

# RAZÃO E IMAGINAÇÃO: UM EXERCÍCIO DE SER CRIANÇA NA CRIAÇÃO LITERÁRIA DE MANOEL DE BARROS

*REASON AND IMAGINATION:  
AN EXERCISE OF BEING A  
CHILD IN THE LITERARY  
CREATION OF MANOEL DE  
BARROS*

Vanderluce Moreira Machado Oliveira<sup>1</sup>  
(IFMT/PLC)

**RESUMO:** Nesta leitura crítica dos livros *Exercícios de ser criança* (1999) e *Poeminhas em língua de brincar* (2007) de Manoel de Barros, ambos considerados como obras do *corpus* infantil do escritor,

---

<sup>1</sup> Professora de Língua Portuguesa e Língua Inglesa do Instituto Federal de Mato Grosso *Campus* Pontes e Lacerda – Fronteira Oeste, Pontes e Lacerda, MT.

saliente como o emprego da razão e da imaginação são indissociáveis na sua criação poética. A razão é representada por *personas* poéticas adultas, as quais nomeiam as coisas cientificamente, sendo assim, ao conceituá-las desfazem a imagem poética. Por outro lado, a criança, ser imaginativo, e criativo vive no reino da metáfora, é criadora de imagens, doadora de sentidos, de vidas e de mundos, tal como o poeta. Ser criança, nesta poesia equivale a ser poeta.

**PALAVRAS-CHAVE:** razão, imaginação, criação.

**ABSTRACT:** In this critical reading of Manoel de Barros' *Exercícios de ser criança* (1999) and *Poeminhas em língua de brincar* (2007), both considered to be works of the writer's childish *corpus*, I emphasize that the use of reason and imagination are inextricably linked for his poetic creation. The reason is represented by adult poetic, who name things scientifically, so, by conceptualizing them, they undo the poetic image. On the other hand, the child, being imaginative, and creative, lives in the kingdom of metaphor, is a creator of images, a giver of meanings, lives and worlds, just like the poet. Being a child, in this poetry is equivalent to being a poet.

**KEYWORDS:** reason, imagination, creation

Percy Bysshe Shelley em seu ensaio *Uma defesa da poesia* (1821), destaca que: “A razão é para a imaginação assim como o instrumento é para o regente, como o corpo para o espírito, como a sombra para a matéria.” (SINDNEY & SHELLEY, 2002, P. 171). Nesse sentido, razão e imaginação são indissociáveis. Faço esse recuo temporal, porque é nessa acepção que vejo o uso da imaginação na poesia do poeta mato-grossense Manoel de Barros, atrelada à razão, ainda que a lírica deste poeta demonstre um alto grau de espontaneidade em uma primeira leitura. Para Shelley “A poesia, em sentido geral, pode ser definida como “a expressão da

imaginação”: ela é congênita à origem do homem.” (SINDNEY & SHELLEY, 2002, P. 171). Barros buscava falar do homem em sua integralidade, por isso usou como mote de suas composições todas as fases da vida humana. Nesta leitura, examinarei o olhar do poeta para a fase da infância nos livros *Exercícios de ser criança* (1999) e *Poeminhas em língua de brincar* (2007), os quais são considerados livros infantis.

Em *Exercícios de ser criança* (1999), os poemas foram alinhavados com linhas coloridas às páginas que lembram um tecido, sobre o qual as cenas líricas vão ganhando vida e saltando à vista do leitor, confirmando a noção da poesia ser em sua essência, palavras ligadas entre si. Ademais, esse trabalho cuidadoso da ilustração do livro é uma forma de atrair o leitor mirim, que aliado ao modo como a voz lírica toma para si uma dicção narrativa, desperta o interesse da criança para ouvir a história contida no livro.

“O menino que carregava água na peneira”

Tenho um livro sobre águas e meninos.  
Gostei mais de um menino que carregava água na peneira.  
A mãe disse que carregar água na peneira  
Era o mesmo que roubar um vento e sair correndo com ele  
para mostrar aos irmãos.  
A mãe disse que era o mesmo que catar espinhos na água  
O mesmo que criar peixes no bolso.  
O menino era ligado em despropósitos.  
Quis montar os alicerces de uma casa sobre orvalhos.  
A mãe observou que o menino gostava mais do vazio  
que do cheio.  
Falava que os vazios são maiores e até infinitos.  
Com o tempo aquele menino que era cismado e esquisito  
Porque gostava de carregar água na peneira  
Com o tempo descobriu que escrever seria o mesmo que  
carregar água na peneira.  
No escrever o menino viu que era capaz de ser noviça,

monge ou mendigo ao mesmo tempo.  
O menino aprendeu a usar as palavras.  
Viu que podia fazer peraltagens com as palavras.  
E começou a fazer peraltagens.  
Foi capaz de interromper o voo de um pássaro botando  
ponto no final da frase.  
Foi capaz de modificar uma tarde botando uma chuva nela.  
O menino fazia prodígios.  
Até fez uma pedra dar flor!  
A mãe reparava o menino com ternura.  
A mãe falou: Meu filho, você vai ser poeta.  
Você vai carregar água na peneira a vida toda.  
Você vai encher os vazios com suas peraltagens.  
E algumas pessoas vão te amar por seus despropósitos.  
(ESC, 469-470).

O motivo do poema a princípio, aparenta tratar sobre “águas” e “meninos”, temas reencenados constantemente pelo poeta, contudo, além de abordar sobre esta temática, alude sobre algo mais complexo, a atividade de escrever, preocupação que não deveria existir num sujeito lírico infantil. O sujeito poeta manufatura uma forma de expressão da linguagem que apresenta a voz do sujeito lírico dissimulada em voz narrativa. Recurso que imprime uma tonalidade narrativa ao poema, o ritmo lento, para causar a impressão de que ele conta uma história ao leitor. O sujeito poético, logo no início do poema afirma que tem “um livro sobre águas e meninos” e fala sobre sua preferência por “um menino que carregava água na peneira”. No segundo verso, o leitor é apresentado a algo inusitado: a imagem do menino a carregar água na peneira. Esta imagem poderia causar espanto no adulto, mas a criança entraria no espaço imaginativo e a teria como crível. A água representa a vida dos seres na terra, entretanto é um elemento simbólico ambíguo. De acordo com Manfred Lurker em seu *Dicionário de simbologia* (2003), a água é um elemento feminino, que através da chuva fertiliza a terra, assim é considerada como fonte de vida, mas também pode ser símbolo de

morte, a exemplo: o dilúvio trouxe destruição através das águas, mas também um recomeço. Acredito que Barros usava a palavra água em seu duplo simbolismo de vida, enquanto força criadora e morte com sua força ameaçadora e também renovadora, a exemplo do que acontece no Pantanal, cenário de sua poesia. O imaginário de água é muito presente na literatura de um modo geral, e no *corpus* poético de Manoel de Barros é um elemento pujante.

O que causa singularização no poema é o fato da água em seu estado líquido ser transportada em uma peneira, um utensílio cuja utilidade é separar coisas, como: terra, pedra, cascalho, grãos e substâncias. Em suma, pode ter diversas utilidades e ser fabricado de diversos materiais e de formas distintas, artesanal e industrial. As peneiras de fabricação artesanal são de fibras naturais extraídas de coqueiros como o buriti, suas tramas são vazadas por pequenos ou grandes buracos que servem para separar as coisas úteis daquelas que serão descartadas. Normalmente elas têm formato arredondado, e são costuradas a um arco de madeira para dar sustentação na hora de peneirar. Sendo este objeto vazado, sua utilidade não é de armazenar ou transportar coisas, mas de separá-las. Como Manoel de Barros valorizava as coisas da natureza, a peneira usada pelo menino para carregar água só pode ser uma peneira construída de modo artesanal, para não destoar dos demais componentes do quadro poético.

O ato de “carregar água na peneira” é uma imagem, uma vez que, do ponto de vista da lógica seria impossível, tal como não seria possível “tapar o sol com a peneira”, um ditado popular que destaca situações em que se usa eufemismos para atenuar determinada situação, sem, contudo, causar o efeito desejado. Então, carregar água na peneira se assemelha ao ato de escrever poemas, em que há a necessidade do poeta separar as palavras que compõem sua composição das palavras que serão descartadas. Isso significa que o gesto de escrever exige esforço de elaboração, seleção e combinação, porque o escritor sempre terá em mente a busca de um determinado

estilo, principalmente na escrita poética que visa atingir um sentido metafórico. E pensar que a criança não compreenderia a imagem seria um erro, pois a criança vive a metáfora.

É relevante observar como o poeta organiza as vozes das personagens neste poema. Nos versos 1, 2 o sujeito poético fala de si, de seu pertence e de sua preferência. Dos versos 3 ao 7 ele diz sobre a mãe, em discurso indireto, não lhe concede o direito à fala. É através dele que tomamos conhecimento sobre o dizer da mãe do menino que tenta lhe explicar o que seria “carregar água na peneira”. O esclarecimento oferecido pela mãe também é feito por meio de imagens; como “roubar o vento e sair correndo”, “catar espinhos na água” e “criar peixes no bolso”, para que a criança compreenda o que seria o gesto. A mãe ao explicar ao filho, emprega o termo “o mesmo que”, que poderia ser substituído pelo termo “semelhante a”.

Entretanto, a intenção da mãe é de que a criança perceba por associação e analogia que o gesto de “carregar água na peneira” é impossível, tal como é impossível fazer as outras coisas citadas por ela, por meio do paralelismo “o mesmo que”, como sendo “iguais” à ação de transportar água em um utensílio cheio de buracos. Assim, a mãe demonstra que também sabe fazer metáforas, A postura da mãe é bela, é de paciência, compreensão e amor. Ao invés de dar uma explicação racional ao filho, ela o faz compreender que o gesto intentado por ele não pode acontecer, mas o faz de uma maneira que o estimula a usar a imaginação para compreender a impossibilidade que poderá ser superada somente na escrita poética. Desse modo, ele entende a explanação dela, e não perde a capacidade de fantasiar, verso 8 “O menino era ligado em despropósitos.” Ele continuará a enxergar o mundo pela ótica da imaginação, seguirá criando imagens dissonantes. Conforme Claude Esteban, na sua obra *Crítica da razão poética* (1991), em estudo sobre Bachelard assevera que:

A imaginação, em compensação, tal como se manifesta em devir através das palavras do poema, constitui o meio mais seguro de ultrapassar as

leis da lógica, de permitir a comunicação e talvez a reconciliação do Interior e do Exterior, do Ínfimo e do Imenso, da Gravidade e da Falta de Gravidade. Se a imagem poética escapa naturalmente à casualidade, deve isso, precisa Bachelard, ao fato de o poeta situar-se em posição de partida – verbalmente, e por isso mesmo ontologicamente – e de não pensar sobre essa imagem nascente o condicionamento espaço-tempo inseparável das outras atividades da consciência. Bachelard escreveu um dia que o inerte não solicitava o devaneio; poderíamos afirmar que, do mesmo modo, o ser-aí das percepções e dos juízos não favorece o desabrochar da imagem, que necessita da parte do poeta de uma filosofia do *estar-alhures*, mais ainda, de uma metafísica do *estar-antes*. (ESTEBAN, 1991, p. 92, 93).

A imaginação para este autor é um vir a ser que se manifesta por meio da palavra. A palavra é morada dos sentidos e, é por meio dela que os limites ditados pela lógica serão ultrapassados e até mesmo os opostos serão conciliados. Para ele, o poeta é figura central deste processo, é claro, pois entendemos que no processo de criação de imagem, o artista rompe a barreira de tempo e espaço, porque esta racionalização se torna desnecessária. Além disso, o limite impede o “desabrochar da imagem.”

Retomo a questão das vozes líricas no poema, nos versos 8 e 9 o sujeito poético volta a enunciar sobre o menino, sobre o fato dele ser “ligado” em “despropósitos,” em coisas sem lógica, até mesmo desconexas. Para ilustrar, salienta sobre o desejo do menino em construir “os alicerces de uma casa sobre orvalhos,” imagem impensada por adultos, a exceção de tontos e poetas – como edificar as fundações de uma casa sobre o orvalho? O orvalho tem uma existência quase instantânea, não dura mais que alguns minutos de uma manhã quando o sol desponta e aquece a terra e se inicia o processo de evaporação – não teria como suportar o peso das fundações de uma edificação de uma casa, cuja construção é com materiais como cimento, areia, tijolos, ferros, que unidos formam paredes resistentes e duradouras. Isso só é possível porque para o menino, a lógica é criar imagens, brinquedos com palavras. Para tanto,

o poeta usou um sistema de expressão variado: verbal, plástico e sensorial com a finalidade de criar percepções diversas no leitor.

Entretanto, nos versos 10 e 11 o sujeito lírico passa mais uma vez a dizer da fala da mãe que faz ponderações sobre o comportamento do filho, sobre o fato dele “gostar mais do vazio do/que do cheio,” porém mantém a mesma estrutura dos versos anteriores nos quais não cede a voz em discurso direto à mãe, o que vemos é um simulacro de sua fala. Dos versos 12 ao 26 o sujeito lírico reassume o discurso e fala sobre o comportamento do garoto, que embora seja o sujeito em momento nenhum se enuncia no poema, temos também uma simulação de seu dizer. No verso 27 novamente há um dizer sobre o discurso da mãe, todavia, somente nos versos 28, 29, 30 e 31 concede à mãe o direito de se enunciar:

A mãe falou: Meu filho, você vai ser poeta.  
Você vai carregar água na peneira a vida toda.  
Você vai encher os vazios com suas peraltagens.  
E algumas pessoas vão te amar por seus despropósitos. (ESC, 470).

E curiosamente a voz da mãe em narração reportada, fecha o poema com a assertiva que o filho será poeta, por isso, “vai carregar água na peneira a vida toda.” Diante do exposto, vemos que no poema de Barros não há um eu monologante que fala sobre si mesmo, mas um eu descentrado. Como os outros personagens, a mãe também tem direito a voz. No entanto, infiro a existência de um outro eu, o menino, poeta cuja voz está interpolada à voz do sujeito lírico. Digo mais, junto a essas vozes líricas interpoladas há a ressonância de uma outra voz junto a voz do sujeito poético e do sujeito menino, refiro-me a voz do sujeito poeta, “eu empírico” do autor, que embora crie sua *persona* fictícia que se enuncia no poema, aparece ligado à sua fala com intuito de deixar pistas de seu processo de criação artística. O e o fato do menino tornar-se poeta permitirá que ele seja sempre criança, pois nunca perderá sua capacidade de imaginativa.

O poema “O menino que carregava água na peneira” tem dois movimentos, o primeiro se inicia no verso 1 e se estende até o verso 16. Neste movimento, entrevejo que se constitui o tempo do sujeito lírico, *persona* menino, imaginar e pensar nas imagens, no vazio que para ele era maior que o infinito. Nele reina a imaginação e a fantasia. O segundo movimento, começa no verso 17 e se prolonga até o verso 31, considero como o tempo da ação, de escrever, no qual o menino se gesta poeta. Deste modo, poderá preencher os vazios com sua imaginação e sua conquistada potencialidade de escrita, de autonomia discursiva, porque aquele que diz, diz um dizer que cria aquilo que foi dito tal como Deus concedeu vida às coisas com o poder de sua palavra, e também como Adão no paraíso edênico quando as nomeou.

A predileção do menino “cismado” e “esquisito”, fato que o distingue dos demais meninos de sua idade, por vazios ao invés do cheio é compreensível. Sobre uma superfície cheia não há o que fazer, tudo já está pronto. Este menino aspira ser poeta, e para o poeta um espaço vazio é como uma tela em branco para um pintor, ou um bloco de mármore para um escultor, porque possibilita que ele crie, que encha esta superfície de vida pulsante em seus mais variados aspectos. Permite ainda, que possa nomear aquilo que inventar, desejo almejado por todos os poetas, principalmente por Barros que deixou registrado em seus poemas, o desejo de criar uma língua de raiz, de fonte, de origem.

No verso 15 é salientado que o menino descobriu que ato de escrever seria “o mesmo que/carregar água na peneira”. E que poderia se tornar o que quisesse, o que escrevesse, desde que usasse sua capacidade imaginativa que não é desprovida de intelecto, mas guiada por ele, pois percebeu sua autonomia discursiva, porque aquilo que escrevia passava a existir porque formalizou um discurso sobre aquilo. Aprendeu a usar as palavras, fez “vadiagem”, “peraltagem”, com elas, criou palavras novas desde as existentes. Aprendeu a empregar os recursos oferecidos pela língua, por isso

“Foi capaz de interromper o voo de um pássaro botando/ponto no final da frase”, porque esta era uma decisão somente dele, já que ali se portava como uma divindade criadora que tinha o poder de instaurar um mundo como lhe aprouvesse, tinha liberdade discursiva para tal. Tanto que prossegue lançando mão de seu poder conferido pela ação da escrita e modifica até a natureza, ao acrescentar “uma chuva” a uma tarde. “Fez uma pedra dar flor”, concilia coisas irreconciliáveis, uma pedra, minério inerte, duro, áspero com existência duradoura dar uma flor, leve, suave, colorida e perfumada, de existência efêmera, por isso bela.

O menino sobre o qual o sujeito poético dá conhecimento, e que intuo que as falas das personagens da composição estão interpoladas, inclusive com a ressonância da voz do sujeito poeta, aprendeu a fazer “peraltagens” com as palavras, aprendeu que ser poeta não é somente ser um fraseador, mas um fazedor, criador de sentidos. Como afiança Esteban (1991),

[...] o poeta não é ou não pode ser um sonhador apenas mais ativo que o sonhador de poemas. Ele não possui sua inocência; não experimenta suas felicidades. É aquele que enraíza nas palavras a confissão de uma finitude e a história dos inconciliáveis. (ESTEBAN, 1991, p. 99).

Nesse sentido, o poeta não é aquela criatura ingênua que se deixa guiar por sonhos, devaneios ou emotividades. Mesmo que sua imaginação seja sua potência criativa ela é guiada por seu intelecto, pois a experiência poética também está em exame, ademais o poeta tem consciência de que não está sozinho ante o mundo que o circunda. O fato da experiência poética ser reexaminada e não ser um processo à deriva, permite ao poeta que retome motivos e mesmo a poemas escritos em épocas precedentes e desenvolvê-los em outro contexto, isso é recorrente na poética de Manoel de Barros, mas nele, o já dito e o já visto têm aparência de originalidade pelo modo como inovava no aspecto formal.



Vale destacar que na poética de Manoel de Barros a discursividade é empregada como técnica poética de criação, o qual visava demonstrar sua ruptura com a tradição clássica de poesia, como declara o sujeito poético do escritor, “Quem não tem ferramentas de pensar, inventa”. (BARROS, 2010, p. 473); a exemplo do empreendido no Livro *Poeminha em Língua de brincar* (2007):

#### PEMINHA EM LÍNGUA DE BRINCAR

Ele tinha no rosto um sonho de ave extraviada.  
Falava em língua de ave e de criança.  
Sentia mais prazer de brincar com as palavras  
do que de pensar com elas.  
Dispensava pensar.  
Quando ia em progresso para árvore queria florear.  
Gostava mais de fazer floreios com as palavras do  
que de fazer ideias com elas.  
Aprendera no circo, há idos, que a palavra tem  
que chegar a grau de brinquedo  
para ser séria de rir.  
Contou para a turma da roda que certa rã saltara  
sobre uma frase dele  
E que a frase nem arriou.  
Decerto não arriou porque não tinha nenhuma  
palavra podre nela.  
Nisso que o menino contava a estória da rã na frase  
Entrou uma Dona de nome Lógica da Razão.  
A Dona usava bengala e salto alto.

De ouvir o canto da rã na frase a Dona falou:  
Isso é língua de brincar e é idiotice de criança  
Pois frases são letras sonhadas, não tem peso,  
nem consistência de corda para aguentar uma rã  
em cima dela  
Isso é língua raiz – continuou  
É Língua de Faz-de-conta  
É Língua de brincar!

Mas o garoto que tinha no rosto um sonho de ave  
extraviada  
Também tinha por sestro jogar pedrinhas no bom  
senso.  
E jogava pedrinhas:  
Disse que ainda hoje vira a nossa Tarde sentada  
sobre uma lata ao modo que um bentevi sentado  
na telha.  
Logo entrou a Dona Lógica da Razão e bosteou:  
Mas a lata não aguenta uma Tarde em cima dela, e  
Ademais a lata não tem espaço para caber uma  
Tarde nela!  
Isso é Língua de brincar  
É coisa-nada.

O menino sentenciou:  
Se o Nada desaparecer a poesia acaba.  
E se internou na própria casca ao jeito que o  
jabuti se interna. (PELB, 485-486).

A primeira edição deste livro saiu em uma encadernação especial, com ilustração da pintora Martha Barros, filha do poeta, que trabalhou com ele fazendo suas iluminuras em outros livros. As gravuras e seu colorido chamam a atenção das crianças e dos adultos, tanto que o livro é definido como pertencente às obras ditas infantis. Entretanto, a meu ver esta é uma das composições das quais o poeta mais evidencia o lugar de onde entoava sua lírica, como ela se contrapõe à tradição poética clássica. Todavia, para que o escritor confronte a tradição é necessário que tenha conhecimento exímio dela, para deslocá-la.

A princípio, a leitura do livro colorido com suas belas gravuras ilustrando-o e reclamando atenção para si, por se tratar da inserção de outro sistema semiótico, com os poemas distribuídos em 14 estrofes irregulares, com 45 versos que oscilavam entre curtos e longos inseridos nas várias páginas do livro, fato que lhe emprestou

uma conotação humorística e lúdica por causa do diálogo entabulado pelo menino e pela “Dona de nome Lógica da Razão”. No entanto, quando lido com mais atenção, percebe-se que a obra aborda, de um modo prazeroso e jocoso, sobre a coluna vertebral do processo criativo do autor, pautado na oposição entre a imaginação e a razão, o popular e o erudito, o grandioso e o ínfimo, o solene e o vulgar, o grotesco e o sublime e o modo como escrevia a partir das sobras, “apanhador dos desperdícios” – rebarba do clássico.

O poema inicia com a mesma estrutura de algumas composições líricas já interpretados neste estudo, reporto-me ao esquema em que o sujeito lírico que se enuncia na composição, iniciar contando uma estória à semelhança de um narrador em primeiro plano, e, posteriormente, transmite a voz em narração reportada aos *personae* para que o leitor tenha conhecimento dos fatos pela perspectiva deles. Em “Poeminha em língua de brincar”, o sujeito poético conta um fato passado sobre o menino. No verso 1, o tempo verbal empregado para se referir ao garoto “Ele tinha no rosto um olhar de ave extraviada” é o pretérito perfeito do indicativo, para sugerir que o acontecido transcorreu há mais tempo que seu interlocutor pudesse imaginar. Seu poder de sugestão é confirmado no verso 2 “Falava em língua de ave e de criança”. O que corrobora com a noção de que o sujeito poético pretendia causar a impressão de que, o que sucedera à personagem fosse num tempo primitivo em que a língua ainda estava em processo de formação “língua de ave”, canto, gorjeio “e de criança”, balbúcio, desarticulação. Logo em seguida, astutamente muda o tempo verbal para reportar-se ao menino “falava”; pretérito imperfeito para indicar que ação não fora concluída, assim como a linguagem está em constante evolução. De acordo com Pascal Quignard, em seu livro *Marco Cornélio Frontão – Primeiro Tratado da Retórica especulativa* (2012), no qual faz uma investigação da obra de Frontão, orador romano, que considerava que a literatura emprega uma linguagem *in germine*:

[...] mas à linguagem *in germine*, à semente originária, germinativa, à *littera*, à substância literal que conserva o *páthos* da linguagem, à coisa literária: “Faz da semente germinativa que te fez a *práxis* de tua vida. Houve primeiro o canto das aves. Foram as primeiras vozes que modularam (*modulatae*). Foi só depois que as flautas dos pastores apareceram, porque eles as imitavam para fazer chamarizes. As flautas não devem fazer esquecer o canto das aves na primeva era (na primavera). (QUINARD, 2012, p. 27).

Manoel de Barros semelhantemente a Frontão valoriza a linguagem *in germine* e enxerga sua potência para a poesia, uma vez que nela a poesia habita. Na perspectiva do orador romano, nos primórdios existia a imagem, depois veio o canto dos pássaros que fora copiado, imitado pelos pastores. Sendo assim, somente depois disso veio a articulação da linguagem humana. Este é o projeto intentado pelo escritor brasileiro, introduzir na lírica uma língua de criança em que se pode brincar com ela, ao invés de pensar. Esta intenção está expressa na segunda estrofe do poema, na qual o sujeito lírico profere que: “Sentia mais prazer de brincar com as palavras/ do que de pensar com elas/ Dispensava pensar”. Então, dizia somente pelo prazer de dizer, de discursar.

No último verso da segunda estrofe de “Poeminha em língua de brincar”, o sujeito poético fala sobre o menino, todavia, somente deixa pistas de que está falando sobre um menino, sem, contudo, mencioná-lo, como: “ele”, “tinha”, “rosto”, “falava”, “sonhava”, “sentia”, “aprendera”, “contou”, “dele”, pois somente na sétima estrofe, verso 17, profere a palavra menino, vinha mantendo-o como sujeito oculto até este verso. Quando ele menciona que o garoto “Dispensava de pensar”, porque gostava de brincar, é possível compreender a ótica da criança. Enquanto brinca estimula sua capacidade de imaginar, fantasiar, inventar que em si traz uma atmosfera lúdica, prazerosa. O fato de usar uma criança e sua representação de linguagem é para rejeitar os valores e a linguagem do adulto. Como está manifesto, na terceira, quarta, e quinta estrofes,

nas quais os versos apresentam imagens poéticas instigantes, a exemplo: “ir em progresso para árvore e desejar florear”, ou seja, ao invés de crescer como as outras crianças evoluiria para árvore desabrochada em flor. Ou ainda, fazer floreios com as palavras e não ideias. É estar na condição de poeta ou de orador, pois estes fazem floreios, ornamentos com as palavras. Aristóteles na *Poética* estabelecia uma regra para isso, de acordo com ele, o embelezamento da linguagem só deveria acontecer na poesia e nas partes desprovidas de ação, fato que os poetas ignoram e produzem seus floreios ao sabor de sua imaginação.

O sujeito lírico segue sua perspectiva demonstrando a visão do menino. Sobre como tinha aprendido no circo, um lugar totalmente envolvido por uma aura lúdico jocosa, com suas palhaçadas e pantomimas que a palavra “tem/ que chegar ao grau de brinquedo/Para ser séria de rir.” Aqui, mais uma vez há o emprego do paradoxo, figura amplamente utilizada pelo poeta, que causa uma inquietude no leitor, mas o ser séria para rir, significa na verdade, ser merecedora, causadora do gesto de rir, seu valor está somente nisso. Prossegue também, expondo sobre aquela predileção que o poeta tem por palavras e frases. Na quinta estrofe, versos 12, 13, 14, quando o sujeito lírico relata que o menino contou para seus companheiros de brincadeiras que uma rã pulou sobre sua frase e que ela nem “arriou”, cedera, pela simples razão de que não tinha nenhuma palavra “podre”, bichada nela, na sexta estrofe, versos 15 e 16. Numa clara alusão de que ele sabia fazer frases, sabia suas regras de seleção e combinação, sabia que uma estrutura frasal permite mais de um sentido.

O menino não sabe só criar frases sem “palavras podres”, “palavras de gaveta”, sabe também criar imagens verbais, porque as “imagens aumentam o mundo”, e é por meio delas que ele dá corpo verbal resistente à frase, constituída de letras que formam as palavras e seus sons incorpóreos para fazê-las suportar o peso da rã. Fato não contestado pela turma, porque eles compreendem o

código, porque também são guiados pela imaginação e conseguem praticar o faz de contas.

“Poeminha em língua de brincar” foi construído na tensão entre brincar e pensar. Enquanto brincar representa um lado lúdico e de liberdade na vida do menino e do poeta, a atividade de pensar em contrapartida, representa o ato de conceituar, e é fatigante, pela simples razão de ser uma atividade mental racional que representa o oposto do gesto de brincar.

Na sétima estrofe o sujeito lírico deixa de falar do menino para incluir mais uma *personae* à tela poética, “uma Dona de nome Lógica da Razão”, bem vestida, imponente de “bengala” e “salto”, possivelmente de uma classe social mais abastada, denota ter certo grau de erudição, conhecedora de certos preceitos filosóficos. Em suma, uma Senhora respeitável cuja função na composição é a de refutar, contra argumentar o discurso poético face ao discurso filosófico pautado na verdade, razão e lógica. Deste modo, verifica-se o atrito entre o discurso solene protocolar do adulto culto e o informal imaginativo da criança.

Na oitava estrofe o sujeito poético que até o momento contava em primeiro plano, transmite a voz à Dona Lógica da Razão, a qual intervém na conversa do grupo e contraria a fala do menino.

A intromissão da Senhora na conversa dos meninos tem o pretense escopo de lhes ensinar a distinguir o certo do errado. Tem em si a prerrogativa de seguir as normas gramaticais, as normas de escrever bem, é óbvio que, implicitamente, sua concepção de linguagem é da linguagem como expressão do pensamento, aquela primeira aceção elaborada por Aristóteles na *Poética* e, principalmente, na *Retórica* e *Metafísica*. Com a mente arraigada nesta concepção, a “Dona”, grosseira e impacientemente refuta a fala da criança, aquela que só pode acontecer através da autonomia discursiva do poeta, que tem a capacidade de dar existência ao que disse, porque proferiu um discurso sobre ele. Portanto, argumenta

que aquilo que o menino contava era “língua de brincar”, “idiotice de criança.”

No livro *Poeminha em língua de brincar* (2007), existem estas duas formas de conhecimento. A fala do menino representa o conhecimento intuitivo, perceptivo, pois de acordo com Croce (2016), a criança tem dificuldade de separar o real do imaginário. Isso é perceptível na poesia. Entretanto, a fala da adulta, Dona Lógica da Razão, representa o conhecimento elaborado por meio de conceitos, os quais encenam uma tradição clássica de língua, expresso na estrofe acima, na qual define o que seja “língua de brincar”.

A *persona*, Dona Lógica da Razão, para além de demonstrar uma recusa ao pensamento por imagens, verificado nas estrofes 8 e 9, nas quais se manifesta em discurso direto, forma que permite ao interlocutor do poema ver as coisas pela sua perspectiva, deixa explícito que, se sente confortável ao enxergar as coisas pelo viés da razão. Fato que colabora também para uma certa rejeição à abstração. Por isso, a necessidade de definir as coisas, a exemplo, a definição de frases. Mesmo que a definição seja poética, “Pois frases são letras sonhadas”, fato que corrobora a noção croceana, sobre o entrelaçamento dos conhecimentos por imagem e por conceito. Em seguida, volta a falar de seu lugar de racionalidade, “não tem peso,/ nem consistência de corda para aguentar uma rã/em cima dela”. Há neste verso, toda uma formulação mental pautada em conceitos lógicos que leva em consideração, unidades de pesos e medidas para explicar os motivos pelos quais uma rã não pode saltar sobre uma frase.

Na nona estrofe a *persona* continuará sua peroração através da qual, apresentará outra definição para a linguagem da criança: “Isso é língua de Raiz”, verso 25, não satisfeita, na sequência, apresenta outra distinção: “É língua de Faz-de-conta”. E depois, sumariza sua argumentação reafirmando sua primeira aceção sobre a língua empregada pelo menino; “É Língua de brincar!”, repetida por ela até o verso 40 da décima segunda estrofe. A Dona Lógica da Razão

conclui sua argumentação com silogismo, porque de acordo com sua própria perspectiva sua argumentação lógica estava perfeita, tanto que a encerra com a mesma afirmativa com a qual iniciara a explanação à criança, que de seu ponto de vista, produzia um elenco, a saber, um falso silogismo de acordo com a definição de Aristóteles no I livro do *Organon VI Elencos sofísticos* (1985), cujo pensamento o dela se filia.

Na décima estrofe o sujeito poético volta a enunciar sobre o garoto. Para tanto, repete o primeiro verso do poema, com pequenas alterações. Vejamos a grafia do primeiro verso: “Ele tinha no rosto um sonho de ave extraviada”. Já a grafia do verso 28 é: “Mas o garoto que tinha no rosto um sonho de ave/extraviada”. Mesmo que exista modificações neste verso, como a substituição do pronome pessoal “ele” pelo substantivo “garoto”, a adição da conjunção adversativa “mas”, inexistente no primeiro verso e a pausa por diérese entre a palavra substantiva “ave” e do termo que a qualifica, adjetivo “extraviada”, que a distingue das demais aves. O termo “extraviada” está no mesmo campo de sentido de desencaminhada, cuja intenção é reafirmar que embora exista a comparação do garoto com a ave, fato comum na lírica de Manoel de Barros, esta ave também é distinta das demais, que usualmente voa em bando, quando comparada com o garoto que se desencaminhou.

Na décima primeira estrofe o sujeito lírico declara que o garoto continuou a jogar “pedrinhas no bom senso”. É relevante destacar que a palavra “pedrinhas”, no diminutivo, escolhida para qualificar as pedras atiradas contra o bom senso, também têm um sentido peculiar, que entendo como ironia. Isso porque as pedrinhas atiradas não causam machucaduras, mesmo porque o bom senso não tem uma forma corpórea, entretanto, o fato de constantemente serem jogadas, causa incômodo e aborrecimento em uma pessoa que acredita ser a Dona da verdade.

Ainda nesta estrofe, quando o sujeito poético sugere por meio de recursos expressivos que transmitiu voz à *persona* garoto, para

que ele refute a argumentação da Dona, com o emprego de dois pontos ao final de sua fala, isto de fato não ocorre, vejamos: “E jogava pedrinhas:/Disse que ainda hoje vira a nossa Tarde sentada/sobre uma lata ao modo que um bentevi sentado/na telha”. Se a fala fosse de fato do menino, não haveria a necessidade da inserção do verbo “disse” antes de sua explanação, pois da forma que o verso foi grafado, deixa o discurso indireto, fato que não permite ao leitor ver as coisas da perspectiva do menino, mas do ponto de vista do sujeito poético e/ou poeta. Além do mais, o emprego do pronome possessivo “nossa” junto ao substantivo “Tarde”, grafado em letra maiúscula contribui para o entendimento de que, mais uma vez há a interpolação de vozes no discurso lírico do escritor brasileiro.

Ante a criação de mais uma imagem desconcertante, como a tarde, um fragmento de tempo, parte de um dia, ganhar existência física e se sentar sobre uma lata, detrito da sociedade, como um pássaro se senta num telhado pelo discurso das vozes líricas, Dona Lógica da Razão se vê movida a apresentar sua arguição mais uma vez. Na qual ela rebate a afirmação das vozes poéticas e sustenta que uma “lata” não suportaria a “Tarde” sobre ela. Emprega o advérbio “ademais”, um termo mais empregado em textos formais, para denotar que conhece a norma padrão da linguagem, mais uma vez utiliza o raciocínio de peso e medida para persuadir as vozes sobre a irrealidade de sua fala. Para isso, repete pela terceira vez que na verdade trata-se de “Língua de brincar”, de seu ponto de vista desprovido de valor, já que para ela as coisas deveriam ser ditas de modo literal. Na sequência finaliza defendendo sua argumentação: “É coisa-nada”, em que reduz a imaginação e a capacidade criativa a nada, a uma não existência.

Diante do “bosteamento” de Dona Lógica da Razão através do qual ela testifica que “Língua de brincar” “É coisa-nada”, a Senhora que usa “bengala” e “salto alto” reduz a criação imaginária a nada. Então, o sujeito lírico concede voz em discurso direto ao garoto que pela primeira vez na composição exporá sua opinião de

modo direto, e rebate a argumentação enganosa da Dona: “Se o Nada desaparecer a poesia acaba.” Deste modo, a criança ressalta a relevância do “Nada” para a poesia.

Na composição do poeta, o discurso lírico vence a hegemonia do discurso filosófico ossificado no Ocidente há séculos, e o meio que propicia que isso se dê é o princípio de autonomia discursiva da linguagem poética. Na última estrofe, o sujeito lírico sentencia: “E se internou na própria casca ao jeito que o/jabuti se interna.” Porque o menino e o diálogo no qual se evidencia a existência do nada, pois se ele não existisse, não existiria a poesia, porque nela a ilógica encontra seu reino, isso porque pensar “aborta o bom senso”.

A poesia existe, porque sua morada é a linguagem e nós a vemos na criação discursiva dos poetas que através de seus discursos líricos e capacidades técnicas de expressões criam simulacros de mundo que para além de evasão, escapismo, animar ou entristecer o espírito do homem, permite-lhe conhecer melhor a si mesmo e ao outro. Assim, “o nada”, detratado pela Dona, também proporciona conhecimento. É elemento importante para o sujeito poeta, que finge ingenuidade, valoriza o conhecimento popular em detrimento do erudito, como o menino, o mendigo, o pássaro, mas possui alto grau de erudição, para inclusive, compor um poema construído na tensão entre o pensamento filosófico e o poético, porque como disse Felisdônio, um mendigo *persona* do autor, “as coisas que não existem são mais/bonitas”, (BARROS, 2010, p. 316).

Diante do exposto, considero que mesmo que os livros *Exercícios de ser criança* e *Poeminhas em língua de brincar* (2007), sejam tratados como obras destinadas ao público infantil traz em seu bojo questões sobre teoria da poesia que, dificilmente, seriam compreendidas por crianças. Não estou dizendo com isso, que os livros não possam ser lidos por crianças, ao contrário, há no livro elementos que as agradariam, a exemplo dos elementos que de acordo com Regina Zilberman (2005), constituem os livros Infantis, tais como: aspecto lúdico, linguagem infantilizada, incorporam a



ilustração, transitam pelo real e fantasia, dentro outros. Essas características segundo a autora ajudam as crianças a se reconhecerem.

O que desejo dizer é que, mesmo que os livros do autor se fingem de fácil, são difíceis, pois tratam de questões prementes à poética do autor e da literatura de um modo geral: o nada, o falso como elemento de criação literária, questão desenvolvida no *Livro sobre nada* (1996), o que demonstra que não existe uma fronteira enquanto limite na obra dita infantil ou adulta de Manoel de Barros, o que existe de fato, é uma progressiva discussão acerca de seu fazer poético e o modo como manejou a linguagem atraiu leitores infantis e adultos. Nesse sentido, eu diria que o poeta atingiu a premissa máxima de obras literárias de função estética ganhou leitores, independentemente de faixa etária, gênero e raça, porque poesia é para ser sentida, vivida, experimentada.

## Referências

- ARISTÓTELES. *Organon VI: elencos sofisticos*. Trad.: Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 1986.
- BARROS, Manoel. *Poemas concebidos sem pecado*. 4 ed. São Paulo: Record, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Exercícios de ser criança*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Poeminhas em língua de brincar*. 2007.
- \_\_\_\_\_. *Escritos em verbal de ave*. São Paulo: Leya, 2011.
- ESTEBAN, Claude. *Crítica da razão poética*. 1 ed. Trad.: Paulo Azevedo Neves da Silva, São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- CROCE, Benedetto. *Estética como ciência da expressão e linguística geral*. Org.: Giuseppe Galasso. Trad.: Omayr José de Moraes Júnior. 1 ed., São Paulo: É Realizações, 2016.
- HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia moderna desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- QUIGNARD, Pascal. *Marco Cornélio Frontão: primeiro tratado de retórica especulativa*.

Trad. : Paulo Neves. São Paulo, Hedra, 2012.

SIDNEY, Sir Philip & SELLEY, Percy Bysshe. *Defesas da poesia*. Trad. Enid Abreu Dobánszky. São Paulo, Iluminuras, 2002.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 11ª ed.: São Paulo, Global, 2004.