

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-graduação em Letras

TERRITÓRIOS DA ESCRITA EM MANOEL DE BARROS:
por uma poética da escuta

Marcelo Barbosa Fontes

Belo Horizonte
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Marcelo Barbosa Fontes

**TERRITÓRIOS DA ESCRITA EM MANOEL DE BARROS:
por uma poética da escuta**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa

Orientação: Profa. Dra. Suely Maria de Paula e Silva Lobo.

Belo Horizonte
2007

FICHA CATALOGRÁFICA
Elaborada pela Biblioteca da
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

F683t	<p>Fontes, Marcelo Barbosa Territórios da escrita em Manoel de Barros: por uma poética da escuta / Marcelo Barbosa Fontes. Belo Horizonte, 2007. 104f.</p>
	<p>Orientadora: Suely Maria de Paula e Silva Lobo Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras Bibliografia.</p>
	<p>1. Poesia brasileira. 2. Barros, Manoel, 1916- 3. Escrita. I. Lobo, Suely Maria de Paula e Silva. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.</p>
	<p>CDU: 869.0(81)-1</p>

Dissertação defendida publicamente no Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e aprovada pela seguinte Comissão Examinadora:

Prof. Dr. Marcelo Kraiser
(UFMG)

Prof. Dr. Flávio Luiz Teixeira de Sousa Boaventura
(PUC Minas)

Profa. Dra. Suely Maria de Paula e Silva Lobo
(Orientadora – PUC Minas)

Belo Horizonte, _____ de _____ de 2007

Prof. Dr. Hugo Mari
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras
da PUC MINAS

*A todos que fazem de um espaço,
indescritível e inominável,
um povoamento mais doce e amável.
– O corpo extremo da palavra
que desaparece, maravilhosamente,
entre a pele e a escrita:
uma nova máquina literária
por vir.*

AGRADECIMENTOS

À amizade, esta relação sem dependência – como falar de nossos amigos? E todos aqueles que fazem desse movimento um coração coletivo, convertendo toda relação em afirmação amistosa. Exterioridade radical que apenas pode ser afirmada na prática de uma vida: dos encontros, das alianças, das partidas, dos risos, das conversas, dos silêncios, dos caminhos, enfim, deste campo que desconhecemos, em seu prolongamento. Sobretudo, não poderia deixar de agradecer cada um em suas infinitas jornadas: Anita Silveira, Arismar Castro, Carlos Wilson Fontes, Danilo de Assis, Fernanda de Castro Batista Coelho, Fernando Torres Pacheco, Isabela Lage, Ismar Castro, Izabella Junqueira Barbosa, Jason Manuel Carreiro, Josymar de Castro Paulucci, Joy Castro, Luiz Cláudio França Gonçalves, Leticia Cardoso Fontes, Luiza Marques, Mariana de Matos, Marta Barbosa de Castro, Nadja Voss, Neuma Sales Bastos, Paola Ghetti, Renato Fontes, Rogério Felipe, Simone Cardoso Silva Fontes, Tainah Negreiros e Yury Matoba.

Aos membros e amigos do Instituto Felix Guattari – Fundação Gregório Barenblitt de Belo Horizonte, pela luta de cada dia e a inspiração de uma Utopia Ativa; notadamente ao próprio Gregório pelo sem-número de palavras, gestos e silêncios: a potência de amar a vida em seus fragmentos e destroços.

Ao NAPS, “Maria Boneca”, da Fundação Gregório Barenblitt de Uberaba: Jorge Bichuetti e Maria de Fátima Oliveira, que me receberam e apresentaram um projeto: uma escrita da clínica e uma clínica da escrita, ferramentas da própria re-invenção da vida.

À Suely Maria de Paula e Silva Lobo, pelos encontros, orientações e os demais territórios da língua portuguesa. Minha gratidão pela confiança e pelo aprendizado que passa entre um inexplicável e elegante modo de pensar, agir e sentir.

Aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Letras – PUC Minas. Pelo incentivo de uma busca crescente por uma literatura da diferença. Ao CNPq, pela bolsa concedida durante meu curso de mestrado.

Aos meus pais, Maria do Rosário Barbosa Fontes e Wilson de Souza Fontes, pelo terreno distante que rompe com os exílios, trazendo afetos para uma nova forma de povoar os espaços e a família.

Ao NADA Berlin, por propiciar que as novas ferramentas de agenciamentos da/pela escrita fossem possíveis no encontro de uma literatura com seu fora.

RESUMO

Este trabalho visa analisar os territórios da escrita na poesia de Manoel de Barros. Se a desterritorialização se compõe de traços e fragmentos potencializados de escrita, o seu impessoal, o desejo por uma exterioridade absoluta entre um espaço e outro fariam desse território, ainda que provisoriamente, **o outro** de todos os territórios – seu povoamento. Emerge assim, uma literatura por vir onde se traça e se compõe uma escuta na obra de Manoel de Barros, como escrita desviante, que, ao projetar uma experiência de neutralidade e exterioridade na escrita, se depara com seu fora. Este trabalho busca encontrar subsídios para pensar o impacto da literatura e da escrita em um mundo em constante tensão entre fragmentos de imagens e o que se convencionou chamar de escrita.

Palavras-chave: Território; Escrita; Escuta; Manoel de Barros; Poesia

Linha de pesquisa: Modernidade e pós-modernidade na literatura.

ABSTRACT

This work presents a study about the territories of writing in Manoel de Barros' poetry. If desterritorialization is composed of potencialized traces and fragments of writing, its impersonal, the desire for an absolute exteriority between one and another space, would make this territory, even if temporarily, *the other* of all territories - its populating. So, a literature **to come / to become** emerges where a form of listening is traced and composed in Manoel de Barros' works, like a kind of deviating writing which, projecting an experience of neutrality and exteriority on the writing, faces with its own outside. So, this study intends to find support to meditate about the impacts of literature and writing in a world in constant tension between fragmented images, and what is conveniently called writing.

Key-words: Territory; Writing; Listening; Manoel de Barros; Poetry

Research line: Modernity and post-modernity in literature.

Abreviações dos livros de Manoel de Barros

APA - Arranjos para assobio, 1980

CCAPSA - Concerto a céu aberto para solos de ave, 1991

CPUP - Compêndio para uso dos pássaros, 1960

GEC - Gramática expositiva do chão, 1966

LI - O livro das ignoranças, 1993

LPC - Livro de pré-coisas, 1985

LSN - Livro sobre nada, 1996

MP - Matéria de poesia, 1970

RAQC - Retrato do artista quando coisa, 1998

SUMÁRIO

1- INTRODUÇÃO	10
1.1 - A experiência literária	14
1.2 - Nota sobre o autor	17
2 - DO ESTILETE, FUNCIONAMENTO, REPETIÇÃO	20
2.1 Marcas da escrita.....	20
2.2 - Deserto: círculo deslocado.....	29
3 - O SOM DO FORA: POR UMA POÉTICA DA ESCUTA.....	38
3.1 Canto dos pássaros: território vibrátil	40
4 - DA DESFORMA DA PALAVRA AO DESASTRE DA ESCRITA: A DESPALAVRA.....	51
5 - NOVOS TERRITÓRIOS: ESPAÇO E CORPOREIDADE	60
6 - CONCLUSÃO	77
7 – REFERÊNCIAS.....	81
ANEXO	88

1- INTRODUÇÃO

Este trabalho é fruto de um questionamento acerca dos territórios que são povoados por uma escrita cada vez mais dispersa e fragmentada por linhas e caminhos nômades. O território que a literatura passou a ocupar, como espaço crítico e reflexivo, promoveu o surgimento de um novo discurso, que funde obra e crítica literária. Leyla Perrone-Moisés (1978) observa que um novo espaço literário como auto-reflexão e auto-crítica se transtornou e se transformou em uma nova reformulação das questões poéticas, fundindo as características do discurso crítico com as do discurso poético.

O distanciamento entre o crítico literário e o escritor passou a decorrer de um profundo remanejamento de territórios: por um lado, acreditou-se em uma morte da literatura e por outro em uma inauguração de um espaço de risco em que a morte seria a exigência/acontecimento do impossível, do desastre, do neutro. A escrita nesse novo espaço passou a falar de uma exterioridade absoluta. O que Blanchot chamou de **A parte do fogo**, como um projeto cultural que reduziria a obra às cinzas, promoveria, de outra forma, uma linha que fugiria da violência como interioridade da obra e sua busca incessante pela comunicação.

Ao escrevermos, como evitar que escrevamos sobre aquilo que não sabemos ou que sabemos mal? É necessariamente neste ponto que imaginamos ter algo a dizer. Só escrevemos na extremidade de nosso próprio saber, nesta ponta extrema que separa nosso saber e nossa ignorância e que transforma um no outro. É só deste modo que somos determinados a escrever. Suprir a ignorância é transferir a escrita para depois ou, antes, torná-la impossível. Talvez tenhamos aí, entre a escrita e a ignorância, uma relação ainda mais ameaçadora que a relação geralmente apontada entre a escrita e a morte, entre a escrita e o silêncio. Falamos, pois, de ciência, mas de uma maneira que, infelizmente, sentimos não ser científica. (DELEUZE, 1988, p.18).

Uma de nossas primeiras hipóteses é que a literatura começa no momento em que a literatura e a escrita são colocadas em questão. Tal questão se confunde com escritor, obra, escrita, história e memória. E, de outra forma, o território povoado pela palavra já teria acontecido e se consumiria nessa parte do fogo como todos os nomes da história. Haveria algo mais a dizer, não **como** literatura, mas **com** a literatura?

Encontramos na poética de Manoel de Barros, um território fértil nessa produção de acontecimentos. Suas obras traçam uma rede como advento e emergência do momento em que a literatura é posta em questão: **Livro sobre nada**, **Livro das ignoranças**, traçam um caminho do desconhecimento como uma nova potência da obra a partir de um fora; **Concerto a céu aberto para solos de ave**, **Arranjos para assobio** e **Compêndio para uso dos pássaros**, expõe o leitor ao canto dos pássaros, à escuta que racha a composição e se realiza **entre** o legível e o visível; **Matéria de poesia**, **Gramática expositiva do chão**, **Livro de pré-coisas** e **Retrato do artista quando coisa**, povoam um espaço da palavra enquanto matéria para um novo aprendizado. Poderíamos cruzar essas obras por qualquer linha, não há uma hierarquia de uma à outra e as temáticas levantadas em nossa abordagem são apenas uma conversão, para a conversação, de uma territorialidade à outra. A escolha das obras trabalhadas neste estudo se deu aleatoriamente, como acontecimento – destacamos assim, a problemática da multiplicidade, da diversidade e da identidade dos territórios com seu fora.

Tomamos alguns cuidados para não fazer deste trabalho um enfoque histórico da literatura, pois, cairíamos facilmente nos modelos representativos de uma literatura como uma fala interiorizada, fechada nos efeitos de seu poder, e

assim, estaríamos afastados de nosso estudo por uma escuta da **diferença**, e não como **diferente** que pediria uma identidade e uma história.

Devido ao pouco material publicado sobre Manoel de Barros, buscamos outras alianças e linhas de ação da diferença, em que a trajetória dos territórios, proporcionassem um cruzamento de rotas e sua multiplicação. Encontramos na crítica e na literatura de Maurice Blanchot (1907-2003) um arsenal de territórios que põe em xeque a obra, como ausência de obra, suas rupturas e o seu porvir. E, ao nosso ver, a reunião, de uma conversa plural entre Barros e Blanchot, se daria, além e aquém de um mundo devorado por fronteiras mais longínquas. As literaturas de Barros e Blanchot indicam caminhos que sempre estiveram impregnados por uma literatura que foi reduzida à inoperância, à determinação. E com esse livro por vir, livros sobre nada e matérias de poesia, Barros e Blanchot nos indicam um caminho de que é preciso escapar, desviar e abandonar o momento favorável em que a literatura se tornaria essa interioridade confortável em que nos comunicamos e nos reconheceríamos.

Encontramos também nas filosofias de Gilles Deleuze (1925-1995) e Felix Guattari (1930-1992), um espaço de vários platôs que nos apresentam uma crítica do desejo, como também de uma imagem do pensamento, a qual, não subordina a diferença à identidade. Tal pensamento sem imagem, nos privilegia potencializar a literatura, como seus ritornelos deslizantes, em um espaço da própria impossibilidade.

No primeiro movimento, escolhemos **o estilete** para abrir as questões sobre o corte e os desvios provocados pela escrita de Manoel de Barros. O estudo apresenta um movimento que se furta e desvia de um centro de apoio, tendo o

estilete como máquina para liberar novos fluxos. Chamamos a atenção para o movimento da repetição, em que tal círculo, desviante e delirante, promove um saber-fazer, trazendo na poética de Barros um regime de cortes e incessantes rupturas, interações e transformações.

No segundo movimento, o foco de nossa análise está relacionado com o surgimento de uma escuta de uma exterioridade absoluta: **o som do fora**. A relação dos cantos das sereias, um canto do risco, envolvente, povoa um espaço entre o legível e o visível na poesia de Barros. Surge com a escuta, o desaparecimento da obra; ouve-se, sim, um canto, mas um canto de um devir-pássaro, que é também um pássaro mecânico e um pássaro maquinado por palavras.

No terceiro movimento, desenvolvemos uma discussão da obra de Manoel de Barros com **a escrita do desastre** de Blanchot. Nessa escrita, surge um movimento paradoxal de territórios e dispositivos afirmando a força e a fascinação do desastre como ruptura e desdobramento do espaço, da obra e da memória.

Em nosso quarto movimento, temos como proposta traçar uma linha do corpo da escrita – **novos territórios: espaço e corporeidade**. O corpo da palavra dispararia uma multiplicidade, que, incorporado à obra e ausência de obra, mobilizaria a demolição da escrita como corpo em uma linha como vertigem.

O caminho que aqui trilhamos traz, portanto, o encontro de diversos temas que povoam, repetidamente, todos os movimentos/capítulos. Não obstante, poderá parecer um movimento circular da escrita, incansável, mas que pretende desviar dos falsos problemas e potencializar a produção e criação na poética de

Manoel de Barros. Círculo que arrastaria o centro fixo, fazendo-o incerto, perigoso e quase irrecuperável, a não ser, pela repetição da diferença.

1.1 - A experiência literária

O tema da experiência se torna importante quando levantamos e colocamos em questão a legitimação do literário. Um dos motivos seria a aproximação da experiência com a estética, envolvendo também a definição de obra, autor e o que dela se mostra como escrita ficcional, receptiva, ou mesmo o que provoca sua fuga. O importante para a experiência é sua transformação, enquanto repetição que anuncia a irrupção de forças que deformam e retiram estabilidade às formas, à obra. Foucault (1995) em seu texto **O que é um autor?** mostra como um controle do discurso envolveu o autor como função e papel de poder. Tal consideração se legitimou até o acontecimento incessante do desaparecimento do autor, que desde Mallarmé (1842-1898), evocou fissuras, lacunas, esvaziando a obra da clausura de uma história transcendental.

Silvina Rodrigues Lopes (2003) também nos mostra que numa região neutra e num espaço em que a identidade passa a ser mais um devir da experiência literária, a poesia seria a “desaparição na aparência”, “a perda que não se apaga” de uma afirmação do vazio como experiência que impediria o

poema de se fixar como estrutura, assumindo uma forma de “irredutível estranheza”:

Enquanto experiência, que nada tem de pessoal, nem de impessoal, a literatura ignora os limites estritos da unicidade do sujeito e dá à experiência a natureza de uma multiplicidade incontrolável, em devir. Podemos dizer que sempre que há obra literária há essa coragem do pensamento e do dizer que vai além do possível enquanto intenção do autor (mesmo que não tenhamos de “intenção” uma noção muito estreita, importa perceber que na experiência literária a assinatura de uma memória imemorable do humano se mistura com a assinatura das coisas, do extra-semiótico, que através dela se retiram da condição de objectos inertes e disponíveis). (LOPES, 2003, p.31).

Piglia (2001) vê o futuro da literatura como um deslocamento – *desplazamiento*. É um movimento de fuga, mas que transmite a experiência de um estilo que se faz à margem da identidade. Mas para isso, é necessário criar algo que se afaste de um centro, que se limite nas inconstâncias, pelas bordas e se transborde em uma multiplicidade de cenas. Tal deslizamento é o “mesmo movimento que descreve o desaparecimento gradual da narrativa clássica”, como afirma Santiago (1989, p.49). Esse movimento permite dar à palavra um outro olhar e uma nova postura. Assim a experiência da escrita estará presente quando esta se movimentar no intuito de desmistificar sua própria categoria de escrita enquanto consciência de um mundo, verdadeiro e original.

A importância do *desplazamiento* de Piglia é trazer das profundezas à superfície, a liberdade dos fragmentos, ao compor uma nova postura e atitude, sem ter que representar um parâmetro, nem mesmo que publicar um rosto nas camadas de identificação para uma sociedade. A escrita poderia, assim, ativar um outro descentramento em um novo espaço, promovendo o outro, a alteridade e o

deslocamento como uma voz de alteridade que funcionaria como um condensador da experiência:

(...)
No remexer do cisco adquirir experiência de restolho.
Tem uma dimensão além de pássaro, ele!
Talvez um desvio de poeta na voz.
Influi na doçura de seu canto o gosto que pratica de
Ser uma pequena coisa infinita do chão.
Nas fendas do insignificante ele procura grãos de sol.
A essa vida em larvas que lateja debaixo das árvores o
sabiá se entrega.
Aqui desabrocham corolas de jias!
Aqui apodrecem seus vãos.
(...) (APA, p.35)

De outro lado, temos Maurice Blanchot quando diz do giro misterioso de Rilke, que traz um espaço em que o centro fica sempre escondido, “do qual o autor não pôde aproximar-se” (1987, p.127). Porque, o autor é o anônimo por excelência, que entra em confronto com uma morte impessoal, furtando-se do movimento que o faz aproximar-se da obra. Blanchot (1984) encontra, na palavra experiência, uma alusão ao que é “verdadeiramente experimentado”. A escrita como experiência vivida sob a ameaça do impessoal e, enquanto aproximação de uma palavra neutra, exclui toda a intimidade do autor, pois é **o incessante, o interminável**, que possibilita ter acesso ao outro lado, reconhecendo na impossibilidade a experiência sem fim, e o sujeito, o nome, o autor, é uma região que sempre desaparece para voltar a se territorializar.

Deleuze envolve a experimentação com uma imagem do pensamento que não se registra como uma história, mas como um outro modo de exercer o pensamento:

Pensar é sempre experimentar, não interpretar, mas experimentar, e a experimentação é sempre o atual, o nascente, o novo, o que está em vias de se fazer. A história não é experimentação; é apenas o conjunto das condições quase negativas que possibilitam a experimentação de algo que se escapa à história. Sem a história, a experimentação permanece indeterminada, incondicionada. (1992, p.132)

Então, nos deparamos com a obra de Manoel de Barros, que busca na poesia um projeto de experimentação e de uma nova composição para a palavra. Palavra como uma postura estranha à escrita, por romper com as relações históricas e de poder que constituem a experiência literária.

1.2 - Nota sobre o autor

Manoel Wenceslau Leite de Barros (1916) nasceu em Cuiabá (MT). Publicou seu primeiro livro de poesia, **Poemas concebidos sem pecado**, em 1937. Formou-se bacharel em Direito no Rio de Janeiro, RJ, em 1941. Publicou nas décadas seguintes **Face imóvel** (1942), **Poesias** (1956), **Compêndio para uso dos pássaros** (1960), **Gramática expositiva do chão** (1966), **Matéria de Poesia** (1970), **Arranjos para assobio** (1980), **Livro de pré-coisas** (1985) **O Guardador de águas** (1989), **Poesia quase toda** (1990), **Concerto a céu aberto para solos de ave** (1991), **O livro das ignoranças** (1993), **Livro sobre nada** (1996), **Retrato do artista quando coisa** (1998), **Ensaio fotográficos** (2000), **Poeminhas pescados numa fala de João** (2001), **Tratado geral das grandezas do ínfimo** (2001), **Cantigas por um passarinho à toa** (2003), **Poemas rupestres** (2004) entre outros.

As posições sobre a obra poética de Manoel de Barros são contraditórias. Um grande número de trabalhos e textos publicados em revistas e jornais falam do autor como “mutilador da realidade” e um poeta regionalista, devido ao fato de o pantanal ser um tema recorrente e fonte de inspiração em suas obras. Outros, no entanto, consideram-no inventor de uma natureza e transfigurador de um mundo que o cerca.

Em algumas de suas entrevistas, Manoel de Barros faz questão de traçar seu interesse pelas “coisas pequenas”, “inutilidades”, as “coisas do abandono” que são jogadas ao lixo:

Palavra: parvo; cores; o azul; fatos: passei a vida tentando escrever em língua de brincar. Minhas palavras são de meu tamanho; eu sou miúdo e tenho o olhar para baixo. Vejo melhor o cisco. Minhas palavras aprenderam a gostar do cisco, isto é, da palavra cisco. E das coisas jogadas fora, no cisco. Para ser mais correto: as coisas que moram em terreno baldio¹.

Notamos desde sua infância o encontro com autores da literatura e da filosofia que também fizeram da linguagem uma constante “luta com as palavras”. Barros leu Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire, Nietzsche, Benjamim, Adorno, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Gregório de Matos, Augusto dos Anjos, Fernando Pessoa e outros.

Por fim, destacamos uma das falas de Barros: “O próprio mundo está obrigando a gente a se fragmentar. É uma falta de unidade, o homem moderno não tem mais as grandes unidades, como Deus. A gente não tem crença em mais nada, aliás, toda a arte deste século é fragmentada”. Longe de promover uma arte de vazios, a escrita com que nos deparamos com Barros, esvazia uma unidade do

¹ Entrevista à Revista Caros Amigos, ano X, nº 117, dezembro de 2006. Editora Casa Amarela.

mundo nas palavras, e, fortalecendo o trabalho do poeta, que está em constante tensão com o mundo, transforma as palavras, que por sua vez, transformam os homens.

2 - Do estilete, funcionamento, repetição

Escrever, antes de mais nada, é um testemunho dessa ignorância, daquilo que é possível acontecer enquanto estamos ali, sentados à chamada mesa de trabalho, daquilo que engendra aquele fato material, de estarmos sentados diante de uma mesa com as coisas necessárias para formar as letras sobre a página intocada.

(...)

É preciso desconfiar das pessoas que têm facilidade para escrever.
(Marguerite Duras)

2.1 Marcas da escrita

A escrita traz consigo um deslizamento de linhas que tendem a administrar novas formas de compor um território. Deslizar ainda é desviar um olhar, desviar uma queda e fazer do corpo da palavra um salto sobre um abismo. Pois não é mais o olhar que direciona a posição do corpo, mas antes uma postura, uma vibração, um canto e mesmo uma cor. A cor torna-se um devir da escrita por alterar modos de olhar, incansavelmente, tortuosos e sem os parâmetros de uma origem, mas um reflexo que não mais emite uma identidade exposta, mas um acontecimento que faz refazer o espelho como uma maquinaria de agenciamentos.

Partimos da premissa de que o território, ao agenciar novas linhas de composição da escrita em Manoel de Barros, foge de seu próprio campo a fim de se reterritorializar. Escrita fragmentária enquanto espaços de conexões com novos

elementos intercambiáveis que facilitam uma composição de linhas, blocos da escrita, à medida que o instrumento de corte é sua incisão:

(...)
O homem de lata
Se faz um corte
Na boca
Para escorrer
Todo o silêncio dele (...)
(GEC, p.27)

É sob o ponto de vista do corte, isto é, do traço como matéria de poesia que se desenvolve a poética de Manoel de Barros. Constituída por uma textura de imagens que se distanciaram de uma efígie original, a palavra ganha novos sentidos quando conectada a novas possibilidades que surgem, como dizia Foucault (2001), de um exterior a qual ao aproximar a literatura de si própria, como uma rede de palavras, desvela novas formas e funcionamentos e se conecta a eles.

Cortar não é apenas separar, destacar, apartar ou abrir; mas inscrever, liberar, bifurcar e conectar, criando seus próprios recursos os mais originais possíveis. O corte permite que os fluxos da escrita deslizem como um novo plano ou uma nova peça, que, afastada de qualquer modelo de origem ou centro, promova uma linha transversal conectada a diversas peças heterogêneas, desenvolvendo, então, um movimento aberrante explorado por distúrbios da linguagem, do qual excluído o sujeito, anunciam-se novos centros e outras tantas possíveis montagens. Tal centro, que apenas pode ser percebido quando posto em questão, anuncia que a escrita, quando evocada pelo centro, não perpassa num ponto fixo de identidade, porém, postula que a ausência de um centro é um

dos modos de atrair a escrita para um espaço outro, em que “o questionamento é esse desvio que fala como desvio de palavra” (BLANCHOT, 2001, p.56). O desvio apontado na citação de Blanchot corresponde a uma linha de fuga que escapa do centro, permitindo que a palavra seja ainda mais anônima, distraída, diferida e dispersada. Manoel de Barros, com a escrita de uma nova gramática², confirma a hipótese de que a origem enquanto peça desterritorializada atualiza e fabrica novos centros de agenciamento³.

A escrita, ao perder seu foco do centro ou sua origem como terreno seguro e ordenado, revela-se incerta e desordenada. A desordem, assim entendida, não é, simplesmente, a abolição ou perda das supostas vantagens da ordem, mas também é fonte de novidades potencializadas e inventivas. Tal escrita da desordem se faz querer como engrenagem que produz sua própria avariação e variação contínuas, enquanto funcionamento de um círculo (Klossowski, 2000) que aponta para uma escrita sem identidade e, assim, indizível⁴. O desequilíbrio da escrita, esse funcionamento indizível e desordenado, ameaça os centros fixos das palavras: “(...) para enxergar as coisas sem feitiço é preciso / não saber nada. / É preciso entrar em estado de árvore. / É preciso entrar em estado de palavra. / Só

² Quando dizemos uma nova gramática em Barros, falamos de uma poética que cria novas condições e novas possibilidades de sentido e de existência.

³ Zourabichvili (2004, p.20) recorre a Deleuze & Guattari (1977) para montar um diagrama dos agenciamentos: “Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos, um de conteúdo, outro de expressão. De um lado ele é *agenciamento maquínico* de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros; de outro, *agenciamento coletivo de enunciação*, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas atribuindo-se aos corpos. Mas, segundo um eixo vertical orientado, o agenciamento tem ao mesmo tempo *lados territoriais* ou reterritorializados, que o estabilizam, e *pontas de desterritorialização* que o impelem.”

⁴ “Nas minhas memórias enterradas / Não achar muitas conchas ressoando...” (LI, p.65)

quem está em estado de palavra pode / enxergar as coisas sem feito” (RAQC, p.35).

Para alcançar um estado de palavra, Barros faz uso **desformante** (LSN, p.75) da natureza que se mostra como mistura de latas enferrujadas, árvores, pássaros, musgos, sapatos, pregos, crianças, enfim, constituindo um movimento inusitado e contínuo que é pura invenção de uma máquina de inscrição que, ao mesmo tempo que promove uma nova terra, projeta sua desterritorialização, como um “lagarto a partir de uma pedra” ou mesmo ao “inventar uma tarde a partir de uma garça” (RAQC, p. 21).

Inventar é traçar um corte na/pela escrita que marca e narra, como um mapa, um registro de deslocamento, enquanto um remanejamento de territórios. Ao contrário de uma concepção arqueológica de encontrar precedentes de origem, o mapa é uma cartografia dos deslocamentos. Não se trata de uma interpretação dos territórios, mas, antes, de detectar, com sua trajetória, novos indicadores de novos mundos. Para Deleuze (1997, p.79) “toda obra comporta uma pluralidade de trajetos que são legíveis e coexistem apenas num mapa, e ela muda de sentido segundo aqueles que são retidos. Esses trajetos interiorizados são inseparáveis de devires.” Esse trajeto é da desordem de uma **despalavra**⁵, pois, o corte coincide com o movimento de realização do trajeto em seu povoamento. Porém,

⁵ “Agora só espero a despalavra; a palavra nascida / para o canto – desde os pássaros. / A palavra sem pronúncia, ágrafa. / Quero o som que ainda não deu liga. / Quero o som gotejante das violas de cocho. / A palavra que tenha um aroma ainda cego. Até antes do murmúrio. / Que fosse nem um risco de voz. / Que só mostrasse a cintilância dos escuros. / A palavra incapaz de ocupar o lugar de uma / imagem. / O antesmente verbal: a despalavra mesmo.” (RAQC, p.53)

será na crítica literária de Blanchot⁶ – com o auxílio indispensável do estilete⁷ como instrumento de risco – que o traço da escrita plural, realizará um deslocamento da palavra em um redemoinho de linhas e fios infinitamente concomitantes:

Este é um caderno de haver frases nele.
Um rio passa perto.
Estou sentado no barranco do rio.
Emas no pátio engolem cobras.
Uma formiga está de boca aberta para a tarde.
As quatro patas da formiga tentam abraçar o sol.
Na verdade, não sei se são as patas da formiga
que tentam abraçar o sol
Ou se são minhas frases que desejam fazer esse
trabalho.
Agora uma brisa me garça.
E os arrebóis latejam.
(RAQC p.59)

Para Manoel de Barros, a palavra como matéria de poesia sofre uma transformação de um corpo vibrátil, que, além de demarcar o desvio como variação de um movimento, produz múltiplas realidades, afirmando as conexões e seus povoamentos como matéria de expressão. A composição na poesia de Barros se realiza, na prática, por uma repetição que marca na palavra a possibilidade de se metamorfosear com as “(...) coisas imprestáveis (...)” que é o “(...) próprio indizível pessoal” (LSN, p.27). O indizível é a repetição que tem como

⁶ Os principais autores estudados por Blanchot em sua crítica literária são: Proust, Artaud, Mallarmé, Claudel, Virginia Woolf, Broch, James Joyce, Musil, Rousseau, Joubert, Malraux, Henry James, Kafka e autores de vanguarda como Robbe-Grillet, Samuel Beckett, Genet e N. Sarraute. Não se trata de impressões separadas e ocasionais, mas do prosseguimento, através dos autores, de uma profunda meditação e prática acerca da situação atual do espaço literário e de seu destino futuro.

⁷ “Um simples lembrete: o instrumento adequado para a escrita era o mesmo da incisão: o estilete.” (BLANCHOT, 2001, p. 66)

voz “(...) harpas destroçadas” (LSN, p.25) de um “(...) som que ainda não deu liga (...)” (RAQC, p.53).

A transformação de um som gerado por uma escuta, como aponta Manoel de Barros⁸, modifica a palavra e seu sentido e sonoridade. Sentido, não como origem, mas como um efeito a ser produzido, “ele não é algo a ser descoberto, restaurado ou re-empregado, mas algo a produzir por meio de novas maquinações” (DELEUZE, 1974, p. 73). O que Deleuze & Guattari chamam de maquínico ou máquina, é justamente esta síntese heterogênea altamente intercambiável como um bloco de expressão, ou mesmo um bloco sonoro. A conectividade está na incisão de um bloco por outro e é desse desvanecer que “a música tem sede de destruição, extinção, quebra, desmembramento” (DELEUZE & GUATTARI, 97, p.99).

O corpo vibrátil da escrita, quando dissolve sua estrutura funcional orgânica, faz passar destroços, não apenas assume um novo risco ao se desterritorializar, mas também fornece combinações, passagens⁹ caosmóticas (GUATTARI, 1992) de uma região à outra, de um organismo origem a uma máquina molecular, que têm como funcionamento acoplagem de restos e experimentação. Algo novo estaria por vir: um canto, uma linha de escrita, um povoado nômade:

⁸ “Escuto meu rio:
é uma cobra
de água andando
por dentro de meu olho”. (CPUP, p.12)

⁹ O que estaria por vias de surgir seria um campo de passagem de deslocamento de um campo a outro: caosme. Entendemos por caos, uma variação contínua de infinitas ordens que não se consegue codificar ou mesmo abordar; Cosmos, infinitos universos, em suas ordens, tempos e velocidades acompanháveis. O caosmes é o próprio deslocamento: caos ao cosmo.

(...)

Está ali esse pobre-diabo. Desmancha cem anos, dizem, no seu desviver. Pois o suco do amor até hoje ninguém viu escorrer de seus lábios. Não tem lábios nem artes. Penso no seco do verde quando o encontro. Dá-me a impressão de alguém obscuro que vem de lugar nenhum e vai para nada todos os dias. E penso na voz de chão podre que tem nos seus abismos.

(...) (LPC, p.49)

Falar de linhas de escrita é falar de linhas que se desdobram em linhas outras, abrindo um espaço de fuga, bifurcando, arrastando e criando sentidos que se relacionam a um saber fugir. Saber fugir não é mudar de vida, de identidade, porém, ao contrário, “é produzir algo real, criar vida, encontrar uma arma” (DELEUZE, 1998, p.68). Para Deleuze a escrita não tem outra função que um fluxo ao se combinar e liberar outro fluxo. Os elementos heterogêneos em sua potência química de modificar as substâncias, atravessam o corpo da escrita como investimentos sociais aperfeiçoando os agenciamentos maquínicos¹⁰. A linha de fuga é a possibilidade de esquecer, verdadeiramente, um imaginário irreal e despertar várias possibilidades de novos encontros, de potência que incidem sobre novas realidades.

O acontecimento territorial de novas formas de afetação é uma produção em que Deleuze traz uma fórmula de Espinosa e a multiplica: o que pode um corpo¹¹? Deleuze em sua reversão filosófica espinozista pontua: “dê-me portanto um corpo” (1990, p.226), por ser possibilidade para pensar o território da escrita

¹⁰ Notamos com Guattari (1992, p.66) que máquina é sempre sinônimo de um foco constitutivo de território, assim, “todos os Agenciamentos maquínicos contêm, mesmo em estado embrionário, focos enunciativos que são proto-máquinas desejanter”.

¹¹ Para Deleuze & Guattari,(1996, p.13) um corpo “é tão-somente um conjunto de válvulas, represas, comportas, taças ou vasos comunicantes”.

em que “o corpo não é mais obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar. É, ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida” (DELEUZE, 1990, p.226). Uma vida está por toda parte, compõe e estabelece os agenciamentos que fariam uma vida produtiva e ativa, ou mesmo, uma vida em sua maior potência delirante – fazer o verbo delirar:

No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
para a cor, mas para o som.
Então se a criança muda a função de um verbo, ele
delira.
E pois.
Em poesia que é a voz do poeta, que é a voz de fazer
nascimentos -
O verbo tem que pegar o delírio. (LI, p. 15)

Consideramos um “verbo tem que pegar o delírio”, como um campo da realidade que contém tudo aquilo que a razão é incapaz de atingir. O delírio seria ao mesmo tempo o espaço e o desaparecimento dos resultados que a razão não conseguiu encontrar. Barros privilegia o delírio, a loucura, mas não se trata de fazer um discurso sobre a loucura, e sim, de articular um espaço flexível do literário, deixando passar os fluxos ao invés de aprisioná-los.

Como notamos, na citação de Barros, a poesia como espaço de dissolução do *logos* encontra na escrita sua possibilidade de encontrar uma língua que desfaça os códigos rígidos. Tomamos como exemplo, Artaud, que encontra a vida em sua escrita, como uma potência do delírio que ele deverá “fazer sentir, apalpar, escutar suas invenções; se o que ele traz *de longe* tem forma, ele dá forma; se é

informe, ela dá o informe. Encontrar uma língua” (REY, 2002, p.32). Encontrar uma língua própria é compor um corpo e uma postura no entre-pedaços de poesias, de vento, de pedra, de animais em decomposição, de sorrisos e de cantos de pássaros.

O escritor, como assinala Blanchot, em seu desaparecimento, possui um estilete com que faz suas incisões como ocupação e desterritorialização de um povoado que fabrica sua gagueira na própria língua despedaçada e entrecortada, que se promove raspando os restos e soltando um sem-número de multiplicidades. A linha do estilete funciona como um verbo que entra num delírio constante, ou antes, uma demolição do próprio pensamento e de sua imagem. Deleuze mostra com Foucault que uma das saídas dessa zona mortal seria dobrar as linhas¹² que operam por outros tipos de registros, denunciando uma interioridade: “essas dobras são eminentemente variáveis, aliás em ritmos diferentes, e suas variações constituem modos irredutíveis de subjetivação” (2005, p.112).

A comunicação da vida com novas peças que projetam territórios, traz um ar, uma cor, um círculo e o pensamento fundamental de repetir as linhas através de um movimento que traz consigo a diferença como uma conjunção de fluxos,

¹² Deleuze (2005) observa na filosofia de Foucault três dimensões fundamentais: a do Saber, a do Poder e a da subjetivação. A dobra do Saber está diretamente relacionada com a do Poder, pela forma de governo e por meio de procedimentos disciplinares, separando e organizando os saberes; a dobra do Poder é feita de relações de forças móveis. Deleuze faz uma separação de dentro do poder que seriam suas linhas do Fora, que transitam num complexo movimento em perpétuo devir e, de uma outra forma, presos numa relação de força: Poder-Saber. A dobra da Subjetivação é construir novos modos de existência. Subjetivar é construir dobras, é dobrar a força, dobrar o lado de fora.

aqui entendidos como elementos de ação constante, que desfaz a figura organizada do corpo:

Com a boca escorrendo chão
o menino despetalava o córrego
de manhã todo no seu corpo. (CPUP, p.25)

2.2 - Deserto: círculo deslocado

O povoamento do deserto é de natureza nômade, o que estabelece um rastro à medida que o vento recria na areia os passos do caminhante. A navegação desértica pelo vento da areia gera um deslize que não pertence a uma totalidade, mas a um lado dessa totalidade. Cercado de areia e poeira por todos os lados, o caminhante territorializa o ar, a areia e o calor em seu corpo. Corpo que se torna um mapa de sua posição acentrada. E quanto maior o calor sob seus pés, menos sede o caminhante terá¹³. Ele se banha nas linhas deslocadas que os ventos inscrevem nas areias que, como rios tortuosos, desfiam acontecimentos em seu corpo, formando um tecido de que refletem e refratam os cristais de areia:

¹³ Para Badiou (2000, p.164), “o nômade é aquele que sabe não beber quando tem sede, continuar sob o sol quando desejaria dormir, deitar solitário no chão desértico quando sonha com abraços e tapetes. O pensamento nômade se põe de acordo com a neutralidade da vida e com a metamorfose através do exercício resistente em que se abandona o que se é.”

Andarilho

Eu já disse quem sou Ele.
Meu desnome é Andaleço.
Andando devagar eu atraso o final do dia.
Caminho por beiras de rios conchosos.
Para crianças de estrada eu sou um Homem do Saco.
Carrego latas furadas, pregos, papeis usados.
(Ouço arpejos de mim nas latas tortas.)
Não tenho pretensão de conquistar a inglória perfeita.
Os loucos me interpretam.
A minha direção é a pessoa do vento.
Meus rumores não têm termômetro.
De tarde arborizo pássaros.
De noite os sapos me pulam.
Não tenho carne de água.
Eu pertenço de andar atoamente.
Não tive estudamento de tomos.
Só conheço as ciências que analfabetam.
Todas as coisas têm de ser?
Sou um sujeito remoto.
Aromas de jacinto me infinitam.
E estes ermos me somam. (LSN, p.85)

O que nos chama atenção na poesia de Barros é que o território a ser produzido como novo espaço, cria um simulacro de corpo¹⁴ – que já é um corpo outro – em repetição, na qual as palavras se diferenciam delas mesmas por uma repetição movimentada por um círculo vicioso¹⁵ de palavras que surgem

¹⁴ “(...) eu escrevo com o corpo (...)” (APA p.37). Para Deleuze (1988, p.16) o corpo é uma montagem em repetição: “No simulacro, a repetição já incide sobre repetições e a diferença já incide sobre diferenças. São repetições que se repetem e é o diferenciante que se diferencia. A tarefa da vida é fazer com que coexistam todas as repetições num espaço em que se distribui a diferença”; e ainda: “o simulacro é precisamente uma imagem demoníaca, destituída de semelhança; ou, antes, contrariamente ao ícone, ele colocou a semelhança no exterior e vive de diferença” (DELEUZE, 1988, p.212).

¹⁵ Referimos sempre ao círculo vicioso das palavras usadas por Barros por meio do retorno da diferença, dos agenciamentos e dos encontros. Citamos aqui a palavra **azul**, uma das palavras recorrentes em alguns livros de Barros que não apenas multiplicam seu sentido, mas corroboram para um novo funcionamento da palavra: “Uma violeta me pensou. Me encostei no azul de sua tarde” (LSN, p.32); “Eu estava encostada naquela árvore / muito azul quase / e veio um raiozinho de sombra era / de tarde na minha boca (...)” (CPUP, p.20); (...) “ventos / o azul passando nas garças o seu céu (...)” (CPUP, p.19); (...) “O azul das pedras tinha cauda e canto” (...) (CPUP, p.39); (...) “Eu estaria com sete anos quando a árvore furou / o telhado da sala e foi frondear no azul do céu” (...) (CCAPSA p.11); “(...) A altura do som é quase azul (...)” (CCAPSA, p.21); “Existe um lagarto indigente; o rio encosta as margens na sua voz azul” (CCAPSA, p.57); “Nem folha se move de árvore. Nenhum vento. Nessa hora até anta quer saborear (...) E a voz de certos peixes fica azul (...)” (LPC, p.25). “(...) A femeazinha espera paciente enquanto venta azul no olho dos patos (...)” (LPC, p.83); “Havia no lugar um escorrer azul de água sobre as pedras do córrego (...)” (RAQC, p.37); “(..) Sei que a voz das águas tem um

constantemente, mas sempre explodindo com seus sentidos em novas formas, intensificadas a partir das singularidades que o atingem. Tal repetição sem começo e nem fim, que, como num círculo de palavras só pode se querer de novo, dissolve todos os critérios do que é falso ou verdadeiro: “pois o princípio de realidade desaparece com o princípio de identidade de todos e de cada um” (KLOSSOWSKI, 2000, p.192).

O círculo vicioso é uma das desterritorializações, o que em outro espaço mostrar-se-ia ilegível. É um círculo que promove uma outra forma de identidade imanentemente interligada com outros restos e espaços povoados, como uma poética da repetição. Por um lado, podemos até mesmo chamá-lo de um círculo virtuoso, mas por ser incerto demais e por provocar várias rupturas, funcionando sempre avariado e mesmo num amontoado de “(...) vísceras de colchões, caixotes, tripas de aves (...)” (CCAPSA, p.30), o círculo entra num movimento tortuoso e acentrado como num **concerto a céu aberto**. Uma orquestração que se conecta enquanto outro canto se entorta por se tornar árvore, mas antes um pássaro¹⁶: uma sonoridade¹⁷ que é de “(...) profissão *encantador de palavras (...)*” (GEC, p.17).

Quando dizemos que a repetição não é o retorno do mesmo e do igual, dizemos que não há nenhum tipo de identidade que pressupõe o movimento da repetição. A poesia de Barros se diz daquilo que não tem identidade e nem

sotaque azul (...)” (EAQC, p.61) “As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis: Elas desejam ser olhadas de azul – Que nem uma criança que você olha de ave” (LI, p.21); “(...) Há um azul em abuso de beleza (...)”(LI, p.39).

¹⁶ “(...) cada pássaro governa sua árvore (...)” (GEC, p.19).

¹⁷ “O que sustenta a encantação de um verso (além do ritmo) é o ilogismo” (LSN, p.68)

igualdade: “é preciso que as coisas sejam esquartejadas na diferença e tenham sua identidade dissolvida para que eles venham a ser presa do eterno retorno e da identidade no eterno retorno” (DELEUZE, 1988, p.386)

Perfurar os blocos da escrita é traçar um plano de fuga, sair de uma paisagem inerte e se aventurar em outros espaços: “ela ordena caminhos, ela mesma é uma viagem” (DELEUZE, 1997, p. 78). Esse processo que visa a um deslocamento das referências é o que Deleuze & Guattari chamam de desterritorialização¹⁸.

A repetição na obra de Barros aparece através de um movimento em torno do desigual, do deslimite, do desnecessário para produzir uma múltipla escrita interligada que desloca a identidade para um espaço que não é mais enclausurado por uma afirmação interpretativa de um eu, mas de uma escrita que atinge um ponto de mudança e funcionamento “em que a própria cópia se reverte em simulacro, em que a semelhança, em que a imitação espiritual, enfim, dá lugar à repetição” (DELEUZE, 1988, p.213). O território que só pode ser pensado por meio da repetição da diferença, agencia um deslocamento do funcionamento “(...) que vai corromper, irromper, irrigar e recompôr a natureza (...)” (LPC, p.23) em direção a “uma multiplicidade impessoal, uma não-presença sem sujeito: o eu único que sou dá lugar a uma indefinição paradoxalmente sempre crescente que me carrega e me dissolve na fuga” (BLANCHOT, 2001, p.57).

¹⁸ A poética de Manoel de Barros desterritorializa a coisa para territorializá-la em um novo plano de invenção: “(...) Um lagarto atravessou meu olho e entrou para o mato. Se diz que o lagarto entrou nas folhas, que folhou” Barros (LSN, p.21)

Desmontar o uso cotidiano das palavras é revelar um mundo das superfícies em que o homem “(...) recolhido como destroços / de ostras, traços de pássaros / surdos, comidos de mar (...)” (GEC, p.34), forma um corpo vibrátil de expressão. A poesia como linguagem literária capaz de constituir sua própria realidade se manifesta como arte de experimentar um encontro possível; ao invés de representar um funcionamento territorial, apresenta um espaço de “(...) máquinas que servem para não funcionar (...)” (LSN, p.57), que é de “fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os ‘territorializa’”. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.120)

A poética de Barros tem como funcionamento “desinventar objetos” (LI, p.11) para que cada novo objeto criado desempenhe uma nova função comandada pelas maquinarias da repetição. Esse novo uso da palavra que atinge seu ápice no árduo trabalho do escritor de estar sempre voltando às palavras, faz surgir novas linhas de escrita por meio de um círculo em cujo descentramento está a diferença: “repetir repetir – até ficar diferente (...)” (LI, p. 11) é um modo de desdobramento das linhas que emitem uma série de vibrações infinitas possibilitando que seu desvio se constitua como sentido de demolição de uma ordem estável da natureza e crie uma obra outra na ausência da obra. Toda palavra resulta de uma relação assimétrica, fragmentária de potências deslocadas pela própria diferença. A diferença é a própria escrita em devir e, desse modo, o devir não é apenas atingir uma forma, mas fazer da escrita um espaço nômade em que se possa instaurar um novo território por uma zona de vizinhança, “singularidade no mais alto grau: um homem, uma mulher, um animal, um ventre, uma criança” (DELEUZE, 1997, p.12). Deleuze, ao apontar, que a possibilidade

inerente à língua de atingir seus devires femininos, animais, moleculares, ou seja, qualquer modulação que faça com que a máquina literária se com(n)-funda com uma nova terra e faça desses desvios um conjunto de posturas de uma escrita: “escrever é também tornar-se outra coisa que não escritor”. (DELEUZE, 1997, p.16)

Toda vez que encontro uma parede
ela me entrega às suas lesmas.
Não sei se isso é uma repetição de mim ou das
lesmas.
Não sei se isso é uma repetição das paredes ou de
mim.
Estarei incluído nas lesmas ou nas paredes?
Parece que lesma só é uma divulgação de mim.
Penso que dentro de minha casca
não tem bicho:
Tem um silêncio feroz.
Estico a timidez da minha lesma até gozar na pedra
(LI, p.89)

Observamos, na poesia de Barros, que o silêncio e a repetição são matérias metamorfoseadas em que o poeta e a palavra se confundem, não se reconhecendo como objetos indissociáveis: “estarei incluído nas lesmas ou nas paredes?”. É essa ação que entenderemos como territorialização e desterritorialização da escrita. Porque essa exclusão se produz sob a forma de uma exterioridade absoluta dum corpo que se projeta para um fora, não existindo “nenhum ponto do Círculo que não possa ser, ao mesmo tempo, começo e fim” (KLOSSOWSKI, 2000, p.93). Blanchot, como Klossowski¹⁹, também se afasta do centro do círculo, centro incerto e esquivo: “encontrar, buscar, girar, ir em volta: sim, são palavras indicando movimentos, mas sempre circulares. Como se o

¹⁹ Ressaltamos que a experiência de Klossowski com o Círculo reitera a dimensão de um círculo vicioso na experiência do *Fatum* sob a forma de um movimento sem começo e sem fim. Deparamos com tal repetição como forma do destino na escrita de Barros: “(...) lembra que és pó e que ao pó tu voltarás (...)” (LI, p.27)

sentido da busca fosse necessariamente um giro (...) Encontrar é buscar uma relação ao centro, que é o próprio inencontrável” (BLANCHOT, 2001, p.64).

Quando Barros afirma não saber se está incluído em uma parede ou uma lesma, ele se faz essencialmente exterior num jogo em que o desvio retorna numa relação de desmedida e realização: “estico a timidez da minha lesma até gozar na pedra”. Este fluxo, que faz com que Barros libere uma potência outra que atinja uma “pedra doce” (APA, p.11) e a faça a perder sua característica de uma rocha dura e sólida, desempenha um processo de mudança do objeto:

“Nessa presença nova, a coisa perde sua individualidade de objeto fechado pelo uso, tende a se metamorfosear em outra coisa e em todas as coisas, de maneira que a imagem primeira é, ela também, levada a mudar e, arrastada no ciclo das metamorfoses, torna-se sempre mais complexo e mais forte poder de transformar o mundo em um todo pela apropriação do desejo” (BLANCHOT, 1997, p.109-110)

Barros trabalha um espaço de desmistificação dos conjuntos das palavras que têm como característica seu sentido coletivo de enunciação. As palavras estão sempre interligadas com outras palavras, constituindo um movimento de expansão de movimento:

A questão é movimento, a questão de tudo é totalidade de movimento e movimento de tudo. Na simples estrutura gramatical da interrogação, já podemos sentir a abertura da palavra interrogante. Há uma exigência de outra coisa: incompleta, a palavra que questiona afirma não ser mais que uma parte. A questão seria, portanto, contrariamente ao que acabamos de dizer, essencialmente parcial; ela seria o local onde a palavra sempre se dá como inacabada. O que significaria, então, a questão de tudo, não fosse a afirmação de que no todo ainda se mantém latente a particularidade de tudo? (BLANCHOT, 2001, p. 42)

Como aponta Blanchot, a questão do movimento liga-se à palavra que desaparece ao se tornar uma exigência da proposição algo a comunicar, fugindo

mais depressa, mais essencialmente do que a fuga. Nesse sentido, podemos dizer que Barros libera a identidade que, além e aquém de um projeto literário que traça linhas por repulsão, expande a realidade como o limite da escrita:

Uso um deformante para a voz.
Em mim funciona um forte encanto a tontos.
Sou capaz de inventar uma tarde a partir de
uma garça.
Sou capaz de inventar um lagarto a partir de
uma pedra.
Tenho senso apurado de irresponsabilidades.
Não sei de tudo quase sempre quanto nunca.
Experimento o gozo de criar.
Experimento o gozo de Deus.
Faço vaginação com palavras até meu retrato
aparecer.
Apareço de costas.
Preciso de atingir a escuridão com clareza.
Tenho de laspear verbo por verbo até alcançar
o meu aspro.
Palavras têm que adoecer de mim para que se
tornem saudáveis.
Vou sendo incorporado pelas formas pelos
cheiros pelo som pelas cores.
Deambulo aos esgarços.
Vou deixando pedaços de mim no cisco.
O cisco tem agora para mim uma importância
de Catedral. (RAQC, p.21-23)

Parece haver, na poética de Manoel de Barros, um longo corredor de sensações onde a palavra desliza através de um interminável fluxo de imagens corrompidas e de processos que transformam o mundo em um desastre. Como se o desaparecimento e distanciamento do centro – “faço vaginação com palavras até meu retrato aparecer. Apareço de costas” – tornasse o experimento a própria possibilidade da incorporação da escrita.

A palavra imperfeita é o fundamento (sem fundo) da máquina literária. Os cortes de fluxo que compõe a máquina coletiva circulam uma potência de ‘restos’

e 'resíduos'. As máquinas só funcionam avariadas, avariando-se constantemente (DELEUZE & GUATTARI, 1966, p.13). Desse modo, a poesia não funciona como um fundamento para compreensão de um mundo, mas antes, faz desse mundo, seu novo funcionamento: "(...) Não tenho mais nenhuma idéia sobre o mundo. / Acho um tanto obtuso ter idéias. / Prefiro fazer vadiagens com letras. / Ao fazer vadiagem com letras posso ver quanto / é branco o silêncio do orvalho" (RAQC, p.51)

Essa escrita prática, pois "ser pedra depende de prática (...)" (MP, p.24), aborda o impensado no pensamento, que é um espaço limítrofe do pensamento: "Temos que pensar em um espaço de pensamento – de textos, de palavras, de atos. Mas todo ato de pensamento autêntico implica um esforço supremo por pensar na ausência de pensamento"²⁰. A ausência de pensamento que propõe Barco diante da obra de Blanchot se faz presente numa poética em que a palavra não representa uma coisa, nem corresponde a algo presente ao pensamento, mas que se mostra, como uma invenção que sai de seu eixo para circular em outro eixo, sempre num outro povoado que desliza como espaço em uma "ausência da obra onde cessa o discurso, para que venha, fora da palavra, fora da linguagem, o movimento de escrever atraído pelo exterior". (BLANCHOT, 2004, p.19).

²⁰ Tradução nossa. Nota introdutória de Barco In Blanchot. **La ausencia del libro:** Nietzsche y la escritura fragmentaria. Traducido por Alberto Drazul, Ediciones Caldén: Buenos Aires, 1973, p.10.

3 - O som do fora: por uma poética da escuta

Tomamos como ponto de partida o silêncio das palavras, para uma aproximação de uma poética da escuta de Barros, aproximação que tem como sua exigência a palavra. Experimentar o silêncio das palavras é colocar o som em questão. É marcar que entre a escuta e o som surge um espaço exterior: “Escuto a cor dos peixes (...)” (LI, p.51). Escutar uma cor, eis o princípio de uma escuta que instaura na própria sonoridade, um ruído sempre outro: um devir. Esse **entre**, Foucault (2001) em sua leitura do fora de Blanchot, chamou de exterioridade. Fora, como um hiato que faz do desvio da escuta, uma música que é o contrário de um hino, mas antes “o vazio feliz da escuta”, como a promessa de um canto futuro. Esse canto inumano, canto das sereias, era dirigido aos navegantes que traçavam uma trajetória de risco:

E, no entanto, este canto puro – tão puro que nada mais diz que não seja seu recuo devorador –, devemos renunciar a ouvi-lo, tapar os ouvidos, atravessá-lo como se fôssemos surdos para continuarmos a viver e, portanto, começar a cantar; (...)Esta voz que “canta em branco” e que dá tão pouco a ouvir, não será a das sereias cuja sedução inteira está no vazio que se abrem, na imobilidade fascinada com que ferem os que as escutam? (FOUCAULT, 2001, p.40, 42)

Tal canto murmurante a que Foucault se refere, como um canto branco, recebe como potência um espaço de experiências, em que a escuta se transformaria em uma nova forma de escapar aos espaços organizados de poder: uma escrita que se deslocasse em direção a uma exterioridade. Dessa forma,

Manoel de Barros, em sua poética, rompe com o canto originário e dobra o som numa composição de palavras:

- Nos resíduos das primeiras falas
eu cisco no verso
A partir do inominado
e do insignificante
é que eu canto
O som inaugural é tatibitate e vento
Um verso se revela tanto mais concreto quanto seja
seu criador coisa adjante
(Coisa adjante, se infira, é o sujeito que se quebra
até de encontro com uma palavra.) (APA, p. 39-40)

A exterioridade, ou o som do fora como preferimos chamar, é a possibilidade de arrancar a literatura de um lugar de interioridade, do enquadramento. O fora se aproxima do silêncio, faz do/no silêncio seu espaço nômade, seu deserto; seu fora se estende para fora de si em um dentro absoluto livre de uma herança passada. O silêncio²¹, o neutro como o silêncio de toda linguagem, é a forma de uma escuta compor uma palavra que rompe e racha com seu significante e significados. A palavra, então, se torna potência de uma irremediável força, o neutro, o fora. Irremediável, porque dizemos da potência do desejo: o acontecimento²², o por vir, uma fissura que racharia a identidade,

²¹ Barros em seu poema “Experimentando a manhã nos galos” (CPUP, p.35-36), trabalha “os silêncios sem poro” como uma forma de experimentar a palavra inaudita, “como quem fala / desaparece na boca”. Como a voz que **canta em branco** de Foucault, Blanchot (1984, p.220) traz não apenas uma **escrita branca**, escrita assassina de Mallarmé, mas uma experiência que “seria a própria experiência da “neutralidade”, que nunca entendemos, pois quando a neutralidade fala, só aquele que lhe impõe silêncio prepara as condições da sua escuta, e no entanto, o que há a ouvir é essa palavra neutra, o que sempre foi dito, o que não pode cessar de se dizer e não pode ser ouvido”.

²² Vi um prego do Século XIII, enterrado até o meio numa parede de 3x4, branca, em 1994.
Meditei um pouco sobre o prego.
O que restou por decidir foi: se o objeto enferrujado seria mesmo do Século XIII ou do XII?

abrindo para o leitor um universo outro, não de um além, mas além e aquém de toda forma de semelhança e simulação. Para Deleuze (2006, p.323) há textos que “são atravessados por um movimento que vem do fora, que não começa na página do livro nem nas páginas precedentes, que não cabe no quadro do livro”, tais movimentos são um estado de força, de deslocamento perpétuo, de um corpo, fazendo saltar um som silencioso, que não é mudo por falta de fala ou escrita, mas um silêncio cada vez mais desterritorializado e exterior, em fuga, num devir-louco, instantâneo, mutante e alegre, atravessados por linhas de criação e destruição.

3.1 Canto dos pássaros: território vibrátil

O canto do fora que surge na poética de Barros não foge ao espaço dos fragmentos e destroços, pois, a “(...) voz de um cantador tem que chegar a trastes para ter grandezas...” (LSN, p.25). Não apenas chegar nesse ponto de trastes, mas ir além desse território, traçar um novo povoado por vozes destroçadas. O canto do fora surge como movimento de desterritorialização de um mundo possível, mundo das palavras que agencia uma sabedoria que pertence aos poetas e artistas que **desformam** o mundo. A potência do artista, vai nos dizer Barros (LSN, p.75), “vem das suas derrotas”, e, “só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro”. Para Deleuze e Guattari (1997, p.106)

Era um prego sozinho e indiscutível.
Podia ser um anúncio de solidão.
Prego é uma coisa indiscutível. (LSN, p.59)

“o homem músico desterritorializa-se no pássaro, mas é um pássaro ele mesmo desterritorializado, ‘transfigurado’, um pássaro celeste que entra num devir tanto quanto aquilo que entra num devir com ele.” A palavra **pássaro** é um retorno constante nas poesias de Barros, de uma linha que retorna bifurcando a linha. Tal importância tanto ao retorno como da palavra é um exercício de transformação, devir, de uma potência da natureza:

Natureza é fonte primordial?
- Três coisas importantes eu conheço: lugar
apropriado para um homem ser folha; pássaro que se
encontra em situação de água; e o lagarto verde que
canta de noite na árvore vermelha. Natureza é uma
força que inunda como os desertos. Que me enche
de flores, calores, insetos, e me entorpece até a
paradeza total dos reatores
Então eu apodreço para a poesia
Em meu labor se inclui o Paracleto. (APA, p.38)

Nesse nosso estudo do som do fora, elegemos o pássaro²³ - na maquinaria de Barros - com essa potência da transformação do som, em que, as palavras maquinicas atuam “(...) desordenadamente como bucha de tapera (...)” (APA, p.39); é “a pura inauguração de um outro universo. Que vai corromper, irromper, irrigar e recompor a natureza” (LPC, p.23). Chamamos, então esse ruído que corrompe o som natural por um devir-pássaro²⁴, que nada tem de pássaro – apesar de ser cortado e recortado por várias linhas animais –, mas cujo canto,

²³ Dizemos da palavra **pássaro** como um agenciamento coletivo de enunciação que compõe um deslocamento de uma escrita, de uma escrita sonora e/ou uma escuta da escrita, engajada em um mundo em que “falar não é ver”, como também escrever não comportaria mais as características de uma imagem fundante. Assim, a palavra **pássaro** como cruzamentos possíveis em reverberação, age e se com(n)-funde com novas perspectivas de regimes de corpos.

²⁴ Trazemos a referência do devir-pássaro de Deleuze e Guattari (1997, p.106-107) “que só pode acontecer à medida que o próprio pássaro esteja em vias de devir outra coisa, pura linha e pura cor. De modo que a imitação destrói a si própria, à medida que aquele que imita entra sem saber num devir que se conjuga com o devir daquilo que ele imita, sem que ele o saiba. Só se imita, portanto, caso se fracasse, quando se fracassa.”

como o canto mágico de Orfeu²⁵, abriria o som em direção à uma desforma. O devir-pássaro de Barros proporciona um novo agenciamento maquínico de enunciação. Com esse som aprendemos que:

(...)
Deus deu a forma. Os artistas desformam.
É preciso desformar o mundo:
Tirar da natureza as naturalidades.
Fazer cavalo verde, por exemplo.
Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.

Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por
aí a desformar. (...)
(LSN, p.75)

Manoel de Barros possui todas as ferramentas: palavras enquanto ferramentas da escrita. São blocos da infância à medida que a infância canta como pássaro, “quando as aves falam com as pedras e as rãs com as águas – é de poesia que estão falando” (CCAPSA, p.58). Cantar como pássaro não quer dizer cantar igual ou mesmo repetir ou medir seu cântico, mas antes cantar como uma peça roubada e avariada para aumentar sua capacidade de agir e sua potência de devir, uma velocidade de conexão, ou nos termos de Barros, conectar as “peças deslidas” em uma nova composição inusitada. É sempre um bico de ferro que está preso no maxilar de um corpo mecânico e fragmentado; sua zona limite de intensidade produz variações singulares e contínuas:

²⁵ Lembramos, assim, o mito de Orfeu e Eurídice, de um movimento de face a face, em que a imagem cessa o som, a fala, e no olhar revelador carrega a morte, abafando e tornando o canto inacessível. Para Barthes (1977, p.160), devemos à Blanchot a hipótese de um Mallarmé assassino da linguagem: “Essa linguagem mallarmeana é Orfeu que só pode salvar o que ama renunciando a ele, mas que assim mesmo olha um pouco para trás; é a Literatura levada às portas da Terra prometida, ou seja, às portas de um mundo sem Literatura, mas do qual caberia aos escritores dar testemunho”.

Volto a atrás? Talvez. Mas faço meu ritornelo assim, quem sabe tentando desenhar um lugar para poder escrever e quem sabe conseguir com que alguma coisa dos pássaros passe pela escrita e desfaça as palavras, as desfaça em sons, mas desfaça também os sons, porque o canto do pássaro não é só o som, é também uma certa hora da madrugada, uma certa temperatura e umidade do ar, um certo galho, e algum momento da vida daquele pequeno animal que desconheço. Até o que desconheço e não noto é o que chamo de pássaro e de canto de pássaro²⁶.

Ferraz em seu texto, **Pássaros de papel**, traça um canto de um pássaro, marca um território e uma possibilidade de escuta enquanto potência da escuta. É uma escuta, não daquilo que é possível de ouvir, que diz respeito a objetos e coisas, mas de um **entre** virtualizado de um improvável encontro de “mundos que não se dizem mais do humano, mas que poderia ser dito de um inumano, ou de um mundo demasiado humano para ser compartilhado entre sujeitos e coisas.” Como os pássaros de Ferraz, o pássaro de Barros “(...) muda de prosódia quando alguma chuva está por vir (...)” (CCAPSA, p.12). Tal pássaro, é a possibilidade de aumentar os desconhecimentos e com isso, arriscar na palavra um jogo da escrita que é torná-la mais deslizante. As palavras como uma prosódia recortada por restos de poesias, seriam, para Barros, produtoras de desconhecimentos, e assim, matéria de poesia.

Quando Blanchot anuncia que a escrita tem como seu objeto mais expressivo o estilete, quer anunciar que as palavras se dilaceram e se conectam, se completando em peças deslidas, que não estão conectadas a um jogo de totalidades. Isso, porque, o centro que se pensava girar ao se focalizar em um eu, agora desliza e é avariado pelo estilete, numa escrita desviante, cortante e sonora.

²⁶ FERRAZ, **Pássaros de papel**. Capturado em 11/10/2006:
<http://br.groups.yahoo.com/group/subjectmidia_bancodetextos/files/>

O centro passa girar com um **outro**, e escapa do mesmo **outro**, se fazendo mais neutro e deslocando uma inacessível interioridade como a outra de todas as noites²⁷: “o meu amanhecer vai ser de noite” (LSN, p.68).

Deslocar a interioridade para desformar um mundo sonoro. Barros, em sua poética de **Arranjos para assobio**, constrói uma “voz de chão podre” que faz soar uma “pequena abertura para o deserto”. Tal espaço, como acontecimento sonoro, encontra no silêncio²⁸ sua realização musical. Para Cage (1973), um novo espaço sonoro pede um novo tipo de escuta que ocuparia e produziria um mundo e novas atividades sonoras. Com o pensamento de Cage nos aproximamos de uma escuta desterritorializada:

No jogo entre som e música, proposto pela poética cageana, o som tira a música do território cálido da linguagem, ao mesmo tempo que, ao se introduzir – territorializado – na linguagem, faz transbordar a própria linguagem. Um exemplo disso é que quando Cage faz soar o “silêncio”, aquilo que era ausência de som, totalmente conceitual, passa a ser um acontecimento sonoro: silêncio=sons do ambiente. Cage torna sempre potente o “sem nome”, aquilo que é inabarcável e, ao introduzir apenas “caos”, provoca uma desterritorialização da própria escuta, que de receptora, passa a ser construtora. (SANTOS, 2000, p.100)

²⁷ Blanchot (1987) faz uma distinção das duas noites: uma **primeira noite** que vem para finalizar o dia, como o oposto e apagamento da claridade; **a outra noite**, que é a noite do acontecimento – a outra de todas as noites, inacessível, sem descanso e incompleta.

²⁸ Para Cage, o compositor não controla o som, mas age com uma escuta compondo o que se ouve. Dessa forma, o autor nos apresenta uma composição que potencializa o silêncio dos instrumentos musicais, para que o som do fora surja como experiência de ruídos, sons, silêncios, gestos e palavras: “No entanto, Cage não considera apenas as variedades sonoras como elementos constitutivos da composição, mas ainda o silêncio. Uma de suas obras mais radicais, *4'33''*, abala totalmente qualquer tipo de pensamento estrutural preestabelecido, porque apresenta como condição *sine qua non* de realização o indeterminado: o silêncio do “intérprete” (qualquer instrumentista) estimula sensações de desagrado, expectativa ou aceitação do público, que, se manifestando aleatoriamente, compõe e realiza a peça. Paradoxalmente, é a ressonância do silêncio que reintegra o aspecto natural do som: o ranger da madeira, as tosses, os murmúrios substituem a artificialidade dos sons produzidos pelos instrumentos. Do mesmo modo a partitura, que agora é bem mais um conjunto de signos que interrogam do que uma prescrição de normas a serem cumpridas.” (TOMÁS, 2002, p.119)

Ferraz (1998, p.179) aponta que toda uma escuta é instável e múltipla. E que várias são as linhas criadas como novos espaços de escuta. “Tece-se uma espécie de rede complexa em que qualquer ponto de qualquer território toca qualquer ponto de qualquer outro território”. Ferraz chama a atenção para esse apontamento de conexão, de um ponto qualquer para outro ponto qualquer, que Deleuze e Guattari chamam de rizoma:

Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a n-1. Um tal sistema poderia ser chamado de rizoma. (...) Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo (...) Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. (...) O rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza. (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p.15, 32)

Com o formato aberto e rizomático do som, a escuta ganha um espaço de deslocamento não localizável numa poética do fora. Encontramos traços na obra de Barros de linhas que atravessam e ligam vasos não comunicantes, ao mesmo tempo desnortando a linha traçada entre uma janela e outra. Os encontros são a forma, ou, nas palavras de Barros, a **desforma**, para que as peças distanciadas encontrem um deslocamento, para se deixarem lançadas em um ritmo desconhecido²⁹:

²⁹ A escrita de Barros se aproxima do desconhecido para poder continuar seu movimento. Levy (2003, p.41-42) apresenta uma aproximação do desconhecido e o neutro, um neutro que não pode ser conhecido porque recusa a presença, a identidade e fica, assim, liberto de qualquer interioridade: “O desconhecido não será nunca revelado, pois não está preso às regiões de visibilidade Como neutro, ele é acessível à palavra apenas se não for mostrado, compreendido ou identificado. Se não pode ser conhecido, o desconhecido – que aqui se

A lua faz silêncio para os pássaros,
- eu escuto esse escândalo!
Um perfume vermelho me pensou.
(Eu contamina a luz do anoitecer?)
Alguns pedaços de mim já são desterro.
.....
(É a sensatez que aumenta os absurdos?)
De noite bebo água de merenda.
Me mantimento de ventos.
Descomo sem opulências...
Desculpe a delicadeza. (LI, p.69)

Notamos que “no silêncio” e “na noite”, são os espaços onde surgem os acontecimentos, o fora. Um lugar desconhecido, porém, acessível à palavra. Observamos que o desconhecido não é um não-conhecido, ou mesmo um objeto de futuro saber, cuja revelação estaria prestes a ser desvendanda; o desconhecido também não seria o incognoscível ou transcendente, “o desconhecido enquanto desconhecido” (BLANCHOT, 2001, p.97), e como aponta Pelbart (1989, p.95), “é o objeto maior do pensamento e da poesia”. Para Collin (1986), a experiência da escrita não se situa em uma linha evolutiva ou de um sistema de causalidades que assumiria o papel do desconhecido, mas ela cria corpos impróprios a fim de desorientar um organismo, que está agora e sempre, desordenado. O corpo traz, então, sua deformidade, produzindo cantos, que “estão distantes uns dos outros, ora estão próximos, gerando um complexo textural inabarcável de um só lance” (FERRAZ, 1998, p.199). Nesse movimento de aproximação, lembramos que há um território que não é apenas povoado, mas também criado e transformado em uma música como um espaço de força e criação: o ritornelo.

encontra sob a figura do neutro – não pertence então à categoria de objeto. Entretanto, não pertence também àquela de sujeito. O neutro é precisamente aquilo que não se distribui a nenhum gênero: não é objetivo, nem subjetivo. Neutro, apenas neutro.”

O ritornelo é um canto de um espaço desterritorializado. É o movimento de retorno de uma linha sobre si mesma, raspando e desestabilizando o canto. Tal conceito, trabalhado por Deleuze e Guattari (1997), evoca um espaço que coloca em jogo, na música, sua potência de devir, de fazer fugir o povoado que se constrói, fixando num ponto frágil e central velocidades e afetos:

O ritornelo apreende e territorializa, a música leva as botas, o riso, os pássaros, a ronda e a hora, e os desterritorializa de maneira bem particular: fazendo blocos dissimétricos se moverem, compondo e recompondo no tempo das relações cujos signos são variáveis, *devires*... É nessa relação passo a passo do conteúdo e da expressão que a música faz passar por forças “não sonoras”: forças do cosmos, forças da terra, forças do tempo, afetos e potências, em devires-guerreiro – animal, mulher, criança, máquina... (CRITON, 2000, p.498-499)

O ritornelo, seria então essa fala desterritorializada que não apenas marcaria o desconhecimento, mas, transformada em palavra, teria o poder de desorganizar o equilíbrio do texto – lugar da poesia: “Quando as aves falam com as pedras e as rãs / com as águas – é de poesia que estão falando” (CCAPSA, p.58). Barros, no livro, **Concerto a céu aberto para solos de aves**, se dedica às vozes das aves como “(...) o silêncio das coisas anônimas (...)” (CCAPSA, p.49). Silêncio que metamorfoseia o som em espaço literário, pois, apenas as palavras podem corporear os cantos: “(...) Vimos até que os cantos podem ser ouvidos em / formas de asas” (CCAPSA, p.46). Ver e ouvir não são mais dualidades, mas ainda máquinas sonoras que se arrastam em direção ao silêncio, para que as mínimas coisas possam se despertar para uma “(...) boca do lado de fora”(CPUP, p.11).

Murray Schafer (1991, 2001) cria um conceito que é para nós bem importante para pensarmos o acontecimento sonoro na poesia de Barros. Schafer, faz um emprego nervoso da palavra esquizofonia para o som fragmentado e que se funde com elementos acústicos, eletrônicos, homens e palavras. Tal proposta de uma esquizofonia não se fecha em um único ambiente, mas libera a escuta em vários blocos sonoros a dimensões fragmentárias e dispersas, marcando na escrita seus destroços:

Importante sobremaneira é a palavra repositório;
a palavra repositório eu conheço bem:
tem muitas repercussões
como um algibe entupido de silêncio
sabe a destroços (MP, p.14)

A música, ou em nosso caso, a palavra, produz vários blocos fragmentados que, se conectados, territorializam um canto, como nos cantos das crianças que são uma forma de não limitar a voz à fala, mas de fazer do desequilíbrio um **entre** que desperta o som como o outro lado da escrita: “Uma palavra está nascendo / Na boca de uma criança: / Mais atrasada do que um murmúrio. / Não tem história nem letras - / Está entre o coaxo e o arrulo” (CCAPSA, p.21). O que está **entre** um som e outro é o neutro, o silêncio. Nos termos de Pinhas, um **ser-junto-ao-mesmo-tempo** que coloca em questão um duplo silêncio que estaria **entre** o eterno retorno e a vontade de potência³⁰.

³⁰ Richard Pinhas trabalha as várias máquinas musicais como o fim da escrita do tempo, na poderosa dobra sonora – eletrônica – de Zarathustra, que imprimiria uma transvaloração do humano em direção ao criador, ao artista, ao vidente: “Somente talvez a música (arte do nada pois um som, por essência, não é materializável: pura vibração no ar) evoca o que pode ser realmente esta duração de uma natureza pouco comum, a produção sonora abissal, integral e sintética: dir-se-á uma mônada (elétron-acústica) que faz com que se compreenda o cosmos, sua formação e sua expansão. O canto do universo (Música das Esferas por J.S. Bach) através das frequências emitidas pelo choque contínuo das partículas, aquilo que os físicos chamam de “ruído”, “ruído de fundo” ou “irradiação” originária, “choque dos elétrons. Trata-se de realizar o supra-sensível, de tornar a obra

É importante apontar que o **entre** é um espaço não localizável. E, que, ao mesmo tempo, ao se propor como espaço, distância e corte, o **entre** põe em questão as dualidades, as noções espaciais, assim como o tempo, e, impulsionando os corpos, fazem do lugar e da prática das palavras/pensamentos, uma força de extração e denúncia da individualidade enquanto ser e palavra, ou o ser da palavra, como passagem limite, que racha e dobra os cortes e as descontinuidades: “(...)Talvez um desvio de poeta na voz. (...)” (APA, p.35).

Para Barros, o **entre** é um acontecimento alegre. Uma máquina que amplifica os deslizamentos da escrita entre o homem e a palavra. Essa relação paradoxal, onde o outro se torna exigência da palavra, considerando-os não intercambiáveis, e num mesmo tempo, a verdadeira estranheza, afirmaria uma relação sem unidade, nem de sujeito e objeto, apenas o entre:

- O que haveria entre o homem e o homem, se houvesse apenas o intervalo representado pela palavra ‘entre’, vazio tanto mais vazio que ele não se confunde com o puro nada, seria uma separação infinita, mas dando-se como relação nesta exigência que é a palavra. (BLANCHOT, 2001, p.122)

Esse entre se torna para Barros, um deslizamento da palavra poética, porque a poesia é uma “(...) espécie de réstia espantada que sai pelas frinchas de um homem (...)” (APA, p.43), invenção da palavra como possibilidade de desequilíbrio sonoro, canto e silêncio. Sendo essa experiência uma força do

sonora audível, a pintura visível: de levantar vôo em direção aos amanhã não-humanos” (...) O silêncio é heterogêneo do som. Um silêncio onde todos os sons coexistem em um ser-junto-ao-mesmo-tempo, como se, pelo silêncio, o som se tornaria Tempo-universo ou tempo cósmico, produção temporal, bloco de duração. Um bloco de tempo no estado puro: a grande e bela igualdade tempo = silêncio, equação ideal mas também, sem dúvida, idealista” . (De Nietzsche ao Techno: Manifesto pelas máquinas-pensamento vindouras, para G. Deleuze e J.P. Manganaro – capturado em 22/10/2006: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=153&secao=esquizofonia>>).

pensamento, então, com Deleuze em seu livro sobre Foucault, “pensar é chegar ao não-estratificado (...) na disjunção entre ver e falar (...) pensar cabe ao lado de fora, na medida em que este, ‘tempestade abstrata’, mergulha no interstício entre ver e falar” (2005, p.93-94).

Delimitar o que seja o som do fora é uma tarefa bastante árdua, pois ele não pertence aos limites do conhecimento, situando-se para além do saber. Seria preciso rachar e abrir as palavras, com ajuda do estilete de Blanchot, ou de uma **transubstanciação** de Barros, como uma potente aurora que abriria o lado útil de um canto para suas inutilidade, para uma vida poética. Como um “visgo tátil do canto (...)” à “(...) nascente dos insetos” (APA, p.59-60), o poeta vai se tornando cada vez mais cantor e menos escritor, ou de uma outra forma, se torna mais escritor por liberar o canto que racha e dilacera as palavras. E é a esta força da máquina de expressão, máquina literária que chamamos de uma escuta, o fora de todas as escutas.

4 - Da desforma da palavra ao desastre da escrita: a despalavra

*Todo Pensamento emite um Lance de
Dados*
(Mallarmé, Un Coup de Dês)

Observamos uma grande reincidência do prefixo “des” na poesia de Manoel de Barros. Gostaríamos de mostrar que a repetição desses prefixos se instauram não apenas movimentando o eixo das palavras, mas fazendo-as saltar, demolindo a própria estrutura da poesia em direção a um desastre, ou o que Barros chama de **despalavra**³¹. Desastre que não se furta apenas à perda ou esvaziamento de sentidos, a um niilismo como nada, mas, antes, esse nada mesmo que surge como desastre, como aquilo que corrói e acaba com todas as totalidades saturadas por uma fascinação da imagem. A importância de um testemunho de uma época na qual tanto já foi feito, tanto já foi dito, interfere na escrita, fazendo-a mais líquida e superficial. Uma literatura do desastre, arriscaria uma escrita de espaços que não contrapõem o real com modos representativos, mas, busca na demolição – como um virtual³² –, um deslocamento e **a-fundamento** potencial, afirmativo de uma reviravolta da escrita literária e que fazem dessa realidade, o desvio necessário que coloca a escrita em questão. Demolir tornar-se-ia um movimento maquínico, paradoxal, de novas opções e dispositivos criativos pela

³¹ Alguns exemplos interessantes seriam: (LSN, p.7, 11, 15): desúteis, desutilidade, desbrincou. (LI, p.11, 15): desinventar, desmorrer. (RAQC, p. 31): desnome. (LPC, p.31, 49, 61, 74, 79, 85, 86): desacontecem, desviver, desteorria, descomer, descomem, despróprio, desfolha.

³² Sobre o virtual, é preciso explicitar que o virtual não se opõe ao real, mas ao atual, porque o virtual possui uma plena realidade enquanto virtual, e, “o virtual deve ser mesmo definido como uma estrita parte do objeto real – como se o objeto tivesse uma de suas partes no virtual e aí se mergulhasse como numa dimensão objetiva. (...) A realidade do virtual consiste nos elementos e relações diferenciais e nos pontos singulares que lhes correspondem.” (DELEUZE, 1988, p.335-336)

força e fascinação do desastre. A escrita é o desastre, a “interrupção da história e o adiamento contínuo do fim, um passo além e a ruína da obra” (SCHOLLAMMER, 2005, p.56). Mas, antes, seria preciso distinguir o desastre da catástrofe:

A catástrofe na poética aristotélica é o epicentro do enredo, a reviravolta de expectativas, o desfecho que faz a ficha cair e integra todos os outros elementos do relato na fusão entre razão e sensibilidade, entre ética e estética e entre comunicação e experiência. No desastre, a relação ética não se resolve aristotelicamente na redenção do tempo infinito, no Cairos do relato, pelo contrário, somos expostos passivamente à ruptura do inarrável, aquilo que a memória não retém, o esquecimento como pensamento. “Aquilo que não pode ser esquecido porque sempre já caiu fora da memória”. (SCHOLLAMMER, 2005, p.56)

Longe de garantir a unidade ou identidade da escrita ou fornecer um suporte para a narrativa, a memória é aqui a força, assim como o desastre, que rompe com as épocas, com os nomes da história e da literatura, e, desfigurando o formato do texto narrativo, abriria uma escrita produtora de devires não-humanos, escapando do domínio da consciência enquanto conservação e desfecho da linguagem. O desastre é a experiência-limite, o dentro do fora que narra o fragmento ao infinito, que, ao repeti-lo infinitamente, faz da fissura e do desencontro o corte irrecuperável da escrita.

Manoel de Barros, traz a descontinuidade em seu poema **Narrador apresenta sua terra natal**, em que “ (...) Desenham formas de larvas sobre as paredes podres / (são trabalhos que se fazem com rupturas – como / um poema). (...) As ruínas dão árvores! / Os homens deste lugar são uma continuação das águas” (LPC, p.11-13). Essas rupturas que fazem parte de um território geográfico e literário, transportam e se constituem como distância infinita que unem, em estilhaços, um território geográfico e uma escrita territorial. Tal espaço é uma

espécie de rede rizomática mutante, com diversas vias de acessos, sem que nenhuma delas possa ser considerada como principal. O desastre surge nesse interminável engendramento que apagaria qualquer tipo de imagem por não existir mais o que era, pois na sua demolição e desencontro, fortaleceria a escrita que tem “... abandonos por dentro e por fora” e, de seu território nômade, “... com a indigência do lugar (...) eleva o homem até o seu melhor aniquilamento” (LSN, 79, 81).

Barco (1973, p.21) em sua nota introdutória ao texto de Blanchot sobre **Nietzsche e a escrita fragmentária**, coloca uma grande questão acerca do desastre:

Fechar a Obra, o Livro, seria fechar o círculo e aceitar o *fim*, seria aceitar o Saber absoluto, Deus. Não fechá-lo, não dá-lo por terminado, é aceitar a ausência: sempre estamos intercalados, nem uma origem nem um fim. Mas como pode nosso Sistema ser despossuído de sujeito, de obra, de Deus, de origem, de telos? Como pode aceitar o fora, a neutralidade poderosa, o inominável pelo Logos, mas, contudo, está destruindo-o, abatendo suas figuras, seus mecanismos, se o Sistema se faz fundado como a muralha contra o *fora*, e para isso, se tem construído ao homem, o espírito, a interioridade, como uma substância *distinta* ao objeto, à matéria?

Essa escrita que se torna corpo aceitando a ausência como uma das formas do desastre, afirmaria tanto o Absoluto e sua fissura, como também o fora de todo o fora da linguagem. Desses pedaços que se chocam, Barros, povoa um corpo múltiplo: “Com pedaços de mim eu monto um ser atônito” (...) “Prefiro as linhas tortas...” (LSN, p.37, 39). Para Barthes (1977), além da escritura³³ não ser um modo de comunicação, nem mesmo de determinar um ser próprio, a escritura

³³ Notamos o uso da escritura como função em Barthes (1977, p.124) que instaura “uma relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada por sua distinção social, é a forma apreendida na sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História.”

produz um sujeito em crise e em permanente estado de mutação. Crise como espécie de demolição de um espaço aberto ao acontecimento das experiências, já que esse modo atípico não é produtor ou inventor de representações, como apostaria uma filosofia do sujeito.

A poesia de Barros não é uma poética do sujeito fundante, feito para um sujeito, mas antes e ao mesmo tempo, um aparecimento da escrita como rosto desfigurado e monstruoso. Repetir a escrita, torná-la palavra narrativa e espaço de relato neutro, em que o sujeito se funde na palavra como uma maquinaria da escrita: “Começou a chover / Palavras desceram o enxurro / Usava-se a cara conforme o cuspe / Certas palavras pediam para mostrar os pentelhos” (MP, p.27). A palavra poética de Barros ocuparia um “lugar despróprio”, “lugares despertencidos”, “(...) lugar onde se fode e se caga no mato há de ser este!!! (...)” (LPC, p.67, 73 e 85). Restos, raízes, barro, água, prego, sapato, arame, ruínas, tripas e trastes, são palavras usadas como construção no livro **Arranjos para assobio**, povoando um território de palavras capaz de transmitir o invisível, o fora, o desmoronamento:

Há quem receite a palavra ao ponto de osso, de oco;
ao ponto de ninguém e de nuvem.
Sou mais a palavra com febre, decaída, fodida, na
sarjeta.
Sou mais a palavra ao ponto de entulho.
Amo arrastar algumas no caco de vidro, envergá-las
pro chão, corrompê-las
até que padeçam de mim e me sujem de branco.
Sonho exercer com elas o ofício de criado:
usá-las como quem usa brincos. (APA, p.19)

Ressaltamos na escrita de Barros o surgimento de uma obra em sua deformação e experiência incomunicável do corpo poético por palavras que aceitam tudo. O espaço literário, vai nos dizer Collin (1986), é precisamente a experiência que constitui esse lugar **entre** a aproximação de um a outro espaço. A distância seria esse arco movediço capaz de se estender entre o legível e o visível, relação que envolve força, território e sua montagem flutuante exposta pela e na palavra. Dessa avariação contínua, surgem seres feitos de diferentes materiais, restos de lixo e máquinas que perderam sua funcionalidade, formando e tornando um corpo literário: “- Restos de pessoas saindo de dentro delas mesmas aos tropeços, aos esgotos, cheias de orelhas enormes como folhas de mamona” (GEC, p.40). Dessa criatura que não evoca uma totalidade, pois, “(...) ele estava deformado e pronto” (LPC, p.50), surge uma escrita descontínua, destituída de uma lei interior que não mais representa uma imagem. Se se é possível abrir mãos da criação como criatura – aceleração intensa em que a experiência é a máquina de deslizamento dos eixos –, a obra tornar-se-ia ausência de obra, respondendo como lugar de distância e anonimato da alteridade, evento e transmissão de uma **despalavra**: “(...) a palavra nascida / para o canto (...) incapaz de ocupar o lugar de uma / imagem (...) a despalavra mesmo” (RAQC, p.53). Correspondemos a **despalavra** a uma obra, ausência de obra enquanto palavra desconhecida que se multiplica: a palavra destruidora. Destruição como o estranho desejo. Blanchot observa que é preciso amar para destruir, verdade estranha, “tão neutra como desejável, tão violenta como afastada de todas as potências agressivas” (1976, p.104). Seria preciso ainda amar as palavras em destroços, como nos livros **Gramática expositiva do chão** e o **Livro de pré-**

coisas em que Barros povoa sua poética com palavras, ruídos, pedaços de portas, traços, corte, esgoto, ruínas, pregos, coisas que funcionam entrando em conexão sob forma de rede com outras coisas, fazendo das palavras, corpo e destruição da obra:

(...)
O tempo e as águas esculpem escombros nos
sobrados anciãos.
Desenham formas de larvas sobre as paredes podres
(são trabalhos que se fazem com rupturas – como
um poema).
Arbustos de espinhos com florimentos vermelhos
desabrem nas pedras.
As ruínas dão árvores! (...)
(LPC, p.11)

Escrever, vai dizer Schollhammer, é experimentar a impossibilidade do conhecido como conhecimento, fazer pela obra uma liberdade imediata, e, “seu alvo é a impossibilidade, algo irreduzível, não-produtivo, inominável, que Blanchot denomina ‘o fora’, a exterioridade radical, a outra noite, o neutro e o desastre” (2004, p.123). Nessa exterioridade radical onde é impossível morrer, pois, “(Morrer é uma coisa indestrutível)” (RAQC, p.65), designa uma escrita fora do livro. As palavras com seus **deslimites** (RAQC, p.77) narram um único movimento declarado, em que o acontecimento, como espaço literário, neutro, de palavras, se faz distância sem distância, matéria sem contorno e esquecimento. Em Blanchot (1980), o desastre é o relato do esquecimento – esquecimento sem memória –, o retrato imóvel que não pode ser traçado, lembrança do esquecimento como retorno do fora, do desastre.

A escrita em Barros é um **outro lado aos escombros** e esse lado outro é o que nos proporciona entender, ou nos aproximar do desastre como aquilo que

interrompe os nexos narrativos. Pois, uma escrita dos escombros desestabiliza a palavra e o pensamento, fazendo desse movimento um ato neutro, nem de afirmação e nem de negação, já que o neutro, como lugar de extravagância se refere ao território como distancia e experiência distanciada, lugar da palavra como exigência da escrita. Escrita errante, como demonstra Barros:

Pierrô é desfigura errante,
andarejo de arrebol.
Vivendo do que desiste,
se expressa melhor com inseto,

Pierrô tem um rosto de água
que se aclara com a máscara.
Sua descor aparece
como um rosto de vidro na água.

Pierrô tem sua vareja íntima:
é viciado em raiz de parede.
Sua postura tem anos
de amorfo e deserto.

Pierrô com o seu lado esquerdo
atrelado aos escombros.
E o outro lado aos escombros.

.....
Solidão tem um rosto de antro. (APA, p.15)

Notamos como um rosto amorfo e deserto de um pierrô, traçado na poesia de Barros, implica em uma experiência absolutamente estrangeira do artista e seu trabalho com as palavras. Seguimos a nossa leitura de uma poética de Barros que faz da palavra uma linha de demolição da escrita como lugar do impossível. O lugar do impossível seria o de uma suposição, ou de uma sobreposição exagerada e inaceitável em termos do conhecido, na medida em que o impossível não pode se deter em nome da identidade, mesmo que fosse um coletivo, dado que a impossibilidade assume para si **o fora**, o neutro da escrita e a impossibilidade da

obra. O livro implica o livro (BLANCHOT, 1987) e sua ausência uma impossibilidade absoluta do livro; da mesma forma, a obra implica na ausência de Obra e o homem na ausência de Homem. Blanchot nos indica um caminho eternamente infinito, em que a ausência do livro devora³⁴ o livro. Por mais perfeito e imenso que seja o livro, ele será sempre limitado, tocado por um fora, por uma linha de demolição, aonde se faz marchar ali – puro desastre – todos os livros, incluído todos os livros que podem se chamar o livro.

Com esse estranho certificado que se promove em uma impossibilidade da obra, Barros encontra uma necessidade de **atrapalhar** os sentidos e “desarrumar a linguagem a ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos.”

Escrevo o idioleto mannelês archaico (Idioleto é o dialeto que os idiotas usam para falar com paredes e com as moscas). Preciso de atrapalhar as significâncias. O despropósito é mais saudável do que o solene (Para limpar das palavras alguma solenidade – uso bosta.) Sou muito higiênico. E pois. O que ponho de cerebral nos meus escritos é apenas uma vigilância para não cair na tentação de me achar menos tolo que os outros. Sou bem conceituado para parvo. Disso forneço certidão. (LSN, p.43)

A escrita em Barros seria esse risco como despropósito, o rasgo da escrita como dispersão, disseminação daquele que escreve, porque escrever é produzir sua ausência e sua fragmentação. Para Hoppenot³⁵, Blanchot, nos indica a existência de quatro tipos de fragmentos: (i) o fragmento que não é senão um

³⁴ Atribuímos esse efeito de devorar o livro, por um resultado da obra em seu movimento de desvio que é aproximação: “E, por fim, o resultado para a obra, é a sua destruição, como se ela se tornasse uma espécie de crivo, incansavelmente furado pelos insetos do comentário, com o objetivo de facilitarem a visão dessa região interior, sempre muito mal descoberta e que tentam aproximar de nós, não adaptando-lhe a nossa visão, mas transformando-a de acordo com o nosso olhar e com nossos conhecimentos” (BLANCHOT, 1984, p.98)

³⁵ **La escritura fragmentaria: El tiempo de la ausencia de tiempo.** Conferência de Eric Hoppenot no Seminário do GRES (Groupe de Recherche sur les Écritures Subversives, que é dirigido por Ricard Ripoll Villanueva), em Barcelona em junho de 2001.

momento dialético de um conjunto mais vasto; (ii) a forma aforística, concentrada, obscuramente violenta que, na qualidade de fragmento já é completa. O aforismo é etimologicamente o horizonte, um horizonte que circunscreve e que não abre ; (iii) o fragmento ligado à mobilidade, o pensamento viajante e extremo que se realiza mediante afirmações separadas e que exigem a sua própria ruptura; (iv) uma literatura do fragmento que se situa fora do todo, seja porque o todo já está realizado, seja porque as formas da linguagem, de onde o todo se constitui e se fala, libera um único pensamento que exige sua descontinuidade. Nesse sentido, toda literatura, breve ou infinita, é o fragmento como tal, que libera um espaço em que cada momento teria, por sentido e por função, fazer indeterminados outros espaços de realização de uma escrita fragmentária.

Dessa forma, em nosso estudo sobre os territórios da escrita em Manoel de Barros, falamos da escrita como essa palavra plural, que despedaça o despedaço para compor o desastre incessante, disperso, que faz do interior da palavra seu absoluto exterior, seu desencontro, sua desforma, um deslimite, uma despálavra.

5 - Novos territórios: espaço e corporeidade

Eu sou Deus e Touro. Sou Ápis. Sou um egípcio. Sou um hindu. Sou um índio. Sou um negro, sou um chinês, sou um japonês. Eu sou um estrangeiro, venho de outro lugar. Sou uma ave marinha. Sou as raízes de Tolstoi. Tolstoi é meu. Eu sou dele. Tolstoi viveu ao mesmo tempo que eu. Eu o amava, mas não o compreendia.

(Vaslav Nijinsky, Cadernos)

A palavra em Manoel de Barros forma uma demolição de um corpo de uma escrita, corpo que se arrasta e desvia, porque parte para novas bifurcações. Nesse ritmo desviante, a escrita se movimenta, se quebra, atira, corta, alternando também as composições do corpo e, executando, assim, um movimento de demolição de todo um conhecimento, porque para Barros conhecer a poesia não é compreendê-la, mas incorporá-la (APA, p.37). Incorporar as palavras como uma possibilidade de composição das forças que estão em jogo, na realização de uma escrita povoada por um espaço de “inconexos”, provocado/provocando sua própria dissolução:

Sei que fazer o inconexo aclara as loucuras.
Sou formado em desencontros. A sensatez me absurda.
Os delírios verbais me terapeutam.
Posso dar alegria ao esgoto (palavra aceita tudo)
(LSN p.49)

A palavra não apenas aceita sua dissolução como também provoca em seu estado um outro espaço: a prática da escrita como espaço de desterritorialização do corpo na qual a língua foi instaurada. Para a palavra se tornar poesia, aquele que a escreve, escreve porque “...é preciso ser traste” (MP, p.25). Dessa forma,

para Barros, a “poesia é a loucura das palavras (...)” (MP, p.26), loucura que faz e provoca um novo espaço, não representado por uma imagem, e que, com a escrita, evoca um evento: “ em cada palavra, todas as palavras”, mas como nos lembra Blanchot, “escrever não é expor a palavra ao olhar” (2001, p.66-67) mas, antes, fazer da exigência do olhar o ultrapassamento da linha e da imagem. Pois, quando a imagem se faz como fuga, evoca o seu movimento de desvio. Assim, a palavra se desmorona no deslocamento de um eixo sempre em movimento:

Um homem (sozinho como um pente) foi visto da
varanda pelos tontos
Na voz ia nascendo uma árvore
Aberto era seu rosto como um terreno. (MP, p.37)

Nesse sentido, a poesia se propõe como um espaço de desvio/demolição, como o fundo sem fundo do pensamento, e, como nos diz Blanchot, como espaço cujo pensar seria evocar o desastre como aquilo que desliga o que está ligado e, que se produz como palavra agenciadora de um corpo, uma palavra que se faz jogo em sua intimidade com a obra: destruição do espaço e do pensamento. Essa destruição que é uma escrita do desastre/demolição, porque não apenas fragmenta a parte inumana de um homem, homem-palavra, homem-coisa, que vem à tona como dispersão e arrombamento de toda uma ordem de mundo e que é, também, a verdadeira estranheza que só pode ser concebida quando se perde o centro. Para Blanchot a escrita é uma dessas máquinas de dispersão e fragmentação de um mundo numa multiplicidade de acontecimentos. E o espaço literário, o impessoal da escrita é esse movimento, do fora, do neutro, que a escrita marca, traçando sua forma, que é uma desforma:

(...) Dá-me impressão de alguém obscuro que vem de lugar nenhum e vai para nada todos os dias. E penso na voz de chão podre que tem nos seus abismos. Seu jeito de andar é de quem está chegando em um bueiro (...) Está aí esse indivíduo cágado. Sem poder criar raízes sobre nada (...) – já estava decidida a sua desforma (...) – já ele estava deformado e pronto (...) (LPC, p.49-50)

Para Blanchot, a palavra afirma uma descontinuidade de toda relação entre o homem e o homem³⁶. Porque a palavra é o inominável, movimento do fora. É a partir dela que se dá o último suspiro quando tudo está para desaparecer, quando não se consegue dizer mais nada. E o fora da palavra apenas pode ser dito de um dentro da palavra. Surge, assim, nesse espaço, sempre não-localizável, um paradoxo, um outrem, que racha a palavra, palavra inaudita, que ao tentar nomear o impossível e responder o possível, inscreve na palavra sua própria força de renovação. O outrem é o espaço e a exigência da palavra. Desse espaço, não se pode falar com um eu, mas pode-se disparar uma multiplicidade que está sempre tencionada, por uma nova territorialidade desejada. Barros transita nesse território em que a **desforma** é o espaço revelador sem o poder da representação, mas, antes, o anúncio que se inscreve na e pela palavra, como experiência do próprio espaço que faz da escrita um novo espaço a ser produzido.

Vemos com Blanchot (1976), que a destruição começa e termina na escrita quando ela diz, quando tudo já foi dito, escrita do desastre. A destruição não evoca o ressentimento pela criação, mas antes, o desastre, a destruição, a demolição que é a palavra neutra que agencia o desejo neutro. Potência da

³⁶ Para Blanchot (2001, p.111), “Seria portanto necessário dizer que o homem frente ao homem não tem outra escolha senão a de falar ou matar.”

palavra sem sujeito, de uma obra que se realiza na própria palavra, em que nenhum conhecimento pode arrancá-la de seu giro e pontuá-la como centro.

Pelbart (2006), citando Françoise Collin, diz:

O neutro é justamente a subtração do Uno, o não-Uno. Pois como diz Blanchot, na sua anarquia o neutro nos remete não àquilo que reúne, mas ao que dispersa, não àquilo que junta, mas ao que disjunta, não à obra, mas à inoperância (...), conduzindo-nos em direção àquilo que tudo desvia e que se desvia de nós, de modo que aquele ponto central em que, ao escrever, parece-nos que nos encontramos, não passa de ausência de centro, a falta de origem.

E, desse modo, o neutro também corporeia um espaço sem lugar definível. Porque no seu corpo há todo um movimento de desterritorialização dos espaços a serem preenchidos pelas palavras. Espaço vazio, neutro, lugar que não podemos nomear, mas que é exigência de uma nova terra e que, se faz, para Barros, a partir das palavras, que mesmo aos pedaços, proporcionam ao poeta uma proposta de fabricar um novo corpo e rachar um **eu** unitário, soberano e pensante do poeta:

Sobre elementos que influenciaram a minha formação, afora essa inaptidão para o diálogo, talvez um sentimento dentro de mim do fragmentário (...) Necessidade de reunir esses pedaços decerto fiz de mim um poeta (...) Sou pela metade sempre, ou menos da metade. Minha poesia é hoje e foi sempre uma catação de eus perdidos e ofendidos. Sinto quase orgasmo nessa tarefa de refazer-me. Pegar certas palavras já muito usadas, como as velhas prostitutas decaídas, sujas, de sangue e esterco – pegar essas palavras e arrumá-las num poema, de forma que adquiram nova virgindade. Salvá-las, assim, da morte por clichê. Não tenho outro gosto maior do que descobrir para algumas palavras relações dessuetas e até anômalas. (1990, p.308)

Produzir um novo sentido é evocar uma impossibilidade que surge da escrita que não se inscreve em um espaço seguro, mas em espaços fragmentários, cujo centro de atração – centro sempre descentrado – seria a

própria escrita que foge de seu eixo. Tal escrita, portanto, guardaria a relação de alteridade com a palavra poética, mediada pelo trabalho do escritor diante da ausência de um eu fundador. Blanchot, em um estudo sobre Mallarmé, fala de poesias que se fazem como proposta de ocupação de um espaço literário, como forma de impossibilitar a realização do encontro com o centro. Essa impossibilidade inominável, irreduzível, como uma parte do fogo, recupera o silêncio perdido na linguagem e reconhece a ausência como a-fundamento de tudo e de todas as palavras. A palavra sobe, assim, à superfície como destruição de toda a linguagem e ordem:

Se o próprio da poesia é substituir à realidade das coisas “sólidas” e “preponderantes” uma ausência primeiro determinada e definida, depois de pouco a pouco a própria ausência dessa ausência, um movimento para “outra coisa”, um “arroubo tácito de abstração”, “uma virgem ausência esparsa”, chega um momento em que, mesmo sendo proferida, a poesia, sendo esse tudo, não será mais ela mesma, e assim a ausência de tudo, o “desaparecimento elocutório” do universo, o invólucro do nada, um estranho poder em equilíbrio entre o nada e tudo. Trata-se exatamente do mundo, explicação órfica da Terra e que não é seu resumo à maneira das antigas fórmulas alquimistas, e sim sua realização sob uma forma evanescente, seu deslizamento para um mundo de existência imperceptível. (1997, p. 68-69)

Se a escrita, como diz Blanchot, caminha em direção a um deslizamento de uma vida imperceptível, vemos em Manoel de Barros, traços semelhantes que fazem com que a diferença, esse jogo incessante, brote na poética, sua mais pura expressão da fragmentação. O fragmento é, assim, palavra que habita o corte, a incisão, o hiato que se aproxima incessantemente do abismo da linguagem – o dizer paradoxal que apenas pode ser encontrado num fora que é o dentro da palavra – o imperceptível, o anônimo, o neutro:

Por tudo que leio nesses apontamentos, pela ruptura de certas frases, fico em dúvida se esses escritos são meros delírios ônticos ou mera sedição de palavras.
Metade das frases não pude copiar por ilegíveis. (CCAPSA, p.13)

As frases se fazem como uma orquestração compostas pela travessia e atravessamentos dos fragmentos, num ponto de fuga que consiste em não determinar uma origem absoluta. A palavra sempre está em um entre, prolongando determinadas linhas de forças, deformando certas figuras, intensificando velocidades e espaços, criando novas máquinas de conexão. Já não é possível determinar o objeto que seria representado pela palavra maquinada, sendo o traçado de sua fuga, o vestígio da realização da escrita. O traço se faz com corpo, espaço de povoamento: “Nuvens me cruzam de arribação. / Tenho uma dor de concha extraviada. / Uma dor de pedaços que não voltam. / Eu sou muitas pessoas destroçadas (...)”. (LI, p.71)

A possibilidade de um novo espaço, que atinge a palavra poética puramente destruidora das relações lógicas de um mundo marcado por uma gramática do ocidente, proporciona que o poeta seja o criador de um novo saber. Como espécie de medicamento³⁷, a escrita se faz como remédio para um mundo adoecido e desencantado:

³⁷ Para Deleuze (1997, p. 13-14-16), o escritor “não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto de sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro (haveria aqui a mesma ambigüidade que no atletismo), mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. Do que viu e ouviu, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados (...) Para escrever, talvez seja preciso que a língua materna seja odiosa, mas de tal maneira que uma criação sintática nela trace uma espécie de língua estrangeira e que a linguagem inteira revele seu fora, para além de toda sintaxe. Acontece de felicitem um escritor, mas ele bem sabe que está longe de ter atingido o limite que se propõe e que não pára de furtar-se, longe de ter concluído seu devir. Escrever é também tornar-se outra coisa que não escritor.”

Há quem receite a palavra ao ponto de osso, de oco;
ao ponto de ninguém e de nuvem.
Sou mais a palavra com febre, decaída, fodida na
Sarjeta (...)
(APA, p.19)

Nessa falta de certeza e de clareza em que a obra se instaura, o leitor, junto com os restos de palavras, desliza os significados e significantes para longe desse espaço, espaço que surge pela potência do neutro de compreender o incompreensível, de escapar das capturas, dos regimes dos signos duros e de sustentar, que cada imagem adicionada à palavra, evoque diversas transformações e novas multiplicidades textuais. Barros, em nosso estudo, ao assumir o desmoronamento, com o esforço do poeta de se inventar, confirma que a palavra é desejo produzido: “Poesia não é feita de sentimentos, mas de palavras, palavras, palavras”. (1990, p.309)

Para Barros, experimentar consiste fundamentalmente em criar novos espaços, novas vias de dimensões conectivas desejantes. Se o corpo poético de Barros é de uma matéria de intensidades e potências, os poderes desconhecidos da natureza pela ciência, se tornam ferramentas para um rearranjo de um homem que ainda está por vir, ou de outra forma, o homem em seu devir:

Assim é que elas foram feitas (todas as coisas) –
sem nome.
Depois é que veio a harpa e a fêmea em pé.
Insetos errados de cor caíram no mar.
A voz se estendeu na direção da boca.
Caranguejos apertavam mangues.
Vendo que havia na terra
dependimentos demais
e tarefas muitas –

os homens começaram a roer unhas.
Ficou certo pois não
que as moscas iriam iluminar
o silêncio das coisas anônimas.
Porém, vendo o Homem
que as moscas não davam conta de iluminar o
silêncio das coisas anônimas –
passaram essa tarefa para os poetas.
(CCAPSA, p.49)

O escritor vive, assim, na experiência de uma radical impossibilidade: de culminar na construção do sentido de um novo espaço, transformando-o em um discurso que estaria na ordem das leis. A obra, na tensão em que as palavras cantam, abandonariam essa impossibilidade de se fechar como um círculo de uma significação. No que o sentido se constitua como funcionamento de operar, o espaço se faz como ato de escrever e que não está mais além do que a escrita, porque em cada palavra abre um pensamento e que reclama a si uma forma inacabada, sem o fruto de uma fundamentação. O escritor se apresenta, então, como uma forma de experiência desse novo território, que se faz possível somente como realização da obra enquanto canto por vir. A escrita povoa um lugar como uma espécie de retorno pelas linhas que atravessam tanto a obra como o escritor, movimento que não oferece as certezas de uma origem. A escrita já é uma das formas do acontecimento: “Escrever é o interminável, o incessante. (...) O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela” (BLANCHOT, 1987, p.17).

- Você sabe o que faz para virar poesia, João?
- A gente é preciso ser traste

Poesia é a loucura das palavras:
Na beira do rio o silêncio põe ovo
Para expor a ferrugem das águas

eu uso caramujos
Deus é quem mostra os veios
É nos rostos que os passarinhos acampam!
Só empós de virar traste que o homem é poesia... (MP, p. 25-26)

A poética de Barros é uma poética produzida a partir dos pedaços e dos restos, pois “o que é feito de pedaços precisa ser amado” (MP, p.25). Dessa forma, os pedaços que dão forma com a escrita construída por palavras em demolição, se tencionam em um espaço de um corpo destroçado, colocando a escrita num movimento, tanto de desvios como de construções, estabelecendo pontos em que a palavra, como uma das possíveis máquinas de criação, é levada a produzir sempre um corpo outro, menos intacto, mais dinâmico, mais impessoal, expandindo sua própria impossibilidade como força de um novo recomeço:

Remexa o sr. mesmo com um pedacinho de arame
os seus destroços
Aparecem bogalhos (MP, p.31)

Amar os pedaços para que eles tornem uma vida potente. O desejo neutro, que ao se relacionar com o outro, perfura e abate os movimentos de sínteses, restabelece um novo movimento entre a alteridade e a diferença como o sem fundo de todo fundamento: superfície lisa e deslizante. Movimento neutro que rasga o tempo presente para não se identificar com o discurso da identidade. Corpo da escrita que escapa a todo discurso, pois sua maquinaria é a da diferença e da transformação. Movimento neutro que esfacela a escrita dura em requerimento de uma escrita sempre mais frágil e mais delicada: a escrita incessante, a escrita como livro infinito. Tal escrita como processo nunca

terminado, surge com Barros na forma de um livro plural³⁸. O espaço de sua obra é articulado como evento fragmentário, incompleto e exterior a todo discurso fabricado por uma subjetividade³⁹.

Esse espaço fragmentário que vai se apresentando na escrita, exige cada vez mais da palavra um corpo. Corpo como uma potência de se tornar independente, pois, o corpo não responde mais à forma, mas à desforma, como se o autor não tivesse mais controle sobre ele:

Tudo se passa como se ele não pudesse mais agir, não pudesse mais responder ao ato da forma, como se o agente não tivesse mais controle sobre ele. Os corpos não se formam mais, mas cedem lugar progressivamente a toda sorte de deformações. Eles não conseguem mais ficar em pé nem ser atléticos. Eles serpenteiam, se arrastam. Eles gritam, gemem, se agitam em todas as direções, mas não são mais agidos por atos ou formas. É como se tocássemos a própria definição do corpo: corpo é aquele que não agüenta mais, *aquele que não se ergue mais*. (LAPOUJADE, 2002, p.82)

Vemos que o corpo está construído em pedaços diferentes, lugares e condições. No entanto, para deixar que o corpo se dissolva, é preciso abrir os lacres que se configuram, perfeitamente, na posição considerada idêntica da costura, por impedir a aniquilação e vertigem de um corpo seguro, e, assegurado pela experiência labiríntica de uma vida onde tudo começa a existir verdadeiramente. O corpo da escrita de Barros é uma transversal de linhas. É

³⁸ Referimos a todas as obras de Manoel de Barros que compõem uma rede de multiplicidades.

³⁹ Falamos de um corpo que surge quando seu foco de ação não é mais um corpo orgânico. Aliamo-nos, então, às palavras de José Gil (1993, p. 170), em que o corpo é um resultado de uma modificação das energias em devir: “Dessubjetiva-se o corpo antigo, ligado a um “eu” qualquer, social ou individual, para aceder à finíssima singularidade de uma intensidade – de uma emoção, por exemplo, impessoal, de um sentir para além da própria humanidade, de um sentir como um animal, como um gato ou de um deslizar mudo como uma nuvem no céu. Dessubjetiva-se o corpo para aceder a uma modificação intensiva, um *devir*. Devir-animal, devir-nuvem, devir-pedra, petrificação: para tanto, é preciso dispor de novos órgãos na superfície do corpo sem órgãos. Reparti-los de maneira diferente da anterior, orgânica, que definia uma estrutura rígida.”

sempre outro corpo que está por vir, um corpo que acontece por estar conectado a um coletivo, “agenciando elementos, coisas, vegetais, animais, utensílios, homens, potências, fragmentos de tudo isto, porque não existe ‘meu’ corpo sem órgãos, mas ‘eu’ sobre ele, o que resta de mim, inalterável e cambiante de forma, transpondo limiares” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.24).

Notamos que um dos importantes conceitos que Deleuze e Guattari produziram a partir de Artaud, foi o de corpo sem órgãos. Para compor seu conceito de corpo sem órgãos, tomam o movimento em sua experiência extrema com Artaud, seus duplos e seu teatro da crueldade, como vitalidade e potência da vida. Artaud dissolve o organismo, em sua profundidade, seu engodo, quando não mais permite o corpo deslizar através das significâncias e subjetividades. Esse movimento de desterritorialização do organismo, que é um exercício que pode ser feito apenas na prática, possui um duplo movimento, uma dobra que já se insere em uma multiplicidade de variações: como uma forma de experiência e produção sem um eu (mas que é um processo de individuação), sem um rosto (mas que compõe um rosto em seu plano), sem uma imagem (que atinge a forma de simulacro por não se remeter a uma imagem pré-formada), mas um rizoma, que se conecta a tudo e a todos. Os traçados rizomáticos são como peças que se conectam e desligam os corpos devidamente organizados em uma dobra de força e intensidades, potências geradoras de multiplicidades nômades.

Corpo e território se ligam na escrita de Barros – um corpo devém um território, como um território já devém um corpo por vir:

NO FIM DE UM LUGAR

No fim de um lugar
você veio ficou de pé
no espinheiro pedrento do rochedo
e se atravessa uma coisinha branca na voz.

Eu fui na garupa
com os frios da noite
por cajú amarelos
debruçados à cerca.

Em torno fazia um pássaro
que seu canto finge com águas...
Você se beiradeava.
Eu me escorei o rosto nos silêncios.

Fui buscar um gosto leve
naquilo árvore
naquilo casa-de-pássaros.
- Você me esperava?

Que outra era esperada
no recanto de meu abandono
quando não vinha você
naquele lugar de minha mão?

Eu não sei bem o que houve
no fim desse lugar
pois andou nele a raiz
de uma voz que crescia na relva dos peixes.

Crescia de teu lábio
essa voz úmida que me buscava
sobre os cascalhos verdes
junto de outro corpo.

Eu andava com meus dedos
a colher outros frutos raros...
Por que você não vinha
malhar sob meus galhos?

Não espiei contudo
quem escorria de mim outrora
Ervinhas subideiras
trepam de meu casaco.

Agarrado aos muros
ainda a brotar esta flor de sonho
um pouco de meu rosto
ficou eivado desse lugar... (CPUP, p.43-45)

A palavra na poética se deixa contaminar pelos novos espaços em que a escrita permanece fiel à superfície lisa e deslizante. Tal superfície aponta para várias direções, do que resulta uma importante desterritorialização da máquina em que a escrita permanece. A palavra tem seu espaço de contágio pelo anonimato. Essas áreas em deslocamento promovem uma ausência de garantias de uma escrita cheia quando relacionada com um centro. Centro, que se firma em uma escrita do desastre (BLANCHOT, 1995), escrita que produz seu próprio esvaziamento, em que a experiência da descontinuidade não se inscreve num espaço de instabilidade, mas antes de fuga como retorno de um anonimato mais impessoal na escrita, mais neutro. Dessa forma, chamar pelo desastre seria ocupar a escrita com um novo funcionamento. Seria, ainda, como diz Barros, desler as palavras, desconstruir os espaços e “(...) fabricar brinquedos com palavras (...)” (LSN, p.11). Assim, Manoel de Barros propõe uma “didática da invenção”, pensada aqui, como uma nova forma de produzir um conhecimento aquém e além de todo conhecimento – um mundo de palavras, cores e intensidades e uma nova forma de desejar:

Para apalpar as intimidades do mundo é preciso
saber:

- a) Que o esplendor da manhã não se abre com faca
- b) O modo como as violetas preparam o dia para
morrer
- c) Por que é que as borboletas de tarjas vermelhas
têm devoção por túmulos
- d) Se o homem que toca de tarde sua existência num
fagote, tem salvação
- e) Que um rio que flui entre dois jacintos carrega
mais ternura que um rio que flui entre dois
lagartos
- f) Como pegar na voz de um peixe
- g) Qual o lado da noite que umedece primeiro
etc

etc
etc
Desaprender oito horas por dia ensina os princípios.
(LI, p.11)

Observamos na poética de Barros a presença do desaprender como uma constância ligada ao funcionamento do comportamento das crianças. O que chamaremos de um devir-criança, na poesia de Barros, não se parece nada com uma criança, mas gera uma linha que coexiste numa zona de vizinhança, num processo de desterritorialização. Devir: não se trata de imitar ou fazer igual. Trata-se, segundo Deleuze e Guattari, de uma:

condição comum para a desterritorialização das matérias, a molecularização do material, a cosmicização das forças. Talvez a criança consiga. Mas essa sobriedade é a de um devir-criança, que não é necessariamente o devir *da* criança, pelo contrário; de um devir-louco, que não é necessariamente o devir *do* louco, pelo contrário. (...) A figura moderna não é a da criança nem a do louco, e menos ainda a do artista, mas aquela do artesão cósmico: uma bomba atômica artesanal é muito simples na verdade, isso provado, isso foi feito. Ser um artesão, não mais um artista, um criador ou um fundador, e é a única maneira de devir cósmico, de sair dos meios, de sair da terra. A invocação do Cosmo não opera absolutamente como uma metáfora; ao contrário, a operação é efetiva desde que o artista coloque em relação um material com forças de consistência ou de consolidação. (1997, p.162)

Desse modo, o poeta como um artesão fabrica, com as palavras, um território possível, uma produção de conhecimento e de fazer vida, fazer viver a vida como uma brincadeira de estar sempre se fabricando e territorializando novos espaços de saber: povoar, habitar um território sempre inventivo, fazendo da escrita a experiência impossível. Porque, como nos diz Burns (1997), a possibilidade, como aponta Blanchot, já é uma categoria do poder. Assim, toda relação da escrita com sua impossibilidade, em seu devir, é um modo de escapar

ao poder: a experiência da impossibilidade se aproxima de um campo de experimentação e invenção do ponto limite – a escrita e o silêncio. Brincar, como projeto de uma realização de uma escrita do impossível, ou de uma escrita em demolição, afirma a cumplicidade com o risco e o desastre:

Uma palavra está nascendo
Na boca de uma criança:
Mais atrasada que o murmúrio.
Não tem história e nem letras –
Está entre o coxo e o arrulo. (CCAPSA, p. 21)

A palavra e som se confundem surgindo uma escuta que estilhaça com os sons conhecidos, os sons do conhecimento. O ruído está em um entre, lugar neutro que faz da criança um possível território por vir. A criança faz soltar linhas como o “gênio do coração”⁴⁰ que Nietzsche marca para além do humano, que ensina a ouvir um silêncio sempre mais doce e por isso mais duro, de um coração que se faz como devir-intenso, que devora e aniquila as formas das grandes identidades, permitindo um novo jogo que dissolve a verdade e abre um novo modo de saber fazer, saber olhar:

⁴⁰ Permitimo-nos traçar com o “gênio de coração” de Nietzsche a voz e o evento de um devir-criança em Manoel de Barros, um terreno em que Zarathustra anuncia um tempo por vir – um nascimento póstumo. Esse movimento se torna um anúncio de movimentos mais originais: “O gênio do coração, tal como possui aquele grande incógnito, o deus tentador e receptor das consciências, cuja voz sabe descer até as últimas trevas da alma, que não diz uma única palavra, que não lança um só olhar no qual não haja uma dupla intenção sedutora, cuja mestria especial é aquela de saber revelar-se, não o que ele é, mas sim aquilo que para os que o seguem se torna um constrangimento a mais para vinculá-los sempre em redor de si, a fim de segui-lo mais íntima e radicalmente... O gênio do coração que faz amainar todas as vozes altissonantes e vaidosas, que ensinam a ouvir em silêncio, que alisa as almas enrugadas, ensinando-lhes um novo desejo: o desejo de ficar quieto e fazer, como um espelho d’água onde se reflita o céu profundo e calmo... O gênio do coração que ensina à mão torpe e impulsiva como deve conter-se e ser mais delicada; que sabe adivinhar o tesouro oculto e olvidado, a gota, de bondade e de doce espiritualismo escondida debaixo da camada sólida do gelo; que é uma varinha mágica que atrai as pepitas de ouro soterradas há muito tempo no lodo e na areia... O gênio do coração de cujo contato todos saem mais ricos, não abençoado e surpreendido, não feliz e oprimido por ter obtido um bem alheio, mas sim mais rico de si mesmo, renovado, re florido, beijado e compenetrado quase pelo sopro de um zéfiro mais tenro, mais frágil, ainda cheio de esperanças sem nome, cheio de intenções, repleto de novas vontades e de novas energias, transbordante de desdêns novos e de reações originais...” (1995, p.72)

As coisas não querem ser vistas por pessoas
razoáveis:
Elas desejam ser olhadas de azul –
Que nem uma criança que você olha de ave. (LI, p.21)

Notamos que a criança tem um papel importante na poética de Barros, quando em sua fala inominável/incomunicável produz um efeito, um fora, que faz de toda poesia e conhecimento algo por vir: “as coisas que não têm nome são mais pronunciadas por crianças” (LI, p.13). As crianças encontram na língua uma gagueira⁴¹, uma aventura em que falar é dar vida a um espaço de afirmação, de uma potência atravessada por restos de palavras, imagens, cores e sons, que, para Barros, “(...) geralmente feitos por crianças pessoas esquisitas loucos e bêbados (...)”, fazem da poesia “(...) um caminho de gosma escrito com o corpo” (APA, p.43-44). A criança, assim, é uma das várias ramificações da escrita, empregada por Barros, como ferramenta e movimento de um evento, numa literatura que deslê e desterritorializa a palavra:

(...)
Sou mais a palavra ao ponto de entulho
Amo arrastar algumas no caco de vidro, envergá-las
pro chão, corrompê-las
até que padeçam de mim e me sujem de branco,
Sonho exercer com elas o ofício de criado:
usá-las como quem usa brincos. (APA, p.19)

Desaprender é traçar com a escrita uma inovação extraordinária para o espaço literário. Blanchot (1997, p.303) observa que esse espaço modifica o livro,

⁴¹ Para Deleuze (1997, p.128), a gagueira é um dos efeitos da língua, tal como o sopro: “Quando a língua está tão tencionada a ponto de gaguejar ou de murmurar, balbuciar..., a linguagem inteira atinge o limite que desenha o seu fora e se confronta com o silêncio. Quando a língua está assim tencionada, a linguagem sofre uma pressão que a devolve ao silêncio.”

o autor e leitor, outrem, como espaço: “na presença de outra coisa eu me torno outro, mas por essa razão mais decisiva ainda: essa outra coisa – o livro –, da qual eu tinha apenas uma idéia e que nada me permitia conhecer previamente, é justamente eu mesmo transformado em outro”. Essa linha do outro é uma espécie de acontecimento e de um conjunto de intensidades que faz com que a palavra se reconheça, como um efeito, território e corpo da escrita.

6 - Conclusão

O estudo da poética de Manoel de Barros surgiu, neste trabalho, como um desenho revelador do desmonte cotidiano das palavras empregadas em blocos, produzindo um espaço como arte de experimentar novos usos da/para a palavra. Já não seria possível dizer da escrita sem estabelecer uma ocupação: povoar a escrita de novas práticas é favorecer outras novas formas e elementos transitórios.

Reunimos, em nosso trabalho, fragmentos e blocos da poesia que nos forneceu, aleatoriamente, rotas, traços e rupturas, das quais, colocadas em um movimento de deslocamento, mostraram que as palavras e os versos não remetem a uma totalidade ainda que perdida. Podemos, então, dizer de uma mistura heterogênea que cruza e mina todos os discursos. Devido a essa dissolução da totalidade, que teria como tendência reconstruir, fabricar imagens pertencidas a uma linguagem metaforizada, a poética da escuta implica em estabelecer quebras e uma nova relação entre a poesia e o mundo. O entre não representaria mais o papel de interligação dos extremos, em nome de um pilar rígido, mas assumiria o deslizamento por se localizar como o próprio extremo, admitindo que, a partir de sua impossibilidade de se fazer presente, escaparia ao poder, permanecendo sem identidade e liberando a escrita de um pensamento dito idealista, inaugurando uma luta pelo anonimato.

Assim nos deparamos, em nosso trabalho, com o impessoal, na poética de Barros, como um regime desviante incessante. Impessoalidade que se diz mais próxima de restos e destroços, experimentando a **desforma** como a palavra que

escapa à universalização de seu conceito: “a despalavra mesmo”. Pontuamos que traços e conexões por vasos não-comunicantes formaram o nosso *corpus* teórico, rompendo com a forte presença da imagem que circundou a poética de Barros em vários momentos de nosso trabalho. Não obstante, a poesia é o espaço de sua ruptura. Romper é atravessar, penetrar, infiltrar, bifurcar, maquinar o literário, que, ao se desterritorializar, territorializa uma geografia como constituição de um espaço coletivo, nômade, imperioso.

Ressaltamos que a poética de Barros se dirige a uma literatura da diferença: este projeto é de um movimento sem lei, de devir como relato de uma literatura que põe em questão o próprio movimento literário da escrita, seu funcionamento: como ela faz para funcionar? Como ela faz para funcionar desviando e funcionando de modo que se furta de seu próprio funcionamento? Com quê ela funciona? Longe da certeza de poder responder tais questões, o nosso trabalho começa pela apresentação de um problema: “a palavra aceita tudo”. Inquieto movimento, que nos faz chamar o funcionamento de máquina de escrita, por estar sempre afirmando, mesmo que avariadamente, novas alianças com outros tipos de máquinas. Tal movimento maquínico resultaria de complexos processos que envolvem seus componentes criativos e inventivos: de autor e obra, escrita e silêncio. Sem fortalecer tais dicotomias, recorreremos em nosso trabalho ao arsenal teórico de Maurice Blanchot. Em seus estudos de Kafka, Mallarmé, Beckett, Artaud, entre outros, nos deparamos com literaturas, atravessadas por um atordoado silêncio, indescritível e inominável, em que as palavras são o próprio movimento em ruínas, o rasgo do silêncio, o neutro enquanto neutro.

Achamos necessário pensar sobre que tipo de corpo o literário estaria por povoar, enriquecer, esvaziar como continuação da escrita. Quando Manoel de Barros diz que escreve com o corpo, não buscamos fazer disso uma metáfora, mas sim uma vibração que possibilite que o corpo se sirva de forças nômades como apropriação de territórios, não apenas capazes de criação de novos laços, mas até mesmo de preservar e potencializar os laços existentes.

Como dito neste trabalho, há vários modos de nos aproximarmos dos territórios da escrita em Manoel de Barros. Um desses é o que chamamos de uma poética da escuta, ou uma escuta do fora. Escutar a poesia é demarcar novos territórios de composição num sujeito não existente, mas como pura matéria de vibração. Nesse deslocamento provocado por rizomas e devires não-humanos, emergem linhas e diferentes noções de canto que passam a povoar o corpo vibratório da escrita.

A vibração da escrita tem, aqui, como proposta o desmoronamento das formas de inscrição do discurso: uma escrita que se legitima aos olhares da própria escrita. Estudos contemporâneos sobre a possibilidade de se produzir diferenças e produzir uma nova escrita têm apresentado uma grande gama de conexões e processos híbridos, intervenções artísticas que reinventaram uma nova imagem além e aquém de qualquer modelo de identidade: simulacro. O estudo da escrita se torna, então, muito amplo e importante para se permitir aparelhado em um único discurso ou domínio, ou por um outro lado, numa única forma de escuta: a pele continua sendo um tecido de inscrição vibratório de capturas das sonoridades.

Os territórios da escrita permitem que outros modos, como as linhas do acontecimento, adentrem não apenas o literário, mas também a vida em um sentido de turbilhão que devora tudo que é idêntico e faz aflorar uma escrita da diferença como condição de toda escrita e seus diversos modos, reagindo e afetando a tudo. Promover uma poética da escuta não é apenas se deixar afetar, mas possibilitar que uma escuta deslize e territorialize numa escrita outra, atraindo experiências de novos corpos vibráteis, os quais instáveis, povoam outros e demais corpos, criando novas linhas de desterritorialização e novos territórios por vir.

Assim, as palavras são os componentes que produzem a poesia de/em Manoel de Barros. Nesse sentido, podemos dizer que a escrita, enquanto espaço deslocado, ignora os limites da identidade e do diferente, fazendo da experiência da escrita uma multiplicidade incontrolável, em devir. Trata-se de tomar a escrita como um fluxo que arrasta consigo todo tipo de coisas para um espaço sempre exterior. Espaço, que devém palavra, operado por um conjunto de territórios mutantes, no qual, a escrita, derrotaria toda imagem de escrita. É a palavra em suas linhas de força, sempre em conflito, e não uma imagem fundadora, que garante à poética da escuta se tornar **o outro** de todos os territórios.

7 – Referências

Obras de Manoel de Barros:

BARROS, Manoel de. **Arranjos para assobio**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BARROS, Manoel de. **Compêndio para uso dos pássaros**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

BARROS, Manoel de. **Concerto a céu aberto para solos de ave**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BARROS, Manoel de. **Gramática expositiva do chão**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BARROS, Manoel de. **Gramática expositiva do chão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

BARROS, Manoel de. **Matéria de poesia**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BARROS, Manoel de. **Livro de pré-coisas**: roteiro para uma excursão poética no Pantanal. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BARROS, Manoel de. **Retrato do artista quando coisa**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

Obras gerais:

ALLIEZ, Eric. **A assinatura do mundo**. O que é a filosofia de Deleuze e Guattari?. Tradução de Maria Helena Rouanet. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

ALLIEZ, Eric (Org) **Gilles Deleuze**: uma vida filosófica. Coordenação da trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000.

BADIOU, Alain. Da vida como nome do ser In: ALLIEZ, Éric (org). **Gilles Deleuze**: uma vida filosófica. São Paulo: Ed. 34, 2000, p.159-167..

BAREMBLITT, Gregorio. **Psicoanálisis y esquizoanálisis**: um ensayo de comparación crítica. Argentina: Ediciones Madres de Plaza de Mayo: 2004.

BARTHES, Roland. **Novos ensaios criticos seguido de o grau zero da escritura**. Trad. Heloysa de Lima Dantas e Anne Arnichand. São Paulo: Editora Dantas, 1977

BARTHES, Roland. **O neutro**: anotações em sala de aula e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Thomas Clerc. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. **De Kafka a Kafka**. Trad. Jorge Ferreiro. Fondo de Cultura Economica, 1991.

BLANCHOT, Maurice. **El paso (no) más allá**. Trad. Cristina de Peretti. Barcelona: Paidós, 1994.

BLANCHOT, Maurice. **L'écriture du désastre**. Paris: Gallimard, 1980.

BLANCHOT, Maurice. **La ausencia del libro**: Nietzsche y la escritura fragmentaria. Trad. por Alberto Drazul, Ediciones Caldén: Buenos Aires, 1973.

BLANCHOT, Maurice. **La risa de los dioses**. Trad. J. A. Doval Liz. Madrid: Taurus, 1976.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.

BLANCHOT, Maurice. **Pena de morte**. Trad. Ana Maria de Alencar. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

BLANCHOT, Maurice. **Thomas el oscuro**. Trad. Manuel Arranz. Valencia: Pré-textos contemporânea, 2002.

BOLLON, Patrice. Superficiais por profundidade. In: **A moral da máscara**. tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. p.163-170.

BURNS, Gerald L. **Maurice Blanchot**: the refusal of philosophy. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997.

CAGE, John. **Silence**: Lectures and writings. Hanover: Wesleyan University Press, 1973.

COLLIN, Françoise. **Maurice Blanchot et la question de l'écriture**. Paris: Gallimard, 1986.

CRITICAL ART ENSEMBLE. Plágio utópico, hipertextualidade e produção cultural eletrônica. In: **Distúrbio eletrônico**. Trad, Leila de Souza Mendes. São Paulo: Conrad Livros, 2001, p.83-107.

CRITON, Pascale. A propósito de um curso do dia 20 de março de 1984. In: ALLIEZ, Éric (org). **Gilles Deleuze**: uma vida filosófica. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 495-504.

DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta**. São Paulo: Iluminuras, 2006.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol 1. Trad. Aurélio Guerra e Célio Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol 3. Trad. Aurélio Guerra Neto *et al.* Rio de Janeiro: Ed 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol 4. Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Ed 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Lisboa: Assírio & Alvim, 1966.

DELEUZE; PARNET. **Diálogos**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DIAS, Souza: **Lógica do acontecimento**: Deleuze e a filosofia. Porto: Afrontamento, 1995.

DURAS, Marguerite. **Os olhos verdes**. Trad. Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

FERRAZ, Silvio: **Musica e repetição**: a diferença na composição contemporânea. São Paulo: EDUC, 1998.

FOUCAULT, Michel. **O Pensamento do exterior**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de século Edições, 2001.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?**. 2. ed. Porto: Veja, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Problematização do sujeito**: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Ditos e escritos; I)

GARCIA, Wilton (Org). **Corpo & arte**: estudos contemporâneos. São Paulo: Nojosa, 2005.

GUATTARI, Felix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

GUATTARI, Felix **O inconsciente maquínico**: ensaios de esquizo-análise. Trad. Constança Marcondes César e Lucy Moreira César. Campinas: Papyrus, 1988.

HAASE, Ullrich; LARGE, William. **Maurice Blanchot**. London and New York: Routledge, 2001.

KLOSSOWSKI, Pierre. **Nietzsche e o círculo vicioso**. Trad. Hortência S. Lencastre. Rio de Janeiro: Pazulin, 2000.

KLOSSOWSKI, Pierre. **O Baphomet**. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Max Limonad, 1986.

KLOSSOWSKI, Pierre. **Sade meu próximo**. Trad. Armando Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LEVINAS, Emmanuel. **Ética e infinito**: diálogos com Philippe Nemo. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 1982.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Org). **Nietzsche e Deleuze**: que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Fortaleza, 2002

LOPES, Silvina Rodrigues. **A legitimação da literatura**. Lisboa: Edições Cosmos, 1994.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Literatura, defesa do atrito**. Lisboa: Vendaval, 2003.

NETTO, Modesto Carone. **Metáfora e montagem**: um estudo sobre a poesia de Gerog Trakl. São Paulo: Perspectiva, 1974.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Guimarães Editores, 1984.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo** (Como cheguei a ser o que sou). Trad. Lourival de Queiroz Henkel. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

NIJINSKY, Vaslav. **Cadernos**. Trad. Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998.

OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (org.). **Literatura e mídia**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (org.). **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.

PARDO, Jose Luis. **Deleuze**: violentar el pensamiento. Madrid: Editorial Cincel, 1990.

- PARENTE, André. **O virtual e o hipertextual**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.
- PARENTE, André (org.). **Imagem máquina**. Trad. Rogério Luz *et al.* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993,
- PELBART, Peter Pal. **Da clausura do fora ao fora da clausura**: loucura e desrazão. São Paulo Brasiliense 1989
- PELBART, Peter Pal. Excurso sobre o desastre In: **Os laços da escritura**. São Paulo: Polichinelo, 2006
- PELBART, Peter Pal. **A vertigem por um fio**: políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: FAPESP, 2000 .
- PERRONE-Moisés, Leia. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1978.
- PIGLIA, Ricardo. Una propuesta para el nuevo milênio. **Margens/Margens**. Caderno de cultura, n. 2, out. 2001.
- REY, Jean-Michel: **O nascimento da poesia**: Antonin Artaud. Trad. Ruth Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- SANTIAGO, Silviano. Prosa literária atual no Brasil e o intelectual modernista revisitado IN: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SANTOS, Fátima Carneiro dos. **Por uma escuta nômade**: a música dos sons da rua. São Paulo: EDUC/Fapesp, 2004.
- SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Trad. Marisa Trench de Fonterrada. São Paulo: UNESP, 2001.
- SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. Trad. Marisa Trench de Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: UNESP, 1991.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Maurice Blanchot: A Literatura E/É o Direito à Morte? In: NASCIMENTO, Edvando *et al.* (org). **Literatura e filosofia**: diálogos. Juiz de Fora: UFJF, São Paulo: imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2004, p.113-125.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. As imagens do desastre In: Heidrun Krieger Olinto; Karl Erik Schollhammer (org.).**Literatura e imagem**. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2005, p.53-60.
- STOCKHAUSEN & TANNENBAUM: **Diálogo com Stockhausen**. Trad. Abílio Queirós. Edições 70: Lisboa, 1985.

TADEU, Tomaz; CORAZZA, Sandra; ZORDAN, Paola: **Linhas de escrita**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

TOMÁS, Lia: **Ouvir o logos**: música e filosofia. São Paulo: UNESP, 2002.

ANEXO

Glossário em/de
desterritorializações em que não
se explicam algumas delas
(nenhumas) ou menos

Território de um movimento desde sempre já realizado	90
Despalavra: a palavra (do) impossível	93
A ruptura do círculo: o corpo	94
Quando as palavras cantam	98
Da imagem da palavra – da palavra da imagem	101
Inutilidade e desconhecimento: a palavra com/como desvio	102

Território de um movimento desde sempre já realizado

Caminhoso em meu pântano, / dou num taquaral de pássaros (...)

(APA, p.9)

(...) O homem estava parado mil anos nesse lugar sem / orelhas (...)

(APA, p.9)

(...) Me abandonaram sobre as pedras infinitamente nu (...) Sou fuga para flauta doce e pedra doce. (...) A poesia me desbrava. (...)

(APA, p.11)

(...) não sei de onde veio nem de que lado de / mim entrou nesse besouro (...)

(APA, p.13)

(...) Minhocal de pessoas, deserto de muitos eus. (...)

(APA, p.23)

- E o poema é seus fragmentos? (...)

(APA, p.39)

(...) sem motor ACEITA-SE ENTULHO PARA O POEMA (...)

(APA, p.29)

(...) A gente é cria de frases! / Escrever é cheio de casca e de pérola. (...)

(APA, p.33)

(...) Ninguém é pai de um poema sem morrer.

(APA, p.25)

(...) A gente é cria de frases! / Escrever é cheio de casca e de pérola. (...)

(APA, p.33)

(...) Talvez um desvio de poeta na voz. (...) Sua pequena voz umedece de ínfimos adornos. (...)

(APA, p.35)

(...) Eu não sei bem o que houve / no fim desse lugar / pois andou nele a raiz / de uma voz que
crescia na relva dos peixes. (...)

(CPUP, p.44)

(...) Passei anos me procurando por lugares nenhuns./ Até que não me achei – e fui salvo /
Às vezes caminhava como se fosse bulbo.

(CCAPSA, p.17)

(...) Do meu rosto viam ribeiros... (...)

(CPUP, p.39)

(...) Metade das frases não pude copiar por ilegíveis.

(CCAPSA, p.13)

(...) Bom era caminhar sem dono / na tarde / com pássaros em torno / e os ventos nas vestes
amarelas.

Não ter nunca chegada / nunca optar por nada. / Ir andando pequeno sob a chuva / torto como um
pé de maçãs.

Bom era entre botinas / tronchas pousar depois... / como um cão / como um garfo esquecido na
areia. (...)

(CPUP, p.52)

(...) era sempre arrastado para lugares com musgo (...)

(GEC, p.15)

(...) Quero apalpar o som das violetas. / Ajeito os ombros para entardecer. (...)

(LI, p.59)

(...) Os homens deste lugar são uma continuação das / águas.

(LPC, p.13)

(...) Seu jeito de andar é de quem está chegando de um / bueiro. (...)

(LPC, p.49)

Tudo que não invento é falso. (LSN, p.67)

Não preciso de fim para chegar.

(LSN, p.71)

Do lugar onde estou já fui embora.

(LSN, p.71)

(...) Um lagarto atravessou meu olho e entrou para o mato. / Se diz que o lagarto entrou nas folhas,
que folhou.

(LSN, p.21)

A espuma é que me compõe: / Cada muleta / Com o seu rengo.

(MP, p.61)

Bom é corromper o silêncio das palavras.

(RAQC, p.13)

Gosto de viajar por palavras do que trem.

(RAQC, p.15)

(...) Só quem está em estado de palavra pode / enxergar as coisas sem feitio.

(RAQC, p.35)

(...) Prefiro fazer vadiagem com letras. (...)

(RAQC, p.51)

(...) Palavras que me aceitam como sou – eu não / aceito

(RAQC, p.79)

Poema é lugar onde a gente pode firmar / que o delírio é uma sensatez.

(RAQC, p.81)

Despalavra: a palavra (do) impossível

- E sobre a palavra, ela? / - Mexo com palavra / como quem mexe com pimenta até vir sangue no órgão. (...) - E como é que o senhor escreve? / - Como se bronha / E agora peço desculpas / Estou arrumado para pedra.

(APA, p.40)

Certas palavras delinqüem como qualquer / farmacêutico.

(CCAPSA, p.60)

(...) - E martelo / grama de Castela, móbile / estrela, bridão / lua e cambão / vulva e pilão, Elisa / valise, nurse / pulvis e aldabras, que são? / - Palabras. (...)

(GEC, p.51-53)

(...) Porque a maneira de reduzir o isolamento que so- / mos dentro de nós mesmos, / rodeados de distâncias / e lembranças, é botando enchimento nas palavras. / É botando apelidos, contando lorotas. É enfim, / através das vadias palavras, ir alargando os nossos / limites. (...)

(LPC, p.33-34)

- Eu briguei *naquele* menino com uma pedra... / Crianças descrevem a língua. Arrombam as / gramáticas. (Como um cálice lilás de beco!)

(LPC, p.62)

(...) Amava caracóis pregados em palavras.

(LPC, p.65)

(...) O que eu queria era fazer brinquedos com as pala- / vras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que / use o abandono por dentro e por fora.

(LSN, p.7)

Meu irmão veio correndo mostrar um brinquedo que / inventara com palavras. Era assim: *Besouros não trepam no abstrato.*

(LSN, p.23)

Sei que fazer o inconexo aclara as loucuras. / Sou formado em desencontros. A sensatez me absurda. / Os delírios verbais me terapeutam./ Posso dar alegria ao esgoto (palavra aceita tudo)

(LSN p.49)

Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo / para ser séria.

(LSN, p.71)

Raízes de sabiá e musgo / subindo pelas paredes / Não era normal / o que tinha de lagartixa na
palavra paredes.

(MP, p.39)

Agora só espero a despalavra; a palavra nascida / para o canto – desde os pássaros. / A palavra
sem pronúncia, ágrafa. / Quero o som que ainda não deu liga. / Quero o som gotejante das violas
de cocho. / A palavra que tenha um aroma ainda cego. Até antes do murmúrio. / Que fosse nem
um risco de voz. / Que só mostrasse a cintilância dos escuros. / A palavra incapaz de ocupar o
lugar de uma / imagem. / O antesmente verbal: a despalavra mesmo.” (RAQC, p.53)

(...) Prefiro fazer vadiagem com letras. (...)

(RAQC, p.51)

(...) As palavras continuam com seus deslimites.

(RAQC, p.77)

(...) Palavras que me aceitam como sou – eu não / aceito

(RAQC, p.79)

Pelos meus textos sou mudado mais do que / pelo meu existir.

(RAQC, p.81)

A ruptura do círculo: o corpo

(...) O que sou de parede os caramujos sangram. / A uma pedrada de mim é o limbo.

(...) Com águas me alinhavo (...)

(APA, 11)

(...) não sei de onde veio nem de que lado de / mim entrou nesse besouro (...)

(APA, p.13)

(...) Pierrô com o seu lado esquerdo / atrelado aos escombros. / E o outro lado aos escombros.

(...) (APA, p.15)

(...) Minhocal de pessoas, deserto de muitos eus. (...)

(APA, p.23)

(...) A gente é cria de frases! / Escrever é cheio de casca e de pérola. (...)

(APA, p.33)

(...) Eu escrevo com o corpo / Poesia não é para compreender mas para incorporar / Entender é parede: procure ser uma árvore.

(APA, p.37)

- E o poema é seus fragmentos? (...)

(APA, p.39)

(...) O vidro do olho de meu avô não virava mais e / nem reverberava. (...)

(CCAPSA, p.9)

Na igreja os padres reuniam os alunos e / tentavam falar sério. / Mas eu sempre achei muita graça quando as / pessoas estão falando sério. / Acho isso um defeito alimentar.

(CCAPSA, p.28)

Contemplo as engrenagens de um monturo: / vísceras de colchões, caixotes, tripas de aves etc. / A tripa é ensigne! / Seduz-me essa união rasteira das tripas com o / musgo (...)

(CCAPSA, p.30)

(...) Fiquei toda minada de sol na minha boca!

(CPUP, p.15)

(...) Eu não sei bem o que houve / no fim desse lugar / pois andou nele a raiz / de uma voz que crescia na relva dos peixes. (...)

(CPUP, p.44)

Com a boca escorrendo chão / o menino despetalava o córrego / de manhã todo seu corpo.
A água do lábio relvou entre pedras... / Árvores com o rosto areiado / de seus frutos / ainda
cheiravam a verão / Durante borboletas com abril / esse córrego escorreu só pássaros...
(CPUP, p.25)

(...) Seu caminho consiste para um esvôo rente / rente até o chão ervar-se / de seu corpo. (...)
(CPUP, p.28)

(...) Morro abaixo, de repente, uma boca / começou a granar para ele
começou a crescer / começou a crescer com maduros / bem maduros, até escorrer exausta / sobre
teu corpo... (...)
(CPUP, p.47)

(...) Ser como as coisas que não têm boca! / Comunicando-me apenas por infusão / por aderências
/ Por incrustações... Ser bicho, crianças, / folhas secas!

Ir criando azinhavre nos artelhos / a carne enferrujada / desfeita em flor de ave, / vocábulos,
ícones. / Minhas roupas como um reino de traças. (...)
(CPUP, p.53)

(...) era de profissão *encantador de palavras* (...)
(GEC, p.17)

(...) O homem de lata / se relva nos cantos / e morre de não ter um pássaro / em seus joelhos (...)
(GEC, p.23)

o artista recolhe neste quadro seus companheiros / pobres do chão: a lata a corda a borra
vestígios de árvores etc. / realiza uma colagem de estopa arame tampinha de / cerveja pedaços de
jornal pedras e acrescenta inscrições / produzidas em muros – números truncados caretas / pênis
coxas (2) e l aranha febril

tudo muito manchado de pobreza e miséria que se / não engana é a cor encardida entre amarelo /
e gosma
(GEC, p.11)

(...) O homem de lata / foi atacado de ter folhas / e se arrasta / em seus ruídos de relva (...)
(GEC, p.26)

(...) - E martelo / grama de Castela, móbile / estrela, bridão / lua e cambão / vulva e pilão, Elisa / valise, nurse / pulvis e aldabras, que são? / - Palabras. (...)
(GEC, p.51-53)

(...) Agora estou varado de entremências. (...)
(LI, p.23)

(...) O meu vazio é cheio de inerências.(...)
(LI, p.41)

(...) Não tenho competências pra morrer. / O alheamento do luar na água é maior do que o meu. / O céu tem mais inseto do que eu?
(LI, p.45)

Ando muito completo de vazios. / Meu órgão de morrer me predomina. / Estou sem eternidades. / Não posso mais saber quando amanheço ontem. / Está rengo de mim o amanhecer. / Ouço o tamanho oblíquo de uma folha. / Atrás do ocaso fervem os insetos. / Enfiei o que pude dentro de um grilo o meu destino. / Essas coisas me mudam para cisco. / A minha independência tem algemas.
(LI, p.55)

(...) Vou encher de intumências meu deserto. (...)
(LI, p.59)

(...) Esses vazios me restritam mais. / Alguns pedaços de mim já são desterro. (...)
(LI, p.69)

(...) As águas estão esticadas de rãs até os joelhos (...)
(LPC, p.12)

(...) Penso num comércio de frisos e de asas, de sucos / de sêmen e de pólen, de mudas e de escamas, de pus e / de sementes. Um comércio de cios e cantos virtuais; / de gosma e de lêndas; de cheiro de íncolas e de rios / cortados. Comércio de pequenas jias e suas conas re- / dondas. Inacabados orifícios de tênia implumes. Um / comércio corcunda de armaus e de traças; de folhas / recolhidas por formigas; de orelhas-de-pau ainda em / larva. Comércio de hermafroditas de instintos adesi- / vos. As veias rasgadas de um escuro besouro. O sapo / rejeitando sua infame cauda. Um comércio de anéis / de escorpiões e sementes de peixe. (...)
(LPC, p.22-23)

(...) Vou nascendo de meu vazio. (...)

(LPC, p.69)

(...) Ser pedra depende de prática (...)

(MP, p.24)

A espuma é que me compõe: / Cada muleta / Com o seu rengo.

(MP, p.61)

(...) Vou sendo incorporado pelas formas pelos / cheiros pelo som pelas cores.

(RAQC, p.21)

(...) Palavras que me aceitam como sou – eu não / aceito

(RAQC, p.79)

Quando as palavras cantam

(...) Sua língua era um depósito de sombras retorcidas, / com versos cobertos de hera e sarjetas
que abriam / asas sobre nós (...)

(APA, p.9)

(...) Meu canto reboja. / Não tem margens a palavra.

(APA, p.11)

Minha voz é úmida como restos de comida. / A poesia me desbrava. (...)

(APA, p.11)

(...) Escuta fazerem a lama como um canto. (...)

(APA, p.23)

(...) A partir do inominado / e do insignificante / é que eu canto (...)

(APA, p.39)

(...) Talvez um desvio de poeta na voz. (...) Sua pequena voz umedece de ínfimos adornos. / Seu canto é o próprio sol tocado na flauta! (...)

(APA, p.35)

- E sobre a palavra, ela? / - Mexo com palavra / como quem mexe com pimenta / até vir sangue no órgão.

(APA, p.40)

O visgo tátil do canto é como / a aranha que urde sua doce alfombra / nas orvalhadas vaginas das violetas

(APA, p.60)

(...) Disse que tinha tino para piano; mas só tocava / borboletas... (...)

(CCAPSA, p.18)

(...) Sua voz tem um som vegetal.

(CCAPSA, p.18)

Uma palavra está nascendo / Na boca de uma criança: / Mais atrasada do que um murmúrio. / Não tem história nem letras – / Está entre o coxo e o arrulo.

(CCAPSA, p.21)

(...) Disse que tinha tino para piano; mas só tocava / borboletas... (...)

(CCAPSA, p.18)

(...) As letras aceitavam pássaros. (...)

(CCAPSA, p.26)

(...) Acho vestígios de uma voz de pássaro nas / Águas. (...) Vou conversando passarinhos pela janela do / trem. (...)

(CCAPSA, p.27)

A voz de um passarinho me recita.

(CCAPSA, p.36)

(...) Vimos que os cantos podem ser ouvidos em / forma de asas.

(CCAPSA, p.46)

(...) Queria ser a voz em que uma pedra fale. (...) Seus cantos eram cheios de nascentes /

Pregava-se nas coisas quanto aromas.

(CCAPSA, p.47)

Assim é que elas foram feitas (todas as coisas) – / sem nome./ Depois é que veio a harpa e a fêmea em pé. / Insetos errados de cor caíam no mar. / A voz se estendeu em direção da boca. (...)

(CCAPSA, p. 49)

Nos lábios do chão formigas fazem de lado.

(CCAPSA, p.51)

Na beira do entardecer o canto das cigarras / enferruja.

(CCAPSA, p.53)

Quando as aves falam com as pedras e as rãs / com as águas – é de poesia que estão falando.

(CCAPSA, p.58)

(...) Eu não sei bem o que houve / no fim desse lugar / pois andou nele a raiz / de uma voz que crescia na relva dos peixes. (...)

(CPUP, p.44)

(...) - Só quisera trazer pra meu canto o que pode ser carregado como papel pelo vento (...) (GEC, p.37)

(...) De cantos portanto não é que se faz a beleza desses / pássaros. Mas de cores e movimentos.

(...)

(LPC, p.93)

Palavras fazem miséria / inclusive músicas!

(MP, p.32)

(...) A linguagem dos pássaros / Só produz gorjeios.

(RAQC, p.67)

(...) Não quero a boa razão das coisas. Quero o feitiço das palavras.

(RAQC, p.61)

(...) As palavras continuam com seus deslimites.

(RAQC, p.77)

Da imagem da palavra – da palavra da imagem

Borboleta morre verde em seu olho sujo de pedra. (...)
(APA, p.27)

(...) Do barranco uma rã lhe entarda os olhos. (...)
(APA, p.35)

(...) As paisagens comiam no meu olho.
(CCAPSA, p.27)

Abelhas novembras murmuram meu olho.
(CCAPSA, p.39)

(...) As coisas sem nome apareciam melhor. (...)
(CCAPSA, p.46)

No olho de tamanduá funciona um aparelho de / entontecer formiga.
(CCAPSA, p. 62)

Escuto o meu rio / É uma cobra / De água andando / Por dentro de meu olho
(CPUP, p.12)

(...) O homem de lata / é um iniciado em abrolhos / e usa desvio de pássaro / nos olhos (...) (GEC, p.24-25)

(...) via o mundo como a pequena rã vê a manhã de / dentro de uma pedra (...)
(GEC, p.16)

(...) Ajeito as nuvens no olho. (...)
(LI, p.49)

(...) Melhoro com meu olho o formato de um peixe. (...)
(LI, p. 59)

(...) Quero enxergar as coisas sem feito. (...)
(LI, p.63)

(...) Bernardo desregula a natureza: / Seu olho aumenta o poente. (...)

(LI, p.97)

Este não é um livro *sobre* o Pantanal. Seria antes uma / *anúnciação*. Enunciados como que constativos. Manchas. / Nódos de imagens. Festejos de linguagem. (...)

(LPC, p.9)

(...) Um lagarto atravessou meu olho e entrou para o mato. / Se diz que o lagarto entrou nas folhas, que folhou.

(LSN, p.21)

(...) Na parte seca do olho, a paisagem tinha formigas / mortas (...)

(MP, p.67)

(...) De tarde um dom de latas velhas se atraca / em meu olho (...)

(RAQC, p.11)

(...) Ele terá que envesgar seu idioma ao ponto de / enxergar no olho de uma garça os perfumes do / sol.

(RAQC, p.19)

(...) A tarde está verde no olho das garças. (...)

(RAQC, p.33)

(...) Para enxergar as coisas sem feito é preciso / não saber nada (...)

(RAQC, p.35)

(...) Só quem está em estado de palavra pode / enxergar as coisas sem feito.

(RAQC, p.35)

Inutilidade e desconhecimento: a palavra com/como desvio

(...) Só me preocupo com as coisas / Inúteis (...)

(APA, p.9)

(...) Só sei por emanações por aderência por incrustações. (...)

(APA, 11)

(...) Sou mais a palavra com febre, decaída, fodida na / Sarjeta. / Sou mais a palavra ao ponto de entulho. / Amo arrastar algumas em caco de vidro, envergá-las / pro chão, corrompê-las (...)

(APA, p.19)

O poema é antes de tudo um inuntensílio. (...)

(APA, p.25)

(...) Poesia não é para compreender mas para incorporar / Entender é parede: procure ser uma árvore.

(APA, p.37)

(...) Entender é parede: procure ser uma árvore.

(APA, p.37)

(...) Metade das frases não pude copiar por ilegíveis.

(CCAPSA, p.13)

(...) Para saber dos passarinhos só precisa de suas / ignorâncias.

(CCAPSA, p.26)

(...) Poucos entendiam quase nada; mas eu entendia / um pouco menos. (...)

(CCAPSA, p.31)

(...) As coisas sem nome apareciam melhor. (...)

(CCAPSA, p.46)

(...) O que eu queria era fazer brinquedos com as pala- / vras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que / use o abandono por dentro e por fora.

(LSN, p.7)

As coisas tinham para nós uma desutilidade poética. / Nos fundos do quintal era muito riquíssimo nosso / dessaber. / A gente inventou um truque pra fabricar brinquedos / com as palavras. / O truque era virar bocó. (...)

(LSN, p.11)

(...) O que resta de grandeza para nós são os desconhecidos
(RAQC, p.35)

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)