

UMA POÉTICA DO TESTEMUNHO A PARTIR DA OBRA MATÉRIA DE POESIA, DE MANOEL DE BARROS

A POETICS OF TESTIMONY IN THE WORK MATTER FROM THE POETRY, BY MANOEL DE BARROS

Davi Assunção dos Santos¹

RESUMO: A proposta de análise literária desenvolvida no presente artigo segue por uma perspectiva teórico-crítica, na qual apropria-se do objeto de pesquisa de forma a percebê-lo e reconstruí-lo como material artístico. Deste modo, acolhe-se a escrita de Manoel de Barros (Cuiabá, MT, 1916 – Campo Grande, MS, 2014), em sua obra intitulada *Matéria de poesia* (2019), a fim de desenvolver uma discussão a respeito da noção de *testemunho*, pensado aqui sobre uma perspectiva poética. Ao caracterizar inicialmente um conjunto de coisas e seres, considerados *desimportante*, como matéria-prima para a sua poesia, Barros acaba por elaborar uma sequência de narrativas poéticas criadas a partir destas formas fragmentadas, destes *rastros* (Gagnebin, 2009), fazendo da sua escrita um espaço seja de afirmação da memória no seu aspecto inventivo, seja de possibilidade para dar voz e sentido a estas formas quase que inexistentes. Para tanto, o conceito de *pós-memória*, desenvolvido por Beatriz Sarlo (2007), a proposta de um “trabalho arqueológico”, pensada por Georges Didi-Huberman (2017), além da abordagem acerca do “narrador sucateiro”, como escreve Jeanne Marie Gagnebin (2009) tornam-se caminhos importantes para o desdobramento deste trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: Manoel de Barros; Matéria de poesia; Memória; Testemunho; Rastros.

ABSTRACT: *The literary analysis proposal developed in this article follows a theoretical-critical perspective, in which the object of research is appropriated in order to perceive and reconstruct it as artistic material. In this way, the writing of Manoel de Barros (Cuiabá, MT, 1916 – Campo Grande, MS, 2014) is welcomed, in his work entitled *Matéria de Poesia* (2019), in order to develop a discussion regarding the notion of testimony, thought here from a poetic perspective. By initially characterizing a set of things and beings, considered unimportant, as raw material for his poetry, Barros ends up creating a sequence of poetic narratives created from these fragmented forms, these traces (Gagnebin, 2009), making his writing a space either for the affirmation of memory in its inventive aspect, or for the possibility of giving voice and meaning to these almost non-existent forms. To this end, the concept of post-memory, developed by Beatriz Sarlo (2007), the proposal for an “archaeological work”, designed by Georges Didi-Huberman (2017), in addition to the approach to the “scrap narrator”, as Jeanne writes Marie Gagnebin (2009) become important paths for the development of this work.*

KEYWORDS: *Manoel de Barros; Poetry subject; Memory; A testimony; Traces.*

¹Mestrando pela Pós-Graduação em Estudos Literários - Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS (CAPES). Licenciado em Letras Pelo Centro Universitário Jorge Amado - E-mail: david.assuncao.2016@gmail.com

INTRODUÇÃO

O desenvolvimento de uma análise aos escritos de Manoel de Barros a partir do tema da memória tem sido algo abordado por inúmeros estudos publicados sobre o autor, no âmbito da pesquisa acadêmica, o que atribui aos novos escritos um grande desafio, como o de apresentar, por exemplo, novas percepções a respeito deste assunto, no que se refere a aplicações teóricas que apontem para outros modos de se conceber seja o próprio tema da memória, seja a maneira como esta pode ser trabalhada na poética barrosiana. É exatamente por estes caminhos que o presente artigo deseja trilhar, uma vez que alia-se a pensadores contemporâneos, como Beatriz Sarlo e Georges Didi-Huberman, os quais têm conferido ao tema da memória aprofundamentos que considera-se aqui de imensa importância para se pensar a respeito de noções como *rastros*, *testemunho* e *pós-memória* na escrita poética. Nesta perspectiva, faz-se ao processo de escrita desta análise alguns acordos que permitam um trabalho de pesquisa interessado em pôr em evidência as potencialidades do material de estudo, de modo a conferir ao texto literário o aspecto de obra de arte, na qual a produção da crítica passa a ser entendida como uma resposta igualmente artística.

Um destes acordos trata-se do fato de que a memória, como dito, parece estar entre os temas de maior interesse na escrita do poeta sul-mato-grossense, visto que em muitas das suas obras este assunto é abordado assumidamente por ele, o qual faz questão de grafar entre parênteses palavras como “lembrança”, “recordação” em muitos dos seus poemas, além de obras completas em que o tema aparece de forma explícita, como é o caso de *Memórias inventadas*, *Poemas Rupestres*, dentre outros. Neste sentido, assume-se aqui a proposta de fixar a análise em apenas uma única obra do autor, a saber *Matéria de Poesia* (2019), já que em muitos trabalhos revisitados, somos seduzidos a caminhar pelos poemas livremente, sem preocupação de uma análise mais direcionada aos escritos de uma determinada obra.

Diante do exposto parto para o poema de abertura do livro *Matéria de Poesia* (2019), de título homônimo, poema este que nos apresenta, como já anuncia o título, aquilo que é considerado como matéria-prima para a escrita poética. São formas e seres que, no entanto, deslocam o gênero poético das grandes temáticas nas quais eram (e ainda são) normalmente associados, como no caso dos antigos poemas épicos e trovadorescos, os quais abordavam em sua maioria questões relacionadas ao amor, ao tempo, às paixões em geral, aos encontros e não

encontros, aos grandes acontecimentos, enfim, temas que colocam a poesia em um lugar distante da realidade cotidiana. Nesta perspectiva, o que para Barros torna-se matéria de poesia é o que pode ser retirado dos gestos ordinários, do terreno do dia-a-dia, dos objetos descartados seja pelo seu caráter banal, seja pela perda de valor mediante ao uso. Há uma outra lógica afirmada no poema, que põe em tensão as formas de produção capitalistas, uma vez que trata de questões que envolvem aquilo que pode ou não servir à civilização, aquilo que se dá ou não importância dentro de um sistema voltado para o capital. Questões estas que não serão desenvolvidas mais fortemente neste trabalho, mas que se considera importante fazer menção.

Dito isto, segue-se à leitura e as discussões propriamente ditas deste poema de abertura:

Entre os rastros e a pós-memória, as coisas desimportantes

Matéria de Poesia

1.

Todas as coisas cujos valores podem ser
disputados no cuspe à distância
servem para poesia

O homem que possui um pente
e uma árvore
serve para poesia

Terreno de 10 x 20, sujo de mato — os que
nele gorjeiam: detritos semoventes, latas
servem para poesia

Um chevrolé gosmento
Coleção de besouros abstêmios
O bule de Braque sem boca
são bons para poesia

As coisas que não levam a nada
têm grande importância

Cada coisa ordinária é um elemento de estima

Cada coisa sem préstimo
tem seu lugar
na poesia ou na geral

O que se encontra em ninho de João-Ferreira:
caco de vidro, garampos,

retratos de formatura,
servem demais para poesia

As coisas que não pretendem, como
por exemplo: pedras que cheiram
água, homens
que atravessam períodos de árvore,
se prestam para poesia

Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma
e que você não pode vender no mercado
como, por exemplo, o coração verde
dos pássaros,
serve para poesia

As coisas que os líquenes comem
— sapatos, adjetivos —
têm muita importância para os pulmões
da poesia

Tudo aquilo que a nossa
civilização rejeita, pisa e mijá em cima,
serve para poesia

Os loucos de água e estandarte
servem demais

O traste é ótimo
O pobre-diabo é colosso

Tudo que explique
o alicate cremoso
e o lodo das estrelas
serve demais da conta

Pessoas desimportantes
dão pra poesia
qualquer pessoa ou escada

Tudo que explique
a lagartixa da esteira
e a laminação de sabiás
é muito importante para a poesia

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

Importante sobremaneira é a palavra repositório;
a palavra repositório eu conheço bem:
tem muitas repercussões
como um algibe entupido de silêncio
sabe a destroços

As coisas jogadas fora
têm grande importância
— como um homem jogado fora

Aliás é também objeto de poesia
saber qual o período médio
que um homem jogado fora
pode permanecer na terra sem nascerem
em sua boca as raízes da escória

As coisas sem importância são bens de poesia
Pois é assim que um chevrolé gosmento chega
ao poema, e as andorinhas de junho (BARROS, 2019, p. 15-19)

O poema, à medida que vai descrevendo aquilo que pode ser utilizado como matéria-prima para a sua feitura, nos apresenta uma série de objetos e de seres que uma vez sendo descartados, ou melhor, somente pelo fato de terem sido descartados, de passarem a ser considerados como “desimportantes” é que se tornam objetos de interesse da poesia. A questão que se levanta, de imediato, é exatamente a respeito destas “coisas jogadas fora” descritas pelo eu-lírico: o que faz das “coisas que não pretendem” e das “pessoas desimportantes” algo que importa à produção poética? O que tais coisas carregam que é de muito interesse, de modo a tornarem-se, segundo Barros, “bens de poesia”? Responder a estas problemáticas requer, antes de tudo, perceber esses materiais humanos, não humanos e produtos do humano como formas que carregam um forte potencial para o *testemunho*, o qual é afirmado aqui a partir do caráter inventivo com que a memória pode comportar. O *testemunho* no seu aspecto criativo, na qual sua relação com o passado dá-se na reconstrução deste, distanciando-se de uma necessidade de verdade, ou como já apontava Nietzsche, a recusa de um “desejo de verdade”, na qual as narrativas da história aliada à ciência buscariam se aproximar.

Essa relação entre “memória” e “verdade” no curso das descrições historiográficas é uma das questões abordadas por Jeanne Marie Gagnebin (2009), em que a filósofa suíça vai afirmar exatamente o caráter literário da história, ou seja, como esta se aproxima da ficção, em que dizer a respeito de um acontecimento é assumi-lo quanto uma construção na qual o espaço não pode ser concebido a partir de um tempo homogêneo e vazio, mas aquilo que Benjamim, citado por ela, vai considerar como um “instante de perigo”, em que há diversas perspectivas para um único fato, e estas não dão conta de acessar todos os componentes temporais e

espaciais que comportam a realidade do acontecimento. Deste modo, tem-se uma outra lógica adotada para o *testemunho*, que o afirma quanto capacidade de produzir outras imagens, em uma espécie de desapego ao dizer que se pretende verdadeiro sobre fatos. É para onde os versos de Barros parecem apontar, quando nos apresentar aquilo que se configura matéria de poesia como “coisas que não pretendem”, como “tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma”, o que deixa evidente o descompromisso com a identificação, com a fidelidade ao passado, a qual o testemunho pode estar subordinado.

Diante do paradigma que coloca o historiador entre tomar consciência do caráter literário com que a narração da história carrega e correr o risco de apagar os limites que se colocam entre a verdade e a mentira, Gagnebin (2009), aliada aos pensamentos desenvolvidos por Paul Ricoeur, vai propor “substituir a ideia de referência por aquela, mais ampla, de refiguração” (2009, p. 43), ou seja, trata-se de preconizar o conceito de referência, que pressupõe uma representação ao atribuir um aspecto identitário à memória. Em vez disso, assumir a história quanto tentativa de uma reconstrução do passado na qual apoia-se sobre os rastros deixados por ele, uma história construída a partir dos vestígios, fragmentos do passado, os quais comportam em si um grande vazio, que, por sua vez, é onde atua, dentre outras perspectivas, a ficcional. É neste sentido que a noção de *rastros* faz-se de total importância para se pensar a memória e o testemunho, e, conseqüentemente, a relação destes com a construção poética desenvolvida por Manoel de Barros.

Tomando como base os escritos de Benjamin e Derrida, Gagnebin vai conceber o conceito de *rastros* com base em uma definição inicial mais ligada à uma noção metafórica, na qual o conceito pode ser pensado como possibilidade de se manter juntas a “presença do ausente e a ausência da presença” (2009, p. 44), ou seja, atribui-se a essa noção um mínimo da presença que resta, a afirmação da lembrança de uma presença que não existe mais e que corre sempre o risco de a qualquer momento se apagar definitivamente. Por outro lado, haveria ainda uma definição associada à semântica, em que a escrita adquire o caráter de rastro, uma vez que remete a uma “dupla ausência”:

Se as “palavras” remetem às “coisas” na medida que assinalam igualmente a sua ausência, tanto mais os signos nos escritos, essas cópias de cópias como diz Platão, são, poderíamos dizer deste modo, o rastro de uma ausência

dupla: da palavra pronunciada (do fonema) e da presença do “objeto real” que ele significa. (GAGNEBIN, 2009, p. 44)

Em ambos os casos, atribui-se aos *rastros* uma existência que está no limite do que pode a ausência, ou ainda, que estaria sobre uma presença que é mínima, quase inexistente, mas capaz de garantir através da lembrança uma possibilidade de realidade. Retorno ao poema “Matéria de poesia”, a fim de analisar, a partir deste conceito de *rastros* pensados por Gagnebin, os objetos descritos por Manoel de Barros. São pentes, terreno sujo de mato, detritos, latas, um bule sem boca, cacos de vidro, retratos de formatura, pedras, objetos que portam em si uma grande carga de memória exatamente pelo que de restos, pelo que de descartáveis, mas também pelo que de comuns e pelo que de anônimos comportam, são como signos mnemônicos, os quais podem facilmente passar por despercebidos aos olhares mais atentos, já que, como aponta o poema são “coisas que não levam a nada”, coisas “sem préstimo”, são “coisas cujos valores podem ser disputados no cuspe a distância”. No entanto, ao serem capturadas pelo poeta, afirmam-se quanto objetos de múltiplas possibilidades, lidas aqui como uma pluralidade de lembranças tão úteis para a produção poética. Objetos, portanto, que nos servem como ativadores de memórias ou as próprias testemunhas as quais estão sempre sob o risco de desaparecerem, mas que, uma vez encontradas, não precisam necessariamente dizer apenas a respeito do percurso feito pelo próprio objeto, ou seja, estes *rastros* não se limitam a reconstruir apenas o passado que configura o seu percurso até ali, e o próprio poema colabora pra isso ao deixar sob o anonimato os sujeitos responsáveis por este uso anterior. É somente pelo fato de serem objetos de memória que possibilitam o acionamento de outras, isto é, o caráter ordinário destes vestígios é o que os tornam capazes de presentificar na memória de muitos um acontecimento, um gesto, uma realidade, são como que monumentos que portam uma lembrança ao mesmo tempo individual e coletiva. Há sempre uma pluralidade de recordações que podem ser acionadas por um bule sem boca, por um pente, naquele que o encontra, que já não se trata de uma memória direta na qual os objetos descartados seriam os únicos portadores, sendo eles os que experienciaram, por assim dizer, a realidade já consumida pelo tempo, mas sim aquilo se caracteriza como uma memória que faz uso de outra anterior, uma memória da memória, ou o que a escritora e crítica literária argentina, Beatriz Sarlo (2007), vai conceber a partir do conceito de *pós-memória*.

A questão aqui torna-se a mesma levantada pela escritora: como acionar uma lembrança daquilo que não fomos nós que vivenciamos, como dizer a respeito de uma realidade não experienciada? De imediato, a autora assegura a impossibilidade de uma identificação subjetiva com a experiência dos fatos, uma vez que não se pode lembrar “*em termos de experiência* fatos que não foram experimentados pelo sujeito” (2007, p. 90). Por outro lado, no entanto, assumir a possibilidade de relato ou de testemunho somente aos corpos considerados protagonistas ou contemporâneos, às vítimas de uma experiência direta, como as únicas capazes de argumentar a respeito, a partir daquilo que recordam, trata-se de adotar um caráter restrito da memória. Sarlo vai conceber assim, como extensão deste primeiro sentido, aquilo que seria uma “*memória de segunda geração*”, em que ela descreve: “[...] essa memória pode se tornar um discurso produzido em segundo grau, com fontes secundárias que não vêm da experiência de quem exerce essa memória, mas da escuta da voz (ou da visão das imagens) dos que nela estão implicados” (2007, p. 92). A chave está exatamente no caráter “*vicário*” desta memória, ou seja, a possibilidade de revisitação e reconstrução de uma realidade por meio de outros, estes que, mesmo indiretamente, ao estabelecer essa relação de posteridade, tornam-se capazes de promover os mesmos “*conflitos e contradições* característicos do exame intelectual de um discurso sobre o passado e de seus efeitos sobre a sensibilidade” (2007, p. 92).

Nesta perspectiva, outros sentidos passam a ser atribuídos ao verbo “lembrar”, seja como uma recordação de primeiro grau, em que conta-se o vivido, seja uma recordação de segundo grau, em que *lembrar* refere-se a dizer a respeito de uma lembrança anterior, passada de um sujeito da experiência para outro, que, por sua vez, torna-se a testemunha desta voz ou dessa imagem.

Cabe ressaltar ainda, como bem desenvolve a escritora argentina, que este aspecto vicário da lembrança de um passado não se restringe a este segundo grau da memória. Ao analisar a forte influência com que os meios de comunicação exerceram sobre a imagem do que se configurou a Revolução Russa e a Primeira Guerra Mundial, Sarlo destaca o aspecto persuasivo das informações transmitidas sobre estes acontecimentos, de modo que as experiências vividas puderam ser facilmente confundidas com o que foi dito por estes meios, constatando assim que toda reconstituição do passado torna-se vicária, por já haver aí um dizer que se coloca no lugar de um fato.

[...] *toda experiência do passado é vicária*, pois implica sujeitos que procuram entender alguma coisa colocando-se, pela imaginação ou pelo conhecimento, no lugar dos que a viveram de fato. Toda narração do passado é uma representação, algo dito *no lugar* de um fato. O vicário não é específico da pós-memória (SARLO, 2007, p. 93).

Partindo desta ideia, Manoel de Barros, em seus poemas, parece apropriar-se da abertura conceitual concebida pela pós-memória e pelo caráter vicário presente, a fim de construir narrativas nas quais fazem menção aos objetos apresentados anteriormente, propondo para eles, no entanto, outros sentidos. Isso fica evidente na segunda parte do livro, na qual já no primeiro poema deste capítulo, os objetos utilizados em “Matéria de poesia” retornam para compor as histórias de seus personagens.

1.
Um João foi tido por concha
Atrapalhava muito ser árvore – assim como
atrapalhava muito
estar colado em alguma pedra
[...]

Esse João desenhava no esconso:
- Quem salvar a sua vida, perdê-la-á
com árvores e lagartixas!
[...]

- Você dorme em paredes, João?
- De jeito maneira
Eu não tenho vasilha de dormir
Caracol cipoal não chega nunca de ser
um caracol de parede
Conheço a fenda dos paus

Ser pedra depende de prática
Parede abre a gosma é dos sapos
Já conheci raiz-de-santo nestes pedrouços
Não faço hino de cera meu amo
Pacu na água rasa só anda de prancha
Eu conheço. Eu sei. Metade do sol já foi
tomado por pássaros
E as árvores me atacam
no mesmo grau que as pedras...
[...]

Cansado de tanto correr
 esse João esbarrou
 com o rio completo no bolso!
 Entrou num terreno baldio 10 x 20 sujo
 de mato
 [...]

De repente
 esse homem sorriu
 Crianças
 Em pleno uso da poesia
 Funcionavam sem apertar o botão

Pedras negociavam com árvores (2019, p. 27-31).

Aqui, o eu-lírico do poema descreve o personagem identificado como “João” (descrição que pode ser entendida como uma lembrança do eu-lírico, em razão do tempo verbal estabelecido), pondo a existência deste personagem em relação com outras formas, como mostrado nos versos “Atrapalhava muito ser árvore” e “estar colado em alguma pedra”. Formas estas, “árvores” e “pedras”, que já tinham sido antes apresentadas no poema de abertura do livro sobre o aspecto de matéria de poesia. Além destas, há ainda outras igualmente anunciadas no primeiro poema, a exemplo de “lagartixa” e “sapos”, e que reaparecem aqui, sendo empregas como proposta de caracterização do personagem principal. O poema vai trazer de volta ainda o “terreno de 10 x 20 sujo de mato”, aliando esta nova forma aos movimentos do personagem, de modo a dar continuidade ao desenvolvimento da narrativa. Há aí um “jogo poético” em que Barros elabora seu texto a partir de um conjunto de fragmentos, entendidos aqui como recordações do poeta, em que uma lembrança principal, o que neste poema trata-se da narrativa a respeito do personagem João, vai sendo construída na relação com outras, todas sendo de algum modo ressignificadas a cada nova reapresentação. São, portanto, memórias inventadas pelo escritor a partir dos *rastros*, assumidos quanto dispositivos para a construção do texto. O poeta, ao visitar estes objetos menores, estes vestígios, arranca deles novos dizeres para a sua nova criação, fazendo-os testemunhar a respeito desta outra memória a partir das características que lhes são próprias, ou seja, se tais vocábulos utilizados por Barros, como em “pedras”, “árvores” e “lagartixas”, já guardavam consigo o aspecto de coisas sem importância, agora, tornam-se testemunhas do personagem, de modo a situá-lo quanto sujeito também sem valor para o mercado, é o que

fica evidente nos versos que o poeta coloca sob a voz do personagem: “- Estou apto a trapo!” e mais à frente “- A gente é preciso ser traste”.

No entanto, ao modo como cada coisa vai aparecendo no texto, elas adquirem também seu espaço próprio, como acontece nos últimos versos, em que os objetos aparecem desassociados da construção do personagem, mas continuam aliadas àquilo que é fruto da imaginação do poeta.

Outros exemplos aparecerão no decorrer dos poemas deste livro e que serão analisados aqui mais à frente. Antes, algumas questões ainda precisam ser discutidas, no que se refere à maneira com que Barros percebe estes fragmentos, tomando como base uma característica em comum nestes objetos descritos, vendo-se necessário pensar a respeito.

Um ponto de vista “arqueológico”

Como perceber algo que está, como dito, no limite de uma presença? Como dar voz a uma testemunha quase que inexistente, mas que tem muito a nos dizer, ou ainda, a nos fazer dizer? Em outras palavras, como ver, para onde olhar e quais os gestos necessários para que essas coisas mínimas, esses *rastrros* se mostrem? Tais questões surgem em razão da natureza destes objetos e seres selecionados por Barros, o modo como estes encontram-se em uma disposição na qual solicita do sujeito um outro olhar, direcionado mais especificamente para o que está embaixo, no sentido tanto espacial, como também, por assim dizer, minoritário, marginal, um olhar, como descrito no verso de “Matéria de poesia”, para “tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mija em cima”.

Ao refletir a respeito do trabalho dos historiadores interessados em investigar o que se configurou o regime Nazista, durante o Holocausto, o filósofo francês Georges Didi-Huberman (2017) vai alertar para o fato de que, adentrando hoje a um dos campos de concentração, como o de Birkenau, estes historiadores irão se deparar com um espaço “vazio”, um horizonte aberto, um lugar transformado proposital e estrategicamente pelos soldados nazistas a partir da chamada “solução final”. Por esta razão, o desejo de encontrar um único vestígio solicitará destes historiadores uma mudança no seu ponto de percepção: “um lugar desse tipo exige do visitante que ele se interrogue, num momento qualquer, sobre seus próprios atos de olhar”

(2017, p. 27-28), visto que tal projeto de destruição de tudo que pudesse ser entendido como prova do holocausto fez destes campos um ambiente que pode inclusive nos atrair pela beleza das grandes “bétulas” que hoje compõem este antigo lugar de massacre.

Diante disso, Didi-Huberman (2017) vai propor a estes narradores da história que voltem seu olhar para o que está, literalmente, no chão, a fim de perceber aquilo que escapa aos nossos olhos, aquilo que não foi atribuído como importante nem pelos soldados em seu projeto de destruir toda e qualquer prova que testemunhasse contra o regime, que resistiu, portanto, ao desejo de apagamento. É o que o filósofo atribui à necessidade de um “olhar arqueológico”: “olhar as coisas do ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido” (2017, p. 41). Por mais que a realidade à primeira vista não nos possibilite elaborar alguma narração a respeito do passado, pelo fato de acreditar-se que não há nada a imaginar exatamente por se considerar não haver mais nada, torna-se preciso, como aponta o filósofo, este gesto de criação a partir daquilo que resta.

Neste sentido, os materiais dispostos no poema, por Barros, colocam-nos diante da mesma necessidade de interrogação do modo de olhar, incitando-nos a “privilegiar as coisas que estão embaixo”, “as coisas chãs”, como descreve Didi-Huberman (2017, p.28), coisas que, pelo fato de não estarem em uma perspectiva habitual ou funcional resistem a ação do esquecimento, permanecendo como testemunhas, as quais solicitam também do investigador uma imaginação que dê significado a estas formas, que as façam dizer a respeito do que sabemos ter desaparecido. Neste sentido, “um pente”, “detritos semoventes, latas”, “coleção de besouros abstmios”, “cacos de vidro, garampos”, assim como as rachaduras, as fissuras, os estilhaços, os escombros: todos estes *rastros* tornam-se, como escreve o filósofo, preciosas palavras, mas cabe ao historiador situá-las em frases, assim como cabe ao poeta, situar seus materiais em versos.

Repito, é todo um “trabalho arqueológico”: um olhar que possa revestir de importância o solo de um determinado lugar, percebendo este como um repositório de “pedras que cheiram / água, homens / que atravessam períodos de árvore”, arquivos que, mesmo diante de um horizonte muito amplo, onde o “vazio” é preenchido por todo o aspecto ideológico na qual impossibilita ou dificulta a imaginação, olhar para baixo torna-se uma oportunidade para fazer os *rastros* testemunharem em favor de si, em nosso favor, em favor de outros que não tiveram

a oportunidade do dizer. Perceberemos assim, como afirma Didi-Huberman, que há “um chão que berra” (2017, p. 27), ou ainda como escreve o próprio Manoel de Barros: “O chão tem altares e lagartos / Remexa o sr. mesmo com um pedacinho de arame / os seus destroços / Aparecem bogalhos” (2019, p. 33).

O poeta como “narrador sucateiro”

Vê-se importante considerar nesta etapa da análise que, uma vez aliando o “trabalho arqueológico” apontado por Didi-Huberman à abordagem da *pós-memória*, desenvolvida anteriormente a partir dos escritos de Beatriz Sarlo, torna-se possível conceber uma proposta mais ampla para o tema da memória sobre os escritos barrobianos. Neste sentido, mesmo diante de uma atividade comparada à de um arqueólogo, o qual pressupõe um aspecto objetivo da ação investigativa, esta é aqui atravessada por uma “intensidade da dimensão subjetiva” (SARLO, 2007, p. 94), uma vez que a noção de *pós-memória*, segundo Sarlo, coloca-se em estrita relação com o envolvimento do sujeito por meio de uma dimensão psicológica mais pessoal, ou seja, há um interesse subjetivo que caracteriza a busca do sujeito por uma lembrança que lhe é anterior, a qual o permite desenvolver uma outra narrativa memorialística a partir desta.

Se esse forte envolvimento da subjetividade parece suficiente para se denominar um discurso de “pós-memória”, ele o será não pelo caráter lacunar dos resultados, nem por seu caráter vicário. Simplesmente se terá escolhido chamar de pós-memória o discurso em que há o envolvimento da subjetividade de quem escuta o testemunho de seu pai, de sua mãe, ou sobre eles (SARLO, 2007, p. 95).

Interessante pensar este movimento do sujeito, estimulado afetivamente, em direção à escuta do testemunho, uma vez que Barros, ainda no segundo capítulo, intitulado “COM OS LOUCOS DE ÁGUA E ESTANDARTE”, constrói duas narrativas poéticas em que apresentam, cada uma, um personagem distinto, sendo tais personagens exatamente estes loucos os quais o poeta possibilita que falem através da sua criação. No poema “1.”, como vimos, é o

personagem “João” que ganha voz em algumas estrofes. Já no poema “2.”, tem-se um outro personagem, chamado “Gidian (ou Gedeão)”, o qual é nos apresentado logo nos dois primeiros versos, sendo toda a continuação do poema, que ocupa duas páginas do livro, composta somente da fala deste personagem:

2.
Assim falou Gidian (ou Gedeão)
que assistia nos becos:

“Poeta Quintiliano me nomeou Principal
Sou lobisomem particular
Eurico me criou desde criança
para lobisomem
Me inventei
[...]” (BARROS, 2019, p. 33)

Há, neste sentido, um interesse de Barros pela escuta, mesmo fragmentada, destes sujeitos tidos como os loucos, estes que já haviam sido citados como matéria de poesia - “Os loucos de água e estandarte / servem demais” – fazendo assim dos seus escritos poéticos um espaço de abertura para o testemunho, retirando-os (os loucos) de um lugar de ausência, retirando-os do lugar de “inimagináveis”, para ficar com a proposta de Didi-Huberman, a fim de que possam ocupar um outro lugar, mais presente, mais real, que é o território da poesia. Eis a proposta inventiva de Manoel de Barros: construir, a partir dos *rastros*, que configura a memória destes seres e coisas considerados como sem préstimos, uma narrativa poética que preencha o extenso vazio estabelecido entre a lembrança daquilo que está quase sobre o esquecimento e aquilo que se pode ainda lembrar a partir dela. Sarlo (2007), a respeito disso, vai dizer que este “vazio” é ocupado por operações linguísticas, subjetivas e sociais do relato da memória; no que o poeta, por sua vez, vai apropriar-se deste vazio para a elaboração de cada vez mais novos relatos em escrita poética. É o que aparece, de forma mais evidente, em um dos poemas que compõe o capítulo III, intitulado “APROVEITAMENTO DE MATERIAIS E PASSARINHOS DE UMA DEMOLIÇÃO”, em que Barros (2019, p. 38) escreve:

PASSEIO N° 2

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

Já no título dedicado a este capítulo, Barros anuncia ao leitor que os próximos escritos tratam-se de composições a partir de aproveitamentos de uma demolição, ou seja, poemas compostos de ruínas, de destroços, vestígios encontrados, materiais já utilizados e que ficaram pelo caminho. A exemplo do que acontece em “PASSEIO Nº 2”, vários outros poemas deste conjunto são nomeados por ele como um “passeio”, dando a entender assim que há um eu-lírico que parece se deslocar no espaço enquanto elabora suas imagens, até chegar a “O ABANDONO (PARTE FINAL)”, que é o último poema do livro. Nestas suas movimentações, ele vai percebendo os objetos abandonados e, à medida destes encontros, constrói para eles e a partir deles uma narrativa poética, um relato, igualmente mínimo, igualmente fragmentado.

No caso do poema descrito acima, a narrativa a respeito de um homem é mais uma vez atravessada pela presença dos objetos dispostos em “matéria de poesia” (o pente, a árvore, o terreno), os quais são utilizados como elemento de comparação, sendo, portanto, uma narrativa construída a partir do que estes *rastros* foram permitindo recordar a respeito desta outra lembrança. Contudo, como se pôde discutir até aqui, já não se trata mais de uma construção sobre os objetos encontrados, ou ainda, uma narrativa que tenha estes vestígios como referências as quais quer-se, com elas, substituir a presença de um acontecimento. Em vez disso, Manoel de Barros, como este poeta das ruínas, propõe a invenção de narrativas como lembrança do que se imagina que pode ter acontecido, uma narrativa que se afirma quanto uma construção defasada, que se define quanto acúmulo de vazios, e por isso passível das mais variadas intervenções.

Nesta perspectiva, Barros aproximasse do “narrador sucateiro” descrito por Gagnebin (2009), em que a filósofa vai conceber como missão do historiador estas mesmas características de “catador de sucata e de lixo [...] das grandes cidades modernas que recolhe os cacós, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder” (2009, p. 53-54). Barros, nesta perspectiva, torna-se igualmente este narrador que “não tem por alvo recolher os grandes feitos”, mas que busca apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como sendo algo que não tem muita significação, apropriando-se desta maneira do “que a história oficial não sabe o que fazer” (2009, p. 54), a fim de dar novos sentidos, utilizando-se destas sobras da história como “elementos de estima”. Barros, por fim, percebe nestes *rastros* algo que, como afirma Gagnebin (2009), estaria tanto na ordem do

“indizível”, como também do “não nomeável”, do “inexistente”, elaborando, a partir destas sobras, o que se poderia dizer como uma homenagem a estes sujeitos e formas as quais não se conhece nem o nome, nem o sentido, restabelecendo a sua grande importância, agora, como bens de poesia:

O ABANDONO (PARTE FINAL)

[...]

Um homem pegava, para fazer seu retrato, pedaços
de tábua, conchas, sementes de cobra

O outro capengava de uma espécie de flor aberta
dentro dele

Um outro não podia atravessar a rua sem apodrecer

E um sexto ficava de muletas toda noite para
Qualquer lagartixa

Do alto da torre dizia o poeta: eu faço uma
palavra equilibrar pratos no queixo...

Assim, borboletas chegavam em casa quase mortas
de silêncio

E as garças eram tarde demais (BARROS, 2019, p. 53-54)

O que se tem a dizer sobre estes sujeitos será sempre muito pouco, haverá sempre mais o que se imaginar dos *rastros* e o que se dizer destas imagens, de modo que toda memória produzida a partir deles será definida por sua natureza inacabada e fragmentária. Importante, no entanto, como faz o poeta, deixar mais evidente este aspecto esburacado da lembrança e do testemunho sobre ela, renunciando assim à qualquer proposta de totalização, ou melhor, mostrando que, quando se trata de reconstrução do passado, nenhuma totalização é possível, que tratando-se de produção da memória, esta é essencialmente um fragmento do passado.

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel de. **Matéria de poesia**. 1ª ed. Rio de Janeiro. Alfaguara, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. trad. André Telles, São Paulo, Ed. 34, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. 2. ed. São Paulo: Editora 34 Ltda., 2009.

SARLO, Beatriz. “Pós-memória, reconstituições”. In: **Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras/Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 90-113.