

UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

THIAGO RODRIGUES CARVALHO

EXPERIMENTOS ESPACIAIS DA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS:

GEOGRAFIAS INTENSIVAS NO CHÃO DA POESIA

DOURADOS

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

THIAGO RODRIGUES CARVALHO

EXPERIMENTOS ESPACIAIS NA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS:

GEOGRAFIAS INTENSIVAS NO CHÃO DA POESIA

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia para a obtenção do título de Doutor em Geografia.

Área de concentração: Produção do Espaço Regional e Fronteira

Orientador: Prof. Dr. Jones Dari Goettert

DOURADOS

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

C331e Carvalho, Thiago Rodrigues
Experimentos espaciais na poética de Manoel de Barros: geografias intensivas no chão da poesia / Thiago Rodrigues
Carvalho -- Dourados: UFGD, 2017.
269f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Jones Dari Goettert

Tese (Doutorado em Geografia) - Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Federal da Grande Dourados.
Inclui bibliografia

1. Chão. 2. agenciamento-devir. 3. poesia. 4. espaço entre. 5. Manoel de Barros. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.

**“EXPERIMENTOS ESPACIAIS NA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS:
GEOGRAFIAS INTENSIVAS NO CHÃO DA POESIA”**

BANCA EXAMINADORA

TESE PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR

Presidente / Orientador

Prof. Dr. Jones Dari Goettert

1º Examinadora

Profª Drª Valéria Cristina Pereira da Silva

2º Examinadora

Profª Drª Maria Adélia Menegazzo

3º Examinador

Prof. Dr. Renato Nésio Suttana

4º Examinadora

Profª Drª Silvana de Abreu

Dourados, 29 de junho de 2017.

Do passado eu me esqueci

No presente me perdi

Se chamarem, diga que eu saí.

Raul Seixas nas Minas do Rei Salomão

Dedicatória

Aos humilhados e ofendidos do mundo, todos em situação de indigência, em desvios, estreitamentos com restolhos. Trapos e farrapos, pedaços de abandono, escombros da civilização. Essas presenças desvisíveis que urram de indignação nas margens dos escritos que provocam.

Dedico.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a tudo e a todos, às dores e amores, obrigado. Sem vocês, jamais teríamos descaminhos.

EXPERIMENTOS ESPACIAIS NA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS:

GEOGRAFIAS INTENSIVAS NO CHÃO DA POESIA

Resumo: Refletir e criar arranjos espaciais na poesia de Manoel de Barros foi o objetivo desta tese de doutorado. Marcada por aberturas para diálogos com outras linguagens do conhecimento, em favor da compreensão das diferenças do espaço na poesia. A investigação buscou criar meios próprios de reagir como geógrafo à poética, auxiliando-se em leituras à luz do pensamento de Gilles Deleuze, Félix Guattari e Maurice Blanchot. Os diferentes experimentos espaciais inventados na abrangência da *máquina de guerra em escritura do desejo* permitiu configurar o *espaço entre*, aberto ao devir, potenciado por agenciamentos, desvios, linhas de fuga, desterritorialização, em uma superfície *rizomática* de forças *maquínicas* de reinvenção e transfiguração do mundo. Uma política chã, comprometida com invenção coletiva de um povo *porvir*, andarilho, que operou o *alisamento da linguagem*, reinventou *agenciamentos com o bloco de infância e natureza*, e se *afetou* às miudezas ordinárias do abandono, na criação de corporeidades/mapas de geografias menores no chão da poesia.

Palavras chave: Chão, agenciamento-devir, poesia, *espaço entre*, Manoel de Barros.

SPACIAL EXPERIMENTS IN THE POETRY OF MANOEL DE BARROS:

INTENSIVE GEOGRAPHIES IN THE SOIL OF POETRY

Abstract: Reflecting and creating spatial arrangements in the poetry of Manoel de Barros was the objective of this doctoral thesis. Marked by openings for dialogues with other languages of knowledge, in favor of understanding the differences of space in poetry. The research sought to create its own means to react as a geographer to poetics, assisting in reading in the light of the thought of Gilles Deleuze, Felix Guattari and Maurice Blanchot. The different spatial experiments invented in the comprehension of the *war machine in the writing of the desire* allowed to configure the *in-between spaces*, opened to becoming, potentiated by assemblages, deviations, lines of escape, deterritorialization, in a *rhizomatic* surface of *machinic* forces to the reinvention and transfiguration of the world. A soil policy, committed to the collective invention of a *coming* people, a wanderer, who operated the *smoothing of language*, reinvented the *assemblage with childhood and nature block*, and self-affected to the ordinary offal of dereliction, the creation of corporeity/maps of smaller geographies on the soil of poetry.

Keywords: Soil, agency-becoming, poetry, in-between spaces, Manoel de Barros.

EXPERIMENTOS ESPACIALES DE LA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS:

GEOGRAFIAS INTENSIVAS EN EL SUELO DE LA POESÍA

Resumen: Reflexionar y crear arreglos espaciales en la poética de Manoel de Barros fue el objetivo de esta tesis de doctorado. Marcada por encuentros concebidos como aperturas para diálogos con otros lenguajes del conocimiento, en favor de la comprensión de las diferencias del espacio en la poesía. La investigación buscó crear medios propios de cómo reaccionar como geógrafo a la poética, ayudándose en lecturas a la luz del pensamiento de Gilles Deleuze, Félix Guattari y Maurice Blanchot. Los diferentes experimentos espaciales inventados en el alcance de la *máquina de guerra en escritura del deseo* permitió configurar el *espacio entre*, abierto al devenir, potenciado por agenciamiento, desvíos, líneas de fuga, desterritorialización, en una superficie *rizomática* de fuerzas *maquínicas* para la reinención y transfiguración del mundo. Una política del suelo, comprometida con invención colectiva de un pueblo porvenir, caminante, que operó el alisamiento del lenguaje, reinventó agenciamientos con el bloque de infancia y naturaleza, y se afectó a los despojos ordinarios del abandono, en la creación de corporeidades / mapas de geografías menores en el suelo de la poesía

Palabras clave: Suelo, agenciamiento-devenir, espacio entre, Manoel de Barros.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Conversa - 36 cm x 37 cm - 2015

Figura 2. Fragmentos de imagens Manoel de Barros

Figura 3. Reprodução de imagem do livro (LAFER, 2015)

Figura 4. Oficina de transfazer natureza - 130cm x 70cm – 2016

Figura 5. Máquina de Chilrear de Paul Klee.

Figura 6. Sobre importâncias - 47cm x 38cm - 2015

LISTA DE ABREVIATURAS

- PCP – Poemas concebidos sem pecado;
FI – Face imóvel;
P – Poesias;
CUP – Compêndio para uso dos pássaros;
GEC – Gramática expositiva do chão;
MP – Matéria de poesia;
AA – Arranjos para assobio;
LPC – Livro de pré-coisas;
GA – O guardador de águas;
GEC (1990) – Gramática expositiva do chão: poesia quase toda;
CCA – Concerto a céu aberto para solos de ave;
LI – O livro das ignoranças;
LN – Livro sobre nada;
RAC – Retrato do artista quando coisa;
EF – Ensaios fotográficos;
TGG – Tratado geral das grandezas do ínfimo;
MI – Memórias inventadas;
PR – Poemas rupestres;
MM – Menino do mato;
FA – Fazedor de amanhecer;
ESC – Exercício de ser criança;
MB – Manoel de Barros

Sumário

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO..... | 13 |
| CAPÍTULO 1 - O ESCRITOR PERAMBULANDO E A CRÍTICA ESCREVENDO: A ESPACIALIZAÇÃO DA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS | 26 |
| 1.2 O molar e o molecular na crítica da obra de Manoel de Barros | 50 |
| 1.2.1 A poesia ao rés do chão: fluxos moleculares do “espaço entre” e do devir poético | 55 |
| 1.2.2 A crítica desencontra o espaço da poesia: o “ <i>antimaterialismo</i> ” e suas inconsistências..... | 69 |
| 1.2.3 O deslimite espacial da poesia: fluxos moleculares que deformam a realidade | 75 |
| 1.2.4 A crítica desencontra o espaço na obra: “o Pantanal torna-se nenhum lugar” ⁸⁷ | |
| 1.3. A poesia e seu plano de imanência: a poesia que desterritorializou o mundo que reterritorializa a poesia..... | 96 |
| CAPÍTULO 2 - ENCONTROS DA ESPACIALIZAÇÃO DA OBRA: O DESERTO IMANENTE E AS CAPTURAS DO RIZOMA | 104 |
| 2.1 Encontros na imanência poética em três atos: vagabundos sem pecados povoam o deserto..... | 105 |
| 2.1.1 Face imóvel (1942)..... | 117 |
| 2.1.2 “Poesias” (1947)..... | 120 |
| 2.2 O transfazer do espaço pelas capturas do desejo | 126 |
| 2.2.1 “Compêndio para uso de pássaros” (1960) | 128 |
| 2.2.2 “Gramática expositiva do chão” (1966)..... | 137 |
| 2.2.3 “Matéria de Poesia”, (1970)..... | 143 |
| 2.2.4 “Arranjos para Assobio” (1980)..... | 149 |
| 2.2.5 “O guardador de águas” (1989)..... | 155 |
| 2.3 Princípios do rizoma na espacialização da obra de Manoel de Barros | 169 |

| | |
|--|-----|
| CAPÍTULO 3 - EXPERIMENTOS ESPACIAIS NA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS: GEOGRAFIAS INTENSIVAS NO CHÃO DE POESIA..... | 180 |
| 3.1 A poética do <i>deslimite</i> : máquina de guerra em escritura do desejo..... | 184 |
| 3.2 O pantanal intensivo e o quintal afetivo: forças moleculares de produção do espaço da poesia..... | 202 |
| 3.3 O desejo fabricou espaço: o devir geográfico da literatura menor | 217 |
| 3.3.1 A desterritorialização da linguagem na escritura do desejo | 221 |
| 3.3.2 Mapa intensivo nos agenciamentos do bloco de infância | 229 |
| 3.3.3 O mapa afetivo das miudezas do chão | 235 |
| 3.4 A espacialização intensiva menor e as geografias dos devires | 245 |
| O <i>DELMITE</i> É INCONCLUSO | 253 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS | 262 |

INTRODUÇÃO

Em busca do fora

Minha concupiscência é quanto humana e retórica, ao mesmo tempo. É a palavra que vai me desvelando (MULLER, 2010, p. 103)

A elaboração da Tese de Doutorado se fez como uma incursão em busca de conexões entre a Geografia e seu fora, a poesia. Uma investigação que partiu de afetos subjetivos que se expandiram em busca de um diálogo poético, em procura do espaço na obra do poeta Manoel de Barros. Com poder para diferença, foi encontro com criações de expressões de um programa de escrita e invenções de um mundo de multiplicidades, que arrebataram o pensamento normal, deslocando-o à conceber e incorporar as invenções de um maquinismo literário em *deslimite*, como andarilho errante, desterritorializou e fertilizou o desejo de criar diálogos para encontro com outras geografias.

Em desvios das ideias preconcebidas e do discurso elaborado em conceitos estabelecidos, a pesquisa criou um *problema*: adentrar o universo poético e se perder/conectar às fugas e descaminhos próprios dos espaços da poesia, ou encontrar e refletir a espacialização de poesia. Contudo, a poesia (como revelado na epígrafe acima), também é resultado de desejo, apetite sexual, *concupiscência humana e retórica* para fazer na/pela palavra uma poética em *deslimite(s)*, que permitem mover a geografia ao encontro de uma imagem de pensamento inventada pela diferença.

O compromisso com a força intempestiva da poética só aceitou o espaço como produto de invenção, pela identificação de movimentos de fuga, espaços de exílio, desvios. Em busca da espacialidade se perambulou por substratos da vida na procura de compreender sentidos geográficos à poesia. Exatamente pela palavra, no espaço por elas criado, a vida que pulsou lascívia em escrita poética, também se mostrou evadir da realidade, em “desdireção” para invenção de um espaço imanente à poesia. Nada se explicou. Tudo continua desforme, andarilho, aberto ou fechado, depende de quem olha, e inventa desamarras para devires: devir poético da geografia e devir geográfico da poesia.

Movimentando-se como molusco, sentindo as coisas com o corpo, foram criadas experimentações que traduzissem ou não, sentidos espaciais *entre* o vivido e o inventado, como geografias de um *espaço entre* da poesia. Por isso, a análise também é um convite para entrar no *espaço entre*, todos estão convidados, e esperamos, ao bel-prazer, livres para o encontro da diferença.

O *espaço entre* foi produto pelo desejo de compor geografias em diferenças, espacialidades afetadas por forças anômalas, de absurdez, mais do sentir, menos da utilidade de pensar, pleno de sentido e consciente de seus combates. Um pensamento inteligível, desregrado em franca potência de desterritorialização do mundo, como vozes que murmuram inconfidências *asignificantes*, imagens opacas, que alcandoram coisas menores, imperceptíveis, arranjos de palavras sem compromisso utilitário, infiel às convenções, composições vagabundas e indigentes, que estão por aí, em todas as direções, traçam guerra silenciosa em rupturas, descaminhos do *entre* no espaço de contingência do mundo.

Tudo nos parecia bonito, porém deslucado. Era necessário justificar a pertinência das reflexões, os amparos sugeriram em concepções como do geógrafo Paul Claval, que afirmou: “[...] O papel do geógrafo não é explicar o homem, a sociedade, a cultura, o espaço, mas se interrogar sobre as razões que levam os homens a construir sistemas simbólicos que negam a distância, ou as exaltam” (CLAVAL, 1999, p 73).

A sentença enaltece o sentido político do saber geográfico, um domínio de poder estratégico e combatente. Que implica, necessariamente, compreender que toda posição geográfica, incluso à qual falamos, pode criar sistemas simbólicos que exaltam distâncias, ou do contrário, as negam e aposta no dialogismo (BROUSSEAU, 2007, 81) entre diferentes recursos de inventar pensamento no/pelo espaço, que foi experimentado na espacialização da poesia.

Adoecemos pela poesia e seu *deslimite* nos potenciou desjuízo para negar distâncias que impeçam diálogos com o *delírio do verbo*. Entrincheiramo-nos em duas frentes de combate que caminhavam para expressão dialógica, criar linha de fuga das estratificações de pensamentos que impedem o encontro com o fora da Geografia, e por esse caminho de erro, roubar as armas que conectassem sua interioridade discursiva com multiplicidades exteriores, expandindo o pensar geográfico pela expressão do *espaço entre* da criação poética, em suma, foram experimentações de maneiras próprias de reagir como geógrafo à literatura (BROUSSEAU, 2007, p. 104, 105).

Para Ferraz (2011, p. 27), *imagem, conceito e mundo*, seriam orientadores das aberturas de diálogos entre a Geografia e Literatura, sem se reduzir a uma concepção fechada do que seria considerado geográfico. Foi necessário se despir das vestimentas estratificadas do pensamento acostumado, para combater os limites que pudessem desbloquear os agenciamentos com a diferença, e conectar a linguagem poética às experimentações geográficas.

O encontro da poética no mundo incitou conexões com experiências de uma vida que adquiriu sentido pela leitura, afeto, encanto, captura, desejo, que fez na literatura um diálogo de envolvimento para invenção. Pois, a poesia de Manoel de Barros “[...] permite que todos aqueles que entrem em contato com sua obra, estabeleçam diálogos a partir dos conflitos e inovações apresentadas pelo escritor frente ao que o leitor trás de sua própria existência” (FERRAZ, 2012, p. 49, 50).

Adentramos a máquina de escritura poética de Manoel de Barros, produtora de uma imagem de pensamento que, como lembrou Novaes (2005), pede prudência e astúcia contra os dogmas, como máquina de expressão poética, de um andarilho errante, traidor infiel dele mesmo. O poeta é um excitante particularmente poderoso, que cria expressão de diferença em seus combates com/pelo mundo, fazendo o pensamento desconfiar do próprio pensamento (NOVAES, 2005, p. 10, 11).

A linguagem poética intransitiva se desviou das estratificações do mundo ordenado pela razão, com potência de transformação, em invenções que não aclaram, senão pela criação de enigmas em lidar com a realidade, pelo segredo, entre o visível e o invisível do mundo (NOVAES, 2004, p. 13).

Maurice Blanchot (2011, p. 47), escreveu: “O poeta é aquele que ouve uma imagem sem entendimento”, e o *pantaneiro poeta* concebeu toda profundidade deste projeto para criação de uma linguagem *agramatical, inaugural*, que enunciou um mundo singular de palavras, imagens e espacialidades afetivas transfiguradas. Como um caçador de encontros intensivos, que inventassem a presença que faltava, o *Bugre* errante em desvios sabia que o “errante não tem sua pátria na verdade mas no exílio, mantém-se de fora, *aquém*, à margem, onde reina a profundidade da dissimulação” e o desejo, permanece desejo (BLANCHOT, 2011, p. 260): “Tem mais presença em mim o que me falta” (LSN, 1996 In. PC, 2010, p. 345).

Pelo encontro

O encontro com a poesia de Manoel de Barros, desde a primeira leitura, foi marcado pela incompreensão absoluta; ou melhor, a força da diferença deslocou o pensamento de seus encontros comuns. Não me esqueço, do primeiro semestre do ano de 2003, quando estudava as dez obras sugeridas para a prova de Literatura¹ do extinto vestibular da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, e tive contato com a *Gramática Expositiva do Chão*.

Era curioso como todos ficavam atordoados com a dificuldade de compreensão do livro. Os professores dos cursos preparatórios para os vestibulares, ao explicarem os diferentes autores, disponibilizavam caminhos interpretativos, “macetes” que selecionavam e ofereciam compreensão sobre as “principais questões” para a prova.

Com versatilidade ou boa dose de monotonia, nossos professores apresentavam livro a livro, aula a aula, os autores, a análise sobre os textos literários, a estrutura das obras e seus “principais detalhes”, as características e funções dos personagens, os temas e contextos, as “mensagens subliminares”, tudo desenhado em coloridos esquemas na lousa da classe. A metodologia de trabalho denotava autêntica tarefa taxonômica de mapear de maneira esquemática, os caminhos de compreensão e apreensão do conteúdo literário. Ao final, ainda era possível ter acesso na internet, a diversos “resumos das obras literárias” que, com mágica concisão, explicavam cada livro em uma única folha de papel A4, e favoreciam, inclusive, que a maioria dos alunos assistisse às aulas e lessem apenas os resumos.

O problema era que, com a *Gramática expositiva do chão* (GEC), a metodologia de estudo não funcionava. Aplicávamos os procedimentos de análise e o *nada* se tornava evidente, os gêneros eram confusos, a escrita toda fragmentada, as histórias sem linearidade. A “inarticulabilidade” da escrita, não apresentava conteúdos interpretáveis, significados, quem dirá um objetivo!? Vários de nós alunos, insatisfeitos com as poucas explicações dos professores, nos arriscávamos na leitura do difícil livro. Aqueles que obtinham êxito, ao término da leitura cresciam ao entendimento, nada além do que já “dessabíamos”.

¹ O vestibular da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, substituído pelo Enem Exame Nacional do Ensino Médio, disponibilizava, para às diferentes áreas de conhecimento, um referencial básico de estudos. Para a prova de literatura eram indicados de dez livros de diferentes escritores brasileiros Cf. <http://www.copeve.ufms.br/Vst2003i/Others/Obras.html>

O próprio Manoel de Barros relatou ter sofrido admoestações por seu livro ser tema de vestibular. Em diferentes entrevistas, fez questão de deixar claro que seu trabalho era pela poesia, para além da razão e lógica de sentido.

Há pouco tempo, chegou aqui em casa uma das coordenadoras do vestibular em Mato Grosso. Ela me disse: “Eu não entendo nada de seus livros. Se me permitir dizer a verdade, eu vou dizer: seus livros são uma m...!” Eu lhe disse: “Olhe, minha querida, se meus poemas são difíceis, a culpa não é minha. Juro que não tenho culpa. Meus poemas sofrem de mim.” Ela estava desesperada. E me disse: “Pois é, mas eu não entendo nada. Como é que vou preparar meus alunos para as provas?” Eu respondi: “Olhe, eu também não sei o que lhe dizer. Meus livros não são para vestibular.” Poesia exige sensibilidade. Se você não tem sensibilidade, preparo algum adianta (CASTELLO, 1996).

Manoel de Barros em sua resposta tocou em questão central exigida para o encontro com a poesia: possuir sensibilidade. No entanto, no ensino escolar que frequentávamos e, sobretudo, o que era exigido para o vestibular, não priorizava o uso da sensibilidade. Exceção feita, ao exíguo contato com as Artes nas aulas de Educação Artística, matéria organizada como as demais áreas de conhecimento da *grade curricular*.

Nesse desencontro, como poderia ser chamado, se destacou o antagonismo entre os diferentes saberes: a *poesia* requisitando sensibilidade e imaginação para se realizar em forma de pensamento no mundo; e a educação escolar, com seus conhecimentos básicos para o vestibular, cujo conhecimento científico, nas palavras de Deleuze e Parnet (1998), trata-se de “imagens” que “não remetem à ideologia, mas a toda uma organização que adentra, efetivamente, o pensamento para se exercer segundo normas de um poder ou de uma ordem estabelecida” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 20).

Ao olhar por essa perspectiva, é estranho perceber que, diferente dos intelectuais da universidade (UFMS), sobretudo, àqueles responsáveis pelo referencial literário do vestibular, o poeta, tinha clareza da diferença dos saberes, da poesia em relação ao conteúdo do pensamento escolar: “Faço uma poesia difícil. Depois, cair no mundo das imagens não é para qualquer um. Ainda mais para adolescentes. Adolescentes querem as coisas retas, senão não aceitam. E minha poesia é torta” (CASTELLO, 1996).

Para cair no mundo da imagem não é possível acessar uma forma de conhecimento pragmático, técnico, estabelecido por padrões, normas e estratificações, que permita refletir ou incorporar os sentidos imagéticos de um poema. Sendo, menos

por pretensão e mais por encontro, acontecimento, que move em direção ao desprendimento para viajar na própria realidade criada pela imagem poética. E assim adentrar o espaço em que semelhanças e contradições nos termos da realidade, que provocam outras sensações. Investem para a superação do real e fazem ver a pluralidade e interdependência dos sentidos, “[...] la pluralidad de lo real se manifiesta o expresa como unidad última, sin que cada elemento pierda su singularidad esencial [...]” (PAZ, 2004, p. 112).

A incompatibilidade do método de leitura do vestibular em relação à poesia de Manoel de Barros se desdobrou em estranhamento que nos afastou dos escritos do autor. Anos mais tarde, novamente na relação com as questões de conhecimentos científicos, em 2008, durante a pesquisa de mestrado, o contato com sua poesia foi retomado. Naquele momento, procurava leituras diferentes que permitissem outros prazeres, para além dos textos acadêmicos. A diferença, em relação ao primeiro desencontro, era que a poética nos afeiçoava melhor. Talvez, porque estávamos sobrecarregados das leituras centradas na investigação científica, buscando prazer na diferença, e mesmo na ausência de entendimento, se afetar com as sentenças: “Por pudor sou impuro” / “Não preciso de fim para chegar” / “Do lugar onde estou já fui embora” (LSN, 1996, in. PC, 2010, p. 348).

A literatura em geral e a poesia de Manoel de Barros, passaram a habitar o cotidiano das leituras, e com o passar do tempo foi ocupando maior espaço. Com a conclusão do mestrado e o afastamento da pesquisa acadêmica por quase três anos, às poéticas passaram a fazer parte de descobertas, encontros e fugas. Iniciava-se a busca do *espaço entre* que pudesse escapar e fazer conectar a geografias a outras saberes, na busca de diferentes maneiras de ver e refletir o espaço, suas “*geograficidades*” (no sentido que falou Dardel (2011, p. 32), a terra [espaço] como meio de realização poética), objetivos que permitiam criar experimentos, usados como recursos didáticos no trabalho docente.

Distante da pesquisa acadêmica era corriqueira a indagação de amigos, familiares, professores e alunos: e o doutorado, quando vai tentar? A maioria dos questionamentos, eram feito por incentivo; no entanto, vivíamos um período de frustração e desestímulo com a pesquisa acadêmica e tudo que a envolve. Assim, a vontade de não ter de responder a pergunta, era substituída pela cordialidade: “então, estava dando um tempo para a cabeça, mas já estou voltando...”. Esse roteiro foi

repassado inúmeras vezes, até que em meados de 2012, durante uma *conversa* com um amigo, que a sua maneira, me indagou: “e o doutorado Thiagãaa? Vamos mexer esse negócio caraaa...!”.

Naquela conversa, diferente de outras, a pergunta tornou-se provocadora. Ocupávamos, na época, o espaço de meu quarto, que era um sótão de uma pequena casa na Rua General Osório em Dourados-MS. Ele, em pé e atento aos meus gestos, realizava movimentos quase imperceptíveis olhando livros em uma trôpega estante de metal. Eu estava sentado atrás de uma cômoda, a qual sustentava aberto diante de meus olhos a “Poesia Completa” de Manoel de Barros. Repentinamente, como quem confessa um segredo mentindo, respondi: “só vou fazer Doutorado se for para pesquisar Manoel de Barros!”. *Bugre* só pega por desvio.

Ele concebeu a informação com naturalidade, como se estivesse compenetrado em busca de algo ao alcance dos olhos na maldita estante... O breve silêncio me incomodou, folhei o livro de MB fingindo ler e esconder a ansiedade. Após a eternidade de não mais que cinco segundos, ouvi com estranhamento e surpresa, uma frase: “Mas, então você precisa escrever o projeto, não!?”

Depois da breve e transgressora conversa, o silêncio perdurou até mudarmos de assunto. Agora, penso que o silêncio iniciou o trabalho de pesquisa na poesia de Manoel de Barros, inventado pelo diálogo que comprometeu e invadiu porta a fora nosso desejo e contaminou, inclusive, a escrita. Nem as geografias, nem as fronteiras que nos faziam se fixarem mais, abriram espaço às conexões anômalas que descobriram na solidão de um livro/obra, o povoar do deserto que já ou(via)mos; porém, não encontrávamos espaço.

Pelo diálogo

A construção da Tese de Doutorado foi *encontro* de prazer raro, profundo, que colocou em movimento todas as dimensões do pensamento e vida. Nada além de uma longa preparação e como tal, núpcias com o desregro, agenciando o *deslimite* na produção e reformulação continua de textos, ideias, capturas, caminhos, descaminhos, perdido: muita coisa foi concebida e desfeita em favor da poesia.

A começar pela escrita, acabamos seduzidos pela invenção de outras maneiras de escrever, percorremos imagens ágrafas, que alimentava uma concepção intensiva do

espaço e das geografias invocadas pela poesia. Intensivo porque se faziam em desvios, fugas, desterritorializações da linguagem e do mundo, da razão e suas verdades. Dos lugares de encontro entre geografia e poesia, um *espaço entre* precisou ser inventado, como diferença geográfica no devir da poesia.

Durante o período de pesquisa, muitos autores, críticos e teóricos, foram experimentados em análises e escritos, porém, abandonados ao longo dos processos e revisões, o que tornou inegável a mudança de perspectiva durante a trajetória final da tese, quando trocamos o aspecto quantitativo dos diálogos com autores, pela opção mais qualitativa (cremos!?), encontrando aproximações, afetos e diálogos mais restritos, em experimentação das concepções presentes nas obras de *Gilles Deleuze e Félix Guattari*, bem como, de *Maurice Blanchot*, para o diálogo com a poética de Manoel de Barros.

Apesar da falta de rumo e do estado de solidão necessária ao escrever, não marchamos para uma “trajetória cega”; guiamo-nos pela desorientação, como quem descarrilha e escorre. A poesia criou encontro em nós, um roubo que não foi premeditado, daqui para lá de acolá para ali, em todas as direções, “[...] nada de ideias justas, apenas ideias. Apenas ideias, é o encontro, o devir, o roubo e as núpcias, esse “entre-dois” das solidões [...]” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 8). Procure! Encontre e capture, “liberdade caça jeito”.

Foi inventado movimento como água escorrendo entre pedras. Como traços de geografias não catalogáveis, vistas apenas na agitação de aparecer e fugir. Espaços que não estão falando de intimidades ou percepções subjetivas do autor. Mas, de agenciamentos, capturas, conexões que não fazem do conhecimento, técnicas de domínios sobre os corpos, tornados matéria decodificada e vencida. Ao contrário, constroem composições em espaços de encontros, núpcias, evoluções não *parelela* entre diferenças, que colocaram nossas geografias em busca de seu transe e desterritorialização.

Por esse descaminho, a poesia foi roubada na solidão da escrita, nesse “entre-dois” e mais alguns (referências teóricas), não fomos injustos, roubamos para inventar, sem definir métodos e nos apoiando em procedimentos anormais, o “*deslimite*” foi meio de espacialização da poesia. Capturas que macularam em nossa relação com a geografia, o desejo de invenção do *espaço entre*, o espaço do devir poético: “[...] matéria resplandeciente u opaca – y así negar se al mundo de la utilidad; por la otra, transformar se em imágenes y de este modo convertir se en una forma peculiar de la comunicación

[...]” (PAZ, 2004, p. 23). Comunicação que permeou o nada, em acontecimentos menores de despojo e indignação, aberto às conexões com o fora, não pensado.

As disposições geográficas foram desmontadas para fazerem nas fronteiras entre as diferenças a produção de devires geográficos da poesia, o *espaço entre* do pensamento e do impensado, poética do *deslimite*, criou rupturas em experimentações de uma coisa incerta, ainda por fazer, mobilizada por um contato empolgante (BLANCHOT, 2011b, p. 24).

Nossa leitura é marcada por tudo aquilo de nós, que a poética tornou presente, uma coisa ainda por fazer, o necessário lapidar, inacabável, em espantosa penúria, que nos conduziu à inquietação.

[...] O verdadeiro leitor não recria o livro, mas está exposto a retornar, por um impulso insensível, às diversas prefigurações que foram as suas e que o tornaram como que presente, de antemão, na experiência aventurosa do livro: este deixa então de lhe parecer necessário para voltar a ser uma possibilidade entre outras, para reencontrar a indecisão de uma coisa incerta, ainda por fazer. É a obra reencontra assim a sua inquietação, a riqueza de sua indignação, a insegurança de seu vazio, enquanto a leitura, unindo-se a essa inquietação e esposando essa indignação, torna-se o que se assemelha ao desejo, à angústia e à leveza de um movimento de paixão [...] (BLANCHOT, 2011, p. 220).

A tese foi escrita como invenção daquilo que a poesia tornou presente. Em primeiro lugar, é preciso reiterar, que os escritos apostaram na potência do diálogo pela diferença. Não apenas fazerem os diferentes se comunicarem, mas recriar novas invenções de possibilidades e misturas. Diálogo para construção do *espaço entre* de entrada e saída na obra, em movimento de paixão, que não alude a preferência ou gosto, mas desejo de um *transfazer* que só nasce da experiência de renovação com o mundo.

No primeiro capítulo da tese: “*O escritor perambulando e a crítica escrevendo: a espacialização imanente à poética de Manoel de Barros*” abordou o difícil e inestimável trabalho ligado à pesquisa da obra: ler e refletir as “conversas por escrito” (conjunto de entrevistas concedidas pelo escritor ao longo da vida), que na totalidade, compõem volume de textos maior que os escritos publicados na forma livro. Entrevistas que desvelam inúmeras particularidades, que tanto motivaram curiosidade sobre a vida do autor, do fazer de poesia, e outros temas de grande valia ao aprofundamento das análises, pesquisa e conhecimentos sobre o autor e sua poética.

No que se referem às características das trajetórias de vida do escritor, encontramos nas entrevistas, inúmeras histórias transfiguradas em narrativas-poéticas, que expuseram um programa de fazer na vida e memória, experimentações para invenção da poesia.

Na segunda parte (do capítulo I) dialogamos com autores críticos da obra de Manoel de Barros, foram encontros valiosos. O contato com vasta produção (de livros, artigos, dissertações, teses, monografias, entre outros) foi realizado por meio de experimentação, capturando na noção relacional dos *segmentos molares* e dos *fluxos moleculares* de Deleuze e Guattari², que são movimentos de produção, estratificação e transformação do mundo, as orientações para refletir e debater as diferenças no que concerne às abordagens de crítica à poética.

Os trabalhos da crítica literária foram refletidos pela capacidade de lidar com a poética do *deslimite* e suas forças moleculares de invenção. O que permitiu também encontrar autores, que mesmo diante da força transgressora, defendem teses que procuram organizar e estratificar a poesia, compreensões que foram criticadas.

Por esse universo amplo de investigação de concepções e caminhos, procuramos refletir a ideia de um plano de imanência da poética de MB, configurado como grande campo de produção de pensamento, preenchido por segmentos molares e fluxos moleculares de invenção da diferença. Plano que foi inventado, fundamentalmente, pela obra do autor, que motivou a criação de dois outros vastos campos de escrita, o das entrevistas nas “conversas por escrito” e o de produção da crítica literária, ambos, vêm contribuindo para que a poesia seja das mais lidas e vendidas no Brasil (na primeira década do século XXI). A poesia de Manoel de Barros passou, ao longo de sete décadas, do anonimato ao grande reconhecimento, e para dialogar com a poética não é possível olvidar-se dos desdobramentos causados pela expressão de seu pensamento no mundo.

O plano de imanência poético se constitui como imagem de pensamento criada e desdobrada pela poética. Assim como a multiplicidade de entrevistas concedidas pelo escritor permitem aprofundar o trabalho de análise das poesias, as ponderações das pesquisas científicas também são fonte valiosa para aprofundamentos, debates,

² Os segmentos *molares* compõem todo plano de identificação, organização e afirmação do pensamento por linhas duras, enquanto os fluxos moleculares, como linhas de fuga e combate, escapam do plano de organização e sobrecodificação das relações de poder no mundo, fluindo intensivo em desejo (discussão aprofundada no Cap. 1 da tese).

constituindo um amplo campo de enunciações e pensamentos sobre a poética, por isso, são partes fundamentais do plano de imanência poético da obra de Manoel de Barros.

Um plano de imanência que é chão de poesia, criado pela invenção da diferença, território e abrigo, o limite e as estratificações, mas também o *deslimite*, sua *Terra* para *desterritorialização* e composição de uma imagem de pensamento preenchida por *linhas de fuga* que deformaram os contornos do mundo, pensando o que não pensa, coisas *pouco racionais e razoáveis*, que fazem da diferença expressão.

No segundo capítulo “*Dos agenciamentos ao pensamento rizomático: caçando espaço na obra de Manoel de Barros*” realizamos a leitura da obra seguindo a sequência de publicação dos livros. O procedimento além de respeitar o processo inventivo do escritor, procurou experimentar o espaço, em sucessivas e diferentes capturas, desde o nascimento da poética nos vazios do poeta, como deserto que foi povoado por vagabundos sem pecados. O movimento de leitura inventou *agenciamentos* como forças conectivas em *capturas*, para construção de espacializações comungadas por fluxos moleculares, um fora que invadia o espaço com força de diferença.

Os livros foram desvelando o espaço como dimensão de recolhimento dos afetos, agenciamentos com “ordinariedades”, coisas menores, os “achados do chão”, uma *natureza intensiva* e inacabada, em delírio e misturas. Foram inventadas abordagens plenas de desvios, afetada de coisas emprestáveis. A multiplicidade de conexões com singularidades, desbloquearam um *corpos sem órgãos* na linguagem, natureza, infância, em invenções de agenciamentos que construíram um espaço de forças e conexões *rizomáticas*.

Mesmo diante do encontro de diferentes composições espaciais na poesia, não foi possível definir formas ou procedimentos de fixação de uma identidade espacial, definida por movimentos, substâncias ou constâncias, compondo modelos da manifestação do espaço na obra. Ao longo da pesquisa, o diálogo deixou de contemplar esse fim, para fazer do espaço dimensão de encontros, uma espacialização inventada para as coisas estimadas pela poesia, distribuídas em uma superfície horizontal aberta, em *deslimite* de conexões entre diferenças, que funcionou como espaço do *rizoma*. Superfície de multiplicidades conectivas, procedidas de repetições, variação, expansão, conquista e captura, na composição de mapas de devires geográficos da poesia.

O espaço na obra, nos diferentes livros analisados, funcionou como imagem de pensamento, preenchido por multiplicidades de *conexões* com *heterogeneidades*, o fora

da linguagem, que permitiu invenções promiscuas, comunhões que abriram estratos e molaridades dos corpos e suas espacialidades, em experimentações eróticas que imprimiam *coices* na linguagem, criam *rupturas asinificante*, e de *desterritorialização*, em imagens de renovação do mundo.

Os princípios de funcionamento do rizoma no espaço da poesia fez encontrar os *mapas* intensivos (conectáveis e reversíveis) que são expressão *desejante* da construção poética de Manoel de Barros, armada de imagens que repetem em busca incessante da diferença, perversão, traquinagem, erro, desvio, do primeiro ao último livro, o contínuo processo de revisitar e reinventar em variação, as construções dos afetos-acontecimentos, expressão em desvario de uma máquina de escritura do espaço pelo desejo.

No terceiro capítulo “*Experimentações do espaço na poética de Manoel de Barros: geografias do devir no chão de poesia*” procurou-se compor, pelas capturas da *máquina de guerra* em escrituras do desejo, o *quintal afetivo* e o *Pantanal intensivo*, como espaços de vivências do escritor, que foram transfigurados como *mapas intensivos* da poética barreana. Como uma *literatura menor* a poético foi concebida como *corporeidade intensiva* ou propriamente, um *corpo sem órgãos* de poesia.

Os espaços entre da poesia, seja como *quintal afetivo* e/ou *Pantanal intensivo* são construídos por meio de três mapas. O primeiro é resultado dos movimentos de desterritorialização da linguagem, *a desterritorialização da linguagem na escritura do desejo*, que buscou compreender *intensivo* poder criar espaços *lisos* no funcionamento da linguagem (desvios que permeiam o *agramatical*, a *despalavra*). Invenções que criaram na poesia *operações de espaçamento* e *alisamento* que caracterizam um uso menor da língua, como um mapa de desterritorialização dos sentidos, significados e significantes, pelo transfazer da linguagem.

O segundo mapa são dos *agenciamentos do bloco de infância*, que é configurado pelas “memórias inventadas” das brincadeiras com palavras no *quintal afetivo* da infância, não como recordação de acontecimentos, mas como afetos do desejo, que são substratos para reinvenções que permitiram aumentar o acontecer do mundo.

O terceiro mapa está ligado aos acontecimentos do chão, *o mapa afetivo das miudezas do chão*, que além de reafirmar o sentido político de literatura menor, permitiu incorporar um espaço de uma “*Estética da Ordinarietàade*”.

Ao fim e ao passo, percorrendo até se perder e encontrar a invenção de um *espaço entre*, para “desexplicar” desvios e agenciamentos, comunhões promíscuas da poesia pelo espaço. A poesia permanece por aí no mundo, intocada em seu despojo, como quem não tateia para não manipular, pouco se infringiu sobre suas *desformas*, preocupado mais nas conexões com as forças do desejo e deixar tudo permanecer desconhecido. Sem querer existir sobre a poesia, mas necessariamente, arrastando um pouco de sua torpeza, acabou-se caindo na pretensão de inventar na força da multiplicidade, devires geográficos.

Os descaminhos em desvios poéticos dos desencontros das geografias do fora foram inventados como espaços e corporeidades de pensamento. Todavia, talvez não tenha sido bem isso, pedimos sinceras desculpas, é que na esquiva do início e fuga do fim, no *espaço entre*, as coisas vão assim, pode ser que sim, pode ser que não, mas que elas estão sendo independente de verdade.

CAPÍTULO 1 - O ESCRITOR PERAMBULANDO E A CRÍTICA ESCREVENDO: A ESPACIALIZAÇÃO DA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS

A “realidade” espreita constantemente o artista para impedir sua evasão. Quanta astúcia pressupõe a fuga genial! (ORTEGA Y GASSET, 2005, p.43)

O que escrevo resulta de meus armazenamentos ancestrais e de meus envolvimento com a vida (BARROS, 1990, p. 315).

Se o desejo pela palavra foi capaz de desvelar o poeta em poesia. Aceitamos no compromisso da tese um desafio demasiadamente perigoso, inventamos uma caça, que se desdobrou em processo de perder-se em composições à procura de encontros espaciais. A armadilha recobrava ressalva, sobretudo, porque há uma dimensão dos *envolvimentos com a vida que espreita constantemente o artista para impedir sua evasão*. O poeta nos envolvimento com a vida escreveu pelas palavras seus *armazenamentos ancestrais*, astúcia que pressupunha sua genial fuga.

A primeira aproximação espacial com a poética foi construída pelos curiosos aspectos da “realidade” vivida, que foi jocosamente revelada, em vasto material daquilo que é parte da máquina de escritura poética do autor, as entrevistas escritas, ou como o poeta denominou, “conversas por escrito”³. A incapacidade do escritor com a retórica em público, seja concedendo entrevistas filmadas ou gravadas, era característica marcante no poeta que tinha obsessão pela palavra, porém não se sentia acolhido pela fala: “*a palavra falada não me recolhe. Antes até me deixa ao relento*” (BARROS, 1990, p. 317). Por esse motivo, a maior parte das entrevistas concedidas durante a vida foi por meio de correspondências (cartas digitadas). Prática que permitia ao poeta fazer do gênero literário (entrevista) laboratório de experimentos poéticos: “*Acho que foi minha inaptidão para o diálogo que gerou o poeta*” (BARROS, 1990, p. 307).

³ Foi o título atribuído ao conjunto de entrevistas (concedidas entre 1970 – 1989), publicadas em “Gramática expositiva do Chão” (Poesia quase toda) 1990. Outra valiosa publicação de fragmentos de entrevistas foi lançada em 2010, no livro “Encontros”, organizado por Manoel de Barros e Adalberto Muller.

Gilles Deleuze também demonstrou incomodo em relação às entrevistas repletas de perguntas concebidas previamente e, quando Claire Parnet lhe perguntou: “*O que é e para que serve uma conversa?*”. O autor discorreu: “É difícil se “explicar”, - uma entrevista, um diálogo, uma *conversa*” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 2), sobretudo pela conversa de uma entrevista, ser tomada de questões que, mesmo apresentando pontos interessantes, *o escritor percebe estritamente que não tem nada a dizer*.

Tanto Manoel de Barros, quanto Gilles Deleuze procuravam fazer de uma entrevista um experimento com consequências criativas. Em “conversa por escrito” o poeta produzia um diálogo com tempo para reflexão e recolhimento na escrita, e talvez se esquivar dos interrogatórios e questões-respostas. A estratégia em conceder uma entrevista valorizava a diferença e potência da ação propriamente, como um encontro para invenções: “*Gostaria que uma entrevista fosse também um texto poético*” (MULLER, 2010, p. 16).

Filósofo e poeta se encontram em questão semelhante: fabricar por meio de uma conversa problemas e experimentações que permitam novas possibilidades de invenções. Atenta ao pitoresco instintos criativos da poética de seu pai, a artista plástica Martha Barros, inventou uma iluminura em “Conversa” (2015).

A tela (“Conversa”) é uma imagem de deformidades. Natureza inacabada (?), bichos (?), coisas (?), uma cara de tatú amarelo (?), no lado direito, um porco do mato, uma formiga no centro e à esquerda teclas de um instrumento (?), para um canto que contaminem a imagem com murmúrios próprios da comunicação sem fala, com bocas fechadas (?). Seria a aglutinação, o ajuntamento de formas errantes, estranhas, dotadas de diferenças, traços e cores em um mimetismo de perda das formas. O sentido de unidade da identificação, seu pivô e/ou núcleo, foi envolto em abertura para a multiplicidades, sentidos “larvais”, afetos, propriamente, de uma conversa destituída de falantes, sábios, donos da palavra e/ou discurso, apenas encontros, agenciamentos, trocas, misturas, comunhões que são expressão de uma linguagem pulsante aos interstícios dos devires de transformação do mundo.

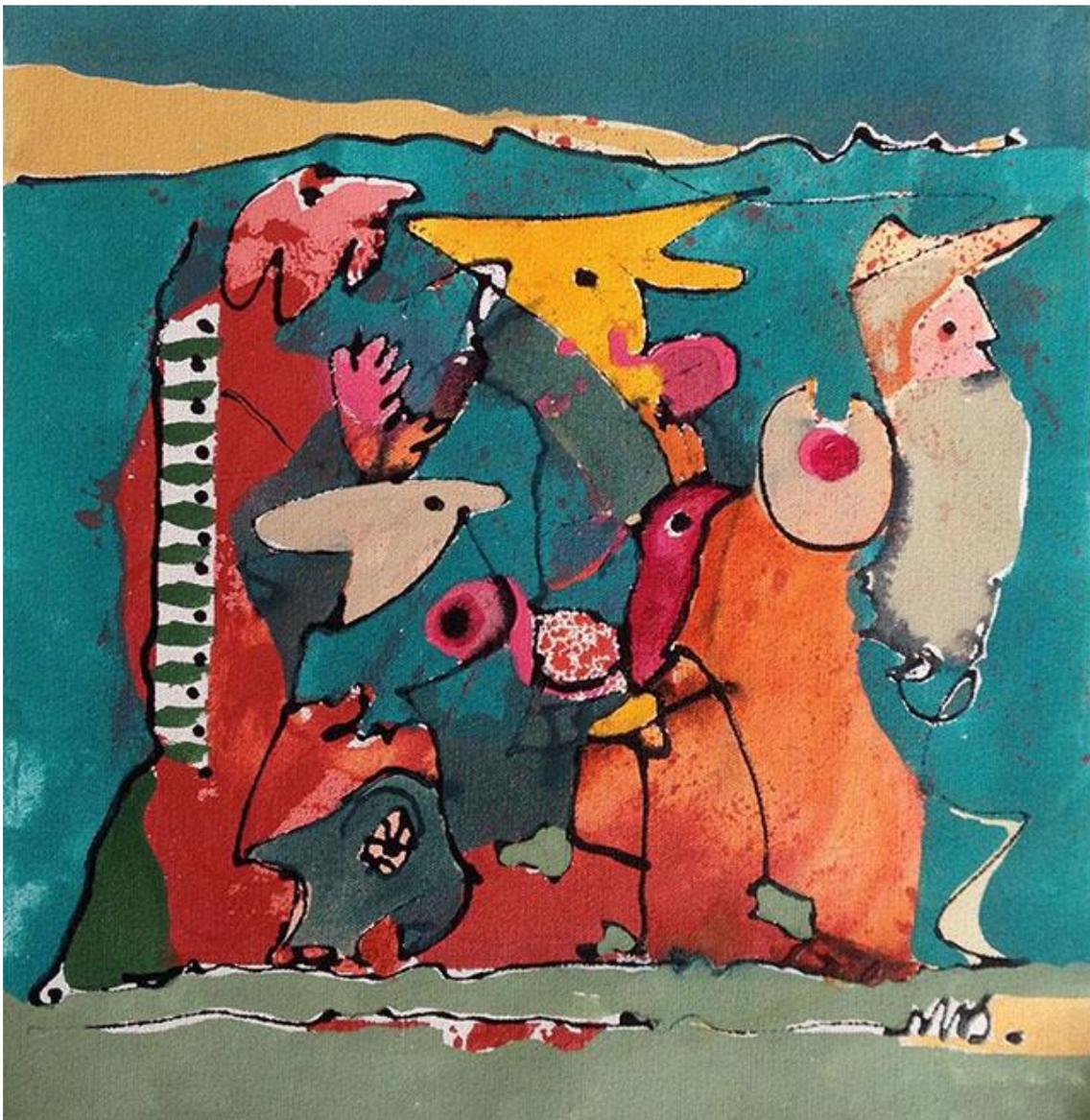


Figura 1. Pintura de Martha Barros “Conversa” (2015)

Fonte: <http://www.marthabarros.com.br/start.htm>

Com essa multiplicidade de sentidos, as “conversa por escrito” além de ser um texto poético formam um conjunto de relatos sobre diferentes experiências de vida do escritor e permitem experimentar e criar reflexões de sua obra nas relações com o mundo. Entrevistas que produziram potência de diferença em diálogos abertos, espacialidades em devir, ou seja, em processo de identificação, desvios, fugas e aprofundamentos para invenção de novas leituras da/sobre a poética barreana.

As leituras da vida do escritor Manoel de Barros foram refletidas buscando nas relações espaciais vividas elementos que contribuíram para a construção poética, perspectiva de análise que levou em consideração as lições de Doren Massey (2012), configuradas a partir de três proposições de abertura do espacial. *Primeiro*, pensar o

espaço como produto de inter-relações, destituído de *essencialismos*, sempre em *construtividade* relacional, configurando-se por geografias de relações e de negociações. *Segundo*, admitir o espaço como esfera de possibilidades da existência da multiplicidade, abrindo uma política do espaço para “um reconhecimento mais completo da coexistência simultânea de outros, com suas próprias *trajetórias* e com sua própria *estória* para contar” (MASSEY, 2012, p. 31). *Terceiro*, reconhecer o espaço como processo de construção, nunca um sistema fechado, sempre aberto às perspectivas políticas futuras. “Talvez pudéssemos imaginar o espaço como uma simultaneidade de *estórias-até-agora*” (MASSEY, 2012 p. 29), aberto ao devir geográfico. As três proposições permitem criar o problema espacial de leitura do poeta no mundo; a compleição do escritor *pelo espaço* de inter-relações abertas em negociações com multiplicidades de experiências em processo de devir geográfico.

Os textos poéticos das entrevistas revelam características pitorescas dos lugares vividos pelo escritor⁴

Minha infância é marcada por gestos de peixes, por entes que alçam tipo borboleta e bem-te-vis, por entes que rastejam tipo lesma, lagarto. Meu olho é marcado por árvores, por rios e mais cinco pessoas: meu pai, minha mãe, meu irmão e três vaqueiros. Aprendi até sete anos só coisas que analfabetam (...). Fui criado no mato isolado. Acho que isso obrigava a ampliar o meu mundo com o imaginário, inventei meus brinquedos e meu vocabulário (...). Em 1931, com 14 anos, um padre no Colégio São José me deu um livro de Antônio Vieira para ler. Só daí em diante gostei de ler. Mas não pelas histórias ou pregações do Vieira, mas pelas frases dele. Depois comecei a ler todos os poetas daqui e de outros lugares. Minha curiosidade intelectual nunca foi por histórias nem por indague sobre a vida e a morte – essas coisas metafísicas. Eu gostava das frases, de preferência as insólitas (MULLER, 2010, p. 40).

O poeta se remeteu a infância ligada às coisas da natureza, em um local no mato isolado, que cativava a imaginação pelo desejo de ampliar o mundo, parco de brinquedos e pessoas. Foi no experimento do chão da infância que o poeta adquiriu o gosto incauto por leituras de frases insólitas, criando o desejo de descoberta e invenção do mundo pelas palavras. O espaço vivido quando criança surgiu como raiz criativa do imanente poético, que viveu lugares de diferenças, que potencializaram a imaginação

⁴ O que moveu nossa escrita não foi recompor os momentos vividos ou contar a história de vida do poeta. Mas catar coisas, selecionar elementos que julgamos importantes para refletir a máquina de escritura poética de Manoel de Barros.

criadora, conectando esse desejo ao encontro das palavras: *chão* e *palavras* foram componentes da espacialização poética em Barros.

Manoel Wenceslau Leite de Barros nasceu em 19 de Dezembro de 1916, no Beco da Marinha, na região do Porto em Cuiabá MT: “*Sou filho e neto de bugres andarejos e portugueses melancólicos*” (MULLER, 2010, p. 48)⁵, com dois meses de vida, sua família se mudou para uma fazenda no Pantanal (*Nhecolândia*) do Sul do Mato Grosso (atual Mato Grosso do Sul): “*Fui criado numa fazenda do Pantanal. Meu pai empregou-se como arameiro, que é aquele sujeito que faz a cerca para isolar o gado (...) vivia acampado na beira das cercas. Até os 8 anos, eu fui criado no chão, da forma mais primitiva*” (CASTELLO, 1997). O poeta captura, nas primeiras inter-relações da infância, singularidades dos aspectos de vida que o levaram ao intenso contato de proximidade com o chão, marcando o olho com ausências de relações sociais, que atribuiu especificidades ao vivido, conduzindo ao processo de negociação em inter-relações de diferença, para encontrar as coisas que *analfabetam*.

O relativo isolamento da vida em acampamentos rurais na fazenda, no Pantanal, produziu negociação espacial dos viventes em relação aos modos de vida: “*A de muito que na Corruptela onde a gente vivia/ não passava ninguém/ Nem mascate muleiro/ Nem anta batizada/ Nem cachorro de bugre/ O dia demorava de uma lesma*”, o que obrigava a ampliar o mundo pela imaginação: “*Por forma que a nossa tarefa principal era a de aumentar o que não acontecia*” (BARROS, 2004, in. PC, 2010, p. 426, 427). Assim, criava sua *linha de fuga* do “*essencialismo*” espacial (isolamento): “*O menino isolado criou sozinho seu alimento espiritual*” (MULLER, 2010, p. 40).

O traço espacial da vida do poeta, pelas narrativas poéticas, não relata apenas aspectos da vida, dos episódios e representações, mas também o encontro de trajetórias e movimentos que interagem com diferenças e se conectam aos desejos do fazer poético.

As leituras das diversas entrevistas e fragmentos da obra criou desejo de ver, pelo movimento das inter-relações de vida, as misturas que deram *corporeidade* ao poético: “*Minha infância levei com árvores e bichos do chão. Essa mistura jogada depois na grande cidade deu borá: um mel sujo e amargo. Se alguma palavra minha não brotar desse substrato, morrerá seca*” (BARROS, 1990, p. 315). A mudança da

⁵ A pesquisa de Campos (2007), “Manoel de Barros: o demiurgo das terras encharcadas – Educação pela vivência do chão” apresentou minuciosa investigação documental sobre as origens da família Barros e seu pioneirismo na ocupação do Pantanal de *Nhecolândia*.

trajetória espacial durante a infância fez rupturas e arrastou “*Manequinho*”, com seu chão imanente, para o encontro de novas inter-relações, que expandiram em multiplicidades as conexões pelo espaço:

(lembança)
 Perto do rio tenho sete anos.
 (Penso que o rio me aprimorava.)
 Acho vestígios de uma voz de pássaros nas
 águas.
 Viajo de trem para o Internato.
 Vou conversando passarinhos pela janela do
 trem.
 Um bedel raspou a cabeça de meu irmão no
 internato.
 Havia um muro cheio de ofendículos.
 Liberdade havia de ser pular aquele muro.
 (BARROS, 1991, in. PC, 2010, p. 280).

Segundo Campos (2007, p. 164), MB começou a ser alfabetizado em casa por sua tia, entre 1924 e 1926, no entanto, sabe-se que com oito anos, foi estudar em Campo Grande no colégio Pestalozzi, o que contradiz as datas citadas pela autora, pois, em 1924, completara oito anos. No colégio interno, o menino enfrentou admoestações do novo espaço de vida, que impunha normas disciplinares (cabeça raspada e muros) e limites, ao mesmo tempo em que favorecia a descoberta de novas conexões com o mundo, através da leitura e amizade com padre Ezequiel.

Quando deixei de acompanhar meu pai pelas fazendas, fui para um colégio interno em Campo Grande. Depois, meu pai me mandou para o Rio, para o Colégio São José, dos irmãos maristas, onde fiquei por mais sete anos. Passei todo esse tempo lendo. Eu tive a sorte de conhecer um professor, padre Ezequiel, um homem culto e de espírito aberto, que marcou profundamente minha formação. Quando eu tinha 13 anos, ele me deu para ler um livro do padre Vieira. Fiquei alucinado (CASTELLO, 1997).

A narrativa poética desvelou a vida do poeta por encontros com *limites* impostos pelos lugares vividos, que são negociados em desvios para encontro de outras possibilidades: no isolamento da fazenda, o encontro com invenções que aumentavam os acontecimentos; no internato, o encontro do muro cheio de ofendículos (que impedem e atrapalham) “Liberdade havia de ser pular aquele muro”. No entanto, não foi em pular o muro que “*Manequinho*” encontrou a fuga da prisão interna e sim em outras capturas, como explicado pelo poeta, com ironia.

Não sei de quê nem de onde vem a minha agramaticalidade. Mas posso inventar uma causa, uma versão que até poderá ficar chique. Estudei dez anos em colégio interno. Interno é preso. Se você prende uma água, ela escapará pelas frinchas (...). O Padre dava livros. Eu não gostava de refletir, de filosofar; mas os desvios linguísticos, os volteios sintáticos, os erros praticados para enfeitar frases, os coices na gramática dados por Camilo, Vieira, Camões, Bernardes – me empolgavam. Ah, eu prestava era praquilo! Eu queria era aprender a desobedecer na escrita. Esse desobedecer teria a ver com os dez anos obedecendo a bedéis, diretores, padres, muros que cercavam o colégio? Os psicólogos podem até achar isso. Entretanto estou com meu irmão Antônio, que é roceiro e ortógrafo – aquilo era um dão (MULLER, 2010, p. 57)⁶.

O poeta inventou com jocosidade, suas fugas, demonstrando, em linhas não dramáticas, um contínuo processo de se chocar com limites⁷, negociar e extrair potências de libertação dos problemas aprisionadores. Cerceado pelos *muros, padres, bedéis*, de cabeça raspada e se alimentando de *feijão bichado*, o poeta encontrou sua linha de escape. Mesmo sem saber de onde *vem a minha agramaticalidade*, inventou uma causa, uma versão adorável, chamando atenção de analistas da ciência (os psicólogos): “há um grupo de analistas lacanianas com quem saio uma ou duas noites por semana para tomar umas cervejas. Elas pensam que minha poesia comprova as teorias de Lacan” (CASTELLO, 1997). No encontro de uma linha de fuga⁸, a leitura, sorvida em diferença (desinteressada em se informar, não querendo refletir nem

⁶ A versão original do trecho citado foi publicada na Revista *Bric-a-Bric* (entrevista concedida à Turiba e João Borges) e republicada em GEC (1990, p. 323), a versão citada contém pequena diferença em relação ao original, apenas na primeira frase, onde estava escrito: “Vem não sei de que nem de onde. Mas posso inventar uma causa”.

⁷ Em *Poemas concebidos sem pecados* (1937), outros limites foram desvelados em humor na relação do menino que saiu da fazenda para estudar em colégio interno: “No recreio havia um menino que não brincava com outros meninos./ O padre teve um brilho de descobrimento nos olhos/ - POETA!/ O padre foi até ele:/ - Pequeno, por que não brinca com os seus colegas?/ É que estou com uma baita dor de barriga desse feijão bichado” (BARROS, 1937, in. PC, 2010, p. 13).

⁸ No colégio interno o poeta encontrou pelo desvio dos limites outro componente muito expressivo de sua poesia, a *parede*, que tem força de liberdade, transgressão, prazer e comunhão. Em GA se lê: “Que a palavra parede não seja símbolo de obstáculo à liberdade, nem de desejos reprimidos nem de proibições na infância etc.” (BARROS, 1989, in. PC, 2010, p. 261); Em MI: “Quando eu estudava no colégio, interno./ Eu fazia pecado solitário./ Um padre me pegou fazendo. – Corumbá, no parrrede!./ Meu castigo era ficar em pé defronte a uma parede e decorar 50 linhas de um livro./ O padre me deu pra decorar o Sermão da Sexagésima de Vieira” (BARROS, 2008, p. 27); Em entrevista o poeta afirmou: “A única palavra cidadina legítima que consta de meus arquissemas [palavras que orientam nossos descaminhos] é parede. Raiz de parede é uma coisa forte em mim” (BARROS, 1990, p. 327). Em outra entrevista, desexplicou melhor: “Todo mundo pensa que ficar de frente para uma parede é uma atitude mais pobre. Entretanto não é. Ficar de frente para uma parede desenvolve no ente um outro sentido. Tem a riqueza de você poder ver essa parede a ponto de sê-la” (MULLER, 2010, p. 59, 60).

filosofar), permitia se *alucinar* com os *desvios linguísticos*, os *coices* na gramática em desobediência *agramatical*.

O desvio foi muito marcante na vida do menino do mato. Impressões do lastro ancestral do ente poético: “*Descobri aos 13 anos que o que me dava prazer nas leituras não era a beleza das frases, mas a doença delas*”, e foi comunicar seu preceptor e professor de *agramática*, *Padre Ezequiel*, “*que fez um limpamento em meus receios*”, confirmando que aquilo não era doença. Perguntou a “*Manequinho*”: “*você não é de bugre Manoel?(...) Veja que bugre só pega por desvios, não anda em estradas – Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas e os ariticuns maduros*” (BARROS, 1993, in. PC, 2010, p. 319).

O guri incorporou as lições, e passou a ver nos desvios o encontro de *surpresas* e vitalidades poéticas: *Há que apenas saber errar bem o seu idioma* (BARROS, 1993, in. PC, 2010, p. 319). A seleção de leituras pelos desvios colocaram o menino em intenso e viciante processo de incorporar vozes vinda de outros lugares que alimentavam seu desejo pelas palavras: “*meu pai me mandou para o Rio, para o Colégio São José, dos irmãos maristas, onde fiquei por mais sete anos. Passei todo esse tempo lendo*”.

Aos 17 anos, quando saiu do colégio interno, conheceu outros autores, como Oswald de Andrade e Rimbaud: “*o primeiro me confirmou que o trabalho poético consiste em modificar a língua. Rimbaud me incentivou com o seu “immense dérèglement de tous les sens”*” [grande desarranjo de todos os sentidos]. O espaço de inter-relações com múltiplas leituras se ampliou: “*Rimbald foi uma revolução. Eu podia me desnaturar, isto é: desreinar de natureza*” (MULLER, 2010, p. 58). As paixões de lituras não foram abandonadas nem na faculdade de Direito.

Nada me afastaria. Eu tomava a condução para ir à faculdade, mas parava no centro e ia para a Biblioteca Nacional. Padre Ezequiel, é claro, não me fez ler Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire, mas me ensinou o francês. Na Biblioteca Nacional, eu finalmente podia lê-los (BARROS, 1990, p.325; CASTELLO, 1997).

Durante a juventude, além das leituras transgressoras, foi período de grandes agitações, inclusive, com filiação ao Partido Comunista. “*Foi o Apolônio de Carvalho quem me enfiou na Juventude Comunista. Eu o conheci quando era estudante e morava no porão de uma pensão do Catete (...) Éramos quatro rapazes vivendo no porão*” (CASTELLO, 1997), que receberam a tarefa de pintar na estátua de Pedro Álvares Cabral a frase: “*Viva o Comunismo*”. O poeta não se entusiasmou com a missão

transgressiva, e desistiu de cumprir a tarefa. Às quatro da manhã policiais bateram na pensão à procura de “Maneco”, que foi salvo pela dona (húngara) da pensão, que argumentou ser o jovem recém chego do colégio interno, era poeta e acabara de escrever um livro: “*O policial leu os títulos: Para Nossa Senhora, A Fala de Jesus Cristo, coisas assim. Fechou o livro, botou debaixo do braço e disse: “Você pode ficar.” Fui salvo pelos sonetos*” (CASTELLO, 1997)⁹.

A juventude foi importante momento de construção de diferentes inter-relações com multiplicidades do mundo. O jovem não estava mais cerceado pelos muros e olhos dos clérigos. Podia, inclusive, se aventurar em outros encontros: “*Eu tinha lido em Fernando Pessoa: ‘Amanhã é dos loucos de hoje’. Era preciso ser louco. Era preciso ser amanhã. Entrei pra Juventude Comunista. Comecei a ter chefes e chefetes. Recebia ordens que ninguém sabia de onde vinham*” (MULLER, 2010, p. 101)¹⁰. As decepções com o Partidão aconteceram muito cedo. Quando Luiz Carlos Prestes saiu da prisão, o poeta esperava que ele tomasse uma atitude contra o governo fascista de Getúlio Vargas.

Militei durante cinco anos. Um dia, decepcionei-me com um discurso do Prestes, que passou a elogiar o Vargas, o mesmo que o tinha prendido, e resolvi afastar-me do partido. Meus amigos diziam-me: “Não sai do partido, porque eles te matam”. Então resolvi sumir. Peguei um trem e fui para a fronteira do Paraguai, onde meu pai era gerente de uma charqueada. Fiquei escondido por uns seis meses (CASTELLO, 1997, p. 8).

A decepção com a militância política o fez abandonar os sonhos ideológicos para a salvação do mundo, deixando em relevo mais tarde, que o momento foi de importante amadurecimento intelectual para tornar-se escritor: “*Penso que o poeta pode e deve ser político. Mas sua poesia não. Poesia não aguenta ideias. Verso não precisa dar noção*” (MULLER, 2010, p. 79). Mais tarde, com mais de oitenta anos, publicou um pequeno poema no final de entrevista concedida à *Folha de São Paulo* em

⁹ “Nossa senhora da minha escuridão” foi o primeiro livro escrito por MB e foi extraviado no episódio policial: “*Não sei porquê, o policial levou o livro com ele. Era minha única cópia e eu o perdi para sempre. Hoje deve estar nos arquivos de Filinto Muller*” (CASTELLO, 1997, p. 7). Ainda no colégio interno, também publicou um poema no jornal dos alunos e depois enviou uma crônica e alguns versos para serem publicados no *Boletim da Nhecolândia*: “*que era uma publicação de fazendeiros. Fiz sucesso com minha família*” (MULLER, 2010, p. 88).

¹⁰ E, o poeta completou: “*Me mandaram ler Marx, Engels, Lenine. Não passava das dez primeiras páginas. Descobri que meu forte era palavra. Me ajeitei com Maiakóvski. Meu gosto era mais literário que revolucionário*” (MULLER, 2010, p. 101).

14/11/1993, que ilustra sua opção em relação a poesia ante a militância político-partidária.

O MILITANTE

Foi assim:

Eu era do Partidão.

Um dia precisei de fazer uma autocrítica.

Fi-la.

Mas não fui aprovado pela direção.

A autocrítica estava muito subjetiva – disseram.

Expliquei que eu também não era tão objetivo assim.

Me chamaram de pequeno burguês filhinho do papai.

Isso eu era.

Vai daí me afastei do Partido.

Fui mexer com palavras.

Vi que a palavra é uma coisa que não pode ficar na

boca de militantes

sob pena de morrer por clichê.

Passei a estudar o assunto.

Comecei a transver o mundo.

Inclusive só andava pelo lado esquerdo da tarde.

O que era visivelmente um vício adquirido na militância.

É interessante observar a riqueza do “entre” nos movimentos de ir e vir. O poeta sempre esteve em movimento, “entre” o Pantanal e o Rio de Janeiro, “entre” os afetos da terra de origem, seu chão, e o novo mundo de múltiplos desvelamentos, expansões, conexões, desvios, capturas. Um sentido *de espaço entre* percorre os diferentes relatos das “conversas por escrito” que contam passagens da vida do escrito MB. O poeta, em expansão construtiva de si, no mundo, se decompunha em fragmentos de vivências que marcavam (trajetórias e estórias) conexões de sentido à construção poética¹¹. A distância geográfica em relação a família também rendeu outras experiências marcantes ao escritor:

Troço curioso é que, durante 50 anos, troquei correspondência com minha mãe todas as semanas, de onde quer que eu estivesse. Ela escrevia brilhantemente, fazia aquelas recomendações de mãe (‘não saia sem agasalho’, ‘coma direito’, ‘cuidado pra atravessar a rua’), contava o que estava acontecendo com a família, com os parentes, os amigos, e tudo sem usar ponto nem vírgula. Mas dava pra entender tudo e depois percebi que ela tinha um ritmo que é o mesmo da minha

¹¹ Veja-se o caso de uma das trajetórias que marcaram o escritor quando viveu longe dos pais: “*Na época, o percurso da viagem até o Rio de Janeiro era: vapor de Corumbá até Porto Esperança. Aí trem até Campo Grande – pouso em Campo Grande. No dia seguinte, trem até Araçatuba – pouso. Até Bauru – pouso. Até São Paulo – pouso. Em São Paulo, troca de estação e, numa esticada só, chegada ao Rio. Uma viagem de seis dias, coisa que hoje se faz com uma hora de avião*” (MARIANO, *apud.* CAMPOS, 2007, p. 165).

poesia [...] Eu e ela temos o mesmo fôlego, o mesmo fluxo do inconsciente (COSTA, apud. CAMPOS, 2007, p. 176).

As origens geográficas da família criaram trajetória singular a vida do escritor, marcas de distâncias que separavam e, por isso, exigiam outras conexões, permitindo continuidades descontínuas, cartas que mantinham a ligação de um lastro ancestral em ritmo, *fôlego e fluxo do inconsciente*. As grafias do espaço teceram cartografias intensivas de desejos e afetos. Distâncias foram superadas por conexões que criaram um *espaço entre* das cartas: “*Minha vida foi marcada pela distância geográfica em relação a meus pais*”

O regresso à fronteira (Brasil – Paraguai) permitiu ao poeta novo encontro afetivo com o que tanto lhe interessava: “*Na boca do povo a palavra viva e turgesciente. Vem com todos os desejos, com todos os ardures, com todos os murmúrios. Tenho amigos do povo que me ensinam de terra (...) Suas palavras se inclinam de folhas, de água, de chão*” (MULLER, 2010, p. 56).

Manoel de Barros percebeu que o povo ensina o poeta: “*Viajando pela fronteira, dei-me conta de que cada fazenda do Pantanal era uma ilha linguística, em cada uma delas se falava um dialeto próprio*” (CASTELLO, 1997, p. 8, 9). O poeta passou a colecionar as expressões dialetais do Pantanal (aproximadamente 500), propriamente, como matérias de poesia e, depois, em entrevista, confirmou ter perdido o caderno com as palavras tortas, o que o levou a criar suas próprias invenções com as palavras.

O lugar onde a gente morava era uma *ilha Linguística*, no jargão dos Dialetoólogos (com Perdão da má palavra).
Isto seja: que a gente morava em lugar isolado: núcleo de dez a vinte pessoas, onde poderia germinar um idioleto.
(...)
A gente aprendia coisas de sexo vendo os cachorros emendados, vendo os cavalos nas éguas e os touros nas vacas.
Camões chamava a isso “Venéreo ajuntamento”.
Mas a gente não sabia de Camões e nem de venéreos.
(...)
(BARROS, 1998, in. PC, 2010, p. 361, 362)

O jovem “Maneco” se encantou com a variação geográfica das paisagens linguísticas do Pantanal. Cada lugar com expressões próprias decompostas por

diferentes traquinagens e invenções sobre as palavras. Para o poeta, inventar aumenta o mundo. Lição geográfica apreendida no lugar *ilha Linguística* que, desde a infância, fornecia experiências com a linguagem e vivências próximas à natureza. No entanto, sensível diferença aconteceu em relação ao menino que viveu até os oito anos encostado ao chão, no regresso, o jovem trazia em suas bagagens a multidão de vozes com quem aprendia a *desnaturar e desreinar à natureza*, os autores que imprimiam *coices* sobre a linguagem.

O poeta foi logo armando encontros intertextuais (Camões): “*Levei o Rosa na beira dos pássaros que fica no meio da Ilha Linguística./ Rosa gosta muito de frases em que entrassem pássaros*” (GEC, 1990, p. 362). A *ilha linguística* era imagem do saber do povo, pois é “*no povo que as primeiras palavras dão seus primeiros vagidos, seu primeiro estremecer*” (MULLER, 2010, p. 56) e retiram sabedoria das coisas que não existem. Logo, em diálogo, Rosa e Barros, comungando do desejo em estado de palavra, anuíram sobre o que desaprenderam na *ilha Linguística*:

Para enxergar as coisas sem feitio é preciso
 não saber nada.
 É preciso entrar em estado de árvore.
 É preciso entrar em estado de palavra.
 Só quem está em estado de palavra pode
 enxergar as coisas sem feitio.
 (GEC, 1990, p. 363).

A fuga de volta ao Pantanal e o encontro com as variações linguísticas devolveram ao poeta toda a intensidade de inter-relações que fortaleciam a construção de seu plano poético. Fazendo-o buscar novas trajetórias ingressou em viagem por cidades na Bolívia, Peru e Equador, “*procurei as cidades decadentes, as mais miseráveis. Ficava o dia todo encostado, pescava, bebia, passava os dias misturado com os bugres, os descendentes diretos dos índios americanos*” (CASTELLO, 1997, p. 4).

De 1940 a 1946 vivi em lugares decadentes onde o
 mato e a fome tomavam conta das casas, dos seus
 loucos, de suas crianças e de seus bêbados.
 Ali me anonimei de árvore.
 Me arrastei por beiradas de muros cariados desde
 Puerto Suarez, Chiquitos, Oruros e Santa Cruz
 de La Sierra, na Bolívia.
 Depois em Barranco, Tango Maria (onde conheci o
 Poeta Cesar Vallejo), Orellana e Mocomonco

- no Peru.
 Achava que a partir de ser inseto o homem poderia
 entender melhor a metafísica.
 Eu precisava de ficar pregado nas coisas vegetalmente
 e achar o que não procurava.
 Naqueles relentos de pedra e lagarto, gostava de
 conversar com idiotas de estradas e maluquinhos
 de mosca.
 (...)
 E aquelas permanências nos relentos faziam-me
 alcançar dos deslimites do Ser.
 Meu verbo adquiriu espessura de gosma.
 (...)
 Penso que essa viagem me socorreu a pássaros.
 (BARROS, 1993, in. PC, 2010, p. 323, 324)

A escolha dos itinerários de viagens se fez pelo desejo de se contaminar das coisas decadentes do chão: *o mato e a fome tomando conta das casas, crianças, loucos, bêbados, me anonimei de árvore*. Toda a bagagem literária¹² e as vivências no Rio de Janeiro curvaram-se diante do afeto aos lugares decadentes e prenhes de abandonos: *eu precisava ficar pregado nas coisas vegetalmente e achar o que não procurava, alcançando os deslimites do Ser*. O objetivo eram encontros afetivos que contaminassem, *meu verbo adquiriu espessura e gosma: “Todas as minhas palavras já estavam consagradas de pedras”*.

O desejo poético capturou sabor estético em trajetórias do desvio, expressando sentidos que o colocavam à disposição de outros encontros: *“Não era mais a denúncia das palavras que me importava mas a parte selvagem delas, os seus refolhos, as suas entraduras”*. *Foi então que comecei a lecionar andorinhas*” (GEC, 1990, p. 324).

O poeta encontrou, nas viagens, sentidos e acolhimentos para traçar trajetórias afetivas que fertilizavam o chão de sua poesia. Não parou com as buscas, colocando-as em variação, quando voltou da viagem pelos países Andinos: *“Encontrei um amigo que queria ir para Nova York. Foi um choque cultural: Picasso nos museus, Bach tocando nas igrejas”* (CASTELLO, 1997). As inter-relações com multiplicidades de diálogos reafirmaram o poeta no *espaço entre*: *“Foi um choque cultural. Passei do índio para Picasso”* (PEN, 2004). A nova trajetória promoveu diálogo “entre” os lastros ancestrais

¹² O intertextual na poética barreana não serve apenas de referências para incrementar ideias em sua escrita, mas capturas de intensidades nos encontros que geram desejos poéticos. O poeta rouba para sua máquina de escritura os afetos de leituras: *“Um dia lendo Trilce numa pequena cidade do Peru, descobri Cesar Vallejo. Inventei que fomos amigos pessoais. Tudo o que eu não invento é falso. Vallejo me ensinou a apalpar o azul usando pássaros”* (MULLER, 2010, p. 102)

e as artes¹³: “*Em Nova York fui estudar cinema e artes plásticas. Aproveitei pra fazer coisa nenhuma. Andei a toa pelas ruas, roçando nas paredes, me sentindo um verminho no meio de tantos arranha-céus*” (MULLER, 2010, p. 102).

No encontro das diferenças em relação às decadentes cidades Andinas, em Nova York, o poeta não deixou de roçar seu corpo pelas paredes da metrópole, não para encontrar o grandioso, mas para “*sentir-se ínfimo é típico de pessoas sem rumo. E eu era sem rumo. Flanei por ruas. Andei de mar de rio e a pé. Estava bem protegido pelo abandono*” (MULLER, 2010, p. 102). Também percorreu cidades em Portugal, França, Itália, em todas, obcecado, procurava capturar e experimentar *matérias de poesia* para sua *Estética da Ordinarietàade*¹⁴: “*Não vi lagartos febris nos escombros de Roma. Não vi brenhas em Nova York. Não vi sementes de caramujo andando em Paris. Se for mantimento do espírito prefiro os lugares decadentes para viajar*” (MULLER, 2010, p. 93).

¹³ Em entrevista, o poeta confirmou: [em Nova York], “*Como ouvinte, estudei cinema e pintura no Museu de Arte Moderna. Fui um grande cinéfilo. Assisti a todos os filmes de Fellini, de Antonioni, de Truffaut. Havia um bairro onde passavam fitas do mundo inteiro. Vi filmes iranianos há mais de 60 anos, quando ainda não estavam na moda. Meu cineasta favorito continua sendo Buñuel*” (PEN, 2004). Passadas décadas, o escritor refletiu as memórias do vivido e reconsiderou: “*Acho, pensando hoje, que eu não queria fazer cinema nenhum em Nova York. Eu só queria extasiar-me. O que aprendi do cinema foi desfocar o universo*” (MULLER, 2010, p. 116). O autor capturou nos procedimentos da arte cinematográfica, conexões para desfocar suas imagens poéticas, como também demonstrou Nogueira (s.d., apud CAMPOS, 2007, p. 187).

¹⁴ São saborosas as invenções que o poeta traçou em entrevistas sobre suas trajetórias de viagens, contaminando as experiências dos espaços vividos, para incorporá-las como *matérias de poesia* em sua *Estética da Ordinarietàade*: “*O que eu descobro ao fim da minha Estética da Ordinarietàade é que eu gostaria de redimir as pobres coisas do chão*”. Fundamento que se tornou imprescindível às suas interações com o mundo. No ano em que viveu em Nova York saíra o livro de Lorca, *Poeta em Nueva York*: “*Comprei o livro e lá encontrei esse verso da gota de sangue de pato. Madrugada de boemia o poeta, sob arranha-céus, vira, no asfalto, a gota. Era uma coisa ínfima, ordinária, mas que cresceu em sua emoção*” (GEC, 1990, p. 329). Em Lisboa, em visita ao Mosteiro de São Jerônimo, “*nesse mosteiro uma ervinha crescia sobre as pedras da História. Pelas fendas medievais a erva irrompia (...) Aquela pequena planta a sair pelo ventre do mosteiro, me lembrou dos caminhos de uma palavra. Quanto tem uma palavra de romper em consciência e subconsciência, antes de chagar ao papel!*” (GEC, 1990, p. 329). Na Itália, em visita à Igreja de São Francisco Assis: “*descobri em um caderno de rascunho onde o ainda jovem Francisco apontava coisinhas da natureza. Guardei esta: “As estrias do sol que aparecem nas borboletas demoram cerca de nove horas para desaparecer. É porque, de tarde, as borboletas começam a se preparar para receber o orvalho da noite” (...) São Francisco já a esse tempo gostava de reparar a natureza*” (GEC, 1990, p. 330). Em Paris, na Catedral de Notre Dame, descobriu “*que os gravadores de vitrais da Idade Média, que eram homens do povo, usavam o silêncio concreto como recurso expressional (...) Sobre os vitrais da catedral pude ainda ver uma lesma. Confesso que não sou versado em lesma de catedral. Mas ali reparei que a gosma da lesma se incorporava bem nos vitrais, que resplandeciam de uma cor ordinária (...) a gosma que ela transportava na barriga podiam acrescentar àquela obra de arte magnífica uma espessura do ínfimo. E que isso engrandeceria a catedral*” (GEC, 1990, p. 330). O escritor só selecionou por desvio seus encontros artísticos, transfazendo as espacialidades em incorporações poéticas: “*Me desculpe. Mas o que dá dimensão às coisas é primeiro a alma, o olho da alma, e depois a metragem*” (BARROS, 1990, p.329, 330; MULLER, 2010, p. 62, 63;).

Ao regressar ao Rio de Janeiro, Manoel de Barros conheceu Stella, com quem se casou: *“Houve uma coisa sadia que foi meu casamento. Stella era o outro amor. Não precisava mais zanzar. Era Stella e a Poesia. Passei a morar com ambas, na mesma casa. E até hoje moramos juntos e nos amamos”* (MULLER, 2010, p. 88).

Casado, precisou ganhar a vida, porém a timidez e inaptidão para coisas práticas dificultavam o exercício da profissão, *“em tempo muito ruim da minha vida fui advogado do Sindicato dos Peixeiros”* (MULLER, 2010, p. 143). Quando, *“Toda madrugada, a polícia saía à caça dos peixeiros que adulteravam o peso de seus produtos. Minha missão era ir até as delegacias para soltá-los”* (CASTELLO, 1997). O poeta também passou por outros empregos em escritório, tentou advogar, mas: *“Na minha primeira audiência como advogado, fiquei tão nervoso que simplesmente vomitei em cima do processo”* (CASTELLO, 1997).

Em 1949, o falecimento de seu pai, João Wenceslau de Barros, fez com que herdasse umas terras no Pantanal: *“Meu pai morreu, herdei uma fazenda e tive de voltar para Mato Grosso para administrá-la. Voltei em 1961”* (MULLER, 2010, p. 9). As dificuldades em trabalhar para manter a família e a produção literária estavam tencionando as decisões do escritor:

Quando meu pai morreu em 1949, ficaram-me de herança umas terras no Pantanal de Corumbá. Meu primeiro impulso foi vender aquelas terras pra ficar no Rio. Mas minha mulher, que é filha de fazendeiros de Minas, me convenceu do contrário, e propôs vir comigo enfrentar o Pantanal, e fundar nossa fazenda (MULLER, 2010, p. 73).

Quando convencido, por sua esposa, do regresso à fazenda no Pantanal, MB já havia publicado seus três primeiros livros. O que gerava um sentimento de necessária permanência no Rio de Janeiro: *“Eu tinha medo de voltar porque o interior pode mumificar a gente. Eu achava que ia ficar emburrecido, paralisado. Mas aconteceu o contrário”* (CASTELLO, 1997), percebeu que: *“Não foi difícil para a raiz pregar-se de novo na terra de origem. Ela, a raiz, no Rio estava plantada em vaso raso. Chegou então em sua terra e se deu bem”* (MULLER, 2010, p. 73). O poeta reencontrou os fluxos de fertilidade para sua poesia: *“Cuidei dessa fazenda mais como quem está fazendo um exercício de voltar às origens (...) Essa aproximação à natureza fez muito bem à minha poesia. Me renovou (...) Mexo com brejo e com palavras. São duas coisas escorregadias”* (MULLER, 2010, p. 92).

Aqui, desponta procedimento importante do trabalho com as entrevistas concedidas por MB que, como captura da máquina de escritura poética, não deve ser concebido como narrativas fiéis aos momentos e realidades vividas, uma vez que, o escritor fazia das entrevistas experimentos poéticos, compromissados, assim, como sua obra, com invenções que transfiguravam os acontecimentos, criando desvios para fugir, enganar, tornar-se imperceptível, dissimulado, inapreensível.

Observa-se, por exemplo, o caso das datas que correspondem ao regresso do poeta e sua família ao Pantanal. Apesar de, em inúmeras entrevistas o autor afirmar: “*Me casei no Rio, me formei no Rio, e só voltei para cá em 1961*”, a cronologia do autor (publicada no livro de entrevista organizado por Manoel de Barros e Adalberto Muller (2010)), apontou os anos de: 1958 – 1959, “*herda uma fazenda em Nhecolândia*” (p. 172), datas alteradas em outras entrevistas: “*Vou raramente à fazenda agora. Quando me mudei para cá, em 1955, tive que morar no mato mesmo, no Pantanal*” (MULLER, 2010, p. 131).

O período, mencionado com diversas datas, foi muito importante para a escrita poética de MB. Primeiro, pela reaproximação à terra de origem, onde não foi difícil a raiz apegar-se em favor da poesia; o que se desdobrou na construção do ócio, que permitiu ao escritor se colocar em tempo integral à disposição da máquina de escrita: “*Dei duro nos primeiros anos com a ajuda de minha mulher até poder construir o meu ócio. Eu preciso do ócio para criar. Quando a fazenda começou a produzir, voltei à poesia*” (MULLER, 2010, p. 131).

Olhando para o processo de construção da obra e a sequência de publicações dos livros, se vê que, após o lançamento de “*Poemas concebidos sem pecados*”, o maior intervalo sem publicar foi de treze anos (entre o livro “*Poesias*” (1947) e CUP (1960)¹⁵). O período apresentava suas complicações, a vida, versava tecendo o poeta, mas também recobravam do chefe de família, conciliações com o mundo do trabalho. Após casar-se, em 1946, e publicar seu terceiro livro, em 1947, o escritor passou a buscar diferentes empregos, o que dificultava sua entrega à escrita. Em 1955, com o regresso ao Pantanal,

¹⁵ Em diferentes entrevistas de Manoel de Barros e em uma de suas publicações, notam-se equívocos quanto às datas da primeira edição de alguns livros. Em “*GEC Poesia quase toda*” de 1990 (que reunia todos os livros do autor até 1990), os livros apresentam as seguintes datas de publicação: P, 1956; CUP, 1961; GEC, 1969; MP, 1974; APA, 1982; todas essas datações, por algum motivo, salvo engano, não correspondem aos anos de lançamento dos livros. O que foi corrigido com a publicação de “*Manoel de Barros: poesia completa*” 2010, que apresentou as datas que citamos em nossa pesquisa, quais sejam: P, 1947; CUP, 1960; GEC, 1966; MP, 1970; APA, 1980.

foram anos difíceis até a fazenda começar a produzir e o fazendeiro voltar à poesia¹⁶. A reaproximação do Pantanal e do ócio, que ganhou intensidade no final dos anos 50 e culminou na publicação do premiado *Compêndio para uso de pássaros*, 1960, livro de importância singular na consolidação do plano estético do autor.

A máquina de escritura poética de Manoel de Barros passou por momento decisivo no seu regresso ao Pantanal, florescendo dupla fertilidade: ao fazendeiro, a manutenção da família, libertado ao ócio criativo dos desejos poéticos, renovando-se em comunhão afetiva com seu chão de origem¹⁷. Porém, nada aconteceu de maneira linear, pois as “conversas escritas” (entrevistas poéticas) apontam apenas, direcionamentos do fazer-se poeta, compondo sempre armadilhas, desvios, trajetórias em experimento de invenção, que perturbam aqueles que buscam, com objetividade, explicar os trajetos de consolidação do poético.

As traquinagens da poesia barreana não foram apenas pelos *coices* dados na linguagem, mas a tudo que passou pela máquina de escritura poética, as diferentes trajetórias e estórias foram transcritas em entrevistas, depois de passarem pelos fluxos afetivos do desejo (por isso, não foram feitas pela captura da fala, que deixava o poeta exposto ao relento). Experimentos pela palavra escrita, capaz de desvelar os encontros afetivos do tornar-se poeta: “*só trancado e sozinho é que consigo me expressar*” (MULLER, 2010, p. 42).

Em geral minhas leituras acompanham meu faro, meu instinto de criar. No meu cotidiano, afora vadiar, tomo nota de expressões inusuais que escuto nas ruas ou que leio nos livros. Embrulho e misturo tudo para compor algum verso. Porém se encontro uma expressão muito enfeitosa – desconfio. Preciso me dizer de um modo magro. Pra responder ao fim: nunca escrevi uma só linha no mato. Quero estar junto dos meus dicionários, para escrever (MULLER, 2010, p. 119, 120).

Nas andanças, no encontro das palavras escritas em frases insólitas, nas falas tortas das *ilhas Linguísticas*, no cotidiano da cidade de Campo Grande e suas

¹⁶ O amigo e poeta, Rafael Lugo Sanches, autor do livro, “*Universos: Experimentações poéticas à luz das realidades inventadas*”, nos contando sobre seu encontro com Manoel de Barros, mencionou que, na conversa, foi confirmado pelo poeta, que teria ficado quase dez sem conseguir escrever, anotando apenas, sumulas de vacinação de gado: “*Preocupações de ordem financeira me paralisam para a criação*” (MULLER, 2010, p. 120).

¹⁷ O escritor sempre procurou esclarecer o que o diferenciava do fazendeiro: “*Eu estou no mundo como um ser de linguagem. O outro é um fazendeiro. O fazendeiro produz carne. O poeta produz poemas. O trabalho do fazendeiro é feito de a cavalo. O trabalho do poeta é feito de lápis. Enquanto os touros fazem bezerras, os poetas fazem as coisas que se desmancham no ar. Sempre acho que a ponta do meu lápis tem um nascimento*” (MULLER, 2010, p. 160).

expressões inusuais, era preciso estar junto dos dicionários para inventar o acontecimento das coisas que não aconteceram: “*Por que se eu não inventar do quê que eu vou viver?*” (MULLER, 2010 p. 166). Sou pantaneiro, mas nunca escrevi uma só linha no mato: “*nunca achei que precisasse me isolar no Pantanal para compor melhor. Sou pantaneiro, nasci aqui, só podia viver e escrever mesmo sobre as coisas daqui*” (BARROS, 1996).

Como poeta, Manoel de Barros não precisava mais perder tempo trabalhando, e passou a aproveitar seu tempo com *nada*, ou seja, fazendo poesia. Estar sem limites, à disposição da escritura, *vagabundo profissional*, despojado: “*Leio pouco e estudo menos. Mariposeio sobre livros*” em busca de palavras férteis, “*sintaxes inconexa*”, que faziam as palavras experimentarem “*um encaminhamento de mim*” (MULLER, 2010, p. 118). A questão espacial não era apenas de reviver os lugares da infância para poder criar poesia, pois os agenciamentos com o chão acompanharam toda a trajetória de formação do poeta, fazendo parte do desejo imanente que o direcionava em encontros com os lugares afetivos da poesia¹⁸.

De maneira que, o escritor não precisava estar no Pantanal ou no meio do mato para escrever, pois, a expressão criativa vinha por um chão de ancestralidade presente na imanência poética: “*Há sempre um lastro de ancestralidade que nos situa no espaço (...) Não gosto de descrever lugares, bichos, coisas da natureza. Gosto de inventar*” (CASTELLO, 1996).

As invenções com a linguagem incorporaram raízes de origem do poeta: “*O que desejo é me constar por meio de um trabalho estético. Se de tudo resultar um cheiro de coisa do chão é bom (...) O que marca um estilo literário é a maneira de mexer com as palavras. Poesia é um fenômeno de linguagem*” (CASTELLO, 1996). O desejo poético de se constar pelo trabalho estético arrastou toda multidão de afetos anômalos: “*Minha poesia é, hoje, e foi sempre, uma catação de eus perdidos e ofendidos*” (MULLER, 2010, p. 42). Catados como se o poeta buscasse juntar seus fragmentos ancestrais e guardar, ou se abrigar neles. No *espaço entre*, na imanência poética, os afetos poderiam sofrer desvios e outros encontros.

¹⁸ Por outras palavras “*São as palavras que me inventam. O que eu vi, o que li, os lugares ponde passei, as aldeias que frequentei (em Oropa, França e Bahia) – foi tudo pro fundo de um poço escuro que eu sou (...) carregado tortidões do ver e tortidões de ouvir*” (MULLER, 2010, p. 113).

Contudo, se faz preciso insistir na concepção de que a criação poética em MB, não corresponde a uma experiência imediata com a realidade, ou um lugar de criação ligado às imagens espaciais de sua poesia. O poeta não esteve copiando nem representando experiências vividas, mas transfigurando, por arranjos de palavras, a inauguração de outros acontecimentos, que possuem correspondentes com as matérias vividas pelo escritor, mas, como lastro ancestral que inventa a espacialização da poesia no mundo: “*Conviver com inexistências é raiz da poesia. Na razão de viver eu jogo pedra*” (MULLER, 2010, p. 162).

As palavras mexidas pelo poeta eram contaminadas pelo chão de vivências, não como representação espacial do Pantanal, mas sua expressão poética: *fenômeno de linguagem*. Construído pela catação de eus poéticos perdidos, ofendidos, em decomposição, que somavam para menos um sentimento de “perda”, “distâncias”, “laços rompidos”, que moviam desejos na poesia: “*afora essa inaptidão para o dialogo, talvez um sentimento dentro de mim do fragmentário, laços rompidos, o esboroo da crença ainda na adolescência, saudade de Deus e de casa, ancestralidade bugra, nostalgia da selva*” (MULLER, 2010, p. 42).

Todos os sentimentos foram ajuntados na imanência no *espaço entre*, fragilidades do vivido que se transformaram em vitalidades do desejo poético: “*Poeta em mim é pois um sujeito que se quer remendar. Ele quer remendar-se, ele quer redimir-se através dessas pobres coisas do chão*” (MULLER, 2010, p. 61). Por isso, imprimiu uma máquina de escritura que tem a ver com a vida, não como representação dos momentos vividos, contando sua história, mas como expressão do desejo que se alimentou em presença incômoda, negociando, na transgressão do vivido, as invenções poéticas.

A composição das escrituras poéticas era comandada por forças *atávicas*: (semelhança com antepassados (?)), *ancestralidade bugra, nostalgia da selva, mesmo fôlego e fluxo do inconsciente da mãe*; forças *crípticas*: (de difícil interpretação) “*recebo no meu olho beijamento de águas. Me sinto um ralo de sabedoria*” (MULLER, 2010, p. 91); forças *arquetípicas* ou *genéticas*: “*Água e chão amorosamente entram-se. O poeta se escura em natureza. E será um escravo da terra, fisiologicamente. Sendo essa uma escravidão redentora*” (MULLER, 2010, p. 73).

Por essa imanência do chão em *deslimite* de palavras, que muitos confundiam o vivo, com as invenções poéticas, e criavam expectativas fantásticas sobre o poeta¹⁹: “*Escrevo meu avesso in-verso; por isso não sou de entendimento linear. Sou um ser difícil, contraditório, inseguro. Sou um antro de incertezas. Sou complicado*”. O poeta escrevia por dentro, exigindo que: “*Meus leitores têm que ter enleios, têm que ser enrolados por dentro para acompanhar as curvas que meus versos fazem*” (MULLER, p. 158).

O fato de ter passado quase 50 anos em relativo anonimato, segundo o poeta, *não doeu*, mas rendeu força e vitalidade à máquina de escritura: “*Sempre publicava meus livros no Rio (...) e corria para o Pantanal, com medo de não acontecer nada. O que acontecia. Isto é: não acontecer nada*”. Ferido, como animal selvagem, “*corria a fazer mais artes, agora com raiva, com despeito, ressentido*” (MULLER, 2010, p. 64), o poeta acreditava que se tivesse pegado à fama, ficaria envaidecido e talvez *parasse para me contemplar*: “*Esse ressentimento é que nutre meu tesão de escrever*” (MULLER, 2010, p. 64), *Só fui reconhecido quando não tinha mais nada pra dizer – e fiquei a brincar*” (MULLER, 2010, p. 100; BARROS, 1990, p. 332).

Nos anos 80, os intelectuais descobriram a poesia de Manoel de Barros por intermédio de Millôr Fernandes (na época, colunista da revista *Veja, Isto é, e Jornal do Brasil*): “*Ali sempre exaltava minha poesia. Pedia que me lessem. Recomendava. Sou grato ao Millôr e ao Antônio Houaiss, ao Ismael Cardin, ao João Antônio, ao Fausto Wolff, que também falavam bem de minha poesia em suas colunas de jornais*” (MULLER, 2010, p. 158). A tardia descoberta da poesia de MB pela crítica e leitores em geral, foi dando espaço a crescente reconhecimento da crítica especializada,

¹⁹ Foi, por exemplo, o que aconteceu com José Castello, que visitou o escritor em sua casa, em Campo Grande-MS, para realizar uma das raras entrevistas que não foi uma “conversa por escrito”: “Manoel parecia sempre um homem simpático, mas retraído, pouco preparado para as coisas do mundo, entre elas a imprensa (...) o perfil de um interiorano, um caipira dos pântanos, um homem reservado e de poucas palavras (...) Ao chegar a Campo Grande, porém, levei uma rasteira muito parecida com aquela que Manoel de Barros costuma dar-nos com seus magníficos versos. Descobri que, durante quase dois anos, ele jogara comigo, meigamente, mas com maestria”. O repórter contaminado pelos escritos poéticos idealizou uma imagem do poeta: “Imaginava Manoel de Barros magro e triste, mas ele é gorducho e enérgico. Imaginava um homem ingênuo, que passasse os dias entre cachorros e passarinhos mas ele ouve concertos clássicos, lê Kant, Benjamin e Roland Barthes e toma cerveja com psicanalistas. Caí na armadilha de seus poemas. E talvez fosse isso o que, mantendo-se escondido, ele desejasse preservar: os versos. Manoel fala como qualquer senhor respeitável de 80 anos; não fala "torto", como falam seus poemas. É essa fala reta, provavelmente, o que ele chama de timidez: o homem comum que se esconde detrás dos versos insensatos” (CASTELLO, 1997).

brasileira e internacional, com exponencial aumento no número de vendas de suas obras²⁰, atraindo interesses diversos sobre sua poesia e vida.

Contudo, desde o início dos anos 60, Manoel de Barros gozava de vida simples e singular na cidade de Campo Grande - MS: “*Eu não me sinto isolado (...) leio jornal e assisto debates na TV, leio os jornais do Rio e São Paulo, estou antenado*” (MULLER, 2010, p. 139). Vivia uma vida comum, porém prenhe de sentidos que alimentavam os desejos da escrita poética: “*Aqui tenho sossego, silêncio. Aqui a imaginação pode dar saltos. Não posso ir às grandes exposições de arte ou frequentar cinematecas. Mas vou sempre ao Rio. Tenho um pequeno apartamento no Leblon*” (CASTELLO, 1997). O autor fez da cidade de Campo Grande lugar ideal para os encontros poéticos:

Se a gente considera que cultura seja erudição, instrução vasta e variada – como lá diz o Aurélio – a coisa fica um pouco difícil por aqui, em Campo Grande. Mas se a gente julga que cultura é o que o homem percorre para se conhecer – como queria Kierkegaard, na linha que vem de Sócrates -, então, assim, a cultura fica mais fácil por aqui. Pelo simples motivo de a gente estar mais encostado à natureza (MULLER, 2010, p. 123).

Assim, Manoel encontrava na cidade conexões afetivas para a criação poética, encostado à natureza, percorrendo vivências para se conhecer: *tomo nota de expressões inusuais que escuto nas ruas ou que leio nos livros. Embrulho e misturo tudo para compor algum verso* (MULLER, 2010, p. 119): “*considero um privilégio ter em Campo Grande uma disponibilidade para leitura que o ritmo de outras cidades talvez não oferecesse*” (MULLER, 2010, p. 140). São, no mínimo, curiosas as palavras do escritor que, por sua poesia, sempre foi associado ao Pantanal, lugar que visitava raramente,

²⁰ Além dos inúmeros prêmios recebidos por livros e pelo conjunto da obra, - dos quais se destacam: 1960 - **Prêmio Orlando Dantas** - Diário de Notícias, com o livro *Compêndio para uso dos pássaros*; 1966 - **Prêmio Nacional de poesias**, com o livro *Gramática expositiva do chão*; 1989 - **Prêmio Jabuti de Literatura**, na categoria Poesia, com o livro *O guardador de águas*; 1996 - **Prêmio Alfonso Guimarães da Biblioteca Nacional**, com o livro *Livro das ignorâncias*; 1997 - **Prêmio Nestlé de Poesia**, com o livro *Livro sobre nada*; 1998 - **Prêmio Nacional de Literatura do Ministério da Cultura**, pelo conjunto da obra; 2000 - **Prêmio Academia Brasileira de Letras**, com o livro *Exercício de ser criança*; 2002 - **Prêmio Jabuti de Literatura**, na categoria livro de ficção, com *O fazedor de amanhecer*; 2006 - **Prêmio Nestlé de Literatura Brasileira**, com o livro *Poemas rupestres* -, os livros também atingiram números significativos de venda: “*Cada um de seus últimos livros editados por Ênio Silveira, mal ou bem (e, considerando que são livros de poemas, esses números são ótimos) vendeu, de todo modo, perto de 10 mil exemplares. “Acho que, na Record, esse número deve crescer por causa da estrutura de marketing da editora*” (CASTELLO, 1996).

chegando afirmar que gostava mais do Leblon²¹, no Rio de Janeiro. Diariamente, o escritor se entregava aos interesses da poesia, mariposando sobre livros, escrevendo, conversando fiado, bebendo com amigos, seguia um ritmo totalmente favorável a criação poética.

Sou disciplinado. Acordo às cinco da manhã, tomo meu guaranazinho. Depois tomo meu café. Depois me tranco no meu escritório de ser inútil. Vou ler, vou escrever, vou matar mosca, folheio dicionários, escrevo cartas, tomo nota de palavras. Essas coisas. Me solto às 11h30. Tomo meus aperitivos antes do banho. Almoço e vou para o escritório de meu filho para fazer algumas coisas e conversar fiado com pessoas. Minha poesia faz um avesso inverso de mim. Por isso não me acham muito (MULLER, 2010, p. 162).

Apesar da procura, o poeta por meio de sua poesia e “conversa por escrito” (entrevistas) era um malandro escorregadio e traidor, que tinha compromisso com invenções que o desvelavam pelo avesso inverso.

Um *espaço entre* de inter-relações com multiplicidades de lugares vividos e negociados, no encontro do chão vivido na infância, fazia da imaginação criadora um *maquinismo* de ideias que aumentavam seu mundo. No colégio interno, as negociações com as disciplinas e cerceamento pelos muros produziram **encontros** literários *agramaticais*. Em fuga para a fronteira, em deserção do Partidão, o **encontro** da *ilha Linguística* e seus heterogêneos traquejos na linguagem. No regresso para administrar a fazenda no Pantanal, o **encontro** da total disponibilidade à poesia. No afastamento dos grandes centros urbanos, **encontrou** em Campo Grande, disponibilidade para leitura e cotidiano fértil à vagabundagem poética.

O poeta relatou suas trajetórias de vida demonstrando afeto por desvios, estabeleceu-se por multiplicidades de conexões de diferença, fazendo pelas conversas por escrito, narrativa de experiências que eram movidas e orientadas para a poesia (como procura demonstrar a Figura 2, que em busca de expressar a multiplicidades se desorganizou). Caminho singular marcado pelo equilíbrio entre suas paixões pelas Artes, Filosofia, Religião, Ciência (diferentes referências de conhecimento da cultura Ocidental), e ensinamentos do povo, sintaxes tortas, às diferenças dos lugares vividos, da natureza como matéria para transmutação poética. Uma comunhão inata entre o chão

²¹ Como afirmava: “Penso que há um engano no dizer que me recuso a sair do Pantanal (...) moro em Campo Grande e vou raramente ao Pantanal. Chego a dizer, já disse, que gosto mais do Leblon” (MULLER, 2010, p. 163).

de origem e seu lastro ancestral, com multiplicidades de afetos e inter-relações que criaram um *espaço entre* para realização de sua poética: “*O fato de eu ser um caipira de linguagem refinada há de ser coisa inata (...) Nasci e vivo encostado à natureza. Depois viajei vendo coisas criadas pelo homem. Minha linguagem se equilibra nessas fontes. Sou por isso Proust e sapo*” (MULLER, 2010, p. 137).

A conversa por escrito das entrevistas do autor não se comprometeram em criar representações das realidades vividas, mas, como parte da máquina de escritura, fez experimentos nas trajetórias vividas colocando-as em devir geográfico para construção poética. O *espaço entre* foi encontrado nas inter-relações e negociações com as multiplicidades, que abriam a realidade para encontros poéticos, extraindo os referentes de localização que identificariam objetivamente o escritor aos espaços vividos, permitindo o encontro de pedaços e fragmentos espaciais de uma geografia de vida transfigurada e em devir.

As experiências de vida se confundem com a obra, não no sentido de fazer do poeta um ermitão do Pantanal, as conexões dos fluxos não caminham nas linhas da representação, porque são expressões de múltiplas conexões em inter-relações e negociações, que colocam às referências geográficas em processo de devir intensivo, fonte inaugural de capturas, encontros, comunhão entre diferenças, tornando-se expressão poética viva.

As experiências vividas e reinventadas nos textos poéticos fazem das entrevistas importantes fragmentos que não são fiéis à realidade, transfiguram-na para o encontro do desejo poético. A par dessas referências, foi proposto diálogo com a crítica e suas diversas e valiosas maneiras de adentrar o plano de imanência de vida e obra de Manoel de Barros, e encontrar elementos que refletem combates territoriais da poesia no mundo.

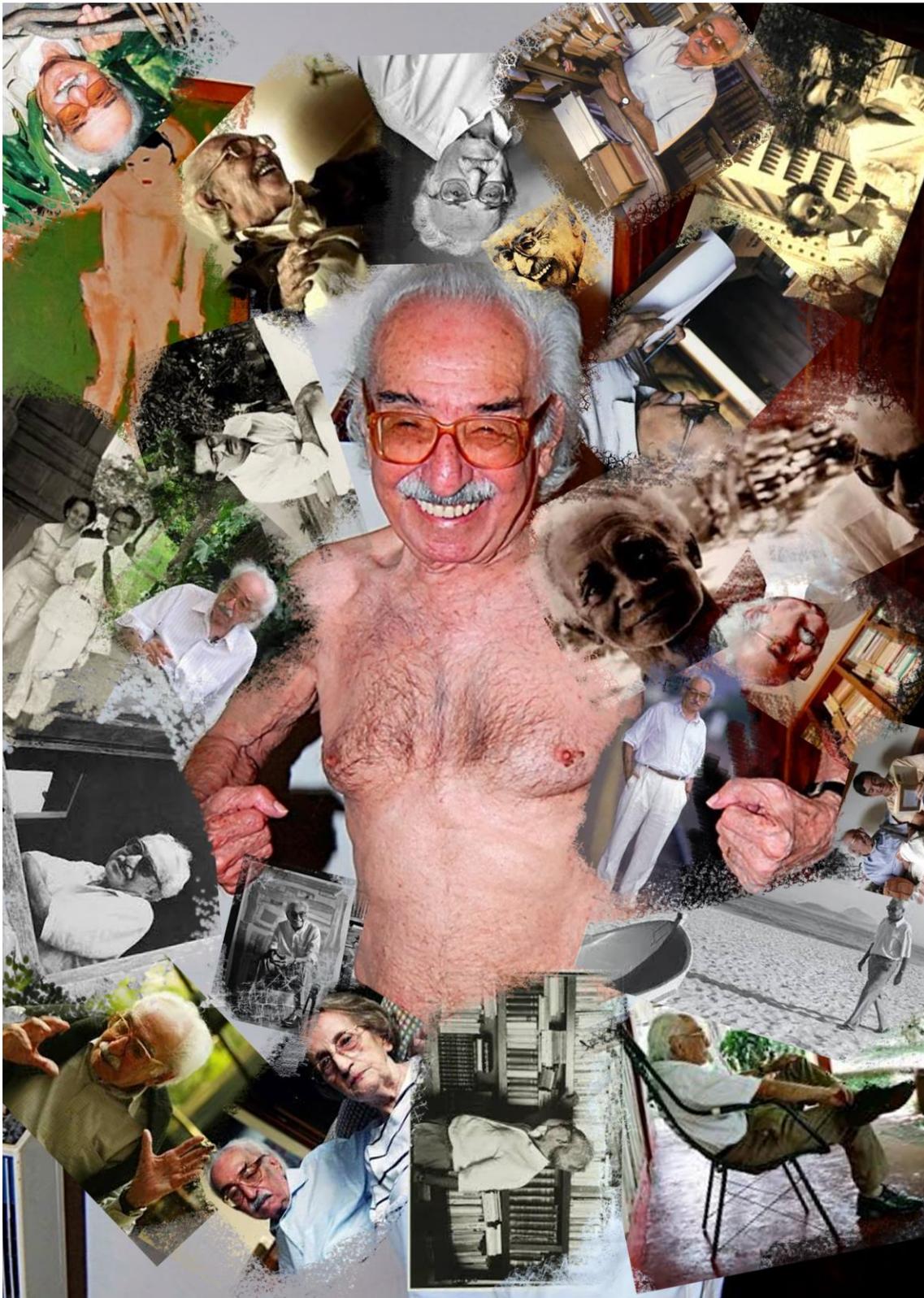


Figura 2. Fotos Manoel de Barros
Organização: Thiago Rodrigues Carvalho

1.2 O molar e o molecular na crítica da obra de Manoel de Barros



Figura 3. Imagem reproduzida do livro de Lafer (2015).

*A arte não tem pensa:
O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo.*

*Isto seja:
Deus deu a forma. Os artistas deformam.
É preciso deformar o mundo:
Tirar da natureza as naturalidades.
(BARROS, 1996, in. PC, 2010, p. 350)*

*Somos segmentarizados por todos os lados e em todas as
direções*

(DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 83).

Que imagem opaca é esta, senhorita Lafer (2015)? Que fascínio é este em que você nos coloca diante de um retrato que aparece o nada? Sabe-se que, com boa ideia, você provocou o poeta para fazer um livro que expressasse os desenhos verbais da poesia, em imagens deformadas, fotografias do indizível, revelação de misteriosa harmonia: “*harmonia é a arquitetura do nosso silêncio que quase esconde nosso júbilo e a nossa dor*”²². *Arquitetura* de um mundo deformado, conquistado pelo trabalho a

²² O trecho citado foi extraído de Carta de Manoel de Barros à Adriana Lafer (LAFER, 2015).

dois, abertos em multiplicidades, o olhar fotográfico encontrou no olho anômalo da poesia, criou imagem que não suspende nem detém, no entanto “impede-o de jamais terminar, corta-o de todo o começo, faz dele um clarão neutro extraviado que não se extingue, que não ilumina, o círculo fechado sobre si mesmo, do olhar” (BLANCHOT, 2011, p. 24).

Imagem de mergulho em profundidade ilimitada, opaca, porque não representa, foi criada cheia de luz, como clarão neutro e extraviado, que borra cores em transições e misturas. O vermelho foi transfeito, esbranquiçou, amarelou e esverdeou. Cada cor foi em direção à diferença de seu entorno, sem contornos nem margens, abandonaram as fronteiras substanciais de suas essências para transitar em permanente silêncio. Uma imagem que revela um espaço sem essencialidade. O *transver* se expressou em profundidade viva não mensurável, absolutamente presente, sem formas, disformes, como deformação do mundo para *tirar da natureza as naturalidades*.

Mas, que Deus foi esse que deu ao mundo as formas? Seria o mesmo que nos segmentaria por todos os lados e em todas as direções? Em “Mil Platôs” Deleuze e Guattari²³ (1996, p. 83), foram categóricos em afirmar: “o homem é um animal segmentário”, composto por estratos (habitar, circular, trabalhar) que circunscrevem sua vida espacial e social. Somos *segmentarizados binariamente*, em grandes oposições duais (classes sociais, homem e mulher, bem e mal, adultos e crianças, etc.); *segmentarizados linearmente*, em linhas retas, duras, em que cada segmento é um processo (família, escola, exército, profissão etc.); *segmentarizados circularmente* (entre os “primitivos”), e na sociedade moderna se desdobrou em *segmentação concêntrica* (ligação do Estado com a Geometria), quando as formações morfológicas

²³ A terceira parte do livro Mil Platôs vol. 1, intitulada “10.000 A.C. – A Genealogia da Moral (Quem a terra pensa que ela é?)”, levantou o problema em refletir a Terra como gigante Molecular, Desterritorializada, um corpo sem órgão que “[...] era atravessado por matéria instáveis não-formadas, fluxos em todos os sentidos, intensidades livres ou singularidades nômades, partículas loucas ou transitórias [...]”, ao mesmo tempo em que produzia movimento inevitável, “[...] benéfico sob certos aspectos, lamentável sob muitos outros: a estratificação” (DELEUZE, GUATARI, 1996, p. 53, 54). Quem a Terra pensa que ela é? Foi indagação irônica, que provoca refletir o mundo como processo inacabado e em movimento. Para os autores, o pensamento também estaria atravessado por forças moleculares, criativas, inovadoras, desterritorializadas, e ao mesmo tempo, um movimento inexorável de estratificação, com forças molares de regularidade, linearidade, normas e disciplinas. A partir dessa perspectiva, procuramos ler e pensar os trabalhos da crítica à obra de Manoel de Barros que, como artista, esteve comprometido em deformar as estratificações da linguagem, lógica e razão, criando movimento de forças moleculares, singularidades nômades, que desterritorializam o pensamento, para conduzi-lo a construção de novos sentidos e expressões no mundo.

flexíveis foram suprimidas por essências *ideais* e *fixas*, que implicam para um espaço *sobrecodificado e esquadrinhado pelo cadastro* (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p. 89).

Para os autores, o próprio pensamento produziu a segmentação do mundo, um pensamento linear, formal, definidor de substâncias e conteúdos, o juízo de Deus que afirmou o mundo pelas segmentaridades da razão, do controle e sobrecodificação; que é colocado à deriva no combate silencioso do artista, do pensamento (arte) que não tem *pensa*, por isso, possui força para deformar as segmentações do mundo, retirando as naturalidades do pensar - que compreende o mundo pela apreensão racional de suas multiplicidades. O artista se faz, portanto, na fissura que rompe, quebra e foge das dos segmentos, produzindo imagens do clarão extraviado que não cessa o acontecimento novo.

Haveria, portanto, uma distinção entre as criações de Deus e as invenções do artista - que se aproximam da diferença entre linhas duras e flexíveis, que não podem ser pensadas em separado, pois, o artista está em busca de deformar os segmentos molares criadas por Deus. O fluxo molecular age para extrapolar as linhas, sem fazer binarismo, os artistas deformam, embaralham, atravessam, desfazem e recriam novas estratificações: “duas *segmentaridades* ao mesmo tempo: uma molar e outra *molecular*” (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p. 90), que são indissociáveis, coexistem, passam uma para outra, mas sempre uma pressupondo a outra. A organização molar com sua *segmentaridade* dura, não impede e engendra uma “micropolítica da percepção, de afecção, da *conversa* etc.” (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p. 90 grifo nosso).

Como no caso da *segmentaridade binária* que divide grande conjunto de sexos e classes, mas não impede a ocorrência de agenciamentos moleculares nas múltiplas combinações entre homens e mulheres, e na relação de um no outro, desfazendo as “formas” binárias homem-mulher na arte do viver. O mesmo se diz das classes sociais, que são segmentações de tipo molar no interior da noção de massa, que é molecular, e não pode ser apreendida pela homogeneidade, nem pelo antagonismo, expressando-se em força de multiplicidade.

Há sempre uma relação entre as segmentaridades *molar* e *molecular*, direta ou inversamente, proporcional. Quando “a máquina torna-se planetária ou cósmica, os agenciamentos tem uma tendência cada vez maior em se miniaturizar e tornar-se microagenciamentos” (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p. 93), se distinguindo não apenas, pelo tamanho, escala ou dimensão, “mas pela natureza do sistema de referência

considerado” (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p. 95). Na organização *molar*, o Deus assentou linhas e segmentos sobrecodificados para produção de um espaço homogêneo, estratificado; no feitiço do artista, pelo *fluxo de quanta*, os fluxos molares criam *linhas de fuga*: “vaza ou foge alguma coisa, que escapar às organizações binárias, ao aparelho de ressonância, à máquina de sobrecodificação” (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p. 94). Mas o que seria o fluxo? Em duas palavras: *crença e desejo*.

Enquanto o *molar* cria representações de conjuntos e segmentos duros determinados pela linha, o *molecular* faz fluxo que esvazia o sentido da distinção entre o social e os indivíduos. *Crença e desejo* produzem sempre fluxos descodificados, em desvios para evadir-se dos códigos, singularmente, o “corpo sem órgãos era atravessado por matérias instáveis não-formadas, fluxos em todos os sentidos, intensidades livres ou singularidades nômades, partículas loucas ou transitórias” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 53), que faziam da própria Terra, a desterritorializada, a Glaciária, a Molécula gigante.

A Terra, como molécula gigante ou um *corpo sem órgãos*, ao mesmo tempo, produzia um fenômeno muito importante e inevitável: a estratificação. Estratos que agem por captura, “retendo tudo que passasse ao seu alcance. Operavam por codificação e territorialização na terra, procediam simultaneamente por código e territorialidade. Os estratos eram juízo de Deus” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 54).

As linhas de segmentos molares compõem as formas do mundo, estratos construídos pela assimilação de significantes e significados, códigos de territorialização e suas ressonâncias. Formação de órgãos (substância, forma e conteúdo), funções e regulações, capazes de sobrevoar multidões e “sobrecodificar” o conjunto, propriamente, uma estratificação procedida como o juízo de Deus. Enquanto os fluxos *moleculares*, com correlações aleatórias, de corpos não-formados, não-organizados, não-estratificados, desestratificados em multiplicidades singulares não segmentarias, fogem em direção ao *corpo sem órgãos*, a natureza sem naturalidades, a arte molecular capturada pelo transe da Terra.

Manoel de Barros, Gilles Deleuze e Félix Guattari se encontraram em algum lugar fora, não se sabe no que deu? Nos três autores, ecoou o juízo de Deus para estratificação do mundo. Enquanto no plano filosófico, Deleuze e Guattari, pelos pares conceituais molares e moleculares, denunciaram por um lado, a máquina abstrata de “sobrecodificação”, e do outro lado, a máquina abstrata de mutação que opera por

descodificação e desterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 104). O programa poético de Manoel de Barros se expressou em capturas semelhantes, e observou na naturalidade das formas da natureza (sobrecodificação), a imanência poética em desejo de deformar o mundo, tirar da natureza as naturalidades, ou operar por descodificação e desterritorialização.

O encontro entre os autores criou possibilidades de experimentos diferentes para abordagem dos trabalhos que apresentaram, pesquisaram, e discutiram a obra de MB. Sem tomar de empréstimo para exercer, necessariamente, um roubo, as noções molar e molecular foram capturadas para funcionarem como dispositivos de análise do espacial, na crítica da poesia de Barros. Mas, para isso, foi necessário admitir a existência de um plano de imanência da obra de Manoel de Barros, propriamente, como imagem de pensamento, em que diferentes olhares, buscaram consistências para refletir a envergadura da crítica posta pelo poético.

Por essa perspectiva, as linhas molares e os fluxos moleculares, funcionariam para capturar/selecionar consistências apresentadas na leitura crítica da poética (realizada pelos diferentes autores). Permitindo dialogar com sentidos espaciais, seja por linhas de segmentação que procuram definir expressões materiais e imateriais da manifestação poética, ou por fluxos moleculares, que fazem o espaço fugir em profundidades imanentes.

No plano de imanência da obra de MB não há lugar para sujeitos e objetos, não há ponto de referencia. O movimento tomou tudo se fazendo por duas faces: como *imagem de pensamento natureza (Physis)* e como *Noüis* - Múltiplos movimentos infinitos, presos uns nos outros, dobrados uns nos outros que não param de tecer o plano de imanência da obra (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 53).

Os movimentos no plano de imanência poética tecem diversas conexões, encontros, desvios, que incorrem em erros, paixões, encantamentos, desvelamentos, que percorrem o plano, capturam conceitos, propõem procedimentos de análises e encontros, fazem o plano fractal: “Cada movimento percorre todo o plano, fazendo um retorno imediato sobre si mesmo, cada um se dobrando, mas também dobrando outros ou deixando-se dobrar, engendrando retroações, conexões, proliferações” (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 53), que sempre fazem o plano variar em multiplicidade de sentidos. Capturadas, como consistências para abordar a voz poética barreana.

1.2.1 A poesia ao rés do chão: fluxos moleculares do “espaço entre” e do devir poético

A obra de Manoel de Barros vem sendo amplamente apreciada, discutida e criticada nas últimas três décadas. Para qualquer interessado, curioso, admirador, ou comprometido com outros propósitos (como pesquisa), há multiplicidade de vozes interagindo no movimento criado pela obra. Dar ouvidos às vozes que falam da poesia e do poeta, em toda a pesquisa, foi possibilidade de ampliar os horizontes e criar descaminhos de abordagens. Com acessos a diversidade de publicações de pesquisas artísticas e científicas, em “encontros temáticos” (com seminários, círculos de debate, festivais, diversos celebrando o poeta e a obra), “exposições” da e sobre a obra, “apresentações artísticas diversas”, “entrevistas”, “artigos”, “produções cinematográficas”, nas mais variadas áreas do conhecimento.

A multiplicidade de referências, caminhos, instituiu atmosfera de proximidade e, por que não (?), de convite ao diálogo. Diferentes intelectuais, críticos, pesquisadores, artistas, entre outros, produtores de múltiplas criações sobre a obra, convidados ao diálogo e abertura de caminhos. Impossível, nesse processo, não se atravessar de escolhas, se compondo de pedaços, marcados pela garimpagem, coletora de afetos que desencadearam diálogos com outros e outros e outros e.

Mas, foi também trajetória que cultivou abandonos. Muita coisa foi deixada pelo caminho, renúncias, desvios e rejeições, confidências que por alguns momentos foram partilhadas, porém não apareceram mais na tese.

Por outro lado, os fragmentos e autores selecionados, ressurgem porque contaminaram o pensamento, vozes apreciadas por clarividências, às vezes debatidas no embate, na insistência e exagero, porém, todas, prenhes de beleza e “importâncias”, na maneira especial com que desdobraram os escritos barreanos. Cumprimento e peço licença a eles, povoadores de afetos, bêbados e loucos de poesia, fazedores de dobras nos horizontes da obra de Manoel de Barros. Agora, apresento-os, com estima e gratidão.

O prefácio de Bertha Waldman “A poesia ao rés do chão”, no livro “Gramática Expositiva do Chão (Poesia quase toda)” é importante referência para quem pretende conhecer, pesquisar e refletir a obra de Manoel de Barros. Amiga e admiradora de sua

poesia, a autora penetra, com refinado tato investigativo, os horizontes de complexidade da poesia barreana, e assinala, entre a vida e a obra, temas centrais, para o que de fato interessa: a análise de sua poesia.

Escrevo com o corpo. Eu tiro a poesia do chão e do andrajo. Isso trompa. Escrevo na contramão, como minha querida amiga Berta Waldman disse. Ela sabe das coisas. Sabe de um sabor particular que eu tenho de me encontrar nas coisas do chão sem nome e sem glória. Andar nessa contravia trompa mesmo, e pode estragar a festa (MULLER, 2010, p. 81, 82).

O escritor reconheceu o entendimento da crítica sobre sua obra, seria uma captura do poético pelo corpo da escritora, desvelando *o sabor particular que eu tenho de me encontrar nas coisas do chão sem nome e sem glória*. Na incorporação do poético, Bertha Waldman encontrou, à contramão da escritura, o errante que andou na *contravia, trompa* e desvia, não para estragar a festa poeta, senão, por um festejo de linguagem.

Para autora, o “itinerário elíptico” da vida do poeta, suas andanças, experiências e influências intelectuais, possibilitaram descaminhos para encontrar o singular. A poesia que “vai se transformando numa voz que institui os poemas, neles traçando o contorno de uma personagem”, voz que vale ao crítico, mas também “reverbera obliquamente as “inutilidades” de que são feitos os dias [do escritor] e que tanto interessam o leitor” (WALDMAN, 1990, p. 12).

Obra e vida formaram um elo indissociável na poesia de Manoel de Barros, e se desdobraram em deformidade de uma fala *proteica, poliforme e rebelde*. A matéria prima da poesia teve seus “deslimites” estabelecidos no chão pantaneiro e, a relação, ao longo de décadas, com outros lugares, experimentando a vida nas grandes metrópoles (Rio de Janeiro, Nova York, Paris, Itália, Portugal), onde se deram os encontros com teores reflexivos, literários, filosóficos e artísticos, que alinhavaram os percursos de rebeldia diante da própria realidade do mundo.

A autora lança mão da pergunta: “Por que Manoel de Barros escreve?”, indagação que exige aprofundamento na leitura da obra:

A biografia do poeta Manoel de Barros é a história de um tema e suas variações. Ao pretender organizar essa história, observa-se que há um rigoroso projeto que funciona como vontade unificadora, capaz de edificar um mundo autônomo, cujas constantes parecem preceder da infância. Esta constitui um núcleo de experiência decisiva para sua

vocação, espécie de fonte primordial à qual outros elementos foram se ajuntando, até ir se construindo o desenho emblemático e semovente do Pantanal (1990, p. 13).

As palavras da autora são reveladoras de uma estranha complexidade da construção poética: a vontade unificadora que precede da infância e constitui um núcleo de experiência para invenção de um mundo autônomo. Uma fonte primordial que agrega, mistura, ajuntando outros elementos, para criar *desenho emblemático e semovente do Pantanal*. O pantanal foi um lugar criado pela poesia, que tem, na experiência íntima de vida, um artifício de reinvenção singular. Os fragmentos retratados pelo vivido são matérias trabalhadas para dar vazão ao poético, expandindo os próprios limites da vida.

Motivação que foi ditada por certa obsessão artística de busca da palavra que se ajuste, o mais perfeitamente possível, à sua matéria, ou mesmo, da palavra que se confundisse com o poeta, fazendo da linguagem “fluxo e refluxo, união e separação, atração e repulsa, correspondência, que roce as margens do puro existir” (WALDMAN, 1990, p. 15).

O referente geográfico é um dos conteúdos mais controversos na análise da poética barreana. Inúmeros pesquisadores, intelectuais, críticos e leitores da obra, insistem em identificar o lugar de construção da poesia como caminho de compreensão da obra e do plano poético de MB²⁴. No entanto, como bem demonstrou Waldman (1990), o referente geográfico não aparece como correspondente fiel, direto e/ou linear, como se a poesia fosse testemunho descritivo de geografias e paisagens, “seu texto está longe de ser documental” (WALDMAN, 1990, p. 18). Em Manoel de Barros, o geográfico tem potência diferente, foi criado como desenho de origem que, em sua aparência, não tende a revelar nada da realidade. Prima muito mais, por conservar a “força obscura da terra”, que ganha “dimensões de um mundo primitivo prenhe de riqueza visual, tátil, olfativa, universo permeável ao sonho, próximo ao aflorar do inconsciente” (WALDMAN, 1990, p. 15).

A “força obscura da terra”, pantanal de poesia, remete ao primitivo, para atribuição de cores, sabores, cheiros e superfícies aos poemas. Um espaço originário que, na poesia, foi atravessado pela própria dinâmica do real pantaneiro, onde decomposição, renovação e mimetismo, são movimentos que caracterizam a

²⁴ O que será observado no decorrer da análise no diálogo com outros autores que escreveram sobre a obra de Manoel de Barros.

semovência do Pantanal. Um mundo que vaza sem limites na fluidez das águas, permitindo encontros entre os reinos animal, vegetal e, porque não, mineral e “coisal”, que trazem à poesia, “ar” de “deslimites”: na “materialidade das coisas incorpora tanto o seu vir-a-ser, como o deixado-de-ser, situando-as num *espaço entre*” (WALDMAN, 1990, p. 16 grifo nosso)²⁵.

O princípio espacial traçado pela autora possui expressiva relação com as forças das linhas *molares* e os fluxos *moleculares*. O referente geográfico molar não foi apreendido linearmente, mas fugiu em direção ao fluxo primitivo de transformação continua do espaço pantaneiro. Assim, nem a paisagem e nem a descrição do lugar vivido, foram capturados rigidamente pelo poético, senão um “espaço entre”, em que as coisas se decompõem e são refeitas, propriamente, pela força de desterritorialização do devir “Terra, grande *corpo sem órgãos*”.

No “espaço entre”, o sujeito foi deslocado para se tornar qualquer. Enquanto os objetos expressam seus significados, identificação e especificidade perderam força nos experimentos poético, o que colocou o primitivo e o devir no mesmo invento, “um espaço sem limites claros, espécie de universo poroso onde se intertrocam os atributos humanos, vegetal, animal e mineral” (WALDMAN, 1990, p. 16).

O homem foi descentrado de seu papel de dominação sobre os outros seres. Equiparado ao nível de coisa, ao contrário do pesquisador, que circunda o objeto de estudo, Manoel de Barros juntou no “espaço entre”, todas as diferenças, sem desconhecer, afirmar ou apagá-las. O poético deu qualidade neutra às diferenças. “O “neutro” é, então, a pura identidade, na qual se anula a diferença entre sujeito e objeto, ambos, compenetrados numa visão recíproca, sem transcendência. Aí, um é para si mesmo aquilo que se espelha no olhar do outro” (WALDMAN, 1990, p. 17).

Waldman (1990) considerou que, nos primeiros livros, “Poemas concebidos sem pecado” (1937) e “Face Imóvel” (1942), a matéria de poesia ainda era indefinida, o que mudou a partir do terceiro livro, “Poesias” (1956), onde sobressaem as figuras porosas do Pantanal vinculado à infância. Paisagem que se construiu pela oscilação entre a cidade (Rio de Janeiro) e o Pantanal, confronto latente ainda no espírito do poeta durante a escrita do livro.

²⁵ Para melhor esclarecimento faremos uso de “espaço entre” com aspas, quando nos referimos aos escritos de Waldman (1990), e em itálico *espaço entre* para destacar a maneira como foi incorporado em nossos escritos.

Ser as coisas, sem o auxílio de regras, permitiu ao poeta beber em fontes advindas da tradição (falas simples de pessoas anônimas), somadas às vanguardas de pensamentos das Artes e Filosofia (Ocidentais). Manoel de Barros não teve pudor em realizar misturas, experimentar arranjos, criar aproximações desacostumadas, em busca de traduzir esse “mais inalcançável” em palavras, que desencadeou uma escrita que extravasa os limites do dizível (WALDMAN, 1990, p. 20,21).

Assim, a viscosidade, o movimento coleante das águas, dos répteis e insetos, a profusão de cores, cheiros, e formas, produzem impressões sensoriais ambíguas, disseminando, no nível da linguagem, uma enxurrada de imagens apoiadas na sinestesia (WALDMAN, 1990, p. 22)

Para falar das coisas, o poeta encostava a boca na matéria viva, se libertando do poder classificador da consciência, buscando, nos sinais da percepção, movimentos de sinestésias: “ver com o ouvido”, “escutar com a boca”, “escrever com o corpo”. A autora volta a demonstrar a consistência do jogo molar e molecular. As linhas e segmentos molares apreendidos no poético estão sempre sendo transformados pela linguagem para abrirem as formas de Deus, liberando o fluxo molecular de expressão artística.

Sendo as coisas, o poeta despertou, nas forças obscuras da terra, o desenho verbal da palavra, que passou a acompanhar o processo de metamorfose da realidade semovente. Mutilação da sintaxe que fez “os verbos deslizarem para substantivos e vice-versa (...) modifica o regime dos verbos, pratica uma verdadeira alquimia que plasticiza a linguagem, fazendo-a soar estranhamente cristalina e humilde” (WALDMAN, 1990, p. 23). O molar da linguagem foi extravasado pelos experimentos moleculares que plasticiza a linguagem.

No desarranjo da linguagem, na aproximação das diferenças, na imaginação que expande os limites da realidade, o artista foi escavando os percursos de suas invenções poéticas, colhendo fragmentos de frases, objetos e coisas de realidades distantes, quase sempre sem importância e/ou utilidade, pois são marginais e irrelevantes, oriundos da pobreza e do abandono. Arrastou para a poesia aspectos da realidade, mas não pela dimensão molar, denunciando as coisas jogadas fora, nada disso. O que esteve em questão foi o trabalho seletivo das matérias de poesia.

Embora a poética de Manoel de Barros se destaque da realidade empírica e suscite uma outra com sua essência própria, é essa realidade que lhe fornece os seus conteúdos. A eleição da pobreza, dos objetos que não têm valor de troca, dos homens desligados da produção (loucos, andarilhos, vagabundos, idiotas de estradas), formam um conjunto residual que é sobra da sociedade capitalista; o que ela põe de lado, o poeta incorpora, trocando os sinais (WALDMAN, 1990, p. 26).

As geografias da poesia de Manoel de Barros aparecem em Waldman (1990) como dimensão de escrita que faz do espaço um correspondente, que fornece o “substrato” da poesia. No entanto, não a limita ao real. Por mesmo motivo, não se fala de um espaço inerte e de fantasia/imaginação, ou de um palco dos acontecimentos poéticos. Mas, de algo que possui força para incorporar, no corpo semântico, fônico e imaginário do poema, um nascimento inaugural.

O “referente geográfico”, auferido na ideia de “força obscura da terra” (vvida e rememorada pelas “memórias inventadas”), permitiu desdobrar a composição de um lugar poético de “ajuntamento” e disposição espacial, das coisas e da linguagem, o “espaço entre”. Lugar em que o “transfazer” da poesia desvia das regras, formas, funções, valores e significados, e atribuiu às coisas o poder “neutro”, que capturou “quaisquer” e conduziu às experimentações da linguagem e criação do pantanal de poesia.

As geografias barreanas encontradas e sorvidas em Waldman (1990) impulsionaram para a busca de outros diálogos. Um “espaço entre” imanente ganhou expressividade na análise da autora, encontrando linhas segmentares que foram afetadas por fluxos moleculares da linguagem, produzindo um espaço de encontros, aproximações, misturas sem limites.

A Dissertação de Mestrado de Afonso de Castro, “A poética de Manoel de Barros: Linguagem e volta à infância” (1991), está dividida em quatro capítulos (I Manoel de Barros e sua obra; II Metodologia de Análise; III Poeta e a palavra; e, IV A volta à infância). O livro tem sua relevância principalmente porque, além de possuir profundidade analítica, também foi publicado em momento no qual havia raros trabalhos de pesquisa acadêmica sobre a poesia barreana.

Apesar de Manoel de Barros, durante a década de 1980, passar, cada vez mais, a ser reverenciado pela mídia escrita, em revistas especializadas, nacionais e internacionais, colunas de jornais das capitais (Rio de Janeiro e São Paulo), e, ainda, ser

apreciado por seletos e renomados grupos de intelectuais e críticos (como Millôr Fernandes, Antônio Houaiss, Carlos Drummond de Andrade)²⁶, os trabalhos de pesquisa acadêmica eram quase inexistentes.

O terceiro e quarto capítulos do livro de Castro (1991), discutiram dois princípios fundamentais da poética barreana - a “palavra” e a “infância” - e permitem interessantes complementações e avanços à abordagem realizada.

A palavra e o poeta formam relação profunda de embates, aproximações, paixão, violência, erotismo e transgressão. MB, em todos os livros, esteve envolvido nessa relação sedutora: “o poeta e a palavra vêm-se no embate de dois mundos fortes ou de duas necessidades à espera de uma fecundação ou de um gesto imaginário” (CASTRO, 1991, p. 116). Na *palavra*, o desejo não foi saciado por usos costumeiros, margeando novas composições, que as alçaram de seus lugares regenciais, para colocá-las em relação de diferença. As palavras comuns estão sempre ganhando um ar de novidade, ganhando cores, cheiros, sabores e usos.

Para Castro (1991), a palavra seria o ar, o oxigênio do poema, pulmões que respiram, às vezes, ofegantes na busca de saciedade, inspirando, expirando, transformando, até liberar não mais o ar-palavra-comum, mas algo novo do desejo poético, atribuições e delírios que renovam a linguagem (são inúmeras as variações fonéticas e semânticas apresentadas em Castro (1991, p. 117)).

Com Castro foi possível ver a concretude da palavra como esteio de ousadia criativa na materialidade do “ser” semântico, que está sempre vazando em direção ao campo de experimentação, quando a imaginação e subversão criavam novos sentidos, significados, ou dilaceravam a existência dos mesmos, abrindo espaço a outras percepções. As palavras, em suas conformações *molares*, eram sempre usadas como esteio para novas experimentações *moleculares*.

O poeta está sempre impondo deslocamento, movimento, transposição do significado, em “processo metaforizante que se obtém pela tensão conflitual entre o mesmo ou o semelhante e o diferente, colocados em situação de confronto, é o jogo da obtenção de uma nova significação semântica” (1991, p. 120). Em sentido que, para o autor a força molecular da criação poética descodificaria a palavra (porém, não levaria à

²⁶ Millôr Fernandes (1923-2012) humorista, dramaturgo, escritor; Antônio Houaiss (1915-1999) destacado filólogo e crítico literário; Carlos Drummond de Andrade Incrível Poeta.

desterritorialização por linha de fuga em direção ao a-significante como a análise que desenvolveremos adiante), em busca de outra significação semântica.

Analisando os desvios da linguagem poética, o autor elencou interessantes metáforas, como a palavra “Boca” que assume diversos empregos ao longo da obra, sempre aproximando e criando comunhão com as coisas, realizando comunicação sensual, tátil, sensível, fertilizando a imaginação. A “Boca”, para se comunicar nos poemas, recebeu a fala dos elementos quaisquer. Além dos homens, vários na poesia têm “Boca”, como órgão sensual de comunicação da linguagem (WALDMAN, 1990, p. 122). A “Boca” foi desterritorializada para dar voz a outros “entes” da poesia, se fazendo molecular, criando a linha de fuga de comunhão com o mundo.

O “Rio” também foi metáfora com diversos usos, assumindo funções amplas, conectadas aos conceitos de “vida, de origem e do acontecer da vida na natureza” (WALDMAN, p. 123). Fazedor de aberturas, passagens por “reentrâncias ou fenda mediante a qual um vasto horizonte novo de vida é oferecido” (WALDMAN, p. 126). O “Rio”, matriz de vida e devir, fluiu liberdade à poesia. E, quando transformado em réptil, serpenteou para passar no tempo e nas fendas, que obscureceram sua limpidez para revesti-lo de outras possibilidades.

O *Rio*, como matriz da vida, do devir, traz em si e comunica ao seu mundo, ao seu derredor a força para que tudo desabroche e torne-se real neste mundo sempre devenida e, por isso, sempre novo. Como a energia, a virtualidade do *Rio* está em seu construir-se, quem ao lado dele está, constrói-se, metamorfoseia-se, instaura novas possibilidades. O Rio traz dentro de si vastos horizontes que seu olho, o olho do universo, pode captar e oferecer. A metáfora da palavra *Rio* é, como se vê, globalizante dentro de sua amplitude e extensão de significado (CASTRO, 1991, p. 127 grifo do autor).

O “Rio” se expressou como força em devir, acontecimento inacabado, como a própria escrita interminável, incessante, que coloca o “Ele” (Rio) no lugar do “Eu”, “Ele sou eu convertido em ninguém” (BLANCHOT, 2011, p. 19). O “Rio”, força de renovação em devir, como a voz imanente de uma natureza em contínuo acontecer. A “Terra, grande corpo sem órgãos” ecoa pelo “Rio” sua força molecular, que não deixa estratificar um significante sobre as águas que escoam, já passaram. Ninguém pegou?

O “Vento” também foi feito pluralidade de/para usos poéticos, no apresentar “da vida, da vivacidade, da força, a fecundidade e do tato, bem como vínculo para o desconhecido, para o imaginário”. A vida em movimento, desde as raízes mais

profundas, até “a imagem da vida em seu devir incessante” (CASTRO, 1991, p. 127, 128).

A metáfora do “Vento”, assim como do “Rio”, foi capaz de produzir impulso virtual ao poético, permitindo ao poeta habitar outros mundos que o autor denominou imaginários, arrastando a compreensão para novos sentidos. Um “Vento” diferente, que seja “portador de devir, de força criadora, vivifica o natural e o artificial” (CASTRO, 1991, p. 129). O “vento devir”, que se expressa em devaneio para transformar o mundo em virtualidades, uma vez que “a fala do deveniente torna o poeta um ser deveniente. O mundo deveniente acontece por meio dele e nele e, neste acontecer, ele desvela-se, constrói-se” (CASTRO, 1991, p. 133), unindo às ontologias do mundo as do poeta.

O “Vento”, o “Rio”, cujas intensidades moleculares, de fuga, movimento, vivacidade e transformação, foram enaltecidas, encontra-se em processo; devir em construção do mundo. O poeta fugiu das formas da natureza, que têm o curso do rio relativamente estratificado, porém, não pôde conter a força *molecular* que movimenta e transforma seu leito. Força de turbilhonamento das águas que escavam, transportam, misturam, e deslizam, em contínua variação de densidades e desvolumes, espalhando-se, sazonalmente, em seu leito maior, engolindo margens e recompondo fertilidades. O mesmo pode ser dito sobre o vento, que não foi captado por linhas de segmentação, mas por força molecular de fazer algo escapar, o poeta fez do vento devir que vivificou a poesia.

Para Castro (1991, p. 134), o mundo metafórico expôs as diferenças na composição da identidade do poeta. Noções organizadas em três itens:

1 – O poeta é resultado da linguagem, é construído e estabelecido pela linguagem, coisa adejante que se deixa segurar pela palavra, ou é *cria de frases ou ser composto por palavras*. 2 – O poeta é um ser inacabado, em constante metamorfose, o ser em devir, em plena liberdade; é mediador dessa liberdade enquanto mediador de todas as contradições, de todos os devaneios e de todas as aspirações do mundo [...]; 3 – [O poeta é] [...] o ser deveniente, capaz de assumir vários papéis, ser em constante construção (velamento-desvelamento), aberto ao mundo, às coisas, aos constantes apelos da linguagem; o poeta, em construções exercita-se em liberdade de se tornar oferta a disponibilidade ante à solicitação do mundo a ser instaurado e da linguagem (CASTRO, 1991, p. 134-135).

O poeta é um ser da linguagem. Coisa adejante que se incumbe da palavra, exercendo poder sobre suas disposições arranjadas para encontros, aproximações,

justaposições, desnivelamento, que afirmam seu lugar incerto para a poesia. É a manipulação da palavra que compõe o ser poeta, o que permite dizer que não foi Manoel de Barros quem fez a poesia, mas é a própria poesia que faz o poeta em continuo devir e interminável incompletude.

O poeta é um “ente” inacabado, em movimento, que se metamorfoseia, caçando liberdade para deixar de “Ser”, sendo devir para o novo acontecimento do mundo. Assim, permitiu-se desterritorializar por linhas de fuga e fluxos moleculares para ser outros “quaisquer”, em contínua metamorfose, ser processo construtivo, se revelar, ocultando ou desconstruindo, que foge para se desvelar em misturas, aberto às forças moleculares de natureza não estratificada.

A linguagem, em Manoel de Barros, está sempre se ligando ao que lhe envolve, criando proximidade, adesão e absorção para o circundante experimentar o outro na própria pele até adquirir singularidade e potência para novos acontecimentos em poesia. Talvez, por essa via, o poeta tenha adquirido gosto de promiscuidade indistinta. Em uma busca incansável pela diferença, fez do espaço, lugar para realizar experimentos, alquimias, misturas, fusões entre diferenças, manifestando outros comportamentos frente à linguagem, que priorizou a aderência, em detrimento da localização e dispersão.

Em vários poemas, está presente esta fusão de linguagem e a absorção por parte do poema do horizonte do devaneado ou contemplado, resultando uma linguagem coisal, passarál, trastal, no dizer de Manoel de Barros. Ele mesmo tem consciência de que só pode instaurar uma linguagem coerente a partir do ser destas coisas, não tendo outra atitude que ser, que absorve o ser das coisas, dos animais, das aves, dos horizontes. Só pode poetar sobre as coisas, sendo-as. A linguagem poética de Manoel de Barros, proveniente desse processo, e a partir dele, está comprometida com o ser, a verdade do ser das coisas, do mundo instaurado a partir da realidade circundante, não à maneira de fotografia, mas à maneira de revelação, de instauração, de explicitação do não dito, da obtenção de uma estética do instaurado, de um compromisso com a realidade. Ele diz que o poeta é um promíscuo com tudo que ocorre na terra, no chão, no limo, no lodo, mas a partir de uma visão estética, de um lugar estético instaurador de uma linguagem poética, inaugural, originária. A linguagem, a palavra passam a ser sua alucinação, um vazadouro do não-dito, e instaurador de um mundo especial, em constante metamorfose de tudo que é *desimportante*, e em estado de abandono ou deterioração (CASTRO, 1991, p. 136 grifo do autor).

O poeta Manoel de Barros nunca escondeu o gosto e ganho de força que têm sua poesia na adesão das “coisas” do chão. Absorção que busca traços de uma voz inaudita,

traçando uma poesia escrita com o corpo, que requer a diferença como elo de liberdade. Para se desdobrar na renovação, até de seus leitores, quando solicitou que deixassem de tentar entender a poesia, procurando ser árvore (Castro, 1991, p. 137). As coisas perderam seus *limites* no mundo poético, aonde o poeta compôs combinações promiscuas que reverberam sobre a própria realidade, enquanto transgressão. Recompõem-se, assim, os horizontes do real, nas possibilidades de inscrições da linguagem, das imagens, dos espaços, das coisas, de si mesmo (do corpo), todos alçados pelo devir.

Castro (1991) também refletiu por linhas de segmentação a poesia, acreditando que o pensamento poético possuiria “*um compromisso com a realidade*”, o que implica conceber o fazer artístico como representação da realidade, ou seja, uma produção compromissada com as linhas molares de estratificação do mundo. Contudo, contrariando a perspectiva do autor, acredita-se que os poetas e os artistas estejam mais interessados em deformar as naturalidades do mundo e da natureza para extrair o juízo de Deus, desvelando outros mundos possíveis/imagináveis, no interior do mundo vivido. O que faz das noções conceituais molares e moleculares, instrumentos de análise que dão expressividade ao combate silencioso do poético, que buscou incessantemente, se desvencilhar do compromisso com a realidade, em fuga, movido pelo desejo de criar e sentir outras expressões de um mundo inacabado e aberto ao devir. Portanto, uma poética comprometida com a transformação do mundo, como refletiu o próprio Castro (1990, p. 140) em outra passagem de seu livro: “o objetivo é forçar as palavras aceitarem o dizer inaugural das coisas, do mundo, que elas sejam o mundo para poder expressa-lo” (CASTRO, 1990, p. 140).

Assim, o poeta, vestiu as palavras, “*sê-las para equilibrá-las e equilibrar-se: metamorfose das palavras é metamorfose do poeta, o sangue delas é seu sangue*” (CASTRO, 1991, p. 141). O novo vigor de renovação das palavras, para o dizer inaugural do mundo, não pode se dar por linhas de segmentação da realidade. A voz expressada vem de fora da realidade, ocupando e produzindo um *espaço entre* da imanência poética, que não vai à busca de fazer metamorfose da palavra com o mundo real, mas em fuga, arrasta as palavras e coisas estratificadas como formas do mundo, para o fora, o *espaço entre* do imanente poético, para que sejam metamorfoseados e contaminados dos desejos do entre criador. O compromisso do poeta não foi de representação da realidade, mas a fuga, rompendo os estratos do real, se afetando pelo

que vem de fora, que também foi um dentro mais íntimo, todo um conjunto de diferenças usadas como potência para renovação da linguagem e do mundo.

Era o desejo de uma linguagem impregnada de chão, (pois o *sentido normal das palavras não faz bem*), que incidiu sobre a linguagem oficial, criando desvios poéticos baseados em três parâmetros (CASTRO, 1991, p. 144): *agramaticalidade*, como padrão geral - sempre tomando por orientação a fuga das leis gramaticais - tornar a língua viva colocando-a em movimento (como na boca do povo); *Não existir mais rei ou regência* – particularizar a independência absoluta do poder criador da palavra; *Voltar à infância para reaprender a errar a língua* – [cultivar] a riqueza da desobediência do padrão linguístico como sobrevivência e possibilidade de um mundo deveniente em metamorfoses.

Segundo Castro (1991), os princípios elencados são expressão da liberdade da linguagem poética. Na fuga das leis gramaticais, têm-se a revelia, o questionamento a todos os comandos e regências (descodificação), o desejo da palavra no absoluto de sua liberdade criativa, fazendo, da desobediência, fertilidade criativa. A construção da linguagem, portanto, deve incorrer para o erro da língua, uma volta à infância para aprender a errar, (des)automatizar as regras, e atomizar a criação transgressora sobre a linguagem. O molar da gramática foi o horizonte de instauração da molecularidade agramatical.

A volta à infância, em Manoel de Barros, para Castro, “deve ser vista e considerada sob o prisma de seu caráter lúdico”, pois, incide sobre a língua enquanto expressão, modificando as coisas e fazendo registro de um mundo em efervescência coalescente, na comunhão da vida e do devir: “O lúdico, como gratuidade do acontecer no mundo, das coisas, das pessoas” (CASTRO, 1991, p. 178), não se restringiu à cronologia dos primeiros anos de vida, mas com perduração perene como um “Rio”, que transcorre em vida.

A infância foi apresentada em diferentes perspectivas na leitura de Castro (1991, p. 176): “sob o matiz de vários significados e sob um signo de um sentido sempre renovado e renovador”. Demonstrando que o estado inaugural e criativo da infância foi usado em favor da poesia para fazer jorrar molecagens no idioma, para expressar graciosidade, ingenuidade, simplicidade, felicidade, indeterminação e, até mesmo, devaneio, como na análise do belo poema “A voz de meu pai”, do livro “Poesias” (1956).

A solidão permite que a alma do poeta entre em contato com o mundo, para além dos acontecimentos, na contemplação do ser em estado de repouso, em consoante conúbio com o mundo, quando as revelações do estado existencial tornam-se presentes. Não é o mundo eufórico de uma infância pura, inocente e feliz, mas a profundidade do devaneio, na solidão contemplada, permite emergir as características do ser. Manoel de Barros descobre seu pendor inato para as coisas da terra como uma energia ancestral impregnada em seu ser: a solidão das vastidões e a força da terra passam a compor um substrato, mediante o qual se modela sua visão de mundo (CASTRO, 1991, p. 195).

A infância, no poema citado, desvelou atordoamento nostálgico. Nas ruínas da lembrança, o poeta não chegou ao além dos acontecimentos, mas inaugurou um novo acontecer pela poesia, quando os detalhes surgiram ampliando a solidão do passado no presente, incidindo em diferença na poesia. Ato criador de violência impulsiva, que acendia *vontade de sair sozinho, de noite, e de chorar copiosamente sobre as ruínas*. Já não é mais a infância de travessuras e brincadeiras, das trocas de função dos objetos e das palavras, da molecagem do idioma, mas a infância que emergiu características íntimas do ser, o pendor inato para as coisas da terra, como uma energia ancestral (“força obscura da terra”) das geografias imanentes: *a solidão das vastidões, a força da terra passam a compor um substrato, mediante o qual se modela sua visão de mundo*.

O espaço foi remetido, novamente, à misteriosa força da terra que compõe o substrato modelador, não apenas da visão de mundo do poeta, mas do próprio desejo poético. Enunciador de uma terra em transe, desterritorializada, inacabada, que impregnou na imanência poética, força molecular de ruptura dos estratos da realidade, como fluxos de geografias de um “*corpo sem órgãos*” aberto ao devir.

Se com Waldman (1990), a poesia barreana possui uma força de ajuntamento das coisas niveladas pela potência “neutra”, reino das misturas e transformações, com Castro (1991), teria a linguagem assumido o papel de absorção do contemplado: poetar sobre as coisas, sendo-as. Em ambas as análises, foi o lugar de acontecimento poético quem forneceu a matéria de poesia. Para Castro (1991), a linguagem seguiu princípios de deformidade e busca de liberdade, assumindo uma *agramaticalidade* como padrão geral. Dessa maneira, seria pela absorção do que circunda o acontecimento poético que garantiu a metamorfose da linguagem.

Se, na leitura de Waldman (1990), o “espaço entre” foi resultado da aproximação das diferenças e transformações para o acontecimento poético, em Castro (1991), observou-se sentido semelhante, revelando a infância como “lugar” em que a

linguagem foi reformulada pelo fora que invade e deforma as normas do idioma, desejando pelo erro vivificar a linguagem.

O lugar da infância, por essas desmedidas, carregou em “memórias inventadas”, a carga geográfica de realidade absorvida pelo inconsciente, seu pendor inato para as coisas da terra como uma energia ancestral impregnada em seu ser (a solidão das vastidões e a força da terra mediante o qual se modela sua visão de mundo). Se aproxima ao que Waldman (1990, p. 15), chamou: “O desenho de origem (“a força obscura da terra”), de um mundo primitivo, prenhe de riqueza visual, tátil, olfativa, universo permeável ao sonho”.

A comunhão das concepções refletidas por Waldman (1990) e Castro (1991), possibilita pensar que as referências geográficas da poética desvelam-se como forças consciente-inconsciente que compõe um substrato espacial imanente à poesia barreana. O espaço de memória que foi revivido pela linguagem e imaginação e se desdobrou na criação do *espaço entre* da poética, não como resultado da memória, lembrança ou conteúdo prévio, mas como potência, força de acontecimento para novas experimentações de renovação do mundo pela linguagem.

As geografias da realidade foram consubstanciadas pelo poético; num transfazer da experiência em que as linhas de segmentação da memória perderam altivez, para aderir ao fluxo molecular de singularização, da diferença perceptiva, sensorial, carnal, que desorientava o olhar para deformar em favor da poesia, romper com as naturalidades/regularidades, e encontrar a voz imanente, que deu vazão à força primitiva de solidões que atravessam o olho do poeta.

Cada qual a sua maneira, abordando a poética de MB, realizou um movimento de espacialização da obra, criando um acontecimento fugidio, escamoteado em fragmentos de aproximações incautas, ajuntamentos, absorções, relações promíscuas de transgressões das formas da realidade e linguagem. O desejo *agramatical* da linguagem inaugurou deformidades no mundo.

Foram recolhidos três referências geográficas da poética na leitura dos autores: o *espaço entre*; o devir da palavra no espaço da infância, e a ideia de um espaço de imanência poética (responsável por transformar os substratos da realidade em matéria de poesia, criar proximidade das diferenças das coisas e da linguagem, virtualizando misturas singulares).

Observa-se que nada está separado ou encadeado, organizado. São diferentes portas de entradas e saídas, todas articuladas à mesma composição, uma imagem de pensamento em que o sentido espacial, apesar de possuir linhas molares e segmentações, jorrou em fluxos moleculares que devolveram ao mundo a desterritorialização do corpo da terra, propriamente, como reinvenção de poesia.

1.2.2 A crítica desencontra o espaço da poesia: o “*antimaterialismo*” e suas inconsistências

A Dissertação de Mestrado de Fabrício Carpinejar, “Teologia do traste: a poesia do excesso de Manoel de Barros” (2001), dialoga com muito do que foi dito, e reitera, do ponto de vista da espacialização da obra, a importante força que o poeta herda de seu lugar de origem: “um local ancestral, onde os seres miúdos e os animais silvestres reinam e compõem um particular bestiário”. A natureza foi humanizada, para não se diferenciar do homem: “O mote portanto não é o homem e sim o próprio lugar, no revezamento de chão entre seus mais distintos habitantes” (CARPINEJAR, 2001, p. 12). Uma poesia pensada pela diferença, sobretudo, em nível de linguagem: “Pensar diferente é a bronca de Manoel de Barros com a linguagem” (CARPINEJAR, 2001, p. 13).

Para o autor, “como o material tematizado é o entulho, o traste, a sobra, a *ordem de seu chão* é criar novos objetos a partir dos abandonados” (CARPINEJAR, p. 15, grifo nosso). O que tornou o olhar rasteiro “performático, estabelece uma posição teatral diante da vida” (CARPINEJAR, 2001, p. 18). O chão como lugar de diferença para transformar a linguagem, confirma a força *molecular* de espacialização da obra.

Outra questão referente à espacialização está na afirmação de “olhar rasteiro” para as coisas abandonadas, que criaria uma performática “posição teatral diante da vida”. Esse tipo de interpretação do compromisso poético do artista, além de encher de significado o trabalho estético, limita a relação com a escrita puramente à vontade por representar e não consegue observar a intensidade de vida que o poeta expressa na/pela linguagem. Com um trabalho em busca da palavra desacostumada, que não desejava

camuflar nas coisas jogadas fora, nem interpretar personagem ou papel em espetáculo lúdico²⁷, mas um desejo estético de diferença expressiva que coloca o mundo em devir.

Tanto Castro (1991) quanto Carpinejar (2001) corroboram com a ideia de que a infância de MB perdurou como possibilidade/espaco acionada(o) pela poesia. O primeiro, afirmou que a infância não se restringia aos primeiros anos de vida, mas “como jogo de ser, de existir e de inteirar-se com o mundo perdura por todo um transcurso de vida” (CASTRO, 1991, p. 178), enquanto o segundo considerou que o poeta “não determina o ciclo de sua infância nem repassa a consciência de que terminou. Talvez porque a percebe como um espaço que pode ser frequentado toda hora” (CARPINEJAR, 2001, p. 25). O espaço da infância se fez dimensão de acionamento da poesia. Para fazer fugir do comportamento normal da linguagem e das coisas, têm na infância, portanto, captura de fluxos moleculares de rupturas.

Analisando “O ensino do chão”, Carpinejar observou que os objetos descritos por MB mantêm interação primitiva com a natureza, configurando um tipo de antimaterialismo dialético: “ao invés de assegurar a todos igualdade de direito e de desfrute do objeto, o autor propõe que o objeto seja de todos não sendo mais de ninguém” (CARPINEJAR, 2001, p. 26).

Apesar de criativa, a ideia de *antimaterialismo* parece não se sustentar diante da complexidade poética de MB. Principalmente, porque com Waldman (1990) e Castro (1991), refletiu-se que era o lugar do acontecimento poético, enriquecido por uma “força obscura da terra primitiva”, que ajuntava as coisas, pela diferença, criando adesão ao circundante [espacial], para produzir efeitos de transformação da linguagem. Análise que se opõe e vai à contramão de um *antimaterialismo*. Admitir esta força anti-material do poético, seria a confirmação de que os objetos e coisas da poética flutuariam em uma zona mística, abstrata, de fantasia e imaginação pura, desligada das experiências da vida, contrariando, portanto, a própria noção estética da “matéria de poesia”. O autor parece ter encontrado os fluxos de forças moleculares da poética, porém, os confundiu (como antimaterialismo) e amortizou toda a vida do devir poético.

Apesar das diferenças de concepção, o trabalho de Carpinejar permitiu aprofundamentos no debate, principalmente, quando avaliou a relação dos objetos e palavras.

²⁷ Como proposto pelo projeto “Crianças” (2012), que uniu música (lançamento de disco), teatro (performance), tecnologia digital (efeitos de luz, e som), para criar a representação infantilizada da obra de Manoel de Barros. Cf. <http://www.criancas.com.br/manoel-de-barros/>

Seu ideário é transformar o sentido, fugir do nome conhecido que serve ao consumo. Manoel de Barros reinventa a significação dos objetos, desfazendo definições que indicariam seu aproveitamento comercial. Ele impõe uma adjetivação que confunde a origem do seu objeto, despoluindo-o de obviedades. Não quer usá-lo menos ainda atestar a presença, mas mostrar o que falta nele (CARPINEJAR, 2001, p. 26)

O autor [Carpinejar] parecia obcecado pelo que considerou excessos do poeta (subtítulo de sua dissertação), e compreendeu que, para além de usar os objetos em fins poéticos, o escritor pretendia mostrar o que faltava neles, “o poeta renomeia como quem batiza, apagando o passado e as funções anteriores” (CARPINEJAR, 2001, p. 27), despoluindo de obviedades para revelar as ausências presentes em cada ato criador. E complementa a ideia mencionando que o poeta tem por “estratégia camuflar e esconder as palavras de suas convenções idiomáticas”, na busca de um estado de pureza alfabética, do “território absoluto do reverso: em sua poesia utensílio é inutensílio, explicação é desexplicação e objeto é desobjeto. Tudo é contrário do convencional, como se o prefixo salvasse a palavra do clichê” (CARPINEJAR, 2001, p. 27). Esse pensamento já foi sedutor, hoje parece empobrecer a imagem de pensamento e espacialização poética.

Principalmente, por negar algo que foi apontado insistentemente pelo artista, seu empenho e trato com a linguagem (são inúmeras as variações/invenções fonéticas e semânticas na obra de MB, em Castro, (1991, p. 117); Rodrigues (2006); Galharte (2007); entre vários outros.), demonstrando enorme versatilidade para além do uso do prefixo “des”.

A análise de Carpinejar também não contribui para conceber a espacialização do poético, pois, para o autor, parece que os objetos são colhidos para “o ensino do chão”, em uma dimensão apenas imaterial (do *antimaterialismo*?). Os objetos e as palavras sem origem, resultado de seleção imaginária, que escondeu e camuflou, desligando as coisas de seus correspondentes com a realidade, para explicar a poesia pela paupérrima estratégia de acoplar o prefixo “des” às palavras, na busca de oposições, “o território absoluto do reverso”, inadvertidamente, posto como única maneira de o poeta salvar a língua do clichê.

É possível inferir que Carpinejar (2001) se contentou com a abstração superficial e totalizante, ante o “mergulho” na profundidade de cada procedimento criador da poesia.

O flagrante desinteresse pela análise dos múltiplos procedimentos de deformação da linguagem se desdobrou no silêncio sobre como funcionou o espaço na criação do poético. Apesar de um item de seu trabalho se dedicar à análise de “o ensino do chão”, suas concepções criaram a imagem do chão “desreferencializada” da materialidade das experiências espaciais ancestrais, encontrando apenas objetos inertes e de fantasia, tudo oposto ao que chamamos *espaço entre*.

Fabrício Carpinejar, também analisou a “Teologia do traste”, “que consiste na descoberta do sagrado no excluído, na animação da matéria inanimada, na crença que só o desapego material liberta a fruição humana” (2001, p. 34, 35). A matéria inanimada aludida, não possui correspondente material, pois “sua realidade é unicamente a da linguagem” (CAPINEJAR, 2001, p. 41).

Dessa forma, os objetos perderam força de reverberarem a voz da grande terra. O devir não foi considerado. Por isso, apregou à matéria unanimidade para a poesia. Sem a dinâmica de movimento, os objetos abandonados não afloraram as forças de recusa do mundo e suas engrenagens funcionais e utilitárias, que os tornam substrato do poético. Seriam apenas, entulhos despejados nas margens internas e externas, inertes ao mundo, sem vida. Sendo, exatamente o contrário, pois foi a própria “desimportância” que os colocou em movimento no devir poético. Com Manoel de Barros o abandono se tornou elo “entre” o mundo das coisas jogadas fora e a espacialização criativa da poesia, *espaço entre*, onde foi transformada a “matéria de poesia”.

Aqui surge interessante distinção que o abandono empregou às matérias de poesia de MB, e se liga às linhas *molares* de segmentação e aos fluxos *moleculares* ou *linhas de fuga*. Carpinejar reconheceu no entulho a força do abandono, porém, como linha segmentar dura, inerte, sobrecodificada. Enquanto, o poeta fez do imprestável, das coisas abandonadas, das “desimportâncias”, fluxo molecular, linha de fuga em direção aos outros sentidos e olhares para a matéria de poesia. Não sendo, portanto, nem a condição de inércia, e nem a imaterialidade dos objetos, que pertencem a uma realidade apenas da linguagem, mas uma força que vem de fora e arrasta os objetos para o *espaço entre* imanente, onde ganham sentido de poesia. A força molecular empregada pelo mundo do abandono lhes fornece função no fazer da poesia. Objetos, selecionados, não

por estarem estáticos, em inutilidades, mas por habitarem os fluxos moleculares de um mundo que se estratifica, mas não para de vazar forças “desestratificadas”.

O autor ainda observou, que “Barros traz a hipótese da transcendência, da mistificação do ato lírico e da afirmação de um mundo interior em detrimento da realidade histórica” (CARPINEJAR, 2001, p. 35). Em via oposta, Waldman (1990), afirmou que o referente geográfico está:

em constante decomposição e renovação, o Pantanal configura-se como um mundo fluido e circular onde a vida e a morte fervilham no rastro animal e vegetal. A transmutação da morte em vida não só afasta esses grandes temas de qualquer quadro metafísico como cria deles uma imagem em permanente trânsito (1990, p. 15).

A negação do movimento do devir poético conduziu a desconsiderar o papel da própria realidade que o poeta lutou para transfigurar. Carpinejar (2001) tentou superar esses equívocos conduzindo tudo para o transcendente. Apesar de estar analisando a “Teologia do traste”, o autor não desconfiou das traquinagens do poeta, e depositou, na palavra “teologia”, todo ar de transcendência, sem observar com mais cuidado o termo, para sentir, que a palavra “teologia”, enalteceu a referência geográfica menor que é o “traste”, no abandono. Abolir do “ente” sua relação geográfica não abriu espaço para transcendência, nem para mistificação, uma vez que, a voz do mundo primitivo, em constante decomposição e renovação, criou movimento às coisas e fez do abandono, fluidez e conexão no *espaço entre* de transfazer poesia.

O autor (Carpinejar) parece não observar os movimentos que colocaram em trânsito as próprias imagens do mundo.

Entre pistas e indícios, cogito que a *teologia do traste* é uma alegoria à pobreza ‘Obravam pobres’ é uma via de duas mãos: o primeiro de construção e o segundo, popular, de atender às necessidades orgânicas. Ambos se perfazem na amostra de uma anti-sociedade, valorizando a catarse junto das ervas, dos pássaros e árvores. O portador do manuscrito e da suma teológica enquadra-se na faixa de sabedoria – ancião –, autorizado a legar conhecimento pelo excesso de vida. O paradoxo que o caracteriza pessoa saudavelmente insana propõe a loucura como referencial de disposição poética. A loucura reitera a marginalidade como um fator positivo de lucidez (CARPINEJAR, 2001, p. 57).

O poema “teologia do traste” está carregado de referentes geográficos e materiais da vida do poeta, na cidade de Corumbá. A evolução da poesia acontece pelo encontro, nas ruínas de um coreto, o manuscrito denominado “Teologia do traste”. Mas,

Carpinejar (2001) não analisa a primeira parte do poema, e avança para a segunda parte, se centrando no significado do termo “obravam os pobres”: “é uma via de duas mãos: o primeiro de construção e o segundo, popular, de atender as necessidades orgânicas. Ambos se perfazem na amostra de uma anti-sociedade”. O não reconhecimento, agora, de geografias deliberadamente citadinas, de um lugar específico e comum, o coreto de uma praça na cidade de Corumbá. Quantas imagens e imaginações permite a espacialidade a qualquer sujeito urbano (?). A praça, lugar de encontro, passagem, aglomerações, vazios, abandonos de seres em indigência, gratuidades, em que “BROTAM ARVORES/ OBRAVAM POBRES/ MORAVA SAPOS/ TREPAVAM ERVAS / CANTAVAM PÁSSAROS” (extraído da Teologia do traste (BARROS, 1980, In. PC, 2010, p. 176,)).

O autor cogitou que *teologia do traste* seja uma “alegoria a pobreza”, assertiva coerente, no entanto, associar “OBRAVAM OS POBRES” a uma concepção anti-sociedade, com todas as geografias que a poesia juntou, seja talvez, uma conclusão limitada por interpretação objetiva. Compreender a poesia de Manoel de Barros, com uma concepção política tão forte, anti-sociedade, é um exercício imperioso e perigoso.

A análise de “teologia do traste” permite inúmeros caminhos. São escrituras poderosas, que demonstram a astúcia do poeta em ludibriar os limites da relação entre realidade, movimento e devir. O poeta parece buscar em gratuidades da realidade material, aberturas para vazar, em fluidez, toda carga de fertilidade sobre a linguagem. O *espaço entre*, como lugar de acontecimento poético, qualquer praça, em que houvesse um coreto em ruínas, frequentado por um ancião (sabedoria), onde “brotavam árvores”, “obravam pobres”, “moravam sapos”, “trepavam ervas”, “cantavam pássaros”. Os “entes” escolhidos pelo poeta são fluxos moleculares que dão movimento à espacialização do poema, vivacidade que extraiu da materialidade a possibilidade de inércia, garantindo o devir e a transformação contínua. Porém, Carpinejar (2001) considerou tudo isso “catarse”.

Toda discórdia em relação às abordagens de Carpinejar (2001) justificou sua presença no debate, que procura refletir a espacialização poética em Manoel de Barros. A negação das referências geográficas (mesmo que pela apreensão de linhas molares) fez incorrer em avaliações que desconsideraram a potência de diferença do espaço da poesia barreana. Reduzindo, de certa forma, a envergadura do fazer poético, não

reconhecendo os fluxos moleculares e as linhas de fuga que perfazem o movimento de transformação da realidade pela poesia.

Por isso, o devir geográfico da obra se faz tão importante. Não para compreender a poesia, mas para expandir as possibilidades de abordagens de sua realização no mundo, garantindo sua liberdade, e fazendo a Geografia ser atraída para outros acontecimentos espaciais.

1.2.3 O deslimite espacial da poesia: fluxos moleculares que deformam a realidade

Em “Uma poética do deslimite: poema e imagem na obra de Manoel de Barros” (2009), Renato Suttana se ocupou da potência da imagem no pensamento barreano. Mais detidamente, se poderia afirmar que a questão central do debate foi à expressão do “deslimite”, que designou “certa relação do homem com o espaço onde vive – representado, principalmente, pela figura do pantanal – e, numa contrapartida, um modo de conceber a palavra poética, no âmbito da experiência artística” (SUTTANA, 2009, p. 13). Aqui reaparece o problema que a leitura de Waldman (1990) permitiu superar, a representação. A relação espacial das vivências em relação ao poético, são como expressões de vozes inaudíveis de uma “força obscura da terra”, o “desenho verbal”, o faz a poesia ir além da representação, tornando-se expressão de diferença da relação visceral do homem com o chão.

Pelo “deslimite”, o espaço extravasou as demarcações naturais mesclando-as com as experiências interiores à vida, que não cessa de se desenvolver e multiplicar.

“Deslimitado”, o espaço transcende as suas demarcações naturais e se mescla com a experiência interior do homem, tornando-se um espaço complexo, marcado de subjetividade. Da mesma forma, é um espaço onde a vida não cessa de se desenvolver e multiplicar, dando ao olhar que ali procure estabilidade a sensação inquietadora de que nada está começando nem se dispõe a terminar: de que não há fronteira no espaço da percepção (SUTANNA, 2009, p. 13).

O espaço passou a ser refletido como elemento central da crítica a poética barreana, e foi visto como mescla de um interior que expande, pela inquietude do “deslimite”, a natureza e as próprias percepções da realidade. Foi notório o esforço do autor em conduzir a análise espacial na reflexão da imagem poética, observando “imagem como conciliação de contrários”. Que gerou “uma dinâmica espacial do

sentido a partir de certas combinações de palavras” (SUTTANA, 2009, p. 29), descentralizando a própria imagem do espaço: “faz deslizar os signos²⁸ como potências móveis sobre um espaço de coisas cujas relações, ocultas, só os signos podem revelar” (SUTTANA, 2009, p. 31). Criando imagens pela emergência da linguagem.

Tomando as lições de Bachelard ((1993) em “A poética do espaço”), a poesia de MB foi refletida como fenômeno de liberdade da linguagem, que encontra na imagem, a vida pulsante e da natureza da linguagem. O poeta fez uso não canônico da língua e encontrou o “bruto da linguagem na sua pura opacidade, constituindo um espaço próprio e distinto”, para o encontro da imagem. Espaço em que se desvelou a voz da natureza com multiplicidades de significações, que eliminaram a distância entre as palavras e as coisas, revelando a imagem do espaço pela conexão da imanente poética e o fora, à voz da natureza:

na imagem funciona algo mais que os estereótipos da linguagem, se a linguagem, nela, se dá como emergência e não como simples repetição, é porque tal ordem se estende na direção de uma vivência mais íntima e profunda da natureza, porque na imagem as coisas estão “próximas” e querem ser “falantes” na linguagem (SUTTANA, 2009, p. 51).

O emergir da linguagem poética agiu como filtro de vivências íntimas e profundas com o espaço e a natureza, na produção de singular imanência, propriamente, como revelação “de uma profundidade do ser no espaço do jogo de invenção” (SUTTANA, 2009, p. 42), onde as coisas tornaram-se falantes. Pela espacialização das imagens, e encontro de vozes de natureza emprestada às coisas, o autor ressaltou o olhar de diferença expressiva da criação poética, reinventando um mundo próprio a poesia pela linguagem.

Também tem destaque na análise de Suttana o que valorizou a expressão da diferença na imagem do espaço de abandono: o homem em estado de indigência. Que se alinha ao nível das palavras, penetrando no seio da linguagem, com espanto e fascínio,

²⁸ Instigante captura fez o autor na afirmação: “faz deslizar signos espaciais como potência em movimento”, formulação que o aproxima ao problema da imagem de pensamento do rizoma: “cadeias semióticas de toda a natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos (...) colocando em jogo não somente regime de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15), o que permitiria perceber, que não são os signos que podem revelar as relações no espaço das coisas, mas a expressão intensiva de espacialização que foge do signo, do significante e do significado, para produzir outra imagem de pensamento do mundo. Porém, as opções teóricas conduziram o autor por outros caminhos de análise.

em movimentos nômades. Um ser errante que “tem seu espaço existencial alargado e habita um universo onde todas as coisas, rebeldes e ao mesmo tempo solidárias em relação à palavra, jamais preenchem a indigência” (SUTTANA, 2009, p. 49). Mas, por onde caminha este homem indigente? Para Suttana, no espaço interior. No entanto, a força da imanência poética, produzindo uma imagem de pensamento em inconformidade com o mundo, por isso, se fez como pensamento nômade, errante, para liberdade da linguagem.

Enquanto, para Suttana (2009), surgem imagens da experiência interior que pelo “deslimite” remove fronteiras criando rupturas que promovem a comunhão do ser com o espaço (p. 50). O sentido novo criado pela expressão poética pelo espaço da imagem, cria ruptura de uma possível dicotomia interno-externo, fazendo o poético se expandir para ser espaço nas palavras. O “deslimite” para além de romper fronteiras entre o interno e externo, também verte para deformação das formas/fronteiras do juízo de Deus, que estratificam o novo acontecer do mundo.

O autor discorreu que as conexões estabelecidas pela diferença e promiscuidade eliminaram os vestígios de separação (sujeito/objeto; isto/aquilo etc.) na criação da imagem. Por essa via, a relação do poeta com o espaço encontrou nas diferenças de natureza e linguagem, a potência do “deslimite”, removendo fronteiras entre o interior e o exterior, palavras e coisas, razão e linguagem, espírito e a matéria, a vida e a morte, entre a arte e natureza. Tudo pode ser transfeito no “deslimite” dos espaços da imagem poética.

Refletindo o *poema como imagem* o autor buscou a materialidade da dimensão espacial “que se aproxima do mundo, por via dos sentidos, mais do que pela racionalidade” (SUTTANA, 2009, p. 62), abarcando as coisas pelo desejo “de despir o mundo daquilo que a razão lhe pespegou” (SUTTANA, 2009, p. 63). Assim, organizou pontos de fuga no espaço, o “movimento” e o “repouso”. Pares de análise que procuraram apreender não a forma, mas o movimento que transforma. O modo como “as coisas que acontecem aqui, acontecem paradas” (SUTTANA, 2009, p. 64).

Sem ter criado, necessariamente, uma oposição dicotômica, as noções de “repouso” e “movimento” procuraram fazer referência ao inacabamento do mundo, colocando em movimento o espaço. E favoreceu, em certa medida, observar a composição semântica das coisas e “entes”, cuja característica “é a de não se parecem com nada exterior ou mesmo de não tomarem aparentemente nenhuma forma definida,

senão aquela em que se plasma a sua própria existência singular” (SUTTANA, 2009, p. 65).

Foi notório, na pesquisa do autor, apesar de refletir a imagem na obra de Manoel de Barros, o destaque do “movimento”. No entanto, também foi inserida a noção de “repouso”, que nada tem a ver com inércia ou inatividade, e se justificou pela vontade de revelar diferentes expressões do imagético na obra. Operando de maneira articulada, os pares de análise não devem agir por razão opositiva, nem exclusiva, pois, assim, se afastariam do que há de interdependência no movimento e repouso na obra de Manoel de Barros (SUTTANA, 2009, p. 64), devendo, portanto, funcionar como abertura para refletir o movimento no repouso e a atuação deste, sobre a mobilidade.

A oportunidade abre precedente para apresentar outro conceito espacial da análise de Suttana (2009), que apareceu na interceptação da mobilidade e do repouso: a noção de “promiscuidade”.

Não poderemos, por um lado, negligenciar o fato de que é nela que os seres aparecem na sua máxima opacidade e de que é nela também que o intransitivo do que eles são se liga ao espaço exterior. A promiscuidade no espaço do mundo nos faz pensar não em uma coisa de cada vez, concebida separadamente, mas em duas ou várias, tomadas no mesmo ato de apreensão, então nos ocorre outra frase que melhor defina o que pretendemos exprimir. Por outro lado, sabemos que, se os seres podem ser vistos e contrastados, é porque a promiscuidade é uma categoria do múltiplo: ela assegura o contraste necessário para que as coisas apareçam, unificando-as no espaço (SUTTANA, 2009, p. 74).

A noção de “promiscuidade” como categoria do múltiplo expressa sempre um acontecimento de transformação, criado pela poesia, que é balizado por movimento e repouso, o primeiro revelando indigência, despojamento, gratuidade diante do mundo, enquanto o segundo, pela multiplicidade, torna-se acontecimento em movimento, o contraste, que poderia sugerir a condição de inércia das coisas em suas diferenças e particularidades, faz repouso no movimento de inacabamento do mundo. Apesar de não ser mencionado pelo autor, movimento e repouso são noções que vazam em direção ao devir. Na “promiscuidade”, o repouso foi permeado de incompletude, processo inacabado do mundo que, pelo movimento, vai se transfazendo e plasmando o espaço de experimentação da poética.

A “promiscuidade” se aproximou do que Waldman (1990) chamou de força de “ajuntamento” das coisas no espaço de construção poética e ao Castro (1991) observou

como uma capacidade de absorção do circundante, que afetaria a linguagem poética, contaminando-a por um fora.

Ao que parece, a “promiscuidade” permite aprofundar as reflexões sobre essa força invisível e inaudível, “um sonho de proximidade a todas as coisas e de todas as coisas entre si” (SUTTANA, 2009, p. 74), que moveu tudo para “comunhões”, “encontros”, “ajuntamentos”, “absorção”, “misturas”, “mimetismo”, “sinestésias”, que deformaram as formas do mundo, abrindo-as, *molecularmente*, para experimentos (do ser) “sendo-espaço” promíscuo.

A manifestação da “promiscuidade” na poética cria no espaço força de conexões de diferenças entre coisas imprestáveis, natureza e linguagem em misturas que criam imagem do espaço em trânsito, movimento transformador do repouso, que liberta as bordas do dizer das formas e conteúdos: na “promiscuidade, o uno se comunica com o múltiplo, sem perder a suas especificidades” (SUTTANA, 2009, p. 75).

Sendo a “promiscuidade” conceito ligado ao múltiplo, para radicalização dos termos, poder-se-ia afirmar que nem uno, nem múltiplo, estão para se comunicar, e nem ter suas especificidades mantidas, pois os movimentos de aproximações e mistura expandem o corpo da linguagem poética em direção à multiplicidade.

Asilando o poema como imagem, Suttana (2009) refletiu a espacialidade da obra de Manoel de Barros como espaço de/para linguagem nomeadora, de recriação e jogo:

[...] acreditamos que se abra então um espaço de leitura: o dizer do poema instaura-se como jogo, imagem nunca suficientemente localizada, que nos dá o fundo sem ser ela mesma esse fundo, mas que só pode fazê-lo porque está a ele conectada. A poética à qual chamamos de poética do deslimite, como estratégia para estabelecer um horizonte de referência e um núcleo possível de raciocínio, é poética da linguagem como possibilidade nomeadora (...) somos convidados a participar, na aventura maior de um gesto de leitura que é recriação e jogo, avanço e recuo num movimento incessante (SUTTANA, 2009, p. 119).

Para criar uma leitura do “deslimite” na obra de Manoel de Barros, Suttana (2009) fertilizou significativas contribuições à reflexão do espaço. Pela perspectiva imagética, observou um jogo (multiplicidade) de manifestações espaciais, “*que nos dá o fundo da poética sem ser ela mesma esse fundo*”. Um espaço predominantemente de conexões. O “deslimite”, curiosamente, foi usado como horizonte de referência e raciocínio, todavia, o pensamento se fez como fluxo molecular que revelou a potência de liberdade, transgressão, invenção, transformação do sentido, eliminação de

fronteiras, o lado opaco e intenso das imagens. Tudo isso, reiterado por leitura atenta aos procedimentos de criação poética. Mas, claro, sem explicar a poesia, se colocando, contudo, na aventura do devir e recriação (avanço e recuo em movimentos incessantes), das reflexões da poesia de MB ao mundo.

Em perspectiva diferente, a experiência estética do “*deslimite*” também rendeu interessantes consequências à pesquisa de Elton Luiz Leite de Souza. Em “Manoel de Barros: a poética do *deslimite*” (SOUZA, 2010), que fez do conceito expressão que expandiu o próprio fazer e pensar filosófico²⁹. Uma vez que, a ideia de “*deslimite* se expressa a partir da inclusão”, na compreensão do próprio limite, “de uma *virtualidade* que se lhe torna imanente ao mesmo tempo em que abre a processos semioperceptivos que lhe reinventam o sentido”, e possibilitam traçar linhas de uma *Teoria da expressão* em detrimento de uma *Teoria da Representação*, renovando e avançando para lugar solitário em que poucos refletiram a obra barreana.

Concebeu a poética como pensamento expressivo da arte sobre a linguagem, o humano, as coisas e o próprio mundo.

Apoiando-nos em Deleuze, efetivamos uma gênese do conceito de *deslimite* à luz da ideia de *devir*. Nesse caso, objetivamos mostrar como a ideia de *devir* se apresenta, na obra de Manoel de Barros, como o elemento genético que confere à matéria de sua poesia um caráter de *processo*: *processo* de perda dos limites do humano, *processo* de perda dos limites da linguagem representativa, *processo* de perda dos limites utilitarista que as ações interessadas sobre as coisas transformam em hábito (SOUZA, 2010, p. 16).

O *deslimite* surge com força de investimento contra a própria “forma” do limite, aberto pelo movimento processual do *devir*. Ao conceber a escrita poética pelo *devir*, o *deslimite* foi apresentado processo “que faz do inacabamento o estado sempre renovado” (SOUZA, 2010, p.16), que não significa destruir-se ou negar-se, - pois quem faz isso é o próprio limite, capturando o desejo da invenção, - mas à afirmação de uma “experiência com a Vida” (SOUZA, 2010, p.17). A experiência do *deslimite*, por sua vez, só pode ser “objeto” de *experimentação* para o encontro da diferença.

²⁹ A leitura filosófica da obra de Manoel de Barros, realizada por Souza (2010), a partir de Deleuze, apoiou-se na ideia de um plano comum “à filosofia e à não-filosofia, à filosofia e à arte” (SOUZA, 2010, p. 18). Como composições de pensamentos que se expressam por meios distintos, mas se encontram. A poesia, pela incorporação da Vida, cria conceitos, que “a filosofia [*Pop´Filosofia*] só incorpora quando se torna a expressão de um pensamento que, em seu *deslimite*, une-o à poesia” (SOUZA, 2010, p. 19, In. Op. cit. p. 25 à 39, “A expulsão do poeta da República da Razão”).

O *devoir* em *processo* de *deslimite* superou e foi além do binômio caro à análise da poética barreana, composto, de um lado, pelo pensamento clássico que, localizou a “forma”, o “limite”, o “padrão”, o “lógico” (como horizontes amplamente refutados pelo fazer poético de MB), e, do outro pelo Romantismo marcado pelo “sentimento”, a “emoção”, o “psicológico”, o “devaneio” (que é o campo cuja maioria da crítica centra o debate do fazer poético).

Nas palavras do autor, desses dois campos de encadeamentos, inteligíveis e imagináveis, haveria outro espaço de possibilidades: “O mérito de Deleuze é buscar um elemento que expressasse a pluralidade, uma pluralidade que não deixa reduzir a uma totalidade abarcável pela razão ou pela imaginação” (SOUZA, 2010, p. 54). O nome do elemento que expressa pluralidade é *sensação*. Que não pode ser definida nem pela forma nem pelo conteúdo, mas, atravessando-os. A *sensação* trabalha por dentro, conecta-os a um fora:

A forma ganha uma potência de expressão que o clichê impedia de nos fazer ver. O mesmo se passa com o Afeto, que liberta a emoção de sua vinculação puramente psicológica, dotando-a de uma natureza que transborda todo o vivido, lançando-nos em uma experiência na qual o “objeto” é o próprio sentir (SOUZA, 2010, p. 55).

“Forma” e “conteúdo” foram conectados a um fora, para poder expressar a sensação na poesia. No “deslimite” da “forma” e “conteúdo” foi criada conectividade que expandiu o próprio espaço, a fuga do limite se fez pela conexão com espacialidade de diferença. O autor seguiu a dica do poeta em experimentar as coisas (natureza, linguagem) com o corpo, para não apenas perceber, refletir e imaginar, mas criar outra dimensão própria do sentir, liberando a *sensação* para passar além das dicotomias sujeito objeto (de conhecimentos teóricos e empíricos, eruditos e populares, clássicos e românticos, artísticos e filosóficos) rompendo seus limites. A espacialidade, por essa via, além de se libertar das forças do pensamento, que opera por oposição, foi transfeita para inaugurar à *sensação* de expressão no *deslimite* espacial vivido. Confirmando que a arte existe porque vida não basta³⁰.

Souza (2010, p. 71) não operou olhar acostumado, buscando dar vazão à diferença na análise do poético. No caso do prefixo “des”, que não foi compreendido na primazia do “conceito linguístico” (“negação”, “privação”, “afastamento”), mas do

³⁰ Em alusão a imortal expressão de Ferreira Gullar (1930-1916, poeta, escritor e crítico de arte): “A arte existe porque a vida não basta”.

“instinto linguístico” do poeta, fazendo-o funcionar como ação de “transfazer” a poesia: “Mais do que negar ou significar uma privação, “des” expressa potencialização: um “transfazer” da coisa em outra” (SOUZA, 2010, p. 73). O “des” ganhou ideia de ação, potência de acontecimento para transformação, mesmo não sendo nada, algo sem significação, “nasceu do instinto como potência”, resultado de “vontade estética”.

O uso do prefixo “des”, diferente da proposição de Carpinejar (2001) - que viu o prefixo como tentativa de salvar a língua do clichê -, gerou potência para transfazer, colocar o espacial em transe, agitado por forças contínuas para transformação, um espaço de fluidez para além das “formas-conteúdos”.

O espaço vivificado surge na análise do poema “Agroval” (em “Gramática Expositiva do Chão”), no qual despontou beleza e consistência na expressão do “deslimite”:

Sob o “ventre” que duplica abaixo de si o infinito de relações que o pantanal engendra, misturam se plantas e bichos, pólenes e sêmens, sangues e seivas, como se cada ser individuado perdesse, sob esse novo ventre, as suas diferenças específicas ou os limites que separam e determinam a essência de cada espécie de seres. Pois são abolidas não só as diferenças específicas, são também as diferenças entre os reinos animal e vegetal (SOUZA, 2010, p. 74).

Primeiramente, foi conferida a “matéria de poesia” como natureza em plena pluralidade coletiva, manifestação vital que priorizou a multiplicidade de relações em detrimento das diferenças específicas. O “ventre”, como espaço que “duplicou abaixo de si o infinito de relações”, abolindo as individualidades *específicas* (espécie + fixa) para multiplicidade que colocou fim nas dicotomias.

Nada mais de indivíduo e espécie, matéria e forma, vivo e não vivo: desapareceram todas as dicotomias que organizavam a percepção da natureza segundo a perspectiva do pensamento representativo e classificatório, uma vez que a nova natureza que pulula sob o ventre da arraia deixa ver apenas agenciamento singulares de diferenças pré-individuais que afirmam um mesmo plano de imanência vital. Cada singularidade é, a seu modo, uma atualização de uma mesma virtualidade intensiva: a Vida. A arraia se transforma na imagem biológica de uma *Alma do mundo* pousada no barro – no ventre da qual pulula molecularmente uma natureza em luxúria (SOUZA, 2010, p. 75).

A “nova natureza”, no *deslimite* dos limites naturais, se fez apenas por encontros, que tiraram as naturalidades da natureza, fazendo convergir em potência de

afirmação da Vida. Deu-se, assim, a constituição de um plano de imanência vital no ventre da arraia.

A crítica mais rasa da obra de MB trataria tudo como metáfora, expositora das coisas ínfimas, valorizando todas as formas de vida, inclusive, as de pequenas escalas. Traria à confirmação da percepção atenta (do poeta) aos detalhes, e assim, já se estaria aberta a via, para “parafernália” infinita de analogias e tentativas de enfiar conteúdo na metáfora da vida.

Por essa linha, toda a potência do fazer poético se perderia, pois o que está em jogo não é a imagem metafórica da vida, ou o poder da poesia em *copiar, comparar*, compor *mimese, representação* ou *classificação* da realidade, nenhuma *forma* ou *conteúdo* de indivíduos ou espécies foi afirmada no plano de imanência vital.

Ao contrário, pela confirmação da força do próprio plano de imanência da Vida, a natureza que pulula sob o “ventre da arraia” (em agenciamentos singulares de diferenças pré-individuais, ocultas e imperceptíveis) foi revelada a voz inaugural da natureza/poesia, como *sensação* da “imagem biológica de uma *Alma do mundo* pousada no barro”. As diferenças de análises são sensíveis. Enquanto uma abordagem caminha para os clichês³¹, a outra tem na Vida a afirmação da potência do *deslimite*, encontrando na sensação do *Caos-germe* o nascimento do mundo.

O *deslimite* da natureza se erigiu por essa linha molecular de diferenciação intensa da matéria, na composição de um grande *corpo sem órgãos*: “O *corpo sem órgãos* expressa a compreensão do corpo fora dos modelos que o subordinam à ordem utilitária e funcional dos órgãos. *O corpo sem órgãos* é o corpo pensado segundo sua natureza energética e expressiva” (SOUZA, 2010, p. 76). O *corpo sem órgãos* da natureza se realizou em *deslimite*, não para especificar, mas para promover *individuação* intensiva da natureza e na própria linguagem.

A espacialização da vida construída na imagem poética não passa pela especificação das formas para representar, sendo uma espacialidade em que não houve separações classificatórias, ou de afirmação das diferenças, mas a confirmação da multiplicidade como potência de vida. Um espaço expressivo que não tem, em palavras,

³¹ Como escreveu o autor: “Para fazermos com o movimento do mundo, do cosmos, do *socius* e dos nossos próprios desejos, devemos nos colocar em estado de embrião, germe. Pois o pensamento criativo e questionador requer que nos coloquemos nesse estado (...) é nessa região que se torna poeta. Não apenas um poeta que escreve, mas um poeta que, antes de tudo, percebe os nascimentos do mundo, para com essa prática vencer o clichê” (Souza, 2010, p. 51).

domínios que dimensionam, ou dão visibilidade aos seus contornos e limites, mas criam pela sensação de fertilidade, um movimento de misturas, condensação entre Terra e água, como um espaço entre de possibilidade da manutenção de multiplicidades de vidas.

Para esse acontecimento, a *individuação* parece ser o exercício primordial à poética barreana. Diferente da *especificação*, que é uma forma de representação, que classifica, separa, distingue, a individuação pensa a “forma” segundo uma perspectiva dinâmica, “modular”, fazendo emergir uma organização singular (“*os artistas deformam o mundo*”) na qual a “essência de um corpo não é a forma que lhe prescreve um limite, mas uma tensão interna que sempre o leva a expandir-se” (SOUZA, 2010, p. 80), à moda um caipira de linguagem refinada que expande sua existência pela relação com a palavra. Semelhante ao “ventre-arraia”, potência que abriga as pequenas formas de vida e espécies, mas que foi desvelado como um corpo em expansão, em que os “entes” não representam organização específica, e nem possuem condições individuais de vida, tudo depende do agenciamento coletivo, de uma espacialização do ventre-arraia no barro, deformando as naturalidades da natureza, potencializando o reproduzir da vida em devir.

O “ventre-arraia” se constituiu como *corpo sem órgãos*, uma espacialização de individuações que criaram “forma dinâmica”, “modular”, que expandiu a Vida. Experimentação inaugural em que a diferença gerou potência ao processo dinâmico de multiplicidades de vida em agenciamentos de trocas e evoluções não paralelas. Uma expressão de diferença que também foi linha de fuga, para encontros, comunhões, que não representam fuga para se esconder, mas para fazer do espaço da diferença possibilidade de *agenciamentos* de desejo.

Nessa perspectiva, a linguagem na poética barreana foi refletida como “corpo em expansão” e pela “filosofia da linguagem”, foi analisada a perspectiva interna e externa de construção da linguagem: “A perspectiva interna a linguagem privilegia a *forma*, ao passo que a perspectiva externa não abre mão do *conteúdo*” (SOUZA, 2010, p. 104), a primeira assentada na lógica, a segunda, com uma visão instrumental da linguagem. A busca da superação da dicotomia, novamente, foi aberta a partir do pensamento de Deleuze e Guatarri, demonstrando o papel fundamental da Pragmática, para captar a força expressiva da linguagem.

Juntamente com a Semântica e a Sintaxe, a Pragmática constitui uma das áreas da Semiótica [...] A Pragmática estuda a relação dos signos com um dado contexto, bem como com os afetos, intenções, interesses, ideias e desejos do sujeito que se expressa. Enfim, a Pragmática conecta a linguagem com aquilo que lhe está fora, sendo este fora fundamental para a compreensão e produção dos signos (SOUZA, 2010, p. 105).

A linguagem poética foi alçada, na análise da Pragmática, para valorizar o que é mais rico em MB, o fora, a externalidade ou o acontecimento que atribuem expressão e afetam as palavras e textos de poesia com sentidos plenos de diferença. Tudo foge do círculo de Representação - que é fechado pela fórmula assimétrica dos poderes (*designantes, manifestantes, e significantes*³²) - em busca da *quarta dimensão* da linguagem:

Essa quarta dimensão, Deleuze nomeia como “expressão”. É essa que veicula o sentido. O sentido é o *expresso* da expressão. Entretanto, ele não é sua forma, tão pouco seu conteúdo. Dito de maneira mais simples, a forma de expressão é a palavra como parte da língua, enquanto seu conteúdo são as coisas que a palavra designa ou representa. É graças ao sentido que esse conteúdo se une àquela forma (SOUZA, 2010, p. 108).

Manoel de Barros torna a palavra viva em expressão de sentido. Dimensão da Pragmática, em que todos os “entes”, “coisas”, “conceitos”, se expressam por um fora que comunica, aderem, comungam, impregnam na linguagem (a relação dos signos com um dado contexto de afetos, intenções, paixões entre outros). Expressões de sentidos da palavra poética, que fez os limites espaciais deslizarem em *individuação* e variação intensiva. Se a linguagem *expressa* o que lhe é externo, colocando a língua em variação, a espacialização criada por esse movimento, desfaz limites e fronteiras tornando o espaço *intensivo* e em processo de transformação.

A expressão de *agramaticalidade* “empoema o sentido das palavras” conduzindo-as para além de suas funções conotativas e/ou denotativas. ““Empoemar” o significado das palavras é descobrir o que vai além de sua mera função de designar” (SOUZA, 2010, p. 111), fazendo *agenciamento* no “reino da despálavra”. É nesse sentido, que a palavra ganhou potência de *expressão*, quando abandonou o *significante* para sentir o “deslimite” da vontade estética. Contaminada, a palavra foi experimentada

³² A importante distinção entre os termos expressão (sentido) e representação (significação), conduziu ao debate das três dimensões de análise da linguagem: *designantes, manifestantes e significantes*, que fez encontrar uma abordagem presa no círculo da representação, “fechando-se sobre si mesmo, almeja impedir que irrompa na linguagem algo que não pode ser manifestado” (SOUZA, 2010, p. 107).

em erros e subversões determinados pelo fora, configurando sensações delirantes. Foram invadidas, arrombadas, preenchidas por o que vem de fora, criando novos espaços para se reterritorializarem como “corpo em expansão”, em devir.

Um dos atributos mais admiráveis da análise de Souza (2010) sobre a obra de MB foi o “afeto”. Pela função do “afeto” todos os fragmentos e fazeres da poética foram conectados, fazendo da sensação afetiva elemento fundamental da “terapia literária”, que tornaria a língua incorporante sempre por desvios. “Afeto”, “desvios”, “diferença”, precisaram compartilhar funções no mesmo experimento, assumindo não ser possível se afetar por outra coisa que não fosse “diferença”, que “desvia” das linhas molares, se abrindo aos fluxos moleculares em encontros no transfazer da natureza pela linguagem.

O momento do debate permite retomar a noção de “promiscuidade” como “um sonho de proximidade a todas as coisas e de todas as coisas entre si” (SUTTANA, 2009, p. 74), que adquiriu agora, um refinamento na análise, pois, o “desvio”, como caminho de afirmação da diferença, atribuiu, à “primiscuidade”, potência estética seletiva ao invés de totalizante, que conecta por “afeto”, não por forças de generalização, como sugeriu a afirmação “todas as coisas”.

O “afeto”, com esse sentido, tem por característica a produção de um lugar de poesia que dialoga como a abordagem alternativa do espaço, proposta por Massey (2012, p. 30). O “desvio” deslocou o sentido dos “afetos” para encontrar a *pré-coisa* (“matéria de poesia”), criando inter-relações entre diferentes trajetórias (“coisal”, “trastal”, “passaral”, “larval”, dos “desobjetos”, “inutilidades”, “desimportâncias”, “abandonos”, “ruínas”, “trapos”, resíduos, lixo, cisco, “naturezas ínfimas”, “andarilhos”, “bêbados e loucos”, entre outros), cujos elementos principais não são as formas, mas as potências da Vida em devir (corpo, sensações, afetos), expressadas no acontecimento poético.

É possível observar, com Souza (2010), que a dimensão de espacialidade inventada em poesia não tem por pressuposto nem materialidade, nem a abstração perceptiva, sensória ou representativa (apesar de fazer destas, substrato), uma vez que a *sensação* expressa o desejo da natureza poética. Tudo é experimentação, cujos “afetos”, têm a função de criar, pelo desvio e aproximação das diferenças, a transfiguração e “deslimite”. Assim, a espacialização se fez por “desvios”, selecionando “trajetórias” e “diferenças” colocadas em devir nas palavras, “coisas”, objetos, lugares e realidades. Como afirmado, o “Afeto” liberta a emoção, *dotando-a de uma natureza que*

transborda o vivido, lançando-nos em uma experiência na qual o “objeto” [espaço] é o próprio sentir.

Pelas perspectivas refletidas a partir da análise de Souza (2010), a poesia criou espacializações novas como quem trabalha em uma oficina de experimentos afetivos, que são também, expressão do desejo em fazer desviar a linguagem e a natureza para *agenciamentos* que transbordam o vivido, reinventando sensações que colocam o mundo em expansão.

1.2.4 A crítica desencontra o espaço na obra: “o Pantanal torna-se nenhum lugar”

Os diálogos com os autores que escreveram sobre a poética de Manoel de Barros, a partir das dinâmicas espaciais da poética, encontraram a análise de Andréia de Fátima Monteiro Gil, que fez do espaço questão central da pesquisa em *“Pantanal e Poesia: o olhar mosaicado de Manoel de Barros”* (2011). A autora reflete e “interroga especialmente o “espaço”, isto é, pergunta-se como a obra de Manoel de Barros reconfigura a geografia pantaneira ao especializar poeticamente a região e sua cultura” (GIL, 2011, p. 14). Geografia, região e cultura, foram tomadas como dados materiais da realidade espacial do Pantanal, para construção de uma “questão-problema”:

1. A plasticidade da palavra, o rompimento com a linguagem convencional, o embricamento prosa/poesia, as metáforas, as justaposições, as ambiguidades revelam correlações plurais entre Pantanal e poesia (...) 2. O Pantanal de Manoel de Barros privilegia, assim o espaço sobre o tempo ao fundar sua poesia numa lógica espacial. 3. Criando micro-espaços poéticos que desdobram macro-espaço pantaneiro, o poeta sugere a noção de “Pantanal-em-processo”. 4. Manoel de Barros constrói o espaço do Pantanal pelo confronto tenso entre pares opostos – grandeza / pequenez; interior/exterior; continente/ conteúdo; palavra/ “despalavra” – que suscitam sentidos espaciais (GIL, 2011, p. 14).

“A plasticidade da palavra” e rompimento da linguagem convencional foi tema recorrente e necessário à análise da poética barreana (e aparecem em todos os trabalhos discutidos aqui), no entanto, o que desperta atenção, em nossa análise, foram os sentidos espaciais compreendidos na pesquisa de Gil. Como aqueles denotados para ver um pantanal que privilegiava a concepção opositiva entre espaço e tempo, aceitando a ideia de centralidade do espaço em detrimento do tempo, na construção poética. Valendo ainda, o destaque ao pensamento dicotômico dos “pares opostos” de tensão na

poética, que afirmaram a existência antagônica entre “micros” e “macro-espaço” pantaneiro; grandeza/pequenez; interior/exterior, entre outros. Sugerindo acertadamente, a noção de “Pantanal-em-processo” para o pantanal.

O pensamento para identificar o espacial em Manoel de Barros, a partir do “binômio de pares opostos”, não parece ser uma via coerente, sobretudo, por aquilo que demonstrou a análise de Souza (2010), onde há clara intenção de superar as concepções dualistas e opostas da “forma” e “conteúdo”, operacionalizadas na relação sujeitos (*designante*) e coisas (*representado*), natureza e linguagem, quando todos são definidos por *limites*, que precisaram ser superados pela poética do “deslimite”.

O conceito de “deslimite” extravasou o próprio campo da poesia, e passou a funcionar pela força do fora, uma potência de investimento contra os próprios limites formais e substanciais dos seres, das coisas, do pensamento, da razão, da lógica, das ideias, da verdade, do normal, da regra, das estruturas, em busca de *expressar* as pluralidades da *sensação intensiva e expansiva* dos corpos.

Antes de construir a crítica sobre os caminhos da análise da autora, é necessário acompanhar algumas concepções espaciais discutidas:

Como o espaço, em Manoel de Barros, é pensado em sua multiplicidade, faz-se necessário criar um modo de apresentação que acompanhe suas transformações contínuas. Uma escrita poética fluida, com significados móveis, fragmentados e novas formas de (des)dizer o real, manifesta uma ambição declarada de Manoel de Barros de reordenar o espaço complexo circundante para transpô-lo em poesia. O espaço e os seres que nele habitam são identificados globalmente para, em seguida, serem desidentificados em suas particularidades. A anunciação do Pantanal se faz de modo metafórico e imagético. O silêncio, os ventos, o rio, o tempo e as águas são instituídos como sujeitos da ação (GIL, 2011, p. 17).

Ademais de o espaço ser pensado coerentemente, em sua multiplicidade, a autora está em busca de dizer sobre as novas “formas” do real, que poderiam ser aceitas como um exercício de “deslimite”, mas que parecem ter-se refletidas como realidade vivida, transposta em poesia, como o próprio movimento de “reordenar o espaço complexo circundante”. O pensamento dicotômico identificou espaços globalmente, para em seguida, perder identificação em suas particularidades, tudo combinado para criação de um Pantanal metafórico e imagético, propriamente, uma *representação*.

Além de não valorizar a potência de expressão da poética de MB, tudo foi (de)limitado pelo real e suas formas, como se o poeta desejasse substituir as “formas” da realidade, por outro “olhar formal”, chegando a “reordenar o espaço”. A força da *representação*, ao mesmo tempo em que criou uma imagem de pensamento conservadora, capturou o poético fixando “identidades” ordenadoras, manifestadas em “forma” de “significados”.

Para Gil, Manoel de Barros “tenta adotar todos os pontos de vista possíveis para apreender a totalidade” (2011, p. 18). Contrariando o que foi visto nos demais autores, não é mais a diferença o principal horizonte de desejo da poesia, mas uma totalidade, que só pode ser exprimida como *representação*. A autora também afirmou que “o Pantanal torna-se espacialidade na qual as interações simbólicas e imaginárias, situadas fisicamente, temporalmente e existencialmente ou como forma de expressão, emolduram e são emolduradas pela paisagem” (GIL, 2011, p. 18).

Notou-se o uso de palavras já debatidas, como “expressão”, no entanto, os usos e sentidos atribuídos são distintos. Refere-se, na análise de Gil (2011), aos conteúdos físicos, simbólicos, imaginários e existenciais, prescritos todos, pelos *limites* da própria realidade, o espaço do Pantanal. Por esse sentido, deixa de ter função produtiva, servindo mais a uma “pilhagem” de coisas para emoldurar e ser emoldurado pela paisagem. A *expressão* do poético, assim, perdeu sua capacidade de anunciar o novo, o transfazer, que foi capturado em analogias, cópia, dos *limites* de realidades materiais, simbólicas e imaginárias, tudo convergindo para um mundo de representação.

Concluimos que a construção do espaço liga-se à construção cultural da humanidade que, por conseguinte, se empenha na construção de sua geografia. Barros considera o Pantanal não como um lugar pronto e acabado, mas como lugar de possibilidade de relacionar e transfigurar o natural e o humano. Acredita que a ele não se pode impor limites. Vale-se, portanto, da forma do fragmento para compor seus poemas, estruturando-os de modo aparentemente aleatório a fim de materializar a complexidade pantaneira e demonstrar que aquele espaço pode-nos ensinar a enxergar o mundo sob novos aspectos para promover redimensionamentos (GIL, 2011, p. 24).

As palavras acima representam muito do que diz a crítica sobre a obra de MB, quando aparenta, inclusive, aprofundar as amplitudes do fazer de poesia. No entanto, observando de maneira mais detida, se percebe que a *representação* captura aspectos *formais* e de *conteúdos*, sufocando o desejo transgressivo da poética.

Primeiramente, reiterou-se a importância de ligar a construção do espaço à construção cultural da humanidade colocando, como horizonte poético, a própria cultura, que se desdobra empenhada na construção de sua geografia. Tudo foi organizado de maneira racional e representacional (*designante* (humanidade) + *designado* (cultura) = *significantes* (representações culturais)). Também foi selecionado a “forma do fragmento” como órgão de composição dos poemas, “estruturando-os de modo aparentemente aleatório a fim de materializar a complexidade pantaneira” (GIL, 2011, p. 24). “Forma” e “estrutura” ganharam representação para “expressar” os “significados” do espaço como corpo “organizado”, que ensinaria (no máximo) a *redimensionar* o olhar, para enxergar outros aspectos da realidade.

As “formas” e “conteúdos” selecionados, *a priori*, tentam definir o espacial e, ao passo em que foram encontrando correspondentes nos fragmentos poéticos, foi apreendendo-os em uma “forma-conteúdo” que enfraqueceu as potências múltiplas de combate e reinvenção do poético, ao mesmo tempo em que cegou a análise, perante a luta silenciosa do poeta contra os clichês, dos ditames da razão, do comum, da totalidade, de macro narrativas e suas disciplinas de verdade, padrão, forma, estrutura, organização. Destes, apenas “o processo”, parece ser fundamental à poesia de MB.

Valeria a pena, ainda, observar que, pela “forma-conteúdo”, não se encontrou a *expressão*, e sim a *representação*, que foi criada para dar *significado* ao fazer da poesia e não a explicitação de seus desejos e obsessões.

Gil (2011, p. 29) também aproximou a ideia de “espaço” ao “corpo”, procurando valorizar as “percepções da sensibilidade”: “É pelo corpo que o sentido é aí percebido”, a *representação* do corpo, igualmente, passou pela noção de “forma-conteúdo”, tentando, pela percepção, criar significados à realidade vivida, por um corpo organizado: “Manoel de Barros desvela a presença do corpo ao ver, ouvir, tocar o Pantanal com/pelas palavras”, a palavra passou a ser usado como representação das percepções, um corpo perceptivelmente organizado, em detrimento do *intensivo corpo sem órgãos* (SOUZA, 2010, p. 76). Um corpo-espaço-ordenado, onde nem o Pantanal, nem a palavra, foram revelados como *expressão*/“reinvenção” pelo “deslimite”.

O Pantanal da crítica se limitou à cadeia de “saberes disciplinares”: “Toda poesia atravessa, e integra mais ou menos imperfeitamente, a cadeia epistemológica sensação-percepção-conhecimento-domínio do mundo: a sensorialidade se conquista no sensível para permitir, ultimamente, a busca do objeto” (GIL, 2011, p. 31). A análise

racionalizou a poesia para fazer do corpo “objeto” da cadeia epistemológica, - que tem por base de poder o discurso científico - não por acaso, o sensível representou conquista de conhecimento-domínio, à revelia do projeto poético de MB, foram tomados os *limites* como possibilidade de descoberta de novas realidades.

A origem desta “forma” de olhar para obra de MB foi sustentada em rasas e equivocadas leituras e escolhas teóricas. Em Brandão, apesar de apresentar quatro modos de abordagem do espaço na literatura (quais sejam: “representação do espaço”; “espaço como forma de estruturação do texto”; “espaço como focalização”; e “espaço como estruturação espacial” (BRANDÃO, 2013, p. 58)), a discussão ficou apenas no âmbito teórico, não foi realizada aproximação com a poesia, em nenhum momento do trabalho, onde apenas salientou-se que “o conceito de espaço na poesia de Manoel de Barros leva em consideração os modos de abordagem acima” (GIL, 2011, p. 17), atenuando raso tratamento das bases teóricas.

Em Mikhail Bakhtin³³, Gil (2011, p. 23), buscou noções sobre a inseparabilidade de tempo e espaço. O espaço como totalidade, as mudanças espaço-temporais, que acertadamente, garantem à poesia o direito de serem refletidas como processo que, como visto, converge para o devir.

O problema se tornou mais crítico na análise dos autores da Geografia, Milton Santos e Douglas Santos. No primeiro, recolheu as concepções de paisagem como acumulação de tempo (sem demonstrar como isso ocorre na poesia de MB), para, em seguida, afirmar: “Incorporando um pensamento filosófico, o geógrafo [Milton Santos³⁴] indicou a importância de se investigar o espaço com base em três pilares fundamentais – forma, estrutura e função – que inter-relacionam objetos naturais e objetos sociais” (GIL, 2011, p. 23). As opções tomadas foram frágeis, sobretudo, pela escolha de um pensamento formulado sob a clara influência estruturalista, para compreender a sociedade urbano-capitalista do início dos anos 80 (SANTOS, 2004). Todavia, mesmo não sendo, caso fosse arrastado para poesia se produziria uma ação autoritária, enquadrando a poesia em estruturas estranhas às suas manifestações.

A segunda parte de uma citação de Milton Santos, apresentada por Gil (2011), explica o funcionamento autoritário da teoria no poético. Abre-se “aspas” para o Geógrafo: “A crítica geral do conhecimento nos ensina que o ato da posição e da

³³ BAKHTIN, Mikhail (1895-1975), filósofo e importante teórico da linguagem e arte.

³⁴ A análise se apoiou no livro de Milton Santos, “Pensando o espaço do homem”, publicado em 1982.

diferenciação espacial é a condição indispensável para o ato de objetivação em geral, desde que se estabeleça uma relação entre o objeto e sua representação” (SANTOS, apud. GIL, 2011, p. 23). Citar Milton Santos, crivado nestas circunstâncias, retoma o problema do pensamento dicotômico-opositivo (“sujeito-objeto”; “forma-conteúdo”, “significante-representação”), que tenta definir a posição de fala do sujeito em relação a seu objeto, passando a ter representação variável. O que acaba sendo uma instância superficial da análise poética, pois, criar representação das “formas” e/ou conteúdos, “sujeito” e “objeto”, não foi para Manoel de Barros, fim de poesia, sendo, propriamente, com a transfiguração das memórias, percepções e imaginações em que o poeta estaria interessado. Por isso, buscou criar *sensação* e sentido.

Interpretando o pensamento de Milton Santos, escreveu Gil (2011) “Santos (2007) concluiu, portanto, que modificações nas relações entre componentes da sociedade acarretam alterações de processos e de funções e, por conseguinte, causam mudanças de valores das formas geográficas” (2011, p. 24). Como seria possível aplicar ao poético esses princípios? O poeta seria parte dos *componentes da sociedade que acarretam alterações de processos e funções*, e causaria assim, *mudanças de valores das formas geográficas*? Não se saberá, pois quem fez alusão ao pensamento, para introduzir na análise da poesia, não concluiu a meta, limitando-se à reflexão da teoria separada da poesia.

Nota-se que a autora buscou semelhanças naquilo que interpretou de cada autor, e fez aproximações: “Reafirmando o pensamento do geógrafo [Milton Santos], Douglas Santos admitiu” (citando trecho do livro “A reinvenção do espaço”): “o que pensamos de espaço jamais poderá ser compreendido sem que se reflita sobre o próprio movimento que cria, recria, nega e, pela superação, redefine a espacialidade dos próprios homens” (SANTOS, apud. GIL, 2011, p. 24).

A comparação entre os autores precisa ser contestada, uma vez que, Milton Santos refletiu o espaço como totalidade, possibilitando, dessa maneira, vê-lo como resultado da acumulação de tempos. Em outra escala de manifestação espacial, foi construído o pensamento de Douglas Santos que, sem se amparar na abstrata noção de totalidade, priorizou o movimento e encontro de diferenças para elucidação do que venha a ser o espaço como resultado de embates entre forças que *criam, definem e negam espacialidades dos próprios homens*, um espaço que não responde apenas à

história, mas, fundamentalmente, à condição de devir³⁵ geográfico. Por isso, não é possível concordar com a analogia das ideias dos autores, nem tão pouco, fazer dessa leitura material e de disputas da realidade social do capitalismo, o arcabouço teórico para análise do poético em MB.

A autora assinalou, assim, uma organização espacial e moral que pudesse conter e ordenar os fluxos de espacialização da poética sobre uma “geografia da razão”, que nega as forças e potências da terra, bem como a voz poética em guerrilha para cartografar os fluxos do devir:

[...] o movimento de guerrilha subverte o combate das potências por um combate na imanência como um movimento da Terra, orquestrado por uma composição de forças, de conexões e devires minoritários, por territórios e afetos cujo domínio marca a confluência de linhas que se conectam, entre meios divergentes e fronteiras. Trata-se, então, de um terreno móvel, uma cartografia de forças múltiplas advindas de outro lugar, uma ambiência em que se cruzam lugares distantes e moldam um mapa das flutuações do devir (SANTOS, 2013, p. 90).

O movimento de guerrilha que Gil (2011) não viu em acontecimento, criou nova imagem de pensamento da espacialização poética, que não se opõe ao fora, à voz da natureza, aos fluxos do devir, ao *agramatical* da linguagem. O fora, impensável e não pensado, se alojou nele para produzir rachaduras, rupturas da configuração de um chão de múltiplas camadas em experimentações, agitações cartográficas, para construção de novas cartografias, que emergem a imagem de pensamento em espacialização por movimentos de transfiguração e não afirmação da realidade. Um terreno móvel como mapa das flutuações do devir.

Como concepção central da análise do espaço na obra de MB, Gil (2011) lançou a ideia³⁶ do “mosaico espacial”:

Manoel de Barros faz pequenos recortes metonímicos da realidade e os cose metaforicamente, construindo, assim, um espaço mosaicado (...) “O Pantanal torna-se nenhum-lugar capaz de desvelar o conhecimento sobre todo-lugar (...) “o universo pantaneiro recém

³⁵ Vale ressaltar as diferenças entre as noções de “processo” definidas por Souza (2010) e o emprego feito por Milton Santos. O primeiro alinha o processo ao devir, para considerar o poético, e a própria escrita, viva e em “desterritorialização” no mundo (seguindo interpretações das proposições de Gilles Deleuze e Felix Guattari), enquanto o segundo, apoiado no conceito de totalidade, refletiu o processo como a dinâmica de transformação histórica do espaço e tempo.

³⁶ A ideia foi extraída de artigo de Marcelo Marinho (2004) sobre o filme documentário “Caramujo Flor” de Joel Pizzini. Cf. MARINHO, Marcelo. **Cinema e literatura**: o Pantanal como metáfora da arte em Joel Pizzini e Manoel de Barros. In: Ensaios farpados: arte e cultura no pantanal e no cerrado. Campo Grande: Letra Livre/ UCDB, 2004.

inaugurado deve ser entrevistado como uma representação além do tempo e espaço (GIL, 2011, p. 75).

O “mosaico espacial” proposto pela autora foi uma *cópia*. Resultado da interpretação de representação, criada pela linguagem cinematográfica, o que levou a autora a valorizar as imagens e fragmentos da poética, para extrair significados do lugar Pantanal de poesia. Que se tornou “nenhum-lugar, capaz de desvelar o conhecimento sobre todo-lugar”, chegando a uma “representação além do espaço e tempo” (GIL, 2011, p. 75), que fez todo o debate das teorias da Geografia sobre o espaço, perder o sentido. Pois, não foi articulada a concepção de “mosaico espacial”. O que reitera a ação de imitar e não capturar, uma vez que o “mosaico espacial” não foi experimentado no poético, servindo apenas de citação *copiosa*, de uma concepção inventada a partir da análise de outras linguagens que criaram expressões sobre a obra de Manoel de Barros, como a análise de Marcelo Marinho do curta-metragem “Caramujo Flor” de Joel Pizzini.

Além desta concepção “atemporal” e “aespaial” definida para obra de MB, Gil (2011), procurou redimensionar o espaço da poesia, a partir da indeterminação, do contraste, das ambiguidades, da lógica de pensamento binário.

Manoel de Barros possivelmente faz uso desse tipo de composição inspirado nos fortes contrastes encontrados no espaço pantaneiro. As enchentes violentas e os estios prolongados, o erudito e o primitivo, o espírito preservacionista do pantaneiro típico e o espírito exploratório, os aglomerados humanos e os vazios retratam realidades ambíguas e paradoxais da região. O poeta apropria-se dessas divergências que acabam por se confluir e realiza, com rupturas, poemas (GIL, 2011, p. 76).

O “contraste” e as “ambiguidades” foram representações extraídas de um olhar que valorizou o aspecto fragmentário da obra. Impressionou como o espaço perdeu rigor, e passou a ser algo inteligível, porém, aprisionado em representações (“enchentes violentas”, “estios prolongados”, “primitivo”, “preservacionismo” e “exploração”) que gerariam “divergências”. A autora não consegue aceitar a busca da diferença como característica do fazer poético: “Manoel de Barros, portanto, emprega em seus poemas a linguagem oral pantaneira que brota do envolvimento do homem com a natureza” (GIL, 2011, p. 78).

Deste ponto em diante, o trabalho centrou-se em exemplos para confirmar a tese de que o espacial deve ser apreendido pelo cultural local, pelas especificidades das

relações homem e natureza, representadas no regionalismo linguístico. Apareceram também, definições “revelando o poeta enquanto ser buscador, questionador, investigativo (...) poeta, contemplador ávido do real, sopra no mundo objetos estranhos, revisitando a tradição para propor o novo” (GIL, 2011, p. 93).

Tudo foi arrastado para um campo interpretativo-subjetivo, fazendo da poesia algo subordinado apenas ao ponto de vista, quando se apoiou em definições que nos parece reduzir e simplificar o labor de criação poética na/pela palavra: “a singularidade da poética [de Manoel de Barros] reside em combinar a aguda percepção urbana com um repertório primitivo e rural” (CAPINEJAR, 2001, apud GIL, 2011, p. 91). Assim, a obra vai se tornando contemplação e esvaziamento de potência, o nenhum-lugar que explica o espaço da poesia, a partir da representação da realidade.

O Pantanal, em Manoel de Barros, torna-se metáfora da poesia: “ocupação da palavra pela Imagem e ocupação da Imagem pelo Ser” (GA, p. 263); “raiz entrando em orvalhos”; “livre como um rumo nem desconfiado” (CUP, 109-110) (...) Manoel de Barros desfigura o espaço existente, desarticula-o para instaurar uma nova realidade, desvê o mundo para reencantá-lo. Permite-nos um novo entendimento de poesia, promove a sensibilização, a humanização, o senso crítico de seus leitores (GIL, 2011, p. 96).

Novamente, na conclusão de seu trabalho, a autora procurou se afirmar pelos dizeres da poesia, colocando o Pantanal (questão central de sua pesquisa), como metáfora. Um espaço metafórico, de “ocupação da palavra pela Imagem e ocupação da Imagem pelo Ser”, definindo-o, apenas, por abstração, encanto, fantasia. Porém, no fundo, se crê ter ocorrido outra experiência espacial mais oculta, agora, totalizante: perda total do “objeto” perseguido.

No “desencontro” da espacialização, pregada às linhas de segmentação molar, percebeu a dimensão do espaço sendo deformada, colocada em fuga por fluxos moleculares, se encantou em não sentir a espacialização e apenas ver “*nenhum-lugar, representação além do tempo e do espaço*” (GIL, 2011, p. 75). Sem refletir o sentido, buscou os significados genéricos de ambiguidades que desfiguraram o espaço existente, “instaurando nova realidade”, tudo na procura de mascarar que a pesquisa não conseguiu aprisionar a força molecular e de desterritorialização da obra, por isso, pensou a espacialidade pelo, *a priori*, cultural regional. O conteúdo que emoldurou as formas de representação da realidade.

Nesse formalismo, a pesquisa da autora também levanta o problema epistemológico de escolhas teóricas para abordagem da poética, que se orientou em referências importantes do pensamento geográfico brasileiro e como conduziu a investigação assentada em linhas de segmentação *molares*, dimensionadas como espaço da poesia.

A geografia da razão e estratificação do mundo não pode ser base de orientação teórica para investigar a poética dos “deslimites”, senão por uma geografia do fora. Aquela mesma que desvela a desterritorialização da “terra, *corpo sem órgãos*”, uma geografia que não é forma e nem conteúdo de poder do Estado, mas opera com estratégia de espacialização por guerrilha, ruptura, abertura, quebra das molaridades de poder que estratificam o mundo. Uma geografia que cartografe mapas intensivos do fora não pensado, e não representações e decalques da realidade, desvelando caminhos que não dão significados ao espaço, mas alimenta, na poética, seu devir geográfico como imagem nova de pensamento em espacialização.

Contrariamente, a pesquisa que procurou refletir o espaço do Pantanal de poesia, fugiu das reflexões mais áridas da espacialização, aludindo ao “Pantanal como nenhum-lugar capaz de desvelar o conhecimento sobre todo-lugar”, ou seja, uma representação que levou a nenhum-lugar, recorrendo a um significado que esvaziou o sentido espacial, e contraditoriamente, foi afirmada: “desvelar o conhecimento sobre todo-lugar” (GIL, 2011, p. 75). Generalidade que não tocou os procedimentos inventivos e se territorializou nos segmentos molares refletidos como espaço, que foram tratados como representação além do “espaço e tempo”. Empreitada desaprovada pela própria profundidade de *sensações* materiais da poética. Sem o tempo e o espaço, a autora não conseguiu sentir a expressão imanente da poesia e, por isso, seu Pantanal de poesia se distanciou e foi se alojar na representação dos significados.

1.3. A poesia e seu plano de imanência: a poesia que desterritorializou o mundo que reterritorializa a poesia

O plano de imanência é ao mesmo tempo o que deve ser pensado e o que não pode ser pensado. Ele seria o não-pensado no pensamento. É a base de todos os planos, imanente a cada plano pensável que não chega a pensá-lo. É o mais íntimo no pensamento, e todavia o fora absoluto. Um fora mais longínquo que todo mundo exterior, porque ele é um dentro mais profundo que todo mundo interior: é a imanência, “a intimidade como Fora (...) O pensar desta maneira, como o fora e o dentro do pensamento, o fora não exterior ou o dentro

não interior. O que não pode ser pensado, e, todavia, deve ser Pensado” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 77, 78).

Na primeira parte de nossa Tese nos ocupamos em traçar caminhos para refletir a poética de Manoel de Barros, na produção de diálogos com partes distintas que compõem o plano de imanência da obra: as “conversa por escrito” (entrevistas) e autores da crítica à obra. Foram buscadas diferentes conversas para chegar ao que deveria ser pensado, ou o que nos propomos a pensar, o espaço na poética barreana. Primeiramente, nas trajetórias do vivido, nas simultaneidades de estórias que se entrelaçam às coisas de poesia, nos textos poéticos das entrevistas, foram compreendidas inter-relações e conexões heterogêneas da vida que alimentaram invenções poéticas.

O autor, ao considerar as entrevistas parte de sua máquina de invenção poética, tratou os acontecimentos vividos como matéria de poesia. Prática que envolvia um labor solitário, afeito aos registros áudios visuais, recebia com atenção as questões das entrevistas e buscava o refúgio íntimo *mais profundo que todo mundo interior*, notadamente, para poder encontrar marcas dos lastros ancestrais que traçavam trajetórias permeadas de limites, que eram desfeitos, desviados, promovendo fugas em desejo de *um fora mais longínquo que todo exterior*, inventando pela escrita poética, um espaço de imanência: *a intimidade como Fora*.

Os espaços abertos pela seleção dos fragmentos das estórias de vida capturados pela máquina de escrita poética compuseram um plano de imanência que é fonte de criação contínua no desvelar da obra. À medida que a poesia barreana foi ganhando notoriedade, também se ampliou o interesse pelos aspectos da vida do escritor, se desdobrando em inúmeras entrevistas que, além de cumprir o papel de aproximar a poesia dos leitores, também revelava detalhes, singularidades, idiosincrasias que tanto despertaram atenção dos admiradores da obra. Por essa perspectiva, as entrevistas fizeram das trajetórias de vida uma espacialidade em devir, sempre revisitada para novos encontros poéticos, produzindo o movimento de criação artística pela reinvenção do vivido no trabalho com a linguagem.

Como parte significativa dos escritos de Manoel de Barros, os textos poéticos compõem parte do plano de imanência da obra e permitem encontrar diferentes fertilidades para aprofundamento das análises e reflexões da poesia. Dialogando com essas referências identificamos espacializações como fluxos moleculares, que

desterritorializavam o poeta e criavam constantemente, linhas de fuga em relação aos limites das realidades vividas. Os textos poéticos criaram nas estórias e trajetórias contingenciais e normativas vividas um *espaço entre* de diferença, desde a infância até a vida madura (período de maior publicação das obras), os acontecimentos da vida do escritor sempre versam para poesia, seja brincando com coisas que “analfabetam” na infância, ou pela difícil busca do ócio em relação ao trabalho formal de manutenção da família em fazenda no Pantanal Sul Mato-grossense, para a dedicação integral ao plano de criação poética (junto a dicionários e inúmeros outras literaturas).

O plano de imanência poético de MB se construiu pela conexão entre o chão de seus lastros ancestrais, sua *Terra e sua desterritorialização*, lugar de afeto construído e marcado na infância, e os encontros com tudo vinha de fora, o mundo em desvelamento que produziam assimetrias e combinações para criação de um *espaço entre* para a poesia.

Como sugeriram Deleuze e Guattari (2010), porém, aqui, pensando um plano de imanência poético (e não filosófico como propuseram os autores), o que observamos seja pela poesia, ou pelos textos poéticos (das entrevistas), a obra de Manoel de Barros sempre buscou *o fora* do pensamento, uma poética criada por forças de transformação transgressivas em busca do *deslimite*, produzindo a reinvenção sobre o próprio viver, para fazer tudo combinar e dar consistência ao plano de imanência poética, seu território e desterritorialização no mundo. Pela imanência seria possível a constituição de um espaço de experimentação poética, com potências diversas que se movem em todas as direções para deformarem as normalidades e naturalidades da realidade do mundo (das formas de Deus). Por isso, o plano de imanência:

[...] ele implica uma espécie de experimentação tateante, e seu traçado recorre a meios pouco confessáveis, pouco racionais e razoáveis. São meios da ordem do sonho, dos processos patológicos, das experiências esotéricas, da embriaguez ou do excesso. Corremos em direção ao horizonte, sobre o plano de imanência; retornamos dele com olhos vermelhos (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 58).

Se para criação na arte a razão não é determinante, o poeta assumiu toda a radicalidade de um processo que batalhava contra os ditames da razão ou da saúde plena do corpo, pensamento, valorização às coisas do mundo³⁷. Com esse movimento criativo,

³⁷ As experimentações no plano de imanência poético levaram o escritor, em toda obra, encontrar nos desvios pouco razoáveis da imaginação, dos sonhos, excessos e patologias, das coisas desprezadas, e outras diferenças, as consistências que compuseram suas diferenças e singularidades poéticas. Marcadas

foi tecendo seu plano de imanência poética. Um *espaço entre* singular de criação poética cujo qual, implica pensar seguindo sempre uma *linha de fuga*, deformar os contornos do mundo, pensar algo que não pensa. Um traçado, um descaminho, que recorre a meios *pouco racionais e razoáveis, da ordem do sonho, dos processos patológicos, do excesso*, para se tornar “um bicho, um vegetal, uma molécula, uma partícula, que retornam sobre o pensamento e o relançam” (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 59) na composição de espaços de *hecceidades*.

Por essa perspectiva de análise, dialogamos com diferentes autores que escreveram sobre a poética de Manoel de Barros. Compreendemos alguns descaminhos que permitem evidenciar diversas possibilidades de encontrar movimentos de espacialização da poesia. Alguns autores, sem tomar a dimensão espacial como questões centrais, trataram-na com apreciação singular (a exemplo de Waldman (1990); Castro (1991); Suttana (2009); Souza (2010)), enquanto outros, fazendo do espaço problema central da análise, demonstraram dificuldades (a exemplo de Carpinejar (2001) e Gil (2011)), aludindo ao “antimaterialismo” e a representação além do espaço e tempo.

Interessante antagonismo foi instaurado pelas leituras da espacialização da obra no diálogo com a crítica, que criou, não necessariamente, uma oposição (que tanto seduz o pensamento dicotômico), mas o embate próprio da manifestação espacial da poesia. Ou seja, o espaço da poesia barreana como dimensão fugaz, permitiu encontros de sensações em espacialização, criando suas próprias *linhas de fuga* para escapar aos limites de codificação impostos por seus críticos.

Quando o espaço emergiu como dimensão que participou da leitura da obra, não ocupando centralidade da pesquisa e debate, mas interagindo em conceitos e imagens, se tornou *intensivo* em *expressão* de sentido (profundidade e abertura). Composições que contribuem para refletir o devir obra. Em contrapartida, quando a espacialidade foi feita dimensão central, na análise dos autores, o que se viu foi fuga, tanto do espacial, quando das reverberações sobre ele, criando dimensões “aespaciais” (atemporal, *antimaterial*), expondo desencontros, *binarismos*, confusões em relação aos segmentos

pelo desejo do “deslimite” da palavra”; do “delírio do verbo”; a “doença das frases”; escrevendo sobre a “disfunção lírica” do poeta; enaltecendo os “loucos de água e estandarte”; o “andarilho”; o “Bandarra”; o “Lixo”; o “Monturo”; a “Borra”. O escritor sempre afirmou que sua relação com a poesia era de ordem patológica, e que como sujeito social, o poeta não servia para nenhuma utilidade ao mundo, que não fosse à poesia. Ou seja, o plano de imanência poética foi gradativamente, ao longo da vida, tomando o poeta que, com vermelhidão nos olhos e pensamento, não cessava o desejo do deslimite para invenção de poesia.

das linhas molares (do pensamento racional e suas codificações), em estranhamento com os fluxos moleculares das *diferenças* da poesia. O que levou a alimentar a ideia de um espaço complexo e cheio de ambiguidades, ou seja, uma representação de desencontro do fenômeno espacial, quando ele mesmo, já havia fugido em devir geográfico da poesia. Por isso, os diferentes diálogos com autores sobre o espaço na obra de MB não foi feito para uma definição sobre o espaço da poesia, mas pelo encontro, em diferentes perspectivas de análise, que fazem a espacialização da obra funcionar maneira aberta, múltipla, variável, inventiva. O que assegura a poética e ao espaço da poesia, uma geografia ou espacialidade aberta e em devir.

A espacialidade da poética, refletida pela perspectiva de devir geográfico, além de conceber o movimento processual de construção e reconstrução do espaço, dialoga com a imanência poética, pela busca de um horizonte de experimentação: “marcado por batalhas, violência, combates, deslocamentos, agitações e reversibilidades, situados num movimento e velocidades infinitos” (SOUZA, 2013, p. 105). O espaço se fez pelo movimento e transformação constante ao longo da obra, uma dimensão de comunhões promiscuas e expressões de diferença, sempre em construção, aberto ao devir geográfico.

Mas qual seria então o espaço do devir geográfico na poesia? Seria necessariamente, um *espaço entre* (que encontramos tanto na análise das entrevistas quanto da crítica à poética barreana), que não possui natureza estável, substancial, ou unitária, se compondo como espaço de experimentação intensiva de múltiplas forças, diferenças que, selecionadas pelo olhar e afeto poético, passaram a povoar o plano de imanência, como meios para fazer aproximações, inventar misturas e outras perspectivas de existir no mundo deformado pelo encontro de novas sensações e expressões: “uma presença intrínseca, uma *sensibilia*, como *hecceidades* que contornam os conceitos” e consagram *corporeidades* em uma superfície agitada de movimentos, inventando espaços que se desvelaram por linhas de fuga, desterritorialização e reterritorialização. O *espaço entre* foi concebido e inventado pela diferença, que fizeram dos limites e fronteiras encontros de ramificações rizomáticas (SOUZA, 2013, p. 105).

Estar-se-ia, portanto, falando de uma geografia que circunda os devires do pensamento nômade, composto por movimentos de desvios das formas normais do mundo, para construir corporeidades espaciais de diferença, desacostumadas. O *corpo sem órgãos*, dos devires moleculares que agitam e abalam as estruturas de cartografias

rígidas das geometrias da razão, conectando-a com um fora, agenciado pelo desejo da máquina de escritura poética, que criou, pelos experimentos da linguagem, geografias em devir, em processo, inacabadas e em movimento, compondo imagens de pensamento da espacialização da poesia no mundo.

A potência geográfica-espacial inerente à poesia barreana e toda a sua expressão de diferença, ganha força propriamente, pelo processo de reflexão provocado pela mesma, para além da poesia, mobilizando interesses diversos para refletir forças geográficas idiossincráticas, que dizem sobre o autor, os lugares vividos, as trajetórias e experiências, mas sempre buscando ir mais longe, tornaram-se matéria de poesia, espacialidades selecionadas por afeto imanente, *a intimidade como Fora*, que colocou geografias e espaços em devir criativo da obra.

Para experimentação do plano de imanência filosófico, Deleuze e Guattari (2010), propuseram a criação de uma *Geo-filosofia*, um pensar que não partiu nem no sujeito nem no objeto, porque pensar se faz, antes, na relação entre o *território e a terra*³⁸. Refletindo o plano de imanência da poética de MB, observamos também ser possível concebe-lo como pensamento criado a partir de uma relação, um *espaço entre*, que se movimenta entre o território e o chão/terra. Como observado em diferentes relatos das trajetórias de vida do autor, desde a infância, o escritor ao longo da criação de sua obra, adentrou e expôs as marcas dos territórios vividos (desde a fazenda no Pantanal), pela relação entre limites e “deslimites”, desvios, meios de superação das coisas normais e de regulação do pensamento e comportamento, brincando com coisas que “analfabetam”, adquirindo gosto por autores que deferiam coices na linguagem; lugares decadentes; o ócio para se dedicar as artes e o pensamento, sempre buscando aumentar eu seu mundo, pelos compromissos com a poesia.

O poeta criou pelas conexões com o território vivido, encontros de forças moleculares de um chão/terra que marcou toda à criação artística, lançando luz sobre o desejo de deformar as formas do mundo criadas por Deus (território), com uma poesia calibrada, criando no uso da linguagem, linhas de fugas e desterritorializações dos

³⁸ Os autores inferiram que: “A terra não é um elemento entre os outros, ela reúne todos os elementos num mesmo abraço, mas se serve de um ou de outro para desterritorializar o território. Os movimentos de desterritorialização não são separáveis dos territórios que se abrem sobre um alhures, e os processos de reterritorialização não são separáveis da terra que restitui territórios. São dois componentes, o território e a terra, com duas zonas de indiscernibilidade: a desterritorialização (do território à terra) e a reterritorialização (da terra ao território)” (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 112).

segmentos de estratificação do pensamento, da natureza e suas naturalidades, desfazendo e transformado “formas” e “conteúdos” dos territórios, consistências que os lançaram em transformação para um chão/terra de poesia. As linhas de fuga, desvios, embates pela linguagem, produzem desterritorializações que se reterritorializaram como *espaço entre de hecceidades/diferença*.

A poesia criou o *espaço entre* pelo devir geográfico, fazendo do espaço da poesia dimensão de movimento processual de transformação das linhas segmentares de estratificação dos territórios do pensamento, realidade, história e razão, arrastando tudo para o encontro das forças de desterritorialização da terra, do chão, que recobriram outras potências intensivas à geografia, trançando composições nômades ligadas aos desejos da escritura poética.

A geografia não se contenta em fornecer uma matéria e lugares variáveis para a forma histórica. Ela não é somente física e humana, mas mental, como a paisagem. Ela arranca a história do culto da necessidade, para fazer valer a irredutibilidade da contingência. Ela arranca do culto das origens, para afirmar a potência de um "meio" (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 125).

A geografia foi colocada em devir pela poética para criação de um espaço idiossincrático, um meio de potência criativa, um *espaço entre*, inacabado pelo movimento irredutível *da contingência*. Um *espaço entre* que arrancou o escritor de suas trajetórias e estórias do vivido, dos substratos de matérias e lugares variáveis e o lançou em devir, carregando os lastros ancestrais/espaciais imanes de seu território de vida, para se tornar chão/terra de origem, contaminados de encontros de forças criativas na linguagem, nas pobres coisas abandonadas, *eus perdidos e ofendidos*, tudo transformado em matéria (no espaço entre) de poesia.

Por isso, nossos diálogos com autores que refletiram e escreveram sobre a poética de Manoel de Barros, não primou pela definição de um conceito de espaço para poética, mas para conceber diferentes olhares e leituras sobre os movimentos de criação de processos espaciais, identificando composições que refletiram e compõem consistências da espacialização da poética no mundo. Com Waldman (1990), a imagem de pensamento do espaço foi feita “desenho de origem”, a “força obscura da terra”, dimensão de um mundo “primitivo prenhe de riqueza visual, tátil, olfativa, universo permeável ao sonho, próximo ao aflorar do inconsciente” (WALDMAN, 1990). O permitiu a autora conferir o “espaço entre” como meio de transformações das coisas

incorporando tanto seu *vir-a-ser*, como o *deixado-de-ser*, conferindo o espaço em devir poético.

Em Suttana (2009), a imagem da espacialização “*nos dá o fundo sem ser ela mesma esse fundo, mas que só pode fazê-lo porque está a ele conectada*”, o que confere o espaço de poesia em relação com a realidade, porém, não sendo ela mesma, mas sim o espaço da imagem poética. Em Souza (2010), a espacialização foi sentida pela poética do *deslimite* das sensações de um *Caos-germe*, o “*Agroval*” (arraia pousada no barro), ventre *corpo sem órgãos*, refletido como espaço de natureza energética e expressiva.

As consistências espaciais encontradas nos diálogos com a crítica, não devem ser modelos de como abordar a obra de MB, mas fluxos de pensamento e abertura no plano de imanência poética, possibilitando pensar a espacialização em devir geográfico. Não sendo, portanto, composições que criaram linhas e segmentos molares, mas moleculares de experimentação e reflexão.

O que foi capturado nas vozes da crítica³⁹, não se realizou pela busca do conceito de espaço (presente nas análises), mas propriamente, por encontros que escapam, fazem fugir, desterritorializam e libertaram o poético de qualquer representação espacial, para se expressar em devir geográfico: “Acho que bom crítico literário é aquele que desexplica com melhor clareza os nossos textos” (MULLER, 2010, p. 116).

Em acordo com a proposição do poeta, os diálogos com a crítica foram experimentações tateantes que buscaram *desexplicar* com melhor clareza, sem pinchar suas tripas aos urubus devoradores de mistérios, mas desejando, quiçá, pensar o não-pensado: Pensar consiste “em estender um plano de imanência que absorve a terra (ou antes a “adsorve”). A desterritorialização de um tal plano não exclui uma reterritorialização, mas a afirma como a criação de uma nova terra por vir” (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 117). Aquela mesma do *espaço entre* chão de poesia.

³⁹ A ironia do poeta nos envergonha: “*Tenho um respeito especial pelos críticos. São pessoas disciplinadas. São pessoas sensíveis para as artes, mas não lhes foi dado o dom de criar. São pessoas cultas e estudiosas, capazes de destripar nossos textos e pinchar as tripas para os urubus. Deixam-nos ressecados de mistérios. Urubus chupam tudo*” (MULLER, 2010, p. 116).

CAPÍTULO 2 - ENCONTROS DA ESPACIALIZAÇÃO DA OBRA: O DESERTO IMANENTE E AS CAPTURAS DO RIZOMA

Vou nascendo de meu vazio. Só narro meus nascimentos
(BARROS, 1985, in. PC, 2010, p. 225)

Nós somos desertos, mas povoados de tribos, de faunas e floras. Passamos nosso tempo a arrumar essas tribos, a dispô-las de outro modo, a eliminar algumas delas, a fazer prosperar outras. E todos esses povoados, todas essas multidões não impedem o deserto, que é nossa própria ascese; ao contrário, elas o habitam, passam por ele, sobre ele (...). O deserto, a experimentação sobre si mesmo é nossa única identidade, nossa única chance para todas as combinações que nos habitam
(DELEUZE; PARNET, 1998, p. 10).

O escritor se entrincheirou no *vazio*, mergulhou no seu *deserto* imanente em busca de afetos para seus *nascimentos*. A poesia intensiva de devir criativo fez nascer o poeta pela criação de sua linguagem. O acontecimento de criação pelo movimento de arrastar para o vazio imanente todas as tribos afetivas, vegetais e *coisais*, abandonos e “desimportâncias”, “loucos de água e estandarte”, bêbados, andarilhos, palavras, todas as inutilidades que compõem seu bando que, possibilitam o transfazer da poesia pela desarrumação das palavras e encontro do “delírio do verbo” até *dispô-lo de outro modo*, “*deformado*”: “Criar população no deserto e não espécie e gêneros em uma floresta. Povoar sem jamais especificar” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 22). Deparamo-nos com nascimentos por *hecceidades*, que povoaram o deserto imanente com experimentos poéticos, *espaço entre* da escrita-guerrilha-poética no mundo.

Mas que tipo de abrigo foi este deserto vazio que permitiu o nascimento da poesia, feita pela relação com os vazios, criando desvios, *linhas de fuga*, *desterritorializações* e *reterritorializações*. A estratégia de se deslocar, desfazer a localização pelos fluxos *moleculares* dos devires, *espaços entre* de escavações, “construindo sua obra como uma toca onde se considerariam ao abrigo do vazio, e que edificam precisamente cavando, aprofundando o vazio” (BLANCHOT, 2011, p. 185).

O deserto como vazio que precisa ser escavado, aprofundamento de experimentações que não são entregues frontalmente e só se revelam dissimuladas no imanente da obra. Está-se totalmente seduzido por essas forças, arrebatado pelas linhas e fluxos de dissimulação do desejo que transpassam em espacialização do devir geográfico da obra em nós.

2.1 Encontros na imanência poética em três atos: vagabundos sem pecados povoam o deserto

Poemas concebidos sem pecado, meu primeiro livro, foi impresso em máquina manual por dois amigos meus que tiraram 20 exemplares e mais um que ficou comigo. Acho o livro melhor, também do ponto de vista da linguagem. Eu sabia a importância da palavra. Sempre tive uma vigilância linguística

(MULLER, 2010, p. 90).

O primeiro livro de Manoel de Barros “*Poemas Concebidos sem pecado*” (PCP), 1937, possui traços do espaço imanente à estética barreana, foi uma produção marcada por afetos ordinários e inaugurais da poética. Está organizado a partir de fragmentos que compõem as características da vida de “Cabeludinho”.

O livro, parece muito envolto por aquilo que estamos chamando de *espaço entre* de construção da poética barreana, as vivências poéticas de “Cabeludinho” são transformações e transfigurações dos lugares vividos pelo escritor, capturados em arrumações, deformações, diferenças características da poesia do autor.

O livro possui quatro partes (“*Cabeludinho*” (11 poemas); “*Postais da cidade*” (6 poemas); “*Retratos a carvão*” (5 poemas); e “*Informações sobre a Musa*”). Na primeira, os poemas apresentam o nascimento do menino⁴⁰: “*Sob o canto de bate-num-quara nasceu Cabeludinho/ bem diferente de Iracema/ desandando pouquíssima poesia/*

⁴⁰ Na abertura do livro despontou a intertextualidade da poética de MB: “*Eu conto. Andava por esse tempo lendo muito Alencar e Mário de Andrade. Eu estava bem fornido dos ritmos de Iracema e de Macunaíma. Iracema começa: “além, muito além daquela serra nasceu Iracema, virgem dos lábios de mel”. Macunaíma começa: “No fundo do mato virgem nasceu Macunaíma, herói da nossa gente”. “Cabeludinho” começa: “Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho/ bem diferente de Iracema.” Pelos ritmos e pelas contaminações semânticas, os começos se parecem. Pois eu achava, na ingenuidade dos meus 19 anos, que os críticos descobririam tais semelhanças e falaria do meu Cabeludinho, do mesmo tamanho que falaram de Macunaíma. Mas foi o maior silêncio*” (MULLER, 2010, p. 100), Cf. também os trabalhos de Grácia-Rodrigues (2006, p. 50), e Sanches Neto (1997, p. 7). As palavras do poeta foram reveladoras de um roubo, não de cópia ou representação, mas uma captura de contaminações semânticas, para o passo inaugural de suas criações poéticas: *E meu grande pecado de presunção. Valeu.*

o que desculpa a insuficiência do canto/ mas explica a sua vida/ que juro ser essencial” (BARROS, 1937, in. PC, 2010, p. 11). Diferentes momentos e trajetórias do personagem, assim como nas vivências do escritor (relatados nas entrevistas “conversas por escrito”), foram expostos em narrativa descontínua, porém articulada, por uma composição estética ligada aos espaços dos humilhados e ofendidos.

A narrativa poética se construiu por aquilo que Waldman (1990) denominou força de ajuntamento, que compôs “*Cabeludinho*” por conexões com espaços e “entes” (amigos) marcados por diferenças. Primeiramente, pelas brincadeiras no “*Porto de Dona Emília Futebol Clube!!!*” (BARROS, 1937, in. PC, 2010, p. 12), até partir para o Rio de Janeiro, estudar no colégio interno: “*No recreio havia um menino que não brincava com outros meninos/ O padre teve um brilho de descobrimento nos olhos – POETA!*” (BARROS, 1937, in. PC, 2010, p. 13).

As estratificações da memória e acontecimentos nos lugares vividos pelo escritor foram capturadas como linhas de fuga e desterritorialização da realidade vivida, para composição da expressão de diferença para trajetória poética do eu lírico, fazendo o escritor colocar seu espaço de vivências e memória em devir geográfico de construção e nascimento de “*Cabeludinho*”.

Os fragmentos poéticos foram desenhando imagens da composição de narrativa “autobiográfica” que, pela força de ajuntamentos das conexões espaciais de diferença da infância, poderiam ser *dispostos de outros modos*, reinventados por desvios e outros encontros, tudo muito próximo aos procedimentos do escritor em suas entrevistas, “conversas por escrito”. As experiências vividas no Pantanal; a transição para o Rio de Janeiro, a revelação do menino-poeta e o regresso do jovem, traçam trajetórias para a composição de histórias autobiográficas. Tudo passado a sujo, pela transfiguração da poesia, em experimentos que marcaram a vida e o nascimento do escritor.

Assim como o escritor, “*Cabeludinho*” saiu de casa para estudar e transformou seu olhar sobre as coisas, o que aborreceu Nanhá no regresso do jovem a fazenda no Pantanal: “Nanhá está aborrecida com o neto que foi estudar no Rio e voltou de ateu – Se é pra desaprender, não precisa mais estudar”. Para em seguida, cair em prantos, “Nnhá choraminga: - Tá perdido, diz que negro é igual com branco!” (BARROS, 1937, in. PC, 2010, p. 16). A expansão garantida pelas experiências de vida fora do Pantanal renderam “disaprendizados” que deslocaram o olhar para outras percepções e valores, que tencionaram, jocosamente, o lugar vivido.

Ainda na juventude, a descoberta das inclinações poéticas redefiniu a posição de “Cabeludinho” no mundo, enaltecendo suas diferenças em relação às coisas e acontecimentos ditos “normais”.

Entrar na Academia já entrei
 mas ninguém me explica por que essa torneira
 aberta
 neste silêncio de noite
 parece poesia jorrando...
 Sou bugre mesmo
 me explica mesmo
 me ensina modos de gente
 me ensina a acompanhar um enterro de cabeça baixa
 me explica porque que um olhar de piedade
 cravado na condição humana
 não brilha mais do que anúncio luminoso?
 Qual, sou bugre mesmo
 só sei pensar na hora ruim
 na hora do azar que espanta até a ave da saudade
 Sou bugre mesmo
 me explica mesmo:
 se eu não sei parar o sangue, que que adianta
 não ser imbecil ou borboleta? (...)
 Qual, antes melhor fechar essa torneira, bugre velho...
 (BARROS, 1937, in. PC, 2010, p. 15, 16)

“Cabeludinho” ao se reconhecer poeta e “bugre”⁴¹ parecia perseguir um conjunto de expressões de diferença que marcavam também os lastros ancestrais do escritor. Tornar-se índio, bugre, um ser primário “que funciona pelos sentidos e não pela razão”. Aquele que só sabe pensar na hora ruim, que não pode ser identificado nem como espécie nem gênero, um “ente” *fora dos modos de gente*, que se compadece mais

⁴¹ Além do fragmento citado, em inúmeras entrevistas, o poeta se reconhecia bugre e desexplicou algumas implicações poéticas desse lastro ancestral: “*Há uma indigência bugral em mim que só aguenta espiar de cócoras. Sem agir. Não gosto de aprender novidades. Só gosto de me repetir pra criar minha linguagem*” (BARROS, 1990, p. 342); “*Não passo de um bugre civilizado, não sou convencido de minha obra*” (PEN, 2004). “*Acho que invento essas coisas a partir de um atavismo bugral que existe em minhas latências. O índio, o bugre vê o desimportante primeiro*” (MULLER, 2010, p. 84); “*A palavra do poeta erudito vem eivada de seus desencontros. De forma que turva. O índio não tem desencontros. O índio fala de suas fontes. De forma inaugurante*” (MULLER, 2010 p. 98); “*No assunto do índio, também vou tropo. O índio é o ser primitivo em mim. É o ser primário. É o que funciona pelos sentidos e não pela razão*” (MULLER, 2010, p. 151). Os agenciamentos dos lastros ancestrais criaram no poeta, diferenças expressivas para invenção de um outro povo, um novo “ente”, um bugre mesmo: “a raça invocada pela arte ou a filosofia não é a que se pretende pura, mas uma raça oprimida, bastarda, inferior, anárquica, nômade, irremediavelmente menor — aqueles que Kant excluía das vias da nova Crítica... Artaud dizia: escrever para os analfabetos — falar para os afásicos, pensar para os acéfalos. Mas que significa “para”? Não é “com vistas a...”. Nem mesmo “em lugar de...”. É “diante”. É uma questão de devir. O pensador não é acéfalo, afásico ou analfabeto, mas se torna. Torna-se índio, não para de se tornar, talvez “para que” o índio, que é índio, se torne ele mesmo outra coisa e possa escapar a sua agonia” (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 141, 142).

com o olhar de piedade cravado na condição humana, do que com o anúncio luminoso. Em suma, a composição poeta-bugre produziu um devir minoritário, movimento criado pelo desejo um povo *porvir*, menor e oprimido, inventado como diferença, para que o bugre-índio torne-se outra coisa e escape a sua agonia.

Ao que parece, o “ente” poético foi afetado pelo efeito produzido pela noite, talvez aquela *outra* noite que nos falou Blanchot: “*outra* noite que é sempre o outro, e aquele que o ouve torna-se outro, aquele que se aproxima distancia-se de si” (2011, p. 184). As imagens sonharam, deliraram com noite silenciosa. Na *outra* noite, *torneira jorrando poesia*, o poeta passou a se dissimular. Nada importa quando o sono nos violenta, na imobilidade, o bugre errante caminhou para o encontro do vazio, do silêncio: “já não é mais possível calar-se, o próprio silêncio diz mais sobre si do que as palavras” (BLANCHOT, 2011b, p.18).

Aquele que, entrado na primeira noite, intrepidamente busca caminhar para a sua intimidade mais profunda, para o essencial, num dado momento ouve a *outra* noite, ouve-se a si mesmo, ouve o eco eternamente repercutido de sua própria caminhada, caminhada na direção do silêncio, mas o eco é-lhe devolvido como a imensidade sussurrante, rumo ao vazio, e o vazio é agora uma presença que vem ao seu encontro (BLANCHOT, 2011, p. 184).

Sou bugre mesmo e me experimento *pelos sentidos e não pela razão*, ecoou, em silêncio, a voz poética imanente. Voz arrebatada pela *outra* noite, que se abriu como torneira para ouvir os sussurros de sua própria “caminhada na direção do silêncio”, rumo ao deserto vazio jorrando presença “que vem ao seu encontro”, um povo *porvir*. O poeta se desviou da primeira noite, não estava em busca de revelar as intimidades do vivido, nem a essencialidade das percepções. Não precisou juntar documentos nem fontes, porque desejava apenas a *outra* noite, a do desvio, do tornar-se “bugre mesmo”, que se compraz em diferenças intensivas e sussurra uma voz primitiva, nômade, *inaugurante*.

A *indigência bugral* capturou, no *atavismo* do chão, singularidades ao fazer poético, juntando potências inventivas que, se não dão conta de enunciar um novo povo, permitem encontros com multiplicidades de afetos intensivos à criação: “Bugre não sabe a floresta; ele sabe a folha. Enxerga o movimento das formigas e tem devaneios”. Bugre sendo, o vazio é agora uma presença que vem ao seu encontro, e repercute sobre a sua própria caminhada: “O ente que recebeu do bugre uma carga primal, ele quer um

gosto casto. Quer dar à palavra vileza um gosto de inocência” (MULLER, 2010, p. 84). Assim, “*Bugre velho na tarde toca sua flauta para inventar o ocaso*” (p. 98).

Na segunda parte, “Postais da cidade” há importantes elementos espaciais, agora não mais da trajetória do menino-poeta “Cabeludinho”, mas de seus amigos, a legião “desconfigurada” que acompanhou em devir geográfico de construção de toda obra.

No poema “Escrínio”, a cidade foi apresentada como uma joia, pousada “em cima de uma pedra branca enorme”, de quem o rio contornava as bordas *lá em baixo*. Imagem que foi ganhando detalhes: “a Rua do Porto, os sobrados remontados na ladeira, flamboyants”, armazéns de secos e molhados, a “estátua de Antônio Maria Coelho, herói da Guerra do Paraguai, cheia de besouros na orelha” (BARROS, 1937, in. PC, 2010, p. 19). Imagens espaciais que, em alguma medida, se conectavam aos lugares vividos, porém transfeitos em fragmentos poéticos, propriamente, como postais da cidade de Corumbá, deformados pelas diferenças exigidas para expressão da poesia.

No poema “A Draga”, o eu lírico capturou, na expressão popular “estar na draga: viver na miséria”, toda inventividade para criar a espacialização singular e característica, aos “entes” da poesia: “Meia dúzia de loucos e bêbados moravam dentro dela enraizados em suas ferragens” (p. 20). “A Draga”, que foi morada de “Mário-pegasapo” (que, ironicamente após sua morte, foi chamado por um literato oficial, que tinha nojo da forma coloquial, de Mário-Captura-Sapo), amigo de “Cabeludinho”, também poderia servir de abrigo a vários outros “entes” da obra de MB. A “draga”, lugar de loucos, bêbados e vagabundos, poderia abrigar “Dona Maria”, que tinha a intenção de comprar uma gaita, sentar na calçada e ficar tocando. Porém, o olhar brugal do poeta criou imagem diferente da senhora pedinte.

- Entendo. A senhora vai ficar sentada na calçada, de vestido sujo, cabelos despenteados, esquelética, a soprar uma gaitinha rouca, não é?

(...)

Seu vestido estará salpicado de mosca e lama

A senhora de três em três minutos dará uma chegada no boteco da esquina e tomará um trago

Com pouco a senhora estará balofa, inchada de cachaça, os lábios como cogumelos

Sua boca vai cair no chão

Uma lagarta torva pode ir roendo seu lábio superior pelo lado de fora

Um moleque pode passar a esfregar terra em seu olho

Ligeiro visgo começará a crescer de seus pés

Alguns dias depois a gaita estará cheia de formigas e

areia

A senhora estará cheia de lacraias sem anéis
E ninguém suportará o cheiro de seu corpo, não é
assim?

Dona Maria teve um arrepio

(...)

(BARROS, 1937, In. PC, 2010, p. 22, 23).

Como moradora da rua, tomada pela indignação do abandono, a pedinte queria apenas uma gaita para tocar e ganhar umas moedas, e o poeta, afeito ao olhar que desvia, deformou o corpo de “Dona Maria”, criando um “ente” em decomposição, reinventado encostado às pobres coisas do chão: “Ligeiro visgo começará a crescer de seus pés”.

Observando os diálogos com autores da crítica à obra barreana, nota-se que a força de comunhão da poética foi compreendida de diferentes maneiras. Com Waldman (1990), se conferiu a “força de *ajuntamento*” do “espaço entre”; em Castro (1991) foi evidenciada a capacidade da linguagem em *absorver* o entorno *circundante*, rompendo os limites das palavras acostumadas. Suttana (2009) discutiu a noção de *promiscuidade* (“um sonho de proximidade a todas as coisas e de todas as coisas entre si”).

As três concepções abordam consistências ligadas aos “afetos” da poesia no/pelo mundo, que criaram linguagem incorporante sempre por *desvios* (SOUZA, 2011, p. 115).

Quais *desvios*? Os da perda de funções “utilitárias” e “normais”, se afetando pelos indigentes errantes que pedem, andam, se se encostam às calçadas sujas das cidades e emergem outras imagens de um mundo em decomposição⁴². Nos exilados às margens no chão de abandonos, a poesia flagrou na indiferença social que decompõe a civilização, um devir conectado às realidades imperceptíveis, ignoradas, tonadas afetos da criação poética. Como os pedaços do corpo indigente em deformação pelo chão: “Sua boca vai cair no chão, uma lagarta torva pode ir roendo seu lábio superior pelo lado de fora”.

As deformações do corpo de “Dona Maria” desmontam os aspectos formais, lapidam e desconstroem a “sobrecodificação” essencial, pelo encontro de fluxos

⁴² “Nossa arte é feita de restos (...) Acho que quando escrevi isso eu falava da realidade do mundo. Me referia às injustiças enquistadas no corpo do velho mundo, que era preciso destruir. Me referi às estruturas podres da civilização. E penso que é com os restos dessa civilização que estamos fazendo arte hoje” (MULLER, 2010, p. 110).

moleculares da experimentação do corpo nômade e intensivo em sua afetividade⁴³ *promiscua* com o chão: Como asseveram Deleuze e Guattari (2010) o afeto pelo chão, não é um troca de estado de coisas, mas um devir para tornar-se outra coisa: “O afecto não é a passagem de um estado vivido a outro, mas o devir não humano do homem” (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 224). O “ente” deserdado, habitante das margens da sociedade, graças à poesia, não pereceu, tornou-se corpo errante em decomposição afetiva com o chão: “Alguns dias depois a gaita estará cheia de formigas e areia/ A senhora estará cheia de lacraias sem anéis/ E ninguém suportará o cheiro de seu corpo, não é assim?”.

A presença de “entes” esfarrapados, vagabundos, bêbados e loucos, que erram em abandonos transfigura os espaços urbanos preenchendo-os com fluxos moleculares contingenciais e abertos a multiplicidade. O mesmo foi constatado em “Cabeludinho”: “É por esse “herói”, de tão poucos encantos, que o poeta se fascina. É pelo ser aparentemente desqualificado que o poeta tem especial predileção. Manoel de Barros vê a fonte de sua poesia em pessoas com esse perfil” (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 50).

A desqualificação de “entes” entregues ao abandono gerou potência aos erros sublimes que ascenderam na poesia, à necessária diferença intensiva cuja única lei é que a composição artística fique em pé sozinha, em espacialidades singulares, de desvios, *linhas* que, em *fuga*, romperam os estratos do corpo e das realidades excludentes, em direção ao devir geográfico de uma corporeidade desterritorializada misturada ao chão.

Complementando essa função espacial da corporeidade dos “entes” errantes da poesia, se poderia compreender a “Draga” como espacialidade inventada que, além de abrigo dos corpos deformados poeticamente/socialmente, para acolher os diferentes “entes” do livro PCP. A começar por “*Maria-pelego-preto*”, jovem que pela fome e desmandos do pai, exibia por dinheiro, a genitália “peluda”. Bem como, os “entes” de “Retratos a carvão” (terceira parte do livro), como “*Claudio*” e *seu jacaré* que, ao se encontrarem no uso da *pocinha d’água* no Pantanal de seca, criaram condições estéticas

⁴³ Seguindo nos descaminhos de Deleuze e Guattari: “Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza. “Há um minuto do mundo que passa”, não o conservaremos sem “nos transformarmos nele” (...) Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir. Tornamo-nos universo. Devires animal, vegetal, molecular, devir zero” (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 220).

de uma natureza deformada e permitindo ocupar um lugar no vazio da “Draga” abrigada de abandonos.

O mesmo poderia ser dito sobre “*Sebastião*”, que era diferente: “*Todos eram iguais perante a lua/ Menos só Sebastião (...)/ Desencostado da terra/ Sebastião/ Meu amigo/ Um pouco louco*” (BARROS, 1937, p. 27). A “Draga” tem importância como espaço de coisas e pessoas abandonadas, sem casa, abrigadas pela rua e lua. Uma espacialidade acolhedora de diferentes, absurdas e dolorosas inventividades, como de “*Antoninha-me-leva*”, que “*Mora num rancho no meio do mato e à noite recebe os vaqueiros/ tem vez que de três até quatro comitivas/ Ela sozinha!*” (BARROS, 1937, in. PC, 2010, p. 29).

Como invenções encontradas em margens e indigências, os personagens são carregados de expressões de estranhamento, aludindo a duras e imaginárias dores que possuem estreita relação com a realidade social diversa do país. Mas para além de um denunciamento, a poesia se constrói e expressa o lado perverso de diferentes corporeidades excluídas, seja pela pobreza, loucura, práticas de sobrevivência, são componentes que derivam de versam ríspidas condições de exceção, que não poética agem como elementos de um devir geográfico central, ao invés das margens sociais, que está em devir inventivo de uma obra que celebrou os menores, humilhados e desimportantes. Para incorporar na poética a força errante colhida nas estruturas podres que sustentam injustiças enquistadas no corpo do mundo.

Como demonstrado por Grácia-Rodrigues (2006, p. 59, 60), “Poemas concebidos sem pecados” possui características do “Romance formação”. Ou seja, construído a partir das experiências vivenciadas pelo artista, denotando aspectos da formação na juventude, até alcançar expressividade em sua voz poética.⁴⁴: “Cabeludinho” delinea a trajetória da formação do artista. Acompanhando a personagem, do nascimento à fase adulta, Barros demonstra, de maneira velada, a construção do seu fazer poético” (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 63).

⁴⁴ Essa concepção pode ser confirmada também na análise de Sanches Neto (1997), “*Poemas concebidos sem pecado* é um livro autobiográfico. No seu principal poema, Cabeludinho, o poeta conta sua história, do nascimento à mocidade. Este é um longo texto que se refere aos fatos essenciais da vida do menino do interior”, o que permitiu ao autor, nos 11 fragmentos da primeira parte do livro, criar representação sobre os seguintes passos do eu-lírico: 1. Nascimento, 2. Primeira paixão, 3. Jogos infantis, 4. A partida, 5. A escola, 6. Correspondência familiar, 7. Iniciação à poesia, 8. Iniciação sexual, 9. A academia, 10. O retorno do bugre e 11. Situação atual (SANCHES NETO, 1997, p. 6).

Aquilo que poderíamos chamar de corporeidades nômades presentes no primeiro livro de MB, Castro (1991) os observou como seres devenientes que, carregados de coisas do chão, da natureza, em meios as coisas desprezadas, criando ruptura nas “formas” e “conteúdos” ideais do corpo. A potência molecular do abandono, loucura e vagabundagem, renderam forças estéticas para romper os estratos molares das realidades marginais, para fundar uma espaço de novas corporeidades.

Manoel de Barros “funda o espaço do novo, do antiherói, da paródia, enfim, de uma nova linguagem essencialmente reflexiva que remete para o universo representado e para o discurso poético” (...) que se destaca por “poetizar um universo de referências em comunhão com as coisas do chão e com os marginalizados pela sociedade” (CAMARGO, 1996, *apud*, GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 69).

O espaço novo fundado pela poesia do “antiherói”, da paródia foi concebido pela autora como *nova linguagem essencialmente reflexiva que remete para o universo representado e para o discurso poético*⁴⁵, em que foi destacada a *comunhão com as coisas do chão e com os marginalizados pela sociedade*. No entanto, nossa argumentação aponta para o acontecimento em sentir os excluídos da sociedade pela força do encontro com o chão (das ruas, praças, calçadas, fluindo em loucura errante, nas difíceis condições de vida, sofrimento, pobreza, que os fazem habitantes da “Draga”), que revelam abrigos promíscuos de mistura do corpo e o chão, criando um devir geográfico no espaço que se transformou em nova corporeidade. Um devir geográfico do chão de “desimportâncias” que fizeram o abandono funcionar como espacialidade dos “entes” desprezados e excluídos. Sendo pela promiscua interação dos corpos com geografias intensivas do chão de abandonos, nas margens dos valores sociais, liberaram os fluxos moleculares para composição de um chão/corporeidade em devir.

O chão encontrou no abandono à potência de perversão e desvio que vestiu, como a própria pele, a linguagem-palavra-corpo, deformando e criando novos espaços e corporeidades. Descodificação que fez o corpo e a linguagem perderem

⁴⁵ Procuramos nos desviar da ideia de *universo representado e para o discurso poético* comentado na citação. Orientando-nos pela reflexão de Suttana (2009, p. 80), quando afirmou: “O discurso é tudo aquilo que, na poética de Manoel de Barros, se dá como não-poético ou “travado” em relação ao poético. Trata-se, por assim dizer, de uma poesia de “afirmações”, e o que ela afirma o tempo todo é o seu modo de ser poético, quer dizer, a sua necessidade de situar-se num outro plano da linguagem”. Por essa via, pede-se licença para fazer do *espaço novo, do anti-herói* poético, em outro plano da linguagem, diferente do discurso e da representação, para fazer-se como linguagem de expressão de diferença.

funcionalidade/normas para se tornarem corporeidades construídas pelo uso intensivo da linguagem. Por isso, não cremos na concepção de uma arte poética que representou, mas que criou novas expressões de sentido aos exilados, habitantes dos escombros da civilização.

Os “entes” plenos de abandonos expuseram geografias moleculares de um chão que desterritorializou os corpos para composição de *espaço novo*: “a realidade mais retratada não é física ou geográfica: é a humana. Assim, o eu-lírico descreve a virtude doméstica (...) de pessoas consideradas sem importância para a sociedade” (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 63). Fica claro a alusão da autora para a perspectiva de uma geografia da razão, fixada pelas linhas molares de representação cartográfica. Para fazer necessário contraponto a essa concepção, será preciso agenciar uma geografia intensiva, conectada ao plano de imanência e os embates do pensamento que foge do território ao encontro dos fluxos moleculares da terra. A produção de uma geografia em devir se fazendo pela processo de criação dos *espaço entre*.

No último fragmento de PCP, “Informações sobre a musa”, surgiu interessante metáfora (?), que potencializou a virtualidade do espaço no plano de imanência poética, e exigiu do conceito de metáfora, expansão em direção ao deslimite.

Musa pegou no meu braço. Apertou
 Fiquei excitadinho para mulher.
 Levei ela para um *lugar ermo* (que eu tinha que fazer uma
 lírica):
 - Musa, sobre de leve em meus ouvidos a doce poesia,
 a de perdão para os homens, porém ... quero seleção,
 ouviu?
 - Pois sim, gafanhoto, mas arreda a mão daí que a hora
 é imprópria, sá?
 (...)
 Um dia briguei com Ela
 Fui para debaixo da Lua
 E pedi uma inspiração:
 - Essa Lua que nas poesias dantes fazia papel
 principal, não quero nem para meu cavalo; e até logo, vou
 gozar a vida; vocês poetas são uns intertextuais...
 E por de japa terminou:
 - Tenho um coleguinha que lida com sonetos de dor
 de corno; por que não vai nela?
 (BARROS, 1937, In. PC, 2010, p. 31).

A “Musa” do poeta foi à palavra-linguagem. Que tinha força de sedução em excitá-lo para mulher. *Palavra* que foi arrastada para *lugar ermo* (o deserto vazio

imane a voz poética), onde *tinha que fazer uma lírica*. Para tanto, a palavra passou a fazer comunhão com encontros do chão, mas *quero seleção, ouviu?* A palavra que pudesse ser arrastada e careada pelo *lugar ermo* e suas relações voluptuosas: “*Minha musa sabe asneirinhas/ Que não deviam de andar/ Nem na boca de um cachorro!*” (p. 31). O poder da metáfora vai sendo delineado por limites, pois a palavra não pôde ficar presa a um referente apenas. No *lugar ermo*, assim como no *espaço entre*, a palavra-linguagem foi arrastada se encostando ao chão e suas pobres coisas abandonadas, adquirindo fluxos moleculares da expressão poética.

Seria o *lugar ermo*, portanto, a dimensão de espacialidade a que o poeta conduziu todos seus afetos à transformação? Por isso mesmo, não pode funcionar como depósito para despejar coisas, mas como *espaço entre* produtivo, que contaminou de chão, palavras-linguagem, coisas, natureza, “entes”, reinventados em composições líricas.

O *lugar ermo* foi criado pelo deserto vazio em que foram produzidos os arranjos para os nascimentos poéticos, lá onde as coisas fazem comunhões promiscuas, recompondo intensidades para espacialização da poesia. Em certa medida, na linha do que escreveu Castro (1991, p. 21):

A composição dos poemas deste livro não obedece a qualquer critério formal. (...) A poesia em Manoel de Barros manifestou-se como um todo complexo e compacto, sobressaindo o trabalho e o trato das palavras. A forma não é buscada enquanto forma, mas enquanto expressão à palavra poética.

O *lugar ermo* seria, assim, expressão geográfica do chão de criação poética em Manoel de Barros. Importante dimensão de construção de sentido, que compôs o chão de poesia, permitindo fazer da realidade o substrato de expressão. Grácia-Rodrigues (2006) observou que, “Ao tratar da Musa como símbolo da Lírica, da Poesia, o eu-lírico define que a poesia somente pode ser encontrada no ermo e que deve falar sobre assuntos insignificantes” (2006, p. 52). Diferentemente do que propomos, a Musa foi vista como símbolo da poesia, que precisava encontrar o *ermo* para se realizar. Enquanto pela perspectiva espacial, observamos que o *lugar ermo* se expressou como espacialização do deserto vazio imane, para dentro de onde o poeta arrasta seus afetos, cria aproximações e misturas, e recompõe novas corporeidades ao mundo.

O poeta, ao brigar com a Musa-palavra, não pôde conduzi-la ao *lugar ermo*. O que extraiu toda a potencialidade do poético. Sem palavras, não podia sentir o chão com

a boca, o que fez o ir *para debaixo da Lua e pedir uma inspiração*. Quando desponta a irônica crítica, ligada às reflexões do fazer da poesia, “o que fica implícito é a postura de Barros diante de certo tipo de poeta cuja inspiração se manifesta em temas exuberantes e linguagem grandiloquente” (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 52), uma vez que, “*Essa Lua que nas poesias dantes fazia papel principal, não quero nem pra meu cavalo*”. O fazer da poesia quer fugir do aprisionamento maior da linguagem, dos temas grandiloquentes e exuberantes, e também confirmou implicitamente, que o poeta nunca fez poesia por inspiração, senão, pela relação de excitação com as palavras.

Por essa linha de sensação da espacialização poética, o *lugar ermo* criou o *espaço novo* (carregado de chão e abandono), características que estão ligadas aos enraizamentos do fazer poético de Barros, que foge ao clichê, para mostrar “que o eu-lírico deve recusar a “lírica” de assuntos recorrentes, isto é, os temas caros aos poetas anteriores, em especial aos românticos” (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 52). Buscando, assim, criar *espaço entre*, que não foi adornado por formas e conteúdos, nem tão pouco, como palco de acontecimentos poéticos, mas *lugar ermo* de produção da lírica.

O que PCP criou de/pelo espaço? O movimento do processo de transformação autobiográfica (?) que compôs em fragmentos as trajetórias e os encontros efetivos que deram nascimento a voz poética do eu lírico: “Cabeludinho”. Também encontramos um *espaço novo*, configurado no chão e seus abandonos, na composição de corporeidades errantes, abertas a multiplicidades de transformações, misturas, conexões, na criação de desheróis e loucos e bêbados e vagabundos e e e⁴⁶; como os moradores de uma “Draga”. O *espaço entre* criado no plano de imanência funcionou como lugar ermo de recolhimento de afetos/desvios e composições líricas.

A espacialização do primeiro livro acontece como “*uma voz vinda de outro lugar*”, que evocou imagens de um sorriso infantil, pleno de graça lúdica, mas também

⁴⁶ A conjunção e e e “se encontra sempre no meio, entre as coisas, partir do meio, pelo meio, entrar e sair, não começar nem terminar”. Conjunção que “possui força suficiente para sacudir e desenraizar o ver verbo” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 37). E na companhia de Parnet, desenvolveu um pouco mais o pensamento: “[...] “E E E” a gagueira. Até mesmo, se há apenas dois termos, há um E entre os dois, que não é nem um nem outro, nem um que se torna o outro, mas que constitui, precisamente, a multiplicidade. Por isso é sempre possível desfazer os dualismos de dentro, traçando a linha de fuga que passa entre os dois termos ou os dois conjuntos, o estreito riacho que não pertence nem a um nem a outro, mas os leva, a ambos, em uma evolução não paralela, em um devir heterocromo” (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 46).

violência oculta, sofrimento com “*ternura que deixa a voz estrangulada*”. O deserto *deseja* acolhimentos.

É preciso falar, escavar os abismos, recolher os afetos nos desvios, para compor imensidade sussurrante do deserto: “Vultos reais demais para durar” (BLANCHOT, 2011b, p. 17). “O dever da amizade vigilante” trouxe à tona *uma voz vinda de outro lugar*, onde as palavras são mais do instrumentos, senão, *mestre em todas as coisas*, sendo em seu uso que se cala, silencia para dar voz à espacialização imanente.

O transe criado, no encontro e espacialização da voz amiga, em sua potência de desvelamento do deserto imanente, confundiu e faz os poetas, ao final, se interpelarem incrédulos com suas invenções, em Blanchot (2011b, 19): “*Tú, sobre quem nada diz que vives sob esse nome, Samuel/ Samuel, será mesmo a tua voz que escuto/ Ou ecoar sua grande indigência?*”, enquanto a voz de “*Poemas concebidos sem pecados*” se indaga: “*Enfim, Cabeludinho, é você mesmo quem está aqui? Onde andarão os seus amigos do Porto de Dona Emília?*”.

2.1.1 Face imóvel (1942)

Face imóvel, editado pela Século XX, do Rio, é meio engajado na política. Eu não gosto desse livro. Eu não penso que a poesia deva ser engajada (MULLER, 2010, p. 90).

Em “*Face Imóvel*” (FI), 1942, segundo livro⁴⁷ de Manoel de Barros, foi marcante a mudança na expressão poética, o livro apresentou (17) poemas que não aparentam articulação nem continuidade. São fragmentos, que investem menos para a modificação da linguagem (SANCHES NETO, 1997, p. 13). Onde também se notou “menor uso da metáfora e, quanto à forma, nota-se uma harmonia sóbria composicional” (CASTRO, 2001, p. 23). Ambos os autores, também concordam, citando o “*Poema do menino inglês de 1940*”, que “*Face imóvel*” sofreu reflexo dos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial. “Estes poemas de 42 são, pois, um tributo de Manoel às questões latentes desta conturbada década” (SANCHES NETO, 1997, p. 13), o que fez, “alguns poemas retratam-lhe o horror” (CASTRO, 1991, p. 22). São

⁴⁷ Como também observou Galharte (2007), a segunda publicação de FI em “*Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*” (que reunia todos os livros do autor até 1990) e suprimiu 17 poemas da versão original de “*Face imóvel*”, 1942. O que confirma o desgosto do poeta em relação ao livro, ou por alguns de seus poemas.

teses que vão de encontro à avaliação de Manoel de Barros, que não gostava do livro, criticando seu engajamento político.

Contudo, uma novidade íntima e com implicações para espacialização da voz de poesia aconteceu, “a tentativa de retratar a profundidade do instante contemplado” (CASTRO, 1991, p. 22), quando a poesia parece tentar reproduzir no leitor, a sensação do instante criativo, com imagens de um *espaço entre* de imanência poética: “a busca serena de paisagens interiores sugeridas pelos momentos de contemplação” (CASTRO, 1991, p. 23). Seria a expressão imanente que carrega substratos da realidade, trabalhados e recriados em contemplação poética, “Singular, tão singular”.

Ó passar-se invisível pela alma da alameda das casas
espaçosas
Imaginando a feição ideal dentro de cada uma!

Ir recebendo um pouco de poesia no peito
Sem lembrança do mundo, sem começo...
Chegar ao fim sem saber que passou
Tranquilo como as casas,
Cheio de aroma como os jardins.
Desaparecer.
Não contar nada a ninguém.
Não tentar um poema.
Nem olhar o nome da placa.
Esquecer.
Invisível, deixar apenas que a emoção perdue
Fique na nossa vida fresca e incompreensível
Um mistério suave alisando para sempre o coração.

Singular, tão singular...
(BARROS, 1942, in. PC, 2010, p. 42, 43)

O instante concebeu a poesia caminhando em escrita funcional e simples, sem transfiguração de sentidos, porém, conduzindo a uma experiência de intensidade e silêncio. Uma voz que desejou *passar-se invisível pela alma da alameda das casas espaçosas*, para receber poesia no peito. Caminho que esvaziou de lembranças, permitindo a ausência de começo, para ser inaugural e livre: *Chegar ao fim sem saber que passou*, sem dúvida, *tranquilo como as casas*.

Poesia singular, que não quer contar nada a ninguém, mas desaparecer no percurso, *não tentar poema e nem olhar o nome da placa*. Anseia esquecer tudo, ao ponto de tornar-se *invisível*, imperceptível e por essa via, expressar *nossa vida fresca e*

incompreensível. Um mergulho no deserto imanente encontrando apenas, a nervura do vazio.

A expressão de movimento e passagem para desaparecer no momento singular alude ao “desenho de origem” *a força obscura da terra*, de que falou Waldman (1990, p. 15), e que também aparece encarnada no corpo do poema “Mansidão”.

As casas dormiam na hora do meio-dia
 O corpo do homem penetrou sob árvore
 Na longa inquietude estendida da rua.
 Tudo permaneceu sem um grito,
 Um pedido de socorro sequer.
 (...)

 Ninguém sabe nada.
 Não traz um lamento,
 Nem marca dos pés no chão vai ficar.
 Tão triste é a vida sem marca dos pés!
 (...)

 Ele passou sem calúnias
 E é possível que sem corpos que o chamassem.
 Ninguém soube se o coração vibrou
 Porque tudo permaneceu um fundo suspiro
 No estranho momento das coisas paradas.
 (BARROS, 1942, in. PC, 2010, p. 44).

O singular passeio ao encontro da *força obscura da terra* *O corpo do homem penetrou sob árvore*. Passagem imperceptível: *Ele passou sem calúnias*. *E é possível que sem corpos que o chamassem*. Invisível (?), transitou para entrar em transe, talvez, seja indício. O momento de contemplação e afloramento do imanente, da *força obscura da terra*, se expressou como *vida fresca*, prenhe de mistério. A terra em transe, talvez ainda, não desterritorializada. O acontecimento regido de *inquietude estendida da rua*, *que nem marca dos pés no chão vai ficar*, *ninguém sabe nada*. Tudo recomeçou, mas as ruas parecem sobrepostas por dura calçada triste, que impede as marcadas dos pés. Quem andar descalço no chão se contamina. Cadê seu chinelo índio veio? Ué!? Já se foi: *tudo permaneceu um fundo suspiro*.

As poesias de “Face imóvel” estão carregadas de expressividade que denota uso racional da linguagem, as linhas molares dos segmentos e estruturas gramaticais ainda exercem grande poder sobre os fluxos moleculares do “agramatical” da linguagem, bem como, a objetivação temática dos poemas. O que, do ponto de vista do projeto estético, permite inferir que “há um comedimento em relação à efervescência do primeiro livro” (CASTRO, 1991, p. 22).

Tanto significado atrapalha a poesia. No entanto, o que nos acompanha, seria necessariamente, a força expressiva do acontecimento que concebe a poesia, enquanto no primeiro livro, PCP, foi invocado o *lugar ermo*, como dimensão produtiva e, nas poesias citadas, em “mansidão” a busca de “o singular, tão singular”, arrastou o poeta em trajetória de transe, para se afetar em seu deserto imanente de sensações. A diferença foi que em FI, o poeta não arrastou a palavra-musa-linguagem, nem as coisas ou “entes” de poesia, mas conduziu a si mesmo, em corpo e delírio, ao encontro do deserto imanente.

2.1.2 “Poesias” (1947)

Poesias, de 1956, é um livro de experiências... me parece que estava procurando a liberdade de expressão. Não gosto dele (MULLER, 2010, p. 90).

O terceiro livro “*Poesias*” (P), de 1947, foi um dos mais longos de toda a obra de Manoel de Barros. Na parte inicial, sugeriu título que traduz a tônica estética das escrituras: “Fragmentos de canções e poemas”, com dezesseis composições e outros vinte um poemas independentes, cada um, com respectivo título. A variação das composições foi notória, onde se destacou a lisura rítmica simples, versos metrificados e aliteraões, configurados por experiência estética que explora a indefinição (SANCHES NETO, 1997, p. 14) *procurando a liberdade de expressão*. Como no poema “Viagem”:

Rude vento noturno arrebatou-me
Para longe da terra, nu e impuro.
Perdi as mãos e em meio ao oceano escuro
Em desespero o vento abandonou-me.

Perdido, rosto de água e solidão,
Adornei-me de mar e de desertos.
Meu paletó de azuis rasgões abertos
Esconde amanhecer e maldição...

Um deserto menino me acompanha
Na viagem (que flores deste caos!)
Eu em rosa o sol me veste e inaugura.
(...)
(BARROS, 1947, in. PC, 2010, p. 72)

O arrebatamento de *rude vento noturno* arrancou e lançou o poeta *para longe da terra, oceano escuro*. Diferente da “Mansidão”, observada em FI, se deslizou por forças d’água marítima, espaço liso, sem limites de interseção e encontro com a potência intensiva que entortou o fazer poético, tornando impuras as “formas-conteúdos” que se perderam em *rosto de água e solidão* e adornaram o poeta *de oceano e de deserto*.

Incorporados como vestimenta *o paletó azuis (mar-céu) rasgões abertos*, fez vazar oculto *amanhecer e maldição*, como lembrou Blanchot (2011, p. 18), e para reafirmar a força de multiplicidade que marca o “deslimite” da criação poética “Atração e horror vem de mãos dadas” (BLANCHOT, 2011, p. 18).

Por isso, se está falando da criação de novas maneiras de construir e se expressar pela criação de um espaço novo, singular e preñado de diferença poética, um *espaço entre* que coloca as geografias do mundo em devir, por movimentos de desterritorialização em direção ao transe molecular da terra: *Um deserto menino me acompanha Na viagem (...) / Eu em rosa o sol me veste e inaugura*, e faz do *espaço entre* da imanência, o “*que flores deste caos!*”: São descaminhos de intensidade expressiva de uma voz que corta, rasga e faz verter fluxos moleculares capturados para os nascimentos que povoam a imanência poética.

No fragmento da poesia, tudo pareceu indefinido, inquieto, intensivo. Nada se fez por segmentos molares. O poeta criou, por outras capturas, o renovar de potências do que denominou *lugar ermo*, agora propriamente, como *deserto-oceano*, espaço liso sem limites, potencializado na conexão dos ventos, que devolveu a poesia de Barros, todo envergadura e expressão de sentidos do primeiro livro.

Se em PCP, as poesias eram bem específicas, com “temáticas” sorvidas nas experiências não essenciais da vida de “Cabeludinho”. O segundo livro, FI, revelou o acontecimento manso de incorporação poética (com poemas explicitamente afetados pelos problemas do homem e aos flagelos da guerra). Por sua vez, no livro “Poesias”, observaram-se o retorno e aprofundamento do plano que perseguia autonomia e singularidade à expressão poética (SANCHES NETO, 1997, p. 16). Como bem demonstra a composição nº 12.

Meus ombros emigram de mim para os pássaros.
E o corpo foge, roçando nos cactos secos do deserto.

Ó Deus, amparai-me.

Os limites me transpõem!
(BARROS, 1947, in. PC, 2010, p. 56)

Foi retomado o projeto que, para além de expressar na poesia o instante do arrebatamento, permitiu ao poeta novamente, conduzir, além de seu corpo (que fugiu para transpor os limites), fazer comunhão com os pássaros. No arranjo poético, o corpo ficou sem *limites* para se conectar aos pássaros na potência de um *lugar ermo deserto-oceano*, que possui aderência, força de ajuntamentos, aproximações incautas que capturaram o corpo fazendo dos limites da forma-conteúdo, roçarem nos *cactos secos do deserto*, para transporem suas molaridades rígidas, desterritorializando o corpo por meio de fluxos moleculares de construção de outra corporeidade.

A espacialização no livro “Poesias” adornou o *lugar ermo* com multiplicidades de inter-relações afetivas como a “força obscura da terra” em oceanos profundos, que vestiram a expressão do desenho inaugural de origem da poética de renovação do corpo.

Também se viu o retomar da concepção do “*espaço novo do chão de abandonos*”, que balançou, em corda bamba, o hermetismo, incorporando vozes que trouxeram “Noções de ruas” a poética.

As ruas inventam poetas que já nasceram tristes.
(...)
Essas doces ruínas mortas ou alamedas
Esquecidas em sua tranquilidade de coisas anônimas –
Cuidado com elas!
São infestadas de lobos solitários...
(BARROS, 1947, in. PC, 2010, p. 73, 74)

Em FI, no poema “*Singular tão singular*”, se lê: “*Ó passar-se invisível pela alma da alameda das casas espaçosas/ Imaginando a feição ideal dentro de cada uma!*”; e no poema “*Mansidão*” está escrito: “*As casas dormiam na hora do meio-dia/ O corpo do homem penetrou sob árvore/ Na longa inquietude estendida da rua*”. Nos dois fragmentos, as Ruas como espaço intensivo, de movimento e transformação, um *espaço entre* de potencia singular de criação do poeta/poesia: “*As ruas inventam poetas que já nasceram tristes*”. “*Ruínas singulares, de mansidões na tranquilidade de coisas anônimas*”, pitorescas, que são “*infestadas de lobos solitários*”, a espreita do encontro poético (BARROS, 1947, in. PC, 2010, p. 73, 75).

As “Noções de ruas” deslocam o hermetismo da criação poética para a espacialização singular, pelo *espaço entre*, que contamina de *hecceidades*, a poética, criando rupturas para colocar a Rua anônima e qualquer em devir geográfico: “Em

Barros o que ocorre é um projeto consciente de dar foros poéticos a elementos notadamente excluídos da tradição lírica ocidental” (SANCHES NETO, 1997, p. 17). Em outras palavras, a concepção afetiva da poesia conduz para um movimento consciente e delirante de construção de uma imagem de pensamento em fuga, em busca de encontrar os fluxos moleculares de diferenças que pudessem inventar o nascimento do poeta pelo espaço de diferença das ruas.

A inserção dos elementos excluídos da tradição lírica ocidental, não se fez exclusivamente para criar o choque de realidade e estranhamento, mas ainda, por um ato de generosidade e amor às coisas exiladas no abandonado, onde encontra fluxos para transposição dos limites.

As noções de rua indicaram às *doces ruínas mortas ou alamedas*, esquecidas na tranquilidade das coisas anônimas, que margeavam abandonos, lugares *infestados de lobos solitários e poéticos*. Mas onde encontramos estas ruas poeta? Não foi possível especificar. Do contrário, a força indigente, imanente à própria rua, indicou que “quaisquer” são possibilidades dessa multiplicidade se efetivar como criação de um *espaço entre*. Que não possui localização exata, nem descrição, e nem meios para identificações *a priori*, porque foi construído por experimentações entre fluxos de desejo da imanência poética coletados nos espaços de estórias e trajetórias, que foram reinventados pelo devir geográfico dos encontros de poesia.

Teriam essas *ruínas* a mesma potência das espacialidades como o *lugar ermo* e o *deserto-oceano*? Talvez pudéssemos compreender as Ruas desdobramento errante a expressividade do *lugar ermo*, fazendo variar a diferença na concepção espacial da estética barreana, que colocou encontrou e lançou em devir geografias que não pretendiam representar o mundo conhecido, mas se misturar e aumentar o mundo com suas invenções.

Aqui ando e maduro.
Compreendo as azinheiras.
Compreendo a terra podre e fermentada
De raízes mortas
Compreendo a paciência do fruto
Na carne intocada.
(BARROS, 1947, in. PC, 2010, p.57)

O poeta caminha por seus desertos como quem nasceu de acontecimentos germinais de *terra podre e fermentada*, *raízes mortas*, espacialização de fertilidade à

gestação poética. Na retomado do movimento indigente que, andando em todas as direções, busca o amadurecer. O poeta se destemperou nos encontros dos desvios das segmentações estratificadas do mundo, roçando seu corpo nos espinhos secos do deserto, transpondo-o para compor sensações de comunhão da vida que se decompõe e refaz: *a paciência do fruto na carne intocada*, que amadurece a corporeidade da poesia para alçar nova primavera povoada em *sossego de terras pisadas por mim*, como na canção 16.

Ai, sossego de terras pisadas por mim...
 E os silêncios caídos como folhas
 Nos limites de uma tarde aberta...
 Que importa que a criatura se surpreenda
 Sem paisagem, e presa à sua carne?
 Se esta rosa pousada em tua boca
 Tão molhada de chuvas! Se abandone
 Ao esquecimento. E se refaz em caule,
 Em beijo, em sono. Ou se corrompe (...)
 (BARROS, 1947, in. PC, 2010, p. 58).

No *sossego de terras pisadas por mim*, os silêncios se expressaram *caídos como folhas*, não como (metáfora ou) representação. Sem paisagem, gozam de intensidade afetiva, deslocam a espacialidade para maquinar encontros com *os limites de uma tarde aberta*. Ante as exuberâncias das paisagens, o poeta se prendeu à carne para, deliberando o acontecimento criativo de comunhão, nova primavera criativa: *se esta rosa pousada em tua boca se refaz em caule, em beijo, em sono*, de *outra* noite, corrompida em desejo de ser às coisas, que importa!?

O desvio fez a poesia se desvencilhar das estratificações da paisagem, para criar espaço nos limites de uma tarde aberta. Com fluxos moleculares que abriram a tarde em liberdade: “*Como o rio cria seu lodo e o afoga*” (BARROS, 1947, in. PC, 2010, p. 58). O desenho de origem criado pela expressão extraiu da natureza às naturalidades, sem se afogar na paisagem, se prendeu em carne e palavras, para inventar o desabrochar da terra contaminada, pisada, transformada pelo devir.

No sossego íntimo das terras reinventadas pela trajetória poética, nem rosa, nem flor, expressaram o desabrochar, pois, arrastados por caprichoso movimento de seleção de potências: “*Flor obscura na minha infância desabrocha, continuada na adolescência perto de casa, na vizinhança, solta na rua como uma fruta covil aberto de mil oceanos, cobra na rua que me mordida, que me injetava sutis venenos...*” (BARROS, 1947, in. PC, 2010, p.65). A flor obscura desabrochou, na imanência, o bloco de

infância em devir poético, e na continuidade de vivências, curiosamente (como em PCP) retratadas apenas, até a adolescência.

Como se adentrasse o plano de imanência para sair com olhos vermelhos, as ruas envenenaram o poeta, que se embriagou na torpeza em zona de vizinhança que lhe injetava como picada de cobra: “Corremos em direção ao horizonte, sobre o plano de imanência; retornamos dele com olhos vermelhos” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 58). A experiência alucinógena produziu visões desterritorializadas de uma terra em transe: “*Fez-se silêncio branco... E aquele/ Que não morou nunca em seus próprios abismos/ Nem andou em promiscuidade com seus fantasmas/ Não foi marcado. Não será marcado. Nunca será exposto/ Às fraquezas, ao desalento, ao amor, ao poema*” (BARROS, 1947, in. PC, 2010, p. 82).

O que encontramos pelo espaço do livro “Poesias”? O encontro do *deserto-oceano* imanente, que adornou o *lugar ermo* como *abismo vazio de silêncio branco*; as “noções de ruas”, que *inventam poetas como lobos solitários que transitam por ruínas anônimas*. Ficou a voz poética que desabrochou como *flor obscura na boca da infância*, e *marcou o espaço entre* de força imagens inaugurais: *oceano-deserto-imanente* que se conectou à terra podre e fermentada, onde fervilham, impacientes, as raízes intocadas da fala.

Nos três primeiros livros de Manoel de Barros a experiência espacial variou como experimentações singulares sobre o plano de imanência poética, de encontros para fabricação da obra. Com exceção ao segundo livro FI, que explorou o espaço enquanto instante de arrebatamento poético, tanto PCP quanto P, o espaço foi composto por expressões ligada a imanência da voz poética, que encontrou espacialidades por meio de linhas de fuga que também possibilitaram capturas como o *lugar ermo*, ou transposição de limites (corpo), como o *deserto oceano*. São composições espaciais que não priorizaram um aspecto da realidade vivida ou percebida, mas criaram sentidos espaciais por meio de um devir geográfico que desterritorializou a voz poética para invenção de uma espacialidade própria ao fazer de poesia.

Os três livros com diferentes intensidades e orientações, entradas e saídas, não compõem um conceito ou representação do espaço na poesia, mas uma expressão estética com sentidos espaciais que foram resultados das conexões com o plano de imanência poética, configuração de uma intimidade como fora, um dentro mais profundo que desterritorializa em direção ao fora mais distante, o *espaço entre* de dupla

captura, nem apenas espaço vivido ou imaginado, mas a espacialização de um plano de imanência poética, o meio que está “entre” e remete a reinvenção promovida por *uma voz vinda de outro lugar*.

Na construção de espacialização que não é representação do espaço na obra, mas um fluxo de vida e movimento de absorção, que selecionou e arrastou os afetos, em *linhas de fuga*, desterritorialização, transposições que deformaram a criação do espaço que pela imanência, criou no devir geográfico um *espaço entre* de expressão e sentidos à criação poética.

Ao admitirmos os livros de MB como expressões de pensamento livre no mundo, em todas as direções, em cada obra, poema ou fragmentos, se encontram singularidades de potência não pessoal, agenciamentos que superam o indivíduo para *individuação* dos afetos, palavra-linguagem-mundo são movidos para criação de diferença. Encontros são inventados e se desdobram em “entes” (loucos, vagabundos, indigentes, entre outros), natureza (sem naturalidades), “desimportâncias”, abandonos, *lugar ermo, deserto oceano*, encontros de criação de *espaços entre* que são desdobramentos de devires geográficos. O problema espacial colocado na imanência da criação da poética inventa o *espaço entre* diferenças, expressões e sentidos estéticos e de criação à poética, afirmando o espaço da poesia como potência em devir aberta a construção de poesias/geografias de expressão das diferenças.

2.2 O transfazer do espaço pelas capturas do desejo

Uma coisa que o homem descobre de tanto seu encosto no chão é o êxtase do nada.
(BARROS, 1991, in. PC, 2010, p. 291)

Encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, nada além de uma longa preparação. Roubar é o contrário de plagiar, de copiar, de imitar ou de fazer como. A captura é sempre uma dupla-captura, o roubo, um duplo-roubo, e é isso que faz, não algo de mútuo, mas um bloco assimétrico, uma evolução a-paralela, núpcias, sempre "fora" e "entre"
(DELEUZE; PARTNET, 1998, p. 6)

Não é mais possível abordar a poesia barreana sem falar dos agenciamentos, dos encontros *de tanto seu encosto no chão*, “*achados do chão*”, capturas que não

representam nada, nem lugar, nem vivências, mas, atravessando-as, extrapola o indivíduo, aprofunda seu abismo, *nada além de uma longa preparação*, que não específica, nem generaliza, faz *individuação*, caminha por desvios, encontra em captura dupla: o *espaço entre* (*lugar ermo deserto-imanente*), composição maquinada por capturas múltiplas, trajetórias, estórias, imagens selecionadas para misturas alquímicas em devir de criação poética. No *espaço entre*, os fluxos moleculares contaminaram o mundo e o expandiram para a poesia. Vejamos alguns arranjos do acontecido.

Os agenciamentos da poesia de Manoel de Barros com o mundo operam a partir da criação de um *espaço entre*. Que funciona como meio de descodificação (dos segmentos molares do mundo, da natureza e suas “formas”, das estruturas gramaticais da linguagem, pelo afeto aos espaços em decadência e abandono), que desterritorializa a criação poética ao encontro de fluxos moleculares que se reterritorializam no poema como espaço de diferença. O poético fez a seleção de seus afetos por descodificação, arrastou palavras, coisas, natureza e “entes” (matérias de poesia) para criação de encontros e/ou agenciamentos de criação do *espaço entre*, que é invadido pelo fora, uma descoberta nova, de tanto se encostar-se ao chão encontrar o êxtase do nada.

Poder-se-ia, assim, estabelecer a primeira divisão de todo agenciamento: “por um lado, agenciamento *maquínico*, por outro, e ao mesmo tempo, agenciamento de enunciação” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 193). Um agenciamento construído por aquilo se faz e o que se diz? O poeta se encostou ao chão para dar êxtase ao nada! Quais afetos os agenciamentos selecionaram para criação do *espaço entre*? A Draga, por exemplo, tornou-se afeto, refúgio de loucos e vagabundos e bêbados e, um enunciado que exprimiu *transformações incorporais* para dar atributo aos conteúdos, sentenciou: a *Draga* habita corpos indigentes.

Os agenciamentos/encontros de afetos e capturas da imanência produzem transformações e composição de um *espaço entre*, meio de experimentação territorial, de destruição, fuga, desterritorialização e reterritorialização em composições em estado de comunhões afetivas que povoam o deserto imanente. *Só há desejo agenciando, agenciado, maquinado*, abrindo abordagens pelo desvio: o *espaço entre* (conteúdo e expressão), que se deixa escavar pelo *fora*, se deformando pelo encontro da *outra* noite, que ecoa *uma voz vinda de outro lugar*, seletiva, aderente em desejo promíscuo: “operações que a elas se conectam como processos de deformação ou de transformação” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 57) dos conteúdos (criando consistência), mas

também por *qualidades afetivas e traços de expressão*, que fogem como fluxos moleculares de desterritorialização, propondo forças de “desestratificação” e rupturas, expressões de *singularidades* ou *hecceidades*: “todo agenciamento comporta esse aspecto estratégico e esse aspecto logístico” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 57).

Denominaremos *agenciamento* todo conjunto de singularidades e de traços extraídos do fluxo — selecionados, organizados, estratificados — de maneira a convergir (consistência) artificialmente e naturalmente: um agenciamento, nesse sentido, é uma verdadeira invenção (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 76).

O *espaço entre* é uma verdadeira invenção, resultado de agenciamentos. A poética foi invadida pelo fora, inquietantes sussurros de *uma voz vinda da outra* noite, que jorrava como torneira aberta conjuntos de singularidades, trajetórias inventadas (?), que passaram por seleção para chegarem à imanência, e o que eles dizem?: Experimentos de espacialização que “criam”, “narram nascimentos”, “irrompem”, “inauguram”, “decompõem”, “desviam” “esfarrapam” e “vazam errantes”, desterritorializando o *bloco assimétrico*, sempre pelo “fora”, que é o *entre* mais profundo da espacialização poética. Vejamos o que o agenciamento diz e faz pelo *espaço entre* na poética de MB.

2.2.1 “Compêndio para uso de pássaros” (1960)

“*Compêndio para uso de pássaros*” (CUP), 1960, além de apresentar inovações, trouxe aprofundamento ao plano poético barreano. Está dividido em duas partes: *De meninos e de pássaros* (com cinco títulos), e *Experimentando a manhã nos galos* (com oito títulos). O livro se enuncia, desde a primeira página, por capturas (citando João Guimarães Rosa no diálogo “entre” vaqueiros, em que se destacou o “não-entender”, o livre uso e “jogo de palavras”, os “mistérios” do que não se sabe, e o *quem* das coisas), roubo que denota o trabalho intertextual da poética, e vai além, selecionando a expressividade desejada para sua poesia: o “não entender”, e as *matérias vivas* que movimentam os mistérios do mundo.

Além de Rosa, Barros também dialogou com outros, recolhendo afetos e desvios. No subtítulo da segunda parte, *Experimentando a manhã nos galos*, há inspiração no poema “Tecendo a manhã” de João Cabral de Melo Neto (em que o autor

destacava sua preocupação em tratar à matéria “texto”), mas que, para Manoel de Barros, o roubo da ideia, o levou a realizar construções metapoéticas de reflexão sobre a poesia (CAMPOS, 2007, p. 31, 32)⁴⁸.

No encerramento do livro, há ainda citação do poeta Jorge Lima, “como epígrafe do ultimo poema, que é a apresentação de um novo projeto poético que o poema explicita “*Como conhecer as coisas senão sendo-as?*”” (CASTRO, 1991, p. 27). Como não observar que o roubo, a captura dos diálogos para a poesia, não se deu em função de *imitação ou fazer como*, mas duplo roubo, que potencializou o fazer poético, se contaminando por suas diferenças singulares. Ao invés de tecer a manhã, fazer experimentos *da manhã nos galos* (agenciamento por *hecceidade*), ou seria o mesmo que conhecer seus *afetos sendo-os*.

Dessa maneira, viu-se em CUP, o retomar das linhas de consistência apresentadas no primeiro livro, PCP, o poético em força de comunhão com as coisas no olho da infância. Castro (1991, p. 27), traçou segmentos desse reencontro (infância), por outras linhas de abordagens do poético:

constitui-se em um mergulho experiencial de expressão e comunhão do mundo através do lúdico infantil. A criança é o ponto de vista utilizado pelo poeta para entender e expressar o mundo. De modo marcante, a primeira parte caracteriza-se por esta tentativa de criar e expressar o mundo a partir da visão da criança, do lúdico enquanto comunhão com as palavras e com a realidade (CASTRO, 1991, p. 27).

No final da citação, a afirmação: o “lúdico enquanto comunhão com as palavras e com a realidade”, no entanto, em desvio a essa interpretação da poética, a infância nos parece dotada de força molecular, que foi agenciada, necessariamente, por sua capacidade de desterritorializar as palavras e a realidade, dispondo-as em outras arrumações lúdicas, que transfiguram o real e a imaginação pelo encontro do *espaço entre* construído pela linguagem.

⁴⁸ O autor analisou a intertextualidade buscando relações entre os autores citados no livro (quais sejam: João Guimarães Rosa, João Cabral de Mello Neto e Jorge Lima), assim, os situou como autores brasileiros, “modernistas” e “pós-modernistas” que, além de proximidade cronológica entre si e com Manoel de Barros, estariam “preocupados em determinar, ainda, que cada qual, à sua maneira, uma relação entre o “mundo regional” e o “mundo universal”, entre o “homem próprio de seu tempo e espaço” e o “homem mítico”, entre uma “linguagem específica” e uma “linguagem transcendente”” (CAMPOS, 2007, p. 33). Análise que se distancia dos caminhos escolhidos aqui, que não apelaram ao transcendente, porque buscam a intensidade expressiva do poético em sua relação com o mundo, e nem apreendem movimentos regionais ou universais, porque refletem o *espaço entre* como construção de trajetórias poéticas em inter-relações de diferenças com as multiplicidades do mundo.

Por isso, não criou o “ponto de vista da criança utilizado pelo poeta para entender e expressar o mundo” (CASTRO, 1991, p. 27), uma vez que, se assim fosse, estaria tudo preso ao mundo da representação. Pelo contrário, a captura da infância funcionou ao poético, como espacialidade de encontros, desejando caminhos em desvios, que agenciaram afetos e colocaram o mundo em variação intensiva e de devir poético/geográfico.

O “entre” e o “fora” foram acionados na experimentação da espacialização. A voz que veio de outro lugar reposicionou a infância, e saiu agenciando, com mais intensidade para transfigurar os sentidos em transformações para composição do *espaço entre*, e sua força promiscua e de linhas de fuga. Novos agenciamentos e escavações foram traçados em encontros como nos fragmentos da poesia “*Menina avoadada*” (dedicado à filha Martha Barros).

Manhã?
 Era eu estar sumida de mim e todo-mundo
 me procurando na Praça
 estar viajando pelo chão
 que a água é atrás
 até ficar árvores
 com a boca pendurada para os passarinhos...
 (...)
 Ah, seu passarinho espora,
 você vai ser meu chapa, será?
 Minha tarde um pouco ficou
 parada de eu espiar suas artes...
 (...)
 Eu estava encostada naquela árvore
 muito azul quase
 e veio um riozinho de sombra era
 de tarde na minha boca.
 Ele me segurou entre os dedos.
 Fiquei brilhante com meus cabelos
 lavados...
 (...)
 (BARROS, 1960, in. PC, 2010, P. 98, 99, 101)

A infância, como voz vinda de outro lugar, arrastou para dentro do deserto imanente, o conjunto de natureza expressiva, que desvelou visão oblíqua do lastro ancestral que compôs o poeta: “*estar viajando pelo chão que a água é atrás até ficar árvores com a boca pendurada para os passarinhos...*”. A força de ajuntamento, aderência, passou a operar por conexões que viajaram pelo chão encontrando o voo, um passarinho observado como a própria arte parou à tarde.

A “menina avoadada” foi desejo de conexões, *encostada naquela árvore muito azul quase*, recebeu um raiozinho de sombra, simultâneo à tarde na minha boca, era um aviso (?), um sinal (?), não foi possível entender, pois (o raiozinho) *me segurou entre os dedos, e fiquei brilhante com meus cabelos lavados*. Agenciamentos *maquínicos*: Pássaros, árvores, rio-águas e infância, foram traços de consistência, conjuntos de singularidades afetadas para se tornarem qualidades expressiva presente em todo o livro.

As conexões não pararam de acontecer desde o título do livro, que deforma e extravasa às especificidades individuais dos signos, significante e significado: a multiplicidade pássaros foi ajuntada à palavra “compêndio”, que foi deslocada de seu uso conotativo, adquirindo potência para expressar a pluralidade poética dos pássaros. A aproximação incauta fez do verbo (uso) ligação sensual, transou promiscuidade, pelo agenciamento da infância, o encontro da natureza que viça no olho da poesia.

Em “*O menino e o córrego*” (dedicado ao filho Pedro de Barros) a mudança de perspectiva em relação à “*Menina avoadada*”, aderiu sentidos novos ao poético, com movimento e exuberância (CASTRO, 1991, p. 27). Ao que parece, pelo agenciamento infância-natureza, o menino não pode ser desligado de seu córrego: “*O córrego ficava à beira do menino*”, nem de seus pássaros: “*O córrego tinha suas frondes distribuídas aos pássaros*”, muito menos do seu chão: “*A água escorria por entre as pedras um chão sabendo a aroma de ninhos*” (BARROS, 1960, in. PC, 2010, p. 104). Tudo se liga e encontra em agenciamentos de dupla captura, o córrego verte menino; o córrego fronde pássaros; água escorre em chão, encontra aroma: de pássaro. Foram encontros feitos em aproximações rítmicas, como no fragmento V.

Com a boca escorrendo chão
O menino despetalava o córrego
de manhã todo no seu corpo.

A água do lábio relvou entre pedras...

Árvores com o rosto arreado
de seus frutos
ainda cheiravam a verão
Durante borboletas com abril
esse córrego escorreu só pássaros...
(BARROS, 1960, in. PC, 2010, p. 105).

O menino não é mais “Cabeludinho”, e agora faz intensos agenciamentos com a natureza, avizinham-se: menino-córrego-manhã-corpo-árvores-rostos e e e. A natureza

que viçou no olho da infância, não foi cópia nem representação do olhar da criança, mas captura *com a boca escorrendo chão*, sensações de desvio: *água do lábio relvou entre pedras*.

A linguagem também sofreu (des)contornos para expressar *a árvore com rosto arreiado de frutos*, seus aromas *carregados no córrego escorreu só pássaros*. Os agenciamentos encontram nós e linhas molares de segmentação do mundo, conjunto vasto de natureza, em conexões singulares que deslocam o mundo para criar o *espaço entre* da poética.

Foram maquinadas aproximações e comunhões que criaram linhas de fuga por fluxos moleculares: *“boca escorre chão e despetala o córrego no corpo”*. As multidões vão ampliando o poético expandindo seu corpo de agenciamentos que tornaram-se afetos da poesia recorrentes em toda obra. Em PCP se destacou a espacialização do chão de abandonos (a *outra* noite); em “Poesias” a afirmação da espacialidade imanente (*lugar ermo, deserto oceano*), CUP foi a “Natureza” que forneceu forças aos experimentos e agenciamentos de criação do *espaço entre* e das linhas de fuga.

Na segunda parte de CUP (*Experimentando a manhã nos galos*) o desejo (metapoético) criou expressões. O que é poesia: *“raiz entrando em orvalho (...) o beijo dos rios abertos nos campos espalmado em álacres os pássaros / e é livre como um rumo nem desconfiado”* (BARROS, 1960, in. PC, 2010, p. 109, 110). A poesia pelo encontro de desterritorialização com a natureza se tornou *espaço entre* de diferença, sensações de um *lugar ermo* de *raiz entrando em orvalho*. Como os rios que se espraiam na planície pantaneira e adquirem sentidos poéticos, abrindo-se em sensualidade de beijos e encontros de alegres pássaros. A palavra *“espalmado”* foi deslocada e conectou os rios aos pássaros, um *espaço entre*, que nasceu pela deformação das fronteiras da lógica e razão colocando-a em experimentação de fluxos moleculares de expressão de sentidos embriagados de diferença.

A criação poética produziu novos sentidos espaciais que se conectam com as concepções de *lugar ermo* e *oceano deserto*, agora, “No fim de um lugar”:

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

 Agarrado aos muros
 ainda a brotar esta flor de sonho
 um pouco meu rosto
 ficou eivado desse lugar...
 (BARROS, 1960, in. PC, 2010, p. 112, 113)

Quem veio? A poesia!/? Ao que parece, está-se diante de um *lugar ermo oceano deserto imanente*? Espacialidade de construção de encontros que é definido como “*fim de um lugar*”. Seria novamente, a espacialidade do deserto, não mais para fazer o corpo fugir e roçar nos cactos, mas no espinheiro *pedrento do rochedo e se atravessa (na voz vinda do fim de um lugar) uma coisinha branca na voz*. O “não-saber” exposto no diálogo entre vaqueiros (citação de Rosa) na abertura do livro, desorientou o espaço para encontrar e conectar. *Andou nele a raiz de uma voz que crescia na relva dos peixes*, não se expressando pela fala comunicativa de uma linguagem sobre a natureza, mas a uma voz *agarrada aos muros ainda a brotar como flor de sonho eivando o próprio corpo pelo lugar*.

O afeto selecionou natureza intensiva para conduzir ao *lugar ermo*, desejando expressa-lo em diferença sendo as coisas, escavando no imanente a arrumação de uma linguagem que fosse a própria voz da natureza. Capturando na natureza, diferenças vitais de expressão do *corpo sem órgãos*, o que fez a conexão do *lugar ermo* não ser agenciada por conteúdos em transformação e construção de um território, mas *traços de expressão e linhas de fuga* que desterritorializam os códigos de estratificação da terra.

A natureza como expressão do *deserto imanente* potencializou inovações ao poético, que aprofundou os desvios no vazio da voz poética, para encontrar o eco de uma natureza que vem de fora, uma voz construída na exterioridade dos limites do mundo. As experimentações do livro CUP produzem dobras no poético, que estão, ou não, relacionadas aos desdobramentos da vida de Manoel de Barros, que publicou o livro em 1960, logo após seu regresso ao Pantanal, quando assumiu a fazenda herdada do pai e voltou a viver em promiscuidade com os lugares de infância. O que confirmou, na expressão em CUP, o transbordar da poesia pela voz do fora, de uma natureza inventada “*no fim de um lugar*”: “*As plantas me ensinavam de chão. Fui aprendendo com o corpo. / Hoje sofro de gorjeios nos lugares puidos de mim. Sofro de árvores*” (BARROS, 1960, in. PC, 2010, p. 115).

Foram capturas realizadas por agenciamentos da infância, que compuseram, em força intensiva, o devir geográfico da natureza, que criou uma linha de fuga para expressão de outros sentidos, deixando em relevo conexões *entre* um vivido, que só pôde ser tateado pelo desejo imanente da máquina de escritura poética.

Os lugares revividos em memória e trajetória estavam novamente, repletos em *plantas me ensina de chão, lugares puídos (desgastados?) de mim*, que expressam no poeta um sofrer de árvores. Contudo, não é difícil perceber que a natureza foi contida e tornada intensiva no trabalho com a linguagem poética, pois não podia engolir a potência estética, criando representação de formas e conteúdos da realidade.

O poético se desviou desse programa, atendendo aos afetos acontecimentos, em capturas de fluxos moleculares vitais do mundo em contingência, que não para de se desterritorializar em renovadas sensações. Como no fragmento: “*Desfrutado entre bichos/ raízes, barro e água o homem habitava sobre um montão de pedras./ Dentro de sua paisagem – entre ele e a pedra – crescia um caramujo*” (BARROS, 1960, in. PC, 2010, p. 116). Que imagem foi essa? A paisagem não foi pintada como realidade vivida, percebida, incorporada, senão por uma força estética de desvio, que buscava sempre o movimento intensivo da expressão da vida, que selecionou por força do imanente à paisagem viva, *entre o poeta e a pedra, no espaço entre, crescia um caramujo*.

O poema “Um novo Jó” fecha o livro CUP (com o roubo inovador à poesia: “*Como conhecer as coisas senão sendo-as?*”), experimentar o Pantanal sendo as próprias coisas, uma incursão de desterritorialização poética em encontros com a voz do fora da natureza, capturas do olho da infância, que atribuíram diferenças e aprofundamentos em relação aos livros anteriores.

O desejo em “ser” as coisas “estabelece o estatuto estético para um novo rumo de sua poesia”, quando “o conhecimento acontece pelo sensível” (CASTRO, 1991, p. 30), mas também vai além, na produção de sensações que revelam outros sentidos, quando percepção e imaginação, são transformados pelo transfazer expressivo da poesia.

Bom era ser bicho
que rasteja nas pedras;
ser raiz de vegetal
ser água.
(...)
Não ter nunca chegada
nunca optar por nada.

Ir andando pequeno sob a chuva
torto como um pé de maçãs.

(...)

Ir a terra me recebendo
me agasalhando
me consumindo como um selo
um sapato
como um bule sem boca

Ser como as coisas que não têm boca!
Comunicando-me apenas por infusão
por aderência
por incrustações... Ser bicho, crianças,
folhas secas!

(BARROS, 1960, in. PC, 2010, p. 116, 117).

O desejo de espacialização poética não para de fazer agenciamentos em que a raiz foi conteúdo recorrente para encontro do chão. Raízes que não arborescem, pois expressam as multiplicidades de linhas em conexões pelo chão rizomático. Incurião que não tem chegada foi traçada torta em desvios que escavaram, em direção ao imanente, o desejo que nunca opta por nada, despreocupação pela impaciência em encontrar os *conjuntos vagos*, que desprendem a “*corporeidade* (materialidade) e não se confunde nem com a essencialidade formal inteligível, nem com a coisidade sensível, formada e percebida” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 77).

Por isso, se crê não ser um conhecimento capturado apenas *pelo sensível*, como sugeriu Castro (1991), mas um acoplamento ambulante *afeto-acontecimento*, que atribuiu essência corpórea vaga, fazendo do poético *intermediário*, “*ele mesmo* estendendo-se primeiro entre as coisas e entre os pensamentos, para instaurar uma relação totalmente nova entre os pensamentos e as coisas, uma *vaga* identidade entre ambos” (p. 77). Em sentido semelhante, Blanchot (2011, p. 196), citando Keats, escreveu: “o poeta é o que existe de menos poético, porque não tem identidade. Preenche-se continuamente em outros corpos que não o dele”.

O poético se fazendo por outros corpos que não o dele (*ser como as coisas que não tem boca*, comunicando-se por *infusões*, *aderências* e *incrustações*) que foram muito além da sensibilidade perceptiva, contendo e vazando em desejo estético de *sofrer de todas as coisas*, “gozo doloroso, eis todo o conteúdo da sua vida” (BLANCHOT, 2011, p. 196). O afeto-acontecimento fez o poético sentir e sofrer pelos agenciamentos e encontros sofreu daquilo que eles possuem de singular, em diferenças que aproximam (abandono, exílio, indigência, *lugar ermo deserto imanente*, fluxos

moleculares da natureza). Sofre do que os eleva diante do desejo poético, sem valor, sublime, vulgar, excluído, o fora do pensamento.

Nada pode ser negligenciado nos afetos, é como se não tivesse mais pálpebras e os olhos não fechassem aos pensamentos que pressionam por criações outras. “a única lei que ele está submetido: não interditar o acesso de sua alma a nenhuma coisa, seja ela qual for” (BLANCHOT, 2011, p. 196).

O *afeto-acontecimento* produziu o processo de seleção dos conteúdos a serem transformados, marcando territórios singulares de espacialização poética e encontro das *linhas de fuga* e desterritorialização. A gratuidade seletiva criou *espaço entre* de diferença afetiva do desejo, colocando-se em multiplicidade e potência de abertura aderente do fora, que configuraram vagas identidades entre o pensamento e a coisa.

O livro CUP apresentou inovações expressivas ao projeto poético barreano e, em seus descaminhos, fez da natureza fluxo molecular intensivo, que povoou o *deserto imanente* em espacialização.

Natureza e infância foram arrastadas para o deserto imanente e maquinaram a linguagem para expressar sentido sobre o fazer da poesia (metapoesia). Apresentando novas descobertas de “entes” poéticos, que não eram mais bêbados, loucos ou vagabundos, mas “*Um novo Jó*”, criatura promíscua de poesia, que desejava ser bicho, pedra, raiz, água, como quem *viaja pelo chão* (“Menina avoadá”), dotado do erro fundamental dos vagabundos, o amor à indigência: “*Seu caminho consiste para um esvoo rente/ rente até o chão ervar-se de seu corpo*” (BARROS, 1960, in. PC, 2010, p. 106). Caminhos para reencontrar o lastro ancestral da terra natal: “*Ir a terra me agasalhando me consumindo como um selo um sapato um bule sem boca*”.

Impregnado de chão: “*Comunicando-me apenas por infusão por aderência por incrustações*”, pregado e contaminando às coisas, palavras e natureza, foram impressas as transformações que davam voz ao inaudito, encontros de afetos que povoaram e expandiram os territórios *lugar ermo imanente* que, desde “Poesias”, teve transpostos seus limites e, em CUP, adquiriu potência intensiva de diferenciação pela natureza. A espacialização vai se dando por múltiplos agenciamentos com matérias *vagas*, (o que Waldman (1990) chamou de “neutro”), que fornecem o substrato (conteúdo) de transformação e construção de territórios e expressões em desterritorialização.

2.2.2 “Gramática expositiva do chão” (1966)

O quinto livro de Manoel de Barros, “*Gramática expositiva do chão*” (GEC), 1966, foi obra de apogeu da linguagem, que parecia, finalmente, ter atingido ponto singular e intensivo de expressão estética à poética. As “conexões apareceram como metamorfoses de natureza, coisas, “entes”, oralidades populares” (CASTRO, 1991, p. 32), todas destacando o chão como espacialidade da poesia. Como sugeriu o próprio título, GEC se revelou como expressão intensiva do chão, que se fez Pantanal sem limites, encontrou o mar, coleou entre coisas e “entes”, abrindo outras multiplicidades de espacialização poética: “Gramática com exposição sistemática dos seres, das coisas da natureza, Chão é a natureza enquanto um todo que se oferece ao homem para ser compreendido” (CASTRO, 1991, p. 32).

A vontade a poética como busca de totalidade nos parece perigoso, uma vez que afetos são seleções, acontecimentos promíscuos de agenciamentos que colocam em movimento o desejo em sofrer das coisas, porém, por refinada eleição (coisas sem valor, palavras adoçadas, natureza (corpo sem órgãos)), incrustações que permitiram se agasalhar na terra, criar fuga das formas e conteúdos da realidade espacial e corpórea, indo muito além da compreensão e entendimento, se libertando das prisões do pensamento estratificado, reinventando do ponto de vista do espaço uma gramática de expressão do chão.

O livro está dividido em seis partes (I “*Protocolo Vegetal*”; II “*Homem de lata*”; III “*Páginas 13, 15 e 16 dos “29 escritos para conhecimento do chão através de S. Francisco de Assis*”; IV “*A máquina de chilrear e seu uso doméstico*”; V “*A máquina: a máquina segundo H.V., O jornalista*”; VI “*Desarticulados para viola de cocho*”). “*Protocolo Vegetal*” é uma narrativa construída pelo encontro de um homem preso, supostamente, porque “*entrará na prática do limo*”, carregando consigo legião de pertences (em que se listam *objetos apreendidos no armário gavetas buracos de parede*). Como apontou Sanches Neto (1997), apesar de alusão aos acontecimentos do contexto de vida do escritor (Ditadura Militar no Brasil), “Barros vai incorporar as inquietações do momento à sua obra, mas de forma muito elaborada” (1997, p. 40), sem adesão ao ativismo político da época, comprovando o caráter transgressor da poética centrada nos restos, *achados do chão*. “O homem, que é um poeta, foi preso porque

mantinha esta amizade clandestina e perturbadora com as coisas reles” (SANCHES NETO, 1997, p. 40).

Este homem transgressor e promiscuo as coisas sem préstimo ou serventia parecia configurar a espacialização de sua poética por *colagem*, o artista que recolhe “*seus companheiros pobres do chão: a lata a corda a borra vestígios de árvores etc.*” (BARROS, 1966, in. PC, 2010, p. 122). Procedimento de criação que reafirma a concepção de o poeta criar agenciamentos como seleção afetiva para composição poética, por uma perspectiva política menor, mas chã, rasteira, caçando coisas sem valor, como demonstra o (fragmento 5) “*Antissalmo por um desherói*”:

a boca na pedra o levava a cacto
a praça o relvava de passarinhos cantando
ele tinha o dom da árvore
ele assumia o peixe em sua solidão

seu amor o levava a pedra
estava estropiado de árvore e sol
estropiado até a pedra
até o canto
estropiado no seu melhor azul
procurava-se na palavra rebotalho
por cima do lábio era só lenda
comia o ínfimo com farinha
o chão viçava no olho
cada pássaro governava sua árvore
Deus ordenara nele a borra
o resto e os livros com ervas
andorinhas enferrujadas
(BARROS, 1966, in. PC, 2010, p. 125, 126)

O *desherói* foi construído no encontro do chão com a boca na pedra, a imagem do cacto, na pedra, no peixe e árvore se assumiu a presença da solidão. Estropiado, um corpo que decompõe e se renova, se esfarrapa em direção à diferença, encontra a pedra e se reinventa, torna-se contaminado de árvore, sol, canto e até o azul. O *desherói* é errante em busca de agenciamentos para *por cima do lábio era só lenda*, e de tanto adentrar o lugar ermo aprendeu comer o ínfimo com farinha, seja a borra, o resto ou os livros com ervas, em uma estante empoeirada de seu escritório de ser inútil. A poesia de colagem criou uma imagem de mundo em movimento intensivo de imersão: “*o chão viçava no olho cada pássaro governava sua árvore*”.

A natureza foi refeita pelo afeto às sobras, a borra passou a ordenar no poeta *andorinhas enferrujadas*. O chão resplandeceu opacamente, em suas funções de

recolher abandonos, agora, rebotalho de natureza em desvios, restos apreciados em movimentos estropiados do ente que agencia/conecta em árvore, sol, pedra, *matérias vagas* em afetivas conexões de desvios para a construção das sensações de diferença de composição do *antiherói* feito pelo chão.

As corporeidades errantes e indigentes fazem de GEC dos livros mais enigmáticos e difíceis de Manoel de Barros. Seus “entes” manifestam o lado mais pitoresco e expressivo da poética barreana, quando as misturas, comunhões e promiscuidades se desdobram em corpos deformados, disformes, preenchidos de disfunções, errantes por natureza vagabunda e desviante, como “*O homem de lata*”. Que foi um manifesto em favor da arte, dedicado ao artista plástico *Paulinho de Souza* (que se tornou artista pelos incentivos de Manoel de Barros), e, antagonicamente, foi configurado poeticamente pelas relações com o chão, sendo propriamente, um poema de conciliação do homem que viça em lata para tornar-se chão e, finalmente, encontrar sua expressão artística.

O homem de lata
tem beirais de rosa
e está todo remendado de sol

O homem de lata
mora dentro de uma pedra
e é o exemplo de alguma coisa
que não move uma palha

O homem de lata
é um iniciado em abrolhos
e usa desvio de pássaro
nos olhos
(...)

O homem de lata
é um passarinho
de viseira:
não gorjeia
(...)

O homem de lata
infringe a lata
para poder colear
e ser viscoso
(BARROS, 1966, in. PC, 2010, p. 129)

O homem de lata também foi feito em desvio, todo “*remendado de sol, mora dentro de uma pedra, e usa desvio de pássaro*”, para poder agenciar linha de fuga e

transpor os limites do corpo. Um desejo de deformar as naturalidades e reinventar, expandir e produzir nova corporeidade ao entre de poesia. *O homem de lata*, assim como a voz poética que roçou seu corpo nos cactos do deserto imanente (em “Poesias”), “*é iniciado em abrolhos*” (planta espinhosa) e “*infringe a lata para poder colear e ser viscoso*”.

Nem lata, nem homem, mas o agenciamento do chão que compôs o “ente” de poesia em dupla captura, fazendo no encontro das matérias vagas o afeto-acontecimento (rosa, sol, pedra, pássaros etc.). Foram conteúdos em deformação, construção do território-espacialização-corporeidade *homem de lata*. O homem de lata se inventou pelo chão e em movimento coleante que fez seleção de encontros. E a lata, que tanto afetou o olhar do poeta, viçou no chão, para compor um “corpo sem órgãos”, que se expressa apenas por agenciamentos intensivos com os achados do chão.

O chão como dimensão espacial de criação poética de corporeidades, foi poetizado/(des-dimensinonado) na terceira parte do livro (nas “*Páginas 13, 15 e 16 dos 29 escritos para conhecimento do chão através de S. Francisco de Assis*”), onde se lê: “*O chão reproduz do mar/ o chão reproduz para o mar/ o chão reproduz/ com o mar*” (BARROS, 1966, in. PC, 2010, p. 130). Assim como o deserto oceano imante, *o chão reproduz do, para e com o mar*. O chão foi desvelado em conexão com o mar, um agenciamento de dupla captura de forças intensivas, para composição de uma geografia de combates forças de espaços lisos e estriados⁴⁹. O chão encontrou o mar para incorporar o movimento produtivo (aos experimentos poéticos), para colocar as estratificações do mundo em devir, agitação e batalha que nada fixa, se estendem em espaços lisos, fluxos moleculares que devolvem ao chão os movimentos de agitação e transformação contingencial do mundo.

O chão foi experimentado em agenciamento com o deserto-oceano azul (em “Poesias”) e foi se criando encontros da espacialização do fora no *espaço entre*. Chão que foi se tornando multiplicidades conectivas que arrastaram para o *lugar ermo*, diferentes afetos povoando-o de palavras e sensualidades, abandonos e indigências, rebotalho de natureza, que transformaram o *deserto lugar ermo* em uma máquina chão de escrituras poéticas, ou poderia ser alguma outra coisa mais criativa, menos, uma representação do espaço, do Pantanal nem da realidade vivida.

⁴⁹ Os conceitos de espaços lisos e estriados foi refletido no terceiro capítulo da tese.

Sobretudo, porque não foi *espaço entre* construída através de formas e conteúdos, não funcionando como conceito espacial, pois não possui limites nem estabilidades. Pode ser acionado em qualquer momento, e se comportar livremente, em conexões de multiplicidades de ramificações, agenciamentos e transformações nos estratos: (des)estratificações em *linhas de fuga*. Estando apenas, acontecendo em favor da criação, máquina produtiva de chão em fuga, reproduzindo do/para/com o oceano-mar-deserto⁵⁰:

“O chão pare a árvore/ pare o passarinho/ pare a/ rã – o chão/ pare com a rã/ o chão pare de rãs/ e de passarinhos/ o chão pare/ do mar” (p. 131), o chão é feito força vital intensiva que “pare” seu próprio nascimento. O chão *pare* os afetos que o tornam elementar à poesia, se constituindo, como zona afetiva do imanente poético, que transformava sendo deformada pelos agenciamentos, nunca em busca de especificidades ou descrições de realidades ínfimas, paisagísticas, da fauna, flora ou ecologia de espécies, mas a próprio processo de criar potência de expressão das diferenças na poesia. O chão, assim, faz-se *afeto-acontecimento*, máquina de produção que coloca em processo de variação continua às formas, matérias e o próprio chão, pelos afetos dos encontros poéticos.

O chão sendo encontro. Capturando agenciamentos que, ao mesmo tempo em que revelam imagens, versam para o inaugural caos germinal, como próprio produzir da vida parida, sobretudo, porque “O chão viça do homem/ no olho” (p. 131). A invenção criada nos agenciamentos e construção de *linhas de fuga*, abriram a espacialidade para multiplicidade afetivo-seletiva da poesia, apreendida sempre em movimento conectivo com fluxos moleculares, que tornam a espacialização poética viva em e devir construtivo.

Na pedra
o homem empeça
de colear
Colear
advém de lagarto
e não incorre em pássaro

Colear induz
para rã
e caracol

⁵⁰ Faz-se importante observar que não estamos afirmando à existência de dois movimentos espaciais distintos em Barros, porque aqui se está analisando a multiplicidade de agenciamentos para espacialização poética da obra.

Colear
sofre de borboleta
e prospera
para árvore
Colear prospera
para o homem

O homem se arrasta
de ostra
nas paredes
do mar

O homem
é recolhido como destroços
de ostras, traços de pássaros
surdos, comidos de mar
(BARROS, 1966, in. PC, 2010, p. 132, 133)

No encontro da *pedra o homem começa* (topa, tropeça, começa e desvia) *de colear*, arrasta, desliza para se agenciar ao lagarto e borboleta e árvore e homem e. Coleando se induziu para rã e caracol, sofrendo de borboletas, prosperou para “*homem se arrasta de árvore escorre de caracol nos vergéis (pomar-jardim) do poema*”. Tudo vai se conectando em multiplicidades que potenciam os encontros do/pelo chão.

O movimento de colear foi também de desviar, experimentar, na colagem dos afetos, a incrustação da vida em chão. São agenciamentos de diferenças, expressões em espacialização de destroços, fragmentos: “*O homem é recolhido como destroços de ostras, traços de pássaros surdos, comidos de mar*”, a voz de natureza esteve carregada de força aderente que exprimiu, nos encontros, o movimento de colagem afetiva, para compor a singularização de seu chão de poesia. Já poderia tornar-se escrita sem fim, nem especificidades, apenas movimentos de *individuação* de multiplicidades em experimentos poéticos.

O chão não funcionou como conceito de apreensão dos procedimentos espaciais da poesia, mas como abertura para maquinar agenciamentos da criação poética: “*O poeta é promíscuo dos bichos, dos vegetais, das pedras. Sua gramática se apoia em contaminações sintáticas. Ele está contaminado de pássaros, de árvores, de rãs*” (BARROS, 1966, in. PC, 2010, p. 137). O chão se fez por contaminação que agenciaram conexões sintáticas e de construção de uma *Pragmática das sensações*, o fora da linguagem, invadiu com novas expressões o sentir das coisas: “*pela delicadeza de muitos anos ter se agachado nas ruas para apanhar detritos – compreende o*

restolho (...) era de profissão encantador de palavras” (BARROS, 1966, in. PC, 2010, p. 124, 125), contaminando o mundo de devires com suas criações poéticas.

O livro “Gramática expositiva do chão” expressou a força transfiguradora do programa poético de MB, assim, foi feito por transposições e devires do chão que se manifestou em pura potência: “*Eu vi o chão, era uma boca de gente comida de lodo!*” (BARROS, 1966, in. PC, 2010, p. 137). Experimentação do desejo através da máquina de escritura de afetos, seleções, desvios e encontros de sensações e sentidos: “*Muitos anos o poeta se empassou de escuros, até ser atacado de árvore*” (BARROS, 1966, in. PC, 2010, p. 137).

Analisar a poética de Manoel de Barros seguindo a sequência de publicação dos livros, também se torna, entre as varias possibilidades, uma trajetória para observar os descaminhos de aprofundamento e amadurecimento das características singulares da poética. No que concerne à dimensão espacial da poesia, ressaltamos a construção de um processo de espacialização da estética e estilo barreano que, além de fazer da diferença um componente de expressão de sentido, também faz do espaço um meio de criação construídos por agenciamentos, capturas, roubos, afetos, desvios, linhas de fuga e movimentos de desterritorialização para invenção literária. Por isso, os acontecimentos espaciais selecionados nos livros, analisados e discutidos, não enunciam um conceito espacial, mas as dinâmicas de criações poéticas em que a espacialidade se constitui como dispositivo de múltiplos agenciamentos criativos, para constituição de uma espacialização singular da poesia no mundo.

Os agenciamentos nos parecem de relevante importância na análise da poética, sendo a partir deles que se prescreve o processo de construção ou destruição de territórios em busca de outras invenções, agenciamentos que se conectam a coisas e espaços que são transfigurados como matérias de poesia. As seleções afetivas criadas pelos agenciamentos são tão expressivas para a poética que tiveram força para composição de um livro, uma obra que versou sobre as matérias encontradas, recolhidas e recicladas, pelo desejo de escritura poética, organizadas no livro “*Matéria de Poesia*”.

2.2.3 “Matéria de Poesia”, (1970)

O livro “*Matéria de poesia*”, 1970, nos parece ter sido construído por afetos/desvios que foram agenciados e fertilizados pelo chão. Compreende assim, um movimento para o encontro de *matérias vagas*, na contramão dos valores disciplinares,

culturais, científicos ou da razão, em apreço e seleção de trajetórias marginais aos valores da sociedade contemporânea: “*Cada coisa sem préstimo tem lugar na poesia*”. A voz poética parece dialogar com as reflexões filosóficas (Deleuze e Guattari) ao conceber as coisas uteis e valoráveis do mundo como imprestáveis a poesia, como se fossem segmentos de estratificações molares disciplinadas e acostumadas, enquanto a poesia, em desvio das relações de poder das significações defendidas pelo homem, desejasse para criação às coisas *rotas*, recolhendo para seu trabalho com a linguagem os desprestigiados, quebrando fluxos hegemônicos e fortalecendo contra hegemonias como o *desheroí* sem grandes virtudes, características pitorescas da mistura de andarilhos, loucos, pedintes, praticantes do limo, preenchidos de abandonos e sem importância, que capturados para composição de corporeidades errantes, incompletas e abertas em devir. Seja pelo corpo, coisas ínfimas ou espaços decadentes e em abandonos, a voz poética parece explorar um horizonte de multiplicidade, tateando os espaços marginais para se afetar por desvios anormais que levam a nada, solo fértil de construção de seu *chão* de poesia “*As coisas que não levam a nada têm grande importância*” (MP, 1970, in. PC, 2010, p. 145).

O poeta, na medida em que foi construindo seus encontros para a poesia, também traçou descaminhos da criação, e expressou sentidos ao movimento de espacialização da obra, invocando uma geografia de devir intensivo. A captura das matérias de poesia são inventadas por afetos as coisas anômalas, que propicia marcas de diferenças aos acontecimentos poéticos, em um movimento processual de composição não linear, não roteirizada, sem princípios nem fins, destituídos de escolhas, como se a voz poética também crescesse, que “*As objeções nunca levam a nada*” (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 1). O poeta desejou apenas palavras inexatas, analisando o tornar-se de cada coisa pelos agenciamentos com o fora, fazendo a linguagem experimentar outras pragmáticas com o mundo, experiências que não respondem nada, pelo contrário, são movidas pelo desejo de desvio às questões-resposta, em devir para criar o *espaço entre* em que a poesia assumisse espacialidade permeada de *hecceidade*.

O espaço da escrita poética em MB fez do chão a fonte inesgotável para o maquinismo criativo, um “jorro de origem” em que a possibilidade da fala procede sobre si mesmo, “[...] e abre acesso através de nós, anulando-nos, mudando-nos em ninguém, seja a fala com que nada pode ser dito” (BLANCHOT, 2011, p. 197), ou seria mesmo, o lugar em que a voz poética escapa a toda divisão, o puro indeterminado que

falou Blanchot (2011), dotado de “fala original, tudo dizer e dar voz e fala a tudo” (BLANCHOT, 2011, p. 198).

O trabalho artesanal com a palavra se fez necessário em busca de uma voz poética que tem no fracasso de nada poder dizer, a potência de dar voz a tudo, se afetar pelas diferenças e torna-las expressivas sobre a linguagem e imagem de pensamento do mundo, linguagem viva de palavras desfabricadas em busca do indizível, uma voz de seleção dos desejos: “*Cada coisa ordinária é um elemento de estima*” (MP, 1970, in. PC, 2010, p. 145). As matérias de poesia tornam-se capturas em devir de transformação para liberar fluxos afetivos, de linhas de fuga (ordinário), reinvenções sobre forma-conteúdos e deformações para desterritorialização do próprio pensar pela poesia, porque o desejo que moveu a escrita foi pelos encontros de imagens poéticas, como “*Um chevroleté gosmento/ Coleção de besouros abstêmios/ O bule de Braque sem boca são bons para poesia*” (MP, 1970, in. PC, 2010, p. 145).

Na primeira parte de MP, foi empreendida minuciosa escolha de matérias, desde a poesia “*Musa*” de PCP, existem apontamentos sobre o trabalho de *seleção* para criação poética, e em MP, os afetos escolhidos estão conectados ao chão: “*Tudo aquilo que nossa civilização rejeita, pisa e mija em cima, serve para poesia*” (MP, 1970, in. PC, 2010, p. 146). As matérias de poesias são também afetos aos desvios, uma potência de diferença, trabalhada em metamorfoses e transposição de limites: “*Os loucos de água e estandarte servem demais*” para poesia (MP, 1970, in. PC, 2010, p. 146). A condição marginal do louco e sua anormalidade diante da linguagem e realidade, revelam força expressiva para a poético que vai ao encontro dos desprestigiados: “*As coisas jogadas fora têm grande importância – como um homem jogado fora*” ((MP, 1970, in. PC, 2010, p. 147).

Além das coisas *sem préstimo, ordinárias, jogadas fora e sem importância, como homens e loucos de água e estandarte*, o poeta também conduziu as palavras ao chão para *fazer em favor de poesia*: “*Deixar os substantivos passarem anos no esterco, deitados de barriga, até que eles possam carrear para o poema um gosto de chão – como cabelos desfeitos no chão*” (MP, 1970, in. PC, 2010, p. 149). Notadamente, o chão tornou-se espacialização afetiva de aderências, incrustações, *núpcias, a invenção de novas armas* que potencializaram a linguagem para as experimentações de captura do fora, na composição de um *espaço entre* chão de poesia.

O poeta parecia afetado, seduzido por forças ocultas dos substratos marginais às realidades vividas, transformadas pelo chão, em *matérias de poesia*. A espacialização do chão agenciou afetos vindos de outro lugar e expandiu sem limites a vida, linguagem, “formas-conteúdos”, na própria experiência do *afeto-acontecimento* poético, que liberou fluxos moleculares nas *matérias vagas* da criação poética. O chão tornou-se dispositivo de conexão para recriação e transposição poética de coisas imprestáveis.

Como respondido por “João” *qualquer*, sobre a transformação das coisas para poesia, com novos experimentos *metapoéticos*:

- Você sabe o que faz pra virar poesia, João?
 - A gente é preciso de ser traste
 Poesia é a loucura das palavras:
 Para expor a ferrugem das águas
 eu uso caramujos
 Deus é quem mostra os veios
 É nos rotos que os passarinhos acampam!
 Só empós de virar traste que o homem é poesia...
 (...)
 (BARROS, 1970, in. PC, 2010, p. 153).

O nascimento da bela expressão: “*Poesia é a loucura das palavras*”, se fez em encontros do traste, conexões do ser em transformação, sendo *empós de virar traste*. Pôde agenciar palavras delirantes em devir. Se *Deus é quem mostra os veios*, talvez tenha sido nos desvios das criações divinas, nos rotos, que a poesia deformou a natureza com *desvios* para ser traste onde “*passarinhos acampam!*”.

A deformação do ser decompôs, pela captura do traste, aderindo, incrustando para atribuir-lhe indigência e acolhimento no chão poético, deixando de servir ao mundo, libertou-se a se tornar imprestável e ganhar apreço como matéria de poesia. Para tanto, foram “descodificando” todas as atomizações dos corpos (ser-serventia e linguagem), para abrir a corpo e o devir do homem aos agenciamentos com a multiplicidade e se fazer com outras corporeidades: “*Quem anda no trilho é trem de ferro/ Sou água que corre entre pedras: - liberdade caça jeito*” (p. 156).

Na terceira parte de MP, em “*Aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição*”⁵¹, a matéria coletada foi “*O osso da ostra/ A noite da ostra/ Eis um*

⁵¹ Foi flagrante a intertextualidade conferida em citações que revelam importantes referências sobre o homem construído pela poética de Barros. Em GEC e MP, o poeta parecia afetado pelo romance “Irmão Karamázov”, de Fiódor Dostoiévski (1821 – 1881). Em GEC citou: “*resíduos de Raskolnikof encardiam sua boca*” (BARROS, 1966, in. PC, 2010, p. 125), e na abertura da terceira parte de MP, escreveu: “*Depois de encontrar-me com Aliocha Karamazoff, deixo o sobrado morto*” (BARROS, 1970, in. PC,

material de poesia”. O osso e a noite da ostra foram matérias opacas, o poeta ainda ansiava o reencontro da *outra* noite e, não a achando, encontrou o deserto oceano-mar imanente: “*Vou procurar com os pés essas coisas pequenas do chão perto do mar/ Na minha boca estou surdo/ Dou mostra de um bicho de fruta*” (BARROS, 1970, in. PC, 2010, p. 159).

O agenciamento do oceano-mar vai se repetindo ao longo da obra, em diferentes composições intensivas em desterritorialização e fluxos moleculares sobre a linguagem que deixa de comunicar se expressando em *inarticulabilidade*. O oceano e deserto imanente invocavam para o poético, força desmedida de natureza em movimentos incontroláveis de fluxo de diferenças do espaço liso não estriado.

Os agenciamentos do *espaço entre* imanente se desdobram em diferenças afetivas do chão em “*O abandono*”.

O mato tomava conta do meu abandono
 A língua era torta
 Verbos sumiam no fogo
 Um caranguejo curto semeava entre harpas
 Havia um cheiro de água aberta e um grilo
 No caderno era comum
 Crianças recolherem o mar e as pernas da mesa
 Estávamos
 descendo
 uma rampa
 mole (...)
 (BARROS, 1970, in. PC, 2010, p. 160, 161)

O procedimento exposto pelo fazer das crianças, recolher diferenças sem se preocupar com a deformidade ou ilogismo: “*o mar e as pernas da mesa no caderno*”, foram descaminhos seguidos pelo poeta, agenciar, encontrar, colher afetos por desvios: *o mato toma conta de meu abandono*, em *espaço entre* imanente, que entorta a *língua* em seleções do fora para sua deformação. Fazer seleção e conduzir tudo para o chão que não é mais o chão comum, real, imaginado, vivido, banal, mas intensivo em devir geográfico, *maquínico* em promiscuidades e contaminado por colagens, agenciamentos, encontros, transformações, *hecceidades* que configuram o *espaço entre* do chão por

2010, p. 159). Foram roubos de virtualidades para compor seu *desheroí*. Um homem alinhado aos despréstios de *Akaki Akakeievitch*, do romance “O Capote”, de Nikolai Gogól (1809-1852): “*O NOSSO HOMEM - ... Como Akaki Akakievitch, que amava só o seu capote,/ ele bate continência para pedra!/ Ele conhece o canto do mar grosso de pássaros,/ a febre/ que arde na boca da ostra/ e a marca do lagarto na areia./ Esse homem/ é matéria de caramujo*” (BARROS, 1966, in. PC, 2010, p. 133).

agenciamentos de construção e destruição de territórios, bem como por linhas afetivas de expressão que se desterritorializam em fuga.

Por essa abordagem, “*Matéria de poesia*” parece ser um livro que funcionou expositor de seleções afetivas à poesia, e desvelou, a preocupação em explicitar os descaminhos de construção poética, posicionando-se ao lado das coisas indigentes, sem presteza nem serventia, errantes em abandono pelo mundo, férteis de potencialidades afetivas aos acontecimentos poéticos, quando invocam o fora dos limites formais das necessidades soais e cria zona de vizinhança ao lado dos marginais e excluídos de toda centralidade arbitrária das molaridades e segmentos de estratificação do mundo.

Selecionadas as matérias de poesia, o poeta quis demonstrar que “*muita coisa se poderia fazer em favor de poesia*”. Expôs tratamento especial à paisagem: “*a – Esfregar pedras na paisagem*”, talvez para torná-la torpe e rabiscada a expressar sentidos ao “não entender”. “*b – Perder a inteligência das coisas para vê-las*”, ou seja, uma paisagem esfregada por pedras é uma imagem que necessita de profunda perda de inteligência e inventar outras relações de intimidade com as palavras: “*c – Esconder-se por trás das palavras para mostra-se*”. O que o poeta esconde? Os segmentos molares da realidade vivida e mostra, a partir das palavras, os fluxos moleculares do devir de transformação do mundo. Os experimentos poéticos são incididos sobre o próprio poeta que batalha em sua máquina de escritura: “*g – Nos versos mais transparentes enfiar pregos sujos teréns de rua e de música*”, e encontrar os desvios que entortam e contaminam a linguagem pelo fora que foram as matérias marginais: “*l – Jogar pedrinhas nim moscas...*” (BARROS, 1970, in. PC, 2010, p. 148).

Em promiscuidade com o chão os afetos arrastaram e deslocaram os usos das palavras que se tornaram objetos: “*À margem das estradas/ Secavam palavras no sol como os lagartos/ Passavam brilhantina nos bezeros. E/ Transportavam lábios de caminhão*” (BARROS, 1970, in. PC, 2010, p. 150). Tudo foge em dessentido. A qual estrada se referiu o poeta? A mesma percorrida em indigência pelos idiotas de estrada?

Os “*loucos de água e estandarte*” também foram deformados pela construção de um João qualquer, tido por concha, colado em pedra, “*idiota de estrada que passava por árvore*”, feito “*de pedaços que precisam ser amado! (...) Usava até o orgasmo:/ - Estou apto a trapo!/ A gente é rascunho de pássaros/ Não acabaram de fazer...*” (BARROS, 1970, in. PC, 2010, p. 152).

Os desvios para transposição dos limites do corpo não param de acontecer, *afeto-acontecimento* de transmutação das formas, um coito que *esporrou* no mundo o *orgasmo* criativo e singelo, nada de órgãos, organismo ou organização, tudo se tornou intensivo, excitação, agenciamento à procura de um fora do corpo, que permitisse expandi-lo em outros devires.

Matéria de poesia, assim, celebrou as “desimportâncias” das matérias vagas da poesia, criando afetos seletivos nas margens do mundo, onde os fluxos do abandono movimentaram encontros conectivos ao chão. Máquina de contaminação e transposição dos limites, abrindo, em fluxos moleculares, as descobertas poéticas: “*Só as dúvidas santificam/ O chão tem altares e lagartos*” (BARROS, 1970, in. PC, 2010, p. 156), que *coleia e incorre* em pássaros: nos “Arranjos para Assobio”.

2.2.4 “Arranjos para Assobio” (1980)

O livro “*Arranjos para Assobio*” (APA), 1980, prefaciado por Antônio Houaiss, consagrou a poesia de Manoel de Barros no cenário nacional. Além de reafirmar o plano estético engendrado em livros anteriores, “*corporalidades*” potencializadas para singularização da expressão estética e imagem de pensamento da poesia de Barros: “uma poética autônoma, autêntica e inovadora. **Arranjos para Assobio** é um livro de maturidade estética, de aprofundamento do projeto já atingido” (CASTRO, 1991, p. 37).

O livro APA nasceu engravidado da espacialização que parece se repetir pela diferença, em construção por variação que poderia ser considerada pitoresca à poética de Manoel de Barros. Como estamos defendendo, inventada por agenciamentos que tornam o chão *maquínico*, ou seja, dotado de forças de transformação ao sabor das composições poéticas.

A primeira parte inicia-se assim: “*Caminhoso em meu pântano dou num taquaral de pássaros*”, a voz poética empeça na diferença que favorecia as conexões afetivas. Era o caso de um homem que estudava formigas e tendia para pedras e confidenciou: “*no ÚLTIMO DOMICÍLIO CONHECIDO: Só me preocupo com as coisas inúteis*”, - substrato aludido desde PCP, que ganhou força expressiva, principalmente, a partir de GEC.

Na primeira parte, “*Sábia com trevas*” (quinze fragmentos numerados), são recorrentes os temas ligados às *coisas inúteis*, e aparentam continuidade/conexão com

as poesias da publicação anterior (Matéria de Poesia), foram fragmentos de poemas celebraram os “inutensílios”. Como observado nos poemas “*Besouro náfego*” (no fragmento III); “*A um Pierrô de Picasso*” (fragmento IV); o homem que foi desconstruído “*moda nada*” (no fragmento V). No fragmento XI, “*Aceita-se entulho para o poema*”; no doze, a “*Teologia do traste*” e o “*parafuso de veludo*”.

Outros poemas trataram a Natureza como matéria de poesia, na parte X, o sapo foi *equilibrado em árvores*, e no poema XIV o sabiá encontrou o chão. No fragmento XV, natureza e *coisas jogadas fora* se complementam no exercício de criação das poesias. Apareceram, ainda, temáticas ligadas ao fazer de poesia (metapoesia), como no poema VI, *a palavra com febre*; no fragmento IX, o poema “*é antes de tudo um inutilensílio*”; e o fragmento XIII, se poetou a máquina de escritura barreana.

O décimo quarto poema versou a temática título do livro, agenciando a natureza do *sabiá* para o encontro do *chão* de composição transformadora:

No *chão*, entre raízes de inseto, esma a cisca o *sabiá*.
É um *sabiá* de terreiro.
Até junto de casa, nos podres dos baldrames, vem
apanhar grilos gordos.
No remexer do cisco adquire 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 no chão.
Nas fendas do insignificante ele procura grãos de sol.
A essa vida em larvas que lateja debaixo das árvores o
sabiá se entrega (...)
(BARROS, 1980, in. PC, 2010, p. 177).

O *sabiá* ganhou expressividade poética no encontro do chão: “*É um sabiá de terreiro*”, agenciado pelo *insignificante*, “*esma*” (se afeta e seleciona) a “*cisca*”. “*Ele procura grãos de sol*”. No encontro do chão, o *sabiá* adquiriu “*dimensão além de pássaro*”, capturando seu devir chão-pássaro: “*Talvez um desvio de poeta na voz*”, talvez. O que pode ser confirmado pelo “*gosto que pratica de ser uma pequena coisa infinita do chão*”, sendo promiscuo para o devir geográfico pela entrega às coisas ínfimas e vitais: “*vida em larvas que lateja debaixo das árvores, o sabiá se entrega*”. Nas insignificâncias capturadas no chão, o *sabiá* encontrou o *fora*, o devir geográfico trazido por uma *voz vinda de outro lugar*, que o lançou em captura afetiva, para a transformação de potências: “*No remexer do cisco adquire experiência de restolho*”.

O sabiá foi arrastado para a transformação *maquínica* do chão. Experimentou a transposição do voo pelo devir das coisas/geografias inúteis, insignificâncias um devir poético. No entanto, precisou observar as lições de CUP, reiteradas no fragmento II, de AA: “*Só sei por emanações por aderências por incrustações*” (p. 170), porque “*Sua pequena voz se umedece de ínfimos adornos*” (BARROS, 1980, in. PC, 2010, p. 177). A pequena de natureza sabiá, coleou-desviou para expressar sentido ao devir geográfico criado pelo chão: “*Serve de encosto pros corgos*” (BARROS, 1980, in. PC, 2010, p. 177).

Na segunda parte de APA, o “*Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos*”, o poeta apresentou palavras de um glossário poético manoelês, em que se destacam os dizeres sobre poesia.

Poesia, s.f.

Raiz de água larga no rosto da noite
 Produto de uma pessoa inclinada a antro
 Remanso que um riacho faz sob o caule da manhã
 Espécie de réstia apontada que sai pelas frinchas
 de um homem
 Designa também a armação de objetos lúdicos
 com emprego de palavras imagens cores sons etc.
 - geralmente feitos por crianças pessoas esquisitas
 loucos e bêbados
 (BARROS, 1980, in. PC, 2010, p. 181)

A primeira frase foi marcante na definição da poesia: “Raiz de água larga no rosto da noite”, a noite já se sabe a partir das orientações de Blanchot (2011), na análise de PCP, que se trata da *outra noite*, que jorrou poesia como torneira aberta, mas que agora, ganhou profundidade em diferença para se tornar *raiz de água larga no rosto da outra noite*.

Ao longo do livro, despontam-se agenciamentos devenientes, realizados por crianças, pessoas esquisitas, loucos, bêbados, Bugre, aqueles que são amados pelo abandono e adornados pelo chão, porque possuem *desvios* para *empregar* palavras-linguagem ao serviço da construção poética, criando imagens, sons, cores, sensações que de dessentido à poesia, como “*Produto de uma pessoa inclinada a antro*”. Mas, que antro é esse? O deserto? O oceano? O *lugar ermo*? Tantas transnomações dadas por Manoel de Barros ao *espaço entre* imanente, que contaminou, por desvios, o curso “normal” das coisas: “*Espécie de réstia apontada que sai pelas frinchas de um homem*”, propriamente, como voz de 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 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

(...)

(BARROS, 1980, in. PC, 2010, p. 179).

A voz poética constrói uma natureza com força para lançar as geografias do mundo em um devir de reinvenção. Uma natureza em transe, extirpada das *naturalidades*, desterritorializada como um *corpo sem órgãos* preenhe forças moleculares, que desejam o mundo em ato inaugural e, por isso, não pôde ser a natureza de belezas cênicas das paisagens pantaneiras, mas uma natureza de potência intensiva, de transformação, de fuga e reterritorialização pela diferença. Deformações poéticas que colocaram em devir os veios e segmentos estratificados por Deus.

Uma natureza, como voz do ínfimo chão de abandonos, que se desvelou pela promiscuidade afetiva: “*lugar apropriado para um homem ser folha*”. Um fluxo de natureza molecular, pautada por desvios, transfigurações criada por aproximações incautas, que reinventam e deformam sua estética em busca de uma composição singular de natureza poética: “*pássaros que se encontra em situação de água*”, transfigurado como “*lagarto verde que canta de noite na árvore vermelha*”. A natureza reinventada pela poesia criou imagem de uma terra em transe, em processo molecular de se fazer, inacabada, que inunda e povoa o deserto imanente à voz poética: “*me enche de flores, calores, insetos, e me entorpece até a paradeza total dos reatores*”, afeto-acontecimento, promiscuidade, comunhão, que apodrece o poeta para poesia.

Desde PCP, a natureza foi construída por agenciamentos com espaços imanentes, como o *lugar ermo*, o *deserto-oceano*, e foi se tornando: “*Natureza é uma força que inunda como os desertos*”. Aparentemente, a natureza foi afeto capturado pela imanência da voz poética para ser contaminada-transformada com atributos de outros lugares, incorporando desejos, desalento, fraquezas, amor, permitindo o apodrecer/adoecer para poesia e inundar o deserto com uma natureza intensiva, que não preenche o vazio e nem trata das angustias do poeta, do contrário, lhes atribui

tratamento qualitativo, que se revitaliza pela composição das novas corporeidades de natureza molecular (*corpo sem órgãos*) em processo de acontecimento.

O movimento de arrastar tudo para a dimensão de transformação imanente, fazendo encontrar o *espaço entre* de transformação, desterritorialização e reterritorialização poética, reafirmou o chão como dimensão de multiplicidades, espacialização maquínica de agenciamentos, invenção de conexões para encontros intensivos, potência que “*enche de flores, calores, insetos e entorpece*”.

As lições tomadas em CUP com a epígrafe de Jorge Lima (“*Porquanto como conhecer as coisas senão sendo-as?*”), não foi abandonada, e se desdobrou em outras experimentações em diálogos poéticos.

- Difícil de entender, me dizem, é sua poesia, o senhor concorda?
 - Para entender nós temos dois caminhos: o da sensibilidade que é o entendimento do corpo; e o da inteligência que é o entendimento do espírito.
 Eu escrevo com o corpo
 Poesia não é para compreender mas para incorporar
 Entender é parede: procure ser árvore.
 (BARROS, 1980, in. PC, 2010, p. 178)

O poeta vai clareando os procedimentos de suas experiências criativas, dialogando e apontando os descaminhos das experimentações. Entender as coisas pelo caminho do corpo. Uma corporeidade intensiva que não esteve interessada em contemplar as belezas da natureza, da paisagem, do Pantanal, ou do cu de uma formiga, mas o corpo promíscuo, que se encrusta nas coisas, sendo-as. O corpo precisou ser decomposto pelas terras encharcadas do Pantanal semovente, em *corporeidade* em que a natureza, a linguagem, as coisas, passaram por experimentação de um chão produtivo, inacabado, que inunda o deserto imanente com imagens, sensações e novos sentidos ao mundo.

O deslocamento criado pela poesia desterritorializou as coisas e o entendimento de suas prisões formais e substanciais, arrastando-as em promiscuidades da incorporação: dizia-se que, nos rituais de magia negra, o negro pegava espírito, se debatia e dançava no terreiro atrás da casa, quem pegou espírito? Não se sabe ainda, estava tudo em “*Oferta*”: “*Arcado ser – eu sou o apogeu do chão. Deixa passar o meu estorvo o meu trevo a minha corcova Senhor! (este assobio vai para todas as pessoas pertencidas pelos antros)*” (BARROS, 1980, in. PC, 2010, p. 194). O poeta estorvou

todos os seus afetos para se curvarem ao *apogeu do chão, trevoso antro* de pertencimento do devir.

Para quem deseja incorporar pelo entendimento do corpo “*o chão é um ensino*”: “*Aquilo que ensina de chão/ Diz-se de alguém com resina e falenas/ Algumas pessoas em quem o desejo é capaz de irromper sobre o lábio como se fosse a raiz de seu canto*” (BARROS, 1980, in. PC, 2010, p. 184). O desejo irrompe como voz de poesia na composição de um *chão* que ensina a encontrar *borboletas noturnas (falenas)*, testemunha da busca errante do desejo da *outra noite*, para se contaminar novamente, pela torneira aberta que jorrava poesia (PCP). O *chão* tornou-se um *espaço entre* construtivista, sempre se erigindo por agenciamentos aos afetos do desejo. A voz, vinda de *outra* noite, lugar, o fora, a externalidade que encontra às diferenças intensivas, os desvios para inventar na desterritorialização dos sentidos, a expressão de outras imagens de mundo. Como nas raízes do rizoma, ao contrário de árvore “*sobrecodificada*”, se fez canto, ante a fala comunicativa organizada.

O *chão* foi se fazendo ensino por aderências, incrustações, promiscuidades, afetos pela transposição dos limites, um *chão linhas de fuga* que estava em continua reconfiguração do espaço que foi, pelo desejo, transformado em dimensão de composição do processo de encontros e capturas poéticas. O que faz do espaço para a poesia de MB, não assumir uma definição formal, imagética ou conceitual, para estar sendo processo de espacialização orientado por incorporação e novas capturas, experimentações ao longo de toda a obra, como uma potência molecular em que o trabalho com a linguagem desvela sua condição de multiplicidade: “*Um verso se revela tanto mais concreto quanto mais seja seu criador coisa adejante*” (BARROS, 1980, in. PC, 2010, p. 180).

Dessa maneira, o sentido espacial criado pela poética não atende a representação do espaço pela literatura. A poesia não pode ser pautada por esses limites do pensamento. Por isso, argumentamos sobre o desejo pela diferença imanente a voz poética, que enfrenta e combate as imagens de estratificação e ordenamento do mundo, operando movimentos de desterritorialização e descodificação dos sentidos, pelo labor artesanal com a linguagem: “*Há mistérios nascendo por cima das palavras desordenadamente como bucha em tapera*” (BARROS, 1980, in. PC, 2010, p. 179).

No agenciamento, no *espaço entre* o *sabiá* e o *chão*, novas concepções ao poema: “*O poema é antes de tudo um inutensílio*”, povoado de entulhos, que fazem de

“*uma janela aberta uma veia aberta*”, que jorra e lança em expansão a imagem de pensamento do sabiá e do chão, expandindo suas ‘formas-conteúdos’ corporeidades, movimento de espriar, como rios pantanosos, com leques que se abrem em diferentes direções, aumentando o plano de dispersão/imanência das águas/poética, quando escava nas margens, variações às corporeidades.

Era preciso encontrar novos corpos para diferença poética, a voz poética capturou o “*trapo, s.m./ Pessoa que tendo passado muito trabalho e fome deambula com olhar de água suja no meio das ruínas (...)*” (BARROS, 1980, in. PC, 2010, p. 183). A dor dos corpos presos nos estratos da exclusão atribui potência ao erro molecular de transposição dos limites, feito “*cisco, s. m./ Pessoa esbarrada em raiz de parede/ Qualquer individuo adequado a lata*” (BARROS, 1980, in. PC, 2010, p. 181). Os *sentidos* foram criados por agenciamentos e afetos às *matérias vagas*, intensivas em marginalidade e *desimportâncias* que deformaram o corpo, entortando-o para novas corporeidades, como o “*inseto, s. m./ Indivíduo com propensão a escória/ Pessoa que se adquire da umidade*” (BARROS, 1980, in. PC, 2010, p. 182).

Admitindo o chão como *espaço entre* que contém o ensino dos *inutensílios* exilados nas margens dos valores sociais, o tempo também adquiriu tratamento especial aos desejos poéticos: “*O tempo dele era só para não fazer as mesmas coisas todos os dias*” (BARROS, 1980, in. PC, 2010, p. 185). A *repetição* de todos os dias superado pela *diferença* dos fazeres da poesia, agenciamento, captura, roubo, afeto, desvio, tantos procedimentos de expressão de diferença e fuga, que ocupam o poeta em não fazer as mesmas coisas nos diferentes livros. Precisava seguir errante para guardar as águas que fluíam em desvelamentos inaugurais.

2.2.5 “O guardador de águas” (1989)

“*O guardador de águas*” (GA), 1989, foi o oitavo livro de Manoel de Barros⁵². A inspiração do título foi roubada em Fernando Pessoa e seus “*O guardador de rebanhos*”. No entanto, com Barros, o desejo buscou devir não nos rebanhos, mas em encontros elementares à poesia: águas que fluíam como desejo, desvairada em fluxos do desejo de criação poética.

⁵² Como se sabe o sétimo livro do autor foi o “*Livro de pré-coisas*” de 1985, que é analisado no terceiro capítulo da tese.

As águas, que também transpõem os limites do Pantanal, seja por abundância ou escassez, fertilizaram o chão e os “entes”. *Pessoa que se adquire da umidade*; também encontrada “*em meio oceano escuro, rosto de água e solidão: Adornei-me de mar*” (BARROS, 1960, in. PC, 2010, p. 72), para depois ser ouvida: “*Escuto o meu rio: é uma cobra de água andando por dentro de meu olho*” (BARROS, 1960, in. PC, 2010, p. 96). Nas águas do “menino e o córrego”, “*água é madura*”, “*o córrego ficava a beira do menino ...*” (BARROS, 1960, in. PC, 2010, p. 104). Em GEC, a água foi encontrada através do chão, que reproduz do mar, para e com o mar. Em “*A máquina de chilrear e seu uso doméstico*”, no fragmento “O Córrego”, se lê: “*(perdido de borboletas) – O dia todo ele vinha na pedra do rio escutar a terra com a boca e ficava impregnado de árvore*” (BARROS, 1966, in. PC, 2010, p. 131).

As águas não param de agenciar encontros da poesia, tornando-se matéria para experimentos da multiplicidade que povoaram o deserto imanente, guardando sua potência de variação e *individuação*. As águas, na poética barreana, parecem se afastar do sentido metafórico construído por Castro (1991), situando-a como representação do movimento e devir. Principalmente, porque o devir não se cria pela imitação ou representação da vida ou realidade, não há palavras próprias, tão pouco metáforas. Apenas palavras inexatas, vagas, abertas à multiplicidade para serem expressas em diferentes arranjos poéticos. O poeta se invocou com a criação e não a cópia, mas poucos perceberam isso.

No “*Glossário de Transnomações de Arranjos para Assobio*”, se encontrou um sentido devenida para “água”, em coerência aos absurdos poéticos de MB:

Água, s.f.
 Da água é uma espécie de remanescente quem já
 incorreu ou incorre em concha
 Pessoas que ouvem com a boca no chão seus
 rumores dormidos pertencem das águas
 Se diz que o início eram somente elas
 Depois é que veio o murmúrio dos corgos para dar
 Testemunho do nome de Deus
 (BARROS, 1980, in. PC, 2010, p. 182).

Quanta potência inaugural guardam as águas na poesia barreana. Encontro do mar para incorrer em concha; *Pessoas* que ouvem com a boca os rumores dormidos-imanentes agenciados pelo chão; *Águas* que são testemunhos do nome de Deus, não do deus grego *Poseidon*, mas de criação de um “ente” feito pela/para deformação das

“divinas” linhas molares dos estratos de Deus, um guardador autêntico da potência do desvio poético água, Bernardo da Mata: o “Guardador de Águas” de Manoel de Barros:

Esse é Bernardo. Bernardo da Mata. Apresento
 Ele faz encurtamento de águas.
 Apanha um pouco de rio com as mãos e espreme nos vidros
 Até que as águas se ajoelhem
 Do tamanho de uma lagarta nos vidros.
 No falar com as águas rãs o exercitam
 (BARROS, 1989, in. PC, 2010, p. 239, 240).

Bernardo foi o *alter ego* mais explicitado pelas poesias de Manoel de Barros. Em o GA, apareceu em expansão e aprofundamento do “ente” que nasceu (no “*Livro de pré-coisas*”, 1985), e seguiu variando em expressividade estética em todo o plano poético. *Bernardo da Mata* foi produzido pelo *chão*, selecionado em afetos que desviaram das “virtudes” tornando-se *inutensílio* de poesia. Como outros “entes” amigos do poeta, “erra o idioma” feito as crianças, loucos (como os “entes” esquisitos de PCP, “Mário-pega-sapo”, “Dona Maria”, “Claudio” arameiro e “Sebastião”), fazendo-se andarilho errante e, por consequência, idiota de estrada: “*Caminha espaceado, de metro em metro, como quem planta mandioca na roça*” (BARROS, 1989, in. PC, 2010, p. 243), Bernardo se inventa.

Bernardo escreve escoreito, com unhas, na água,
 O Dialeto-Rã.
 Nele o chão exuberava.
 O Dialeto-rã exara lanhos.
 Bernardo conversa em rã como quem conversa em
 Aramaico.
 Pelos insetos que usa ele sabe o nome das chuvas.
 Bernardo montou no quintal Oficina de Transfazer
 Natureza.
 (BARROS, 1989, in. PC, 2010, p. 244, 245).

Bernardo nasceu ligado às águas, como “ente” produzido pelo chão, que o exuberou, para fazer dele: “*Oficina de transfazer a Natureza*”. A mesma Natureza que transbordou no poeta povoando o deserto desde CUP, em GA, foi domada pela força estética de Bernardo: “*Para ser escravo da natureza o homem precisa de ser independente*” (BARROS, 1991, in. PC, 2010, p. 295).

A natureza, que povoou o deserto imanente, tornou-se espacialização maquínica: “*Oficina-Chão de Transfazer Natureza*”.



Figura 4. Pintura de Martha Barros “Oficina de Transferir Natureza” (2016).

Fonte: <http://www.marthabarros.com.br/start.htm>

Toda expressividade de cores e deformidades adornaram a tela pintada pela filha do poeta, “Oficina de transferir natureza”, como se desejasse borrar as linhas e segmentos das formas estratificadas por Deus, nenhum conteúdo, configuração ou significante, foi enaltecido. Apenas traços intensivos, dispersos em todas as direções, conectados por ligações tênues quase imperceptíveis. As suaves transições de cores do plano base falseiam distâncias entre as coisas que parecem desterritorializadas em movimento semovente, talvez a mesma capturada como fluxos moleculares de decomposição e vida do chão do Pantanal (WALDMAN, 1990), que dissolvem as molaridade formais da linguagem. Na parte superior da tela um azul céu se dissolve ao encontro das coisas, como se as absorvesse, para se estender em expansão conectiva com o chão.

A máquina de escritura não para de produzir agenciamentos e o poeta exprimiu toda variação das séries espaciais, em encontros, capturas, experimentando fuga continua para um chão que não produzido por configuração do espaço, mas aconteceu por composições que provocaram o pensar, sentir, e expressar-se pelo espaço de seu mundo. Assim como em PCP, o *lugar ermo* voltou a aparecer, agora, como morada singular de Bernardo da Mata. Diferenças que se agenciaram: Bernardo-ermo, ermo-Bernardo, o que confirma o *espaço entre* de *núpcias* dos agenciamentos de composição de novas corporeidades poéticas.

Eles enveredam já nas auroras
 São viventes de ermo. Sujeitos
 Que magnificam moscas – e que oram
 Diante uma processão de formigas...
 São vezeiros de brenhas e gravanhas.
 São donos de nadifúndios.
 (Nadifúndio é um lugar em que nada
 Lugar em que osso de ovo
 E em que latas com vermes empenhados na boca.
 Porém.
 O nada destes nadifúndios não alude ao infinito menos
 de *ninguém*
 Nem ao *Néant* de Sartre.
 E nem mesmo ao que dizem os dicionários: *coisa que*
não existe.
 O nada destes nadifúndios existe e se escreve com letras
 minúsculas.)
 Se trata de um tratal.
 Aqui pardais descascam larvas.
 Vê-se um relógio com o tempo enferrujado dentro.
 E uma concha com olho de osso que chora.
 (...)

Aqui, as palavras se esgarçam de lodo.
 (BARROS, 1989, in. 2010, p. 242).

Bernardo é um vivente do ermo. No “entre” ermo e Bernardo, o *Nadifúndio*. O *lugar ermo* encontrado no primeiro livro, mesmo depois de se agenciar ao chão em transformações de conteúdos, produção de territórios e desterritorializações, de fluxos moleculares, *linhas de fuga*, continuou como referente geográfico da vida e moradia de Bernardo. O *lugar ermo* se fez pelo fora que invadiu a poesia. O *espaço entre* imanente que se afetou do chão e permitiu a Bernardo se inventar, contaminando o próprio chão, tornou-se “*Oficina-chão de Transfazer a Natureza*”.

O poético demonstrou, pela construção ao longo das publicações dos livros, um exercício repetitivo de revisitar suas criações, experimentando, por meio de diferentes arranjos, composições de outros encontros. Por essa linha afetiva, se conferiu que o *lugar ermo* (PCP), o *deserto oceano* imanente (Poesias), o *Chão* (GEC e livros posteriores) e, agora, a “*Oficina de Transfazer a Natureza*”, e o “*Nadifúndio*”, são transnomações poéticas diferentes que procuram expressar a intensiva espacialização transformadora da máquina de capturadas de *afeto-acontecimento*, que desvelam, pelo *espaço entre*, procedimentos de criação e produção de sentido às escrituras poéticas, em combate às significações normais do mundo. Por isso um desejo *maquínico* de espacialização que não para de variar em produção de movimentos do devir geográfico da poesia.

Com este sentido, a espacialização desdobrada pelo *lugar ermo e deserto-oceano* e “*Oficina-chão de transferir a natureza*” e *Nadifúndio*, compõe variações intensivas do devir geográfico da obra que, como lembrou Souza, são potências que não descaminham para o universal e nem é extensiva, “mas intensidade de variação, devir” (2010, p. 78), ou seja, *espaço entre* própria a imanência se agenciando na produção e desconstrução de territórios pelo “entre” e o “fora”, que celebraram as matérias prenes de diferença expressiva para composição de devires geográficos.

A espacialização da obra não aparece, assim, como uma manifestação espacial ou um molde, mas uma *modulação*, onde forma e matéria se promiscuam para produzir sentido nunca existido antes, “faz emergir nele uma organização singular cujas partes coexistem em um mesmo *espaço* e perseveram solidárias em uma mesma duração” (SOUZA, 2010, p. 80 grifo nosso).

Várias *transnomações* que ocorrem no limite das palavras, expressaram potências intensivas de variação das geografias dos devires, espacializações compostas em/por encontros de diferenças, que perseveraram solidárias em uma mesma duração, acionadas, sempre, em agenciamentos do fora, que retira todas as naturalidades do pensamento acostumado. Em MB o espacial não pode ser pensado sem as conexões que o criam e encontram suas diferenças expressivas: o “fora”, o “entre”, a deformação inaugural, que não se apegou em substâncias primordiais para se expandir, vão-se agenciando em desvios de diferença e criam novas espacializações de captura afetivas. Acontecimentos de duplas capturas, transformam-se, contaminando, fazendo o chão variar em composições de *hecceidades*.

Por essa linha de expressividade, Souza (2010), refletiu importantes questões sobre a espacialização do *nadifúndio*:

Ao contrário do latifúndio, que faz da improdutividade uma extensão sem fim (propriedade de uns poucos, ao preço de excluir muito). O “nadifúndio” é a Terra dos que produzem mesmo que excluídos, mesmo que explorados. Há latifúndios linguísticos aos quais o poeta invade com seus *nadifúndios*. O *nadifúndio* é a Terra dos que produzem bens e valores que não podem vender ou comprar no mercado.

Nos *nadifúndios* se plantam “rizomas”. Ao contrário de árvore (que se fixa ao solo e cresce verticalmente) o rizoma é uma raiz que troca a profundidade do solo pela sua superfície sem fronteiras. O rizoma é uma raiz que faz do deslimite o seu chão (...) As formações rizomáticas não possuem centro. Os rizomas são plantas sem

“existidura de limite”. O substantivo é a árvore da linguagem, ao passo que os verbos são seus rizomas (SOUZA, 2010, p. 82, 83).

O “*nadifúndio*” surgiu como espaço de ramificações *rizomáticas*. Acontecimento poético criado por movimentos conectivos, capturas de corpos em situação “trastal”, os tão admirados “*viventes do ermo*”, que desde o primeiro livro (viventes da “Draga”), adquiriram notoriedade por diferenças expressivas como magnificar moscas, são donos de “*Nadifúndio é um lugar em que nadas: Aqui, o luar desova...*”. Novamente, a dimensão espacial foi construída por variação, como *espaço entre* que variou em agenciamentos com matérias vagas “*osso de ovo*”, “*concha com olho de osso que chora*”, “*nadifúndios não alude ao infinito menos de ninguém*”, mas invenções que criam movimentos imperceptíveis e desimportantes, como “*Insetos umedecem couros*” e “*sapos batem palmas compridas...*” para inscreverem o nada dos *nadifúndios com letra minúscula*.

Analisando o espaço da poética de Barros, observando os princípios do *rizoma*, possibilita refletir a dimensão por conexões, acoplamentos, capturas e ramificações com diferenças que variam sem personificar a imagem de espacialização da poesia no mundo⁵³. Para desvelar uma poética que não esteve assentada por lógica arborescente de pensamento, não possui ponto de origem e nem conteúdo para significação do espaço, apenas agenciamentos ambulantes, nômades, em construções que trocavam a “profundidade do solo pela superfície sem fronteira”, acionada como ramificações do desejo que, pelo *deslimite* do *chão* colocou a espacialização em processo de contínua variação.

A poética do *deslimite* se abriu ao desejo se afetando a povoar o *lugar ermo deserto oceano* imanente. Com isso, fez pelo *Chão*, agenciamentos, encontros, tornando-o espacialização *maquínica*, produtiva, que fundou e construiu espaço por

⁵³ Em diferentes expressões e usos poéticos as “raízes” se multiplicam na poética barreana. Em “Poesias” se lê: “*Compreendo a terra podre e fermentada/ De raízes mortas*” (BARROS, 1947, in. PC, 2010, p. 57). Em CUP, foram diferentes expressões e sentidos: “*Poesia: raiz entrando em orvalho*” (p. 110); “*no fim desse lugar pois andou nele a raiz de uma voz que crescia na relva dos peixes*” (112); “*Desfrutado entre bichos/ raízes, barro e água o homem habitava sobre um montão de pedras*” (p. 115); “*Bom era ser bicho que rasteja nas pedras; ser raiz de vegetal ser água*” (BARROS, 1960, in. PC, 2010, p. 116). Em GEC: “*A árvore (apoderada de estrelas) Até o chão se enraíza de seu corpo!*” (p. 136); “*O pássaro (em dia ramoso, roçando seu rosto na erva dos ventos) - Há réstias de dor em teus cantos, poeta, como um arbusto sobre ruínas tem mil gretas esperando chuvas...*” (BARROS, 1966, in. PC, 2010, p.135). Em APA, as raízes voltam expressando o que é poesia: “*Poesia, s.f. Raiz de água larga no rosto da noite*” (p.181); “*No chão, entre raízes de inseto, esma a cisca o sabiá*” (BARROS, 1980, in. PC, 2010, p. 177). As raízes são potências de conexão de afetos e construção de dessentidos poéticos, como fluxos moleculares da terra em transe, o corpo sem órgãos que foge em abandono das formas molares, capturando ramificações do desejo se fazendo promíscuo pela diferença.

conexões de multiplicidade e diferença do entre e do fora, um *espaço entre* que fez a espacialização da poética variar ao sabor das capturas de diferenças. *Chão de ensino* e experimentação das coisas com o corpo, “conexões promiscuas” que não pararam de acontecer maquinando desejo construtivista em busca de venientes. Chão que incorporou contaminando-se, criando *individuação*, potência intensiva: *Oficina-chão de Transfazer a natureza; o nadifúndio*. O espaço passou a ser acionado em todas as direções da superfície e principalmente, nas margens e fronteiras dos valores e significados sociais. Que criou um *espaço entre* de incrustações que produziram novas variações para espacialização da poética no mundo.

O chão, tornado *nadifúndio*, sempre foi produtivo na poética de MB e, em sua variação intensiva, fez mais pela expressão da diferença e busca do “nada”, do que pela regularidade fenomênica de uma forma-conteúdo. Não se deixando aprisionar por moldes, corpos ou procedimentos simétricos, sendo sempre desejo em fuga e devir. A produção aqui tem um sentido ligado aos encontros no labor da palavra, buscando o fora da linguagem, um mundo de afetos por desvio, na construção *Pragmática* do sentido, realizada a partir de infusões com gratuidades selecionadas (cisco, limo, traça, o traste, a borra, a lata, o caracol, a formiga, a lesma, a borboleta, as ostras, os pássaros, “o pente o pneu”, “o chapéu a muleta”, a boca, pentelhos, bronha, e e e), coisas jogadas fora, “entes” loucos, bêbados, vagabundos, andarilhos, infância, multiplicidades errantes de excluídos que expõem os escombros da civilização.

Desvios transgressivos em combates silenciosos, o homem da abertura de GEC, foi preso porque “*entrara na prática do limo*”, carregando *inutensílios* perigosos às linhas moleculares do pensamento racional: “*lista de objetos apreendidos no armário, gavetas buracos de parede*” (BARROS, 1966, in. PC, 2010, p. 121). Bernardo avizinhou-se deste “ente” poético, como um cara que “*Tinha vindo de coisas que ele ajuntava nos bolsos – por forma que pentes, formigas de barranco, vidrinhos de guardar mosca, selo, freios enfurrujados etc./ Coisas*” (BARROS, 1989, in. PC, 2010, 241) que permitissem agenciamentos com os pobres companheiros do chão, para torná-los matéria de poesia, em seu *nadifúndio-rizoma* oficina-chão de transfazer a natureza.

O espaço rizomático criado pelo poeta não para de produzir conexões de expressão de sentidos e, no fragmento XV, se questionou: “*Viventes do ermo o que são?*”, a resposta foi construída por pura intensidade de sensações do transfazer da natureza, que semeou *deslimites* às palavras.

- Quando começamos a cavar um buraco no leito seco do rio, os cascudos como que minavam das areias – e eram escuros. Suponho que andavam por lá hibernados. Agora se escondem por baixo de cascas podres. Por baixo das cascas podres, dizem, esses cascudos metem. (...)
 - A partir da fusão com a natureza esses bichos se tornaram eróticos. Se encostavam no corpo da natureza para exercê-la. E se tornavam apêndices dela. ou seres adoecidos de natureza (...)

_As palavras invadem esse ermo como ervas. Todas as Coisas passam a ter desígnios. Não há o que lhes ande por documentos. Enxergam borboletas apertando rios. Escutam o luar comendo árvores. Trazem no centro da boca pequenas canaletas por onde lhes correm o lanho e o lodo. O chão dá encosto para as suas latas, seus trevos, seus apetrechos. Arrastam no crepúsculo andrajos e moscas. Criam peixes nos bolsos. Há cogumelos paridos em seus ressaiois. E vozes de rios de rãs em suas bocas. Águas manuseiam seus azuis. E, viver roça no corpo deles
 (BARROS, 1989, in. PC, 2010, p. 248, 249).

Escavar feito “tatu”, ou seria a toupeira de Nietzsche (?), procurando o nada para dar no desconhecido, não apenas, em fantasias e/ou mistérios, como várias vezes da crítica tentaram compreender a poesia de Barros. Mas ainda, pelo labor de uma composição espacial exprimida em substratos de experiências vividas, que foram arrastadas para a “*Oficina de transferir a natureza*”, sofreram transformações que desfizeram e reconstruíram imagens por afetos às diferenças. O processo de seleção levou a encontros que criavam imagens de uma terra em transe, composta por agenciamentos “entre” corpos que passam a ter seus órgãos desconstruídos e inacabados, laçados em processo de acontecimento, tudo em uma superfície em que as fronteiras propriamente, da diferença, funcionaram como espaços de ramificações que transmutaram e contaminaram a linguagem com as imagens da contingência do mundo em reinvenção.

Pela maneira como sentimos o fragmento citado, ao que parece a potência da imagem poética não se deu pela representação ou metáfora da realidade vivida. A escrita poética não se fez por imaginação fantasiosa desejando a transposição das “formas-conteúdos” da realidade, pois, assim como os *cascudos hibernados por baixo de cascas podres no leito seco do rio*, criou o movimento inicial para agenciar pela diferença as misturas promiscuas que faziam o corpo da linguagem incorporar e

desprender novas corporeidades adoecidas de natureza: “*encostava no corpo da natureza para exercê-la*”, sentir, se afetar, para inventar composições de intensidade e *individuação*, ao invés de especificidade ou mimese, fusões eróticas: “*Por baixo das cascas podre, dizem, esses cascudos metem*”.

As incorporações para exercer a natureza renderam entendimentos ao corpo, que foram transmitidas para as relações com as palavras. O corpo se tornou o “entre” da natureza e palavras. Corporeidade intensiva de afetos por desvios, encontros de diferenças que descodificaram os fazeres sobre a natureza e as palavras, operando transfusões de sentidos: “*as palavras invadem o ermo como ervas*”, se encrustam de *chão*, e contaminadas, afetam o espaço para o acontecimento inaugural da poética.

A espacialização *rizomática*, assim, se contaminou e transformou cada coisa-corpo selecionado, agenciado pelo rizoma, fazendo-o variar para tornar-se máquina de transferir a natureza das coisas, em busca de novas corporeidades. Nas palavras, a busca de sentidos e sensações dos agenciamentos e encontros com o “fora” e o “entre” da linguagem, em uma experimentação “Pragmática” que coloca o signo em relação com contextos, afetos, intenções, interesses, ideias e desejos do sujeito que se expressa pelo encontro devenida do delírio da terra.

O espaço *rizomático* se fez como superfície lisa de multiplicidade de conexões afetivas em movimento de variação intensiva de reinvenção e contaminação, captura e transformação, *linha de fuga*, desterritorialização e reterritorialização. O que criou relação de diferença com a escritura das palavras, que adquiriram vida e êxtase de sensações pela poesia.

- E as palavras, têm vida?
 - Palavras para eles têm carne aflição pentelhos – e
 a cor do êxtase.
 (BARROS, 1989, in. PC, 2010, p. 249).

As palavras foram afetadas para viver as intensidades que a poesia maquinava. A força que deliberou potências de parte a parte da obra e da própria vida em relação afetiva com o adoecimento da natureza e palavras. Nos últimos fragmentos de “*Sabiá com trevas*”, o poeta dizia: “*Mexo com palavra como quem mexe com pimenta até vir sangue no órgão*”. E, quando questionado “*E como é que o senhor escreve?*”, o poeta respondeu: “*Como se bronha*” (BARROS, 1982, in. PC, 2010, p. 180).

A dimensão viva de êxtase e variação intensiva do transfazer das palavras “*até vir sangue no órgão*”, encontra êxtase, bronha, excitação. As palavras foram despidas nos agenciamentos das multiplicidades do rizoma: “*Escrever nem uma coisa/ Nem outra -/ A fim de dizer todas -/ Ou, pelo menos, nenhuma./ Assim,/ Ao poeta faz bem/ Desexplicar -/ Tanto quanto escurecer acende os vaga-lumes*” (BARROS, 1989, in. PC, 2010, p. 264, 265).

O rizoma vai compondo espacializações ao passo dos inventos das *transfigurações*, conexões do desejo, rompendo estratos em fuga e se reterritorializando em expressões de dessentidos. Não são, portanto, apenas imagens do espaço em criação, mas funcionou como aberturas de encontros de multiplicidades que colocaram em variação a imagem de pensamento do espaço, construção sempre em processo de devir geográfico da poesia e seus ensinamentos do chão: “*Das vilezas do chão/ Vêm-lhes as palavras/ Chega têm ouro/ Até. Chega libélulas*” (BARROS, 1989, in. PC, 2010, p. 251).

Nos passos da *transfiguração* poética Bernardo da Mata, também foi construído por agenciamentos aos pedaços de chão, palavras, coisas, natureza: “*Anda lugares vazios/ Em que inúteis/ Borboletas o adotam/ Por petúnias*” (BARROS, 1989, IN. PC, 2010, p. 253), “*Descobre-se com unção/ Ante uma pedra/ Uma árvore/ Um escorpião*” (BARROS, 1989, IN. PC, 2010, p. 254), na superfície do rizoma, a Natureza desejou Bernardo: “*Pedras aprendem silêncio nele*” (BARROS, 1989, IN. PC, 2010, p. 254), enquanto, “*Sonham os musgos/ De o revestir. É referente de conchas/ A lua elide os véus pra ele*” (BARROS, 1989, IN. PC, 2010, p. 255). “*Ele concluiu o amanhecer?*”, sim! Mas o *outro* amanhecer, recolhido nos fragmentos da *outra* noite, compondo o alvorecer inaugural da poesia.

O desejo não para de criar *hecceidades* poéticas, capturando um devir geográfico da lesma no *espaço entre* de suas incorporações do mundo. Seria a composição da imagem do erro espacial da lesma e seu movimento de gosmar/transformar o mundo: *Caracol é uma casa que se anda/ E a lesma¹ é um ser que reside*. E desexplicou seu desejo:

Nota 1 – A fim de percorrer uma lesma desde o seu nascer até sua extinção, terei que aprender como é que ela recebe as manhãs, como é que ela anoitece. Terei de saber como é que ela reage ao sol, às chuvas, aos escuros, ao abismo, ao alarme dos papagaios. Vou ter que encostar o meu ventre no chão para o devido rastejo. Terei que

produzir em mim a gosma dela a fim de lubrificar os caminhos da terra. Para percorrer uma lesma terei de exercitar o esterco com lubricidade. Terei de aprender a marcar com a minha saliva o chão dos poemas. E terei que aprender por final a arte de ser invadido ao mesmo tempo pelo orvalho e pela espuma dos sapos.

A lesma sabe de cor o lugar da manhã que abre primeiro.
(BARROS, 1998, in. PC, 2010, p. 371).

O saber concebido pelo entendimento do corpo demonstra sua complexidade, para além da imaginação ou percepção das coisas, foi criado e expressado conjunto de sensações do ser lesma no mundo. A desterritorialização da sensação poética percorreu em fluidez, o movimento lento, de inércia, uma lentidão afetiva, comunhão viscosa de um ser que reside. A experimentação do fluxo molecular capturado na lentidão viscosa da lesma agregou a corporeidade poética o desejo em rastejar e ser promiscuo com o chão, fascínio poético pelos descaminhos da terra: *exercita o esterco com lubricidade*. A corporeidade poética desejou rastejar para encontrar as variações de seu mundo ínfimo, potencializando as capturas com *desimportâncias* imperceptíveis, abandonadas, jogadas em lixo e monturo, que escondem às geografias ínfimas, menores, que permitiam conexões de devires ao chão das escrituras da poesia.

No décimo fragmento do GA (“*Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho*”), o poeta buscou viscosidade nos agenciamentos com a natureza da lesma, o que legou devires poéticos:

Em passar sua vagínula sobre as pobres coisas do chão,
a lesma deixa risquinhos líquidos...
A lesma influi muito em meu desejo de gosmar sobre as
Palavras
Neste coito com letras!
Na áspera secura de uma pedra a lesma esfrega-se
Na avidez de deserto que é a vida de uma pedra a lesma
escorre...
Ela fode a pedra.
Ela precisa desse deserto para viver.
(BARROS, 1989, in. PC, 2010, p. 260, 261).

A pedra ganhou vida agenciada pela áspera secura do deserto imanente e inventou o *devir-pedra* da *lesma*. Foi buscado, na diferença do deserto, afetar à secura ávida, se esfregando até gosmar seus *risquinhos líquidos*... Fodendo a pedra, *a lesma escorre*: *Ela precisa desse deserto para viver*. A pedra no *espaço entre* foi capturada pelo devir-lesma, umedeceu sua aridez, conectando-a em heterogeneidades que a

fizeram variar, romper estratos, a pedra incorporou fluxos moleculares, como uma desterritorialização incorpórea-inerte que a lançou em devires: devir-pedra da lesma, devir-lesma da pedra.

A pedra, assim como as palavras inertes, *sobrecodificadas* pelas estruturas gramaticais sejam elas semânticas, léxicas e/ou fonéticas, criava no poético, desejo de gosmar e escorrer nas palavras, abrindo-as ao devir.

Na captura do código (gosmar), o poeta buscou o devir da palavra, desejando gosmar em coito com as letras. Devir-lesma do poético que colocou em devir as próprias palavras, pura sinestesia em espacialização de novas *corporalidades* da linguagem e imagem do mundo. Aprender com o corpo, sendo as coisas, para se contaminar em inter-relações com multiplicidades. As palavras, em composição *pragmática*, foram arrancadas de seu lugar de costume, em experimentalismos líricos das capturas do desejo.

O poético, deveniente, criou, pela imagem, diferentes encontros de devires: devir-pedra da lesma e devir-lesma da pedra, que foram desdobrados no devir-lesma do poeta. Capturando palavras em *evolução paralela de dois seres que não têm absolutamente nada a ver um com o outro* (lesma-pedra) (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 18). No *espaço entre*, o devir-pedra da lesma potencializou o devir coito nas palavras, “cada um destes devires assegurando a desterritorialização de um dos termos e a reterritorialização do outro” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 18).

Na composição poética, os devires se encadearam e se revezaram segundo a circulação de intensidades. Na avidez do deserto imanente foram criados encontros intensivos em um espaço *rizomático* de conexões delirantes.

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 um bicho:
 Tem um silêncio feroz.
 Estico a timidez de minha lesma até gozar na pedra.
 (BARROS, 1993, in. PC, 2010, p. 320)

O imanente sempre aparece em conexão ou invadido pelo fora, precisa de um *espaço entre* para tornar-se espacialização, repete, repete, varia, ganha *hecceidades* a cada encontro de diferenças, pedra, parede, deserto, aridez e e e: *espaço entre*. Afeto que gosmou o “fora” no “entre” do poético. Dentro da casca, o silêncio foi rompido, se transfazendo em cores, rispidez, umidade-viscosa, *não tem um bicho, tem o silêncio feroz*, que não sabemos mais se foi da lesma ou do poeta.

Pouco importa uma vez em que o encontro prosperou em espacialização que não se tornou apenas imagem e nem representação do espaço ou da vida. Não se pautou por esses limites, fez os afetos recolhidos no espaço *rizomático*, criarem encontros incautos que colocaram em variação e fertilizam o devir geográfico da imagem da lesma no mundo. “*A lesma, ela tem uma luxúria do ínfimo. Ela bem poderia dizer: eu dou as coisas do chão meu orvalho, a minha vagina lenta. Eu passeio sem calças sobre as coisas. Eu sou o sexo da borra*” (MULLER, 2010, p. 81).

Como assinalou Blanchot (2011), a obra, quando erigida no despojo de si e do mundo, cria seu próprio caminho para inspiração, e não faz da inspiração um caminho. Escrevendo na contramão, pela escavação do “nada” no chão do *nadifúndio*, o poético se movia como quem desviava em fuga, colocando sua máquina de escritura em movimento irresistível em face de um fracasso de desejo pelas insignificâncias que se repetiam ao ponto do não saber, *se isso é uma repetição de mim ou das lesmas/ Estarei incluído nas lesmas ou nas paredes?*

Como “se aquilo a que chamamos o insignificante, o não essencial, o erro, pudesse, àquele que lhe aceita o risco e se lhe entrega sem reservas, revelar-se como a fonte de toda autenticidade” (BLANCHOT, 2011, p. 189). A diferença singular da poesia foi *individuação* ratificada pelo poeta: “*Sempre inventei coisas para explicar o meu gosto por esses bichinhos. Penso que as verdades que eu invento sobre eles são mais verdadeiras que as enciclopédias*” (MULLER, 2010, p. 81).

Pelo encontro com o insignificante não essencial, a incursão errante da poesia conectava a fonte de riscos e de toda autenticidade, não pelo princípio de organização, identificação/entendimento e nem estratificação de consistências, conceitos e princípios no rizoma, as “insignificâncias” tinham força da indigência imperceptível, abriam-se como fluxos moleculares em um plano horizontal de múltiplas conexões.

Cada encontro selecionado pela poesia se fez por *afeto-acontecimento* que repetiam e variavam os experimentos inventivos, por isso, reitera-se a potência criativa

para além das representações, com capturas em inter-relações para *deslimite* que abria nos estratos do mundo, multiplicidades de trajetórias em conexões afetivas de incorporações e misturas no *espaço entre* da natureza, linguagem, infância, coisas, matérias não essenciais, *conjuntos vagos*, que somavam forças de variação intensiva à espacialização da poética: “*Que pois o caracol, com sua casa às costas, divulgue meus hábitos de andarilho. De andarilho estático. Esse ente que viaja para dentro, e é capaz de viscosidades, pois. Até nas minhas frases a gosma se prega*” (MULLER, 2010, p. 81).

2.3 Princípios do rizoma na espacialização da obra de Manoel de Barros

Deleuze e Guattari, em “Mil Platôs” (volume 1), discorrem sobre alguns princípios de composição do *rizoma*. O 1º e 2º princípios são de *conexão* e *heterogeneidade*: “Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo”. Uma vez que, no rizoma, cada traço não remete um ao traço linguístico correspondente, mas envolve cadeias semióticas⁵⁴ de toda natureza (biológica, política, sociais), “conectadas a modos de codificação muito diversos”, colocando “em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estado de coisas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 14).

A espacialização da obra de Manoel de Barros possui verossimilhança com os dois princípios anteriores. Uma vez que o poético construiu expressões espaciais, por *conexões heterogêneas*, em aproximações, capturas, roubos, ajuntamentos, absorções, aderências, incrustações, promiscuidades e afetos. Propriamente, diferentes regimes de signos, *matérias vagas* de poesia, *cadeias semióticas* foram sendo afetados por atos perceptivos, sensórios, estéticos, de construção das sensações e dos sentidos, ligando-os a *modos de codificação* muito diversos. Os mesmos foram transformados pelo transfazer de poesia, que transpôs os limites das “formas-conteúdos”, descodificando e abrindo a heterogeneidade dos diferentes *regimes signos*, aos múltiplos *estatutos de*

⁵⁴ De acordo com os autores: “Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 14, 15).

estados de coisas, agenciados em acontecimentos de expressão de diferença e espacialização poética.

O 3º princípio é o de *multiplicidade*, “quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15). Dimensão em que inexistem unidade que sirva de pivô à relação sujeito objeto, que se realizam somente por determinações, grandezas, dimensões, que fazem conexões e capturas expandidas em crescimento mudando a natureza da multiplicidade, por inter-relações e *hecceidades* criadas pelos agenciamentos.

A multiplicidade do rizoma faz a espacialização, por linhas e fluxos. Sem pontos, nem posições, apenas linhas que preenchem e ocupam as dimensões do *plano de consistência*⁵⁵, construindo, pelos fluxos moleculares, o *Corpo sem órgãos* CsO na linguagem, natureza, nas coisas abandonadas e insignificantes. *A consistência reúne concretamente os heterogêneos* em disparates.

Como tais, garantem *a consolidação dos conjuntos vagos*, de potência intensiva, que se incorporam às forças do “fora” e do “entre” para experimentar a multiplicidade de conexões do rizoma. Vejam-se alguns fragmentos de a “pedra” compondo afetos intensivos e tornando-se pedra lírica por *individuação e hecceidades* nos agenciamentos heterogêneos, quando regimes de signos foram contaminados pelas singularidades dos estatutos de estados de coisas.

Como visto anteriormente, a pedra, na avidez do deserto imanente, fez devir-lesma da pedra. Em *Matéria de Poesia* está escrito: “*Ser pedra depende de prática*” (BARROS, 1970, in PC, 2010, p. 152). O poeta demonstrou, em vários momentos, as intensidades de inter-relações conectivas: “*Eu queria ser lido pelas pedras*” (BARROS, 1996, in. PC, 2010, p. 347), topar a pedra para com ela fazer desvios: “*Ser como pedra na sombra (almoço de musgo)*” (BARROS, 1960, in PC, 2010, p. 117), até sentir que “*Não tem altura o silêncio das pedras*” (BARROS, 1991, PC, 2010, p. 301). Há outros privilégios do ser pedra na máquina de escritura de Barros:

⁵⁵ Em *Mil Platô* (volume 5), os autores refletem: “O plano de consistência ou de composição (planômeno) se opõe ao plano de organização e de desenvolvimento (...) o plano de consistência ignora a substância e a forma: as *hecceidades*, que se inscrevem nesse plano, são precisamente modos de individuação que não procedem pela forma nem pelo sujeito. O plano consiste, abstratamente mas de modo real, nas relações de velocidade e de lentidão entre elementos não formados, e nas composições de afectos intensivos (...) a consistência reúne concretamente os heterogêneos, os disparates enquanto tais: garante a consolidação dos conjuntos vagos, isto é, das multiplicidades do tipo rizoma” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 196, 197).

Pedra sendo
 Eu tenho gosto de fazer o chão.
 (...)

 Passarinhos me usam para afiar o bico
 (...)

 Há outros privilégios de ser pedra:
 a – Eu irrito o silêncio dos insetos.
 b – Sou batido de luar nas solitudes.
 c – Tomo banho de orvalho de manhã.
 d – E o sol me cumprimenta por primeiro.
 (BARROS, 2001, in. PC, 2010, p. 405).

Pedra sendo, o poeta adquiriu gosto por fazer no chão, se estender para sentir toda conexão de heterogeneidades dos conjuntos vagos (pássaros, insetos, luar, orvalho, sol) do chão de poesia. Movimento pelo *espaço entre* em que a “pedra” desterritorializou⁵⁶ o poeta para um devir “pedral”, levando-o a praticar, recorrentemente, esse afeto intensivo: velado em silêncios, que despertaram desejos incautos aos estatutos de estado de coisa-pedra, colocando o poeta em devir-pedra que, “ vaidosamente”, ansiou por correspondência afetiva no acontecimento do encontro, para que a “pedra”, pelo menos, pudesse ler seus escritos. Toda proximidade foi criando uma zona de vizinhança, de desterritorialização mutua e captura de *sensações* do “sendo pedra”. Que não parou de se agenciar às diferenças e variar:

Pedra s.f.
 Pequeno sítio árido em que o lagarto de pernas
 areentas medra (como à beira de um livro)
 Indivíduo que tem ruínas prosperantes de sua
 boca avidez de raiz
 Designa o fim das águas e o restolho a que o homem
 Tende
 Lugar de uma pessoa haver musgo
 Palavra que certos poetas empregam para dar
 concretude à solidão
 (BARROS1982, PC, 2010, p. 183).

Sendo “pedra” tornou-se expressão no “Glossário de Transnomações” e adquiriu, por *transformações incorporais apreendidas por si mesma*, variações contínuas de intensidade: sítio-árido-lagarto; indivíduo-boca-avidez-raiz; água-restolho-homem; lugar-pessoa-musgo; palavra-concretude-solidão. Conexões da multiplicidade

⁵⁶ Para Deleuze e Guattari, “desterritorialização: D é o movimento pelo qual “se” abandona o território. É a operação da linha de fuga. Porém, casos muito diferentes se apresentam. A D pode ser recoberta por uma reterritorialização que a compensa, com o que a linha de fuga permanece bloqueada; nesse sentido, podemos dizer que a D é *negativa*. Qualquer coisa pode fazer as vezes da reterritorialização, isto é, “valer pelo” território perdido; com efeito, a reterritorialização pode ser feita sobre um ser, sobre um objeto, sobre um livro, sobre um aparelho ou sistema...” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 197).

com força de desterritorialização, diferentes regimes de signos abertos à heterogeneidade dos estatutos de estados de “pedra”, definidos nos agenciamentos com o plano de exterioridade, o fora, Pedra: “*Indivíduo que tem ruínas prosperantes de sua boca avidez de raiz*”. A espacialização da pedra foi sendo agenciada por diferentes conexões e multiplicidades na superfície do rizoma e não cessou de fazer capturas expandindo sua corporeidade com mudanças de natureza, até corromper o silêncio das palavras:

1. *Uma rã me pedra.* (A rã me corrompeu para pedra. Retirou meus limites de ser humano e me ampliou para coisa. A rã se tornou o sujeito pessoal da frase e me largou no chão a criar musgos para tapete de insetos e de frades.)
(BARROS, 1998, in. PC, 2010, p. 358).

Já é possível falar do 4º *Princípio o de ruptura a-significante* do rizoma, necessariamente, para abordar a expressão “*Uma rã me pedra*”. Todo rizoma possui linhas e segmentos que o estratificam, “mas compreende também linhas de fuga pelas quais ele foge sem parar” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 17). Tomando o exemplo do agenciamento “Pedra”, o poético imprimiu fuga. O a-significante tomou conta da expressão e o texto explicativo, que acompanhou, entre parênteses, não deixou o poeta contaminar a expressão com significados (aumentando as conexões do “*sendo pedra*”), e, a *linha de fuga* desterritorializou, pois, no agenciamento da rã, o poeta foi arrancado de seu território, para se reterritorializar “*Pedra sendo*”.

O poeta, em desejo rumo à *máquina abstrata* (?), conectou agenciamento de ruptura: *rã me pedra*, brincou e corrompeu o silêncio da palavra “pedra” pelo fora, a diferença, um “*desreino*” pelo agenciamento rã-pedra. A *linha de fuga* “*corrompeu, retirou os limites do humano e ampliou para coisa*”: “só tem consistência, *aquilo que aumenta o número de conexões* a cada nível da divisão ou da composição” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 197).

O *a-significante*, por essas linhas, cumpriu a função de *ruptura* criada pelos agenciamentos das *linhas de fuga*, que permitem novas conexões expansivas que ampliaram o poeta para coisa, em um devir pedra no encontro da *rã*. Nada de espécie nem especificidade, apenas *individuação*, que não procede pela forma e nem pelo sujeito, mas por *hecceidade* de uma composição nunca vista antes.

O 5º e 6º Princípios são os de *cartografia e de decalcomania e* agenciam, no rizoma, singular composição geográfica em devir, que constrói as expressões de espacialização pelo princípio cartográfico de um *mapa*, ante o *decalque*:

mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 21).

Quantos mapas foram encontrados na espacialização da obra de Manoel de Barros? O *lugar ermo* que capturava coisas para composição lírica; o *deserto-oceano* imanente, o *Chão* de conexões heterogêneas, a “*Oficina de Transfazer Natureza*”, o *Nadifúndio*, são todos mapas de diferenças intensivas que receberam transnomações e expressam sentido cartográfico ao fazer da poesia. Mapas com conexões *em todas as suas dimensões*, desmontáveis, reversíveis, com múltiplas entradas e saídas, suscetíveis de receber modificações, variações em expansão a-centrada, onde a comunicação se faz de um vizinho a um vizinho qualquer num plano de superfície nos quais todas as multiplicidades tornaram-se intercambiáveis.

O mapa da espacialização poética esteve aberto por multiplicidade de conexões de diferença para o desbloqueio dos *corpos sem órgãos* da linguagem, da natureza, das coisas marginais e em abandono, da infância, permitindo agenciamentos que criaram um plano de consistência espacial pela poesia. Mas, tudo por funcionamento rizomático. Nada de formas ou procedimentos que fixam uma identidade espacial, definida por movimentos estagne de substâncias ou constâncias, compondo modelos da manifestação do espaço na obra. Nada disso foi possível encontrar, uma vez que a espacialização do rizoma procede por variação, expansão, conquista e captura, na produção de mapas de afetos intensivos que criam pelo *espaço entre* o devir geográfico da poesia.

O rizoma é uma antigenealogia. É uma memória curta ou uma antimemória. O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. (...) o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga (...) o rizoma é um sistema a-centrado não hierárquico e não significante, sem General, sem memória organizadora ou autômato central, unicamente definido por uma circulação de estados. O que

está em questão no rizoma é uma relação com a sexualidade, mas também com o animal, com o vegetal, com o mundo, com a política, com o livro, com as coisas da natureza e do artifício, relação totalmente diferente da relação arborescente: todo tipo de "devires". Um platô está sempre no meio, nem início nem fim. Um rizoma é feito de platôs (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p. 32).

O espaço da poesia de MB foi inventado como uma *antigenealogia* e *antimemória*. Por isso, nossa perspectiva de leitura do espaço na poética não se faz, necessariamente, pelo interesse nos enunciados da cultura ou do próprio significante, uma vez que a dimensão espacial funciona com múltiplas entradas e saídas que acionam as linhas de fuga em desterritorializações e combates às hierarquias, regências e gerais, no desvio das forças de estratificação do mundo. Todavia, essas mesmas forças servem a poesia como substrato (de realidades vividas), selecionados como afetos intensivos para criação de diferenças no mexer da linguagem, e nesses agenciamentos, seguir todo tipo de devires que encontraram no espaço geografias intensivas de expressões que são base de toda idiossincrasia poética.

Em busca de expressão artística que *não tem pensa*, o poeta se comprometeu em *transver* o mundo, para isso, precisou se conectar aos fluxos moleculares para deformar as linhas segmentares dos estratos de Deus, construindo mapas intensivos na superfície do rizoma, que funcionam por conexões em multiplicidades que se afetam, embate, desvia e foge, em desejos de devires no reinventar de corporeidades expansivas à linguagem, natureza, infância, aos espaços ínfimos, tornados imagem de diferença no mundo.

Os filósofos, ao refletirem que, *o que está em questão no rizoma é uma relação com a sexualidade*, e abriram campo a conceber ponto tão expressivo na poética barreana. O transfazer da poesia como uma força de invenções do *deslimite* possui o erotismo com dispositivo de conexão as coisas, incorporando, aderindo, se incrustando em promiscuidade, selecionava afetos intensivos de transformações e criação de "corporeidades", por isso, com força de expansão e encontro de devires, criados pelos agenciamos do *espaço entre*. As corporeidades espaciais (*lugar ermo, chão, oficina de transfazer a natureza, o nadifúndio*) foram composições como mapas de diferenças intensivas para os arranjos poéticos, dimensão de conexões e aproximações de diferenças e construção de *hecceidades* pelo *espaço entre*, que não se faz como forma-conteúdo e nem possui um princípio, suscetível de receber modificações constantes, expandindo a espacialização da obra em *deslimite* de diálogos criativos.

A espacialização *rizomática* da obra de Barros parece nos conduzir à questão da *escrita automática*, analisada por Blanchot (2011), em diálogo com André Breton (1896 – 1966). Uma escrita inventada pela condição de *desprendimento* em relação às solicitações do mundo. Sem recurso ao talento nem à cultura, sem preocupações individuais de ordem utilitária, sentimental, e/ou de inspiração, que coloca a mão que escreve em contato com algo de original. Procedimento que demonstra a potência do direito de não escolher, recusar as seduções da ordem natural do mundo vivido e “alcançar o ponto em que dizer é dizer tudo, e em que o poeta se torna aquele que não pode subtrair-se a nada, não se desvia de nada, é entregue, sem abrigo, à estranheza e à natureza desmedida do ser” (BLANCHOT, 2011, p. 195). Via que foi explicada pelo poeta com as palavras: “*Encontro estímulos para escrever em mim mesmo. Na necessidade de ser*” (MULLER, 2010, p. 89). Um desejo confuso, profundo, de estranheza e desmedida, uma necessidade em se fazer por conexões, agenciamentos que desvelasse-o ser nas coisas.

Há um cio vegetal na voz do artista.
 Ele vai ter que envesgar seu idioma ao ponto
 de alcançar o murmúrio das águas nas folhas
 das árvores.
 Não terá mais o condão de refletir sobre as
 coisas.
 Mas terá o condão de sê-las.
 Não terá mais ideias: terá chuvas, tardes, ventos,
 passarinhos...
 (BARROS, 1998, in. PC, 2010, p. 359).

A voz poética tem *um cio vegetal*, sexual, de erotismo, excitação em fazer *vaginação* com palavras e se afetar em promiscuidade entregue e sem abrigo. Foi *envesgar o idioma ao ponto de alcançar o murmúrio das águas nas folhas das árvores*, e Breton advertia: “*Confiai no caráter inesgotável do murmúrio*” (BRETON, apud. BLANCHOT, 2011, p. 197). Ser as coisas sem refleti-las por intermédio de ideias, *terá chuvas, tardes, ventos, passarinhos, matérias-conjuntos vagos*, na afirmação de uma linguagem sem silêncio, o murmúrio aberto: Terá todas as palavras como fala de origem, *o puro jorro da origem*. “*Eu escrevo o rumor das palavras/ Não sou sandeu de gramática*” (BARROS, 1993, in. PC, 2010, p. 309).

Uso um deformante para a voz.
 Em mim funciona um forte encanto a tonto.
 Sou capaz de inventar uma tarde a partir de

uma garça.
 Sou capaz de inventar um lagarto a partir de
 uma pedra.
 Tenho um 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.
 (...)

Palavras tem que adoecer de mim para que
 tornem mais saudáveis.
 Vou sendo incorporado pelas formas pelos
 cheiros pelo som das cores.
 Deambulo aos esgarços.
 Vou deixando pedaços de mim no cisco.
 O cisco tem agora para mim uma importância
 de Catedral.
 (BARROS, 1998, in. PC, 2010, p. 360).

O poeta com sua linguagem exerceu a natureza, tornou-se seu deformador aberto às falas indistintas, o jorro de origem: *Experimento o gozo de criar/ Experimento o gozo de Deus*. O *senso apurado de irresponsabilidade em não saber de tudo quase sempre*, se permite anular enquanto escritor, para *ser incorporado pelas formas pelos cheiros pelo som das cores*, ou mesmo converter-se em ninguém. Não ter mais necessidade dos recursos do mundo, estar livre de si mesmo, para ser capaz de adoecer as palavras tornando-as mais saudáveis, *terapia literária* do desejo em ouvir os murmúrios da rico-escassa fonte: “está despojado, como se a riqueza em que ele toca, essa superabundância da fonte, fosse também extrema pobreza, fosse, sobretudo, a superabundância da recusa, fizesse dele o que não produz” (BLANCHOT, 2011, p. 198), perambula errante: *Deambulo aos esgarços*.

O *jorro de origem* foi encontrado no desvio do mundo e de si mesmo, se esvaziando para tocar na superabundância da fonte, a fala errante. Na pobreza da renúncia, inventar todo o jubilo de suas riquezas, celebrando todas as *desimportâncias* agenciadas em devir poético. “*Vou deixando pedaços de mim no cisco./ O cisco tem agora para mim uma importância de Catedral*” (BARROS, 1998, in. PC, 2010, p. 360).

Na indigência errante do espaço rizomático o poeta se metamorfoseou em agenciamentos que renunciaram pelo olhar, descodificando os sinais do mundo para convertê-los “em olhares, uma luz vazia, atraente e fascinante, não mais palavras mas o ser das palavras” (BLANCHOT, 2011, p. 199). “*Uma palavra abriu o roupão pra mim. Ela deseja que eu a seja*” (BARROS, 1996, in. PC, 2010, p. 348).

O poeta arrastou para dentro do rizoma todos os afetos e transformou as linhas de segmentos molares, pelo encontro da indigência errante: “as palavras estão perdidas, os objetos perdem o uso mas, ao abrigo dessa falta, forma-se um novo contato com a intimidade das coisas, um pressentimento de relações desconhecidas, de uma outra linguagem” (BLANCHOT, 2011, p. 199), construída em *sensações*. “A terapia literária consiste em desarrumar a linguagem a ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos” (BARROS, 1996, in. PC, 2010, p. 347).

A experimentação da criação poética funcionou como *terapia literária*. A falta que libertou para novos contatos com a intimidade das coisas, em *desarrumar a linguagem*, se reinventando por descodificação, tornando-se intensivo, em proximidade ao jorro de origem que *expresse nossos mais fundos desejos*. “Essa espécie de desvario que nos é próprio, deve inserir-se em nosso trabalho, para tornar-se válido e revelar sua lei, seu desenho original que só a transparência da arte torna visível” (BLANCHOT, 2011, p. 203). A voz poética em *cio vegetal* desejava o *desenho verbal*: “Sapo é um pedaço de chão que pula”.

Por isso, um poeta inventor de *terapia literária*, desenhos verbais lançados em *deslimite* na reinvenção do mundo. O desejo de origem foi infante e fez não da criança ou infantil, temáticas de estudo, mas um campo afetivo, emblemático, semovente em desejo de *origem* (na *infância da língua*, a palavra *ágrafa*, a *agramaticalidade*, *molecar o idioma* foram movimentos criados para expandir a corporeidade da própria linguagem o que fez da infância potência/desejo do *deslimite*), onde construía a imagem de um pensamento constituído por conexões *rizomáticas*. O desvario das renúncias e profundidades do desejo fez o poético fugir e se desviar da imagem de pensamento arborescente, das representações e genealogias, dos estratos e suas formas-conteúdos, se colocando em movimento não centralizado, sem pivô, autômato, se deslocando em um plano de superfície de encontros, estórias e trajetórias capturadas em todo tipo de devires.

A espacialização da poesia de MB produz uma imagem de pensamento deformada por múltiplas *conexões* com *heterogeneidades*, construída por metamorfoses, traições, absurdos que abrem estratos e molaridades do pensamento, para experimentações eróticas, de diferença, simplicidade, delírio, se afetando sempre pelo desejo de um espaço aberto ao *deslimite* dos agenciamentos e devires. E talvez por isso,

tenha imprimido tantos *coices* na linguagem para criar *rupturas* e desterritorialização do *significante*.

Os *desenhos verbais* da poesia adquirem expressões diversas pelos movimentos espaciais do rizoma, como *mapas* intensivos, conectáveis, reversíveis, experimentados em diferenças que não param de fazer conexões e se expandir do primeiro ao último livro. O contínuo processo de visitar, repetir, e reinventar em colocar sua poesia em variação, demonstravam que, para além de um projeto estético, o escritor também vivia mergulhado e um universo de produção de desejo, e construções dos afetos-acontecimentos, próximo ao desvario *maquínico* de viver pela escritura, ocupando-se apenas de conexões *rizomáticas*, rabiscadas em pequenos cadernos artesanais, escritos e visitados na multiplicidade das décadas, entregue ao ócio produtivo da poesia, um autêntico vagabundo profissional, criado por bois, um poeta em tempo integral, disponível em seu *escritório de ser inútil* (pelo menos cinco horas por dia) entregue aos procedimentos criativos da poesia. O plano parecia motivado para não fazer e finalmente aproximar do nada e, contudo, tornar-se acessível às invenções, experimentações e misturas, que repetiam em diferença e ampliava por repetição, as corporeidades e enunciados da poética.

Não estou mais entendendo tudo que foi escrito. Estranhamento pitoresco desse pensamento aberto à multiplicidade, não mensurável e pouco definível, apenas conexões e agenciamentos, várias entradas foram experimentadas nesse rizoma espacial da obra de Manoel de Barros. E da mesma maneira, agora, múltiplas saídas estão ofertadas para fugirmos, tudo está deslizando como se a escrita fosse em direção ao interminável e inacessível: “*Há histórias tão verdadeiras que às vezes parece que são inventadas*”. (BARROS, 1996, in. PC, 2010, p. 347).

Estamos desterritorializados em estranhamento ao lugar que ocupamos agora, lendo e refletindo a poética de Manoel de Barros, não incomoda tão pouco sossega, a exaustão fadiga o corpo do capítulo, precisamos dar um salto, nos mandar daqui e proferir as últimas palavras que nos devolverão o silêncio. Diferentes encontros e movimentos potencializaram as interconexões do “fora” no “entre”, daqui para lá, de lá pra outros, que foram fazendo do espaço ou mesmo, da espacialização de um conceito ou noção encontrado na poética, se fizessem como movimentos fugazes, em desterritorialização, sem se apoiar nas definições e significados, apoiando-se em descaminhos agenciados na composição estética barreana.

As espacializações dos acontecimentos poéticos foram dissimuladas em todos os dessentidos e direções. Procuramos um espaço que mais se inscreve como cartografia do desejo, forças e movimentos de embates, invenções e fluidez, em uma superfície de horizontalidades conectivas. Estamos tomados por desejo dos mapas intensivos. Tateamos os rabiscos “devenientes” do rizoma, e alucinamos ouvindo sussurros de uma voz que indagou: “Cadê os mapas!?”. No lugar em que o desejo se cartografa: “*Todos os caminhos – nenhum caminho/ Muitos caminhos – nenhum caminho/ Nenhum caminho – a maldição dos poetas*” (BARROS, 1989, in. PC, 2010, p. 263).

CAPÍTULO 3 - EXPERIMENTOS ESPACIAIS NA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS: GEOGRAFIAS INTENSIVAS NO CHÃO DE POESIA

Ser traidor de seu próprio reino, ser traidor de seu sexo, de sua classe, de sua maioria – que outra razão para escrever? E ser traidor da escritura (...) É que trair é difícil, é criar. É preciso perder sua identidade, seu rosto. É preciso desaparecer, tornar-se desconhecido [...]

(DELEUZE, PARNET, 1998, p. 37)

A palavra poética vem, por antes, de um minadouro sensual. De um desejo de comunhão. Nasce bem mais dos sentidos que da mente. É o ser primário em nós que precisa reter-se nela. Não é o ser intelectual, o ser estudado, o ser culto que se expressa em poesia, mas o índio nele. A razão não está com nada em poesia. Lá onde tudo ainda não tem voz o mundo é erótico. A raiz da poesia é o desejo

(MULLER, 2010, p. 135)

A raiz da poesia é o desejo, minadouro sensual de traições, perda de identidades, falseamento de imagens, seja do rosto ou da razão. Desejo que se inventava por comunhões, capturas, roubos que levassem na direção do desconhecido, o *bugre mesmo*, índio, *vagabundo de estrada louco de água e estandarte*, *andarilho* errante que caminhou por conexões afetivas eróticas com o mundo, usadas como armas de um guerreiro traidor de reinos e regências, *desreinou*, para cessar o silêncio, por meio de ininterrupto convívio com seus afetos/desvios que permitiam encontrar/inventar sua palavra poética.

Foi semeado um chão para uma poética de deslocamentos por agenciamentos em uma superfície *rizomática* de fluidez e encontros, desejo e caça do ser primário, alguém que urrasse de indignação⁵⁷ e paixão pelo mundo. O *índio*, que não se dobrou diante das

⁵⁷ A poesia de MB tinha especial afeto ao erro, que lhe fornecia indisciplina fundamental aos processos inventivos: “*Me agradam mais aqueles que se atrevem do aqueles que se atêm (...) Vou mais com o som áspero das cigarras do que com as melodias celestiais. Entre o ordinário e o insigne prefiro o ordinário. Gosto dos loucos de água e estandarte. Aqueles que urram de indignação prefiro aos dobradiços. Os que renovam a escrita prefiro aos que a imitam. Aqueles que mudam os dados do jogo resgatam meus goros*” (BARROS, 1990, p. 316).

disciplinas e exercício de poderes, desfez seu rosto, identidade, rastros de compreensão das trajetórias de vida. A razão nunca esteve com nada nos experimentos que traíram e deformaram os estratos de Deus, entortando a espacialização com escrita calibrada, mudando os dados do jogo (geográfico), pelo resgate dos goros inaugurais da poesia.

No final do primeiro capítulo foi proposto um plano de imanência da obra de Manoel de Barros. Espaço de multiplicidade em processo de composição, produzido, originariamente, pelos livros que compõem a obra do artista, juntamente, com seus desdobramentos, que criaram outros relevantes campos de produção, das entrevistas “conversas por escrito”, e das reflexões e pesquisas da crítica à poética.

Ao conceber o movimento criado pela poesia de Manoel de Barros como plano de imanência percebe-se a importância do diálogo para territorialização da poética no mundo. Diálogos que permitiram a construção de uma poética reflexiva e consciente, balizada por acúmulos de leituras e contatos com produções artísticas e literárias da cultura ocidental, que inventaram o *caipira de linguagem refinada*, e maquinava na imanência o desejo, o movimento de fazer da vida, experimentação em favor da arte, possibilitando situar corpo/escritor e pensamento/criação em conexões expansivas, aumentando o que não acontecia, em experiências de trajetórias e histórias, que renderam todo um campo produtivo, paralelo a escrita de poesia, nas conversas por escrito. O diálogo com as artes além de criar múltiplas conexões intertextuais na obra, também foi marcante na relação com autores, intelectuais e críticos, que contribuíram para a reflexão, difusão e leitura da poesia barreana no âmbito nacional e internacional.

No entanto, a relação com a arte como fonte de alimento, se construiu ao longo da vida, em desvio as perspectivas da inspiração, cópia ou orientação, uma vez que todo esse campo de reflexões que criaram no menino-leitor, o poeta, foi capturado para uma relação que buscava o *fora* do pensamento. Os afetos artísticos e literários foram colocados, como voz vinda de outro lugar, à disposição de encontros com um chão, inventado pela linguagem poética. O poeta parecia ciente do movimento de fazer do pensamento absorvido pela instrução cultural, experimentação de relações com as diferenças do chão de suas vivências, que potenciou uma experiência criativa no *plano de imanência que é, ao mesmo tempo, o que deve ser pensado e o que não pode ser pensado*.

A experimentação tateante do plano de imanência concebe o pensar pela relação terra e território, sendo a desterritorialização o elo de conexão de um a outro. A poesia

barreana foi inventada na relação entre o gosto intelectual por pensadores e expressões artísticas, o território de afetos e prazeres, com os desejos imanentes de seu chão em que foram capturados os fluxos de força da terra, e criaram linhas de fuga dos segmentos molares de estratificação do pensamento acostumado, fazendo, pelas experimentações nas fronteiras entre diferenças, conexões-ramificações-encontros para reterritorializar o pensamento em composições nunca vistas antes.

Por isso, a concepção de um espaço *rizomático*, criado por conexões ambulantes, entre *sapo* e *proust*, o quintal e o mundo, dimensão em que foram construídos os agenciamentos delirantes, incrustações, aderências que colocaram em relação às diferenças na composição do plano de imanência poética. Mas, como *meio* de encontrar o espaço na obra, a imanência funcionou por repetição e variação, processo de experimentação em movimento de espacialização, inventado por aproximações, misturas e transformações, criando o *espaço entre*, que não foi matéria de lugares vividos, nem de conteúdos históricos, da memória, imaginação, preferências literárias e/ou estéticas, mas experimentações inventivas de espacialização do desejo, propriamente, na captura de ínfimas diferenças coletadas e trabalhadas na *Oficina de transferir a natureza*.

Por isso, na leitura dos diferentes livros (capítulo 2 da tese) foi se encontrando diferentes composições espaciais em contínua variação, porém, expressando sentidos semelhantes, como espaços inventados por conexões imanentes, horizontalidade de uma superfície *rizomática*, construída por encontros delirantes, *desimportâncias* que potenciaram a criação de novas corporeidades, como o *lugar-ermo* (lugar para compor uma lírica), a *Draga* (moradia de vagabundos, loucos e bêbados), o *deserto oceano* imanente, o *Chão*, a *Oficina de transferir a natureza*, o *Nadifúndio*. Diversas transnomações que expressaram os encontros com geografias intensivas, agenciadas por afetos-acontecimentos que fizeram a espacialização da obra variar em expressão de diferença, matéria intensiva em devir geográfico, produto de experimentações na linguagem e criação de um plano de imanência poética.

As diferenças espaciais presentes nos livros, não foram manifestação do espaço na poesia, mas uma *modulação promiscua* nunca vista antes, emergida por conexões singulares que *coexistem* e se afetam pelo “*fora*”, criando o “*entre*” na superfície do espaço rizomático.

Roubamos um dos neologismos criados pela poesia, para se permitir falar *absurdez*, e apreciar o *deslimite* como desejo de encontro com fluxos errantes de um “Caos de poesia”. Uma poesia errante e rizomatica, configurada por composições que abriram rasgos-furos no guarda-chuva estável e fixo que separa a imagem de pensamento da humanidade do caos (o guarda-chuva segmentado pela razão e suas estratificações de consciências civilizadas). O poeta, como traidor da razão e dos poderes regenciais, inimigo das convenções, amante do erro, o índio, rasgou o guarda-chuva de medo que separa o homem dos fluxos moleculares e contingenciais da terra, uma janela para o sol. “Ele se torna um poeta, um inimigo da convenção, e faz um furo no guarda-chuva; e oba!, o vislumbre do caos é uma visão, uma janela para o sol” (LAWRENCE, [1928] 1997, s/p.).

A janela da consciência aberta para os fluxos do inconsciente cria *iluminuras*, que se encontram, afetam e repetem até ficar diferente, se desfazendo em variações intensivas do devir geográfico na criação de um mundo de desejo.

Foi um programa de vida e saúde: a *terapia literária* que cura por desvios das “moralidades dos costumes” (NIETZSCHE, s/d, p. 57), se despojando das estratificações da imagem de pensamento da forma-Estado, maquinando rupturas nas *normalizações disciplinares dos corpos dóceis* (FOUCAULT, 2008, p. 74, 75), produzindo *corporeidades* em fuga, resultado de deformações roçadas nos cactos secos do deserto até o perder das formas em transposição dos limites. Puro investimento para encontro de virtualidades, o poeta “descobre um mundo novo no interior do mundo conhecido”.

E que dizer dos poetas, então, nesse intervalo? Eles revelam o desejo interior da humanidade. O que eles revelam? Eles mostram o desejo de caos, e o medo do caos. O desejo de caos é o sopro de sua poesia. O medo do caos está em seu desfile de formas e técnica. A poesia é feita de palavras, dizem eles. Assim, eles sopram bolhas de som e imagem, que logo explodem com o sopro do desejo de caos de que estão plenos (LAWRENCE, [1928] 1997, s/p).

Pelo desejo de caos, o poeta se fez traidor das ordens disciplinares e da organização racional do mundo. Rompeu com os automatismos da linguagem, sentido, lógica, memória e da própria realidade vivida, em busca de encontrar e criar linhas de fuga, desterritorializações, desconstruções e capturas de afetos, como matérias que eram experimentadas pelo caos em sua *Oficina-chão de Transfazer natureza*. O plano de

imanência se fez espaço de guerra, combates, guerrilhas e estratégias do transfazer do mundo pelas ruínas e escombros dos territórios régios. Notadamente, em busca de sua Terra e desterritorialização: *Lá, onde tudo ainda não tem voz, o mundo é erótico. A raiz da poesia é o desejo.* A criação poética pelo *corte-fluxo* de experimento do caos, que sopra, sobre a poesia, os fluxos moleculares da Terra, multiplicidade aberta para composição do *corpo sem órgãos* de poesia.

3.1 A poética do *deslimite*: máquina de guerra em escritura do desejo

[...] *a máquina de guerra responde a outras regras, das quais não dizemos, por certo, que são melhores, porém que animam uma indisciplina fundamental do guerreiro, um questionamento da hierarquia, uma chantagem perpétua de abandono e traição, um sentido da honra muito suscetível, e que contraria, ainda uma vez, a formação do Estado* (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 16).

Como *terapia literária* a poesia de Manoel de Barros se revelou em desejo do caos. Ao modo de uma *máquina de guerra em escritura poética do desejo*, criada para invenção de composições extemporâneas, desterritorializadas, que permeiam *linhas de fuga*, era um programa de experimentação do que vem de fora, pois “o caos fica inteiramente do lado de fora” (LAWRENCE, [1928] 1997, s/p). Desterritorializado na exterioridade dos poderes despóticos da forma-Estado, para, de fora, nômade em *deslimite*, inventar *espaço entre* de devires e maquinizar composições que desserviram como armas de uma batalha silenciosa de rasgo e renovação das imagens de pensamento que adoeceram o mundo. “Significância e interpretose são as duas doenças da terra, o casal do déspota e do padre” (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 38).

A corporeidade poética construída para/pelo encontro do caos, maquinou escrita pintada com as cores do mundo sem se ater aos segredinhos sujos do significante (e suas representações), pois portava o grande segredo que não esconde nada e nem compactua, destituiu possibilidades de quaisquer lhe apreenderem.

Mas, porque considerar máquina, a escritura feita a lápis em caderninhos artesanais? “*Continuo escrevendo à mão em caderninhos que eu mesmo fabrico. Não sei escrever de computador, nem mesmo sei escrever diretamente na minha Olivetti*” (MULLER, 2010, p. 143). Seria, necessariamente, porque sua escrita em guerrilha

combatia o mundo em desterritorialização do *lugar comum*⁵⁸, em conexão com as raízes inaugurais do desejo, *duma Terra em transe?* “*Sempre imagino que na ponta do meu lápis tem um nascimento. Sei que isso é bobagem da minha parte. Mas as bobagens também criam raízes*” (MULLER, 2010, p. 137). Seria uma máquina de escritura do desejo, com raízes e tubérculos em conexões *rizomáticas*, que operava por captura, *corte-fluxos*⁵⁹, acoplamentos do desejo, não como teatro, falta ou representação de experiências vividas ou imaginadas, mas uma fábrica de conexões delirantes.

. Questionado sobre o processo de criação de um poema, Manoel de Barros respondeu longamente:

Se estou em *estado de ânimo* vou enchendo uns cadernos com idioma escrito. Anoto tudo. Não tenho método nem métodos. Se encontro um caracol passeando na parede anoto. Uma *coisa* vegetal que nasce no abdômen de um muro, anoto. *Falas* de bêbados e de crianças. *Resíduos* arcaicos pregados na língua. Pedacos de coisas penduradas no ralo. Os *relevos* do insignificante (...) *Pessoas* afetadas de inúteis e de limos. *Ovuras* de larvas transparentes, mas antes de serem ideias. *Desvios* fonéticos, semânticos, estruturais, achados em leituras. *Pessoas* promíscuas de água e pedras (...) Anoto guardadores de

⁵⁸ Como escreveu Lawrence, mesmo diante da janela iluminada pelo sol do caos, o homem se acostuma à visão do lugar comum: “o homem do lugar-comum rascunha um simulacro da janela que se abre para o caos, e remenda o guarda-chuva com o remendo pintado do simulacro. Isto é, ele se acostumou à visão; ela faz parte da decoração de sua casa. De maneira que o guarda-chuva finalmente parece um amplo e brilhante firmamento, de vistas variadas. Mas, que pena!, é tudo simulacro, feito de inumeráveis remendos. Homero e Keats, cheios de anotações e acompanhados de um glossário” (LAWRENCE, [1928] 1997, s/p.). Como são fortes as palavras do escritor inglês, chega adoecem, rasgamos anotações e glossários, e não se parou de encontrar Manoel de Barros se avizinando daqueles que não fazem parte de movimento literário senão, como rasgadores de guarda-chuva, em desejo do caos: “*Considero importante para a poesia as palavras porque não gosto da palavra acostuada. Aquela que se vicia no lugar de sempre. Isso que chamamos de lugar comum. O mesmal me faz mal. Temos de salvar as palavras da mesmice (...) Temos que atrapalhar a significância até o arejamento total das palavras. Eis o que nos congrega*” (MULLER, 2010, p. 110, 111).

⁵⁹ *Cortes* e *fluxos* formam um único e mesmo conceito de grande complexidade, funcionando por conexões: “O sistema corte-fluxo designa as “verdadeiras atividades do inconsciente”, o corte cria o regime de escoamento de um fluxo do desejo (ZOURABICHVILI, 2004, p. 16, 17). Veja o exemplo da narrativa poética do “*Desobjeto*” (BARROS, 2008, p. 23), marcada pelo encontro do *menino esquerdo* com um pente no meio do quintal: “*O pente estava próximo de não ser mais um pente. Estaria mais perto de ser uma folha dentada. Dentada um tanto que já se havia incluído no chão que nem uma pedra um caramujo um sapo. Era alguma coisa nova o pente*”. Era uma coisa incrustada no chão que comeu alguns de seus dentes: “*Camadas de areia e formigas roeram seu organismo. Se é que pente tem organismo*”, desfazendo à organização utilitária de sua existência. Muitos até dizem que o poeta se rebelou com os princípios utilitaristas do capitalismo e da sociedade de consumo, porém, também foi notório o esforço de composição estética e artística, que não apenas negou, mas conectou o pente pelo olho anômalo, à sua *máquina de chilrear*, criando uma nova composição afetiva e delirante do pente no mundo: “*o fato é que o pente perdera sua personalidade. Estava encostado às raízes de uma árvore e não servia mais nem para pentear macaco (...) E o menino deu para imaginar que o pente, naquele estado, já estaria incorporado à natureza como um rio, um osso, um lagarto. Eu acho que as árvores colaboravam na solidão daquele pente*”. O corte fez o fluxo do desejo escorrer, e o pente no abandono do quintal, sofreu metamorfose incorporado pela natureza-chão, que incrustou a renovação de sentido poético e estético da imagem do pente no mundo.

teriscos (mistura de teréns com cisco). Pessoas que tem gala em seu amanhecer. O osso de uma fala minada de harpas. Ponho no caderno tudo que habita à minha beira (BARROS, 1990, p. 332, 333 grifo original).

A escritura poética de Barros não se assentou em métodos de criação. O poeta não temia o *caos* e, por isso, não fazia desfile de formas e técnicas, desejando apenas o sopro de caos para sua poesia. *Coisas e falas e relevos e resíduos e Pessoas e desvios* que pudessem compor “*contiguidades anômalas*”. *Seguro com letras marcadas em meu caderno* conexões heterogêneas de encontros, capturas, roubos, que irromperam e rasgaram o guarda-chuva da imagem de pensamento acostuada e sua abóbada pintada.

Uma máquina de escritura por conexões das *raízes do desejo*, que ligava a voz poética aos relevos do insignificante, o *minadouro sensual de comunhões*, evadido pelo fora, às margens do pensamento régio. A máquina, em processo produtivo de fuga das identidades e substâncias, traidora de toda cultura de estratificação do homem, natureza, linguagem, infância, produziu-se unicamente como processo que liga às *máquinas desejantes* (DELEUZE, GUATTARI, [1972] s/d, p.8): “*Se a arte é o homem acrescentando à Natureza – escrevia Van Gogh ao seu irmão Theo – eu preciso de desreinar também. Preciso ser outros reinos: o da água, o das pedras, o dos sapos*” (BARROS, 1990, p. 333).

A escritura *maquínica* de desejo delira para encontrar linhas de fuga. O *delírio do verbo* que tira dos eixos, *desreina*, faz pirar como um traidor demoníaco, ante o Deus da estratificação (com seus atributos, propriedades e funções fixas: territórios segmentados que ressoam codificações). Para se tornar um homem simples e traiçoeiro, o movimento “da traição foi definido pelo duplo desvio: o homem desvia seu rosto de Deus, que não deixa de desviar seu rosto do homem. É nesse duplo desvio, nessa distância dos rostos, que se traça uma linha de fuga, ou seja, a desterritorialização do homem” (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 33, 34).

A máquina de escritura do desejo tem relação com a imagem da guerra, propriamente, por ser arrastada pela linha de fuga que desterritorializa e devolve teor crítico contra o Estado, como forma ou como modelo de pensamento. Conectando-se aos fluxos moleculares das raízes do desejo, que rasgam a abóbada remendada e pintada como simulacro dos limites/reinos do homem, natureza, linguagem, e incorpora na escritura, forças moleculares acontecidas pelo caos.

São 30, são 50 *cadernos de caos*. Preciso administrar esse *caos*. Preciso de imprimir vontade estética sobre esse material. Não acho a clave, o tom da entrada. Não acho o tempero que me apraz. O ritmo não entra. Há um primeiro desânimo. Aparecem coisas faltando. Um nariz sem venta. Um olho sem lua. Uma frase sem lado. Procuo as partes em outros cadernos. Dou com aquele caracol subindo na escada. Era o mesmo do outro caderno que então passeava uma parede. Percebo que existe uma unidade existencial nos apontamentos. Uma experiência que se expõe aos pedaços. Meus cadernos começam a criar nódoas, cabelos. As ervas sobem neles. Certas palavras estão doentes de mim. Minhas rupturas estão expostas (...) E só dou por acabado um poema se a linguagem conteve o assunto nas suas devidas encolhas. As nossas particularidades só podem ser universais se comandadas pela linguagem. Subjugadas por um estilo (BARROS, 1990, p. 334, grifo nosso).

Os cétricos, amantes da razão, diriam: o poeta foi um mentiroso, disse que não possuía método de criação e expôs todo um conjunto de anotações, passíveis de construções em seus *cadernos de caos*. No entanto, o procedimento nada diz sobre métodos, mas sim diferença e multiplicidade, na incorporação de traços afetivos em experimentações de desejo na linguagem, anotações caóticas em rascunhos: “*Sou viciado em rascunhos. Não sei escrever nada de primeira mão (...) De tudo tenho que fazer rascunho*” (MULLER, 2010, p. 143). Preferencialmente, criando um espaço *rizomático* e caótico de aproximações incautas entre diferenças afetivas, *contiguidades anômalas*, colocando no caderno tudo que habitasse a beira do poeta.

O olho *anômalo* fazia dos *cadernos de caos* e rascunhos, os espaço de experimentação e encontro das linhas de fuga, desterritorialização, rasgos e rupturas em composição do *espaço entre*: “O anômalo está sempre na fronteira, sobre a borda de uma banda ou de uma multiplicidade. Ele faz parte dela, mas a faz passar para outra multiplicidade. Ele a faz devir. Traça uma linha-entre. É também o “outsider”” (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 35).

A *máquina de guerra em escritura poética* não foi produto da imaginação, manifesto ou fantasia, mas um programa de vida: “Experimentem, nunca interpretem. Programem, nunca fantasiem” (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 40). As experimentações espaciais da escritura foram feitas armas de um corpo em espreita, atento aos diferentes e desimportantes movimentos da vida, ante as formas de estratificação do pensamento. Guerrilha solitária em capturas de espaço liso e *rizomático* dos cadernos de caos, percorrendo espacializações de misturas, encontros, roubos, o deserto imanente foi povoado com fluxos moleculares de desorientações,

desvios, matérias de poesia e *consistências* que ultrapassaram previsões, abertos a heterogeneidade de conexões em experimentações do *deslimite* do espaço na multiplicidade.

Espacialização como fábrica de devires, que transfez e criou novas *corporeidades*. A máquina de escritura, em Barros, levou a vida à sua potência não pessoal, despojada. Abdicando dos territórios do significante, dos poderes de Estado, questionou hierarquias, *uma chantagem perpétua de abandono e traição* em busca de fluxos que se conjugassem a outros fluxos intensivos, instantâneos e mutantes.

Como bem demonstrado por Souza (2010), Platão considerava a poesia “um perigo não apenas para o uso da linguagem, ela seria perigosa também para o próprio exercício de poder do Estado” (SOUZA, 2010, p. 26). Contaminada de rebeldia, a poesia não permitia a alma se modelar por ideias ou formas imutáveis, o que deslocava o poeta em exílio à Cidade Justa, preconizada pelo filósofo.

O poeta, expulso da cidade, construiu seu *desreino* alheio aos poderes da razão, buscou, na linguagem, “áreas livres de todo Estado e de seus aparelhos de codificação; zonas nômades” em que a linguagem fazia fronteira com os acontecimentos e com os afetos (SOUZA, 2010, p. 27). O poeta, pelas rupturas anômalas do *espaço entre*, encontrou a intransigência de uma arte que não imitou nem representou, *desreinou* e criou expressão de diferença, um saber errante, caçador de zonas nômades na linguagem, nas coisas ínfimas, na infância, capturando armas para guerrear com as formas despóticas da imagem de pensamento da razão.

O Estado criou “uma imagem do pensamento que recobriria todo o pensamento, que constituiria o objeto especial de uma “noologia”, e que seria como a forma-Estado desenvolvida no pensamento” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 36), imagem que opera por dois polos na composição de estratificações. No Estado, dito moderno ou racional, tudo gira entorno do legislador (*Imperium* do pensar-verdadeiro) e do sujeito (república dos espíritos livres), segmentos fixados em objetivos, caminhos, condutos, canais, organismos, que configuram uma imagem de saber arborescente. Todo “o aparelho que se planta no pensamento para fazê-lo andar direito e fazer com que produza as famosas ideias justas” (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 21).

A imagem de pensamento régio possui organização que adestra, exercendo o pensamento segundo normas de um poder ou ordem estabelecida. Uma imagem de saber como *lugar comum* da verdade. Um saber arborescente, que nasce de um ponto de

origem, o centro, com máquinas binárias ou dicotômicas, ramificações que partem e formam pontos de arborescências, organizados em círculos, distribuindo funções, formas, hierarquias, estruturando um sistema de posições que enquadram todo o possível na modelagem dos corpos, codificando as funções dos órgãos, propriamente, como “*A máquina: A Máquina segundo H. V. o jornalista*”:

A Máquina mói carne
 Excogita
 atrai braços para a lavoura
 não faz atrás de casa
 usa artefatos de couro
 cria pessoas à sua imagem e semelhança
 e aceita encomendas de fora

A Máquina
 funciona como fole de vai e vem
 incrementa a produção do vômito espacial
 e da farinha de mandioca
 influi na Bolsa
 faz encostamento de espáduas

A Máquina
 trabalha com secos e molhados
 é ninfômana
 agarra seus homens
 vai a chás de caridade
 ajuda os mais fracos a passarem fome
 e dá às crianças o direito inalienável ao
 sofrimento na forma e de acordo com
 a lei e as possibilidades de cada uma
 (BARROS, 1966, in. BARROS, 2010, p. 139,140)

Mas a que máquina se referiu o poeta? Uma máquina de codificação e desterritorialização dos corpos, que *mói carne e excogita*, descobre a melhor maneira de tornar os corpos um organismo funcional, que faz andar direito. Fundamentada por *ideias justas* constrói *pessoas à sua imagem e semelhança*. Uma máquina que não cria. Imita, repete, *funciona como um fole de vai e vem*, reproduz o decalque dos corpos dóceis, exprimidos, capturados pela compressão espaço-temporal, que faz *encostamento de espáduas*. “*A Máquina Segundo H. V., o jornalista*” compreende a imagem de pensamento da forma-Estado, uma máquina de captura e disciplina corpos, codifica e normaliza seu controle, *agarra seus homens e vai a chás de caridade*, assenta-se na hipocrisia: *ajuda os mais fracos a passarem fome*. Uma máquina régia fundamentada nos *espíritos de sujeitos livres*. Exercício *disciplinar* que *dá às crianças o direito*

inalienável ao sofrimento. Tudo em comum acordo com a normalização imposta pelo imperium do pensar-verdadeiro: na forma e de acordo com a lei e as possibilidades de cada um.

A normalização disciplinar consiste em primeiro colocar um modelo, um modelo ótimo que é construído em função de resultado, e a operação de normalização disciplinar consiste em procurar tornar as pessoas, os gestos, os atos, conformes a esse modelo, sendo normal precisamente quem é capaz de se conformar a essa norma e o anormal quem não é capaz (...) o que é fundamental e primeiro na normalização disciplinar não é o normal e o anormal, é a norma (...) é em relação a essa norma estabelecida que a determinação e a identificação do normal e do anormal se tornam possíveis (FOUCAULT, 2008, p. 75).

A normalização disciplinar foi exercida pela “Máquina segundo H. V., o jornalista”. Colocou a norma⁶⁰, como *forma de acordo com a lei*, o modelo ideal, definido por um pensar justo, normal e verdadeiro, que *incrementa a produção do vômito espacial/ e da farinha de mandioca/ influi na bolsa*. A farinha, derivada das raízes da planta da Mandioca-macaxeira-aipim (*Manihot Esculenta*)⁶¹, também conhecida como pão-de-pobre. Sem dúvida, se inscreveu sobre o corpo da Terra como *máquina territorial primitiva*, um “sistema de inscrição e produção e investimento social, no qual se desenha um mapa primitivo do *socius* demarcado por uma relação imanente com a terra” (SOUZA, 2013, p. 306). Inscrição expressiva em diferentes partes do território brasileiro, como alimento mantenedor de diversas práticas (modos de fazer, sabores (farinha, tapioca, beiju, massas de bolo, pães, caldos, tacacá, tucupi etc.), funções e combinações com outros alimentos, cores, cheiros, e estratificações culturais).

No entanto, a máquina territorial fez nova aliança e filiação com o poder do Estado, produzindo novo traçado de uma máquina despótica, uma passagem de

⁶⁰ Não há dúvida que a poesia de Manoel de Barros se fez pela contestação às normas do mundo, o poeta não gostava das disciplinas régias, e suas criações aconteciam a partir deste combate, em desejo de desfazer o normal: “Penso que o andarilho é um ser desajustado no mundo por isso provoca estranheza por onde vai e o poeta (falo de mim) eu não gosto das normas do idioma, eu procuro fazer distúrbios no idioma. Nós somos insatisfeitos com as normas: ele com as normas da sociedade e eu com as normas da linguagem. (Desfazer o normal é uma norma poética)” (DIEGUES, 2012, s/p).

⁶¹ A questão alimentar foi fundamental para constituição da máquina territorial primitiva, - e relança luz sobre a importância das pesquisas desenvolvidas pelo geógrafo Josué de Castro e a construção dos mapas da fome no Brasil e no mundo. - Principalmente, porque demarcam por uma relação imanente com a terra exercícios de cultivos, práticas, técnicas, culturas, formas de estocagem, riquezas, subsistências, patologias e saúdes, força de trabalho para Revolução Industrial, entre outras. Alimentos como a Mandioca e a Erva Mate (*Llex paraguarienses*), em um contexto regional, e a Batata cultivada pelos povos Incas, que se expandiu para o mundo europeu a partir do século XVI, desenharam um mapa primitivo do *socius*, demarcando o corpo da Terra pelo sistema de inscrição e produção do investimento social.

códigos⁶². *Incrementa a produção*, criando fluxos descodificados de apropriação e transformação produtiva no território, desterritorializou a máquina territorial primitiva da mandioca e da farinha com seus saberes domésticos múltiplos. Maquinando novos meios para reterritorialização de uma máquina capitalista, que normaliza e disciplina o *vômito espacial* em novas arborescências de controle do território.

A Máquina engravida pelo vento
fornece implementos agrícolas
condecora
é guiada por pessoas de honorabilidade consagrada,
que não defecam na roupa!

A Máquina
dorme de touca
dá tiros pelo espelho
e tira coelhos do chapéu

A máquina tritura anêmonas
não é fonte de pássaro
(BARROS, 1966, in. PC, 2010, p. 140)

“A *Máquina segundo H. V., o jornalista*”, desterritorializou o chão, engravidando-o, como quem *tira coelhos do chapéu*, para transformar e descodificar os usos do território: *fornece implemento agrícolas/condecora*, “nova ‘megamáquina’”. Seja qual for a novidade ou a atualidade da forma tornada imanente, realizando uma axiomática que funciona por servidão maquinica tanto quanto por sujeição social” (SOUZA, 2013, p. 311): *é guiada por pessoas de honorabilidade consagrada,/ que não defecam na roupa!*.

A máquina, segundo *o jornalista*, não canta. Tornou-se uma máquina que não chilreia, é destrutiva, não perdoa a beleza distribuída em cores: *Máquina tritura*

⁶² A desterritorialização da máquina territorial primitiva (mandioca-farinha) interveio com novo tipo de agenciamento que contorna o corpo do Estado despótico, “opera uma sobrecodificação, conduzindo todos os fluxos ao corpo do déspota. Desse modo, a máquina deixa de ser territorial, para se tornar máquina despótica, onde os fluxos, não mais recaindo sobre a terra, mas sobre o *corpo sem órgãos* de um *socius* desterritorializado, reterritorializa-se sobre o corpo do déspota ou sobre o corpo do dinheiro” (SOUZA, 2013, p. 309). A máquina capitalista invocou nova criatividade histórica, um corte criativo e de descodificação gradual: “São inúmeros os usos da mandioca, na alimentação humana, animal e na área industrial, onde fécula e amidos modificados são matérias-primas para uma infinidade de produtos, como papéis fotográficos, colas, cervejas, tintas, vestuário e embalagens biodegradáveis, em substituição a derivados de petróleo, entre outras aplicações” In. <https://www.embrapa.br/busca-de-noticias/-/noticia/21670746/cruz-das-almas-comemora-dia-da-mandioca>. Observa-se, a partir disso, a coexistência de três máquinas sociais (“Selvagens”, “bárbaros” e “civilizados”), a *máquina territorial que codifica sobre o corpo pleno da terra; a máquina imperial transcendente que sobrecodifica os fluxos sobre o corpo pleno do déspota; e a máquina moderna imanente, substituindo os códigos territoriais e a codificação despótica por uma axiomática de fluxos descodificados e por uma regulação destes fluxos que influi na Bolsa de valores* (SOUZA, 2013, p. 310).

anêmonas, não cultiva *sabiá do terreiro* atrás de casa, não é afeita às árvores, nem ao *córrego* que habita as margens do *menino*. Da mesma maneira, a máquina não deve guardar águas e nem ser matéria de poesia, *não é fonte de pássaros*.

(1) isto é: não dá banho em minhocas / atola na pedra / bota azeitona na empada dos outros / atravessa períodos de calma / corta de machado / inocula o vírus do mal / adota uma posição / deixa o cordão umbilical na província / tira leite de veado correndo / extrai vísceras do mar / aparece como desaparece / vai de sardinha nas feiras / entra de gaiato / não mora no assunto e no morro [...] (BARROS, 1966, in. PC, 2010, p. 140).

A função *maquínica*, segundo o jornalista, compôs imagem de pensamento da forma-Estado, uma máquina antipoética *que adota posição* estratificada, que impede o *chão de reproduzir do, para e com o mar*, cria *segmentaridades* que extraem *vísceras do mar*. O *homem já não se arrasta de ostra nas paredes do mar*, foi enlatado, faz *encostamento de espáduas* e vai *de sardinha nas feiras*.

Como *não é fonte de pássaros*, a máquina despótica menstrua *nos pardais*, ensanguentando todos os órgãos para um “verdadeiro” funcionamento do organismo. *O homem não se incrusta de árvore na pedra do mar*, teve seu corpo disciplinado, normalizado em *forma de organismo*, tornando-se o homem comum *que atola na pedra*. Deixou de ser o ente errante de poesia, *matéria de caramujo, aquele que bate continência para pedra e conhece o canto do mar grosso de pássaros*, para se tornar *peessoa de honorabilidade consagrada, que não defecam na roupa!*. É uma máquina de dor.

Talvez, por isso, Goettert (2012), tenha concebido no livro (GEC), um *desespaço da dor*: ““Gramática Expositiva do Chão” poetiza, dramaticamente, uma dor de perdas irreparáveis e insuperáveis” (GOETTERT, 2012, p. 165), de espaços materiais e imateriais em pedaços, fragmentados, dilacerados: ““desespaço” da dor no qual coisas, bichos e gentes são “dilacerados” em seus *meios* e passam a participar, despedaçados, de um espaço novo, mas nem por isso menos doloroso, ambíguo e absolutamente rizomático” (GOETTERT, 2012, p. 162).

Os fragmentos do livro parecem dilacerar o autor, em dor. Criando a imagem de um “desespaço” de acontecimentos menores, descontínuos, desconexos, com força de ajuntamentos de *contiguidades anômalas*, afetividades *vagabundas*, linhas de fuga e desterritorialização de uma *máquina de guerra em escritura do desejo*. Que foi tomada pela

sensação de uma *máquina de dor*: “assim meu corpo é como que cortado, triturado e moído pela máquina da dor em “Gramática Expositiva do Chão”. (...) a dor, imensa, me impede de ordenar conclusivamente um espaço que parece ser ele mesmo um contra-espaço” (GOETTERT, 2012, p. 165).

Sempre que se aproxima de um espaço rizomático, o pensamento encontra dificuldades para expressar o encontro pela linguagem escrita. Perturbação que fez Capinejar (2001, p. 26) falar de um “*antimaterialismo*”, enquanto Gil percorreu sobre “*nenhum-lugar, capaz de desvelar o conhecimento sobre todo-lugar*”, chegando a uma “*representação além do espaço e tempo*” (2007, p. 75). E, com Goettert (2012), se aprendeu sobre um “*desespaço da dor*”, um “*contra-espaço*”.

O espaço rizomático supera a dicotomia material e imaterial, confunde as percepções de capturas normais de uma geografia da razão, corrompendo formas e conteúdos espaciais, subvertendo substâncias pelos *deslimites* promíscuos que transformam. Tudo, encontrado em caça, pelo *olho anômalo*, que escreve em *pauta anormal*: “*O olho anômalo do poeta estará voltado para as coisas que não alcançaram*” (MULLER, 2010, p. 67). Como já mencionado, com Deleuze e Parnet (1998, p. 35), o “anômalo está sempre na fronteira sobre a borda de uma banda ou de uma multiplicidade traçando uma linha-entre”, como o *espaço entre* encontrado nas trajetórias de vida, nos debates propostos pela crítica à obra; bem como na leitura da obra (agenciamentos e devires), que procede “por intersecções, cruzamentos de linhas, pontos de encontro no *meio*, intermezzi” (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 23).

O poético encontrou na linguagem, fluxos moleculares que traçados sobre segmentos molares, criaram uma linha viva, quebrada. Uma linha que funcionou como *meio*, sem início nem fim. Está no caminho, como um *espaço entre* de experimentações dos devires geográficos. Veja-se mais um exemplo cheio de *absurdez*.

Na abertura de “Gramática expositiva do chão” está escrito: “*Prenderam na rua um homem que entrara na prática do limo*”, diferentes autores extraíram interessantes *ideias* para contextualização da poesia. Sanches Neto ponderou: “É bom lembrar que este livro foi publicado no auge da ditadura militar (1969) e que ele tem um sentido epocal (...) Barros vai incorporar as inquietações do momento à sua obra” (1997, p. 40). Enquanto Goettert, refletiu: “Estranho que Manoel de Barros poetize a prisão de um homem que “entrara na prática do limo” e que “a esse tempo lê Marx” (...) Manoel de

Barros, por isso, não parece alheio à Ditadura Militar imposta em 1964, dois anos antes da publicação” (2012, p. 165) de GEC.

Ambos os autores procuram identificar a frase às agitações do contexto político do Brasil, após o golpe militar e ditadura, a partir de 1964. Contudo, o que se viu na abertura de GEC, foram as “*Ovuras de larvas transparentes, mas antes de serem ideias*” (BARROS, 1990, p. 333), germinando e maquinando, nas raízes do desejo, o nascimento de *Barnardo da Mata* (principal *alter ego* da obra barreana, que foi apresentado 19 anos mais tarde, no Livro de pré-coisas (1985)). Quem mais poderia ser, senão Bernardo, o homem preso por entrar na prática de limo? De quem seriam os objetos apreendidos e listados na abertura do livro GEC? Só poderiam ser as *larvas transparentes* que rascunhavam a imagem de pensamento de Bernardo da Mata, sobretudo.

Porque o que se viu foi uma *linha de fuga* que não se reduziu ao trajeto de um ponto ao outro, escapou da estrutura, talvez tenha tateado a realidade (?). Mas, caçando com o olho anômalo, fissuras, rupturas imperceptíveis, que saltaram por cima dos cortes significantes e povoaram sem especificar (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 22). Seria o pensamento lançado como uma pedra por uma *máquina de guerra em escritura do desejo*, que maquina como quem protocola e lista todos os afetos com coisas desimportantes, imprestáveis e inúteis, para o nascimento de Bernardo: “*que ele era, esse cara/ Tinha vindo de coisas que ele ajuntava nos bolsos – por forma que pentes, formigas de barranco, vidrinhos/ de guardar moscas, selos, freios enferrujados etc./ Coisas*” (BARROS, 1989, in. PC, 2010, p. 241).

A experimentação da espacialização rizomática na poética de Barros, pelos *caderninhos de caos*, rasgou o guarda-chuva da razão, realidade e identidade, criando rupturas de forças caóticas de uma *máquina desejante* que fez do caminho “O passeio como ato, como política, como experimentação, como vida” (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 25). *O caminhar por ruínas mortas esquecidas na tranquilidade de coisas anônimas, inventoras de poetas que já nasceram tristes.*

Os artifícios experimentados na vida pela arte, sem se ater ao contexto político social brasileiro, traçou caminho de maior profundidade na superfície política do pensamento, tomando suas armas em táticas de guerrilha contra a imagem de um corpo estratificado. Seria a composição de traços de uma ciência nômade ante a ciência régia, uma organização original que implica relações com a linguagem, as coisas inúteis, o

chão, a natureza - bem diferente das que são codificadas em um Estado -, sempre comandado pelo *olho anômalo*, que encontra o *espaço entre*, colocando em movimento a *máquina de guerra em escritura do desejo*.

No final de GEC, em “*VI Desarticulados para viola de cocho*”, foi perguntado: “*A máquina de dor é de vapor?*”. Indagação que se torna *problema* (como na perspectiva Deleuze-guattariana). Não quer resposta, mas permite encontrar os delírios das articulações *maquínicas* do desejo apresentadas no livro.

Se, por um lado, a “*Máquina Segundo H. V., o jornalista*” foi feita imagem de pensamento da forma-Estado, *A Máquina de dor, moendo carnes, braços para lavoura e corpos*; silenciando, *criando pessoas à sua imagem e semelhança*; dando às crianças *o direito inalienável ao sofrimento*; *guiada por pessoas de honorabilidade consagrada*; *Máquina tritura anêmonas/ não é fonte de pássaros*, o maquinismo da instituição molar capitalista, que funciona de maneira despótica na captura de corpos em normalização disciplinar.

Vinda de outro lugar, do fora, a “*IV.- A Máquina de chilrear e seu uso doméstico*”, seria, como denominou Guattari, uma “*máquina de vapor viva*” (GUATTARI, *apud.*, SOUZA, 2013, p. 296), que tem funções denexo entre o desejo e o devir. Uma *máquina desejante em escritura das geografias do devir*.

O POETA (*por trás de uma rua minada de seu rosto andar perdido nela*)

- Só quisera trazer pra meu canto o que pode ser
Carregado como papel pelo vento

O PÁSSARO (*em dia ramoso, roçando seu rosto na erva dos ventos*)

- Há réstias de dor em teus cantos, poeta, como um
arbusto sobre ruínas tem mil gretas esperando chuva...

O CARAMUJO (*olhos embaraçados de noite*)

- E a Máquina de Chilrear, Poeta?

A ÁRVORE (*apoderada de estrelas*)

- Até o chão se enraíza de seu corpo!

O CÓRREGO (*no alto de seus passarinhos*)

- Ervas e grilos crescem-lhe por cima

O PÁSSARO (*submetido de árvores*)

- A Máquina de Chilrear está enferrujada e o limo
apodreceu a voz do poeta
(BARROS, 1966, in. PC, 2010, p. 135, 136, 137).

A *Máquina de Chilrear e seu uso doméstico* se fez como “*máquina desejante*”, uma máquina real, de princípio imanente, em processo de diferenciação. “Um princípio prático que determina o real como processo de produção”, com dinamismo que opera entre movimentos e acontecimentos, criando conexões entre instantes e diferenças para encontro do devir, imperativo do desejo: *o poeta e as ruas minadas de seu rosto*, passa, caminha, perdido, percorre seus *próprios abismos em promiscuidades com seus fantasmas, exposto ao desalento*, compõe espaços de agenciamentos do rizoma, como mil gretas esperando chuva, mil platôs, multiplicidades: *ramoso*, cresce feito erva, é como grama. É a estepe.

Até a árvore buscou sua linha de fuga: *árvore se apoderada de estrelas: até o chão se enraíza de seu corpo*. O crescimento linear arborescente foi abandonado pelo desejo de conexões estreladas que fizessem de seu corpo raízes ligadas ao chão. Provavelmente, produzindo tubérculos que conectam, agenciam e *maquinam*. *O desejo*: “ele nasce de um *fora*, de um encontro, de um acontecimento e experimentação, expressão de composição maquínica, sistema corte-fluxo que envolve relação, afetos e devir” (SOUZA, 2013, p. 301). Que roubou na pintura de Paul Klee (Figura), o maquinismo dos combates e encontros dos cantos poéticos, na *Máquina de Chilrear*.

A *Máquina de Chilrear* foi composição desterritorializada, que apresentou, apenas, componentes ligados por traços intensivos, conexões entre coisas anormais, rascunhos de pássaros desfigurados, que não são cópias, senão de uma natureza sofrendo desmonte, em movimento de extração das naturalidades de suas formas, para tornarem-se potência expressiva. Foram desfigurações do artista traidor que corrompeu as estratificações da criação Divina.

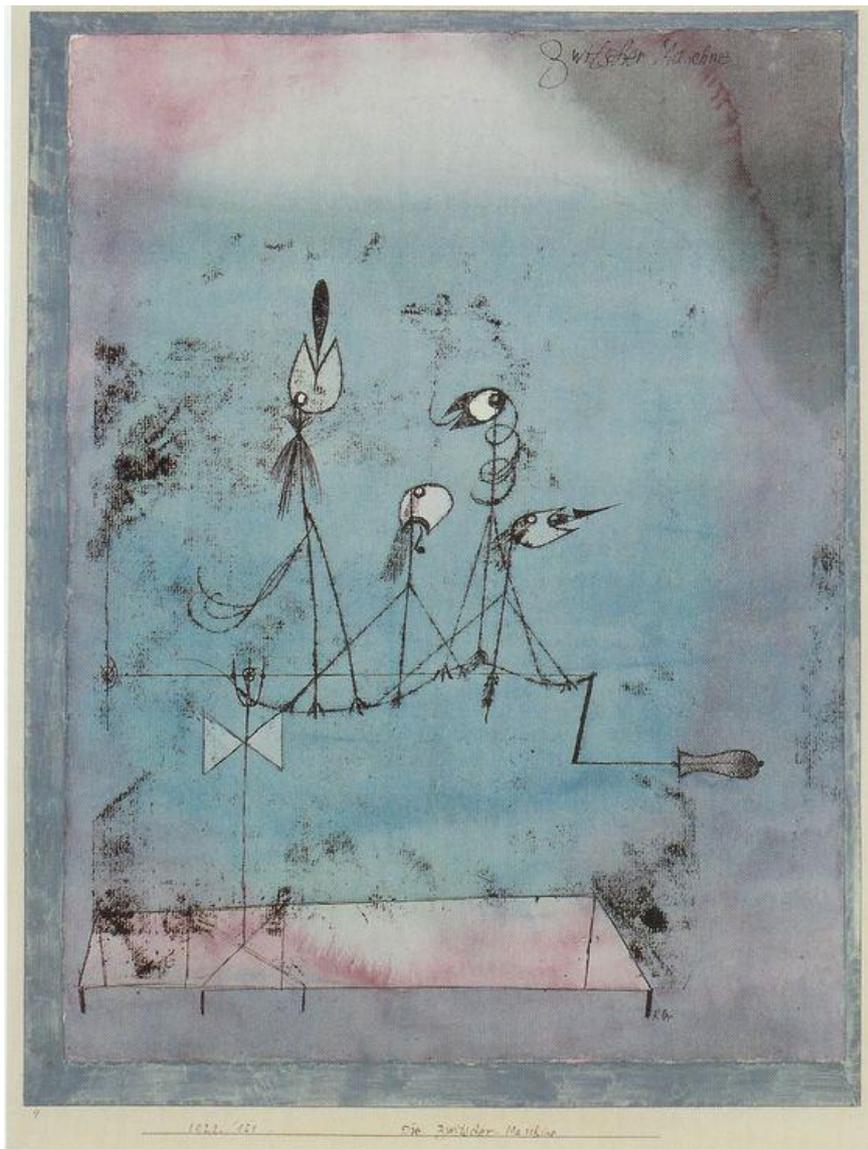


Figura 5. Reprodução da Máquina de Chilrear de Paul Klee (1922)

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/286963807484974987/>

O maquinismo avariado chilreia um canto que não faz distinção entre homem-natureza, é uma voz que vive a natureza como processo de produção, liga as máquinas para produção de produções, máquinas de máquinas: trinta, cinquenta, cem, trezentos e vinte e um *carderninhos de caos* do traidor viciado em rascunhos, maquinando agenciamentos: *poeta-lua-pássaro-córrego-mar-sol-estrela-caramujo-árvore-formiga e e*. A *Máquina de Chilrear está enferrujada e o limo apodreceu a voz do poeta*: Máquina-apodrece-poeta: “as máquinas desejanter não operam de forma homogênea ou linear, elas só funcionam avariadas e são tomadas por uma desterritorialização contínua, por devires e linhas de fuga” (SOUZA, 2013, p. 300).

E o poeta, aparentemente, ciente de tudo isso, discorreu: “*sei que as máquinas desumanizam as coisas e vice-versa. As máquinas só se humanizam quando não prestam mais para funcionar. Quando ficam jogadas num terreno baldio para as moscas e as crianças brincarem* (MULLER, 2010, p. 162). As máquinas abandonadas em indigência errante nas margens dos terrenos baldios, como restos, pisado e mijado pela sociedade, tornou-se afetiva à poesia de um *fazedor de amanhecer*, que só produzia por agenciamentos com insignificâncias.

O FAZEDOR DE AMANHECER

Sou leso em tratagens com máquina.
Tenho desapetite para inventar coisas
prestáveis.
Em toda a minha vida só engenhei
3 máquinas
Como sejam:
Uma pequena manivela para pegar no sono
Um fazedor de amanhecer
para usamento de poetas
E um platinado de mandioca para o
fordeco de meu irmão.

(BARROS, 2001, in. PC, 2010, p. 473)

O poeta, *fazedor de amanhecer*, inventava *usamento* de máquinas imprestáveis, apropriadas de abandonos (*máquina de chilrear em uso doméstico* guerreando contra utilidades e disciplinas). No invento da *pequena manivela para pegar no sono*: *Ai, meu lábio dormia no mar estragado!* No maquinismo *para usamento de poetas*: *olhos enraizado de sol* (BARROS, 1966, in. PC, 2010, p. 135, 137); E no desejo do *platinado de mandioca*, o combate à *sobrecodificação de incremento da produção* que desterritorializou a farinha de mandioca para fazer o território *influir na Bolsa*.

A máquina de chilrear canções foi banhada pelos *relevos insignificantes*, transformação incorporal de uma *máquina de escritura do desejo*, reveladora de encontros afetivos em desvios de diferenças, para se tornar intensiva em delírio.

No plano desse maquinismo do desejo, o que se verifica é a produção de uma máquina celibatária constituída por “uma experiência esquizofrênica das quantidades intensivas no estado puro”, que conduz a um sentimento intensificado de todas as sensações, em alto grau, de estados de intensidades “despojados da sua figura e da sua forma”. Trata-se de “um *Sinto* mais profundo”, que projeta a alucinação ou interioriza o delírio, de onde se experimentam unicamente “intensidades, transformações e passagens”, de forças em

intensidade “0”, que se referem ao corpo sem órgãos (SOUZA, 2013, p. 299).

Como afirmado, os *cadernos de caos* possibilitaram as experimentações para rasgar o *guarda-chuva* das significações e seus poderes, em direção o *caos*, conectando o desejo à imanência, criando consistências e povoando desertos. Foi feita como máquina celibatária de solidão povoada, no *escritório de ser inútil*, junto de dicionários, moscas, escritos, bíblia, trastes, Pessoas, desvios, brejo: lama-lodo-limo, caçando estados de intensidades, indigente, sentindo as coisas, sendo-as. “*Durante o período de gestação a gente lê dicionário, espanta mosca, toma nota de sintaxes alheias, ouve música, escuta as formas e as cores das coisas (...) seria como uma tarefa de não fazer nada*” (MULLER, 2010, p. 146).

Ao tornar-se disponível para caçar fluxos intensivos do *corpo sem órgãos*, compõe corporeidades em exílio, “O poeta está em exílio, está exilado da cidade, exilado das ocupações regulamentadas e das obrigações limitadas, do que é resultado, realidade apreensível, poder” (BLANCHOT, 2011, p. 259).

Deleuze e Guattari disseram: o *corpo sem órgãos é um ovo*. “Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau – grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é matéria intensa não formada, não estratificada, matriz intensiva” (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p. 13; DELEUZE, GUATTARI, [1972] s/d, p. 20).

A matéria intensiva do CsO é igual a energia, produz-se como ovo pleno anterior à extensão do organismo, *das obrigações limitadas pelo resultado*, o corpo poético se desterritorializa para a tarefa de não fazer nada, despojava-se para tornar-se inapreensível, como peça de uma máquina avariada, em capturas de consistências de um programa que fez da natureza processo de produção.

O poeta se desterritorializou em busca de um *meio*, um *espaço entre* de velocidade absoluta, viajante do deserto nômade da estepe, *idiota de estrada* que se deslocou em sentido imprestável às serventias, entregue à desterritorialização imóvel, em seu *escritório de ser inútil*: “*Neste recanto, invento artices*”. Colocava o corpo em um *espaço entre* de experimentação: “*Faço tudo isso como exercício para que minha imaginação desabroche. De repente, que me vejo entre brejo e dicionário, cometo uns rabiscos. Depois de alguns meses, cato uns rabiscos para compor um verso ou um poema*” (MULLER, 2010, p. 147).

A experimentação do CsO se fez intensiva para reinvenção do mundo por meio de uma *Estética da Ordinarietàade*. O Corpo sem órgãos são como *caderninhos de caos, projetam alucinações e interiorizam o delírio, experimentam unicamente intensidades*: “*Coisas se movendo ainda em larvas, antes de ser ideia ou pensamento*” (MULLER, 2010, p. 58). Coisas e entes, como Bernardo da Mata, em gestação, perambulou pelas escrituras, desde o primeiro livro, e em GEC, tornou-se *preso que entrara na prática do limo*, com seus objetos, fragmentos, *ele está construído de pedaço a pedaço de pobres coisas recolhidas do chão*, “*experiência dilacerante, demasiado comovente*” (DELEUZE, GUATTARI, [1972] s/d, p. 20), *o ente que lê Marx e compreende o restolho, era um desherói*, rascunhos de Bernardo da Mata.

Nada foi representado. A *estética da ordinarietàade* não foi decalque nem procurou imitar, potência vivida por agenciamento intensivos de encontro de matérias vagas, diferentes, anômalas, prenhes de abandonos e insignificâncias, traições que invocavam um campo de afetividade do desejo: “o que conta somente é que o prazer seja o fluxo do próprio desejo” (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p. 18), enquanto a *emoção dá ao espírito o som perturbante da matéria*.

O sujeito foi descentrado pelo fora absoluto. A *Máquina de Chilrear e seu uso doméstico está enferrujada*. E “o sujeito produzido como resíduo ao lado da máquina”, nos contornos, sem identidade fixa, não comunga com políticas de Estado, nem é pessoa de honorabilidade. Indisciplinado, por natureza produtiva, caminhou por todos os estados e círculos dos *caderninhos de caos*, caçando potências e afetos que ativassem o maquinismo do desejo. Incursão, viagem, caminho, desterritorialização imóvel.

O CsO não é uma significação sobre o sujeito. *Ele não reconhece mais os Eu*, assemelha-se mais ao sujeito que nasce “de cada estado de série, renasce do estado seguinte que o determina num momento” (DELEUZE, GUATTARI, [1972] s/d, p. 21)⁶³, compondo séries de individualidades intensivas.

⁶³ É impressionante como as séries não param de variar ao longo da obra, criando entes poéticos errantes, como séries de individualidades que devem ser percorridas, experimentadas, rasgadas, desfeitas e refeitas, em outros encontros, maquinando *corpos nômades*, sem organização, órgãos ou organismo, como habitantes da *Draga*, mas também do *Nadifúndio*, em que se listam: *Mário-pega-sapo*, *Dona Maria*, *Maria-Pelogo-Preto*; *Polina*, *Claudio Arameiro*, *Sebastião*, *Antoninha me leva*, todos do livro PCP (1937); série que entra em variação em CUP (1960), tonando-se *Um novo Jó*; e em GEC (1966), *passou a homem preso que entrara na prática de limo, desherói, homem de lata*; em MP (1970), *com os loucos de água e estandarte*, em AA (1980), *A um Pierrô de Picasso desfígura errante*; enquanto o LPC (1985) pariu *Bernardo da Mata*, ente de potência com lugar singular na poética. Além de ser celebrado em várias publicações posteriores, em “O Guardador de Águas”, publicado quatro ano mais tarde, em 1989, sem certeza nem verdade, parece estar contaminado pelo mergulho na imanência do desejo, que permitiu

O CsO é tudo isso. Necessariamente, um *Lugar* percorrido em *hecceidades* (*lugar-ermo, deserto oceano imanente, Oficina-chão de Transfazer a natureza, Nadifúndio*), que o poeta experimentava em repetições: *Repetir, repetir – até ficar diferente./ Repetir é um dom do estilo* (BARROS, 1993, in. PC, 2010, p. 300). Um plano de composição, “*Agora tenho saudade do que não fui*” (BARROS, 2008, p. 11), que tem a ver com o coletivo, “*Os outros: o melhor de mim sou eles*” (BARROS, 1996, in. PC, 2010, p. 349)⁶⁴. O poeta construiu “sua pequena máquina privada, pronta, segundo as circunstâncias, para ramificar-se em outras máquinas coletivas” (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p. 24), feito *arbusto sobre ruínas tem mil gretas esperando encontros*.

A cartografia dos fluxos de composição do CsO⁶⁵ cria mapas intensivos, experimentações espaciais que vão traçando o *desenho de origem*, configurado por potências moleculares de um *Pantanal semovente* (WALDMAN, 1990, p. 16). O *corpo sem órgãos do espaço entre*, precisa produzir a composição desses espaços intensivos,

inventar Bernardo da Mata, como genuíno guardador de águas. No livro CCA (1991), *o avô que foi morar na árvore com seu Gramofone*, bem como, *Aristeu que estava em final de árvore*; com o LI (1993), conhecemos *Apuleio*, navegador perdido em deriva e *delírio frásico*; e *Andaleço*, que era de *Etrúria*. No LSN (1996), *Catre-velho é um traste pessoal à toa*, *Seo Antônio Ninguém um sujeito desacomtecido e Bola-Sete é filósofo de beco*; em EF (2000), *Bola-Sete incansável em não sair do lugar*; No TIG (2001), está *Joaquim Sapé*, que *atravessava as ruelas da Aldeia como se fosse um Príncipe e Bandarra*, ente que *só andava por lugares podres*; em PR (2004), *Antônio Carancho era virtuoso*: “*ouço a fonte dos tontos (...)/ Quem ouve a fonte dos tontos não cabe mais/ dentro dele./ Outra pessoa desabre*” (BARROS, 2004, in. PC, 2010, p. 435, 436). Todos os entes presentes nos diferentes livros da obra, são diferenças de uma série experimentada por repetição e diferença, corporeidades inventadas pela *Estética da Ordinarietàade*, que varia e percorre heterogêneas singularidades, passa por diferentes estados, linhas de fuga e desterritorialização, traçando corporeidade geográficas em devir, *Corpos sem órgãos*, errantes em um espaço rizomática (dos *caderninhos de caos*). O poeta foi “consumindo todos esses estados que o fazem nascer e renascer (...) O sujeito, cujo eu desertou do centro, estende-se por todo contorno do círculo. No centro está a máquina do desejo, máquina celibatária do eterno retorno” (DELEUZE, GUATTARI, [1972] s/d, p. 21), que repete em busca da diferença inaugural.

⁶⁴ Os agenciamentos para o entendimento das coisas com o corpo, não param de acontecer ao longo da obra, uma multiplicidade de movimentos de capturas e conexões para deixar de ser e tornar-se outras corporeidades: “*O melhor de mim são eles, eu disse. Porque afinal de contas aquilo que está escrito que são os outros sou eu também (...)* Na voz dos outros você diz melhor, se desnuda mais, se expõe mais. Faz de conta que é o outro. É a transferência de gente (...) Eu não uso pessoas cultas, os outros meus são indivíduos, sujeitos que têm alguns desvios patológicos. Para botar os meus desvios, os nossos desvios... O meu é de linguagem, eu só gosto de escrever as coisas que rompem, que arrombam a linguagem. Isso é coisa patológica. É o adoecimento do ser” (MULLER, 2010, p. 108).

⁶⁵ O CsO funciona como máquina *desejante* produtiva, “agenciando elementos, coisas, vegetais, animais, utensílio, homens, potências, fragmentos de tudo isso, 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), como expresso pelas palavras da poesia: “*Meus ombros emigram de mim para pássaros./ E corpo foge, roçando nos cactos secos do deserto./ Ó Deus, amparai-me./ Os limites me transpõem!*” (BARROS, 1947, in. PC, 2010, p. 56). O “limiar” está depois do limite, assim como o “deslimite”, configurado por *avaliação marginalista* que *marca uma mudança inevitável* (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 114).

para perceber como o poético configurou um programa de espacialização em *deslimite* de diferenças.

3.2 O pantanal intensivo e o quintal afetivo: forças moleculares de produção do espaço da poesia

No Pantanal ninguém pode passar régua. Sobremuito quando chove. A régua é existidura de limite. E o Pantanal não tem limites

(BARROS, 1966, in. PC, 2010, p. 206).

Essa é, em nós, uma das expressões mais belas e essenciais da imagem de pensamento da poética de Manoel de Barros. Voz vinda de outro lugar, em *anúnciação: enunciados constativos, manchas, nódoas de imagens, festejos de linguagem*. Mais uma composição da *máquina de escritura dos desejos inaugurais* no *transfazer* da poesia, propriamente: “*Livro de Pré-coisa: roteiro para uma excursão poética no Pantanal*” (1985).

Caminhos: trajetórias para desterritorialização. O poeta foi traidor, roteirizou uma excursão poética que se assemelhou à incursão de incorporações, conexões que não necessitam de explicações, multiplicidades de encontros com fluxos moleculares do Pantanal que *ninguém pode passar régua, Sobremuito quando chove*.

O livro, em fluidez de fluxos moleculares, enunciou “*Vespral de Chuva que anda por vir está se arrumando no bojo das nuvens (...); Todos sentem um pouco na pele os prelúdios da chuva; Tudo está preparado para a vinda das águas. Tem uma festa secreta na alma dos seres*” (BARROS, 1985, in. PC, 2010, p. 205). Nele, *tromba-d’água se engravida* para se transformar em *rio desbocado*: “*Taquari cheio de furos pelo lado, torneiral, derrama e destremela à toa*”, as águas têm potência de *deslimite*: “*Estoura. Arromba. Carrega barrancos. Cria bocas enormes. Vaza por elas. Cava e recava novos leitões. E destampa adoidado...*” (BARROS, 1985, in. PC, 2010, p. 201). Força de desterritorialização que *erra pelos Cerrados* e, em sua reterritorialização, *inventa novas margens* no *transfazer* dos estratos, *Prefere os deslimites do vago*: “*espraia amoroso, libidinoso animal de água, abraçando e cheirando a terra fêmea (...)* *emprenhou de seu limo, seus lanhos, seu húmus – o solo do Pantanal*”, fecundante renovador, malcomportado: “*é um rio cujos estragos compõem*” (BARROS, 1985, in. PC, 2010, p. 201, 202).

“O mundo foi renovado, durante a noite, com as chuvas”. O derramar de águas abundantes fecundou “a surpresa dos cogumelos!”, e reconfigurou a imagem da paisagem: “Choveu tanto que há ruas de água. Sem placa sem nome sem esquinas”; criados por fluxos em descontrole que *encharcaram o Cerrado até os pentelhos*, e conectaram agenciamentos de *alegria* na alma dos seres (*capim e Biguás e Lagartos e Borboleta e pessoas e meninos e e e*): “*Alegria é de manhã ter chovido de noite!*” (BARROS, 1985, in. PC, 2010, p. 206).

Os fluxos moleculares de águas em descontrole não colocam o Pantanal em variação apenas pelas forças abundantes que reconfiguram paisagens na planície alagada, mas também, nos períodos de estiagem, arranjam diferenças intensivas quando as *águas se encurtam*, para a composição poética de uma *química de brejo*. Fonte germinal de multiplicidades de vidas virtuais, que se efetivam no encontro do *grande ventre preparado pela matrona arraia*, dando luz à composição do “*Agroval*”: “*nas proximidades dos brejos ressecos, se encontram arraias enterradas. Quando as águas encurtam nos brejos, a arraia escolhe uma terra propícia (...) abre suas asas e faz um chão úbere por baixo – e se enterra*” (BARROS, 1985, in. PC, 2010, p. 202).

O “*Agroval*” foi feito imagem de um *útero vegetal, insetal, natural*, “uma Alma do mundo pousada no barro” (SOUZA, 2010, p. 75). Que criou espacialidade de múltiplos agenciamentos, com diferenças pré-individuais, produzindo um território intensivo de *trocas e infusões (linfas, de reima, de rumen); mutualismo, no amparo que as espécies se dão; cargas de ajuda, comércio de frisos e de asas, de sucos de sêmen e de pólen, de mudas de escama (...)* Comércio de *hermafroditas de instintos adesivos*” (BARROS, 1985, in. PC, 2010, p. 203, 204), toda a preparação meticulosa do fervilhar da vida: “*É a pura inauguração de um outro universo. Que vai corromper, irromper, irrigar e recompor a natureza*” (BARROS, 1985, in PC, 2010, p. 204).

Outras temporalidades foram encontradas no fervilhar da vida, como também das coisas: “*As coisas que acontecem aqui, acontecem paradas. Acontecem porque não foram movidas. Ou então, melhor dizendo: desacontecem*” (BARROS, 1985, in. PC, 2010, p. 207). Como a *carreta pantaneira* que, *encostada debaixo de um pé de pau*, em “*desserventia*”, avizinhou-se do nada, desimportante, disfuncional, para fazer *devir imperceptível*: *A sombra do pé de pau a carreta se entupia de cupim. A mesa, coberta de folhas e limos, se desmanchava, apodrecente.*

O objeto ascendeu à coisa, *desobjeto*, e se liberou para agenciar outras possibilidades relacionais, como coisa consumida pelo tempo, *apodrecente* para florescer em devir afetivo com o chão pantaneiro: “*a carreta ia se enterrando no chão, se desmanchando, desaparecendo*” (BARROS, 1985, in. PC, 2010, p. 208). A semovência sedimentar do Pantanal que enuncia vida e desfazimentos, é um chão preñado de movimentos intensivos, conexões que permeiam múltiplas temporalidades de experimentação inventiva.

Nas “*lides de capear*”, o tempo lento das coisas que *desacontecem*⁶⁶ no pantanal, determinava muito sobre o trabalho do pantaneiro. “*No conduzir de um gado, que é tarefa monótona, de horas inteiras, às vezes de dias inteiros*”, é que o pantaneiro encontrava seu ser, em *atividade livre e andeja*: “*Porque a maneira de reduzir o isolado que somos dentro de nós mesmos (...) é botando enchimento nas palavras (...) É, enfim, através das vadias palavras, ir alargando os nossos limites*” (BARROS, 1985, in. PC, 2010, p. 208, 209).

Vencer o isolamento, cerceado de parcos conhecimentos e vocabulário, se fazia recorrendo às imagens e brincadeiras, inventando coisas que não aconteciam, promovendo infusões, aderências, incrustações em suas referências animais, vegetais, e outras: “*Sem as químicas do civilizado. O velho quase-animismo*” (BARROS, 1985, in. PC, 2010, p. 209), na procura de aproximações, agenciamentos e construção de um *espaço entre* intensivo, do devir, de um pantanal reinventado, que não acabaram de fazer.

O pantanal criado pela poesia é produto do desejo. Um espaço intensivo, não geométrico, *sem existidura de limites*, onde *ninguém pode passar a régua*, pois está permeado de conexões de diferença. Contudo, a literatura de crítica à poética de Manoel de Barros, tende a associar imagens e coisas do pantanal de poesia, como referências

⁶⁶ Bela análise do prefixo “des” na poesia de Manoel de Barros é encontrada Almeida (2012), e responde a conclusão empobrecedora de Carpinejar (2007, p. 27), que observou a função do prefixo como tentativa salvar a palavra do clichê, sem analisar os diferentes usos empregados. Salvando palavras do clichê e fazendo o prefixo funcionar de diferentes maneiras no encontro dos *deslimite* das palavras, no caso “desacontecer” não é uma simples ação contrária. Na verdade, aqui temos o caso em que o prefixo “des-” nega e afirma ao mesmo tempo” (ALMEIDA, 2012, p. 150). O *desacontecer* funciona como diferença que busca temporalidade particular para poesia, o tempo lento que faz o acontecimento por *hecceidade*, linha de fuga ao encontro do acontecimento parado, não seria propriamente este, o tempo de acontecimento da poesia na ponta do lápis do poeta!?: “*Acho que o ritmo das cidades, sendo mais veloz, pode causar no poeta algum tipo de pressa. Aqui, no ritmo do carro de boi, parece que a maturação se obriga. O exercício da paciência é mais fácil por aqui*” (MULLER, 2010, p. 132).

fortemente marcadas pelo mundo empírico, que remeteriam a um *realismo* irrefutável. Com esse procedimento, observam-se movimentos para dilacerar a obra, em minuciosa seleção de fragmentos, palavras, *ideias justas*, correspondentes aos objetivos definidos *a priori*, geralmente formulados em *forma* de perguntas subjetivistas, taxonômicas, classificatórias. *A boa natureza do pensamento* que traça respostas por meio de *toda uma organização que adestra*.

No entanto, sabe-se que a poesia sempre se construiu como exercício de liberdade, e talvez respeitando tal orientação, gostaríamos de perceber como algumas leituras, gozando de toda liberdade de compreensões e reflexões, estabelecem interpretações que, ao invés de garantirem abertura aos usos e prazeres das possibilidades poéticas, produzem uma imagem de pensamento estratificada, configurada por segmentos *molares* que enquadram e remendam o guarda-chuva rasgado pela poesia e seus sopros de caos. Vejam-se exemplos.

Procurando analisar autores que exploram a linguagem regional criando obras de cunho universal, Magalhães e Marinho (2009), buscaram significados à poesia, a partir da seleção de palavras e expressões populares. “O emprego popular do sintagma “a gente”⁶⁷ é um brasileirismo (...) de uso eminentemente regional”, o que permite uma definição de significados ligados aos objetivos traçados *a priori*, “a poesia elabora-se a partir de uma linguagem de expressão regional e dá lugar a um eloquente manifesto modernista de brasilidade” (MAGALHÃES, MARINHO, 2009, p. 105, 106). Sem dúvida, a poética não se limita a essa identificação⁶⁸ e tão pouco, à conclusão dos autores:

Observa-se que Manoel de Barros utiliza, em sua poética, expressões advindas do linguajar dos habitantes pantaneiros (...) a poesia serve também para fixar um retrato que se prestará ao auto-reconhecimento identitário de toda uma população. Entre outros aspectos eminentemente valorativos, essa identidade se constrói sobre uma linguagem impregnada de humor, característica regional finamente observada pelo poeta pantaneiro e transposta numa poesia

⁶⁷ Colhida na frase “A gente dávamos na Cacimba” (BARROS, 1937, in. PC, 2010, p. 24).

⁶⁸ A poesia de Manoel de Barros, apesar de possuir e dialogar com movimentos, gerações e artistas, não se associou a nenhuma geração do *Modernismo* (primeira (1922), segunda (1930) geração, e terceira geração de 1945), compreensão que também era defendida pelo autor: “Acho que não pertença à Geração de 45 senão cronologicamente (...) Achava e acho ainda que não é hora de reconstrução. Sou mais a palavra arrombada a ponto de escombros (...) Agora a nossa realidade se desmorona. Despencam-se deuses, valores, paredes... Estamos entre ruínas (...) É dever dos poetas de hoje falar de tudo que sobrou das ruínas – e está cego. Cego e torto e nutrido de cinzas. Portanto, não tenho nada em comum com a Geração 45” (BARROS, 1990, p. 308, 309).

extremamente representativa da cultura dessa região do Brasil (MAGALHÃES, MARINHO, 2009, p. 108).

A imagem de pensamento da poesia foi interpretada pela identificação das linhas e segmentos molares de estratificação, que pudessem dar conteúdo para o *auto-reconhecimento identitário*, encontrando palavras que permitissem classificar, *fixar um retrato*, remendar e pintar uma representação no lugar do guarda-chuva rasgado pela poesia. Em perspectiva semelhante, outra análise, parte da *ideia* de a poesia ser resultado de vivências no Pantanal, paraíso ecológico de biodiversidade de vidas e cultura, lugar de experiência concreta, transposta para poesia⁶⁹, o que conduz as seguintes considerações:

Ainda que elaboradas a partir de um universo representativo de um Pantanal concreto e marcado pela história pessoal de alguém que consumiu grande parte de sua infância nessa extensa e complexa região do Brasil (...) As imagens finamente elaboradas por Manoel de Barros recuperam certos traços edênicos de uma cultura eminentemente brasileira e formada lentamente no cadinho das miscigenações do Brasil Central (SANTOS, MARINHO, 2009, p. 87).

As considerações citadas, vão de encontro ao que identificamos como estratificação do pensamento e da reflexão poética. Quando se procura arrastar a poesia para o campo da interpretação e associação da produção artística, as relações de poder do regionalismo e/ou nacionalismo, traçando um paralelo com a imagem de *pensamento arborescente*, que possui *um ponto de origem*, uma filiação cultural e identitária, com “expressões advindas do linguajar dos habitantes pantaneiros”. Um “verdadeiro” enquadramento de toda uma população com suas especificidades: a *mestiçagem-miscigenação*, ante o reconhecimento da *linha de fuga que passa*, como o *bugre errante*.

O “Pantanal concreto e marcado pela história pessoal”, foi identificado na poesia como *representação da cultura regional*, que também era *eminentemente brasileira*. Tornou-se o Pantanal estratificado pela cultura, que garante seu futuro e passado encadeado em toda uma história, um desenvolvimento, conforme os cortes *significantes* do pensamento *normal-arborescente*.

⁶⁹ Como proposto pelos autores: “Pelo viés da análise das imagens poéticas elaboradas em torno da população pantaneira, este trabalho pretende contribuir para a interpretação do conjunto da obra de Manoel de Barros” (SANTOS, MARINHO, 2009, p. 73).

O poeta, por diversas vezes, em suas “conversas por escrito”, deixava claro que não lhe apetecia a visão contempladora da exuberância paisagística do Pantanal: “*Com esta natureza exuberante que tem o Pantanal é que eu luto. Luto para não ser engolido por essa exuberância*” (MULLER, 2010, p. 76). O autor também era consciente de que a poesia não tinha que representar nada, mas sim expressar diferença em transfiguração epifânica: *é preciso evitar o grave perigo de uma degustação contemplativa dessa natureza, sem a menor comunhão do ente com o ser. Há o perigo de se cair no superficial fotográfico, na pura cópia, sem aquela surda transfiguração epifânica*” (BARROS, 1990, p. 315).

A expressão *poeta pantaneiro* parece que me quer folclórico. Parece que não contempla meu esforço linguístico. A expressão me deixa circunstanciado. Não tenho em mente trazer contribuição para o acervo folclórico do Pantanal. Meu negócio é com a palavra (MULLER, 2010, p. 76, 77 grifo nosso).

O poeta, procurando se defender dos *estupradores* de sua poesia, sempre deixou claro que seu Pantanal⁷⁰ era resultado de envolvimento com as palavras. Gostava do Pantanal ao ponto de invenções, não permitindo à linguagem ser definida por função comunicativa, senão por comunhão com as coisas, na invenção de agenciamentos que criavam movimentos de desterritorializações e encontros de *linhas de fuga* da exuberância, representação, descrição, cópia, cultura, folclore: “*A simples enumeração de bichos, plantas (jacarés, carandá, seriema, etc,) não transmitem a essência da natureza, senão que apenas a sua aparência. Vem daí que é preciso humanizar de você a natureza e depois transfazê-la em versos*” (BARROS, 1990, p. 315).

O Pantanal poético de Manoel de Barros sempre foi capturado e maquinado pela escritura do desejo⁷¹, foi resultado de conexões de fluxos moleculares para composição

⁷⁰ Como *desexplicou* MB em fragmento de entrevista: “*Gosto do Pantanal ao ponto de eu precisar inventar uma tarde a partir de um tordo. Gosto do Pantanal ao ponto que eu possa ficar livre para o silêncio das árvores. Gosto do Pantanal ao ponto que meu idioma não sirva mais para comunicar senão que apenas para comungar (...)* Para mim, quem descreve não é dono do assunto: quem inventa, é (...) *Minha linguagem será sempre de comunhão. É dessa forma que em mim o Pantanal se expõe. Tenho dentro de mim um lastro de brejos e pássaros que inevitavelmente aparecem na minha poesia*” (MULLER, 2010, p. 130, 131).

⁷¹ Em inúmeras entrevistas o poeta dissociava seu fazer poético das imagens e representações do Pantanal, o que pode ser visto também no precioso documentário: “Só dez por cento é mentira” (2008), de Pedro Cesar Duarte Guimarães: “Eu disse outro dia que a minha poesia é fertilizada. É fertilizada pelo sol, pelas águas, pelo chão do pantanal. Ela é fertilizada. Mas a palavra não me serve para descrever paisagem. Poesia não é um fenômeno de paisagem. É um fenômeno de linguagem. Eu sou nascido no Pantanal. Sou filho do Pantanal. Gosto do Pantanal. Tenho amor pelo Pantanal. Sou criado no Pantanal. O que me dá dinheiro, o que me dá o ócio é o Pantanal (...) Mas eu sou um poeta da palavra. E ninguém

de seus *cenários* poéticos. O Pantanal, maquinado em desejo, transbordou em fluxos moleculares capturados como potência de diferença. Heterogeneidades em conexões. Nunca especificidade, espécie, tipos, formas-conteúdo, substâncias, sem estrutura nem passado.

Como máquina de guerra, o pensamento se lançou ao encontro do fora, rasgando o guarda-chuva das representações que estratificam a abóboda do pantanal vivido, representado, cênico. Pois o desejo era capturar forças/traços intensivas que funcionassem como *sopros de caos* para a poesia: “*O Pantanal está nas palavras. Palavras têm sedimentos. Têm boa cópia de lodo, usos do povo, cheiros de infância, permanências por antros, ancestralidades, bostas de morcegos, etc.*” (MULLER, 2010, p. 71). O poeta brotou do chão sedimentar, um Pantanal que legou à sua imanência olho anômalo para conceber as estratificações na natureza e nas palavras, como limites a serem transpostos em busca do “deslimite” das linhas de fuga e desterritorialização em *transfazer* afetivo promiscuo, em desejo de desfazer os costumes, aumentando o mundo pela contaminação de sua voz poética.

Não há em mim nem um propósito de ser *regionalista*. Nunca houve em mim o propósito de mostrar as particularidades de minha região, de seu povo, de seus falares, de seus costumes. Sou pantaneiro porque nasci, aprendi a falar e tenho meu umbigo enterrado no Pantanal. Mas o meu negócio é com a palavra. Meu gosto é desfazer os costumes das palavras. E não de mostrar os costumes do meu lugar (MULLER, 2010, p. 167).

Como observado no segundo capítulo da tese, o espaço do rizoma *dos cadernos de caos* foi feito lugar de encontros, agenciamentos, capturas, criações que produziram o *espaço entre* dos devires, uma superfície de multiplicidade de deslocamentos, sem ordem nem pressupostos, dotado de *antigenealogia* e *antimemória*, marcado por desvios de funções culturais e/ou identitárias, procedendo sempre por variação, expansão e capturas-afetivas: “*Não vou encostar as palavras lesma, sapo, águas etc., pois elas são meus espelhos. Sou narciso delas*” (MULLER, 2010, p. 72).

Mesmo estarecendo e descompassando o mundo com as absurdez dos sentidos, a poesia de Barros sofreu ataques de um pensamento identificador. Que busca associar, comparar, medir, avaliar e decompor, capturando ínfimos traços culturais para

quer entender isso. Pouca gente quer entender isso. Que eu não sou poeta de paisagem, não sou poeta ecológico, não quero fazer folclore, não quero expressar costumes, não sou historiador. Eu sou poeta. Poeta é um sujeito que inventa. Eu invento o meu Pantanal (GUIMARAES, 2008).

“defender” e “comprovar” propósitos regionalistas. Vários dos que insistem nesta tese procuram apreender palavras de uso regional na escritura poética, justificam a empreitada no gosto que tem a poesia pelos falares criativos do povo que manejam a língua como gostava o poeta: potência viva e em processo de transformação.

Sim. Ainda jovem, em fuga do Partidão em regresso ao Pantanal, o poeta se deparou com a diferença expressiva da língua na boca do povo: *cada fazenda do Pantanal era uma ilha linguística, em cada uma delas se falava um dialeto próprio*. Com tudo, além de ter perdido seu caderninho de anotações dos falares mal comportados dos pantaneiros, sua infância em “isolamento” na fazenda não lhe atribuiu virtudes de um copiador das *particularidades da região, de seu povo, de seus falares, de seus costumes*. Mas o legou desejo de um artesão menor da palavra, corporeidade nômade em transmutação e guerrilha para desregular a normalidade das coisas: seu negócio era *desfazer os costumes das palavras*, ou seja, ruptura com as estratificações que pudessem limitar o pensamento e o desejo poético.

O Livro de *pré-coisas* é sem dúvida o caminho em que a obra sofreu notória estratificação por um pensamento classificador. Por ele, diferentes autores, especialistas com análises de profunda capacidade intelectual e conhecimentos literários, sempre encontraram traços e segmentos que são associados à cultura regional.

Se questionando sobre a existência de uma literatura regional, Nolasco (2008, p. 73), encontrou no “Agroval” de vida germinando no brejo, com trocas de favores e mutualismos entre os rascunhos de vida minúscula, a proposição de uma nova forma de ver o *lugar*. A partir da hibridação cultural: “[...] Lugar escolhido, eleito (“terra própria”), o “grande útero” se desfaz, se distende, se cria e recria [...]”, espacialidade comparada ao lugar de onde o autor escrevia, Campo Grande, Mato Grosso do Sul de pantanais e fronteiras, “lugar de quem é, de quem passa e fica, e de quem não fica; lugar de migrantes, de passagens, e de pousos”: “[...] Os deslimites do Pantanal, das peles, das línguas, do povo, das gentes, refletem incontestavelmente as culturas” no plural, formação híbrida em estado de *superfície permanente* (NOLASCO, 2008, 75).

Enquanto seu irmão, também crítico literário, pensando o lugar enquanto metáfora de espaço regional analisou a poesia de Manoel de Barros, como criadora de um lugar no *deslimite do vago*. Lugares que acontecem através do não-movimento e combinam para uma visão comungante e oblíqua das coisas, que vai em direção a *hibridação e transculturação*. O autor se questionava “[...] em que medida a

transformação na construção das identidades locais está regida pela tradição, pelo rito, ou pela inércia – e não pela globalização” (SANTOS, 2008a, s/p). Entendimento que, favorecia para (re)atualização na noção de regionalismo, que passou a ser operado por “transculturação narrativa”: “[...] atravessando e reconfigurando fronteiras, ao redesenhar diferenças de etnia, gênero e outras formas de pertencimento que fazem do regional renovada categoria trans-histórica” (SANTOS, 2008b, s/p).

É necessário *licenciosidade* diante da análise dos críticos literários, para não olvidar-nos, pela ótica dos hibridismos e transculturação, do *entre lugar do discurso latino-americano que falava* Silviano (2000, p. 20, 21), produzido entre a assimilação do modelo original (em respeito pelo já-escrito em língua Maior), e a necessidade de produzir o novo, por uma escritura que se vira contra os modelos, afrontando-os em combates que negam, escapam e desconstroem as estratificações do pensamento acostumado.

O discurso de hibridização não se fez pela assimilação das diferenças em construção de diversidade (principalmente, porque as “geometrias de poder” criam heterogêneas normalizações disciplinares que asseguram as desigualdades como dispositivo de diferenciação dos corpos), mas pela diferença entre o texto *legível* do escritor *Maior*, da cultura já reconhecida e chancelada e os textos *escrevíveis* em língua *menor*, que desterritorializam o leitor em encontro com expressões de diferença, antecipando um por vir.

As escrituras poéticas de Barros, como *textos escrevíveis em língua menor*, foi resultado de meditação silenciosa e trapaceira sobre a linguagem, surpreendeu o modelo ideal da língua *Maior*, com sua guerrilha *menor* dos agenciamentos aos afetos intensivos da infância, natureza, insignificâncias, construindo um *entre lugar* da experiência sensual com signo estrangeiro, tornando lisa à linguagem em *desreino* exterior a significação social e seus domínios políticos culturais: “[...] entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade” (SANTIAGO, 2000, p. 26).

Por isso, os hibridismos e transculturações regionais do Pantanal de diversidades culturais nos “deslimites” das fronteiras internacionais, não aparecem como diversidade cultural na obra barreana, mas fundamentalmente como expressão de diferença (BHABHA, 1998, p. 63). A “[...] diversidade cultural opera para o conhecimento de

conteúdos e costumes culturais pré-dados, mantido em um enquadramento temporal relativista [...]”, como representação retórica que rejeita o problema da enunciação da diferença cultural. Enquanto a *expressão de diferença* (na poética barreana) operou por linhas de fuga e desterritorialização, negociando para encontro de invenção do “*entre-lugar*”, um espaço político de enunciação da diferença da escritura menor. O que fez o processo enunciativo emergir de rupturas e introduzir “[...] uma quebra no presente performativo da identificação cultural, uma quebra entre a exigência culturalista tradicional de um modelo, uma tradição, uma comunidade, um sistema estável de referências [...]” (p. 64), invocando o por vir de novas corporeidades.

O Pantanal de poesia foi construído na superfície horizontal do espaço *rizomático*, produto de relações com a sexualidade, mas também o animal, vegetal, as palavras, o livro, a política, caçando todo o tipo de “devires” (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p. 32). Geografia de devires que inventam *espaço entre* no rizoma, uma imagem de pensamento construída por *mapas intensivos produzido-reversível de conexões-constitutivas*, para a confirmação de que o *inconsciente* não produz fechado sobre ele mesmo, sempre construindo conexões que desbloqueiam o *corpo sem órgãos e o abrem sobre um plano de consistência*. “*Acho que o inconsciente é o lugar onde as palavras ainda estão se formando. Ali é o porão da poesia. Depois que a palavra sai do porão, temos que limpá-las de suas placentas. Dói mais enxugar o escuro das palavras*” (MULLER, 2010, p. 166).

O inconsciente, como *máquina desejante*, se afetava e construía caminho para as origens, o *primitivo*, deslizando como ente errante, nômade da *estepe* em combate para povoar seu deserto. Foi necessário, inclusive, inventar um termo para denominar tal movimento literário idiossincrático: a *Vanguarda Primitiva*⁷²: “*Eu não caminho para o fim, eu caminho para as origens (...) Procurei sempre chegar no criancimento das*

⁷² A “*Vanguarda Primitiva*” foi uma criação coletiva do poeta Manoel de Barros, do jornalista Bosco Martins e do poeta Douglas Diegues, inventor do “portunhol selvagem”. Inspiração de uma *conversa* literária que quer transformar o grau de conhecimento em índice de desenvolvimento humano através da fascinação pelo primitivo. Não curralesca e nem esotérica, a vanguarda primitiva já rendeu algumas obras em seu caminho para as origens. Kosmofonia Mbyá Guarani, registro literário-musical, da Editora O Morto q Fabla, de Guilherme Sequera, organizado por Douglas Diegues. Livro que comentado por Manoel de Barros: “*Ouvi os cantos, a voz, os murmúrios dos MBYA Guaranis. Eles me transportaram para a fonte das palavras. Me levaram para os ancestrais, para os fósseis linguísticos, lá onde se misturam as primeiras formas, as primeiras vozes! A voz das águas, do sol, das crianças, dos pássaros, das árvores, das rãs... Passei quase duas horas deitado nos meus inícios, nos inícios dos cantos do homem*” (MARTINS, 2008, p. 4).

palavras. O conceito de Vanguarda Primitiva há de ser virtude de minha fascinação pelo primitivo” (MARTINS, 2008, p. 3).

O gosto pelo primitivo inaugural da poesia fluía em caminho ao “achadouro de infância”. “Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas” (BARROS, 2008, p. 67).

O maquinismo do desejo era produzido como *lastro de armazenamentos ancestrais* de um olhar para baixo, atávico, que vem de Bugre em fascinação pelo primitivo, e se repetia em encontro de afetos nas trajetórias de vida. “fui viver algum tempo com os índios chiquitanos, na Bolívia (...). Reparei que os filhos dos índios brincavam, como eu, no terreiro, com osso de arara, sabugos e pedaços de pote. Não sei se isso explica o gosto por insignificâncias” (MULLER, 2010, p. 161).

Nas “conversas por escrito” fica claro que o espaço recolhido pela poesia não foi dos episódios de vida, mas uma espacialidade imanente conectada aos fluxos de produção do desejo, em maquinação construtiva de encontros com o *fora*. O olhar atávico dos *armazenamentos ancestrais* (como voz vinda de outro lugar), agenciando-se aos afetos experimentados pelo *espaço entre* do quintal da infância, somaram-se ao instinto linguístico para os desvio na linguagem.

Não creio que a originalidade de um texto venha do lugar onde o autor nasceu ou tenha vivido. A infância que passei no Pantanal deixou em mim um lastro. É claro, Sou um depósito daquelas coisinhas do meu quintal. E aquelas coisinhas do meu quintal misturavam-se ao mesmo tempo às outras coisinhas dos meus armazenamentos ancestrais. Minha poesia há de ser um pouco o resultado dessa mistura, e mais o instinto linguístico (...) No caso da originalidade é ainda importante o gosto esquisito que tenho pelas doenças da linguagem antes que pela saúde dela. A minha originalidade há de ser fruto de coito anormal com letras. Gosto mais das sintaxes de exceção, da fala dos tontos, dos erros anônimos, dos temos espúrios. Sou um sujeito inconfiável; tem hora leio avencas, tem hora Proust (MULLER, 2010, p. 124, 125 grifo nosso).

Ao que parece, *Padre Ezequiel*, como exposto em “O livro das ignoranças”, não teve êxito em fazer *limpamento* nos receios do menino que, aos 13 anos de idade, descobrira “que o que me dava prazer nas leituras não era a beleza das frases, mas a doença delas” (BARROS, 1993, in. PC, 2010, p. 319). No entanto, o próprio poeta advertiu todos que era um *sujeito inconfiável*. Talvez por isso tenha passado a vida procurando doença na linguagem. Nessa perspectiva, tem-se reiterada, a imagem do

poeta *traidor*, *índio*, nômade de saber ambulante, *andarilho de estrada* que *tem gosto esquisito pela doença das frases*. Afetado pelo desvio como conexão afetiva, desejou uma linguagem *agramatical*, propôs *terapia literária* que fabricou cura embevecida na própria patologia. Doses de veneno, olhos vermelhos: “*Olhai os cogumelos pondo as bocas!*” (BARROS, 1966, in. PC, 2010, p. 138), para adquirir potência de vida no envenenamento da linguagem, ante a boa forma estratificada das disciplinas gramaticais.

O estarecimento que reserva maior beleza se deu pela generosidade do olhar poético, que não aprisionou o ato criador aos espaços vividos, não favoreceu as *linhas segmentares* do pensamento *arborescente*, com seus *binarismos*, nem os determinantes formais, causais, familiares, estruturais, culturais, e seus carcomidos traços de “verdade”, com toda uma organização que aprisiona e restringe a multiplicidade, que é inerente à invenção.

Não crer que *a originalidade de um texto venha do lugar onde nasceu ou tenha vivido*, faz combate à *noção reacionária de lugar* (MASSEY, 2000, p. 178). Não abrindo mão da multiplicidade no acontecimento de criação, um desvio, à esquiva do lugar comum, das identidades aparadas por *essencialismos*, fixidez, fronteiras, tradições, geometrias de poder, entre outros, a poesia, se coloca como forma de combate, da busca de fluxos moleculares, intensivos, ao mesmo tempo em que aponta o *caminho* no qual as coisas de poesia aconteciam. Nas *misturas* entre *as coisinhas do quintal da infância*, *os armazenamentos ancestrais* (o fora, uma voz vinda de outro lugar), e o *instinto linguístico*.

O momento é oportuno para abordar a instigante provocação feita por Almeida (2012), que relacionou e distinguiu os espaços entre o Pantanal e o quintal na leitura da obra de MB: “[...] trataremos do entrelaçado espacial entre o Pantanal e o quintal. O Pantanal como um espaço localizável geograficamente e o quintal como um espaço localizável intimamente” (ALMEIDA, 2012, p. 118). A autora observou uma “inversão de grandeza” na expressão “*Meu quintal é maior que o mundo!*” (BARROS, 2008, p. 47), definida pela “aproximação da grande planície do Pantanal com o diminuto espaço do quintal” (ALMEIDA, 2012, p. 118), sentindo que, a descendência mítica do Bugre, na poesia de Manoel de Barros, além de confirmar seu gosto pelo primitivo, fornecia saber singular para composição poética: “Se Manoel de Barros pôde dizer que “bugre

não sabe a floresta; ele sabe a folha”, então, arriscamos dizer que o “poeta não sabe o Pantanal; ele sabe o quintal”” (ALMEIDA, 2012, p. 119).

O jogo de escala entre o grande e o *diminuto, localizável intimamente*, além de incorrer no risco do pensamento dicotômico da máquina binária, não percebe a *segmentaridade* inerente à concepção de localização, que foi dispositivo fundamental de consolidação de uma Geografia da razão. Operando em serviço da imagem de pensamento da forma-Estado, que desterritorializa e impõe sobrecodificação, normalizações disciplinares, “geometrias do poder”, que estratificam as relações pelo espaço (MASSEY, 2000, p. 179).

Mesmo diante desses percalços, a relação entre o Pantanal e o quintal parece extremamente interessante, principalmente pelas palavras do poeta: “*Eu gosto secretamente de ser lido, e mais: gosto de ser amado através de minha poesia. Quanto a buscar a matéria de poesia no Pantanal, isso não existe. A gente estava na terra desde pequeno e ganhou o chão de lá. E tudo ficou pregado na alma*” (MULLER, 2010, p. 128).

Manoel de Barros se fazia poeta pela traição dos poderes regenciais! O poeta traidor que não fez da localização, o espaço de poesia. *Não buscou no Pantanal a matéria de poesia*, preferiu extrair do chão, ganho na infância, aquele que ficou pregado na alma, para maquinação do desejo. Como bem sugeriu Almeida (2012, p. 118), pela análise da etimologia da palavra quintal, “um lugarzinho sem importância”, denota “o próprio gosto do poeta pelas coisas menores, abandonadas e esquecidas”, desvelando que: “Seu interesse pelas coisas ínfimas começa pelo espaço vivenciado quando criança” (ALMEIDA, 2012, p. 121).

O poeta buscou, no quintal da infância, experimentações sobre um espaço não estratificado pelo pensamento que interpreta, significa, representa, nomeia. O quintal não foi incorporado como localização, mas como *lugar de encontro* (MASSEY, 2000, p. 184). Traçado por fluxos moleculares de construção de “um lugar que só pode ser conceituado em termos de interações sociais”, não estático, mas em processo, “os lugares também são processos”: o poeta e o chão de infância, o quintal e o isolamento da fazenda no Pantanal, que o propiciou até os sete anos, aprender coisas que “analfabetam” ampliando seu mundo pelo imaginário. “Um lugar sem fronteiras no sentido de divisões demarcatórias”, preenchido de interações com o fora, com a exterioridade. O lastro de ancestralidade como voz vinda de outro lugar. O poeta vai

estudar em colégio interno, ampliou seu mundo de interações através do gosto pela leitura livre de curiosidade intelectual. “*Eu gostava das frases, de preferência as insólitas*” (MULLER, 2010, p. 40). Notadamente, o chão de insignificâncias afetou, com diferença, o gosto pelas leituras. Um lugar que “não possui “identidades” únicas ou singulares” (MASSEY, 2000, p. 185), engendra conflitos, batalhas, linhas de fuga das representações. “*Com esta natureza exuberante que tem o Pantanal é que eu luto. Luto para não ser engolido por essa exuberância*” (MULLER, 2010, p. 76).

O quintal, *lugar de encontro*, se aproxima, em verossimilhança, aos princípios do *rizoma*. Sendo o lugar conceituado por interações, se junta aos princípios de *conexão e heterogeneidade* do rizoma, configurando movimentos de captura, roubo, agenciamentos; A composição do *lugar sem fronteiras e divisões demarcatórias*, produz abertura à *multiplicidade*, superfície de deslocamentos em todas as direções para o encontro de linhas e fluxos que ocupam o plano de consistência.

O lugar que não possui identidade única ou singular, se fez pelo desejo de *ruptura a-significante*, batalha para fugir dos rótulos, cópias, representações, *exuberância*, determinações, objetivos, fortuna crítica, normas, forma-conteúdo, estupradores, lugar comum, regências, ordens, disciplinas, certezas, verdades, e e e outros combates.

O quintal foi um lugar que expressou conexões com o rizoma para funcionar como importante componente da máquina de escritura do desejo, afetos capturados em pedaços, blocos. “*Sou hoje um caçador de achadouros de infância. Vou meio dementado e enxada às costa a cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos. Hoje encontrei um baú cheio de punhetas*” (BARROS, 2008, p. 67).

Por isso, o quintal da infância, na poética, não foi resultado direto de percepções e/ou intimidades com a memória, o rizoma como antimemória e/ou memória curta, povoa o deserto imanente como quem caça armas para um combate, “*quero seleção ouviu?*”. Capturas de afetos para composições de *hecceidades*. “*O olho vê, a lembrança revê, a imaginação transvê. Eu esperava a manhã soltar formigas para brincar com elas. Agora a lembrança revê. Mas só a transfiguração dessas lembranças através da linguagem poderá me dar poesia*” (MULLER, 2010, p. 128).

Dessa forma, não há dicotomia nem binarismo entre o *Pantanal* e o *quintal* na obra de MB, sobretudo, porque o Pantanal foi o quintal do poeta e não importa que a razão lógica e suas noções de grandezas considerem isso impossível. Pois, não se está

falando de um espaço localizável e geométrico, mas, pelo *deslimite*, de uma espacialidade para composição de devires *geopoéticos*. O Pantanal de poesia, em Manoel de Barros, foi recolhido por afetos intensivos no quintal da infância, contaminou e foi misturando-se aos outros agenciamentos das trajetórias de vida (como no regresso do poeta para a fazenda no Pantanal, na década de 50, um intervalo de mais de dez anos sem publicação, tudo se acumulava nos *caderninhos de caos*, para culminar na publicação do premiado CUP, em 1960), sofreu aproximações incautas, experimentou diferenças, comunhões, foi transfeito em metamorfoses, tornando-se sexual e promiscuo, calibrado por *instinto linguístico agramatical*.

O Pantanal de poesia foi inventado pelo *deslimite* do quintal da infância, como percorrido por Suttana, “o dizer do poema instaura-se como jogo, imagem nunca suficientemente localizada, que nos dá o fundo sem ser ela mesma esse fundo, mas que só pode fazê-lo porque está a ele conectada” (2009, p. 119). Era o maquinismo das forças moleculares que expressavam o fundo, mas a composição poética nunca foi esse fundo mesmo: *Quanto a buscar a matéria de poesia no Pantanal, isso não existe* (MULLER, 2010, p. 128). Se o fizesse aprisionado por fixações apriorísticas, cederia ao risco de ter seu texto engolido pela exuberância, estratificado por linhas de segmentos molares que nada de novo revelariam. *Pura cópia fotográfica, a abóbada pintada*.

Não é possível olvidar que o poeta escreveu a maior parte de sua obra, trancafiado em seu *escritório de ser inútil* (distante do Pantanal). Selecionando afetos para povoar o deserto imanente, junto a dicionários, moscas, trastes, livros e liberdade para fazer nada. Neste território do corpo, alçava desterritorializações da/pela linguagem, buscando encontrar os lastros afetivos do chão de infância, moléculas de uma imanência experimentada pelo caos, livres de formas-conteúdos e significados, à espreita do encontro de fluxos de diferenças férteis ao transfazer da poesia.

A espacialidade da infância, nesse sentido, não se fez para celebrar a memória, imaginação, lembrança, nem história, mas *devir* geográfico, matéria vaga pregada na alma, fluxo de inconsciente maquinando processo de guerrilha para perda dos limites do humano, linguagem, natureza, razão utilitarista, ocupando a vida para as experimentações do encontro da diferença.

Como demonstrado por Souza (2010) o *deslimite* funciona como ação de *transfazer*. Potência para o acontecimento de transformação que resulta de vontade estética. A força do *deslimite* parece percorrer diferentes espacialidades na linguagem,

infância, insignificâncias, com força de ajuntamento e diluição das fronteiras, procurando fazer misturas entre cada pedaço de diferença.

O *deslimite* se expressa por um funcionamento literário em que referentes geográficos foram desterritorializados para composição de geografias dos devires poéticos. Espaços afetivos de transformação das invenções de poesia. O maquinismo do desejo criou rupturas e aberturas para encontros de *espaços entre* menores, fonte de toda *hecceidade, delírio e caos de poesia*, que criou, pelo espaço, “lugares” do *deslimite* poético, para percorrer e encontrar matérias de poesia, possibilitando *alisar* espaços na linguagem, em busca da *agramaticalidade*, bem como, realizar agenciamentos com a infância, na perspectiva de um primitivismo *ágrafo*, enunciado da linguagem inaugural.

3.3 O desejo fabricou espaço: o devir geográfico da literatura menor

Grande e revolucionário, somente o menor. Odiar toda literatura de mestres. Fascinação de Kafka pelos serviçais e pelos empregados. Todavia, o que é interessante ainda é a possibilidade de fazer de sua própria língua, supondo que ela seja única, que ela seja uma língua maior ou que o tenha sido, um uso menor. Estar em sua própria língua como estrangeiro; é a situação do narrador de Kafka (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 40, 41)⁷³

Kafka viu surgir sua arte de um sentimento de desamparo e, em toda sua obra, tentou redimir a beleza do fracasso, para redimir-se. Para remendar-se. Só Beckett não quer redimir nada. Beckett expõe com crueldade seus vermes de chapéus, seus pedaços de gente. Seu efeito é a pungência em nós. Ele ri de ser pedaços. E Gógol foi o primeiro que tentou redimir o pobre-diabo, nesse pobre Akáki Akakievitch, dando-lhe um lugar na literatura e um secreto amor debaixo do capote. Charles Chaplin redimiou os vagabundos fazendo de seu Carlitos um deus contemporâneo. O que eu descobro ao fim da minha Estética da Ordinarietàade é que eu gostaria de redimir as pobres coisas do chão. (BARROS, 1990, p. 328).

⁷³ O trecho citado é acompanhado por nota indicando aproximações do texto de Kafka à escrita de Beckett: “Le Grande Nageur é sem dúvida um dos textos mais “beckettianos” de Kafka: “Devo constatar que estou em minha terra e que apesar de todos os meus esforços, não compreendo uma palavra sequer da língua que vocês falam...” [...]” (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 41).

As citações nos impregnam de prazer e dor. Desvelam-nos diferentes escritores em exílio, pois não escreveram apenas, mas viveram pela escrita, à procura de redimirem-se, a busca de uma redenção, um silêncio, superações de si e do mundo, em composições envenenadas, doentes, errantes, ambulantes em busca do devir de seu acontecimento no mundo, donos do nada, *nadifúndios*, *Dragas*, *lugar ermo*, e toda uma potência menor para invenção literária. Eram inventores de máquinas de escritura que se conectavam a outras máquinas, o *entre* em agenciamentos com *Kafka* e *Beckett* e *Gogol* e *Charles Chaplin* e *Dostoievsky* e *José Gomes Ferreira* e *Manoel de Barros* e vários outros, na produção de encontros e diálogos na invenção de espaços lisos, menores, de devir: o *espaço entre de compaixão aos desprezados e ofendidos* pelas estratificações da exclusão e opressão do mundo.

O poeta traçou trajetórias de encontros e capturas, afetos que vão além de um conteúdo identitário, senão, por *deslimite*, para desregular as normalidades, agenciamentos para desterritorialização em exílio, desvios e roubos: “*Li em Chestov que a partir de Dostoievsky os escritores começaram a luta por destruir a realidade*” (BARROS, 1990, p. 308). Escritores menores e seus combates, batalhas, a espreita, se “desposicionam” do comum, desejam o desvio e os marginais, corporeidades nômades. Como bons traidores, fogem da linearidade dos trilhos de ferro, da escrita Maior, e escorrem feito água que caça jeito e encontra, no anormal, a fertilidade das armas de combate para o desejo de deformar os estratos da criação divina.

As máquinas de escritura dos autores se conectaram no fora da linguagem, produziram suas próprias desterritorializações, com ódio às estratificações dos mestres, riam dos pedaços, em conexões de traições, renúncias, abandonos e encontros de linhas de fuga, nas insignificâncias. Tornar-se estrangeiro em sua própria língua, escrever como *índio*, *andarilho*, *louco de água e estandarte*, afetado por *trapos* e *trastes*, *cisco*, sendo *lesma* para *gosmar* no mundo, um coito em palavras. Escritores que, juntos, esfacelaram o guarda-chuva de consciências estéreis e se encontraram lado a lado no percurso de captura dos *sopros de caos*. Sopros que vem de fora, o outro lugar das incorporações que contaminaram suas máquinas de escrituras.

Máquinas literárias, poéticas, celibatárias, conectadas por um *sentimento de desamparo*, buscando composição poética no *usamento* das sobras: restos da civilização. Escombros de demolições, o *pobre-diabo*; acabamentos em *ruínas*; o *fazedor de amanhecer*; *pedaços ofendidos e humilhados*; *pobres coisas do chão*,

rascunhos de Bernardo da Mata, alimentaram-se de cinzas e dos fluxos moleculares nos nervos do entulho... Redimiram-se, mesmo que em dor, na *beleza do fracasso*: “De muita dessa compaixão é feita a poesia de nosso século. Um fundo amor pelos humilhados e ofendidos de nossa sociedade, banha quase toda a poesia de hoje” (BARROS, 1990, p. 311).

Eis aí verdadeiros autores menores e suas máquinas de escrituras, que criaram funções diferentes à linguagem, “ventilando o que pode ser dito e o que não pode” (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 41). A língua, em experimentação imanente/intensiva “faz correr seguindo linhas de fuga criadora”, maquinando rupturas e desterritorializações (agramatical) no território da linguagem (poder-razão-gramática). Servindo-se “do polilinguismo em sua própria língua, fazer desta um uso menor ou intensivo, opor o caráter oprimido dessa língua a seu caráter opressor, encontrar os pontos de não-cultura (...) por onde uma língua escapa” (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 42) e um agenciamento se ramifica.

Por ser *uma literatura menor* retomou o problema político da literatura em relação à sociedade. Sem cair nas armadilhas de uma literatura engajada, na literatura menor “a questão política se apresenta como o lado “realista” da literatura, não por descrever a realidade de maneira realisticamente verossímil e engajada, mas por ser ela mesma uma realidade que intervém nas práticas da sociedade” (SCHOLLHAMMER, 2001, p. 60).

Por essa expressão de sentido a leitura e análise teórica da literatura menor pode participar e potencializar a intervenção da escritura no mundo, pois, “a principal atividade do pensador e do leitor é desdobrá-la dinamicamente, afirmando sua real criatividade, sua força de realização, ou seja, seu devir-realidade, no qual a teoria é cúmplice” (SCHOLLHAMMER, 2001, p. 61). Expressão que não se inscreve por análise interpretativa, simbólica, estrutural, imaginária, fantasmagórica, ou pela busca de entendimento, senão por uma leitura estratégica, desinteressada da profundidade hermenêutica, fenomenológica e/ou os efeitos individuais e subjetivos, mas pela descoberta de como funciona a obra enquanto *máquina de expressão* “capaz de desorganizar suas próprias formas, e de desorganizar as formas de conteúdo, para liberar puros conteúdos (...) A expressão deve despedaçar as formas, marcar as rupturas e as ramificações novas” (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 43).

Como lembrou Schollhammer (2001), no cerne do conceito de literatura menor opera uma concepção de realismo em que a realidade é entendida por agenciamento, o que denota “reformulação do que entendemos por *política* e por *realidade*” (2001, p. 60). Que não são negadas, nem feitas objeto de crítica da escritura, que desterritorializou e desorganizou as formas e os conteúdos espaciais, para liberar matérias intensivas, *puros conteúdos*. O desmonte e remontagem das máquinas se fizeram pela natureza produtiva do desejo capturando-conectando diferentes máquinas, se construindo por movimentos de desterritorialização-reterritorialização em um *espaço entre* de encontros contingenciais com insignificâncias. “*Escória mais pura, coisas mesmo ordinárias, até sem as peças de baixo (...) chão do corpo onde estão a lascívia, o desejo, a luxúria, o erótico* (BARROS, 1990, p. 328).

As três características da literatura menor são de desterritorialização da língua, a ramificação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação. Vale dizer que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida) (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 28).

A obra de Manoel de Barros se fez como literatura menor em desvios ou criando rupturas, na linguagem maior, capturando e potencializando fluxos moleculares trabalhados na criação do *espaço entre*, de geografias dos devires, componentes centrais da máquina de escritura. Como fluxo de espacialização produzido pelo desejo, que arrastou para a composição poética, geografias intensivas, notadamente de um *lugar de encontro*, configurado por conexões e inter-relações heterogêneas em processo de acontecimento, *sem existidura de limites*, que fez das fronteiras *entre* as diferenças, *espaço* de experimentações em interações com *o fora*, atenção ao desejo do *deslimite*. Um lugar que não foi construído por identidade única e nem singular. Buscava capturar os *pontos de não-cultura* de uma língua que escapa.

A variação dos diferentes arranjos poéticos pela linguagem configurou mapas intensivos da escritura menor, propriamente, a desterritorialização da linguagem; os agenciamentos do bloco de infância; e o afeto às coisas abandonadas e desprezadas (estética da ordinariedade) são composições que se repetem e configuram as espacializações estéticas da obra, como expressões para “*forjar meios de uma outra consciência e de outra sensibilidade*” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 27).

Enunciação coletiva, *constativos* de uma escritura que se fez como máquina de expressão e diferença pelo espaço.

3.3.1 A desterritorialização da linguagem na escritura do desejo

Manoel de Barros foi um autor menor. *Grande e revolucionário*, desterritorializou a linguagem com sua *máquina de escritura do desejo*, deformou as formas estratificadas por Deus, libertando “matéria viva e expressiva que fala por si mesma e não tem mais necessidade de ser formada” (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 32), *Pantanal* de fluxos moleculares, *quintal* afetivo, *chão* erótico, o bugre errante cheio de lascívia e desejo.

Por diferentes caminhos se viu a linguagem sendo desterritorializada nos autores/vozes da crítica à obra de MB (primeiro capítulo). Waldman (1990), falou da mutilação da sintaxe, com verbos deslizando para substantivos e vice versa, praticando *uma verdadeira alquimia que plasticiza a linguagem fazendo-a soar estranhamente cristalina e humilde* (WALDMAN, 1990). Castro (1991), além de ter atentado para os diversos recursos de criação das palavras, também percebeu que o jogo conflitual entre o semelhante e o diferente, colocados em situação de confronto, possibilitava criar nova significação semântica. O que o levou a propor três parâmetros sobre o uso da linguagem na poesia barreana: *agramaticalidade; não existir mais rei ou regência e voltar à infância para reaprender a errar a língua*.

Suttana (2009) observou que a dinâmica espacial, a partir da combinação de certas palavras, fazia os signos deslizarem encontrando o bruto da linguagem em sua pura opacidade: *porque na imagem as coisas estão “próximas” e querem ser “falantes” na linguagem* (SUTTANA, 2009). E, por isso, Souza (2010), advertia sobre a importância da *Pragmática* (área de conhecimento da semiótica), que conecta os signos aos contextos, afetos, intenções, desejos. Ou seja, conecta a linguagem com o fora.

Os diferentes autores analisaram a potência de desterritorialização da linguagem na obra de MB, em busca de identificar e compreender os desvios criados pela poética, nas normas da língua Maior. Uma guerrilha aberta em encontros de multiplicidades, rupturas, se preenchendo de diferenças com fluxos vindos de outros lugares. Batalha deliberada contra as molaridades gramaticais das palavras viciadas, acostumadas ao lugar comum, que experimentaram o *deslimite*, a busca do *delírio do verbo*, o fora que

transpõe os *limites*. Os fluxos moleculares da poesia, na linguagem, desterritorializam e reterritorializaram, na composição de novas *espacialidades da linguagem* (BRANDÃO, 2013, p. 63)⁷⁴.

A poesia de Manoel de Barros deferiu seus próprios coices para desterritorialização da linguagem e fez na palavra, “uma manifestação sensível, cuja concretude se demonstra na capacidade de afetar os sentidos” (BRANDÃO, 2013, p. 64). E valoriza na poética os aspectos da visualidade, sonoridade, dimensão tátil do signo, e/ou seu desmonte, criando agenciamentos que encontram sua linha de fuga. “Considera-se que o texto literário é tão mais espacial quanto mais a dimensão formal, ou do significante, é capaz de se destacar da dimensão conteudística, ou do significado” (BRANDÃO, 2013, p. 65), abrindo propriamente, o pensamento, para outras expressões da linguagem verbal.

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 cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um verbo,
delira.
E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer
nascimentos –
O verbo tem que pegar delírio.
(BARROS, 1993, in. PC, 2010, p. 301)

O poeta fez o verbo delirar na boca da infância, encontrou o *criançamento das palavras*⁷⁵. Renunciou o descomeço molar, que não era fonte de nascimento, - já iniciado, não se sabe quando. Mas se via, por todos os lados, acúmulos de

⁷⁴ Tomando por base os estudos literários ocidentais do século XX, o autor propôs quatro modos de abordagem do espaço na literatura, quais sejam: *representação do espaço* (análise em que, com frequência não se chega a indagar o que é o espaço, dado como categoria existente no universo extratextual); *espaço como forma de estruturação textual* (espaço em descontinuidade, fragmentado, com concepções relacionais de espaço, em tais abordagens, o desdobramento lugar/espaço se projeta no próprio entendimento do que é a obra (espaço proustiano)); *espaço como focalização* (narrativas realistas, configurada pela voz ou olhar do narrador, o espaço se desdobra da experiência perceptiva do narrador); e *espaço da linguagem* (que procura entender a feição espacial da literatura como espacialidade própria da linguagem verbal).

⁷⁵ **Observação:** O desejo em alcançar o *criançamento das palavras* demonstra como o poeta gostava da palavra ainda defecando nas roupas, o que “*desexplique*” talvez, seu desgosto pelas *pessoas de honorabilidade consagrada, que não defecam na roupa!* (da máquina segundo H.V. o jornalista). O que fazia da bosta, *desimportante* componente para *empoemar* as palavras de sua escritura: “*Para limpar das palavras alguma solenidade – uso bosta. Sou muito higiênico*” (BARROS, 1996, in. PC, 2010, p. 338).

estratificações gramaticais no verbo. Para caminhar para o *começo*, o *inaugural*, o *primitivo*, *lá onde a voz da criança ecoa o delírio do verbo* e, colocar disfunção no significado normal do signo, retira-lo de seu lugar comum, em deslocamento na direção do *achadouro* da linha de fuga, a pragmática como força de expressão do sentido, a palavra experimentada e inacabada na boca da poesia.

O arranjo específico criado para o verbo encontrar o delírio no *criançamento da palavra*, suspendeu o código ordenador criando rupturas nos estratos, infusões dos fluxos moleculares do fora, o verbo foi encontrado no começo, em delírio, escutando a cor.

Como *operação de espaçamento* pela captura da natureza primitiva, infantil, de enunciação anterior a disciplina da ordem formal e gramatical, som e cores atenderam ao desejo da diferença, o acontecimento na multiplicidade dos encontros, que criavam nascimentos.

Ao colocar o verbo na boca da infância outras espacialidades foram agenciadas por desvios, como quem caça o *espaço exíguo, insignificante, menor*, “que faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política” (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 26). A política de um acontecimento inaudível no sentido infantil, *escutar a cor dos pássaros*, que torna-se indispensável à medida que *uma outra história se agita nele*. Trata-se de “interrogar em que medida a literatura constrói um arranjo específico no qual o inevitável ordenamento da linguagem verbal, o irrecusável poder “estriador” do espaço literário pode ser reinventado (...) mediante propensão “alisadora” do espaço literário” (BRANDÃO, 2013, p. 68, 69).

A espacialização criada pela desterritorialização do verbo alisou as estrias das normas molares do signo, criou ruptura para inventar um espaço liso⁷⁶ de agenciamentos ambulantes, nômades, preenchidos de erro. As fronteiras da diferença, atendendo as forças do espaço *rizomático*, serviram como espaço de conexões/ramificações, que permitiram chegar ao começo, no *delírio do verbo*.

⁷⁶ Deleuze e Guattari criaram o problema de análise dos espaços *lisos* e *estriados*, como dois tipos espaços, constituídos por segmentos molares de estratificação de espaços estriados e fluxos moleculares dos espaços lisos: “O espaço liso e o espaço estriado, — o espaço nômade e o espaço sedentário, — o espaço onde se desenvolve a máquina de guerra e o espaço instituído pelo aparelho de Estado, — não são da mesma natureza” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 157). O movimento de interações entre os espaços lisos e estriados suscitam conjunto de questões simultâneas: “as oposições simples entre os dois espaços; as diferenças complexas; as misturas de fato, e passagens de um a outro; as razões da mistura que de modo algum são simétricas, e que fazem com que ora se passe do liso ao estriado, ora do estriado ao liso, graças a movimentos inteiramente diferentes” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 158).

[...] o espaço liso é direcional, e não dimensional ou métrico. O espaço liso é ocupado por acontecimentos ou hecceidades, muito mais do que por coisas formadas e percebidas. É um espaço de afectos, mais que de propriedades. É uma percepção *háptica*, mais do que óptica. Enquanto no espaço estriado as formas organizam uma matéria, no liso materiais assinalam forças ou lhes servem de sintomas. É um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas. *Spatium* intenso em vez de *Extensio*. Corpo sem órgãos, em vez de organismo e de organização (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 163, 164).

O espaço liso da poética fugiu em direção à origem, sem memória nem genealogia se afeiçoou ao *nada*. Inaugural por natureza inventiva recolheu potências nos armazenamentos ancestrais do bugre-andarilho-nômade do espaço liso pantaneiro, sem limites, onde ninguém pode passar a régua, disposto às *hecceidades*. Sem formas prévias, conteúdos ou substâncias, uma superfície lisa de afetos, percepção *háptica* para ser às coisas. Entregue ao desejo do *Nascimento da palavra no chão monturo*:

Teve a semente que atravessar panos podres, criames
de insetos, couros, gravetos, pedras, ossarias de peixes,
cacos de vidro etc. – antes de irromper.

Agora está aberto no meio do monturo um grelo pálido.
(...)
Os nascimentos do trapo têm mil encolhas...

P.S. No achamento do chão também foram descobertas as
Origens do voo.
(BARROS, 1989, in. PC, 2010, p. 240, 241)

O poeta, que fez da traição, beleza criativa, concebia a natureza como máquina produtiva. Máquinas conectando máquinas pelas raízes do desejo. Neste descaminho, a palavra foi arrastada para nascer como *semente* no corpo da Terra (corpo sem órgãos), pleno e intensivo, contingente, a semente que na obsessão poética fez-se palavra, germinou no corpo do chão, em meio a *panos podres*, *criames de insetos*, *restos de couros*, *gravetos*, sedimentações em ruínas, *ossaria de peixes*, foram combinações da alquimia do chão, que fez irromper viva e lisa, a palavra semente.

O *nascimento da palavra* se fez por potência de alisamento, passagem, caminho, escorreu, como fluxo intensivo, capturado, não pela experiência de um lugar vivido, mas pelo espaço *háptico* (que pode ser visual, auditivo, tanto quanto tátil): “O espaço liso, háptico e de visão aproximada, caracteriza-se por um primeiro aspecto: a variação

contínua de suas orientações, referências e junções; opera gradualmente” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 181).

Para nascer poeticamente, a palavra precisou ser arrancada de sua relação histórica de normas e formas e ser experimentada pelo *achamento* do chão, no encontro dos bulbos e tubérculos do rizoma e suas multiplicidades conectivas: *Os nascidos de trapo têm mil encolhas*, como espaços menores, desimportantes, o chão monturo e seus *grelos pálidos*. Chão lascivo de encontros afetivos com insignificâncias *apodrecentes*, fecundo para nascimentos pelas conexões com o corpo da Terra (grande corpo sem órgãos), pleno de transe e caos para desterritorializações em que *foram descobertas as origens do vôo*.

O nascimento da palavra poética não se deu por *comparamento* aos espaços estriados, apreendidos por percepções óticas e geométricas de linhas segmentares. Mas pela percepção *háptica*, que capturou fluxos moleculares de uma natureza produtiva que invadiu os sentidos com o *fora* da linguagem. “*Os rios recebem, no seu percurso, pedaços de pau,/ folhas secas, penas de urubu/ E demais trombolhos./ Seria como o percurso de uma palavra antes de/ chegar ao poema*” (BARROS, 2000, in. PC, 2010, p. 382).

As vadias palavras, carregadas de usos intensivos e menores, maquinavam afetos para o desejo poético. “*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, corrompe-las/ até que padeçam de mim e me sujem de branco*” (BARROS, 1980, in. PC, 2010, p. 172).

A indigência errante e promiscuas das palavras produziu os delírios de novos roubos à poética, que encontrou no trabalho dos arqueólogos, *desexplicações* para seu desejo de escovar as palavras em busca de suas origens: “*Comecei a fazer isso sentado em minha escrivaninha. Passava horas inteiras, dias inteiros fechado no quarto, trancado, a escovar palavras*” (BARROS, 2008, p. 15).

Em caça *deslimitada* dos clamores ancestrais, primitivos, o poeta sabia que “*as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos*” (BARROS, 2008, p. 15). Tomado pelo desejo da *despalavra*, se preparou para o canto (no fragmento 16 de o RAC).

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.
 (BARROS, 1998, in. PC, 2010, p. 368)

Em espera lenta e ansiosa, a voz poética desejava a *palavra sem pronúncia*, era o desejo de escritura dos *poemas rupestres*. Uma espera maquinada por tempo em que as coisas acontecem paradas, ou melhor, *desacontecem*, lentidão de produção contínua, vagabundo profissional, variando horas de ócio entre o “*escritório de ser inútil*” e a sua “*Oficina-chão de transfazer a natureza*”, alisava a linguagem ao caminho das origens: *o antesmente verbal*. Era *a palavra nascida para o canto*, acontecimento que se inscreveu, e teve de ser des-escrito, é ágrafo⁷⁷. A palavra germinada na imanência de um corpo sem órgãos, lá no inconsciente, *Ali é o porão da poesia*.

A espera pela *despalavra* parecia ter chego ao fim com o livro *Ensaio Fotográficos* (2000), o poeta encontrou a *despalavra* e a trouxe em forma de poema: “*Hoje atingi o reino das imagens, o reino da despalavra/ Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades humanas*” (BARROS, 2000, in. PC, 2010, p. 383).

Como no poema formação(RAC), o poeta desejou enfiar coisas de natureza no idioma, agenciou qualidades e inventou encontros. Se em RAC, o poeta caçava *a palavra sem pronúncia, nascida para o canto*, em EF, a encontrou e afirmou: “*Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidade de pássaros*” (BARROS, 2000, in. PC,

⁷⁷ Na narrativa poética “*Formação*” o poeta discorreu sobre seu “desmétodo” de “*molecar o idioma*” e consequentemente, desterritorializar às palavras pelo encontro dos fluxos moleculares da natureza/terra: “*Fomos formados no mato - as palavras e eu. O que de terra a palavra se acrescentasse, a gente se acrescentava de terra. O que de água a gente encharcasse, a palavra se encharcava de água. Porque nós íamos crescendo de par (...) Conforme a gente recebesse formatos de natureza, as palavras incorporavam as formas da natureza (...) Foi no que deu nossa formação. Voltamos ao homem das cavernas. Ao canto inaugural. Pegamos na semente da voz*” (BARROS, 2008, p. 171). Ao mesmo tempo em que promovia a desterritorialização da linguagem de suas funções normativas, a poesia conduzia a linguagem a reterritorialização na *incorporação das formas da natureza*: matéria de expressão agenciada por desejo maquínico. Erro deslizante como “*operação de espaçamento*” para composição *inaugural* da “*espacialidade da linguagem*” *na semente da voz*. No agenciamento pelo *espaço entre natureza, palavra e poeta-infância* entraram em devir terra (evolução *aparelela*): *o que de terra a palavra se acrescentasse, a gente se acrescentava de terra*.

2010, p. 383). No desejo da palavra que tenha o aroma ainda cego: “*pedras podem ter qualidades de sapo*” (BARROS, 2000, in. PC, 2010, p. 383); Na palavra que fosse, nem um risco de voz: “*poetas podem ter qualidade de árvores*” (BARROS, 2000, in. PC, 2010, p. 383). *Os poetas podem arborizar os pássaros; humanizar as águas; ser pré-coisas, pré-vermes, pré-musgos: “Daqui vem que os poetas podem compreender o mundo sem conceitos./ Que os poetas podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto*” (BARROS, 2000, in. PC, 2010, p. 383).

A linguagem foi desterritorializada pelo afeto: “O afecto não é a passagem de um estado vivido a um outro, mas o devir não humano do homem” (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 223). Movimento que criou emanções, compreensões do mundo, que vão além do entendimento das formas, conteúdos e comportamentos, refazem a espacialização do mundo por eflúvios, encontros de trajetórias e estórias menores, multiplicidades não aprisionadas pela estratificação do pensamento normal.

A pulsação viva da linguagem foi desregrada pelos encontros no *deslimite* da natureza, infância, das coisas abandonadas em desprezo, experimentações do fora, que arrancaram as palavras do lugar comum, para fazê-la *incapaz de ocupar o lugar de uma imagem*. A imagem/*despalavra* como criação do *espaço entre* anômalo, que fez da fronteira o *deslimite* da palavra, transformando-a em matéria de expressão em *devir não humano do homem*. Observemos mais uma variação da lesma pelo devir da poesia e *arejamento da linguagem*:

Se no tranco do vento a lesma freme,
no que sou de parede a mesma prega;
se no fundo da concha a lesma freme,
aos refolhos da carne ela se agrega;
se nas abas da noite a lesma treva,
no que em mim jaz de escuro ela se trava;
se no meio da náusea a lesma gosma,
no que sofro de musgo a cuja lasma;
se no vinco da folha a lesma escuma,
nas calçadas do poema a vaca empluma!
(BARROS, 1985, in. PC, 2010, p. 219).

O devir lesma do poeta se repete ao longo de toda obra, expandindo novas capturas de sensações em rupturas de signos, significados e significantes. A lesma como natureza ínfima, menor, que desliza lentamente, acontecendo pregada nas paredes do poeta. Carne viscosa em desejo de agregação, gosma em meia náusea e alimenta no poeta, o desejo de coito com as letras. A lesma é um agenciamento do devir não humano

do homem, espuma *lasma*, dessentido, sensações que *desexplicam* e desterritorializam a comunicação da linguagem no encontro de um bloco de sensações que desorganizou e desmontou o corpo, por capturas das coisas menores, roubo de uma escritura de alisamento da linguagem.

Como disseram Deleuze e Guattari, “fazer vibrar sequências, abrir a palavra para intensidades inauditas, em resumo, um *uso intensivo* assignificante da língua” (1977, p. 34). Ser estrangeiro em sua própria língua, gosmar nas palavras emplumando-as nas calçadas do poema, chão de partilha da terra, a lesma fez devir poético por sua potência de existir pregada na terra, como ensinou Heráclito, ao poeta: “*Tudo, pois, que rasteja partilha da terra*” (BARROS, 1985, in. PC, 2010, p. 219).

O bloco de sensações dos estratos, sedimentos, usos do povo, oralidades e significâncias remontadas, constituíam camadas que foram escovadas, descascadas, desmontadas, potencializadas e experimentadas em heterogêneas conexões de devires para desterritorialização da linguagem.

As conexões/agenciamentos de produção de devires não param de acontecer na obra de Manoel de Barros. A linguagem desterritorializada pelo encontro do fora, contido na fala da infância; na sensação das forças vitais do nascimento da semente, irrompendo do chão monturo; do rio e as multiplicidades de forças que atravessam seu fluxo, a lesma, a pedra e e e. Foram capturas moleculares que agenciaram a linguagem ao encontro de outras espacialidades vivas e em transformação.

O devir da palavra/linguagem pela infância, natureza, insignificâncias, construiu um mapas intensivo de desvio e reinvenção da palavra, cartografias singulares que se entrecruzam e expandem por heterogêneas capturas, encontros de linhas de fuga e desterritorialização. Mapas intensivos construídos por afetos e sensações da máquina de expressão poética, que caçava agenciamentos no *espaço-rizomático/cadernos de caos*, na criação de incursões *adejantes*, de fluidez, misturas, reinvenções. Passagem de um estado a outro, ramificações em multiplicidades de encontros, que rasgaram o guarda-chuvas dos limites do pensar e sentir da linguagem.

Uma linguagem desterritorializada que se reterritorializou em espaço liso de infusões, incrustações, mimetismos, trocas, promiscuidades em multiplicidades de acontecimento-afetos que produziram rupturas: o *espaço entre* do devir. Que repete, em direção à diferença, como mapa sem formas, linhas em variação, expressões em processo de diferenciação, que vai tornando-se espacialização de *hecceidade*,

cartografias intensivas de mapas repetidos, conectáveis, desmontáveis e abertos ao *deslimite* das diferenças da escritura menor.

O *deslimite* faz a poética variar em renovação e celebração das diferenças. Funciona a partir da construção de mapas intensivos que se conectam por variação. O mapa da linguagem lisa, da escritura menor, está conectado a outros mapas das cartografias de guerrilha política da poética, como os mapas dos agenciamentos do *bloco de infância*.

3.3.2 Mapa intensivo nos agenciamentos do bloco de infância

Foi visto que o poeta encontrou o *delírio do verbo* na boca da infância, deterritorializou a palavra e seguiu descaminhos repetidos em diferença na construção de um mapa intensivo e liso de espacialização da linguagem. Os mapas foram maquinados por experimentações de interconexões heterogêneas no espaço rizomático, que ligavam produtivamente, imanência e desejo, nos *cadernos de caos*.

O que denominamos agenciamentos *do bloco de infância* são captura entre a *coisa* e a *palavra*, para um trabalho artesanal e inventivo, que não tem a ver com lembranças nem recordações (imagem de pensamento edipiana que bloqueia o pensamento em uma foto), se desloca para outra parte, nas mais altas intensidades. A criança em suas *peraltagens* com seus amigos, seus trabalhos e jogos, junto dos personagens não parentais que desterritorializam seus pais: “ele é a única verdadeira vida da criança; ele é desterritorializante; ele se desloca no tempo, com o tempo, para reativar o desejo e fazer proliferar suas conexões” (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 115).

Seria a infância *marcada por gesto de peixes, por entes que rastejam tipo lesma, lagarto*, o olho da criança marcado por *árvore, rio e mais cinco pessoas*, quando passava o dia percorrendo o chão do quintal em busca de aprender coisas que *analfabetam*. No *bloco de infância* da poética barreana, chão e palavras se agenciaram para aumentar o que não acontecia, tornando-se desdobramento em toda construção da obra e das “conversas por escrito”. Na trajetória dos estudos, no colégio interno, a liberdade das leituras em combate com o encarceramento do corpo, fez proliferar conexões que, apesar do poeta dizer: “*não sei de quê nem de onde vem a minha agramaticalidade. Mas posso inventar uma causa*”, eram afetos do desejo, descobertos

desde muito cedo: os “*desvios linguísticos e volteios sintáticos: eu prestava era praquilo! Eu queria era aprender a desobedecer na escrita. Esse desobedecer teria a ver com os dez anos obedecendo a bedéis, diretores, padres, muros*” (MULLER, 2010, p. 57).

Nos exemplos acima, o bloco de infância foi composição desterritorializante em comunhão com o programa da máquina de escritura poética. Operou o desbloqueio do desejo proliferando e expandindo capturas à poética, lhe *reinjetando* conexões vivas (coisas que *analfabetam, agramaticalidade*): “Não se trata de uma troca artificial de “papéis”, trata-se, ainda aí, da estrita contiguidade de dois segmentos longínquos” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 116).

A contiguidade criada pelo agenciamento da linguagem poética no chão da infância, oferecia contiguidade de dois segmentos de afeto ao desejo, “no quintal a gente gostava de brincar com palavras mais do que de bicicleta” (BARROS, 2008, 51), inventar travessuras com palavras para colocar, mais tarde, composições peraltas na boca do *fraseador* que *molecou o idioma*. O bloco de infância foi feito puro desvio para desterritorializar a linguagem, ou melhor, dizendo, seria a contiguidade de dois segmentos longínquos agenciados em mutua desterritorialização: da linguagem pelo encontro do chão da infância que foi desterritorializado pelo agenciamento maquínico do desejo na escritura poética. Agenciamentos que procuraram desmontar as molaridades e estratificações da linguagem e experiência vivida.

O bloco de infância foi que permitiu a Manoel de Barros se inaugurar poeta no mundo, em PCP, seu primeiro e predileto livro, foi composto de fragmentos e poucas conexões delirantes sobre a palavra, era o semear de um programa de vida que pouco se repetiu ao longo da obra, entrou em variação. *Cabeludinho* se fez um tanto autobiográfico (Romance de Formação). As conexões se deram mais por fragmentos de trajetórias de vida e menos pelas comunhões e transfigurações “epifâncias” (presentes nos livros publicados a partir da década de 60).

No entanto, o bloco de infância legou à obra o desvio característico da formação do eu lírico em potência viva das *brincadeiras com seus amigos do Porto de Dona Emília*. O desejo, jorrando poesia no encontro da *outra* noite, a do *desvio*, do tornar-se “*bugre mesmo*”, que deleitou em diferenças intensivas como voz primitiva de *armazenamentos ancestrais*. Em “*Retratos a Carvão*”, *entes humilhados e ofendidos*,

bêbados, loucos e esfarrapados, como pedaços de trapos humanos, pobres coisas do chão, afetos menores em agenciamento coletivo de enunciação.

O bloco de infância ressurgiu com força renovadora da poesia de Barros em CUP. Foi um livro de capturas e agenciamentos que fez do programa poético potência de comunhão com as coisas, pelo olho da infância. A força molecular do bloco de infância foi agenciada enquanto potência de desterritorialização das palavras, da lógica, do significante, da natureza, dispondo-as em outras arrumações vivas, que transfiguraram a própria realidade. De maneira que, não procurou reviver a criança, se assim fosse, estaria tudo preso ao mundo da representação. Pelo contrário, a captura da infância funcionou como *lugar de encontro*, processo de interconexões com o fora, caminho por desvios, agenciamentos afetivos e de delírio da natureza sem naturalidades. *A menina avoadada e sua viagem pelo chão até ficar com a boca pendurada para os pássaros; O córrego que ficava a beira do menino* (Que foi o nascimento larval da narrativa poética publicada 48 anos mais tarde (BARROS, 2008, p. 159): “*O menino que ganhou um rio*” e *tinha suas frondes distribuídas aos pássaros.*

O menino de CUP não era mais “Cabeludinho” e possuía maior potência em agenciamentos com a natureza, conexões: menino-córrego-manhã-corpo-árvores-rostos e e. A natureza que viçou no olho da infância, não foi cópia nem representação do olhar da criança, mas captura *com a boca escorrendo chão*, sensações de desvio: *água do lábio relvou entre pedras*. A linguagem também sofreu (des)contornos para expressar *a árvore com rosto arreiado de frutos*, seus aromas *carregados no córrego escorreu só pássaros*. Os agenciamentos encontraram, nas linhas molares de segmentação, conjunto vasto de natureza, maquinaram encontros singulares entre diferenças que entraram em comunhão e conexões por linhas de fuga: “*boca escorre chão e despetala o córrego no corpo*”. Em CUP a “Natureza” intensiva foi agenciada em capturas e experimentos de desterritorialização da própria infância.

Natureza e infância foram arrastadas ao encontro do deserto imanente e maquinadas pela linguagem para expressarem sentidos sobre os fazeres de poesia (metapoesia). Apresentaram novas descobertas de “entes” poéticos, que não eram mais bêbados, loucos ou vagabundos, mas “*Um novo Jó*”. Criatura promíscua de poesia, que desejava ser bicho, pedra, raiz, água, impregnado de chão, “*Comunicando-me apenas por infusão por aderência por incrustações*”, em capturas intensivas para transfiguração da natureza. “No fim de um lugar” encontrou o deserto-imanente com

espinheiro *pedrento do rochedo: atravessava uma coisinha branca na voz*, era o “não-saber” do diálogo entre vaqueiros (citação de Rosa na abertura do livro), o dessaber da criança.

Voz da natureza em transposição de limites: *andou nele a raiz de uma voz que crescia na relva dos peixes*. Não foi a comunicação da linguagem sobre a natureza, mas uma voz *agarrada aos muros ainda a brotar como flor de sonho eivando o próprio corpo pelo lugar*. O afeto inventou natureza intensiva de comunhão sendo às coisas, em escavação imanente para arrumação de uma linguagem que fosse a própria voz da natureza na poesia.

Capturas que apreenderam conteúdos para construção do território poético da natureza ou do Pantanal, mas agenciamentos maquínicos e de enunciação coletiva para desmontagem dos segmentos molares de significação da natureza, com *traços de expressão e linhas de fuga*, promovendo a desterritorialização dos códigos de estratificação do pensamento. Nas palavras do poeta a absurdez foi *desexplicada* assim: “*Falo em desaprender pra chegar ao degrau da infância. Lá onde os sentidos se misturam e os reinos da natureza são promíscuos. Lá onde se chega no desregramento do sentido (...) desabrochar o dessaber total. Eis um saber absurdo*” (MULLER, 2010, p. 105).

Posso voltar à criança que fui, ao moleque que gostaria de ter sido e que não fui, posso chegar, manobrando palavras, onde quiser. Posso voltar à infantice. Não tenho outra saída para brincar senão fazendo peraltagens com palavras. Não posso mais virar cambalhotas nem saltar obstáculos porque me arrisco a quebrar os ossos, mas faço isso com palavras e nem saio ferido (MULLER, 2010, p. 151).

Como observado nas leituras de Castro (1991) e Carpinejar (2001), a infância funcionou à poética barreana como espacialidade de agenciamentos, capturas e experimentações que pudessem explorar o *deslimite* da linguagem e do próprio fazer poético. A linha de fuga que restou do corpo para compor aquilo que não foi (o moleque que gostaria de ter sido) e não estava sendo (superação do corpo que impedia de brincar). Um mapa da composição poética que escapa em busca das geografias do devir: “*Buscar esse estado de inocência há de ser uma fuga. É também procura de essência. Busca de minadouros*” (MULLER, 2010, p. 145).

Em “*Arte de infantilizar formigas*” lemos que “*As coisas tinham para nós uma desutilidade poética./ Nos fundos do quintal muito riquíssimo o nosso dessaber./ A*

gente inventou um truque pra fabricar brinquedos com palavras” (BARROS, 1996, in. PC, 2010, p. 329). O quintal chão-afetivo potencializava as conexões de dessaber para brincar com as palavras e criação dos desvios linguísticos que aumentavam as capturas do olho anômalo. O bloco de infância, como dimensão fértil para agenciamentos e capturas, proliferou experimentações repetidas em diferença, como na “*Canção do ver*”: “*Por viver muitos anos no mato moda ave/ O menino pegou um olhar de pássaro/ Contraiu visão Fontana*” (BARROS, 2004, in. PC, 2010, p. 425). O chão da infância como composição de alisamento, *espaço entre* menor, fez a floresta crescer sem especificidade, em dessaber, um estranhamento que vem de fora dos estratos de significação.

O menino que viveu *muitos anos no mato moda ave* não podia se redimir pela incorporação das normalizações: “*A gente brincava com a terra*” (BARROS, 1998, p. 330), que maquinou, na imanência do desejo, o gosto de desvio no encontro do chão. A voz poética percorreu descaminhos de rupturas, linhas de fuga pelo erro, em caça e combate para um “outro povo por vir”, o fora como *lugar de multidões*, blocos de infância de “des-individualidade de um escritor levado pelos agenciamentos da sua própria máquina de expressão” (SCHOLLHAMMER, 2001, p. 60).

As palavras eram livres de gramática e
podiam ficar em qualquer posição.
Por forma que o menino podia inaugurar.
Podia dar às pedras costumes de flor.
Podia dar ao conto formato de sol.
E, se quisesse caber em uma abelha, era
só abrir a palavra abelha e entrar dentro
dela.
Como se fosse infância da língua.
(BARROS, 2004, in. PC, 2010, p. 425).

A infância da língua, o criancamento das palavras, molecar o idioma, o delírio do verbo, todas essas capturas se deram pelos agenciamentos do bloco de infância, invocando espaços lisos menores para desterritorializações das palavras, libertando-as das estrias gramaticais da linguagem, saber, das geometrias do poder, da história e lembrança. Como um encontro com o ponto de não-cultura, o agenciamento que inventou composições idiossincráticas: *o menino podia inaugurar*.

O espaço da infância foi desterritorializado como fluxo molecular que erra a linguagem, e se reterritorializou como máquina de expressão poética em composição das geografias do devir: “*Depois que iniciei minha ascensão para a infância,/ Foi que*

vi como o adulto é sensato!” (BARROS, 2001, in. PC, 2010, p. 409). Ascendeu em devir para o encontro de *maneirismo de sobriedade* que escapa da infância como realidade vivida ou representada, sem lembrança, e injeta a diferença da infância no adulto, vindo reanima-lo “como se reanima uma marionete, lhe reinjetando conexões vivas” (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 116): “*Poeta é uma pessoa que reverdece nele mesmo*” (BARROS, 2001, in. PC, 2010, p. 420).

O mapa criado pelas experimentações do bloco de infância também se fez pelo desejo do *espaço liso, menor*, composição de uma máquina de expressão que desterritorializou as geometrias dos espaços vividos, das ramificações segmentares do Édipo familiar e os traços de organização cultural. A expressão do bloco de infância despedaçou as formas e conteúdos da memória, selecionando pedaços intensivos para romper as ordens das coisas, com conexões de delírio e liberdade para aumentar o mundo.

Os encontros e criações do bloco de infância foram celebrados como *memórias inventadas*, encontros de saídas da história e das palavras, pela ruptura do silêncio, um espaço liso de poesia, para além do murmúrio, lugar de transposição de limiares e comunhão com os sons da natureza: “*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*” (BARROS, 1991, in. PC, 2010, p. 278).

Pela boca da infância a linguagem se desterritorializou e se territorializou em espaços lisos, que fizeram a infância escapar das vivências e lembranças, e seguir na direção do alisamento inaugural da palavra, *atesmente* às estrias da linguagem, em um bloco de bloco de infância de agenciamentos de desvio e erro. O mapa dos agenciamentos do bloco de infância repetiu e se desfez em encontros com outro mapa intensivo da poética barreana, *as pobres coisas do chão*.

3.3.3 O mapa afetivo das miudezas do chão



Figura 6. Pintura de Martha Barros “Sobre importâncias” (2015)

Fonte: <http://www.marthabarros.com.br/start.htm>

Foram mencionados a admiração e o roubo que o poeta fez, pela leitura de diversas vozes que alimentaram/dialogaram com a composição de suas escrituras, intertextualidades de escritores que buscam se redimir pela *compaixão* aos *humilhados* e *ofendidos* de nossa sociedade. Pedacos e cacos e trapos humanos em indignência e abandono no mundo, como no quadro *sobre importâncias*, deformado com *desimportâncias* errantes, inventadas por encontros e infusões com o chão, deformidades inacabadas que proclamam: “*Já posso amar as moscas como a mim mesmo!*”. Um mundo de seres menores, o retrato do artista quando coisa, a natureza sem naturalidades, uma diversidade de modulações de corporeidades um pouco gente, e outro tanto o *verdal primal das águas e larvas*.

Corpos errantes e desfigurados, retirantes do *Nadifúndio*, cabeça de veado cavalo parece gente, afetos que desmontaram o corpo *organismo* em busca de novas corporeidades intensivas, nômades, despedaçadas, ínfimas, corpos desterritorializados deslizando pelas margens, vagabundo diante das disciplinas que estratificam a

normalidade do corpo. São *corporeidades* anormais, exilados das normas aniquiladoras, destituídos das formas-conteúdo. Potentes em fluxos moleculares promíscuos, menores, propriamente de um *desheroí*, um *Bandarra*, o *Cisco*, a *Borra*, o *monturo*, *tudo que a civilização rejeita, pisa e mija em cima, serve para poesia*.

Espaços inventados pelo encostar-se ao chão de heterogêneas conexões com insignificâncias, a possibilidade de encontros menores, repetidos e em expansão, e compor assim, um mapa de coisas desprezadas acolhidas pelo abandono, propriamente, o mapa intensivo das *pobres coisas do chão*.

No capítulo dois realizou-se leitura do livro (MP) de celebração das matérias vagas selecionadas nas margens do mundo para o *transfazer* de poesia. Seleção feita por caça de fluxos moleculares como um programa de experimentações em desvios dos segmentos molares de estratificação do mundo.

O *olho anômalo* que deslocou o poeta a caminho das coisas *rotas*, avizinhou o corpo poético aos desprestigiados, vagabundos errantes, indisciplinados por natureza, na captura de fluxos moleculares contra-hegemônicos à razão utilitarista do mundo. As matérias de poesias foram selecionadas agenciadas em metamorfoses e encontro de *heccidade*, de uma civilização em escombros, *Um chevrolé gosmento/ Coleção de besouros abstêmios*. A perda das funções normais foi potência expressiva as experimentações poéticas: *As coisas jogadas fora têm grande importância – como um homem jogado fora*.

Além das coisas *sem préstimo, ordinárias, jogadas fora e sem importância, como homens e loucos de água e estandarte*, o poeta também conduziu as palavras ao chão para *fazer em favor de poesia*: “*Deixar os substantivos passarem anos no esterco, deitados de barriga, até que eles possam carrear para o poema um gosto de chão – como cabelos desfeitos no chão*” (BARROS, 1996, in. PC, 2010, p. 149). Notadamente, o chão tornou-se espacialização afetiva de aderências, incrustações, *núpcias, a invenção de novas armas* que potencializaram a linguagem para experimentações de capturas exteriores, o fora que compõe um *espaço entre* chão de poesia. A *compaixão* pelas *pobres coisas do chão* encontrou lascívia maquinando desejo pelo espaço rizomático, para encontro de um chão potenciado pelos fluxos marginais do mundo.

Fazer das fronteiras do exílio espacialidade potente em capturas de fluxos moleculares do *transfazer* de poesia era desejo imanente que moveu todo o programa

poético de MB⁷⁸. E se expressa como segunda característica essencial das literaturas menores: é que tudo nelas é político. Por isso, um chão afetivo de coisas ínfimas, menores, que são conectadas por relações micropolíticas de desvio dos estratos de importâncias sociais, o quintal de infância conectou o poeta às *desimportâncias* do mundo, que passaram a serem selecionadas como potências outras para desterritorialização da linguagem.

Um programa político em que cada caso individual ganhou importância coletiva, de múltiplas e diferentes conexões, rupturas, linhas de fugas, desterritorializações, não carregou segredinhos sujos de interpretações e significâncias, nem fez das estratificações sociais meio ou fundo, mas somente protocolo de experimentações vegetais, larvais, *coisais*, animais, *pedrais*, *passarais*, das *infantices* e *insignificâncias*, entre outras. Conectando máquinas constituídas por conteúdos e expressões formalizados em graus diversos, matérias não formadas que entram e saem passando por todos os estados de promiscuidades, em um programa político de captura de diferenças para transfazer *inutensílios*: “Acho que todo poeta se encontra às vezes com os trastes. E na escória às vezes passeia” (MULLER, 2010, p. 52).

Sou mais um monturo para poesia. Monturo guarda no ventre a semente das árvores e das palavras. Guarda nossos resíduos, nossos mijos e ciscos de passarinhos. Gosto de ver as pequenas lagartas, estranhas como um etrusco, atravessando os monturos. Uma camélia blonda sobre ele assusta de beleza. Gosto de ver as formigas versúvias correndo nos monturos. E de ver sobre eles as larvas túrgidas. Monturo é lugar dos urubus. E em que os pobres-diabos fazem continência para moscas (MULLER, 2010, p. 53).

Um montão de lixo, monturo. Produzido por multiplicidade de coisas desprezadas. Chão intensivo de encontros e fertilidades para o maquinismo da poesia

⁷⁸ O **exílio** foi afeto imanente ao maquinismo do desejo e construção da máquina de expressão poética de Manoel de Barros, entre diferentes descaminhos para constatar a afirmação, o fragmento poético “Doença”, faz-se exemplar: “Nuca morei longe do meu país./ Entretanto padeço de lonjuras. Desde criança minha mãe portava essa doença./ Ela que me transmitiu./ Depois meu pai foi trabalhar num lugar que dava essa doença nas pessoas./ Era um lugar sem nome nem vizinho./ Diziam que ali era a unha do dedão do pé do fim do mundo./ A gente crescia sem ter outra casa ao lado. / No lugar só constavam pássaros, árvores, o rio e os seus peixes./ Havia cavalos sem freios dentro dos matos cheios de borboletas nas costas./ O resto era só distância./ A distância seria uma coisa que a gente portava no olho/ E que meu pai chamava exílio” (BARROS, 2000, in. PC, 2010, p. 390, 391). O lugar poético da infância foi um chão quintal sem existidura de limites, distâncias não geométricas, mas de ausências, vazios de um lugar sem nome nem vizinhos, que foi preenchido pelo desejo em invenções que aumentavam os acontecimentos do lugar, encontrando fluxos moleculares da natureza Terra *corpo sem órgãos*, para composição de seu Pantanal de poesia.

que selecionou coisas gratuitas e imprestáveis, como quem *passa por escórias* para capturar diferenças: *chão que guarda no ventre a semente das árvores e das palavras*. Impossível não rever a imagem de pensamento do *Agroval* e a *Arraia que faz um chão úbere por baixo*, como *útero vegetal, insetal, natural*; A imagem do monturo também fecunda *o nascimento da palavra* como semente que, antes de irromper, *teve a semente que atravessar panos podres, criames de insetos, couros, gravetos* em chão de fertilidade residual.

O poeta *repetia* os encontros com espaços afetivos prenhes de geografias intensivas, que eram colocadas em devires de composições de *diferença*. Com incerteza, era um *dom do estilo*. Programa político⁷⁹ de diferenciação e expansão de capturas, que fez do chão, potência para *agenciamento coletivo de enunciação* da obra. Maquinados ao longo de mais de oito décadas, em heterogêneas conexões de *agenciamentos maquinicos de desejos*, encontrando diferenças que expandiam as capturas e faziam proliferar as ramificações da máquina de expressão: “*Poesia é virtude do inútil. É um objeto sonhante. É igual a um caneco furado que não segura água, mas serve para guardar besouros abstêmios, mosca frita, pichitos de insetos, lírios. Assim o caneco furado vence o poder de não prestar*” (MULLER, 2010, p. 127).

Os *inutensílios* proliferaram como séries de experimentações com multiplicidades de capturas do olho anômalo. Um olho que viu por transmutação, como propôs Maurice Blanchot (2011, p. 148), a “*conversão: transmutação no invisível*”. Somos seres limitados! Quando estamos aqui, não estamos acolá. Tomados por limites que nos impedem, retém-nos, rechaça-nos para o que somos, em movimento de nos voltarmos para nós, em desvio do outro. Foi o que fez a poesia, como potência inaugural do mundo, criar *o outro lado*, para entrar na liberdade do que é livre de limites: *deslimite*.

⁷⁹ Em passagem jocosa nas “*conversas por escrito*”, o poeta falou sobre o político em sua poesia: “*Tenho um amigo, andeje, nordestino da peste e da gota, Chico Miranda, que um dia, lendo coisas de minha veia exclamou: “Viva a ascensão do restolho!” A frase teve duas leituras. Uma delas marxista. O leitor ideológico pensou – Viva a ascensão do proletariado, dos humilhados e ofendidos, dos pobres-diabos. A gente estava em tempos de repressão e os poetas safam por tropos. Mas a outra leitura era rasa e chã. Era mais poético do política. Era inocente e sem mistura. Nela o restolho era mesmo o cisco, o telho, o restolho. Vistas de um olho anômalo, que é o olho com que os poetas enxergam as coisas*” (MULLER, 2010, p. 67). A política da poética de Manoel de Barros foi menor: *era rasa e chã*. Inocente, sem as misturas de ideologias e limites de poder, originária, inaugural, não contaminada por significações: *quem descreve não é dono do assunto, quem inventa é!* Nesse descaminho, interessante a confirmação: *a gente estava em tempos de repressão e os poetas safam por tropos*, o que reforça o sentido, de que GEC (1966), também *safou por tropos* o homem preso que entrara na *prática do limo*. Não desejando se ligar ao contexto político brasileiro, a poética desviou para encontro de uma política menor, vista por *olho anômalo*, que encontrava *as ovuras larvais em gestação para o nascimento de Bernardo da Mata*.

Livre de uma consciência que nos permite escapar ao presente, e aos limites do corpo, porém, nos entrega à representação, maquinada pela subjetividade que restaura, costura, remenda a abóbada que nos envolve, mantendo-nos diante de nós, até quando olhamos desesperadamente para fora de nós.

A poesia foi maquinação do desejo de *o outro lado*, situado no movimento de deixar de ser, desviado pelo olhar anômalo, que transforma a maneira de ter acesso ao mundo, permitindo estar na realidade sem ocupar seu centro. *Como conhecer as coisas senão sendo-as?* Desterritorializando-se da posição despótica do sujeito nomeador: “é então a pureza da relação, o fato de estar numa relação fora de si, na própria coisa e não numa representação da coisa” (BLANCHOT, 2011, p. 144).

O poema é antes de tudo um inunesílio.

Hora de iniciar algum
convém se vestir roupa de trapo.

Há quem se jogue debaixo de carro
nos primeiros instantes.

Faz bem uma janela aberta
uma veia aberta.

Pra mim é uma coisa que serve de nada o poema
Enquanto vida houver.

Ninguém é pai de um poema sem morrer.
(BARROS, 1989, in. PC, 2010, p. 174).

Para o poeta, a morte não teria poder destrutivo em estabelecer o ponto final da vida e da escritura? Quantas vidas teria o poeta para morrer na composição de cada poema de sua obra? Os mais astutos diriam que era apenas uma metáfora, como *vestir roupa de trapo*. Contudo, ao que parece, a afirmação da morte do escritor ao criar o poema, não alude ao tempo de duração da obra, nem é uma metáfora para explicar o fazer do poema (metapoesia). Por outros caminhos, os olhos que mudam de direção levaram o poeta à morte, lançando-o em movimento de viragem para *o outro lado*, atravessando a consciência para estabelecer-se fora dela. “Pela morte, os olhos mudam de direção e essa viragem é o outro lado, do outro lado é o fato de não viver desviado mas direcionado (...) não privado da consciência mas, pela consciência, estabelecido fora dela, lançado no êxtase desse movimento” (BLANCHOT, 2011, p. 144).

Para encontrar o *inutensílio* e outras *natências* o poeta aprontou-se em traje de gala: *roupa de trapo*, “transforma-se, perde sua forma, perde-se para entrar na *intimidade* de sua reserva” (BLANCHOT, 2001, p. 150). *Espaço entre* em que todas as coisas estão preservadas em si mesmas, não tocadas, no ponto indeterminado do primitivo, inaugural. Nascimento de diferença *onde tudo morre*: “mas onde a morte é sábia companheira da vida, onde o pavor é êxtase, onde a celebração se lamenta e a lamentação glorifica”, o próprio espaço para o qual “se precipitam todos os mundos como para sua realidade mais próxima e mais verdadeira” (BLANCHOT, 2011, p. 153). Perdendo-se em desvio da subjetividade e do eu, o poeta queria ser como “*Seu França não presta pra nada: “Disse que precisa de não ser ninguém toda vida./ De ser o nada desenvolvido./ E disse que o artista tem origem nesse ato suicida”* (BARROS, 1989, in. PC, 2010, p. 262).

Para celebração do espaço de intimidade e encontro do inutensílio, *faz bem uma janela aberta uma veia aberta*, para que a intimidade fosse, ao mesmo tempo, da exterioridade, propriamente, como uma *interiorização do exterior* (BLANCHOT, 2011, p. 145). Como disseram Deleuze e Guattari, o íntimo no pensamento e, todavia, o fora absoluto: “Um fora mais longínquo que todo mundo exterior, porque ele é um dentro mais profundo que todo mundo interior: é a imanência” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 77, 78).

O maquinismo poético conectou imanência ao desejo para criar o corte de experimento do caos, que rasgou e desfez as consistências de formas e conteúdos, pela elementar vivência de “interiorização mais como transmutação das próprias significações” (BLANCHOT, 2011, p. 149).

Venho de nobres que empobrecem.
 Restou-me por fortuna a soberbia.
 Com esta doença de grandezas:
 Hei de monumentar os insetos!
 (Cristo monumentou a Humildade quando beijou os
 pés dos seus discípulos.
 São Francisco monumentou as aves.
 Vieira, os peixes.
 Shakespeare, o Amor, A Dúvida, os tolos.
 Charles Chaplin monumentou os vagabundos.)
 Hei de monumentar as pobres coisas do chão mijadas
 de orvalho
 (BARROS, 1996, In. BARROS, 2010, p. 343).

Repetições vão se diferenciando na expansão das capturas e roubos, de vezes que não procuram mais *redimirem-se*, mas *monumentar* coisas empobrecidas. Encontro ingênuo com sabor de admiração e cheiro de ironia, com importantes nomes/mestres (?) do pensamento Ocidental (Jesus Cristo, São Francisco de Assis, Padre António Vieira, Willian Shakespeare, Charles Chaplin). Em decorrência disso, qualquer palavra gasta pelo uso cotidiano não seria suficiente para fazer ver os “achados” para poesia. Retomaram-se as lições agramaticais, sobretudo, no capítulo que *desreina* para o desvio, abrindo a cela, em que estavam detidas as palavras e as coisas. Esvaziada de sua significação, palavra-substantivo pegou delírio no maquinismo de expressão poética, passando a “monumentar” os afetos de poesia.

Na criação da palavra, o poeta foi comedido por um tipo de enfermidade endêmica de “nobres que empobrecem”, também conhecidas como “doença de grandezas”. Notadamente, não buscou representações, foi além, oportunizou o acontecimento para o “roubo”, capturou não o resultado, mas a própria força de criar afetos, transmutando às significações das coisas. O poema, ao mesmo tempo em que enalteceu a importância de obras e autores de toda uma cultura, se alinhou em igualdade a todos, em mesmo nível, equiparados pela *imanência do desejo*. Conversão que redefiniu o lugar das coisas e fizeram o grandioso se tornar menor e “monumentar” *as pobres coisas do chão mijadas de orvalho: “o que resta de grandeza para nós são os desconheceres”* (BARROS, 1998, In. PC, 2010, p. 363).

A poesia não procurou mestres para perguntar nem o que, nem como fazer? O poeta, em espreita, fez do encontro roubo de forças para composição de um plano de *heccidade* afetiva, de “transformação do visível em invisível e do invisível cada vez mais invisível” (BLANCHOT, 2011, p. 150). Composições que levaram o *cisco a ter uma importância de Catedral* (BARROS, 1998, In. PC, 2010, p. 360).

Principais elementos do cisco são: gravetos, areia, cabelos, pregos, trapos, ramos secos, asas de mosca, grampos, cuspe de aves, etc.

Há outros componentes do cisco, porém de menos importância.

Depois de completo, o cisco se ajunta, com certa humildade, em beiras de ralos, em raiz de parede, Ou, depois das enxurradas, em alguma depressão de terreno.

Mesmo bem rejuntado o cisco produz volume quase sempre modesto.

O cisco é infenso a fulgurâncias.

(...)
 O cisco há de ser sempre aglomerado que se iguala
 a restos.
 Que se iguala a restos a fim de obter a contemplação
 dos poetas.
 (BARROS, 2001, in. PC, 2010, p. 400).

O cisco foi desvelado em captura produtiva de agenciamentos que criaram ramificações para rejuntar heterogêneos componentes *com certa humildade, em beiras de ralos* e encontrar *raiz de parede*: fez proliferar os afetos insignificantes da poesia. Tudo como acontecimento muito modesto, menor, em espaços lisos do desprezo e abandono, que iguala o espaço do cisco aos restos. Talvez invejassem os *monturos* (?), mas, com incertezas, são preenchidos por componentes comuns.

Ambos, *cisco, restos e monturo*, são *infensos a fulgurâncias, monumentados* por olho que têm força de *conversão*. O poeta se ligou às coisas, sendo-as, estando no meio delas, renunciando às *suas atividades realizadoras e/ou representativas*, arrastando-as como capturas afetivas para participarem da *interiorização exterior*. O encontro do *deslimite*.

Desservir ao mundo para prestar para poesia: se planger no abandono para realizar encontros raros, singulares, criando composições fertilizadas a partir de excrecências: “*Prefiro as palavras obscuras que moram nos fundos de uma cozinha – tipo borra, latas, cisco*” (BARROS, 2000, in. PC, 2010, p. 394). Até o nada se transformou na relação com a linguagem agramatical, que selecionou e arrastou seus afetos para além das usuras, por um movimento de *desposseção*, que despoja das coisas e de nós próprios, “onde nem nós nem elas estamos já obrigados, mas somos introduzidos sem reserva num lugar onde nada nos retém” (BLANCHOT, 2011, p. 152). No caminho do *deslimite*, lugar de *transfazer* poesia, o nada ocupa o despojo.

Repetindo até ficar diferente, Manoel de Barros compôs sua autêntica “*Teologia do traste*”, a partir do encontro de “*Manuscrito do mesmo nome, contendo 29 páginas, que foi encontrado nas ruínas de um coreto, na cidade de Corumbá, por certo ancião adaptado a pedras*” (BARROS, 1980, In, BARROS, 2010, p. 176). Captura que 24 (vinte e quatro) anos mais tarde variou em novas ramificações à máquina de expressão, com a publicação de poema homônimo, onde houve destacado empenho de análise comparada, que verificava o proveito poético das *latas* em relação às *ideias*.

As coisas jogadas fora por motivo de traste
 são alvo de minha estima.
 Prediletamente latas.
 Latas são pessoas léxicas pobres porém concretas.
 Se você jogar na terra uma lata por motivo de
 traste: mendigos, cozinheiras ou poetas podem pegar.
 Por isso eu acho as latas mais suficientes, por
 exemplo, do que as ideias.
 Porque as ideias, sendo objetos concebidos pelo
 espírito, elas são abstratas.
 E, se você jogar um objeto abstrato na terra por
 motivo de traste, ninguém quer pegar.
 Por isso eu acho as latas mais suficientes
 (BARROS 2004, In. BARROS, 2010, p. 438).

O poema iniciou com uma sentença que foi marca afetiva na imanência do desejo poético: *as coisas jogadas fora por motivo de traste são alvo de minha estima*. As *latas*, mesmo sendo *peessoas léxicas pobres*, sua concretude permite valoração no abandono: mendigos, cozinheiras, poetas, poderiam fazer dela *inutensílio* na redefinição de seu apreço disfuncional. Talvez, em certa altura da leitura do poema, todos já miravam a lata em desejo. Certo silêncio pousou sobre o imprestável. O visível, que desaparecia nas margens do não uso, ganhou invisibilidade e contaminou de presença o que era ausente, *desobjetos*, são “objetos obsoletos, fragmentados, inutilizáveis, quase incompreensíveis” (BLANCHOT, 2011, p. 283), que fazem todos permanecerem no poema, friccionados pela imagem. Quanta suficiência possui essa lata. Quem disse isso? O dispensar da ideia que incorreu em lata.

Achar as latas mais suficientes não é o mesmo que definir o objeto ou a coisa do poema, mas, outro movimento que faz da abertura, encontro de multiplicidades. Na poesia, todas as inversões tornam-se possíveis pelo erro da linguagem, se a poesia fora acusada algum dia de demasiada abstração, com MB atravessou vilezas concretas para se abrigar na multiplicidade das coisas inúteis.

Perdeu significação a imagem que não se afirmou pela identidade utilitária, mas na diferença anônima e impessoal das coisas jogadas fora. A imagem do objeto não ajuda a compreendê-lo nem lhe atribui sentido, “mas tende a subtraí-lo na medida em que o mantém na imobilidade de uma semelhança que nada tem com o que se assemelhar”, devolvendo, as coisas, assim, a soberania do vazio (BLANCHOT, 2011, p. 285).

Nesse movimento de desconstrução de sentido, o *deslimite* da poesia barreana, construiu sua zona de indiscernibilidade, com as coisas ínfimas, que se tornou a própria grandiosidade que preencheu a imagem com impessoalidade anônima, coisas sem valor, desterritorialização de sentido, que obriga seus leitores a saírem em direção ao *desreino* sem limites, se conectando as zonas de intensidade e deslocamento, para encontrar uma imagem do pensamento que se constrói na liberdade de um pensar que não se explica. Foi inventado por dessentido, com múltiplas conexões significantes, antecedendo, assim, a própria intervenção determinante da razão. Eram “*desimportâncias*” encontradas em desterritorialização e liberdade indescritivelmente aberta, sem refletir as coisas, apenas se abrindo a elas:

Sobre Importâncias

Uma rã se achava importante
 Porque o rio passava nas suas margens.
 O rio não teria grande importância para a rã
 Porque era rio que estava ao pé dela.
 Pois Pois.
 Para um artista aquele ramo de luz sobre uma lata
 desterrada no canto de uma rua, talvez para um
 fotógrafo, aquele pinto de sol na lata seja mais
 importante do que o esplendo do sol nos oceanos.
 (...)
 Eu, por certo, não saberei medir a importância das
 coisas: alguém sabe?
 Eu só queria construir nadeiras para botar nas
 minhas palavras.
 (BARROS, 2001, in. PC, 2010, p. 407, 408).

Como medir a importância das miudezas? Propriamente, por uma política de caça e celebração das geografias menores, do desprezo e abandono⁸⁰. Cultivadas sempre como semear de poesia, rupturas, intensivo, menor, liso e encostado às insignificâncias, superfície para conexões de devires, o *espaço entre* do artista em devir, afetado por miudezas sem se ater às dimensões de grandeza para o julgamento das importâncias das coisas. O rio, aos pés da rã, banhou-se de *desimportância*, frente ao menor.

⁸⁰ O poeta observou uma distinção espacial entre o desprezo e o abandono: “*Desprezo era um lugarejo. Acho que lugar desprezado é mais triste do que abandonado (...) Quando a gente morava no Desprezo ele já era desprezado. Restavam três casas em pé (...) Eu queria ser chão no tempo do Desprezo para que sobre mim os rios corresse. Me lembro que os moradores do Desprezo, incluindo os oito guris, todos queriam ser aves ou coisas ou novas pessoas. Isso quer dizer que os moradores do Desprezo queriam ficar livres para outros seres (...) Eu não sei nada sobre as grandes coisas do mundo, mas sobre as pequenas eu sei menos*” (BARROS, 2008, p. 101).

A miudeza⁸¹ da rã criou política afetiva com rio que banhava seus pés, como o artista com *aquele ramo de luz sobre uma lata desterrada no canto uma rua (ruazinha infestada de lobos solitários)*. Chão repleto de *nadeiras*, geografias intensivas do devir poético que selecionou tudo que habitava a beira do poeta. O olho anômalo era uma máquina de capturas marginais, operadas pela natureza construtivista do desejo de *deslimite* que transfazia, na fronteira, heterogêneas ramificações e encontro com multiplicidades. Como escavações para *achadouros* de *espaços entre* dos devires, núpcias da evolução paralela entre a rã e o artista, ambos, se expressando por potência menor na composição dos acontecimentos inaugurais.

As geografias intensivas e menores dos devires poéticos na obra de Manoel de Barros foram composições de um artista menor, um artesão nômade que delira para o erro da palavra, maquinando desejo em capturas, roubos, agenciamentos que transfiguram as imagens de pensamento do mundo, desmontando estratificações, fizeram escapar fluxos em composição de mapas de diferenças. Por motivo de que: “*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*” (BARROS, 1993, in. PC, 2010, p. 302). Era preciso ser *Bugre e índio e bêbado e louco e infância* em *deslimite* anormal, para injetar nas *segmentaridades* do mundo, doenças, traições, coices, miudezas, desprezos, na constituição de um mapa intensivo das geografias do insignificante e compor mais um *deslimite* de poesia.

3.4 A espacialização intensiva menor e as geografias dos devires

O problema geográfico e, conseqüentemente, espacial da poética barreana se fez por devires. Um programa poético e político em desejo caçando e capturando espacialidades menores. Por um *espaço entre* menor e liso na linguagem, o poético operou por desvios, linhas de fuga que combateram e desmontaram as estratificações das palavras e seus lugares comuns, arrastando a linguagem ao encontro de fluxos moleculares de uma natureza que a desterritorializou em experimentações dilaceradas,

⁸¹ O poema “Miudezas” é um belíssimo exemplo do poético percorrendo espacialidades de capturas que povoaram o deserto imanente: “*Percorro todas as tardes um quarteirão de paredes nuas./ Nuas e sujas de idade e ventos (...)* Caminho todas as tardes por estes quarteirões desertos, é certo./ Mas nunca tenho certeza/ Se estou percorrendo o quarteirão deserto/ Ou algum deserto em mim” (BARROS, 2001, in. PC, 2010, p. 409).

em pedaços, vitais e renovadoras, fazendo, na linguagem, uma língua viva, expressiva, em uso menor, em devir. Pelo desejo de desterritorialização da linguagem o poeta também encontrou a potência dos agenciamentos do bloco de infância, arrastando palavras para espacialidade de diferença, que alisava a linguagem na direção do primitivo, no *nascimento da palavra*.

O *espaço entre* criado pelos agenciamentos do bloco de infância tornaram-se armas do plano de hecceidade poética em combate de guerrilha com as estratificações do pensamento. Os afetos vividos na infância tornaram-se matérias de experimentações poéticas do *Bugre* e seus saberes ambulantes, fazendo surgir, ao longo da obra, composições em fragmentos, blocos, e corporeidades singulares: às experimentações do bloco de infância das brincadeiras no chão-quintal com palavras que aumentavam os acontecimentos de seu mundo, permitiram o encontro do *criançamento da palavra* e astúcia para *molecar o idioma*.

O *espaço entre* da infância foi agenciado em devir para desterritorializar a linguagem criando espaçamento liso, entortando os estratos da linguagem normal. Mas também, legou encontros afetivos com as insignificâncias que marcaram o olho e imanência poética. “*É o olhar para baixo que eu nasci tendo./ É um olhar para o ser menor, para o/ insignificante que eu me criei tendo (...) Fui criado no mato e aprendi a gostar das coisinhas do chão*” (BARROS, 1998, in. PC, 2010, p. 361) que maquinaram o desejo para compor a espacialização menor das *pobres coisas do chão*.

As conexões *rizomáticas* da obra contaminaram tudo por aqui. Já não é mais possível fechar os olhos para os mapas intensivos de produção das geografias dos devires poéticos e a multiplicidade de conexões experimentadas, repetidas, abertas em expansão e proliferação para a desterritorialização e alisamento da linguagem. O espaço entre experimentação para invenção de corporeidades inaugurais de um povo por vir: “*Eu gostaria de ser mais reparado como inventor do que como poeta (...) Queria ser visto como um artesão menor. Um fazedor de inutensílios. O olhar do poeta é sem princípios. A coisa muito lógica o embaça. Assim é: e haverá de ser assim*” (MULLER, 2010, p. 126, grifo nosso).

Manoel de Barros se reinventou *artesão menor*. Compositor de “*cantigas de um passarinho à toa*”, com ramificações *rizomáticas* da máquina de expressão que chilreou os desvarios dos desejos de poesia, produziu encontros deslucados por multiplicidades do chão firme em vãos fora das asas. Arrumou edifício insólito, “*mais firme do que as*

paredes dos grandes prédios do mundo” (BARROS, 2010, p. 482), escorado em afetos, fugas, roubos e capturas, que criam por rupturas e desconstrução, um mundo poético desconhecido na *interiorização exterior* do mundo sabido.

O poeta despistava com poucos rastros que confundiam antes de esclarecer. Depositava toda a culpa de suas *absurdez*es de poesia no *atavismo Bugral* que lhe legou *anomalia de um olhar para baixo. Lastros de armazenamentos ancestrais* que marcaram a imanência poética com dez ou doze palavras, que funcionavam como seus *arquissemas* (segundo a indefinição exposta no glossário do *idioleto manolês arcaico (fundamentado para atrapalhar as significâncias)*: arquissemas são palavras chave que orientam os descaminhos poéticos) vindos da infância: “*são eles árvore: sapo, lesma, antro, musgo, boca, rã, água, pedra, caracol*” e *parede*, “*única palavra cidadina legítima que consta de meus arquissemas*” (BARROS, 1990, p. 327).

Com exceção da palavra *parede*, os *arquissemas* possuíam íntima relação com o chão quintal de *miudezas* e *insignificâncias*, porém, não compõem princípios do fazer poético e nem dimensões de significação. Talvez estejam mesmo longe de definir sentido para sua poesia, servindo mais como componentes afetivos do chão, que contaminou a máquina de expressão com matérias vagas, plenas para transfigurações e devir de poesia.

Pelo chão. Tantos encontros e conexões poéticas foram traçadas, espacialidade potente em variação e proliferação, liso, deslizou como caminho, sem início nem chegada, passado ou presente, apenas *conversão*, movimento de viragem no encontro de *o outro lado*. “*O chão tem gula de meu olho por motivo que meu olho possui um coisário de nadeiras*” (BARROS, 1993, in. PC, 2010, p. 323), ou seja, beleza e estranhamento são os olhos que põem “*A gula do chão vai comer meu olho*”. O poético transfez o espaço em embriaguez de presença ausente, permanência daquilo que não é mais, ao passo desviado, tornou-se perpetuação do devir geográfico: “*No meu morrer tem uma dor de árvore*”.

Com MB a morte tornou-se acontecimento mais pronto, de fortalecimento da vida, exprimida em potência alegre de uma vida transfigurada (BLANCHOT, 2011, p. 157).

O momento da morte como desvio extremo, que Blanchot dizia ser além da subversão, mas da própria inversão, a morte para entrar na invisibilidade, deixar de ser para transitar em face opaca e transparente, *irrealidade arrebatadora* que falasse a

partir de ninguém: “*Falar a partir de ninguém faz comunhão com as árvores/ Faz comunhão com as aves/ Faz comunhão com as chuvas (...) Falar a partir de ninguém/ Faz comunhão com o começo do verbo*” (BARROS, 2000, in. PC, 2010, p. 384).

Uma fala conectiva e promiscua para comunhões com multiplicidades de encontros das diferenças, o “pressentimento das relações desconhecidas, de uma outra linguagem, capaz de responder à aceitação infinita que é o poeta (...) capaz também de encerrar o silêncio que está no fundo das coisas” (BLANCHOT, 2011, p. 199).

A máquina de expressão poética barreana não se fez apenas estética, mas também celibatária (diferente da leitura da obra de Kafka como literatura menor não operou para um *hiper-realismo*, mas propriamente, um surrealismo delirante em *deslimite*), que fazia do poeta ente desterritorializado, em viagem-esquiza procurando agenciamentos com linhas de fuga, *espaço entre* de devires, geografias intensivas que agarrassem o mundo e o fizessem escapar e delirar em traições de sentidos.

Agenciamentos fugiam das representações e estratificações das imagens de pensamento normalizadas pelo guarda-chuva da civilização, operando uma desterritorialização do mundo que foi profundamente política, uma máquina de escritura transcrevendo agenciamentos e desmontagens. Em uma poética de devires espaciais pelos afetos da infância, *pobres coisas do chão*, operadas para de alisamento e desterritorialização da linguagem.

Falando a partir de ninguém, o poético desejou novas corporeidades e visões das coisas, e a poética se potenciou em devires animais. O poeta desejou experimentar diferentes devires ao longo da obra, além de entender com o corpo as espacialidades do bloco de infância e das insignificâncias, se desterritorializou em devires animais, vegetais, *pedral*, bem como, da *borboleta*:

Borboletas
 Borboletas me convidam a elas.
 O privilégio insetal de ser uma borboleta me atraiu.
 Por certo eu iria ter uma visão diferente dos homens
 e das coisas.
 Eu imaginava que o mundo visto de uma borboleta –
 Seria, com certeza, um mundo livre aos poemas
 (BARROS, 2000, in. PC, 2010, p. 393).

Para além de si, em liberdade aberta em espaço liso e *rizomático*, o poeta se desterritorializou em busca de *privilégios insetais*, maquinismo do desejo de renovar o homem *usando borboletas*. Pela relação com o fora de si e da própria representação

e/ou metáfora da coisa de natureza, para ver “*que as águas têm mais qualidade para a paz do que os homens*” (BARROS, 2000, in. PC, 2010, p. 393). O devir para tornar-se-animal nada tem a ver com *simbolismo* ou *alegoria*, nem culpa ou erro, mobiliza forças para outras *visões diferentes dos homens e das coisas*. Como a construção de um mapa de intensidade: “Trata-se de um conjunto de estados, distintos uns dos outros, enxertados no homem na medida que ele busca uma saída, Trata-se de uma linha de fuga criadora, que nada quer dizer além dela mesma” (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 54). O programa poético era envolvido pelo desejo de desterritorializar o mundo para libertá-lo ao transfazer da poesia.

Por isso, a obra de Manoel de Barros pode ser concebida como uma máquina de expressão de geografias de devires poéticos. Escritura comandada por maquinismo do desejo de desterritorialização, em composições de um *Bugre errante*, nômade de estrada, viajante, andejo, *adejante*, caçador de capturas moleculares na natureza sem naturalidade. Inventou um bloco de infância para acessar espaços lisos na linguagem, em afeto às *miudezas chão*, pelos devires animais-vegetais-coisais com lesma, rã, pedra, cisco, borra, monturo, borboleta, antro, parede, pássaros, palavras, entre outros, procurando matérias para composição de sua estética de diferença.

Escritura que não foi testemunha de identidade espacial do mundo vivido. Mas realizou operação de espacializações das criações da obra, produzindo mapas intensivos, montáveis e desmontáveis, reversíveis e irresistíveis, repetidos até a transmutação de suas diferenças, proliferação das conexões, e expansão das corporeidades poéticas. Parafraçando as palavras de Deleuze e Guattari (1977, p. 105) o poeta maquinava o mais alto grau do desejo, desejando ao mesmo tempo a solidão e ser conectado com todas as máquinas de desejo.

Máquinas que conectaram máquinas, colocadas em movimento pelo *Bugre-traidor* solitário-povoado, que operou quantidades intensivas diretamente no campo social, uma micropolítica do desejo de transmutação da *natureza, infância, chão de abandonos*, dos *espaços lisos* da linguagem, das *corporeidades* dos entes humilhados e ofendidos da sociedade.

A poética atingiu solidariedade ativa e tudo adquiriu valor coletivo, o escritor em exílio, nas margens em composição de uma escritura que fugia rumo ao oeste: “opera segundo linhas geográficas: a fuga rumo ao oeste, a descoberta que o verdadeiro leste

está no oeste, o sentido das fronteiras como algo a ser transposto, rechaçado, ultrapassado. O devir é geográfico”. (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 30).

O devir geográfico da poética barreana se movimentou para exprimir em expressões de diferença outra comunidade, de linguagem desterritorializada por usos menores, em encontros de multidões errantes agenciadas por infância, natureza, desrezos, na produção dos mapas de cartografias intensivas em devires. Uma máquina poética-literária que tem a ver com o povo, em enunciação coletiva de multidões de corporeidades: os *desheroís*, *vagabundos*, *bêbados*, os desimportantes, feito *O Bandarra*: “*Ele só andava por lugares podres (...) sabia o sotaque das lesmas (...) Era desorgulhoso./ Para ele a pureza do cisco dava alarme*” (BARROS, 2001, in. PC, 2010, p. 412). Ou mesmo a variação posta pelo andarilho *Andaleço*: “*Eu já disse quem sou Ele./ Meu desnome é Andaleço./ Andando devagar eu atraso o final do dia (...) Não tenho pretensões de conquistar a inglória perfeita./ Os loucos me interpretam./ A minha direção é a pessoa do vento*” (BARROS, 1996, in. PC, 2010, p. 353).

O dessaber ambulante da poesia errou em conexões heterogêneas para a busca de multiplicidades intensivas que maquinavam no desejo, a construção das corporeidades geográficas, mapas de devires em fuga poética. Era o uso de um dessaber que beira a ignorância. *Desexplicações* longe de conceitos, para fazer chegar perto dos inícios, das fontes e origens, revelação dos descaminhos dos pássaros, das águas, das pedras, pois só sabia pelos ventos, sol, chuva, sons, formas, cheiros, tudo em transfiguração das capturas do olho anômalo. *Ninguém consegue fugir ao erro que veio* (MULLER, 2010, p. 150). Muito menos, o poeta menor, que buscava sempre o que lhe faltava, uma linguagem que o completasse, pelo feitiço da palavra e não sua casca.

Eu queria que a minha voz tivesse um formato de canto.
Porque eu não sou da informática:
eu sou da invencionática
Só uso palavras para compor meus silêncios.
(BARROS, 2008, p. 47)

Após tudo passar em caminho nômade, errante, no *espaço entre* de invenções nossas, sobre a poesia de Manoel de Barros, não há mais muito a dizer. A composição do silêncio da poesia já tomou em inércia os dedos que digitavam criatividadeas tolas, envaidecidas. Tudo está tão estranho e confuso: comunhão entre o *júbilo* e o *pesar*. Obrigado, e nos desculpe por tudo poeta.

Pesar pela falta de coragem em ser um criador, amante incompleto, preenchido das palavras dos outros, aquele que ficou à sombra, dissimulado, para perverter de nós os outros, fraco, não absorve em transmutação. Se contamina e sonha, envaidecido, capturar um pouco do fluído. Em jubilo, mantem a distância da paixão, do afeto em amar sem nunca atingir o poético, que está desterritorializado em outro patamar, sem perceber a insignificância de nosso programa de se afetar e estratificar o sentir de sua voz.

Escuto o urro desaparecido do selvagem nômade solto, livre nas páginas que tanto percorremos. Sentimos uma alegria em observar que, mesmo dentro de nossa imagem de pensamento, a poesia caminhou em espaços do rizoma, gozando de liberdade em multiplicidades de conexões, talvez com exageros e limitações, incorrendo em armadilhas das significações, paixões, equívocos e incapacidades, que nos escapam, justificando nossa presença menor e vagabunda no mundo.

Vários livros sobre a mesa, abertos, sobrepostos, disformes, em desorganização *rizomática* acumulando poeira com cheiro de *traste*, ornem com moscas de luz que voam em queda livre, machucam páginas brancas e amareladas. Sinto uma alegria em nódoa e conforto, o silêncio denuncia e nos livra do guardador de *despalavras* que não conhecemos. Ok, mas sabemos que não houve tempo para isso! Será? Quem sabe? Ele esteve lá por um tempo, mesmo doente, sabíamos que já não recebera mais ninguém, poderíamos ter passado por “Apuleio” e tentado uma visita. Ao invés disso, me perdi na estrada procurando Bernardo. Quando voltei, o poeta já era passarinho.

Se ao menos tivesse entrado em sua máquina de escritura antes, após o vestibular, mas, naquele momento, parecia incapaz, mal sabia que a poesia recolhe nossas fraquezas. Caí na lábria da Universidade, que ensinava que incapacidade não era virtude de uma boa formação, fui me afastando do poeta até descobrir que mentir sozinho eu sou capaz, não queria mais ir de encontro ao azar... Mesmo assim, não pude superar o tempo, maldito seja.

O desvio que sua poesia nos propunha, não nos permitiu formular perguntas em uma entrevista de pesquisa com o poeta, porém aquela amistosa conversa em sua casa não aconteceu. Permanecemos sem as dúvidas que não formulamos, que pena: não ter visto o poeta velho se desfazendo em escombros; não ter tomado café ou umas pingas em sua companhia; não ter frequentado o Bar no Zé, na Rua Barão do Rio Branco, nas tardes que por ali o poeta vagabundeava; não falar de música e especular

sobre seus encontros de samba com Luiz Melodia⁸² e sua trupe; não ter visitado seu escritório de ser inútil; não tocar o cheiro de seus caderninhos de caos, que Droga! Ou Droga, não se sabe? Quem sabe?

Contudo, o poético está aí no mundo, mal o tateamos, pouco se infringiu sobre suas formas, permanece no desconhecido. Não existimos sobre ele, só arrastamos um pouco de sua torpeza para colocar em delírio às geografias de nossos devires. A poesia avermelhou nossos olhos indefinidamente. Envenenamento que não mata, faz seguir em descaminho de desejos menores.

⁸² O compositor Luiz Melodia musicou o primeiro fragmento de “*Retrato do artista quando coisa*” (1998), em disco homônimo lançado em 2001. Sabe-se também que Martha Barros foi... ah deixa isso pra lá vai, o caso foi que as poéticas se misturaram em ecos de cores imagens e sambas, nós não estivemos lá, que pena.

O DELIMITE É INCONCLUSO

A construção da pesquisa e escrita da Tese criou descaminhos próprios de incorporação da poesia e se colocou em diferentes *deslimite* e desvios das conclusões. Uma escrita inventada por desconstrução. Foi necessário se desterritorializar dos conhecimentos geográficos e seus *a priori* conceituais, para buscar espacialidades em processo de agenciamentos e combates, movido por desejo de renovação do olhar. Foram encontradas composições em processos de espacialização, maquinação do desejo de reinvenção da linguagem, movimento que invocou componentes espaciais de fora da geografia.

Como problema de experimentação de *geografias menores*, por incapacidade e esperança, os afetos e encontros na poesia não alçaram o altar grandioso de uma conclusão, como quem caminha em direção ao término. A máquina de escritura contaminou em anomalia os olhares, adoeceu os escritos, careou e fertilizou para decomposição, desregro e promiscuidades com *desimportâncias* do fora, do abandono. Sem início, nem fim, procurou-se entrincheirar no *meio*, este *espaço entre* de geografias intensivas, um *chão achadouro* de devires: o legado da poesia como chão que ensina, caçar o espaço intensivo para o maquirar de uma escrita de devires geográficos.

Se o ensino do chão legou pedagogias de capturas para espacialização de devires, foi necessariamente, para disseminar as potências de encontros outros. A poesia nômade ensinou a encontrar espacialidades do erro, desvio, afeto, desterritorialização, fuga. Inclusive, quando desmontaram os sistemas de significação para traçar “descaminho” ordinário da criação menor, sem a soberania de um fim, não foi possível ceder à um plano de saber tão instrumental.

Desterritorializados em busca das *ignorâncias* do andarilho foram encontrados os dessaberes dos fluxos moleculares, que ensinaram compreender o *espaço entre* como nenhum caminho. Que é o melhor caminho e maldição de se fazer inconcluso, *meio* despedaçado, no caminho de uma busca inalcançável em desejo de se completar, tarefa “inacabável com multiplicidades de conexões, encontros intensivos, movido por composições de geografias pela expressão de suas diferenças.

O capítulo 1 inventou uma maneira de ler as trajetórias de vida do escritor nas “conversas por escrito”, um *espaço entre* palavras e *chão-quintal*: o isolamento com coisas que *analfabetam*, aos encontros políticos assimilando literaturas, desvios dos muros do colégio interno, e do Partidão, sempre conservado caprichosa indisciplina aos limites do vivido, invenção de *deslimite* para memórias que eram inventadas, como matéria de poesia. Que fez a distância geográfica em relação ao chão de infância e seus pais, criar nexo de ligação inquebrável, nas correspondências-cartas trocadas com a Mãe, lastro ancestral que legou ritmo, *fôlego e fluxo do inconsciente* a escritura poética. Cada detalhe das leituras e releituras das “conversas por escrito” permite encontrar diferentes perspectivas de abordagem do universo pitoresco da obra e vida de Manoel de Barros.

O diálogo com autores de crítica à obra se fez tanto pela busca de análises que pensassem o espaço na poética, como também procurou compreender e enaltecer a força de desterritorialização da poesia, não optando por um conceito que fechasse o campo de multiplicidade característico a liberdade poética do autor.

Ao refletir o plano de imanência criado pela poesia no/pelo mundo, seja nas narrativas das entrevistas, ou análise da crítica, procurou-se pensar o pensado e o não pensado, a desterritorialização, a linha de fuga que escapa, não estratifica, prioriza o sentido molecular de fluxos que não são matérias dominadas e vencidas, mas expressões e composições singulares.

O *plano de imanência poética* é um campo obrigatório para a visita dos pesquisadores da obra do autor, compreende muito da imagem de pensamento de sua poesia, mas também estratificações, caminhos desgastados, ideias hegemônicas que de tanto ensinar à refletir e abordar a poesia, também cria percursos que limitam e definem experimentações possíveis. Se no plano de imanência implica pensar sempre por uma *linha de fuga* construída pela experimentação do fora do pensamento, do ponto de não cultura, a interiorização do exterior criado pela poesia, tornou-se ponto de referencia para escolha dos diálogos com autores e seus agenciamentos para incorporar e inventar devires sobre suas relações com a obra no mundo.

O capítulo 2 buscou expor movimentos da máquina de capturas/invenções poéticas, uma análise do povoar do deserto imanente, a poesia nascendo dos vazios do escritor que, para o encontro da palavra necessitava da força da invenção inaugural. Por isso, a máquina literária tornou-se expressiva em desejo de agenciamentos intensivos,

livro a livro, foram percorridas geografias em devir. Nossos escritos desejavam expor a heterogeneidade de conexões com diferenças que maquinavam no espaço expressões de *hecceidades*.

A leitura PCP desvelou dois descaminhos importantes à fertilização produtiva da máquina de escritura barreana, o bloco de infância e as corporeidades errantes de vagabundos, loucos, andarilhos e suas insignificâncias.

O espaço em cada livro foi configurado por diferentes expressões, como em uma proliferação de séries com varias transnomações, em PCP se encontrou a “*Draga*” e o *lugar ermo*; em Poesias, o *deserto-oceano imanente* (com fluxos de força de uma terra em transe), e as “*noções de rua*”; a partir de CUP, as séries se proliferam em *geografias* dos encontros com *natureza* menor do *bloco de infância*. Que maquinou um *chão* de natureza intensiva para o devir geográfico, desdobrado com profundidade em GEC; Em MP, o pleno encontro das *matérias vagas* e *corporeidades* marginais e insignificantes, abandonadas em desprezo; Já a leitura do GA nos arrastou para dentro da *Oficina de transferir a natureza*, que no desencadear das leituras, tornou-se *Oficina-chão de transferir a natureza*; espacialidade que possivelmente tenha fabricado o *Nadifúndio*, terra em transe habitada por loucos, crianças e poetas.

Essas expressões espaciais podem ser lidas mais detidamente e proliferarem outros sentidos espaciais à poesia. São composições de geografias intensivas em devir inventivo, espacializações encontradas por movimentos de linhas de fuga, desterritorializações, e agenciamentos *maquímicos* de corpos, que foram abertos por rupturas em direção à multiplicidade, se proliferando em agenciamentos coletivos de enunciação.

O *nadifúndio* fez a leitura encontrar os princípios espaciais do rizoma, os caminhos frágeis de estratificação da análise foram desmontados para adentrar em espacialização intensiva de heterogêneas conexões, ramificações do desejo que colocaram o espaço em variação e proliferação conectivas.

O plano de escrita e abordagem da sequência de publicação das obras foi desterritorializado pelo encontro do espaço do rizoma, que conduziu a análise novas intensidades geográficas. Enquanto, o despojo referente à personificação autoral, em fuga de si, o poeta desviou das caricaturas do mundo e do rosto de Deus, avizinhou sua poética dos princípios do rizoma. Em desterritorialização à escrita foi tragada pelo

desejo das raízes da poesia, na invenção de incorporações de delírios, experimentados, repetidos em variação para diferença.

O encontro do rizoma espacial na leitura da obra conduziu a escrita ao *deslimite*. Que demandou a criação de um problema que na *imanência do desejo* concebeu à composição do *corpo sem órgãos da poética*. Os mapas intensivos de desterritorialização e alisamento da linguagem, agenciamentos do bloco de infância, afetos as às *miudezas do chão*, foram inventados como mapas conectivos e reversíveis presentes nas multiplicidades possíveis na superfície do espaço *rizomático*.

No Capítulo 3, foi inventada a *máquina de guerra de escritura poética do desejo*: eis mais umas das absurdez que permearam à escrita. Compreendendo o poeta como um traidor, aquele que rasga os guarda-chuvas da “realidade” em busca de expressão poética reveladora de outros mundos. Que coloca o *maquinismo* do desejo em guerra com a imagem de pensamento da forma-Estado, máquina de desejo em conexão e desterritorialização nômade, andarilha, em erro e desvios de todo os tipos de limites, para demonstrar a produtividade do desejo e suas conexões delirantes, *limiaries* e *deslimites*, fagulhas de um povo por vir.

A máquina de escritura do desejo poético foi um programa de experimentação de vida, percorrendo em desejo os *cadernos de caos*, espacialidades cujo poeta teve capacidade de transformar em *carderninhos rizomáticos*, que eram manipulados *maquinicamente* pelo desejo de conexões em capturas do olho anômalo, em ramificações e agenciamentos. Pela incapacidade de dizer a mesma coisa de maneira mais pronta, *nos citamos* para nos *desposicionar*.

O poeta operava guerrilha espacial silenciosa e solitária em espaço liso do rizoma nos *cadernos de caos*, percorrendo espacializações em busca de capturas, misturas, encontros, roubos, o deserto imanente foi povoado, com fluxos moleculares de desorientações, desvios, encontros de *consistências* que ultrapassaram previsões. Na interioridade exterior dos cadernos, o poético estava aberto às heterogêneas conexões experimentando o *deslimite* da multiplicidade. Produzindo espacialização como fábrica de devires, que transfazia pelo espaço, novas *corporeidades*. A máquina de guerra em escritura do desejo levou a vida a sua potência não pessoal, extemporânea, desvinculada dos territórios do significante, dos poderes regenciais, para produzir escrita de funcionamento menor, maquinando a conjugação de fluxos intensivos, instantâneos e mutantes.

Pelo maquinismo do desejo o poeta criou imagem da máquina de dor (*Máquina segundo H. V. o jornalista*), uma imagem de pensamento da forma-Estado, que foi

confrontada na análise, a expressão da *Máquina de chilrear e seu uso doméstico, máquina de vapor viva*, produtiva a partir da conexão do desejo com o devir em movimentos de transmutação para encontro de geografias de natureza intensiva. Entretanto, a poesia só aceitou o *maquinismo* como máquina avariada, estragada, vestida de limos, ferrugem, abandono e lodo, a máquina apoderada pela indigência das *coisas jogadas fora*, para *usamento* de um *fazedor de amanhecer*.

O *corpo sem órgãos* CsO investia sobre o exercício criativo e da territorialidade do escritor, colocado diariamente à espreita, como uma corporeidade em escombros, em seu escritório de ser inútil, doido para se agenciar em outras coisas, disposto à exercer o *nada* com profundidades, apto a amar as moscas como a si mesmo.

A composição do *corpo sem órgãos* de poesia se fez pela captura de geografias intensivas, menores, como fluxos moleculares de desterritorialização da linguagem. Procedimento que permitiu encontrar o Pantanal intensivo e o quintal afetivo da poesia. Espaços configurados por corporeidades de um Pantanal poético *sem limites*, preche de fluxos moleculares de diferenciação espacial e temporal.

Pantanal que também era conectado ao quintal dos agenciamentos do bloco de infância, o chão possibilitou combater a noção reacionária de lugar. O lugar *primitivo e inaugural* dos *achadouros da infância*, um quintal que também foi Pantanal, fontes das mesmas capturas, espacialidades sem limites nem escalas cartográficas, em que o tamanho das coisas eram medidos pela intimidade que se pregavam ao chão, pela seleção de corporeidades intensivas para o CsO. Um lugar sem identidades únicas ou singulares, apenas regido por expressão de diferença de um novo povo, novas geografias-menores-intensivas-chão-afetivo-quintal-infância.

Nossos desejos sentiram Manoel de Barros como *artesão menor*. Teríamos conquistado essa composição em escrita? Todavia, os mapas e corporeidades intensivas nos valeram para concebê-lo como poeta menor, traçador de uso estrangeiro da língua, para fazê-la delirar em combate às estratificações normais. O poeta traidor estrangeiro nômade, escritor em pauta anormal, um índio-bugre-andarilho-louco-criança que se afetou de trapos, cisco, lesma, pedra, naturezas intensivas do *chão monturo* em busca do *nascimento da palavra*.

Como literatura menor, as variações e repetições dos afetos permitiram configurar mapas intensivos da escritura menor, propriamente, a *desterritorialização da linguagem*; os *agenciamentos do bloco de infância*; e o *afeto às coisas abandonadas e*

desprezadas (Estética da Ordinarietàade). São composições que se repetem e configuram uma estética espacial à obra, com expressões para “[...] *forjar meios de uma outra consciência e de outra sensibilidade*” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 27).

A tese foi construída como problema, para possibilitar refletir e se desviar das estratificações do pensamento normal, em busca de experimentações de geografias menores, composições de imagens de pensamento do espaço, *maquinada* pelo fora, à margem dos conceitos definidos pela Geografia maior.

Como o *espaço entre* de desterritorialização, linhas de fuga, promiscuidades, incrustações, transmutações anormais das coisas na linguagem poética. O bugre-índio-menino que escreveu como quem brincava de maneira tímida em esconderijo para “peraltagens”.

Olha-se para o lado, se deslocando em espaço *rizomático*, muda-se de direção para encontrar o celibatário nômade, desvergonhado amante da *despalavra*, desterritorializado, andarilho vagabundo, colecionador de palavras-afetos-expressões em caderninhos artesanais, o *artesão menor* dos espaços de *desimportâncias*, fabricou seu pequenino e potente rizoma, feito caçador coletor primitivo de geografias intensivas, apreendidas na ponta de um lápis.

Uma geografia menor em um espaço *rizomático*, ou seja, com multiplicidades de ramificações, criança em erro, velhaco indisciplinado e obcecado pela palavra, monge descabelado em ruínas, escritor despido de pesos para longas perambulações para o povoamento de seu deserto espaço *liso* imanente.

O poeta fez a fronteira-limite entre diferenças funcionar como espacialidades de ramificações e encontros, um espaço produtivo, de um maquinismo para fabricar transmutações e devires. As misturas e mimetismos em MB são linhas de fuga que desterritorializaram os componentes de codificação das formas e conteúdos das estratificações corpóreas de identificação e normalização do mundo.

Seria a produção de uma geografia menor por conexões de desejo. O cartógrafo compositor de mapas de intensidades ligados aos afetos da imanência poética, *o deserto oceano foi povoado*, consistências que urram por reinvenções desregradas, para a deformação. No espaço do rizoma, o *espaço entre* se manifesta por meio de agenciamentos, fábrica produtiva de corporeidades (de humilhados e ofendidos); o *lugar de encontro* chão-quintal da infância cheio de insignificâncias que viçaram o olho do poeta; um pantanal de fluxos moleculares em desmedidas forças.

Ademais de falar, escrever, investigar, narrar, descrever, perceber, sentir, denunciar, a poesia ensina a incrustar nas palavras, linguagem e discurso, pedaços de espaços e de coisas, para injetar diferenças do fora, na criação de composições afetivas, acidentais, disformes, em deslocamentos, linhas de fuga, desterritorializações, variações de sensações *hápticas*, uma exemplar guerrilha para compor e encontrar a diferença. O problema de fazer a linguagem superar seu *lugar comum* de representação do espaço, para tornar-se expressiva dos processos de espacialização pelo uso perverso e contaminante linguagem-espacial-lisa.

Pragmáticos diriam: seria preciso viver realmente os lugares para poder falar deles com intimidade. Não, o problema desviou do ponto de arborescência que impregnou de história e memória o sentido de lugar, para falar de composições. Experimentações que invadem a linguagem vinda de todas as partes do fora, um investimento artesanal de configuração da escrita, fabricante de devires: fez comunhões pelo *espaço entre*, que colocou à linguagem em devir. Palavras e chão foram avizinados às multiplicidades de afetos para encontros de variações delirantes.

São composições de geografias menores encontradas nas margens e fronteiras do mundo e suas excrecências cuspidas, pisadas, mijadas, que são matérias desimportantes para fabricação de devires no *espaço entre*.

Uma política chã, rasteira, poética, que precisou se apegar em palavra vagabunda que estavam por aí, mas a Geografia da razão “desviu”. Apenas ninguém fala do *lugar do chão*, e após as menções desordenadas desta tese, foi chamado de *espaço entre*, que também é um *entre lugar* do discurso latino americano, máquina de expressão do desejo que fez o poeta tornar-se estrangeiro pantaneiro de leitura refinada, escritura *agramatical*, descolonizada, *ignorâncias* para o uso menor da linguagem e *ensino do chão*.

A geografia menor fez política em composição de um *chão* de poesia, lugar sem rei nem regência, *desreino* de espacialização da diferença em produção *maquínica* afetos-povoaram-imanência. O inconsciente *desejante* endêmico adâmico viscoso gosma promiscuo adeja andejo desliza andaleço incrusta prega ramoso gula viça vaza encharca escorre liso no poema, eba! A janela está aberta para o caos e os *rios* de sol que entraram fervilham vida em *barros* podre lama lodo limo: terra em transe *apodrecente*.

Chão de ensinos, encontrados sabe-se lá quando? Mil capturas: a gente era quando afetos pregavam nas paredes da visão, inventaram o olho anômalo, que desviou gostos, sabores, cores, conectou misturas, deu borá! *Pierrô andarejo*. Ops, precisamos de mais domínios racionais para *desexplicar* isso.

O chão poético descoberto por conexões promiscuas entre as geografias menores expressou todo um sentido de *lugar de encontro*, uma política espacial menor em desvio dos estratos reacionários de fixação das identidades. Chão de lugares em processo de feitura, transformação, acontecimentos, em que às diferenças se encontram para invenções e festejo. Foi o lugar-chão preenchido por inter-relações com o fora, a *interiorização exterior*, a busca de *o outro lado* que invadia o peito.

Chão-lugar de afetos menores conectados por intensidades de transmutações, roubos, intertextualidades, conexões interartes, semióticas entre distintas linguagens e autores de diversas partes do mundo, que não globalizavam o poeta e nem o remetiam à cultura universal, todas essas generalizações são estratificações e enquadramentos aprisionadores que nada dizem sobre as potências moleculares do exílio, de um celibatário em guerrilha com o mundo, na invenção de rupturas e linhas de fuga em um programa de vida de diferenciação e reinauguração primitiva, errante, *desejante*, como uma “vanguarda primitiva”.

Chão-lugar de geografias menores maquinadas por diferenças, não pela diversidade de hibridismos realizados no encontro dos limites, mas por misturas menores, incorpóreas, imperceptíveis, descaradas, traidoras, que transpõem limites, escancaram o *deslimite*. Insatisfeita com as trocas transculturais entre os lados da fronteira pelos encontros com o *outsider* foi traçada linha de fuga em busca de outros devires. Índio-veio-bugre-andarilho que fez vazar, escapar e fugir.

Já caminhamos muito acompanhados da máquina de escritura poética do *velho-molusco-andaleço-passaral*, chega. Somos grato e culpados de tudo: obrigado maneco! Desculpem-nos todas as multidões de pensadores que julgam pensamentos, mesmo advertidos da necessidade de distanciamento e neutralidade, o poeta não nos deixou manter distância julgadora das coisas, não sabemos até quando caminharemos entorpecidos e se a gravidade das lesões afetou o cérebro, e nem se será possível voltar um dia aos estratos da normalidade? Fica o registro para posterioridade. O poético, sim. Afetou nossas geografias, tornamo-nos menores e menos estriados, aprendemos operar

roubos e fazer traições, com requintes de sacanagem. Quiçá aptos aos dessaberes para composição e reflexão de outras geografias menores.

Geografias de um chão menor fabricado por *espaço entre* das conexões de diferença. Lugar para além das geometrias de poder e estratificação do espaço natural, físico, da natureza, dos pantanais, das fronteiras ou de qualquer outra coisa que se queira representar. Apenas potência para acontecimento criativo, intensivo em presenças/ausências afetivas, como lastros de carne pregados na alma, viscosidades úmidas na aridez do deserto imanente.

O poeta volta nos rondar com suas imagens de pensamento, roubamos uma fuga no vento, nos distanciando trocamos, pelo olhar, a frase: caminha guri! É preciso continuar... *Agora vamos fabricar um olho anômalo para geografia, que ascenda para as coisas menores, em desvios aos estratos do pensamento normal, e nos torne deformadores das geografias da razão, como fazem os grafiteiros, poetas, cantores, pintores, escultores, literatos, Estamiras, Artauds, todos vagabundos loucos esquizo-criadores de mundo próprio, feito Arthur Bispo do Rosário, e tantos outros, que aceitam a contingência do acontecimento criando cortes-fluxos criativos. Não seria isso tornar-se artista?*

Acordei daquele sonho maluco, ufa! Que bom me sentir-se livre, mesmo aqui, em noite serena de silêncio que calou os grilos, não é mais a insônia da *outra noite*, quando ficava acordado na companhia da poesia, *Maneco, Bernardo* e aqueles francesinhos malucos, não. Despojado de tudo que até agora está sendo. Comecei a visualizar alguns cacos de palavras em direção o nada, era novamente uma fronteira, nem fim nem recomeço, estava no *espaço entre*, em desejo de seguir em outras conexões.

Mas ainda precisava de uma última fuga, que demarcasse apenas e, contudo, um ato menor, como um virar de página, um até logo. Buscando nas palavras à normalização gramatical sugeriu o ponto final, considerado um bom significado para o término, reconhecido ato final de uma escrita. No entanto, era necessária uma saída apenas sem término e nem compromissos posteriores, que não fosse a liberdade de vadiar. Mais alguns passos à frente chego à praça, silêncio para ouvir o canto, corpos em *deslimite* de movimentos se entrelaçam em um bailar que atendia o ritmo musical, não resta certeza, era a Capoeira Angola. Olho o horizonte e me deparo com arrebóis matinais. Ajeito a aurora com os ombros, e adentro o ritual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Adris André de. **As raias da memória e da imaginação em Manoel de Barros**. Florianópolis, SC. Programa de Pós-graduação em Licenciatura da Universidade Federal de Santa Catarina UFSC, 2012

BARROS, André Luís. O tema da minha poesia sou eu mesmo. **Caderno ideias**. Entrevista Rio de Janeiro, 24 ago. 1996. Disponível em <http://www.jornal.de.poesia.jor.br/castel.html> Acesso em: 03/01/2016.

BARROS, Manoel. Arranjos para assobio. In. BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, [1980] 2010.

BARROS, Manoel. Cantigas por um passarinho à toa. In. BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, [2003] 2010.

BARROS, Manoel. Compêndio para uso de pássaros. In. BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, [1960] 2010.

BARROS, Manoel. Concerto a céu aberto para solo de aves. In. BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, [1991] 2010.

BARROS, Manoel. Ensaios fotográficos. In. BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, [2000] 2010.

BARROS, Face imóvel. In. BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, [1942] 2010.

BARROS, Manoel. Fazedor de amanhecer. In. BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, [2001] 2010.

BARROS, Manoel. Gramática expositiva do chão. In. BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, [1966] 2010.

BARROS, Manoel. **Gramática expositiva do chão**: (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1990.

BARROS, Manoel. Livro sobre o nada. In. BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, [1996] 2010.

BARROS, Manoel. Matéria de Poesia. In. BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, [1970] 2010.

BARROS, Manoel. **Memórias inventadas**: as infâncias de Manoel de Barros. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

BARROS, Manoel. Menino do Mato. In. BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, [2010] 2010.

BARROS, Manoel. Guardador de águas. In. BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, [1989] 2010.

BARROS, Manoel. O livro das ignãças. In. BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, [1993] 2010.

BARROS, Manoel. Poemas concebidos sem pecados. In. BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, [1937] 2010.

BARROS, Manoel. Poemas rupestres. In. BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, [2004] 2010.

BARROS, Manoel. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BARROS, Manoel. Poesias. In. BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, [1947] 2010.

BARROS, Manoel. Retrato do artista quando coisa. In. BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, [1998] 2010.

BARROS, Manoel. Tratado geral das grandezas do ínfimo. In. BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, [2001] 2010.

BERQUE, Algustin. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In. In. ROSENDAHL, Zeny; CORREA, Roberto Lobato (org.). **Geografia cultura: ontologia**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.

BHABHA, Homi. **O local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BLANCHOT, Maurice. **Uma voz vinda de outro lugar**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRANDÃO, Luiz Alberto. Teorias do espaço literário. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte, UFMG: FAPEMIG, 2013.

BONNEMAISON, Joel. Viagem em torno do território. In. In. ROSENDAHL, Zeny; CORREA, Roberto Lobato (org.). **Geografia cultura: ontologia**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.

BROSSEAU, Marc. Geografia e Literatura In. ROSENDAHL, Zeny; CORREA, Roberto Lobato. **Literatura, música e espaço**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2007.

BROSSEAU, Marc. O romance: outro sujeito para a geografia. In. ROSENDAHL, Zeny; CORREA, Roberto Lobato. **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

CLAVAL, Paul. A geografia cultural: o estado da arte. In. ROSENDAHL, Zeny; CORREA, Roberto Lobato. **Música, literatura e espaço**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2007.

CAMPOS, Alexandre Silveira. Análise sobre o nada: estudos dos procedimentos poéticos da obra de Manoel de Barros. Araraquara, SP. [s. n.], 2007b

CAMPOS, Maria Cristina de Aguiar. Manoel de Barros o demiurgo de terra encharcada – educação pela vivência do chão. São Paulo [s. n.], 2007

CARPINEJAR, Fabrício. **Teologia do traste: a poesia do excesso em Manoel de Barros**. Porto Alegre RS: Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, 2001. 117 f. Dissertação de Mestrado (Literatura Brasileira). Disponível em: http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/3053?locale=pt_BR

CASTELLO, José. **Manoel de Barros busca o sentido da via**. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 3 ago. 1996. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/castelll.html> Acesso em: 03/01/2016.

CASTELLO, José. **Manoel de Barros faz do absurdo sensatez**. *O Estado de São Paulo*. Caderno 2. São Paulo, 18 out. 1997. In. *Jornal de Poesia*, 1996. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/castelll.html> Acesso em: 03/01/2016.

CASTRO, Afonso de. **A poética de Manole de Barros: a linguagem e a volta a infância**. Brasília: Universidade de Brasília. Departamento de Licenciatura Brasileira, 1991.

CORREA, Roberto Lobato. Geografia Cultural: passado e Futuro – uma introdução. In. Zeny; CORREA, Roberto Lobato (org.). **Manifestação da cultura no espaço**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999.

COSGROVE, Denis. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In. ROSENDAHL, Zeny; CORREA, Roberto Lobato (org.). **Geografia cultural: uma ontologia**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.

COUTO, José Geraldo. **Manoel de Barros na busca na ignorância a fonte de poesia**. Folha de São Paulo. 14 nov. 1993. Disponível em: <http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1993/11/14/72/> Acesso em: 03/01/2016

DARDEL, Eric. **O homem e a terra: natureza da realidade geográfica**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DELEUZE, Giles, GUATTARI, Félix. **O Anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Cidade do Porto: ed. Assírio & Alvim, [1972] s/d.

DELEUZE, Giles, GUATTARI, Félix. **Por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: imago editora, 1977.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. Vo 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil Paltôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 5. Rio de janeiro: 34, 1997.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **O que é filosofia**. Rio de janeiro: 34, 2010.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DIEGUES, Douglas, **Encontro com Manuel de Barros em meio a los escombros del futuro**. Revista Cult. N° 175. In. <http://revistacult.uol.com.br/home/1012/12/encontro-com-manoel-de-barros-em-meio-a-los-escombros-del-futuro/>

FERRAZ, Claudio Benito de Oliveira. Literatura e espaço: aproximações possíveis entre arte e geografia . In. SOUZA, Adauto de Oliveira [et. al.]. **Transfazer o espaço: ensaios de como a literatura vira espaço e vice versa**. Dourados: Ed. UFGD, 2011.

FERRAZ, Claudio Benito de Oliveira. Geografia e Poesia em Manoel de Barros: o pantanal é o mundo do homem. In. MORETTI, Evaldo Cesar, BANDICCI JUNIOR, Álvaro (org.). Pantanal: territorialidade, cultura e diversidade. Campo Grande: UFMS, 2012.

FOUCAULT, Michel. Segurança, território, população: curso dado no Collège de France (1977-1978). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FRÉMONT, Armand. A Região, Espaço Vivido. Coimbra: Almedina, 1980.

GALHARTE, Julio Augusto Xavier. **Despalavra de efeito: o silêncio na obra de Manoel de Barros**. São Paulo: Programa de Pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comprada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Univesidade de São Paulo, 2007. 287. f. Tese de Doutorado. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponíveis/8/815/tde-11122007-093603/pt-br.php>

GIL, Andréia de Fátima Monteiro. **Poesia e Pantanal: o olhar Mosaico de Manoel de Barros**. São Paulo, SP (Mestrado em Literatura e crítica literária PUC-SP), 2011.

GOETTERT, Jones Dari. Um “desespaço” da dor em “gramática expositiva do chão” de Manoel de Barros. Espaço em Resvista. Catalão GO, UFG. Vol. 2, n. 14, jul./dez. p. 161_182, 2012.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. **De corixos e de veredas: a alegada similitude entre aspoéticas de Manoel de Barros e Guimarães Rosa**. Araraquara, SP, (Tese de Doutorado em estudos literários), 2006.

HOLZER, Werther. Paisagem, Imaginário, identidade: alternativa para o estudo geográfico. In. ROSENDAHL, Zeny; CORREA, Roberto Lobato (org.). **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999.

HOLZER, Werther. A geografia humanista: uma revisão. In. ROSENDAHL, Zeny; CORREA, Roberto Lobato (org.). **Geografia cultural: uma ontologia**. Rio de Janeiro Eduerj, 2012

LAFER, Adriana. **Arquitetura do silêncio**. Rio de Janeiro: Edição de Janeiro, 2015.

LAWRENCE, David. Herbert. Le chaos en poésie. In. *Les deux principes*, éd. de L'Herne, Paris, pp. 41-48

MAGALHÃES, Magda Martins; MARINHO, Marcelo. A brasilidade em Manoel de Barros e Guimarães Rosa: do regional ao universal. In. MARINHO, Marcelo. O brejo e o solfejo. Campo Grande: letra livre, Brasília ed. Universa, 2009.

MARANDOLA JR. Eduardo. Huamnismo e arte por uma geografia do conhecimento. **Geosul**, Florianópolis, v. 25, n. 49, p7-26, jan./jun. 2010

MARINHO, Marcelo. Cinema e literatura: O Pantanal como metáfora da arte em Joel Pizzinii e Manoel de Barros. In. ROSSEFF, Ivan, MARINHO, Marcelo, SANTOS, Paulo Nolasco dos. **Ensaio farpados: arte e cultura no pantanal e no Cerrado**. Campo Grande, Letra Livre/UCDB, 2004.

MARTINS, Bosco; TRIMARCO, Cláudia; DIEGUES, Douglas. Três momentos de um gênio. **Revista Caros Amigos**, N° 117,2008. In. <http://www.carosamigos.com.br/index.php/grandes-entrevistas/2675-manoel-de-barros>

MASSEY, Doreen. Um sentido global do lugar. In. ARANTES, Antonio. **O espaço da diferença**. Campinas SP Papyrus, 2000.

MASSEY. Doreen. **Pelo espaço: uma nova política de espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

MENEGAZZO, Maria Adélia. Representações artísticas e limites espaciais: o regionalismo revistado. In. RUSSEFF, Ivan, MARINHO, Marcelo, NOLASCO, Paulo Sérgio (org.). **Ensaio farpados: arte e cultura no pantanal e no Cerrado**. 2° ed. Campo Grande, Letra Livre/UCDB, 2004.

MENEGAZZO, Maria Adélia. A imagem entre o verbo e as tintas. In. SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto (org.). **Nas trilhas de Barros: rastros de Manoel**. Campo Grande: Ed. UFMS, 2009.

MULLER, Adalberto. (org.). **Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010**.

NIETZSCHE, Friedrich. **A genealogia da moral**. São Paulo: editora escala, s/d.

NOVAES, Adauto. Pensar o mundo. In. NOVAES, Adauto. **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NOLASCO, Edgar César. **Para onde devem voar os pássaros depois do último céu?** *Raído*, Dourados, MS, v. 2, n.3, p. 65-76, jan./jun. 2008.

ORTEGA Y CASSET, José. **A desumanização da arte**. São Paulo; Corte, 2005

PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. Madrid: Ibérica Gráfica, 2004.

PEN, Marcelo. **O Retrato do artista quando coisa**. *Folha de São Paulo*. Ilustrada, São Paulo 10 nov. 2004.

PINHEIRO, Carlos Eduardo Befrore. **Entre o ínfimo e o grandioso, entre o passado e o presente**: o jogo dialético da poética de Manoel de Barros. São Paulo: Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2011. 142 f. Tese de Doutorado. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-16022012-161316/pt-br.php>

ROSENDAHL, Zeny; CORREA, Roberto Lobato. A geografia cultural brasileira: uma avaliação preliminar. In. ROSENDAHL, Zeny; CORREA, Roberto Lobato (org.). **Geografia cultural: uma ontologia**. Rio de Janeiro. Eduerj, 2012.

SAID, Eduard W. **Orientalismo**: o oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: companhia das letras, 1990.

SANCHES NETO, Miguel. **Achados do chão**. Ponta Grossa, PR: Editora da Universidade Estadual de Ponta Grossa, 1997.

SANTIAGO, Silviano. O Entre-lugar do discurso Latino-americano. In. SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Osney Fernandes dos; MARINHO, Marcelo. Imagem do pantaneiro na obra poética de Manoel de Barros. In. MARINHO, Marcelo. *Obrejo e o solfejo*. Campo Grande: letra livre, Brasileira ed. Universa, 2009.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco do. **No Pantanal da Nhecolândia**: outras conversas. *Revista Encontros de Vista*, v.1, n.1, jan/jun. 2008^a.

SANTOS, Paulo Sergio Nolasco dos. **Fronteiras do local**: reverificação do conceito de regionalismo. In. XI CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC *Tessituras, Interações, Convergencia*. São Paulo, 2008.

SANTOS, Zamara Araujo dos. **A Geografia de Deleuze e Guattari**. Campinas, SP [s.n.], 2013

SAUER, Carl. Geografia cultural. In. ROSENDAHL, Zeny; CORREA, Roberto Lobato (org.). **Introdução a geografia cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013

SAUER, Carl. A morfologia da paisagem. In. ROSENDAHL, Zeny; CORREA, Roberto Lobato (org.). **Geografia cultural: uma ontologia**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

SCHOLLAMER, Karl Erik. As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari. **Ipotesi**, vol. 5, nº 2, jul/dez 2001, Juíz de Fora Ed. UFJF, pp. 59-70.

SEEMANN, Jorn. Geografia, geofraficidade e a poética do espaço: Palativa do Assaré e as paisagens da regias do Cariri (Ceará). **Ateliê geográfico**, v. 1, n. 1, p. 50 – 73, set/2007.

SOUZA, Elton Luiz Leite de. **Manoel de Barros a poética do deslimite**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

SUTTANA, Renato. **Uma poética do deslimite**: poema e imagem na obra de Manoel de Barros. Dourados, MS: UFGD, 2009.

TUAN, Yi-fu **topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente, (Tradução de Livia de Oliveira) Londrina: Eduel, 2012.

WALDMAN, Berta. A poesia ao rés do chão. In. BARROS, Manoel. **Gramatica expositiva do chão**: poesia quase toda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-vocabulario-francois-zourabichvili.pdf>