

FABRINCANDO O AMANHECER INFÂNCIA E CRIAÇÃO POÉTICA EM MANOEL DE BARROS

Regina Lúcia de Medeiros
Departamento de Letras - UFRN

Resumo

A discussão acerca da literatura infantil permaneceu, por muito tempo, restrita à esfera pedagógica, uma vez que não havia uma literatura produzida para o leitor infante, mas um uso indevido da literatura pelos pedagogos. Percebido como poderosa ferramenta de inculcação de valores e comportamentos, o texto literário passa a ser utilizado na escola, por volta do século XVI, como um reforço de crenças e valores morais. Nessa época, a literatura dirigida às crianças resumia-se a contos tradicionais, provenientes da literatura oral. Desse modo, a escolha das obras a serem direcionadas para os leitores infantis ocorria de acordo com critérios de natureza moral e cívica, pelo consenso entre escritores, pais e professores. Contudo, desde fins do século XIX, esse gênero torna-se objeto de discussão no âmbito da teoria literária, passando a ser problematizados a função do texto poético e o uso que é feito dele na escola. Afirma-se, nesse momento, a necessidade de valorizar o estético nas obras infantis. Configura-se, então, um movimento que ressalta a singularidade dessas obras e as especificidades do texto literário. Fruto da nova visão resultante dessas discussões, esta comunicação pretende analisar alguns dos poemas que integram “O fazedor de amanhecer”, de Manoel de Barros, partindo das reflexões bachelardianas acerca da infância e do conceito deleuziano de Devir. O objetivo desta comunicação é compreender o vínculo instaurado por Manuel de Barros entre o tratamento poético dado à linguagem verbal e a conseqüente ressignificação da fábula desvincilhada de seus propósitos primitivos, historicamente marcados. Além disso, objetiva também caracterizar a infância como espaço próprio da criação poética.

Palavras-chave: Poesia, infância, criação poética, Manoel de Barros.

Introdução

A discussão acerca da literatura infantil permaneceu, por muito tempo, restrita à esfera pedagógica, uma vez que não havia uma literatura produzida para o leitor infante, mas um uso indevido da literatura pelos pedagogos. Percebido como poderosa ferramenta de inculcação de valores e comportamentos, o texto literário passa a ser utilizado na escola, por volta do século XVI, como um reforço de valores morais e crenças. Nessa época, a literatura dirigida às crianças resumia-se a contos tradicionais, provenientes da literatura oral. O que pode ser explicado pelo fato de nunca ter havido uma literatura propriamente infantil. A escolha das obras a serem direcionadas para os leitores infantis ocorria de acordo com critérios de natureza moral e cívica, pelo consenso entre escritores, pais e professores.

Contudo, desde fins do século XIX, esse gênero torna-se objeto de discussão no âmbito da teoria literária, passando a ser problematizados a função do texto poético e o uso que é feito dele na escola. Percebe-se, nesse momento, a necessidade de valorizar o estético nas obras infantis. Configura-se, então, um movimento que afirma a

singularidade dessas obras (por serem dirigidas ao público infantil, elas revelam um caráter formador) e as especificidades do texto literário. Esses estudos indicam que, como conseqüência de uma nova percepção de infância, a literatura produzida para as crianças necessita respeitar as peculiaridades do pensamento infantil, sem, portanto, prejudicar o aspecto estético dessa literatura. (PALO,1998)

Fruto dessas discussões, este ensaio pretende analisar os poemas de *O fazedor de amanhecer*, de Manoel de Barros, partindo das reflexões de Walter Benjamin (2002) acerca da criança, do pensamento de Gaston Bachelard (1988) e do conceito deleuziano de Devir. Objetivamos, neste texto, compreender a criação poética produzida para leitores infantis, assim como defender a infância como espaço próprio dessa criação.

O poeta e o ilustrador

Algo chama a atenção num primeiro contato com *O fazedor de amanhecer*: o livro é composto por poemas de Manoel de Barros e ilustrações de Ziraldo. Como a maioria dos livros para o público infantil e juvenil, essa obra utiliza o potencial expressivo das imagens. Tamanha é a importância das ilustrações para o leitor, que texto e imagem estão colocados em pé de igualdade e interação, configurando o que Azevedo (2005) classifica como *livro misto*, em que “texto escrito e imagens dividem em pé de igualdade essa espécie de palco que é o livro”.

Essa junção dos elementos verbal e não-verbal possibilita uma maior abstração, interiorização e visualização dos poemas ilustrados. As ilustrações de Ziraldo não são meros acompanhantes, coadjuvantes dos versos de Manoel de Barros, mas complementam o seu sentido. Percebemos que essas imagens requerem do leitor um olhar atencioso e um conhecimento de mundo, assim como a capacidade de relacionar uns com os outros esses elementos.

Tomando o conjunto das imagens como *texto visual* (*op. cit., idem*, p. 45), pode-se dizer que as ilustrações do criador de *O menino maluquinho* dialogam não somente com os poemas, mas com imagens e personagens famosas já conhecidas pelo leitor, num tipo de intertextualidade visual. É o caso das ilustrações que acompanham os poemas *Meu avô*, em que a imagem do avô faz referência a São Francisco de Assis, e *Bernardo*, cuja face retoma o famoso auto-retrato de Van Gogh, mantendo, inclusive, os traços ligeiros e leves da obra original.

O impacto, nas crianças, das cores e dos desenhos dos livros infantis é comentado por Benjamin (2002), que lembra que esses livros, por meio dos jogos de cores e traços, libertam a fantasia e introduzem deleitosamente seus leitores no “mundo dos objetos, dos animais e seres humanos, [...] na chamada vida”. É o que verificamos nas imagens de *O fazedor de Amanhecer*. Nelas o leitor se diverte e tem sua fantasia estimulada pela criatividade de um Ziraldo que nos apresenta visualmente a máquina de pegar no sono do poeta, a naturalidade do amor representado por um coração-ovo, as várias ferramentas que a imaginação nos oferece, a dúvida do falante que hesita entre o gosto da língua-mãe e a riqueza da língua de Flaubert, a relativização dos pontos de vista que faz com que um grilo seja maior do que um navio, a emoção de Fórmula I presente no campeonato de “urina à distância” e o silêncio multiplicado pelas palavras, representado pela brancura da página em contraste com a profusão de cores e traços das páginas seguintes.

Outro detalhe interessante nessas ilustrações é que nelas não estão representadas apenas as crianças de formas arredondadas, corpo pequeno e cabeça e pés grandes que promovem no público-alvo um auto-reconhecimento, mas adultos também

pintados com traços arredondados, o que revaloriza a sua representação, e o próprio Manoel de Barros, que aparece como eu-lírico de seus poemas, proporcionando ao leitor a sensação de participar do processo de criação poética. Desse modo, a ilustração de Ziraldo torna-se fundamental na composição da obra.

Poesia – infância e devaneio

Seja por meio da rememoração ou por devires, o eu-lírico dos poemas de *O fazedor de amanhecer* sempre toma a infância como princípio e fonte de sua poesia, o que lembra a afirmação de Bachelard (1988): “Um excesso de infância é um germe de poema”. Com essa frase o filósofo sintetiza o seu pensamento a respeito da aproximação que ele faz entre a criança e o poeta, a infância e a poesia. O seu argumento principal coloca o devaneio como uma característica do ser infante que persiste nos adultos por meio de “imagens da infância”, de modo que um “núcleo de infância” permanece na alma humana. E é o poeta quem tem a sensibilidade necessária para perceber, valorizar e atualizar, no seu poema, essa “infância potencial”.

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 usamentos de poetas
E um platinado de mandioca para o
fordeco do meu irmão.
Cheguei de ganhar um prêmio das indústrias
automobilísticas pelo Platinado de Mandioca.
Fui aclamado de idiota pela maioria
das autoridades na entrega do prêmio.
Pelo que fiquei um tanto soberbo.
E a glória eternizou-se para sempre
em minha existência.

Eras

Antes a gente falava: faz de conta que
este sapo é pedra.
E o sapo eras.
Faz de conta que o menino é um tau.
A gente agora parou de fazer comunhão de
Pessoas com bicho, de entes com coisas.
A gente hoje faz imagens.
Tipo assim:
Encostado na Porta da Tarde estava um
Caramujo.
Estavas um caramujo – disse o menino
Porque a Tarde é oca e não pode ter porta.

A porta eras.
Então é tudo faz de conta como antes?

De acordo com esse pensamento, observamos que os poemas *O fazedor de amanhecer* e *Eras* têm a infância como espaço da criação poética. No primeiro, composto por dezoito versos brancos e livres, o eu-lírico, depois de comentar o seu desinteresse por máquinas e por inventar “coisas prestáveis”, explica três máquinas de sua criação: uma pequena manivela para pegar no sono; um fazedor de amanhecer, para “usamentos” de poetas; e um platinado de mandioca, para o fordeco de seu irmão. Depois de descrever suas invenções, o eu poemático afirma que chegou a ganhar um prêmio das indústrias automobilísticas (e foi “aclamado de idiota”) pela última criação.

É interessante registrar que o eu-lírico aproxima-se do ser infante no que diz respeito ao seu interesse por coisas sem utilidade. Pois as crianças “sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam da construção, do trabalho no jardim ou em casa, da atividade do alfaiate ou do marceneiro”. (*ibidem*, p. 104). No poema, o “eu” afirma ter “desapetite” para inventar coisas prestáveis, deixando subentendido o seu interesse pela criação, mas pela criação de algo que possui valor subjetivo e que não pode, sob esse aspecto, ser valorizado pelos outros. Atentando para as máquinas fabricadas pelo eu, percebemos que as duas primeiras são postas a serviço do devaneio – a manivela está relacionada ao sono, e o fazedor de amanhecer usado pelo poeta é instrumento exclusivo (e não utilitário) de sua criação. A terceira máquina é um platinado, peça responsável, no motor do automóvel, pelo processo de ignição, mas esse platinado é feito de mandioca. Trata-se, portanto, de um objeto fantástico. E é graças a esse objeto aparentemente mais próximo do cotidiano que ele ganha um prêmio. Um prêmio estranho, pois o elogiado é, como foi visto, “aclamado de idiota”.

Essa oposição é curiosa, uma vez que une dois antônimos (um verbo relacionado a um elogio e um xingamento), dois termos contraditórios, o que sugere a revalorização do termo “idiota”. Essa revalorização é confirmada pelos versos seguintes, em que o poeta se diz soberbo pelo prêmio recebido e envaidecido de glória para o sempre de sua existência. Percebemos, então, um elogio ao inútil. E o “fazedor de amanhecer”, nome de um dos instrumentos criados e título do poema e da obra, pode, então, designar (ou, melhor ainda, qualificar) não apenas o instrumento em questão, mas também o próprio poeta.

Outro aspecto que é preciso ressaltar nesse poema está presente na superfície do texto, nas expressões criadas pelo eu-lírico. Ao usar vocábulos como “tratagens”, “desapetite”, “prestáveis”, “fazedor” e “usamento”, o “eu” brinca com as palavras, colocando-se como poeta que recria a linguagem e, como diria ele, “fabrinca” com ela. Recriação e ressignificação que implicam uma visão poética, uma vez que está ligada a uma metáfora, um processo de renomeação, explicado por José Paulo Paes num ensaio em que infância e poesia são relacionadas uma com a outra:

“em vez de inventar uma palavra nova para dar conta dos seus vislumbres, o poeta combina palavras já existentes no idioma numa expressão cuja novidade seja homorgânica daquilo que vislumbrou. O que justifica falar-se em criação poética.” (PAES, 1998)

Já em *Eras* (composto por uma estrofe de 15 versos brancos e livres), o eu poemático recorda a infância (“Antes a gente falava: faz de conta que/ este sapo é pedra./ E o sapo eras.”), o jogo simbólico característico dessa época, e o compara com o jogo presente no processo de criação poética (“A gente hoje faz imagens./ Tipo assim:/ Encostado na Porta da Tarde estava um/ caramujo.”). Há diferenças nessas estruturas:

na ausência do antropomorfismo, assinalada nos versos intermediários (“A gente agora parou de fazer comunhão/ de pessoas com bicho, de entes com coisas.”); na necessidade que o poeta sente de verbalizar uma fórmula mágica, o “faz de conta”, que aponta um jogo simbólico, assim como a sua produção está baseada em uma narrativa; no desejo de inserir o que se pretende dizer numa cena enunciativa, composta por um certo número de elementos (narrador, tempo, espaço e personagem).

Entretanto, a formulação do poeta é rechaçada pela paralógica infantil (“Estavas um caramujo – disse o menino/ Porque a Tarde é oca e não pode ter porta/ A porta eras.”). E o eu-lírico reconhece que a origem da criação poética está no devaneio infantil (“Então é tudo faz de conta como antes?”). É o poeta tomando consciência de seu processo criativo a partir da recordação, do resgate da infância. A infância cósmica, aquela que permanece e nos integra ao mundo, situada no reino dos valores pela atuação conjunta da imaginação, da memória e da poesia. (BACHELARD, *ibidem*, p. 100). Por meio dessa tríplice aliança, o artista revive as lembranças, reimaginando as imagens, “porque a imagem de um poeta é uma imagem falada, e não uma imagem que os nossos olhos vêem. Um traço de imagem falada basta para nos fazer ler o poema como o eco de um passado desaparecido.” (*idem, ibidem*, p. 110). O título do poema aponta para essa idéia. “Eras”: indício de permanência da infância cósmica ao longo das diferentes épocas da vida, assim como a conjugação do verbo “ser”.

Essa criança cósmica está presente também no poema *Amor*, composto por três estrofes. Nele o eu-lírico se expressa como um misto de adulto (no plano do sentido) e de criança (no plano da expressão), uma vez que o termo “amor” faz referência, no corpo do poema, ao fazer pessoas (ao sexo), temática sobre a qual habitualmente criança não fala e de que os adultos evitam tratar na presença delas. A escolha das palavras e as estruturas frasais lembram, porém, a sinceridade do discurso infantil. Ilustremos.

O amor

Fazer pessoas no frasco não é fácil
Mas se eu estudar ciências eu faço.

Sendo que não é melhor do que fazer
pessoas na cama
Nem na rede
Nem mesmo no jirau como os índios fazem.
(no jirau é coisa primitiva, eu sei,
Mas é bastante proveitosa)

Para fazer pessoas ninguém ainda não
Inventou nada melhor que o amor.
Deus ajeitou isso pra nós de presente.
De forma que não é aconselhável trocar
o amor por vidro.

Na primeira estrofe do poema (“Fazer pessoas no frasco não é fácil/ Mas se eu estudar ciências eu faço.”), encontramos, reunidos, uma referência à reprodução extra-uterina – o bebê de proveta –, sugerida pela expressão “fazer pessoas no frasco”, e o termo “ciências”, nome que se dá a uma “matéria” escolar do nível fundamental. Dessa associação resulta uma afirmação pueril, pela qual a criança reconhece a dificuldade de algo que se acha fora de seu alcance e em seguida afirma, sem hesitação, a possibilidade de superá-la com os meios de que ela dispõe.

Na segunda estrofe, o “eu” afirma que esse modo de “fazer pessoas” não é melhor do que fazer na cama, na rede ou no jirau, “como os índios fazem”. O último termo necessita de uma explicação – “(no jirau é coisa primitiva, eu sei,/ mas é bastante proveitosa)”. E conclui com a terceira estrofe, em que afirma que ninguém inventou nada melhor que o amor, até porque foi presente de Deus. “De forma que não é aconselhável trocar/ o amor por vidro.”. Nesses versos o poeta recorre a um eu-lírico infantil, a quem dá a palavra para que ele faça o elogio do amor natural em detrimento do cientificismo. O modo como a mensagem é enunciada, a escolha lexical, os argumentos apresentados é que conferem ao poema um tom ameno. São, como diz Morin (2008), “palavras sobre o amor”, porém, não se trata de um discurso técnico, frio e objetivo, mas subjetivo e rico em poesia.

Na fronteira das palavras

Criador de palavras, Manoel de Barros também cria silêncios. O poeta viaja pela imaginação até as últimas fronteiras das palavras, onde começa o abismo do silêncio. Ele sente a solidão das palavras, o seu gosto, a sua cor (tal como Rimbaud), característica claramente expressa nos poemas *A língua mãe*, *Meu avô* e *Palavras*.

A língua mãe

Não sinto o mesmo gosto nas palavras:
oiseau e pássaro.
Embora elas tenham o mesmo sentido.
Será pelo gosto que vem de mãe? de língua mãe?
Seria porque eu não tenha amor pela língua
de Flaubert?
Mas eu tenho.
(Faço este registro
porque tenho a estupefação
de não sentir com a mesma riqueza as
palavras oiseau e pássaro)

Penso que seja porque a palavra pássaro em
mim repercute a infância
E oiseau não repercute.
Pensão que a palavra pássaro carrega até hoje
Nela o menino que ia de tarde pra
debaixo das árvores a ouvir os pássaros.
Nas folhas daquelas árvores não tinha oiseaux
Só tinha pássaros.
É o que me ocorre sobre língua mãe.

Meu avô

Meu avô dava grandeza ao abandono.
Era com ele que vinham os ventos a conversar
Sentava-se o velho sobre uma pedra nos fundos
do quintal
E vinham as pombas e vinham as moscas a
Conversar.
Saía do fundo do quintal para dentro da

casa

E vinham os gatos a conversar com ele.
Tenho certeza que o meu avô enriquecia
a palavra abandono.
Ele ampliava a solidão dessa palavra.

Palavras

Palavra dentro da qual estou a milhões
de anos é árvore.
Pedra também.
Eu tenho precedências para pedra.
Pássaro também.
Não posso ver nenhuma dessas palavras que
não leve um susto.

Andarilho também.
Não posso ver a palavra andarilho que
eu não tenha vontade de dormir debaixo
de uma árvore.
Que eu não tenha vontade de olhar com
espanto, de novo, aquele homem do saco
a passar como um rei de andrajos nos
arruados de minha aldeia.

E tem mais uma: as andorinhas,
pelo que sei, consideram os andarilhos
como árvore.

No primeiro poema, encontramos um eu poemático estupefato por perceber que não sente do mesmo modo as palavras “oiseau” e “pássaro”, apesar de terem o mesmo sentido. Segundo ele, “pássaro” repercute a infância e carrega com ela o menino que ia para debaixo das árvores, à tarde, ouvir pássaros. Comentando o significante das palavras, o poeta dá um indício de que sente as palavras como coisas, atitude semelhante à da criança, que tende a tratar as palavras como “coisas” (FREUD *apud* PAES, *ibidem*). Também rememora a infância, fonte da poesia encontrada na língua-mãe e tempo em que o homem adquire a linguagem e os valores que serão firmados ao longo da sua vida.

O eu-lírico não anula a riqueza existente na outra língua, ao contrário, admira essa riqueza – “Seria porque eu não tenha amor pela língua/ de Flaubert?/ Mas eu tenho.” Com isso mostra-se capaz de compreender a poesia existente nas outras línguas (não foi à toa que utilizou o francês e citou Flaubert) e perfeitamente sensível aos timbres, aos ritmos e à cadência de uma língua estrangeira. Porém, reconhece que esse sentimento não pode ser igual ao que desperta nele sua língua materna, com seu poder de evocar as imagens da infância. Trata-se, portanto, de um poema metalingüístico que dá indícios para concluirmos que os sentimentos do falante não podem ser excluídos da discussão sobre a linguagem, uma vez que ela é conformada nele e por ele.

No segundo poema, *Meu avô*, o “eu” recorda seu avô como um homem afeito à natureza, que se relacionava com o vento e com os animais. Um homem solitário, abandonado (assim como tantos idosos do nosso país), um homem de poesia,

figura mitificada, capaz, por exemplo, de enriquecer a palavra “abandono”. Solidão comentada por Bachelard:

“Muitas vezes, é no entardecer da vida que descobrimos, em sua profundidade, as nossas solidões de criança, as solidões de nossa adolescência. É no último quartel da vida que compreendemos as solidões do primeiro quartel, quando a solidão da idade proveceta repercute sobre as solidões esquecidas da infância.” (BACHELARD, *ibidem*, p. 102).

Segundo esse pensador, a criança vive solidões felizes em que a sua imaginação criadora elabora devaneios cósmicos, que nos une ao mundo. Uma solidão, como se vê na citação acima, que compõe a solidão do outono da vida. Essa é a solidão da personagem, enriquecida por devaneios e integradora do homem à natureza. Sentimento que amplia as palavras e o bem-estar, pois até as borboletas, símbolo de transformação, se “aproveitam dessa amplidão para voar mais longe”.

Esse devaneio também revela a intimidade do mundo e explora o silêncio para além da linguagem. Temática que aparece também em *As palavras*, poema em que o eu-lírico novamente toma as palavras como coisas, aproximando o significante do significado. Desse modo, “árvore”, “pedra”, “pássaro”, “andarilho”, são palavras que assustam o “eu”, palavras que o prendem a milhões de anos e que dão sono. Palavras que evocam a aldeia natal, onde o “andarilho” passeia, servindo de árvore para as andorinhas.

As palavras comentadas no poema pertencem ao campo semântico da natureza, da liberdade e da infância. Motivado por elas, o eu-lírico tem “vontade de olhar com espanto, de novo,” para o homem do saco, o andarilho-árvore, rei dos andrajos. É a procura pela infância, quando a criança, sempre *inebriada*, vê tudo como *novidade*. (BAUDELAIRE, 1996, p. 18). Novidade decorrente do olhar infante e do olhar do poeta que, como sente Alberto Caetano, nasce a cada momento para a “eterna novidade do mundo”. (PESSOA, 2005, p. 19).

Esse poema, assim como o *Fazedor de amanhecer* e *As bênçãos*, é introduzido por um terceto (Com as palavras/ se podem multiplicar/ os silêncios.), ao qual se liga pelo conteúdo. No livro, essa estrofe vem impressa numa página em branco e *As palavras* vem nas duas páginas seguintes, onde a ilustração com pedras, aves, uma árvore e um andarilho corporificam o poema na imagem. Observando a árvore, percebemos que o seu caule é branco, como se viesse da página anterior, e que as folhas são representadas por traços rápidos e verdes. Relacionando esse desenho ao poema e ao terceto, podemos inferir que o branco da página está relacionado ao silêncio, presente também no caule da árvore, significado do significante “árvore”, palavra dentro do qual o eu-lírico encontra-se há “milhões de anos”. O silêncio é, pois, o foco do poema. Nele, as palavras aparecem a serviço do silêncio, limite da linguagem almejado pelos poetas (STEINER, 1988), assim como as cores são usadas para destacar o branco, mistura de todas as cores.

Procedimento semelhante encontramos em *As bênçãos*. Introduzido também por um terceto (*As coisas,/ muito claras/ me noturnam*) e composto por 15 versos de uma única estrofe, esse poema apresenta um eu-lírico que comenta bênçãos que no primeiro momento o leitor acredita serem provenientes do “eu”, porém no fim do poema fica claro que se trata de bênçãos dadas por Deus (receber os perfumes do azul apesar de não ser garça, o consolo recebido das andorinhas e a amizade dos caracóis). Nos últimos versos ele afirma: “Até alguém já chegou de me ver passar/ a mão nos cabelos de Deus./ Eu só queria agradecer.”. O gesto de passar a mão nos cabelos de

Deus parece também ser uma bênção, uma imposição de mãos, mas trata-se de um gesto de agradecimento pelas bênçãos recebidas.

Na ilustração desse poema, vemos um Deus grande e branco, em contraste com Manoel de Barros, pequeno e escuro. Esse jogo de claro-escuro está presente também no terceto anteriormente citado e na imagem que o acompanha. Nessa estrofe, o eu-lírico coloca-se em contraste com as coisas, que, por serem muito claras, isto é, ao refletirem muito a luz, o noturnam. Na ilustração, vemos Manoel de Barros admirando uma estrela. Assim como a ilustração de *As bênçãos*, esse desenho destaca a pequenez do homem perante Deus e a natureza.

Os devires na poesia

O *Fazedor de amanhecer* não é um livro facilitador e seus poemas exigem do leitor um conhecimento lingüístico e de mundo, assim como uma experiência de leitura de poemas, o que crianças de 6 a 10 anos – faixa etária para a qual a publicação está dirigida – não costumam possuir. Por que, então, esse livro é aceito pelas crianças? Acreditamos que seja pela linguagem e pelo uso que dela é feita. Por meio da poesia Manoel de Barros não apenas relembra a infância, mas devir-criança.

Segundo Deleuze e Guattari (1997), o devir ao é uma imitação, uma semelhança ou uma identificação. Ele não utiliza os recursos da memória nem da imaginação, mesmo quando atinge o nível cósmico apontado por Bachelard. O devir é uma reterritorialização, uma simbiose, um processo do qual o próprio devir é o único produto, um agenciamento do corpo em um devir-criança, devir-mulher, devir-planta, ou devir-animal (o devir sempre está relacionado a minorias). E, para o autor, são as artes que desencandeiam esses devires.

“Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda a sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a ‘parecer’, nem ‘ser’, nem ‘equivaler’, nem ‘produzir’.” (*op. cit.*, p.19)

Nos poemas de Manoel de Barros, além da rememoração da infância, da permanência da criança cósmica, percebemos a presença de diferentes devires. Como podemos observar na estrofe:

Na estrada,
ponho meu corpo
a ventos.
Aves me reconhecem
pelo andar.

Nessa estrofe, percebemos um devir-animal do eu-lírico, cujo corpo, numa expressão máxima de liberdade e de contato com a natureza, liberta-se a ponto de ser reconhecido pelas aves. O corpo do “eu” não imita uma ave, nem a ela se assemelha; é naturalmente reconhecido pelo bando e integrado à natureza.

Já em *Bernardo*, encontramos um personagem da infância do poeta integrado por completo à natureza, a ponto de passar por devires. Fato apresentado logo no início do poema.

Bernardo

Bernardo já estava uma árvore quando
eu o conheci.
Passarinhos já construía casa na palha
do seu chapéu.
Brisas carregavam borboletas para o seu paletó.
E os cachorros usavam fazer de poste as suas
pernas.
Quando estávamos todos acostumados com aquele
bernardo-árvore
ele bateu asas e avoou.
Virou passarinho.
Foi para o meio do cerrado ser um arãquã.
Sempre ele dizia que o seu maior sonho era
ser um arãquã para compor o amanhecer.

Bernardo é um personagem mitificado, assim como o avô. Logo no primeiro verso, o “eu” afirma que Bernardo já *estava* árvore quando o conheceu e, versos depois, a ele se refere como bernardo-árvore. Não se trata de uma semelhança da personagem com uma árvore, mas de um devir-planta, de uma reterritorialização, de um agenciamento de seu corpo exteriorizado e reconhecido pela natureza, pelos passarinhos, pelas brisas e pelos cachorros. A morte de Bernardo é apresentada como uma metamorfose (Quando estávamos todos acostumados com aquele/ bernardo-árvore/ ele bateu asas e avoou./ Virou passarinho.), em que seu corpo não falece, mas transforma-se em uma ave para compor o amanhecer, um devir-animal. Desejo já anunciado pelo bernardo-árvore. Percebemos, então, que a vida dessa personagem é uma vida poética, totalmente marcada pela *physis* e pelo silêncio.

Além desses devires percebidos nesses poemas, podemos comentar *O fazedor de amanhecer* como um devir-criança. E aí voltamos à pergunta colocada no início desse tópico. Por que esse livro é dirigido às crianças e bem aceito por elas, quando os conhecimentos exigidos para a sua leitura vão além dos conhecimentos próprios de seu público? Nele o próprio poeta, Manoel de Barros, devir-criança, assim como Bernardo, é reconhecido pelos passarinhos, brisas e cachorros, ele é reconhecido pelas crianças. Não é à toa que ele é representado em várias ilustrações, em meio à fantasia de sua criação. O que revela a criação poética também como um devir:

Se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc. (*op. cit.*, p. 21)

Comentários finais

Ao longo deste texto, procuramos discutir a produção de Manoel de Barros, aqui representada pela obra *O fazedor de Amanhecer*, a partir de comentários direcionados por pensamentos acerca da criança. Por meio desses comentários, conseguimos visualizar alguns elementos da poesia de Barros e compreender mais amplamente a sua obra como um devir-criança.

Verificamos que essa obra aproxima-se das crianças não por uma imposição, por uma utilização da literatura como meio de inculcação de valores morais, ou por uma falsa aproximação da linguagem ao ser infante proporcionado por um infantilismo

exagerado e caricatural, mas pela própria composição da obra e pela valorização do estético, que ressaltam no texto literário com funções que apenas a arte pode cumprir.

Compreendemos, portanto, que a poesia de Manoel de Barros pertence ao grupo das obras de Literatura *Infantil* (OLARIETA, 2008), que não são dirigidas *para* crianças, mas que aproveitam os fluxos e as velocidades do devir-criança e, conseqüentemente, atingem o imaginário do ser infante, de modo a serem reconhecidas e bem aceitas por elas.

Referências

AZEVEDO, R. Aspectos instigantes da literatura infantil e juvenil. In: OLIVEIRA, L. (Org.). **O que é qualidade em literatura infantil e juvenil**: com a palavra o escritor. São Paulo: DCL, 2005. p. 25-46.

BACHELARD, G. Os devaneios voltados para a infância. In: **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 93-137.

BARROS, M. de. **O fazedor de amanhecer**. Rio de Janeiro: Salamandra, 2001.

BENJAMIN, W. **reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2002.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível. In: **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 11-113.

MORIN, E. O complexo de amor. In: **Amor poesia sabedoria**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. p. 15-31.

OLARIETA, F. A literatura infantil: o devir-criança de uma literatura. In: OSWALD, M. L. M. B.; PEREIRA, R. M. R. (Org.) **Infância e juventude**: narrativas contemporâneas. Petrópolis: DP et Alíi; Rio de Janeiro: Faperj, 2008. p. 53-69.

PAES, J. P. Infância e poesia. **Suplemento MAIS!** da Folha de São Paulo, p. 5-6, 9 ago. 1998.

PALO, M. J.; OLIVEIRA, M. R. D. Da literatura e de sua outra. In: **Literatura infantil**: voz de criança. São Paulo: ática, 1998. p. 5-14.

STEINER, G. O poeta e o silêncio. In: **Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 55-74.