

“Poesia para ser séria tem que alcançar o grau de brinquedo”

Manoel de Barros e o jogo das coisas jogadas

Adris André de Almeida (UFSC)

Resumo

Em “Os jogos e os homens” (1960), Roger Caillois divide os jogos em quatro grupos: os de competição, os de sorte, os de simulação e os de vertigem. Embora toda a dificuldade de se classificar os jogos – já que basta um “fora do jogo” para por em xeque a classificação –, há algumas características comuns a todos: o jogo é *livre* – caso contrário, sendo obrigatório, perderia sua natureza alegre e atrativa –; é *separado* do tempo e do espaço correntes; seu desenrolar e seu resultado são *incertos* – nada está decidido de antemão –; é *improdutivo*, já que não cria bens nem obras; tem certo *regulamento*, que suspende as leis ordinárias, criando uma nova legislação; cria outra realidade, ou uma irrealidade em comparação com a vida vulgar, por isso é uma *ficção*. A partir dessas seis características fundamentais, o que propomos neste trabalho é ler a literatura como jogo. Para tanto, escolhemos jogar com poemas de Manoel de Barros, já que sua obra poética reúne claramente as características elencadas por Caillois.

Palavras-chave: Manoel de Barros; infância; jogo.

Abstract

In “Man, play and games”, Roger Caillois divides the games into four groups: competition, luck, simulation and vertigo. Although it is difficult to classify the games, there are certain characteristics common to all: the game is free – otherwise, being compulsory, it would lose his cheerful nature and attractive –; it is separate from the current time and space; its development and its outcome are uncertain – nothing is decided beforehand –; it is unproductive since it does not make goods or works –; it has some regulation, suspending the ordinary laws by creating a new legislation; it creates another reality, or unreality in comparison with ordinary life, so it is a fiction. From these six fundamental characteristics, this work aims to read the literature as game. For this it plays with poems by Manoel de Barros, since his poetic work clearly meets the characteristics listed by Caillois.

Keywords: Manoel de Barros; childhood; game.

Livre para repetir a brincadeira

¹ BARROS, Manoel de. Eu sou o rascunho de um sonho. In: MÜLLER, Adalberto (org.) *Manoel de Barros*. 2010. p. 161. A frase está presente também em versos: “Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria” (Id. O livro sobre nada. In: *Poesia completa*. 2010. p. 348), e “... a palavra tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria de rir” (Id. Poeminha em língua de brincar. In: *Poesia completa*. Op. cit., p. 485).

² BARROS, Manoel de. Eu sou o rascunho de um sonho. In: MÜLLER, Adalberto (org.) *Manoel de Barros*. Op. cit., p.110.

“Poesia para ser séria tem que alcançar o grau de brinquedo” – disse Manoel de Barros em entrevista.¹ Para o poeta, a poesia, para ter valor, precisa ser uma brincadeira. Em outras palavras, para ter importância, precisa alcançar o grau de coisa sem importância. Ou ainda, para ser verdadeira, a poesia deve ser uma bela invenção. Daí, o motivo de o poeta escrever, encetando seu livro “Memórias inventadas”, “Tudo o que não invento é falso”.

Na língua inglesa, o verbo *to play*, além de brincar, pode ter os sentidos de jogar (esporte), tocar (instrumento musical) e representar (teatro). A língua portuguesa não apresenta semelhante verbo de amplo significado: brincar vem de brinco, do latim *vinculum*; tocar, do latim vulgar *toccare*, supostamente de *tangere*, tocar, bater (em português o verbo tanger é especialmente usado para instrumentos); representar, de *praesentia*, palavra latina que significa presença, o agora (daí re-presentar como tornar presente um personagem); e jogar, de *jocus*, que em latim significa gracejo, divertimento. Hipoteticamente, uma criança poderia formar frases como: “jogar violão” ou “tocar pião”. Nos dois casos, entenderíamos a mesma coisa: ela quer se divertir. Ou seja, embora a diferença de étimos, as ações de tocar e representar aproximam-se muito das de jogar e brincar. Uma das semelhanças está no fato de que, em todas elas, o lúdico está presente.

Com a frase “Poesia para ser séria tem que alcançar o grau de brinquedo”, podemos dizer que, para Manoel de Barros, a seriedade da poesia vem daquilo que a sociedade menos trata com seriedade: a brincadeira e o próprio brinquedo. Por isso, Manoel de Barros, sensível ao tato infantil de transformar objetos sem utilidade em brinquedos, insistirá que as coisas inúteis só prestam para poesia:

As coisas desimportantes, os inutensílios, são muito importantes porque servem para poesia. (...) Um caneco furado que não carrega água é muito mais importante do que um tanque de água. Isso, claro, pela inutilidade do caneco furado. As coisas desprezadas pela civilização são objetos de poesia. Digo, aliás, que os desobjetos só prestam para a poesia. E isso não é uma brincadeira retórica. É uma brincadeira a sério.²

Portanto, enquanto muito do nosso mundo é valorado por sua utilidade, enquanto a técnica cria, cada vez mais, utensílios, o poeta recolhe o que é descartado, por sua inutilidade, para fazer poesia. Os objetos recolhidos transformam-se, assim, em desobjetos. O processo de “des-objetivação” passa pela perda

da função do objeto. Como o poeta mostra-nos em seu poema em prosa “Desobjeto”:

O menino que era esquerdo viu no meio do quintal um pente. O pente estava próximo de não ser mais um pente. Estaria mais perto de ser uma folha dentada. [...] Era alguma coisa nova o pente. O chão teria comido logo um pouco de seus dentes. Camadas de areia e formigas roeram seu organismo. Se é que pente tem organismo. O fato é que o pente estava sem costela. Não se poderia mais dizer se aquela coisa fora um pente ou um leque. [...] Acho que os bichos do lugar mijavam muito naquele desobjeto. O fato é que o pente perdera a sua personalidade. Estava encostado às raízes de uma árvore e não servia mais nem para pentear macaco.³

O pente, por abandono, sofre uma mutação na natureza. (Não importa se o menino imaginou ver um pente enquanto na “realidade” tratava-se de uma folha em decomposição. Estamos no “mundo subvertido” da arte e da infância, e indagar pela realidade é descabido.) É como se o quintal quisesse absorvê-lo.⁴ Nesse processo, o pente perde sua função, não penteia sequer macacos. Ou seja, vira folha, poesia, brinquedo. Não é à toa que o menino tenha despertado seu interesse num simples pente velho. Walter Benjamin, em detrimento dos brinquedos complexos, lembra que as crianças “sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam de construção, do trabalho no jardim ou na marcenaria, da atividade do alfaiate ou onde quer que seja”. São com esses detritos, com essas coisas abandonadas, que a criança cria “uma relação nova e incoerente”, formando “seu próprio mundo de coisas, um pequeno mundo inserido no grande”.⁵

O que está a sua volta, a criança recolhe e estabelece relações. A incoerência está no fato de que coisas díspares (de matéria, forma, origem) são organizadas dentro de um mesmo conjunto: algo como o conjunto das coisas que estão no quintal:

Tem por lá um menino a brincar no terreiro:
entre conchas, osso de arara, pedaços de pote,
sabugos, asas de caçarolas etc.⁶

Em suas “Memórias inventadas”, Manoel de Barros lembra que “menino do mato” não tem brinquedos comprados:

Isto porque a gente foi criada em lugar onde não tinha brinquedo fabricado. Isto porque a gente havia que fabricar os nossos brinquedos: eram boizinhos de osso, bolas de meia, automóveis de lata.⁷

³ Id. Desobjeto. In: *Poesia completa*. 2010. p. 27.

⁴ Interessante notar que essa experiência de desobjetivação acontece no quintal – espaço diminuto, infantil por excelência.

⁵ BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. 2002. p. 57-58.

⁶ BARROS, Manoel de. Retrato do artista quando coisa. In: *Poesia completa*. Op. cit., p. 367.

⁷ Id. Sobre sucatas. In: *Memórias inventadas*. 2008. p. 63.

⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. 2007. p. 32.

⁹ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 1995. p. 239.

Sem brinquedos fabricados, a criança encontra a saída: fazer das sucatas coisas de brincar.

Inventando as regras do jogo

Em “O pensamento selvagem”, Lévi-Strauss defende que os povos “primitivos” têm sua maneira de ordenar o mundo, não sendo inferior à maneira dos povos “civilizados”. A diferença está em que os primeiros preferem classificar o mundo pela percepção, pelo concreto; enquanto os segundos, pela abstração, pelo conceito. Nesse mesmo livro, o antropólogo francês colocou sob a palavra *bricolage* a lógica do pensamento mítico, ou seja, a maneira pela qual os povos primitivos organizam o mundo.

Em sua acepção antiga, o verbo *bricoler* aplica-se ao jogo de péla e de bilhar, à caça e à equitação, mas sempre para evocar um movimento incidental: o da péla que salta muitas vezes, do cão que corre ao acaso, do cavalo que se desvia da linha reta para evitar um obstáculo. E, em nossos dias, o *bricoleur* é aquele que trabalha com suas mãos, utilizando meios indiretos se comparados com os do artista.⁸

Como resume Derrida, o *bricoleur*

é aquele que utiliza “os meios à mão”, isto é, os instrumentos que encontra à sua disposição em torno de si, que já estão ali, que não foram especialmente concebidos para a operação na qual vão servir e à qual procuramos, por tentativas várias, adaptá-los, não hesitando em trocá-los cada vez que isso parece necessário, em experimentar vários ao mesmo tempo, mesmo se a sua origem e sua forma são heterogêneas, etc.⁹

Por utilizar o que está à mão, ou seja, os materiais disponíveis à sua volta, os quais não recebem de antemão uma finalidade a não ser no momento de seu uso, podemos dizer que o poeta Manoel de Barros também é um *bricoleur*. Em sua poesia, notamos o trabalho de *bricolage* em dois níveis, digamos: um externo e um interno ao poema.

O externo se refere à maneira pela qual o poeta constrói seus poemas. Depois de certo número de versos escritos em caderninhos, Manoel de Barros arma o poema, como ele explica:

Acho certo afirmar que eu seja mais poeta do verso do que do poema. Acho que sofro de frases até mais que de versos. O que faço é o que Cortázar chamou de jogo de armar. Faço versos por meses, por anos, depois vou colando um

embaixo do outro. Até completar uns 14 versos por aí. E boto o nome de poemas nessas colagens. Armo os versos de muitas maneiras. Até achar a melhor maneira. E às vezes a melhor maneira não é a que encontrei. Podem ser lidos de qualquer lado, moda os barrocos.¹⁰

Escrever versos para depois utilizá-los na construção de um poema não seria contra o *bricolage*, visto que uma das características do *bricoleur* é justamente não fabricar seus instrumentos? Mas são os versos instrumentos do poema? Se decompuermos um poema, teremos versos. O verso é o componente do poema. Por outra divisão, podemos decompor os versos em palavras. Embora fosse possível reduzir palavras até fonemas, detenhamo-nos nelas. Assim, as palavras parecem ser a matéria da poesia. O poeta tem palavras à mão. Isso mostra que, na verdade, o poeta tem um acervo limitado de materiais, embora as composições resultantes desses sejam incontáveis.

O repertório de palavras depende do lugar em que vivemos. Desse modo, há um dicionário da língua portuguesa como há um dicionário da língua francesa. E os falantes dessas duas línguas terão uma quantidade de palavras disponíveis diferente um do outro. Limitando mais o espaço, dentro de uma mesma língua, cada falante possui uma quantidade diferente de palavras diferentes. Cada um, por assim dizer, possui uma espécie de dicionário.

O dicionário dos meninos registrasse talvez
àquele tempo
nem do que doze nomes.
Posso agora nomear nem do que oito: água,
Pedras, chão, árvore, passarinhos, rã, sol,
borboletas...
Não me lembro de outros.
Acho que mosca fazia parte.
Acho que lata também.
(Lata não era substantivo de raiz moda água
sol ou pedras, mas soava para nós como se
fosse raiz.)
Pelo menos a gente usava lata como se usássemos
Árvore ou borboletas.
Me esquecia da lesma e seus risquinhos de
esperma nas tardes do quintal.
A gente já sabia que esperma era a própria
ressurreição da carne.
Os rios eram verbais porque escreviam torto
Como se fossem as curvas de uma cobra.
Lesmas e lacraias também eram substantivos
Verbais
Porque se botavam em movimento.
Sei bem que esses nomes fertilizaram a minha
língua.
Eles deram a volta pelos primórdio e serão
para sempre o início dos cantos do homem.¹¹

¹⁰ BARROS, Manoel de. Eu sou o rascunho de um sonho. In: MÜLLER, Adalberto (org.) *Manoel de Barros*. Op. cit., 164.

¹¹ BARROS, Manoel de. Nomes. In: *Memórias inventadas*. Op. cit., p. 85.

¹² DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Op. cit., p. 244.

¹³ Id. *ibid.*, p. 244-255.

Indicamos agora aquilo que chamávamos de nível de *bricolage* interno ao poema. Distanciamos um pouco do que o poeta tinha em mãos para compor o poema, ou seja, versos em um caderno de rascunho, para o que ele tem em mãos no sentido mnêmico-imagético, isto é, coisas que estavam a sua vizinhança, que permanecem na memória como repertório. Dessa maneira, o poeta se faz de *bricoleur* e utiliza aquilo que está à vizinhança, coisas e palavras que se encontravam no quintal da infância.

Ainda que as palavras sejam as mesmas para todos os falantes de uma mesma língua, pois que registradas no mesmo léxico, isso não quer dizer que elas tenham um mesmo significado. Para os meninos do poema, lata, árvore e borboletas eram usadas da mesma maneira; e lacraias e lesmas eram colocadas sob uma classificação verbal distinta da classificação canônica. Nota-se a vontade de reunir palavra e coisa, significante e significado, em muitos poemas de Manoel de Barros. É como se não houvesse distinção entre a lesma-bicho e a lesma-palavra: a primeira empresta seus movimentos à segunda, transformando em verbo o que antes era substantivo.

Os limites do vocabulário fazem com que as palavras se repitam constantemente. O que não quer dizer que toda vez seja a mesma coisa, já que o que está em jogo é o jogo. E apenas porque o campo da linguagem é finito que o jogo se torna infinito. Ou seja, o fato de o campo da linguagem ser o campo de “um *jogo*, isto é, de substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito”,¹² torna-a inesgotável. “Este campo só permite estas substituições infinitas porque é finito, isto é, porque em vez de ser um campo inesgotável, (...) em vez de ser demasiado grande, lhe falta algo, a saber um centro que detenha e fundamentalmente o jogo das substituições”.¹³

Com efeito, é o vazio do jogo que permite o jogo. Se um tabuleiro de xadrez tivesse todas suas casas preenchidas por peças, ou seja, não tivesse vazios, o jogo “não andaria”. Algo semelhante aconteceria com um poema que estivesse “entupido” de significado; esgotado por uma interpretação totalizante: fim de jogo.

Não obstante, dentro de um jogo, as substituições não se repetiriam? Toda partida de xadrez, por exemplo, é igual: as mesmas peças, o mesmo tabuleiro, muitas vezes os mesmos jogadores. Contudo, é diferente: os resultados, as sequências de jogadas, o desenho que as peças vão compondo no decorrer do jogo. Semelhante é o poema.

A repetição de palavras, e mesmo de versos, é bem notada na obra de Manoel de Barros. Motivo, muitas vezes, de crítica. Mas, sob o olhar do poema como jogo de palavras, só uma crítica que não joga poderia pensar dessa forma.

O *bricoleur* recolhe o que para ele pode vir a servir. Para Manoel de Barros,

Tudo aquilo que a nossa
civilização rejeita, pisa e mija em cima,
serve para poesia¹⁴

Como esperar, portanto, que o poeta-catador, que tem detritos à sua volta, não os use para fazer poesia? Como esperar, assim, que não haja uma repetição “de detritos”?

Amigos meus reparam e me mostram as repetições. Tento justificar. Pois não existe a anáfora, uma figura de retórica, que permite repetições até no mesmo poema? Então por que não posso repetir em outros livros?¹⁵

Podemos dizer que Manoel de Barros joga o mesmo jogo em seus livros, ou seja, usa as mesmas peças-palavras com mínima variação das regras. E o jogo não termina apenas para recomençar? Ou seja, para repetir-se? Para Walter Benjamin,

a grande lei que, acima de todas as regras e ritmos particulares, rege a totalidade do mundo dos jogos [é] a lei da repetição. Sabemos que para a criança ela é a alma do jogo; que nada a torna mais feliz do que o “mais uma vez”. [...] E, de fato, toda e qualquer experiência mais profunda deseja insaciavelmente, até o final de todas as coisas, repetição e retorno, restabelecimento da situação primordial da qual ela tomou o impulso inicial.¹⁶

Novamente notamos a estreita relação entre jogo, poesia e infância. O porquê da repetição nos poemas de Manoel de Barros parece mais que justificável. A liberdade infantil de brincar com as palavras sempre despertou muito sua atenção. Uma vez jogando com palavras, a repetição vem por direito.

Fingindo ser para ser

Agora o avô morava na porta da Venda, debaixo de um pé de jatobá. Dali ele via os meninos rodando arcos de barril ao modo que bicicleta. Via os meninos em cavalo-de-pau correndo ao modo que montados em ema. Via os meninos que jogavam bola de meia ao modo que de couro. E corriam velozes pelo arruado ao modo que tivessem comido canela de cachorro.¹⁷

¹⁴ BARROS, Manoel de. Matéria de poesia. In: *Poesia completa*. Op. cit., p. 146.

¹⁵ Id. Eu sou o rascunho de um sonho. In: MÜLLER, Adalberto (org.) *Manoel de Barros*. Op. cit., p. 165.

¹⁶ BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Op. cit., p. 101.

¹⁷ BARROS, Manoel de. O lavador de pedra. In: *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. Op. cit., p. 35.

¹⁸ BENJAMIN, Walter. *Ibid.*, p. 93.

¹⁹ BARROS, Manoel de. Eu sou o rascunho de um sonho. In: MÜLLER, Adalberto (org.) *Manoel de Barros*. Op. cit., p. 166.

²⁰ Id. O fingidor. In: *Poesia completa*. Op. cit., p. 392.

²¹ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*: 2001. p. 17.

Para a criança, qualquer coisa achada pode servir de entrada para o mundo do faz-de-conta. E quanto mais inútil o achado, como os arcos de barril, mais inusitado é seu papel nesse teatro do “ao modo quê”. “A criança quer puxar alguma coisa e tornar-se cavalo, quer brincar com areia e tornar-se padeiro, quer esconder-se e tornar-se bandido ou guarda”.¹⁸

Se o jogo, e também a arte, abre um espaço e um tempo distintos do mundo real, qual o sentido de acusar a arte de mostrar apenas a irrealidade? E ainda, sendo ilusão, porque julgá-la de falsa? Essas acusações só podem ser feitas se mantivermos os pés no mundo real. Ou seja: se não jogarmos o jogo.

Manoel de Barros também joga na soleira entre ficção e verdade: “Tudo o que eu invento é verdadeiro. Isto seja: tudo que eu invento aconteceu no meu estar parado”.¹⁹ Desse modo, entranhado no mundo do faz-de-conta, tudo que se passa ali é verdadeiro. Do mesmo modo que é verdadeiro o mundo real quando se está nele. Contudo, estando no mundo irreal, apenas por um tempo esquecemos o mundo real. Por isso, dizer que a invenção é verdadeira parece contraditório. A estranheza de “Tudo o que eu invento é verdadeiro” vem da hesitação – nunca resolvida – entre ficção e realidade.

O ermo que tinha dentro do olho do menino era um defeito de nascença, como ter uma perna mais curta. Por motivo dessa perna mais curta a infância do menino mancava.
Ele nunca realizava nada.
Fazia tudo de conta.
Fingia que lata era um navio e viajava de lata.
Fingia que vento era cavalo e corria ventena.
Quando chegou a quadra de fugir de casa, o menino montava num lagarto e ia pro mato.
Mas logo o lagarto virava pedra.
Acho que o ermo que o menino herdara atrapalhava as suas viagens.
O menino só atingia o que seu pai chamava de ilusão.²⁰

Toda infância manca. Isso porque a criança está sempre nesse meio caminho entre realidade e ficção. O poeta, digamos, tem os passos da criança. Um passo que falha, erra.

O que realiza a criança em seu navio de lata? “Mais do que uma realidade falsa, sua representação é a realização de uma aparência: é ‘imaginação’, no sentido original do termo”.²¹ Diríamos: ela dá realidade à imaginação. Desse modo, ao realizar uma aparência, a criança atinge a ilusão (*in-lusio, in-ludere*), isto é, põe “em jogo” a realidade.

Jogar para ver o que dá

²² AGAMBEN, Giorgio. Bartleby o de la contingencia. In: DELEUZE, Gilles [et al]. *Preferiría no hacerlo*. Bartleby el escribiente de Herman Melville. 2001. p. 119.

A palavra portuguesa “azar” vem do árabe *az-zahr*, que significa jogo de dados. Em latim, usava-se a palavra *alea* para significar o dado de jogar. Daí a origem da palavra “aleatório”, o que está sujeito ao acaso (azar ou sorte). Júlio César, ao resolver atravessar o Rubicão com suas tropas, disse: “*Alea jacta est*”, a sorte foi lançada. Qual o sentido em lançar a sorte? Por que a sorte se lança? Aqui, o movimento do jogo de dados se interpõe. Ao se lançarem os dados, nada mais depende da nossa vontade; as peças escapam das mãos: “*Alea jacta est*”, o dado foi lançado.

Lançar à sorte. O mesmo movimento que se aplica ao caleidoscópio, brinquedo que, por um jogo de espelhos, produz imagens. Tudo depende do acaso e dos fragmentos que se jogam dentro dele. Colocar toda sorte de materiais fragmentados e heterogêneos dentro do caleidoscópio para ver que imagem dá, eis um legítimo experimento. Mas, sendo um experimento, o que se quer verificar com um caleidoscópio? Há uma tendência de ligar experimento a laboratório e, por conseguinte, à ciência. Entretanto, como indica Agamben,

los experimentos no se utilizan únicamente em la ciencia, sino también em la poesía y em el pensamiento. Pero estos últimos, a diferencia de los experimentos científicos, no conciernen a la verdad o la falsedad de una hipótesis, a la verificación o a la falsación, sino que cuestionan el ser mismo, antes o más allá de su verdad o falsedad. Son experimentos sin verdad, porque en ellos no se trata de la verdad.²²

Portanto, aos experimentos do caleidoscópio e da poesia não se deve exigir uma verificação da verdade ou da falsidade. Enquanto a ciência decidiria entre a verdade e a falsidade através de um experimento, a poesia nada decidiria. A ela, o experimento daria um resultado não mais verdadeiro que falso.

No experimento sem verdade não há uma intenção científica, um projeto em por à prova tal material ou em experimentar a junção de dois ou mais elementos. O que está em jogo é o que poderíamos chamar de “prazer em ver o que dá”. Seria como montar um laboratório químico para misturar elementos a esmo. Ou montar uma oficina com o mesmo intuito, algo como uma “oficina de desregular a natureza”, nas palavras de Manoel de Barros:

Tentei montar com aquele meu amigo que tem um olhar descomparado, uma Oficina de Desregular a Natureza. Mas faltou dinheiro na hora para a gente alugar um espaço.

²³ BARROS, Manoel de. Oficina. In: *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. Op. cit., p. 79.

²⁴ Id. Sabiá com trevas. In: *Poesia completa*. Op. cit., p. 174.

Ele propôs que montássemos por primeiro a Oficina em alguma gruta. Por toda parte existia gruta, ele disse. E por de logo achamos uma na beira da estrada. Ponho por caso que até foi sorte nossa. Pois que debaixo da gruta passava um rio. O que de melhor houvesse para uma Oficina de Desregular a Natureza! Por de logo fizemos o primeiro trabalho. Era o *Besouro de olhar ajoelhado*. Botaríamos esse Besouro no canto mais nobre da gruta. Mas a gruta não tinha canto mais nobre. Logo apareceu um lírio pensativo de sol. De seguida o mesmo lírio pensativo de chão. Pensamos que sendo o lírio um bem da natureza prezado por Cristo resolvemos dar o nome ao trabalho de *Lírio pensativo de Deus*. Ficou sendo. Logo fizemos a *Borboleta beata*. E depois fizemos *Uma idéia de roupa rasgada de bunda*. E *A fivela de prender silêncios*. Depois elaboramos *A canção para a lata defunta*. E ainda a seguir: *O parafuso de veludo*, *O prego que farfalha*, *O alicate cremoso*. E por último aproveitamos para imitar Picasso com *A moça com o olho no centro da testa*. Picasso desregulava a natureza, tentamos imitá-lo. Modéstia à parte.²³

A poesia, então, pode ser entendida como uma oficina de desregular a natureza, onde se faz experimentos verbais, com junções e disjunções de palavras. Da mesma forma, suas imagens são iguais àquelas do caleidoscópio, que se formam de restos numa disposição regida pelo acaso, ou se preferir, pela imaginação.

Gastando energia e tempo à toa

Voltemos à oficina de Manoel de Barros. Do que nos serviria um “parafuso de veludo”, um “alicate cremoso”? Uma oficina, no primeiro significado que vem à mente, é um lugar onde se consertam utensílios. Bom, a proposta do poeta é justamente o contrário: uma oficina onde se desconsertam utensílios. Não seria coerente, como vimos, montar um laboratório científico na literatura, campo onde só podemos fazer experimentos sem verdade. E qual a serventia de um experimento sem verdade? Aqui chegamos à outra forma de definir a poesia:

O poema é antes de tudo um inutilensílio.²⁴

A poesia é inútil no sentido corrente de não servir como um utensílio serve. Portanto, elevar a poesia ao grau de utilidade é o mesmo que forçar que seus experimentos sejam científicos, que validem ou não uma teoria.

A sociedade, caracterizada pela produção e consumo, capaz de valorar tudo à sua volta, só tem olhos para a utilidade

dos objetos. Para essa sociedade, a energia não deve ser desperdiçada; as ações devem render lucro; o trabalho precisa ser útil. Ao contrário, a atividade artística não produz nem conserva, ou seja, quem a faz gasta energia e tempo à toa.

Para nada, então, serve a poesia? Nos apetrechos do personagem Bernardo, Manoel encontra um objeto peculiar: um canivete de papel. E para que serve um canivete de papel?

Servia para não funcionar: na direção que um canivete de papel não funciona.
Servia para não picar fumo.
Servia para não cortar unha.
Era bom para água mas obtuso para pedra.²⁵

Para que serve a poesia? Serve para não funcionar. É tanto sem função quanto catar pregos enferrujados:

Um homem catava pregos no chão.
Sempre os encontrava deitados de comprido,
ou de lado,
ou de joelhos no chão.
Nunca de ponta.
Assim eles não furam mais – o homem pensava.
Eles não exercem mais a função de pregar.
São patrimônios inúteis da humanidade.
Ganharam o privilégio do abandono.
O homem passava o dia inteiro nessa função de catar pregos enferrujados.
Acho que essa tarefa lhe dava algum estado.
Estado de pessoas que se enfeitam a trapos.
Catar coisas inúteis garante a soberania do Ser.
Garante a soberania de Ser mais do que Ter.²⁶

O homem que catava pregos enferrujados – inúteis para qualquer marceneiro –, podemos fazê-lo a imagem do artista: aquele que perde tempo com atividades que nada produzem nem conservam. Aliás, não basta ficar o dia inteiro catando pregos; é preciso que eles não exerçam mais sua função de pregar, que estejam enferrujados e deitados de comprido. O artista, então, é aquele que volta sua face ao que é insignificante para a sociedade: o brinquedo, os inutensílios, ou seja, o lixo, como escreve Manoel de Barros:

O que é bom para o lixo é bom para a poesia²⁷

“Poesia para ser séria tem que alcançar o grau de brinquedo”. Essa frase, de alguma forma, esteve permeando o nosso texto. Algumas vezes a colocamos na pena do poeta; outras, nas mãos da criança. Os dois, a nosso ver, jogadores dos mais

²⁵ BARROS, Manoel de. Retrato do artista quando coisa. In: *Poesia completa*. Op. cit., p. 366.

²⁶ Id. O catador. In: *Poesia completa*. Op. cit., p. 410.

²⁷ Id. Matéria de poesia. *Ibid.*, p. 147.

requintados. Por isso, quando falávamos de poesia, de soslaio, a palavra “jogo” fazia eco. Por isso, de alguma forma, quando tratávamos de brinquedos, estávamos pensando tratar de poesia. Os poemas de Manoel de Barros estão estritamente ligados ao espírito infantil. Se não todos versam sobre a infância, todos reúnem certo caráter lúdico da palavra, seja na voz da criança, do traste ou do poeta.

Começar um texto é começar a jogar. Dentre as características do jogo que resumimos no início destas páginas sob os cuidados de Caillois, a *incerteza* parece ser a que melhor responde pelo “jogo do texto”. Ela impera desde o momento em que colocamos a primeira palavra. Não sem prazer nos deixamos levar pelas palavras; não sem espanto descobriremos não dominar tão bem o jogo. Seu desfecho é impossível conhecer de antemão.

Só agora encontramos palavras que tão bem descrevem o encanto do nosso pequeno mote: “Poesia para ser séria tem que alcançar o grau de brinquedo”. Elas estavam ali, prontas para serem recolhidas no *Homo ludens*, de Huizinga:

Se a seriedade só pudesse ser concebida nos termos da vida real, a poesia jamais poderia elevar-se ao nível da seriedade. Ela está para além da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso. Para compreender a poesia precisamos ser capazes de envergar a alma da criança como se fosse uma capa mágica, e admitir a superioridade da sabedoria infantil sobre a do adulto.²⁸

A poesia é séria, mas por uma seriedade que está em jogo. Ela é séria de se rir, diria Manoel de Barros. Com que razão ler a poesia? Com que razão ler o jogo, a brincadeira infantil? Talvez tenhamos, como pensa Huizinga, de “admitir a superioridade da sabedoria infantil sobre a do adulto”, e vestir a capa mágica feita da alma infantil para “jogar de ler”. Manoel de Barros não parece deixar nunca de “envergar a alma da criança” em seus poemas, tanto que, de suas “memórias inventadas”, o poeta disse: “Eu só tive infância”.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Bartleby o de la contingencia. Trad. Esp. J. L. Pardo. In: DELEUZE, Gilles; [et al]. *Preferiría no hacerlo*: Bartleby el escribiente de Herman Melville: seguido de tres ensayos sobre Bartleby. Valência, Espanha: Pre-textos, 2001.

BARROS, Manoel de. Eu sou o rascunho de um sonho. In: MÜLLER, Adalberto (org.) *Manoel de Barros*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010. (Encontros)

_____. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Planeta, 2008.

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

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas cidades. Ed. 34, 2002.

CAILLOIS, Roger. *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*. Trad. esp. Jorge Ferreiro. México: Fondo de cultura econômica, 1986.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. 7ª ed. São Paulo: Papyrus, 2007.