

Manoel e Martha Barros: a linguagem da inocência

Érika Bandeira de Albuquerque (UFPE)¹

Resumo:

Este ensaio pretende investigar a natureza da poética da ingenuidade do escritor Manoel de Barros e da artista plástica Martha Barros, através de uma análise intersemiótica de uma de suas obras que figuram na prateleira dos títulos de literatura infantil: *Poeminha em língua de brincar* (2007). A abordagem deste interessante diálogo entre pai e filha, em texto e imagem, para além de inovador, nos parece enriquecedor pela ampla possibilidade que abre à reflexão teórica, em diversos níveis. Uma reflexão que demanda uma pesquisa sobre a infância como conceito, sobre a ingenuidade como princípio estético, sobre a literatura infanto-juvenil como gênero literário, e sobre a ilustração como forma artística.

Palavras-chave: Infância, Poética da ingenuidade, Literatura infanto-juvenil, Ilustração, Manoel de Barros, Martha Barros.

Abstract:

This essay aims to investigate the nature of Manoel and Martha Barros' poetic of ingenuity, through an intersemiotic analysis of one of his works which appear on the shelf of titles of children's literature: *Poeminha em língua de brincar* (2007). The approach of this interesting dialogue between father and daughter, in text and image, as well as innovative, seems an opportunity for enriching the theoretical reflection on several levels. A reflection that demands a research on childhood as a concept, on the ingenuity as an aesthetic principle, on children's literature as a literary genre, and on illustration as an art form.

Keywords: Childhood, Poetics of ingenuity, Children's literature, Illustration, Manoel de Barros, Martha Barros.

Introdução

As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis.

Manoel de Barros. *Livro das ignoranças.*

Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes, a que uma minoria faz em uma língua maior.

Gilles Deleuze. *Por uma literatura menor.*

1. Bacharel em Letras; Mestranda em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco.

A obra de Manoel de Barros, considerado um dos maiores poetas da atualidade, só recentemente vem despertando uma atenção mais efetiva da crítica acadêmica. Em nossos levantamentos, encontramos poucos estudos relacionados à cumplicidade do diálogo entre Manoel e Martha Barros, por exemplo, um território de imensa riqueza para a pesquisa intersemiótica. Investigar a natureza da harmonia que se tece numa relação que poderia ser muito conflituosa, por colocar em cena disputas históricas como natureza e cultura, pintura e literatura, feminino e masculino, precursores e sucessores é, talvez, o que torna esta investigação tão interessante e instigante.

Para compreender a poética da ingenuidade, partimos inicialmente do estudo da obra *Poesia ingênua e sentimental*, de Friedrich Schiller. O artista ingênuo, segundo Schiller, é aquele que conquista a liberdade em suas obras, ao adquirir a genialidade de uma expressão artística espontânea como a própria natureza, solucionando com naturalidade os complexos problemas da sua arte. O poeta ingênuo cria uma obra de tal forma simples que já não é possível ao leitor comum perceber a habilidade técnica usada para construí-la.

O Romantismo ressalta ainda que o autor ingênuo vive um antagonismo em relação à cultura, mostrando-se avesso à moral e à estética instituídas e em desarmonia com a ordem imposta pelo homem. Mas o Modernismo traz uma reinterpretação, à luz da vida urbana e dos avanços tecnológicos, desta ingenuidade supostamente “natural”, almejada pelos poetas do século XVIII. Já no século XIX, Charles Baudelaire, em *O pintor da vida moderna*, comenta sobre a impossibilidade romântica de se atingir a inocência. Os artistas modernos podem aspirar à ingenuidade na *forma*, mas não podem prescindir de evocar a longa tradição que os antecede e que lhes faculta apenas o acesso a uma “infância redescoberta”:

A criança goza da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais. O gênio artístico é somente a infância redescoberta sem limites. Os artistas modernos são homens-criança, dominados a cada minuto pelo gênio da infância, um gênio para o qual nenhum aspecto da vida é indiferente. (Baudelaire, 2010)

A obra de Manoel de Barros brota de um reduto latino-americano, brasileiro, pantaneiro e pós-moderno; de uma região geograficamente peculiar, por representar um reduto de preservação de uma natureza ameaçada, de uma inocência perdida. É inegável que o conceito de ingenuidade que surge em sua poesia tem algo do impulso romântico da busca de identidade e de espontaneidade na linguagem, mas também tem algo da crítica modernista à ilusão dessa aspiração. Ao mesmo tempo, este conceito ultrapassa todas essas referências, que entram no cadinho de sua transformação poética e iluminam a busca irreverente de uma estética da negação e da rebeldia mansa. O poeta em questão busca, no sentido elliotiano, trazer a sua contribuição a uma longa tradição da poesia pastoral no Ocidente, levando a uma radical releitura de todo esse passado.

Uma releitura que adquire contornos ainda mais complexos, se considerarmos que se faz a quatro mãos, com a colaboração de sua filha e ilustradora predileta de suas obras, a pintora Martha Barros. Estabelece-se entre eles a abertura de um espaço verdadeiramente dialógico, onde a artista mais jovem é convocada a realizar, no plano da imagem, a sua própria pesquisa formal e estética;

apenas compactuando com alguns princípios da ingenuidade expostos na poesia de seu pai – mas não necessariamente “ilustrando-os”.

A relação da poesia e da ilustração na dupla Barros é serena e respeitosa. Martha cria um desenho peculiar e autêntico como o texto paterno, mas tão autônomo quanto ele. Suas ilustrações também representam uma pesquisa sobre a estética da ingenuidade nas artes plásticas, fazendo diversas referências culturais e antropológicas à pintura rupestre, à iluminura medieval, à arte naïve e às vanguardas modernistas, para confluir num estudo sobre o traço infantil, o traço inicial da criança, aquele ainda não contaminado pelo aprendizado e que Jean-François Lyotard se interroga sobre se seria o traço verdadeiramente “humano”.

Na busca de uma poética da ingenuidade brasileira e contemporânea, conectada com a natureza, Manoel e Martha Barros inspiram-se neste universo “infantil” que nos coloca diante de questões de extrema atualidade. Uma análise mais demorada do surpreendente exercício intersemiótico que resulta desta rara cumplicidade familiar e artística não caberia no espaço deste ensaio. Por isso, escolhemos dar uma breve notícia desta aproximação através da leitura de um de seus despreziosos livros para crianças: o *Poeminha em língua de brincar*. A enganosa “simplicidade” e “espontaneidade” dessa poética da ingenuidade – exemplarmente expressa neste livro – é o maior ponto de convergência entre a poesia e a pintura dos artistas em foco neste trabalho.

A questão do *paragone* na representação da infância pelos Barros

A arte parece habitar um mundo infantil. Como numa criança, o tempo de um artista é o tempo da intensidade mais do que o da sucessão ou da oportunidade. Talvez por isso, os artistas têm sido bastante sensíveis à infância. O mundo infantil é não apenas infinitamente mais intenso e esplendoroso que o mundo adulto, mas também infinitamente mais justo. A infância é verdade, diz Sócrates.

Kohan

Paragone é um termo italiano que designou uma polêmica a respeito da hierarquia entre as artes, particularmente viva entre os artistas do Renascimento e Maneirismo, e que deixou longa descendência. Originalmente, a disputa confrontava as artes visuais, consideradas simples técnicas mecânicas; e as artes intelectuais, como a poesia e a música, consideradas produtos da razão. A inferiorização das artes visuais tornou-se dramática no Renascimento, época em que se os artistas, tendo conquistado grandes conhecimentos sobre a natureza, a perspectiva e a anatomia, que emprestavam à arte do período um cunho racional e quase científico, estavam tentando se livrar do *status* de simples artesãos e se equiparar aos intelectuais. Também se baseavam na antiga associação das artes visuais com a retórica, criando um repertório formal em grande parte derivado de motivos literários e com um caráter essencialmente narrativo. O conceito de Horácio, *ut pictura poesis* (assim como é a pintura, também é a poesia) dava mais peso às pretensões dos artistas e os ligava, através da retórica poética, à criatividade apolínea.

Leonardo da Vinci foi o primeiro que colocou o problema com uma grande riqueza de argumentos em seu *Tratado sobre a pintura*, definindo as principais linhas constitutivas do *paragone* centrado na comparação entre a pintura e a escultura. De início, estabeleceu a arte em geral como uma irmã da ciência, e em seguida, particularizando sua análise, declarou que não encontrava diferenças essenciais entre a pintura e a escultura, mas logo passava a dizer que o trabalho do pintor era mais limpo, complexo, completo e intelectual, enquanto que o do escultor era mais sujo, simples, limitado e braçal. Além disso, considerava a imitação da natureza sob a forma de uma ilusão pictórica mais bela e instigante do que a produzida pela escultura, que imitava servilmente os volumes que a natureza apresentava e não exigia, assim, nenhum grande esforço de elaboração mental, nem um profundo conhecimento da matemática e da perspectiva, associando com isso a pintura às artes liberais. Ele também defendeu a pintura contra a poesia e a música, afirmando que a arte só pode excitar o observador através dos sentidos, e acreditando que dentre todos a visão era o que mais facilmente dava acesso à alma.

O *paragone*, porém, logo deixou de ser uma mera comparação amigável entre as artes para se tornar uma rivalidade às vezes agressiva, um instrumento de luta pelo poder e uma forma de consolidação de preconceitos técnicos, estéticos ou sociais, pulverizando-se em várias questões paralelas. Alguns denegriam colegas de outras especialidades com o fito de monopolizar o mercado e ganhar prestígio pessoal, outros penetravam na política debatendo a primazia de certas escolas regionais sobre outras.

A dúvida sobre qual das artes poderia melhor representar a natureza, por outro lado, se tornou de grande relevo para a crítica na definição das especificidades de cada arte. Mas cada uma delas, ao mesmo tempo, passou a buscar uma expansão em seu potencial, imitando efeitos próprios a outras categorias. Como exemplo, desenvolveu-se na pintura a técnica do *trompe l'oeil*, uma ilusão bastante acentuada de tridimensionalidade. Já na escultura, passou-se a pesquisar efeitos de luz e sombra característicos da pintura. A poesia, por sua vez, impregnou-se de imagens pictóricas e cenográficas, procurando dar forte visualidade às descrições verbais, trabalhando intensamente com uma figura da retórica chamada *hipotipose*.

Tudo isso gerou uma outra disputa sobre qual seria a melhor fonte do conhecimento: se a arte, se a natureza. Acreditando-se o homem criado à imagem de Deus, e sendo a arte fruto do intelecto humano, seria possível conceber a arte como mais próxima da ideação divina do que a natureza manifesta – purgada a primeira das evidentes imperfeições, irregularidades e limitações de seus referentes no mundo. Segundo esta concepção, a arte superaria a natureza pois seria capaz de “corrigi-la”. Além disso, o artista era capaz de ir além, de transcender a natureza e de criar coisas novas; o que a natureza, na concepção estática do universo daquele tempo, não era capaz de fazer. Essas concepções traduziam o auge do pensamento antropocêntrico, e respaldavam a ideia de que a “humanidade” era algo criado pela cultura; mais próxima, portanto, da ciência e das artes do que das origens primitivas e instintivas do espírito humano, em sintonia com a natureza “selvagem”.

A questão do *paragone*, com suas várias ramificações, atravessou os séculos, produziu muita literatura e inspirou muitos artistas e correntes estéticas, sem que qualquer partido tenha conseguido garantir sua supremacia. Embora o termo original raramente seja aplicado às artes contemporâneas e permaneça mais como um tópico da história da arte, na verdade o problema continua influente e irresolvido até os dias de hoje. Muitos artistas ainda revelam um grande interesse em transcender os limites de cada modalidade artística, enquanto outros defendem a delimitação de fronteiras que não

deveriam ser ultrapassadas, sob pena de se desestabilizar os gêneros, falsificá-los e privá-los de seu foco e de sua força característica. Outros, ainda, preocupam-se mais em saber como a arte deve – e se ela deve ou não – imitar a natureza, repetindo ou variando argumentos lançados há muito tempo, e incorporando à discussão as novas artes e disciplinas do conhecimento que vão aparecendo.

A opção artística de Manoel e Martha Barros não compactua com a ideia iluminista do homem como centro absoluto do universo, sujeito à supremacia de suas próprias invenções e teorias, e a uma cultura que sobrepõe a natureza e despreza a fé num criador, maior e mais poderoso que a criatura. Talvez por isso eles recorram ao universo infantil para a criação de suas obras, simultaneamente simples e profundas. Um universo determinado pelo tempo *Aión* – da intensidade, da descontinuidade, da espontaneidade e da subjetividade –, em tudo contrário ao *Krónos*, no qual a vida é quantificada e racionalizada pela passagem das horas. Seria o *Krónos* o tempo da vida adulta, permeada pelos ensinamentos da cultura; enquanto o *Aión* o tempo da infância, dos ciclos naturais, da respiração da terra?

Manoel de Barros sabiamente aconselha seus leitores: “Para não morrer, tem que amarrar o tempo no poste”. O “poste” é a poesia: reduto da memória cultural; mas também lugar de inspiração, de evocação da memória natural, impressa em nossos corpos, nas nossas relações com os demais seres vivos e com o planeta que habitamos. Lugar onde a palavra, que nos serve para dizer a cultura, também nos surpreende ao dizer o silêncio e a emoção que ultrapassam o nosso entendimento: ao falar, como as crianças, de verdades puras que pensávamos esquecidas há muito tempo. Já Sócrates considerava a palavra da infância como a da verdade, estrangeira e inaudível para as pessoas em geral, os “adultos” de espírito. O Sócrates de Platão é um herói trágico infantil. Sem a infância, ele não poderia sequer falar. Mas com ela, fala uma língua que ninguém entende, atestando uma necessária impossibilidade de humano: ouvir, na língua infantil, uma verdade impossível, incompreensível, inaudível, que supera todas as diatribes intelectuais e acaba se impondo com uma autoridade factual.

Essa língua que faz surgir a “palavra da infância” é estrangeira e incompreensível porque nasceu fadada ao esquecimento. Dela se nutre uma espécie de literatura que Gilles Deleuze, ao estudar a obra de Franz Kafka, chama de “literatura menor”:

Essa linguagem arrancada ao sentido, conquistada ao sentido, produzindo uma neutralização ativa do sentido, só encontra a direção na tônica da palavra, numa inflexão: ‘só vivo por vezes no interior de uma palavrinha em cuja inflexão perco por instantes a minha cabeça inútil. A minha maneira de sentir aparenta-se à do peixe’ (Kafka, *Diário*, p. 50). As crianças são bastante hábeis no seguinte exercício: repetir uma palavra cujo sentido é apenas vagamente pressentido, com o fim de fazê-la vibrar sobre si própria (no início do *Castelo*, as crianças da escola falam tão depressa que não se compreende o que dizem). Kafka conta como repetia, em criança, uma expressão do pai para fazer-lhe atingir uma linha de *nonsense*: ‘fim do mês, fim do mês’. ... Kafka aniquila deliberadamente toda e qualquer metáfora, simbolismo, significação, assim como qualquer designação. A metamorfose é o contrário da metáfora. Já não há sentido próprio nem figurado, mas uma distribuição de estados no leque da palavra. (Deleuze e Guattari, 2002, p. 47)

Não é à toa que, na Antiguidade, as crianças eram tidas como seres incomunicáveis. É desta suposta incomunicabilidade que se nutre Manoel de Barros, muito kafkianamente, quando confessa:

Depois que iniciei minha ascensão para a infância,
Foi que vi como o adulto é sensato! (...)
Como não ascender ainda mais até na ausência da voz?
(ausência da voz é infantia, com t, em latim)
Pois como não ascender até a ausência da voz –
Lá onde a gente pode ver o próprio feto do verbo –
Ainda sem movimento.
Barros. Ascensão, 2010

Walter O. Kohan, em seu artigo “A infância entre o humano e o inumano” (2011), comenta sobre os pensamentos de Jean-François Lyotard, que afirma que esta não é uma etapa da vida que se supera. Ela habita, despercebida, toda palavra como sua condição, como uma sombra, como um resto. A consciência e o discurso procuram negá-la, afastá-la. A *infantia*, ou seja, “o que não se fala”, aquilo que é indizível, é, para Lyotard, um estado de espírito. Em seu livro *O inumano* (1991), ele compara a infância à morte, porque a sociedade espera que as duas sejam esquecidas e superadas rapidamente: “As crianças e os mortos são objeto de uma batalha para tentar esquecer o intransmissível que funda a humanidade”.

“Que poderemos chamar de *humano* no homem? A miséria inicial de sua infância ou a sua capacidade de adquirir uma segunda natureza graças à língua?” – é a pergunta que orienta este ensaio de Lyotard, no qual ele conclui que podemos tirar partido do título de humanidade por motivos exatamente inversos. O adulto é humano por haver tomado posse da cultura, interiorizado os interesses e valores da civilização, podendo aspirar à realização efetiva do espírito como consciência, conhecimento e vontade: “a condição do homem é precisamente a possibilidade de se libertar da selvageria obscura da sua infância”. Já a criança é eminentemente humana por ser desprovida da palavra e insensível à razão comum: “o seu atraso inicial sobre a humanidade, que a torna refém da comunidade adulta, é igualmente o que manifesta a esta última a falta de humanidade de que sofre e o que a chama a tornar-se mais humana” (1991, p. 11).

Lyotard lembra que a educação é um elemento exemplar e fundamental na “humanização” da criança: “que devemos educar as crianças é uma circunstância resultante apenas do fato de elas não serem todas pura e simplesmente conduzidas pela natureza, de não estarem programadas” (1991, p. 11). Se os humanos nascessem humanos tal como os gatos nascem gatos não seria possível e nem sequer desejável educá-los. As instituições que constituem a cultura preenchem esta falta natural. Para Lyotard, a educação não consegue, contudo, resolver inteiramente no homem o impulso de escapar da conformidade, que vem da infância. E o lugar do desvio muitas vezes passa por igualmente institucional: é a literatura, a arte, a filosofia – atividades que registram o rastro de uma indeterminação, de uma infância que persiste mesmo na idade adulta.

A poesia e a pintura dos Barros, pai e filha, organizam-se em torno de uma “pedagogia” diferente: a da recuperação ou tentativa de resgate da “miséria inicial” da infância, à qual o filósofo francês se refere como uma das nossas maiores riquezas. Trata-se, portanto, de buscar uma “deseducação”: o retorno, pela palavra, à condição pré-verbal; e pelo traço, à condição pré-figurativa. Antes de o mundo fazer sentido, como vê e sente uma criança? Será possível acessar a natureza desta matéria-prima de percepções e sensações? Voltar às origens, ao princípio do ser humano, antes de se tornar um ser cultural? E como traduzir esta antimatéria na materialidade do texto e da imagem?

Manoel de Barros busca seu caminho vasculhando as grandezas do ínfimo. Mergulha nas coisas poucas, parcas e pequenas, nas coisas nenhuma. Cisco vira tema de poesia:

(Tem vez que a natureza ataca o cisco para o bem.)
Principais elementos do cisco são: gravetos, areia,
cabelos, pregos, trapos, ramos secos, asas de mosca,
grampos, cuspe de aves, etc.
Há outros componentes do cisco, porém de menos
importância.
Depois de completo, o cisco se ajunta, com certa
humildade, em beiras de ralos, em raiz de parede,

Ou, depois das enxurradas, em alguma depressão de
terreno.
Mesmo bem rejuntado o cisco produz volumes quase
sempre modestos.
O cisco é infenso a fulgurâncias.
Depois de assentado em lugar próprio, o cisco
produz material de construção para ninhos de
passarinhos.
Ali os pássaros vão buscar raminhos secos, trapos,
asas de mosca
Para a feitura de seus ninhos.
O cisco há de ser sempre aglomerado que se iguala
a restos.
Que se iguala a restos a fim de obter a contemplação
dos poetas.

Aliás, Lacan entregava aos poetas a tarefa de
contemplação dos restos.
E Barthes completava: Contemplar os restos é
narcisismo.
Ai de nós!
Porque Narciso é a pátria dos poetas.
Um dia pode ser que o lírio nascido nos monturos
empreste qualidade de beleza ao cisco.
Tudo pode ser.
Até sei de pessoas que propendem a cisco mais do
que a seres humanos.

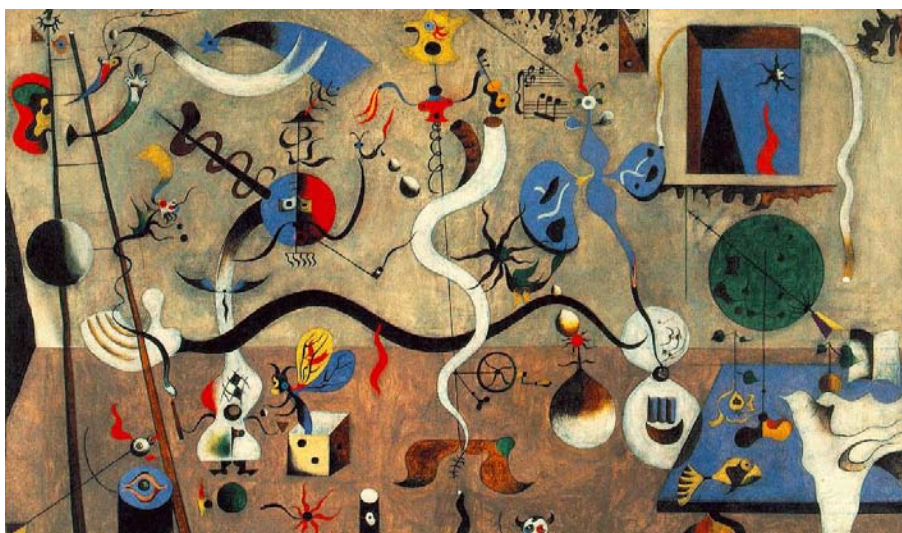
Barros. O cisco, in: *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, 2001

Tata-se de uma poesia erudita, se considerarmos como convoca o auxílio deliberado de referências intelectuais a estudiosos da linguagem, como Lacan e Barthes, e mesmo à mitologia grega, se considerarmos a alusão a Narciso, que destaca a intenção metalinguística e sofisticada da composição. E, no entanto, o impreciso objeto “cisco”, em si mesmo uma coletânea fragmentada de resíduos, convoca um olhar infantil a decifrá-lo, um olhar de passarinho a buscar-lhe uma utilidade, na lente de aumento da poesia. Também de “ciscos” se elabora a pintura de Martha. Fragmentos, traços, formas e cores que se amontoam e se superpõem num espaço que os acolhe harmonicamente sem a proposta figurativa da ilustração tradicional. Como na poesia de Manoel, as referências culturais lá estão: a inspiração do modernismo abstracionista de Juan Miró é evidente, mas soma-se à evocação inocente do traçado infantil, que acaba sobressaindo, como

no poema, ao testemunho da erudição.



Martha Barros



Juan Miró

Surge, então, uma elaborada poética tecida a quatro mãos, em palavra e imagem, que se presta a defender, definir e praticar a ingenuidade na arte. Esta poética é legível e compreensível em vários níveis: desde o mais elevado, acadêmico e formal, ao mais rudimentar, lúdico e infantil. Ela descreve e ilustra, é teórica e prática: mas a descrição e a ilustração comparecem no interior de cada meio, e não como uma “tradução” de um meio a outro. Manoel descreve e ilustra, com palavras, o seu “cisco”. O mesmo faz Martha em seus quadros. As obras concordam e soam como duas vozes paralelas num dueto, evitando o vício do antigo *paragone*, ou disputa entre as artes, que tanto material forneceu a pensadores como G. E. Lessing, na sua dissertação sobre os limites da poesia e da pintura. Para Manoel e Martha Barros, os limites entre os meios estão bem delimitados, mas não se encontram em disputa. Eles se somam, se acrescentam e se completam numa criação surpreendentemente simples e complexa, acessível a adultos e crianças, ao adulto que a criança virá a ser um dia, e à criança que persistirá nele e será capaz de se encantar com a redescoberta da literatura menor, desta literatura infantil para todas as idades (como sói ser a verdadeira “literatura infantil” de todos os tempos), com seus cacos, pedras, poeiras e ciscos a serem investigados.



Desenhos infantis: Joana, de 3 anos e Yolanda, de 5 anos

A neopedagogia do *Poeminha em língua de brincar*

O essencial é saber ver, mas isso, triste de nós que trazemos a alma vestida, isso exige um estudo profundo, aprendizagem de desaprender. Eu prefiro despir-me do que aprendi, eu procuro esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram e raspar a tinta com que me pintaram os sentidos.

Alberto Caeiro. *O guardador de rebanhos.*

Poeminha em língua de brincar, de Manoel e Martha Barros, é um livro premiado. Foi selecionado como finalista das categorias Melhor Livro Infantil e Melhor Ilustração de Livro Infantil ou Juvenil do prêmio Jabuti 2008. Foi premiado pela FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil), em 2007, na categoria *Poesia*. Nas livrarias, este livro é classificado como “literatura infanto-juvenil”, porém, após uma leitura atenta e mais aprofundada, tem-se a certeza de que o livro-poema também é direcionado ao público adulto, particularmente aos educadores. Os versos de Manoel e as imagens de Martha Barros complementam-se tanto visualmente como semanticamente. Como o próprio poeta cuiabano comenta, as pinturas da filha são, na verdade, “iluminuras” dos seus manuscritos.



As ilustrações da artista são delicadas como os desenhos infantis nos quais busca inspiração. O traçado é suave e fino; simula o do lápis grafite empunhado por uma mãozinha ainda destreinada para os imperativos da cultura, claudicante no gesto pragmático da escrita e do desenho, e despreocupada com o destino de suas inscrições: a imaginação sobrevoa o traçado, e impera sobre a racionalidade do discurso. Daí o inacabamento, a leveza, o quase apagamento do texto e da imagem na grande página em branco que eles não agridem nem preenchem. Em compensação, as cores surgem quentes e fortes, alegres, cores primárias, amarelo e vermelho, principalmente; complementadas por algum laranja e algum lilás.

O enredo parece acompanhar a orientação deste traçado, e não o inverso: a imagem a “ilustrar” a palavra peremptória. Trata-se de um enredo simples e triste: a história de um menino/poeta em debate com uma adulta/mestra: a “Dona Lógica da Razão”. Todas as iniciativas da criança/artista no sentido de expressar legitimamente as suas impressões no contato com o mundo e com a natureza são tolhidas pelas explicações pré-fabricadas da cultura, que tudo sabe e tudo ordena. Ao final, a razão silencia a poesia. E destrói a criança. Trata-se de um enredo trágico, com um claro direcionamento pedagógico, mas sem a metodologia usual da pedagogia. É um enredo muito sério, que vale por um longo ensaio crítico e acadêmico, mas que pode ser lido e apreciado sem essas preocupações por qualquer leitor, de qualquer idade.

Em seu estudo *Literatura infantil – teoria, análise, didática*, Nelly Novaes Coelho discute a radical mudança dos valores tradicionais da sociedade, ocorrida no século XX, e determina quais os principais aspectos temáticos e formais que diferenciam as literaturas destinadas ao público infanto-juvenil de ontem e de hoje. No quadro abaixo transcrito, ela oferece um resumo das características dos dois paradigmas de representação da criança vigentes nas obras para e/ou sobre a infância, que podem ser úteis para analisarmos os seus princípios na obra aqui considerada. O paradigma tradicional traduziria o espírito individualista, a obediência absoluta à autoridade, o sistema social fundado na valorização do ter e do parecer, a moral dogmática, a sexofobia, a reverência ao passado, o racionalismo o racismo. A criança tende a ser vista como um adulto em miniatura. No novo paradigma, porém, há o incentivo a um espírito solidário, ao questionamento da autoridade, à valorização do fazer como manifestação do ser, à moral da responsabilidade ética, à erotização, à redescoberta e reinvenção do passado, à concepção da vida fundada numa visão cósmica, existencial e mutante, ao intuicionismo, ao antirracismo e à percepção da criança como um ser em formação.²

Em seu artigo “Sujos quintais com tesouros: escrita e riparografia em Clarice Lispector”³, Ermelinda Ferreira discute a mudança do enfoque pedagógico da literatura para crianças de suas origens à atualidade numa obra típica do paradigma tradicional: *Os desastres de Sofia*, da Condessa de Ségur; grande sucesso na França e no Brasil até meados do século XX. Diz a autora:

“Sofia”, cujo nome significa “sabedoria”, entra em choque com a realidade

2. Nelly Novaes Coelho. *Literatura infantil – teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000, p. 19. Sobre o mesmo assunto, ver o capítulo “A literatura infantil: um objeto novo”, da mesma autora, no livro *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000.

3. Ermelinda Maria Araújo Ferreira. Sujos quintais com tesouros: escrita e riparografia em Clarice Lispector, in: *De musa à Medusa*. Presença do feminino na literatura e nas artes plásticas. (E-book). Recife: NELI/UFPE/CNPq, 2010. <http://www.neliufpe.com.br>

do mundo circundante de uma maneira dita “desastrosa” por seus mentores. A narrativa é organizada sob a forma de episódios que conduzem a uma inevitável “moral da história”, de cunho fortemente religioso e repressor. Expressa por um adulto - em geral a mãe, que ocupa o lugar da educadora -, esses ensinamentos direcionam-se sempre ao julgamento e à condenação dos atos da criança, desafiando os itens de uma cartilha de normas sobre a formação de uma “menina exemplar”. *As meninas exemplares* é, aliás, o título do segundo volume da “edificante” série desta autora, um gênero que durante décadas foi considerado de eleição para a leitura do público infantil. Neste livro, reforça-se o contraste do comportamento de duas irmãs “perfeitas”, Camila e Madalena, e da “pobre Sofia” que, órfã de mãe no segundo episódio, e após um período de castigos e sofrimentos atrozes com a madrasta, passa a viver na casa das tais meninas, suas amigas, a fim de continuar o seu aprendizado para a vida. (FERREIRA, 2010, p. 235)

Numa pedagogia que se pretende moderna e menos repressora, a Condessa sublima a agressão física, descrevendo técnicas variadas de tortura psicológica para refrear os impulsos indesejados das crianças. Os livros deixam clara a noção de *treinamento*: a literatura infantil deveria ser um aliado importante na árdua tarefa da família e da escola de criar o adulto ideal, obedecendo a parâmetros pré-estabelecidos. Assim, o leitor da obra da Condessa de Ségur poderá acompanhar a transformação da alegre e irreverente Sofia, uma menina interessante e curiosa, cheia de vida e de ideias, numa pálida versão de si mesma, irreconhecível na criaturinha tímida e oprimida, silenciosa e submissa que aparece, em papel exemplarmente secundário, no terceiro volume da série, *As férias*. Segundo Ermelinda Ferreira:

É preciso ressaltar que a pequena Sofia tem inacreditáveis três anos de idade para a severidade do exercício de doutrinação ao qual é submetida. Num dos episódios que começa, como os demais, definindo o “pecado” de Sofia que se vai procurar corrigir – “*Sofia era vaidosinha*. Gostava de estar sempre bem arrumada e de que a achassem bonita. No entanto, *ela não era bonita*.” –; a Condessa diz da admiração de Sofia pelos cabelos cacheados, e de sua ideia de molhá-los na chuva para encrespá-los. A condenação vem sob a forma de um castigo humilhante. A mãe a expõe, deliberadamente, ao riso e às pilhérias dos outros, obrigando-a a comparecer ao jantar toda suja e molhada. O resultado é sempre definido numa frase de arremate, onde a Condessa resume o sucesso do seu método educacional: “Desde esse dia Sofia nunca mais se expôs à chuva para encrespar o cabelo”. Em outros episódios: “Nunca mais procurou fazer nada para ficar com sobranceiras bonitas”; “Nunca mais foi aonde não devia ir”; “Nunca mais disse o que não devia dizer”; “Nunca mais fez o que não devia fazer”. Assistimos, assim, à paulatina destruição da autoestima da criança, à amputação do seu intelecto, ao cerceamento da sua criatividade e ao encaminhamento de sua história para um fim previsível e insípido, onde a “sabedoria” impressa no nome da menina é associada à mera habilidade de repetir as regras ditadas, obedecendo-as para corresponder às expectativas dos adultos. (FERREIRA, 2010, p. 236)

Ainda segundo a professora, “a ação pedagógica da Condessa obedece a uma verticalidade e a uma unilateralidade esmagadoras: do alto, a mãe rotula a criança e escreve o roteiro correto para a sua vida. Nada aprende com Sofia, porque nada tem a aprender”. Já a ação *neopedagógica* de Manoel e Martha Barros ao longo de sua obra destinada ao público infanto-juvenil opera na horizontal e nos dois sentidos: tanto a criança como o adulto, nivelados num desconhecimento mútuo, aprendem com os choques do convívio e se surpreendem com a descoberta um do outro. A relação entre eles

é descrita como uma relação de amor, com todos os percalços, asperezas e delicadezas a que essa relação obriga, o que não se percebe na fria e quase indiferente relação de Sofia com a mãe e a madrasta, sempre muito distantes e inacessíveis.

Poeminha em língua de brincar talvez seja um texto um pouco mais amargurado do que outros da dupla Barros, uma vez que mantém a dicotomia da pedagogia tradicional e focaliza diretamente seus efeitos deletérios. Trata-se de um debate entre a criança e sua mestra, uma criança imaginativa e criativa, e uma mestra limitada e afeita a regras castradoras. O enredo é, portanto, muito semelhante aos da Condessa de Ségur. A diferença se insere na apresentação, na leveza e na insubordinação da imagem que afirma e valoriza o inacabamento bem-humorado do traço infantil, operando como um contraponto à disputa que a linguagem encena.

O que a linguagem afirma, pela boca da Dona Lógica da Razão, a imagem contradiz, pondo-se ao lado do menino e de seu ponto de vista. Estabelece-se, então, uma parceria entre o discurso aparentemente sem sentido do menino com a sua ilustração, e ambos se posicionam contra a senhora mestra, cuja arrogância e implicância não podem ser disfarçadas. Esta senhora, porém, é dotada de grande poder, e acaba constringendo e silenciando o menino, como as mulheres “educadoras” nas obras da Condessa de Ségur. O efeito deste enredo na literatura ilustrada dos Barros, porém, é oposto, pois desperta no leitor o senso crítico e de indignação contra a Dona Lógica da Razão – o que não acontecia na literatura infanto-juvenil tradicional e moralista –, cujo desfecho impunha uma relação empática do leitor com a regra, e não com a exceção.

O poeminha se inicia com a apresentação da criança/poeta: “Ele tinha no rosto um sonho de ave extraviada./Falava em língua de ave e de criança.”

Certamente trata-se de um poeta sonhador, cujo sonho é o de “brincar” com as palavras e mostrar às pessoas os maravilhosos efeitos plásticos e sonoros desta brincadeira. O poema tem muitos símbolos representantes da filosofia poética de Manoel de Barros: um dos principais é o enobrecimento do falar “língua de ave e de criança”. Língua de ave: a linguagem solta, fluida e livre das tensões gramaticais dos experimentos poéticos; língua de criança: a linguagem livre dos condicionamentos sociais. Mas a ave é “extraviada”: já se sabe uma ave fora de seu *habitat* natural, capturada e presa em gaiola.

Ele tinha no rosto um sonho de ave extraviada.
Falava em língua de ave e de criança.



A imagem de Martha complementa os versos através de uma rápida personificação: ela constrói um ser metade pessoa, metade ave; o amarelo chama atenção para a parte superior do corpo, onde

há uma espécie de bico e asas, sugerindo a representação de um ser híbrido. A cor que representa o menino, na psicologia das cores, representa a inteligência e a sabedoria, mas também o medo e a covardia. Os versos a seguir ainda descrevem o personagem, enfatizando suas emoções: “Sentia mais prazer de brincar com as palavras/Do que de pensar com elas./Dispensava pensar.”

A ilustração correspondente a esses versos é a de um redemoinho amarelo com um passarinho também amarelo no topo. Esta imagem retifica a intenção lúdica do enredo, que pretende discutir uma poética fundamentada na liberdade: avessa, portanto, aos ditames da lógica e do bom-senso. Nos próximos versos, o poeta continua descrevendo o menino, ainda mostrando sua apreciação por fazer “floreios com as palavras”, aprendidos quem sabe no Circo (o circo da vida?), a fim de atingir um difícil objetivo: a palavra deveria ser capaz de “chegar ao grau de brinquedo para ser séria de rir”.



Sentia mais prazer de brincar com as palavras
do que de pensar com elas.
Dispensava pensar.

Manoel de Barros parece fazer com a poesia o que Guimarães Rosa fez com a prosa: diluiu uma profunda erudição em imaginação e criatividade, através de um exercício de liberdade poética que corajosamente acaba transformando as palavras em brinquedo. Ambos se inspiraram nas origens do falar humano: na oralidade iletrada de seus conterrâneos, embrenhados na intimidade do Brasil profundo, o sertão mineiro e o pantanal matogrossense, respectivamente; e no contato com a fala e o raciocínio infantis, amparados por uma atenta e cuidadosa meditação sobre a natureza.

No documentário biográfico *Só dez por cento é mentira* (2009), Manoel de Barros conta como conversava com o filho João, quando criança, e com Bernardo (seu maior companheiro na fazenda, tornado seu alterego em poesia), anotando as tiradas poéticas de ambos, que forneceram muito material para a construção de seus textos. Quando João era criança, Manoel criou o costume de ter longas conversas com ele, munido de um bloquinho onde anotava os termos inusitados falados pelo filho. Assim foram concebidos os “Poeminhas pescados de uma fala de João”, presentes no livro *Compêndio para uso dos pássaros* (1960).

Através das suas peripécias com a linguagem, as crianças criam belas sinestésias, variam o uso de verbos e expressam-se através de metáforas de forma espontânea e natural. Como o próprio Manoel comentou no poema, o delírio da poesia está no uso inusitado da palavra concedido pelas crianças. Este é o tipo de retorno às origens tratado no poema: deve-se voltar à infância para reaprender a capacidade de criar uma forma própria de se expressar, inusitada, simbólica, diferenciada. O artista deve buscar inspiração na linguagem da inocência.

A disputa do menino poeta com a Dona Lógica da Razão se faz, provavelmente, em torno de duas dessas “tiradas” infantis, reconfiguradas para o propósito metalinguístico que se encena:

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.

É jogava pedrinhas:
Disse que ainda hoje vira a nossa Tarde sentada
sobre uma lata ao modo que um bentevi sentado
na telha.



Na primeira, o menino conta para a turma que “certa rã saltara sobre uma frase dele e que a frase nem arriou, porque decerto não tinha nenhuma palavra podre nela”. A lógica é implacável para uma criança, sobretudo para aquelas em fase de alfabetização: a frase é tomada literalmente como uma linha, seguindo o raciocínio infantil; e, portanto, não surpreende que tenha permanecido firme sob o peso da rã, pois as palavras que a estruturavam eram todas “fortes e saudáveis”. Uma palavra “podre” poderia estragar a estrutura, e fazer afundar a frase. Uma criança esperta concluiria ainda que talvez a linha também não tenha arriado porque a palavra “rã” é pequenina, e por isso não pesou muito sobre a frase. Imaginar a palavra “rã” com a materialidade imagética de um bicho, um ser vivo saltitante como os das fábulas, em meio a um texto composto por signos arbitrários é decerto muito divertido para uma criança, e contribui para tornar o aprendizado da língua algo mais concreto e mais interessante.

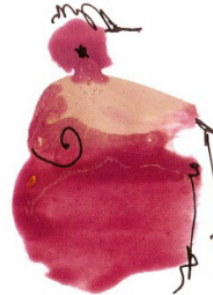
Num outro nível de leitura, porém, um adulto poderia captar certa agressividade na referência à palavra “podre”: num sentido metafórico, o poeta comenta simultaneamente sobre o seu fazer artístico, mostrando como a busca da inocência na arte pode facilmente se corromper e ceder ao peso da petulância, tornando-se artificial e pernóstica. Manter o equilíbrio da rã (o famoso “Dialeto-Rã” que o poeta defende em outros de seus livros para “adultos”) é uma arte para equilibrista, um malabarismo que se aprende no delicado picadeiro da existência e da observação.

A segunda “tirada” do menino para a mestra é “atirada” como uma pedrinha no bom-senso: “Disse que ainda hoje vira a nossa Tarde sentada na lata ao modo que um bentevi sentado na telha”. No que é contrariado pela mestra: “Logo entrou a Dona Lógica da Razão e bosteou: mas lata não aguenta uma Tarde em cima dela, e ademais a lata não tem espaço para caber uma Tarde nela!”. Novamente, para a mentalidade infantil ainda não letrada, a ideia de um paralelismo absurdo entre um momento do dia e um pássaro, ambos sentados numa lata-telha, soa divertida e linguisticamente atraente, pelas aliterações “tarde sentada na lata” e “bentevi na telha”. É à musicalidade da composição que o poeta apela e convoca nestes versos, sobretudo, e não à racionalidade inútil de uma qualquer afirmação.

Desta vez é a Dona Lógica da Razão que é “apanhada” no impulso infantil de tomar por literal um texto que não o intenta ser, mas de o fazer no lugar errado e na hora errada. Se o tivesse feito no

texto anterior, teria acertado, e certamente apreciado o efeito. Mas neste, a leitura literalizada só afunda a aliteração. A palavra “podre” da mestra corrói o poema, porque não consegue compreendê-lo.

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.



Num outro nível de leitura, um adulto não poderia deixar de captar, desta vez, a franca agressividade da palavra “bosteou”, que recria à maneira de verbo um palavrão. Para o poeta, a fala da mestra é escatológica: nojenta, asquerosa, repulsiva, nauseabunda; cospe excrementos e anuncia o fim das coisas, porque amedronta, envergonha e silencia o menino. E isto, para Manoel de Barros, é um crime. O maior de todos, um crime contra a humanidade: daí a fúria com que se lança em sua crítica a essa postura, que poderia ser identificada com a do paradigma tradicional da literatura infantil ancorada numa pedagogia de erros e acertos, e alegremente retratada por Martha Barros numa personagem redonda e vermelha, “de bengala e salto alto”.

Cabe a esta personagem o destino infeliz de só acertar quando erra, e por isso Manoel de Barros ilumina paradoxalmente todas as suas críticas negativas, transformando-as em definições precisas, belas e inadvertidas de sua poesia. Assim, quando a mestra sentencia com raiva: “- Isto é Língua de Raiz! É Língua de Faz-de-conta! É Língua de brincar! É coisa-nada.”, o poeta vibra e põe em destaque estas afirmações porque nelas vislumbra um achado que o torna poderoso, como descreve no *Poema* do livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001):

Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro.
Para mim poderoso é aquele que descobre as
Insignificâncias (do mundo e das coisas).
Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil.
Fiquei emocionado e chorei.
Sou fraco para elogios.

Barros, *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, 2001, p. 403

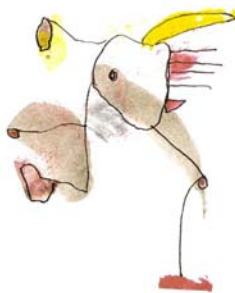
O *Poeminha* continua neste difícil equilíbrio entre a missão de encantar e divertir seus pequenos leitores – contando para este efeito com a colaboração definitiva da ilustração –; e o desejo de proferir uma feroz recriminação da pedagogia literária moralista, através de uma incontida e às vezes ressentida ironia. Numa pena menos experiente e sensível, esse malabarismo resultaria num completo

desastre. No *Poeminha* resulta em magia, beleza e sensibilidade; e em esperança, mesmo diante da dor do final infeliz, quando o menino sentencia: “Se o Nada desaparecer a poesia acaba”; e opta por se internar “na própria casca do jeito que o jabuti se interna”.

Ainda assim, o desenho de Martha nos devolve a graça da infância no ar de surpresa com que o menino nos olha, sem boca, mas com grandes olhos travessos em sua figurinha esperta, tipicamente extraída dos modelos rudimentares da figura humana produzidos por crianças pequenas. Os leitores do *Poeminha* certamente não ficam chocados com esse final, porque ele não impede a fruição dos efeitos lúdicos dos versos e dos desenhos, e até contribui para mobilizá-los num sentimento de desagrado contra a Dona Lógica da Razão – mesmo quando não são capazes de captar inteiramente as implicações metalinguísticas do texto. A esperança permanece no ato de insubordinação do livro em si, que ousa existir e vir ao mundo, apesar das forças contrárias; e se impor como um belo e comovente exercício da Língua de Raiz, que faz das palavras brinquedos hábeis em expressar o indizível que nos vai no coração.



É se internou na própria casca ao jeito que o
jabuti se interna.



O menino sentenciou:
Se o Nada desaparecer a poesia acaba.



REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. Educação e emancipação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- AGAMBEN, Giorgio. Infância e história. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- ALBUQUERQUE, Érika Bandeira de. Manoel e Martha Barros: a linguagem da inocência. Monografia de Conclusão do Curso de Letras. Universidade Federal de Pernambuco, 2010.
- ARENDT, Hanna. Entre o passado e o futuro. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ARIÈS, P. História social da criança e da família. São Paulo: LTC Editora, 1981.
- BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna, in: COELHO, Teixeira. A modernidade de Baudelaire.
- BARROS, Manoel. Poesia completa. São Paulo: Leya, 2010.
- BENJAMIN, Walter. A modernidade e os modernos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- _____. Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação. São Paulo: Summus, 1984.
- CHIPP, H. B. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- COELHO, Nelly Novaes. Panorama histórico da literatura infantil/juvenil. São Paulo: Ática, 1991.
- CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem. ARBEX, Márcia (Org). Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Kafka. Para uma literatura menor. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.
- DI LEO, J. A interpretação do desenho infantil. Porto Alegre: Artes Médicas, 1985.
- ECO, Umberto. Quase a mesma coisa. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.
- ELIOT, T. S. Tradição e o talento individual. In: NOSTRAND, Albert (Org.). Antologia de crítica literária (org.). Rio de Janeiro: Lidador, 1968.
- FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. Sujos quintais com tesouros: escrita e riparografia em Clarice Lispector, in: De musa à Medusa. Presença do feminino na literatura e nas artes plásticas. (E-book). Recife: NELI/UFPE/CNPq, 2010. <http://www.neliufpe.com.br>
- _____. O registro infantil na construção do olhar feminino, in: Leituras: autores portugueses revisitados. Recife: Edufpe, 2004.
- _____. Curso de Literatura Infanto-Juvenil. Material didático produzido para o Curso de Letras (Ensino à Distância) da Universidade Federal de Pernambuco, 2011.
- HEYRAUD, L. A reinvenção do Pantanal: abordagem ecocrítica do Livro de Pré-coisas, do poeta brasileiro Manoel de Barros. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6472.pdf#page=58>. Acesso em: 18/10/2011.
- HUTCHEON, Linda. Por uma teoria da adaptação. FAPEU/UFSC, 2011.
- KOHAN, W. A infância entre o humano e o inumano. Disponível em http://www.grupalfa.com.br/arquivos/Congresso_trabalhosII/palestras/Kohan.pdf. Acesso em: 12 jun 2011.
- LAMBERT, R. Introdução à história da arte da Universidade de Cambridge: A arte do século XX. Rio

de Janeiro: Zahar Editores, 1984.

LYOTARD, Jean-François. O inumano. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MC. LUHAN, M.; PARKER, H. O espaço na poesia e na pintura através do ponto de fuga. São Paulo: Hemus, 1968.

PLAZA, Julio. Tradução intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 1987.

SANTANA, J. A. Guardando rebanhos e águas: a subjetividade ecocrítica na poesia de Fernando Pessoa e Manoel de Barros. Disponível em:

http://www4.pucsp.br/revistafrenteiraz/download/pdf/revista_frenteiraz5_impreso.pdf#page=203 . Acesso em: 18/10/2011.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SILVA, C. Manoel de Barros: sem margens com as palavras. Disponível em:

<http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:jrNEEZh7BroJ:scholar.google.com/+Manoel+de+Barros&hl=pt-BR&as_sdt=0>. Acesso em: 17/10/2011.

SILVA, C. Manoel de Barros: lírica, invenção e consciência criadora. Disponível em: http://www4.pucsp.br/revistafrenteiraz/download/pdf/revista_frenteiraz5_impreso.pdf#page=203 . Acesso em: 18/10/2011.

SCOTTON, M. A representação da infância na poesia de Manoel de Barros. Disponível em: <http://www.anped.org.br/reunioes/27/gt07/t075.pdf>. Acesso em: 17/10/2011.

VIEIRA, T. Manoel de Barros: Horizontes pantaneiros em terras estrangeiras. Disponível em: http://extras.ufg.br/uploads/26/original_taniaregina_completo.pdf. Acesso em: 17/10/2011.

ZILBERMAN, Regina. A literatura infantil na escola. São Paulo: Global, 1985.