áreas luminosas, espaços de uma pretensa exatidão vertiginosa. Se for verdade que o tempo se dá *nos* homens e *pelos* homens, temos um poste como imagem metafórica da essência temporal do poeta por meio de uma intercorporeidade. Vale retomar as palavras de Merleau-Ponty, a quem a temporalidade é subjetiva, de modo que

[...] cada presente reafirma a presença de todo o passado que expulsa e antecipa a presença de todo o passado que expulsa e antecipa a presença de todo por-vir, e que por definição o presente não está encarcerado em si mesmo e se transcende em direção a um porvir e a um passado (Merleau-Ponty, 2018, p. 564).

Para além do que até já se afirmou acerca do poema, é preciso buscar intersecções entre ele e a cultura popular. Não raro, expressões do tipo “parado feito um poste” são proferidas como forma de referência à falta de atitude, à inação. Essa espécie de “memória involuntária” amplia as significações do poema, aproximando o esteio (poste) de um vegetal artificial. Fixado à terra, sua função é expor o mundo sob a forma de uma temporalidade difusa da natural: é pôr

luz onde há noite, é gerar uma constante e artificial claridade quando a escuridão se faz latente. Um avesso bem visível é constituído por meio do contrário, do reverso, do lado “oposto” ao dianteiro. Aquilo que seria entranhado põe-se às claras, disso ressoa a um envessar, um deslocamento para dentro, para aquilo que não é arrematado, pondo-se em destaque a “íntima obscuridade”.

É assim, dizendo por fora, em linguagem e fora de alcances que a poética de Manoel de Barros se constitui. O inatingível se concretiza em uma linguagem que se diz em segredo. Nos rumores da língua, o “eu” manifesta sua ausência, dá-se conta de que incessantemente está por nascer e por morrer; vê-se atravessado pelo que não é, pelo que não diz e reconhece a força de uma ausência presentificada que frequentemente lhe escapa:

Tem mais presença em mim o que me falta (BARROS, 1996, p. 67).

O poema manifesta a incompletude, a insatisfação do sujeito poético em relação às vivências que acolhe do mundo em que habita. O lirismo, nada alienante, é manifestação da ausência do essencial. Essência que nem ele nem nós vivenciamos em razão do ruído ditatorial que ordena fluxos a partir de sensações e de palavras que põem tudo às claras, em contraposição ao obscuro e inapreensível que o lirismo captura. Ao corpo do sujeito lírico há uma forte presença: a falta. A falta que se sente atrela-se ao fato de que “toda sensação comporta um germe de sonho ou de despersonalização” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 290).

Isso quer dizer que a sensação, no caso do aforismo acima, é anônima a quem a sente, posto que as possibilidades sensoriais jamais esgotam o objeto em si. À presença, à percepção visível (em presença), faltam a auditiva, a olfativa, a sonora, a tangível e, até mesmo, a mescla delas todas. A presença, entendida como percepção a partir do olhar, evidencia um “eu” que vê e sente a partir de um campo, ao mesmo tempo em que deixa de sentir uma infinidade de coisas que lhe escapam. Quando o “eu” tem os seres em presença, eles apenas são formas materiais ideais, separadas da plenitude dos sentidos, são meras concretudes. Nesse sentido, aquilo que se presentifica no poema o faz por meio de uma experiência visual, quando, em essência, a consciência toma os seres por meio da indiscernibilidade de sentidos. O campo perceptivo do sujeito lírico pode ser descrito como uma gama de impressões furtivas por meio da qual se imaginam “objetos ou pessoas cuja presença não é compatível com o contexto, e, todavia eles

não se misturam ao mundo, eles estão adiante do mundo, no teatro do imaginário” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 06).

Em última análise, poderíamos dizer que faltam texturas, faltam sabores, faltam cheiros, faltam sons ao “teatro do imaginário”. Entre a presença e a experiência tramitam indizíveis sensações provenientes de invisíveis contextos. A ênfase na visão, a demasiada valorização do olhar e a crença absoluta nas representações incidem, “sobretudo no refinamento da capacidade de captar o movimento, em vez de se concentrar, como era hábito tradicional, sobre objetos e contextos estáticos” (SEVCENKO, 2001, p. 64). O corpo lírico constrói a consciência de falta de concentração, sobretudo porque se volta, essencialmente, a vivenciar o que falta, o que requer fixação porque não cessa de existir como ausência.

No universo de *Livro sobre nada*, a comunhão com o que se tem ao pé de si, é a materialização de uma perspectiva pré-fabricada, na qual o sujeito se perde. Os poemas a seguir, em forma de axiomas, designados, respectivamente, como “Texto I” e “Texto II” manifestam uma essência lírica em paralisia, contrária à banalização da invenção. Desaceleram a realidade como forma de oposição à própria poesia. Não há técnica envolvida no processo de composição, a não ser a negação dos procedimentos poéticos. Os poemas aproximam-se dos adágios, das constatações filosóficas, conclamam um modo de dizer por meio de provérbios. Ironicamente, os discursos hegemônicos substituíram, em nossos tempos, os provérbios pelos *slogans*-adágios do capital. *Just do it*. Não fazer, não concentrar forças para garantir a explosão do novo são reverberações de uma essência que se concentra em si, sem movimentar-se. Vejamos os poemas:

Texto I

A inércia é meu ato principal. (BARROS, 1996, p. 68)

Texto II

Não saio de dentro de mim nem pra pescar. (BARROS, 1996, p. 68)

Os axiomas são duas exemplares obras sobre o modo diferencial como o sujeito habita o mundo. A profunda interiorização é um resguardo, uma maneira de manter dentro de si a sensação provocada pela realidade e, profundamente acolhida no corpo. A inoperância é o que torna a realidade apreensível como sentimento de mundo, ao mesmo tempo em que essa apreensão é o que impossibilita verbalizar o que se apreende, uma vez que, verbalizado, o material poético se dispersa em códigos e signos.

Silenciar é não empobrecer o que se passa no interior do sujeito lírico, pois dizer é sempre menor que sentir, uma vez que o “mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 06).

O ‘eu’, nesse caso, vivencia a existência para si. Resguardado na primeira pessoa, experiencia o mundo por meio de um corpo sem voz. Isso não indica, porém, que a escritura é o lugar do vazio, antes, configura-se, como afirma Derrida (2014, p. 49), como “experiência do tudo por dizer”. Escrever um **Livro sobre o nada** é burlar a própria instituição literária em sua gênese, ancorada na premissa de que algo deve ser dito. No caso da escritura manuelina, estamos diante de uma obra que reconhece na literatura a possibilidade de deixar por dizer. Paradoxalmente, enuncia-se aquilo que se segreda. O silêncio permite calar o que se percebe sem a obrigatoriedade de confessá-lo. Falar por meio de aforismos é construir-se atravessando temporalidades, é fazer ressoar a palavra sob forma de gesto linguístico carregado de horizontalidades, de transitividades abertas àquilo que está além do próprio texto. Os aforismos gesticulam a partir da própria poesia, encenam em si mesmos a interiorização que contrai, via força ativa que despertam, rastros e restos de velhas verdades esquecidas, alçadas à ordem do coletivo.

Os dois poemas apontados são marcados pelo uso da primeira pessoa do singular. Uma primeira pessoa, entretanto, atravessada por seres e por palavras que buscam incessantemente a invenção do impossível. Fragmentados, seres e palavras materializam o descontentamento com a ordenação, com o rumo programático instituído pela linguagem e mesmo com o próprio conceito de invenção. A inércia a que se sujeita o poeta é um modo de desconstruir os efeitos dos movimentos e da atomização da sociedade em que se insere, marcadamente fragmentada seja no modo como apreende, seja no modo como representa o mundo. A inação é uma forma de recobrar uma sociedade em que sujeitos e seres se “rearticulem”, perfazendo-se as noções de coparticipação, de encontro com o coletivo. O corpo lírico constrói a consciência da falta de concentração própria ao olhar em movimento fora de si e reflexiona-se, fazendo-se matéria dizível pela recusa da acronia e da atopia.

Metalinguagem: rastros e restos nada resolvidos

A linguagem circunda seus próprios processos. Circunlocidade que não tem fim, assim poderia ser definida a metalinguagem, mas, à poética do pantaneiro, isso não basta. A metalinguagem, na escritura de Manoel de Barros, para além das considerações tecidas ao tratarmos dos demais aforismos, é a materialização da palavra dessemantizada. Nela, não são decifráveis todos os sentidos. As operações metalinguísticas são fragilizadas. As paráfrases desvanecem, isso porque o verbo poético contém apenas parte dos sentidos do que designa, há nele sentidos que descuidadosamente não são acolhidos:

As palavras me escondem sem cuidado. (BARROS,1996 p. 69)

O poema põe às claras um ensinamento: a impossibilidade própria da linguagem de revelar o ser em sua completude. As palavras almejam os seres e as coisas, mas o fazem por meio de generalizações, amplitudes que, muitas vezes, recobrem, escondem os traços identitários destes seres ao mesmo tempo em que os revelam.

Somos todos designados pelo termo “humano”, ao mesmo tempo em que somos distintos em nossa essência. Não somos seres vivos pertencentes a uma cadeia zoológica, assim como não somos o receptáculo de causalidades emotivas, nem mesmo puras reações químicas. Somos visíveis, videntes e nos vemos. Falamos, ouvimos, mas nos ouvimos enquanto falamos. Possuímos um traço reflexivo, uma existência reflexionada, a qual nos impõe uma premissa: somos corpo abastecido por essência advinda da existência.

De fato, fazemos parte de um coletivo cultural - a humanidade, este coletivo com o qual nos encontramos cotidianamente. Nossas proximidades com ele, no entanto, não se dão pela mera constatação de traços identitários comuns (conquanto isso ocorra), antes são mediadas pela *dispersão* que nos caracteriza a partir de nossas vivências. De tal forma, a palavra “humano” coloca-nos num certo grau de pertencimento ao coletivo, mas nos assevera como seres, como corpo e essência subjetivas.

O poema de Manoel de Barros é exemplar quanto a essa questão. As palavras escondem o sujeito lírico, mas o fazem “sem cuidado”, isto é, deixam certos pontos de abertura. Há, nessa ocultação, a aparição daquilo mesmo que se esconde, no caso, a espessura da identidade do eu-

lírigo. Ela ressurge, não cabe plenamente no esconderijo-linguagem, isso porque, conforme denuncia Jacques Derrida

(...) os enunciados literários têm no mínimo um duplo registro, ou antes, uma dupla face: são bastante legíveis, por um lado, mas bastante cifrados, por outro. O dizer não exclui o calar; o revelar, o velar e assim por diante” (DERRIDA, 2014 p. 29).

Esta via de mão dupla - falar/silenciar, presença/ausência, o mesmo/o diferente - inerente à linguagem, edifica-se com base em um vasto poder de síntese que, de forma alguma, pode ser lida como simples dicotomia. Antes é uma interpenetração da palavra no ser e do ser na palavra. As subjetividades interferem na língua do mesmo modo que ela age sobre elas, isso porque não há signos naturais, gerados por uma cognição pura, especialmente na poesia- espaço do confronto direto com estados de consciência dados por definições prévias à vivência.

O teor essencialmente metalinguístico dos aforismos exige determinados esclarecimentos sobre o tema da metalinguagem. As palavras que simplesmente esclarecem palavras são ilusoriamente repousantes, já que destroem a segurança do que fora dito e põem em risco aquilo que se implementara como discurso. “Isto é” nunca é “ou seja”, embora o simule. Metalinguísticos são os discursos que, no limiar da impossibilidade de representar essências idênticas, perfazem-se, reajustam-se, driblam o que foi dito enquanto simulam o mesmo. Ao destituir o repouso do discurso implementado, os processos metalinguísticos solidarizam-se ao obscuro, porque reconhecem a incompletude do dizer, porque assinalam o próprio desaparecimento do que foi dito na tentativa de clarificá-lo, daí nossa concepção de metalinguagem, aqui atrelada a um corpo que fala sobre si porque necessariamente ouve-se, sente-se, olha-se atravessado por constantes ajustes e dispersões nada repousantes.

Em outras relações do sujeito com o verbo, o processo metalinguístico restitui à palavra o poder de concretizar realidades. Essa poesia constitui-se, pois, do aparelhamento das verdades para invenção de um modo de ser no mundo em que encontros e desencontros não constituem universos fechados. Aquilo que é sim é não. Aquilo que se recusa, retoma-se. A verdade é também mentira, a exemplo do poema abaixo:

“Há histórias tão verdadeiras que às vezes parece que são inventadas” (BARROS, 2001, p. 69).

A invenção é legitimadora desta nova constituição de realidade. Sob o signo da encenação, do não-factual, a literatura amplia a realidade rumo à inventividade, modifica aquilo que se estabelece como verdade institucional e funda um mundo verdadeiramente democrático, em que a invenção transita ao lado de discursos lógicos, “verdadeiros”. Sob essa ótica, tudo é passível de ser dito por que a instituição literária abarca inclusive os discursos socialmente rechaçados, daí sua abertura ao outro, à diferença.

O outro legitima a escritura e também dela faz uma nova instituição que esconde aquilo mesmo que ela pretende enunciar. Fazer poesia é adentrar o espaço da abstenção de si, de modo que o porvir se constitua como experiência surpreendente a autor e a leitor. O autor resguarda o desejo de contar, o que não significa alienação em relação ao mundo. Significa, sim, o evento da descoberta do outro, do que não se pode ver chegar, do não antecipado, do nada (por ser inclassificável) /outro, sempre surpreendente. Daí a proliferação, na poética de Manoel de Barros, da “palavra não acostumada”:

Não gosto de palavra acostumada. (BARROS, 1996 p. 71)

A palavra a que se almeja, nesse projeto poético, por vezes, não é humana. Nem mesmo é palavra. É canto:

Quero a palavra que sirva na boca dos passarinhos. (BARROS, 1996, p. 70)

O canto dos pássaros é, para os humanos, a experiência de apreensão do aprazível. A beleza, neste caso, advém da incompreensão, da impossibilidade de que se decifrem os sentidos porque estes são destituídos de quaisquer traços utilitaristas, referenciais ou mesmo presenciais. São audíveis à distância e, mesmo em presença, enunciam, aos humanos, o indizível disseminado realidade afora.

A palavra/canto põe em xeque a identificação da literatura com a palavra. O canto dos pássaros revela a abertura da escritura a outras artes. O canto, elemento melódico que não se ajusta à boca humana, materializa o encontro entre as artes literária e musical. O cotejo entre as duas modalidades artísticas assinala a analogia entre elas. Mais que isso, aponta ao reencontro destas pela via da *poiesis* grega, quando da palavra poética cantada.

A referência à condição humana, limitada à apreciação do canto alheio (dos pássaros), dialoga com outro texto da mesma seção:

O artista é um erro da natureza. Beethoven foi um erro perfeito. (BARROS, 1996, p. 70)

Os diálogos entre textos são mais que conclamações, são a evidência de que nenhum texto é conclusivo.

Como é sabido, o musicista Ludwig van Beethoven foi, em sua juventude, acometido pela surdez, fato que não o impediu de compor nem de orquestrar. Compunha e regia, nessa fase, o que não ouvia. A perfeição a que Manoel de Barros se refere é justamente esta: dissocia-se a musicalidade do sentido auditivo. Usurpam-se sentidos. Canto condiz com mudez humana, assim como composição e orquestração condizem com surdez. De tal forma, não são, neste universo apreendido pelo poeta, tão evidentes, no campo artístico, as relações entre os sentidos. A arte é o que possibilita a verbalização indizível (caso do primeiro poema) e a audição inaudível, como ocorre no texto que faz referência a Beethoven. Cria-se, com isso, uma percepção outra de arte literária, passível de rearranjos ao convencionalismo por parte do autor para que ela se edifique como matéria poética. Por parte do leitor, reestruturam-se as intencionalidades quanto ao que se apreende como literatura; reorientam-se as potencialidades escriturais. Para ele (sujeito poético), a escritura pensa o impensável enquanto reinventa a experiência a partir do corpo. Música é textura, é movimento, é cor nas mãos do surdo regente e o silêncio não amputa aquilo que se designaria “sentidos”, antes entrelaça visão, tato, olfato, paladar no corpo surdo e produz um deslocamento na percepção musical. O movimento das mãos é ritmo, é temporalidade em espaços corpóreos. O silêncio não é transparente e opera pleno desvão. Surdez necessária a quem não tem de confessar arte a partir de um e restrito campo - o auditivo.

A palavra escritural, em Barros, o antecede. Por meio delas, ele se constitui. Seus sujeitos poéticos são cientes de que há uma arritmia entre eles e o verbo:

Aonde eu não estou as palavras me acham (BARROS, 1996, p. 69)

No poema de Manoel de Barros, as palavras adquirem força, sobrepõem-se ao sujeito lírico. Situam-no em um lugar que ele não ocupa. São elas que o orientam, situam-no espacialmente. Mais que isso: situam-no em relação a si próprio, já que aquele que não está, também não é. Ser é estar.

Estar é ser. Ser linguagem é um modo de recobrar a própria essência, materializada no instante poético, ponto de encontro com as inúmeras alteridades que circundam o sujeito. Sob este ponto de vista, as palavras não nascem do poeta, pelo contrário, dão-lhe à luz. Submissão e passividade em relação ao lirismo, experiência de exteriorização de si, reencontro consigo e com o outro pela via da escritura.

O uso do pronome locativo “aonde”, como se sabe, deve se dar em situações associadas à locomoção, o que compõe um paroxismo em relação ao verbo ‘estar’, indicativo de permanência, de estaticidade. Estar e não estar. Locomover-se e permanecer em dado local. Ser e não ser são sintomas de uma constante fugacidade, mais que isso: são indicativos de uma constante furtividade, daquilo que sempre falta.

Graças ao furtivo, comenta Derrida (2014, p. 260), “O poeta é lançado ao nada, que à maneira do ladrão, deve agir rapidamente para separá-lo das palavras que o constroem”. O jogo de evasão e de achamento enfatiza a subtração da palavra na “escavação de si”. Assim, as camadas mais recônditas, quando não estranhas ao ser, são recobradas na plena ausência da pessoa física que não está não é, mas se instaura como ficção. Para além de qualquer sentido de inverdade que possa assumir o termo ficção, ao que se assiste, é à fabulação do sujeito lírico, à experiência da autoridade ocasionada pela linguagem poética.

De tal modo, o “eu” não é o centro de toda gama de sentimentos que circunda o mundo, pelo contrário, a inconsciência em relação ao que as palavras dizem é a via de acesso ao lirismo. A escritura encarna a busca, redundante em uma relação graças à qual a palavra furta ao sujeito lírico exatamente aquilo com que ele imaginava estar em contato (DERRIDA, 2014 p. 259). O poeta está sempre fora de qualquer lugar em que se posicionaria: “Do lugar onde não estou já fui embora”. O espaço ocupado pelo poeta não chega a se constituir. É pausa-paralisia a ser desocupada, a ser abandonada.

Migração silenciosa. Silêncio que resiste solitariamente ao mundo, a si no mundo. Outro outro. Outro no mundo outro deste mundo. Vaguidão e resistência seriam, então, eixos fundamentais na obra *manuelina*.

Desalojamento silencioso do mundo; movimento de migração e de recuperação do que se apagou aqui e que há de ser recuperar acolá. Resta ao leitor o lugar do mutismo. Lugar silenciado porque abandonado pelo sujeito lírico e de irrecuperável *com-preensão* pelas indagações de quem o apercebe. Mundo mudo. Mudo mútuo.

Idioleto: nada não

A composição de mundo proposta por Barros cala a língua. Cala o leitor enquanto escreve na alma dele outra poesia avessa à proposta pelo poeta: abre-se uma obra escrita “com silêncio e sangue”, como diria Gilles Deleuze (2011, p. 13). O silêncio escava a linguagem, a língua, a ponto de torná-la “estrangeira” dentro de si própria. Sob essa perspectiva, o eu-lírico manuelino se propõe a criar um idioleto - o *idioleto manuelêsarchaico*. Nele, as palavras

(...) resistem, têm espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob forma de uma operação vocal: seja aquela voz percebida, pronunciada e ouvida ou de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada (ZUMTHOR, 2007, p. 77).

“A voz inaudível, a articulação interiorizada” é o ponto de que partimos para adentrar o poema 4 da seção “Desejar ser”, de *Livro sobre nada* (1996), de Manoel de Barros:

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.

O despropósito é mais saudável do que solene. (Para limpar das palavras alguma solenidade - uso bosta.)

Sou muito higiênico. E pois. O que ponho de cerebral nos meus escritos é apenas uma vigilância para não cair na tentação de me achar menos tolo que os outros. Sou bem conceituado para parvo. Disso forneço certidão.

Estamos diante de um sujeito que cria um idioleto, variante linguística única a um indivíduo em determinada fase de sua vida. Curiosamente, o idioleto adentra a *carne* do outro como energia desvinculada de sentidos coletivamente consagrados. É som carente de significados, daí o “aspecto necessariamente inacabado” deste texto, seja para o leitor, seja para o “eu” que o produz, posto que este também se perfaz constantemente. Resta-nos a presença de alguém que “precisa atrapalhar as significâncias” (BARROS, 1996, p. 43).

O modo como o sujeito lírico intervém nas “significâncias” se materializa na semelhança sonora entre “idioleto”, “dialeto” e “idiota”. Semanticamente, “idiota” se distingue dos dois outros termos - atrelados ao universo linguístico - porém a equiparação é bastante sugestiva. Por meio dela, a língua amplia-se, desfaz-se das proximidades morfológicas, pontuando um desequilíbrio em devir: “falar com as paredes e com as moscas”, torna-se idiota. Interlocuções do tipo assinalam que a “língua se põe em movimento” (DELEUZE, 1997, p.

142). O movimento é o despropósito de quem denomina “idiotice” a vaga solenidade que circunda as palavras, especialmente as arcaicas, cuja higienização é feita pelo uso da “bosta”.

Limpar com “bosta”? Voltemos ao corpo, ou melhor, aos excrementos. A “merda” pode ser rico fertilizante. O esterco cria viçosidade à vegetação, assim como a “bosta” pode nutrir novos discursos, novos mundos, novas poéticas no âmbito do “idioleto”, o qual se alimenta daquilo que é excremento posto corpo a fora. O passado instaura-se no poema por meio de marcas de arcaísmos. Neste ponto, enxergamos as reverberações do passado mito-poético no corpo, conforme esclarece o sujeito lírico em nota de rodapé:

Falar em arcaico: aprecio uma desviação ortográfica para o arcaico. Estâmagos por estômago. Celeusma por celeuma. Seja este um gosto que vem de trás. Das minhas memórias fósseis. Ouvir estâmagos produz uma ressonância atávica dentro de mim. Coisa que sonha retraves (BARROS, 1996 p. 43).

O gosto que vem de trás causa-lhe prazer, mais que isso: é presença que vem do passado, de memórias de seres que viveram há milhares de anos- os fósseis. O processo de inserção do ser poético na larga linha temporal restitui-lhe o corpo. Memórias equidistantes são conclamadas à percepção corpórea, apontam ao outro, à ancestralidade, retomam um universo concreto, razão pela qual o corpo vibra: redescobre-se na hereditariedade que lhe é natural (atávica).

Poeticamente, essa sensação se torna “Coisa que sonha retravés”. O desejo da coisa desterritorializa a virtualidade e habita a atualidade do corpo, faz-lhe atravessar-se rumo à ancestralidade corpórea por meio do icônico termo “retravés”, que o posiciona em um espaço distinto do que vive, numa espécie de reconhecimento de uma temporalidade ancestral instaurada na língua, no corpo, na linguagem. Teatraliza-se a ancestralidade, ponto em que o sujeito lírico do poema vivencia e evidencia a performance do arcaico em seu ser, rastro do pertencimento a uma coletividade- a dos humanos, em conformidade com as considerações de Octavio Paz (1956):

Os homens se reconhecem na obra de arte porque estas lhes oferecem imagens de sua escondida totalidade. Inclusive quando expressam a dispersão e a atomização das sociedades e dos indivíduos, como ocorre com a poesia e o romance modernos, são um emblema da comunidade perdida. (Paz, 1956, p. 208)

Pertencer a um e a vários tempos e espaços é deixar-se atravessar por aquilo que é próprio a si e ao mundo simultaneamente, é enlaçar-se, tensivamente, ao constructo para dele subtrair a síntese que formula a própria essência. Tensionados os tempos, tensionado o corpo, o que resta? O silêncio. A internalização da ancestralidade promove um limite que, nos dizeres de Deleuze (1997, p. 47) “devolve a língua ao silêncio, ao seu fora”, já que tudo é interiorizado pela persona poética e pelo leitor. *Boom* no “estômago” dos dois, estágio em que a palavra é prescindível, qual o mito que paira enquanto repousa no coletivo, nesse caso, marcado por indícios de uma vocalidade ancestral situada no corpo contemporâneo, prova viva de que nem o passado nem a palavra se concluíram.

Conclusões quaisquer sobre nada

Silenciar, desalojar e segredar não é uma simples manifestação de ausência. É desalojar um lugar, especialmente, o *lugar-linguagem* pelo qual se concebe o mundo habitado. A multiplicidade de sentidos que assume o silêncio na obra de Manoel de Barros abre espaços à compreensão do mundo pelo avesso daquilo que se manifesta. O avesso, o contrário é o que constitui o sujeito. A presença do que lhe falta também é mais pulsante que aquilo que ele detém. O inverso é uma contração silente de quem não se expõe via linguagem, embora dela se utilize porque aquilo que se nega é o que se afirma com maior intensidade nessa poética. Falar inversamente é deixar implícito o que se tende a afirmar. É silenciar na incompletude, é resguardar-se na inação de um gigantesco mundo de desejos, de movimentos interiorizados, poetizados.

No caso dos textos que temos avaliado, o silêncio atinge planos muito profundos, chega a questionar a própria constituição da linguagem, a ordenação e reordenação do mundo, de tal sorte que aquilo que o poeta afirma sobre a linguagem é também aquilo que afirma sobre si mesmo - a essência do sujeito lírico coaduna-se com o mundo, a ponto de um não existir sem o outro. Essa imbricação destitui conceitos prévios à vivência poética, de tal sorte que o mundo embasado em conceitos científicos, em dogmatismos poéticos ou em temporalidades submetidas a subdivisões (presente, passado, futuro) sejam destronados de sua lei constituinte frente à essência do eu-lírico, cuja poética esboça a opacidade daquilo que se vive, pois reconhece que a vivência nunca é completamente compreensível. A brevidade da linguagem

aforística gesticula a memória, adentra leitor e escritor, mas implementa-se com base em uma ordem cultural estranha, por meio da qual mais interpela-se do que se esclarece.

Nossa percepção, ainda que parcial sobre o mutismo em *Livro sobre nada* evidencia a potência recriadora, reificante da linguagem sobre e sob a realidade. A poesia metalinguística é, assim, uma realidade a se fazer e uma realidade a se refazer, à medida que toda atitude metalinguística é também uma reconstrução, uma edição daquilo que se propusera como realidade seja para quem compõe (o autor), seja para recompõe a realidade (o leitor). O que é a compreensão do mundo pelas várias ciências senão um infinito jogo metalinguístico próprio a cada área do conhecimento?

As diferentes áreas do conhecimento povoam o mundo com seus discursos. Aproximam-se dos mais diversos objetos por meio das mais variadas explicações. Constrói-se uma percepção repleta de palavras. Nela, a comunicação, a obrigatoriedade de dizer é, em essência, aquilo que rechaça o silêncio porque nele os significados não se expõem, antes são forças vivas que se obscurecem na tentativa de definição, ao passo que assumem cargas extremas de significância quando experienciadas.

A metalinguagem manoelina fala pouco. Este procedimento de pouco dizer constrói realidades observáveis apenas indiretamente. A palavra, quando fala de si, propõe pontos de incompletude ao significado, em decorrência de transferências de traços semânticos inusitados. Os desequilíbrios, as bifurcações, as ramificações, os encontros e desencontros na poética de Barros tensionam o tempo, o mundo e a linguagem a ponto de tudo silenciar graças ao alcance do “nada”, de onde brota o indizível, plenamente alardeado pelo silêncio.

Quanto à criação de um idioleto (nos moldes do sujeito lírico), entendemos que ele seja o ponto central da resistência da escritura manoelina a um mundo marcado por polarizações e dicotomias. Seu idioleto pode ser pressentido, pode ser interiorizado, mas nunca alojado, pois suas imagens facilmente acontecem e desacontecem. Antes de se efetivarem como discurso hermético, as imagens do poema incorporam um desejo de refazer a linguagem-mundo e de se inserirem numa perspectiva a que todos pertencemos - a da carne, do corpo, da voz e do silêncio. O poema-idioma encarrega-se de conduzir o leitor a percorrer tempos, a (i)mobilizar-se diante da palavra, a tensionar-se em atos de leitura, nos quais nem a temporalidade nem a língua se esgotaram porque são invólucros de operações interiores que se consumam em plena ilusão comunicativa.

Referência

- BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- COLLOT, Michel. **O sujeito lírico fora de si**. Tradução de Alberto Pucheu.. 11. ed. Rio de Janeiro:Terceira margem, 2004.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi ArrigucciJr. e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Trad. de Peter PálPelbart. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução de maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4. Ed. São Paulo: Perspectiva,2009.
- _____, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura:uma entrevista com Jacques Derrida**.Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **A prosa do mundo**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. 1.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **Formas do silêncio: no movimento do sentido**. 6. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- PAZ, Otavio. **El Arco y la Lira**. 1. ed. México D. F: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- SANTOS, Milton. **Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico-informacional**. São Paulo: Edusp, 2013.
- SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI: no loop da montanha russa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**. Trad. de Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. 1. ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005
- ._____, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. Trad. de Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. 2. Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Artigo recebido em: 30.09.2019

Artigo aceito para publicar em: 26.11.2019