

Barbárie e resistência em *Gramática Expositiva do Chão*
Barbarism and resistance in *Gramática Expositiva do Chão*

Alinny Rodrigues Pereira Silva¹

Universidade Federal de Goiás

Resumo: Este artigo pretende investigar uma aproximação da ideia de testemunho, imaginário e violência na obra *Gramática Expositiva do Chão* do poeta Manoel de Barros, por meio da análise de referências à ditadura militar no Brasil. A obra de poesia em prosa apresenta um sujeito lírico-narrador que conta a história de um homem que é preso e que nunca mais voltará, juntamente com a nefasta presença de uma máquina que escolhe pessoas, bichos, coisas para serem triturados exercendo o controle total a favor de uma ordem imposta. Dessa forma, interessa nesta pesquisa traçar um breve percurso da literatura de testemunho na América Latina e entender como o teor testemunhal da barbárie exercida pela ditadura militar brasileira manifesta-se na obra supracitada mediante a linguagem, as imagens e os silêncios, num projeto estético em que a razão e a lógica pulverizam-se no ar dando lugar à imaginação.

Palavras Chaves: Violência; Representação; Ditadura Militar; Manoel de Barros.

Abstract: This article intends to investigate an approaching among testimony, imaginary and violence in the book *Gramática Expositiva do Chão* by Manoel de Barros, by means of an analysis of reference to military dictatorship in Brazil. This poetry book in prose presents a lyrical subject narrator that tells a story of a man who is arrested and never would come back, together with a malefic presence of a machine which choose people, animals, things to be crushed exercising the total control in favor of an imposed order. In this way, it's interests in this reaserch to draw a brief survey of testimony literature in Latin America and understands how the testimony contents of barbarism exercised by military dictatorship in Brazil manifests in the book above mention by means of language, images and silences, in the aesthetic project which reason and logic are pulverized in the air giving place to imagination.

Key words: Violence; Representation; Military Dictatorship; Manoel de Barros.

Recebido em 12 de agosto de 2018.

Aprovado em 6 de novembro de 2018.

Introdução

A expressão literatura de testemunho, segundo Valéria de Marco (2004), remete a uma relação entre literatura e violência, tendo-se duas grandes concepções de literatura de testemunho: a literatura latino-americana e a literatura no campo da *shoah*. Entretanto, para Rosicley Andrade Coimbra (2017) cabe elucidar que a exposição destas concepções é apenas um recorte para estudos, pois a literatura de testemunho vai além dessas duas tendências, haja vista que existem relatos de sobreviventes de massacres tais como o

¹ Graduada em Letras pela UFG. E-mail: alinelitera21@gmail.com

genocídio armênio² (1915 -1917), os conflitos na Iugoslávia (década de 90), bem como as demais guerras travadas no Leste europeu. Vale mencionar também os testemunhos de sobreviventes de regimes autoritários e de indivíduos historicamente excluídos e marginalizados pela sociedade.

Assim, partindo-se de uma reflexão acerca da literatura de testemunho latino-americana tem-se uma perspectiva bem diferente daquela existente na Europa, devido à heterogeneidade cultural do próprio continente e a forte relação entre memória e espaço. Em relação às obras precursoras da literatura de testemunho na América Latina, destaca-se o nome do cubano Miguel Barnet, com o seu romance intitulado *Biografía de un cimarrón* (1966) e da indígena guatemalteca Roberta Menchú, do grupo Quiché-Maia, com a obra *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1980), escrita pela antropóloga Elizabeth Burgos, por meio do depoimento oral de Rigoberta. Já no Brasil, destacam-se obras relacionadas a períodos ditatoriais, tais como *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, *O que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis, ganhador do Prêmio Jabuti (1981) e na poesia, *Poema sujo* (1876) de Ferreira Gullar, entre outras obras.

Vale ressaltar que o Brasil teve a arte fortemente afetada pelo contexto da ditadura militar, há uma luta travada contra o esquecimento e a cultura do apagamento, por parte de muitos artistas que aderiram à causa de não deixar cair em olvidamento à violência histórica iniciada a partir do golpe de 1964, apesar de ainda existirem discursos que insistem em negar a violência e a barbárie do período ditatorial. Diante disto, Seligmann Silva (2003) afirma que no contexto latino-americano, a arte é a leitura de cicatrizes, pois suas culturas foram tomadas de assalto pela colonização com a onipresença de imagens, isto é, ao invés de uma herança viva dos traumas do passado, estes são considerados “superados” por influência da mídia televisiva, pois há um apagamento das impunidades e atrocidades cometidas durante o período da ditadura militar. Sobre este esquecimento, Gagnebin 2009 afirma que:

Há um esquecer natural, feliz, necessário à vida, dizia Nietzsche. Mas existem também outras formas de esquecimento, duvidosas: não saber, saber mas não querer saber, fazer de conta que não se sabe, denegar, recalcar [...] (GAGNEBIN, 2009, p. 101).

² O genocídio armênio ocorreu entre 1915 e 1923 totalizando cerca de um milhão e meio de armênios mortos por ordens do governo otomano, entretanto até hoje o massacre não é reconhecido pelas autoridades.

Diante disto, faz-se necessário que as cicatrizes deixadas pelo trauma da ditadura militar não sejam desconhecidas ou camufladas, pois lembrar o passado não é mostrá-lo com tranquilidade, como algo banal. É crucial entendê-lo e ter esta identificação com o outro, para que o horror não se repita.

A leitura estética do passado é necessária, pois opõe-se à musealização do ocorrido: ela está vinculada a uma modalidade da memória que quer manter o passado ativo no presente. Ao invés da tradicional representação, o seu registro é do índice: ela quer apresentar, expor o passado, seus fragmentos, ruínas e cicatrizes. (SELIGMANN SILVA, 2003, p. 57)

Em outras palavras, deve-se lutar contra o esquecimento a favor de um esclarecimento racional, pois segundo Gagnebin (2009), a falta de esclarecimento no presente juntamente com uma ordem econômica injusta é o que leva os indivíduos a coadunar com ideologias racistas e fascistas, estimuladas pela violência e exclusão, criando e legitimando um ambiente propício para a barbárie. Nas palavras de Le Goff (1994) a memória, lugar onde cresce a história, procura salvar o passado para que este sirva o presente e o futuro, dessa forma, a memória coletiva deve ser trabalhada afim de que contribua para a libertação e não para a servidão dos homens.

Outro aspecto a destacar acerca da literatura de testemunho, consonante ao pensamento de Seligmann Silva (2003), é a premissa de que literatura tem o seu *teor testemunhal*, pois aquele que vivenciou o martírio pode testemunhar, até porque em se tratando de um produto do intelecto, aquele que testemunha lida de um modo extraordinário com a linguagem: “ele desfaz os lacres da linguagem que tentavam encobrir o “indizível” que a sustenta” (SELIGMANN SILVA, 2003 p. 48). Ao passo que, para Valéria de Marco (2004) faz-se necessário reproduzir as contradições presentes entre a ambiguidade e a literalidade, mediante os impasses entre a poesia da imediatez ou o estilo de excesso da realidade e a convivência da escassez da sintaxe explicativa ou do espaço para o jogo da imaginação. Desse modo, conforme a autora é importante pensar a porosidade das fronteiras e a diluição da especificidade da literatura de testemunho para que a disciplina não contribua com o silêncio sobre a literatura da catástrofe do século XX e possa dialogar com outras obras, outras vozes que elaboram a experiência humana.

Sobre este assunto, Marcio Seligmann Silva (2003) ainda acrescenta que o caráter testemunhal pode aparecer em maior ou menor grau em toda obra literária, colocando o testemunho como uma nova *face da literatura* e não exatamente como um novo gênero.

Diante disto, é apropriado pensar em um *teor testemunhal* que pode ser verificável em toda obra literária, inclusive difusa em *Gramática Expositiva do Chão*, de Manoel de Barros.

1 Território de violência e morte em Gramática Expositiva do Chão

Retomando o pensamento de Valéria de Marco (2004) na chave de literatura de testemunho e a relação entre literatura e violência, este trabalho visa investigar a aproximação da ideia de “testemunho” presente no livro *Gramática expositiva do chão* de Manoel de Barros, composto por poemas em prosa, repletos de referências implícitas à violência e a repressão exercidas pela ditadura militar no Brasil. A referida obra foi editada em 1966, dois anos após a instauração da ditadura militar e recebeu o Prêmio Nacional de Poesias, bem como o Prêmio da Fundação Cultural do Distrito Federal.

O autor em questão, Manoel Wenceslau Leite de Barros, nasceu em Beco da Marina, no estado de Cuiabá (Mato Grosso), em 19 de dezembro de 1916, passou boa parte de sua infância no Pantanal e ali desfrutou de um privilegiado contato com a natureza. Estudou num colégio interno em Campo Grande e posteriormente deslocou-se para o Rio de Janeiro, onde descobriu o gosto pela poesia em meio aos livros de padre Antônio Vieira. Aos 19 anos escreveu seu primeiro livro de poemas *Poemas concebidos sem pecado*, mas somente o publicou em 1937. Gradou-se em Direito, foi membro do partido comunista, entretanto, rompe com o partido quando o seu líder, Luís Carlos Prestes declara apoio ao então presidente Getúlio Vargas.

No tocante a obra *Gramática expositiva do Chão*, a poética Barreana perpassa por situações em que a dor parece insuperável e ao mesmo tempo irreparável em um espaço mutilado pela violência, que no olhar de Jones Dari Goettert (2012) trata-se do “[...] espaço deslindado em sua mais pura carne rasgada em dor.” (GOETTERT, 2012, p. 164). Dor e violência que percorrem um espaço dividido em seis partes, respectivamente: “Protocolo vegetal”, “O homem de lata”, “Páginas 13, 15 e 16 dos ‘29 escritos para conhecimento do chão através de S. Francisco de Assis”, “A Máquina de Chilrear e seu uso doméstico”, “A Máquina: a Máquina segundo H.V., o jornalista” e por fim, “Desarticulados para a viola de cocho”. O presente trabalho pretende analisar quatro destes poemas, “Protocolo vegetal”, “O homem de lata”, “A Máquina de Chilrear e seu uso doméstico” e “A Máquina: a Máquina segundo H.V.”.

Em “Protocolo vegetal” há a descrição dos objetos apreendidos de um homem que foi preso e que “[...] a esse tempo lê Marx” (BARROS, 2007, p. 16), provavelmente, um preso político. A descrição do espaço apresenta poucas pausas, ausências de vírgulas, que funcionam como um índice da dificuldade de representação, quanto de assimilação da realidade. A agramaticalidade neste sentido transcende as barreiras da *mimesis*, ao alcançar os efeitos que a gramática comum não dá conta.

Sugere-se uma perturbação ao nível simbólico, resultante do meio social que é hostil, repressor e violento. Em se tratando dos objetos, estes estão partidos (não há nada inteiro), desconexos, amontoados, desordenados, meio carbonizados, envoltos em um espaço precário, de penúria, misturado com gosma e bichos vivos:

lista de objetos apreendidos no armário gavetas buracos de parede, pela ordem: 3 bobinas enferrujadas 1 rolo de barbante 8 armações de guarda-chuva 1 boi de pau 1 lavadeira renga de zino (escultura inacabada) Irosto de boneca – metade carbonizado – onde se achava pregado um caracol com a sua semente viva 3 correntes de latão 1 caixa de papelão contendo pregos ruelas zíperes e diversas cascas de cigarras estouradas no verão 1 caneco de beber água 1 boneco de pano de 50 centímetros de altura com inscrições nas costas “O FANTASMA DE OLHOS COSTURADOS” 2 senhoras da zona (esculturas em mangue) 29 folhas de caderno com escritos variados [...] tudo muito manchado de pobreza e miséria que se não engana é da cor encardida entre o amarelo e gosma. (BARROS, 2007, p. 9-11).

No que se refere ao espaço do poema supracitado, conforme Valéria de Marco (2004) há uma impossibilidade de reconstruir a harmonia perdida, uma destruição de parâmetros de estruturação social, perde-se os referentes ligados à identidade, assim como a confiança no mundo. Ainda segundo a autora, a matéria do testemunho trata exatamente destas impossibilidades.

Assim, diante de uma imagem de consternação em que nada voltará a ser como antes e de um homem que é preso e que lê Marx, percebe-se que Manoel de Barros não estava alheio à ordem imposta pela ditadura militar em 1964, dois anos antes da publicação da referida obra. E isto vai ao encontro do pensamento de Gagnebin (2009), no sentido de que é próprio da experiência do trauma a impossibilidade do esquecimento, a insistência na repetição, assim como o esforço em tentar dizer o indizível, na possibilidade de empreender uma elaboração simbólica do trauma, num posicionamento de testemunha, de algo que não pode e não deve ser apagado da memória, nem da consciência humana.

Além da lista de objetos “[...] apreendidos no armário gavetas buracos de parede” (BARROS, 2007, p. 9), elenca-se também os seguintes pertences de uso pessoal:

o pneu o pente
 o chapéu a muleta
 o relógio de pulso
 a caneta o suspensório
 o capote a bicicleta
 o garfo a corda de enforcar
 o livro maldito a máquina
 o amuleto o bilboquê
 o abridor de lata o escapulário
 o anel o travesseiro
 o sapo seco a bengala
 o sabugo o botão
 o menino tocador de urubu
 o retrato da esposa na jaula
 e a tela[...] (BARROS, 2007, p. 10)

Entre os objetos citados estão alguns bem emblemáticos, entre eles o capote, capa larga, que encobre, esconde ou disfarça alguém que não pode, ou não se quer ser percebido; a corda de enforcar, talvez pulule ideias de suicídio na mente do homem; o livro maldito, provável referência a Marx; a menção ao urubu, outra forte simbologia à morte, além do retrato da esposa na jaula, seria ela também uma prisioneira política? Mais adiante, revela-se ao leitor a informação de que o homem

antes de preso fora atacado por uma depressão mui peculiar que o fizera invadir-se pela indigência: uma depressão tão grande dentro dele como a ervinha rasteira que num terreno baldio cresce por cima de canecos enferrujados pedaços de porta arcos de barril (BARROS, 2007, p 16).

Este homem, sem nome, sem identidade, antes mesmo de ser preso, já apresentava um emocional em frangalhos, um agravamento de seu quadro psicológico, a autoestima abalada em um corpo imundo de sujidades. Por fim, optara pela mendicidade, pois acreditara que ninguém o reconheceria mais.

O preso é um *desheroí*³ que parece ter sua voz sufocada, “[...] gafanhotos usavam sua boca” (BARROS, 2007, p. 13), acometido pela melancolia, consumido pela tristeza ao ter sua liberdade cerceada “via o mundo como a pequena rã vê a manhã de dentro de uma pedra” (BARROS, 2007, p. 16). Contudo, este verso ainda carrega um fio de resistência,

³ Para Elton Luis Leite de Souza (2010), em seu livro *Manoel de Barros: a poética do deslimite*, o prefixo “des” comumente exprime negação, ação contrária, entretanto, somente de forma aproximada essa explicação lingüística consegue traduzir o uso de “des” na poética Barreana, pois no poeta o lingüístico não é um ramo de estudo da inteligência, ele é um “instinto”. Em outras palavras, o “des” dá uma ideia de ação, não se trata de simplesmente negar, mas tirar das palavras suas utilidades, para que elas possam reinventar-se como sentido.

pois a rã, símbolo da metamorfose, tem um grande poder de adaptação, pois se faz adaptável tanto ao meio terrestre quanto ao meio aquático, além do mais, adiante, em outro verso, esclarece-se que “A RÃ (de dentro de sua pedra) ... sua voz parece vir de um poço escuro” (BARROS, 2007, p. 39) o que de certa forma, quebra com a mudez que a pedra lhe impõe. Tem-se então a fusão de dois elementos díspares que geram uma realidade específica em que não há nenhuma associação com o objeto da realidade circundante. Desse modo, a imagem reconcilia significados contrários dando à unidade propriedades de pluralidade do real. Logo, a identidade final do verso supracitado é uma coexistência dinâmica de elementos opostos, sem que haja o prejuízo de redução ou transmutação da singularidade da rã ou da pedra. Em contrapartida, o leitor é surpreendido pela tentativa de esmagamento da resistência, o preso transmuta-se em “O homem de lata” que é lançado ao mar, numa sutil metáfora de morte, ao retirar os limites do ser humano e ampliá-lo para coisa.

[...]
 Deus ordenara nele a borra
 o rosto e os livros com erva
 andorinhas enferrujadas
 [...]
 O homem de lata
 arboriza por dois buracos
 no rosto [...] (BARROS, 2007, p. 23-25)

Seriam buracos feitos por projéteis, numa atitude de extermínio? A imagem da violência é forte o bastante para desencadear o estranhamento e trazer à tona um contexto violento e repressor. Em seguida, o homem de lata resume-se em

um passarinho
 de viseira:
 não gorjeia
 Caído na beira
 do mar
 é um tronco rugoso
 e cria limo na boca
 [...]
 O homem de lata
 se faz um corte
 na boca
 para escorrer
 todo o silêncio dele [...] (BARROS, 2007, p. 27)

A morte emudece o homem que permanece na quietude, “Tudo retornou ao silêncio: mas já não é o mesmo silêncio.” (SARTRE, 2006, p. 86), ele é eloquente o

suficiente para sugerir uma força de resistência, de protesto que perpassa o tempo e até mesmo a morte. Em contrapartida, Orlandi (1993) esclarece outra face do silêncio, o silêncio lacunar que ocorre amiúde em tempos de censura política, pois para fazer a crítica ao regime ditatorial brasileiro, os artistas utilizaram-se do não-dito, do implícito, pois o indizível é por muitos imperscrutável, mas para outros é onde emerge toda a significação, isto porque a linguagem poética deve ser recebida com profundidade de compreensão, com especial atenção ao que é sugerido, fato que a distingue de outras modalidades da língua. Acerca deste assunto, Valéria de Marco (2004) escreve que conviver com a mudez, o domínio da língua e suas fronteiras reflete a necessidade de um alinhamento entre testemunha e ouvinte, entre escritor e leitor para que o discurso seja de resistência ao recolhimento, ao silêncio e à morte.

O homem de lata
 é resto anuroso
 de pessoa
 O homem de lata
 está todo estragado
 de borboleta
 O homem de lata
 foi marcado a ferro e fogo
 pela água. (BARROS, 2007, p. 28)

Por fim, a ferrugem que devora “o homem de lata” sugere um espaço em decomposição e conseqüentemente de renovação, haja vista que “o homem de lata” transforma-se em energia que imprime a força que gira o ciclo da vida, até porque a morte na poética Barreana adquire um novo sentido, pois para Waldman (1999 apud BARROS, 1999) existe um mundo fluido e circular, há uma ebulição de vida e morte no rastro animal e vegetal. Aqui o mundo se faz inacabado, renasce e emana novidade. Por conseguinte, a natureza em Manoel de Barros, conforme Elton Luis Leite de Souza (2010) transmite sua transfiguração epifânica, que implode com os limites, num mimetismo que entra em eucaristia com a natureza, por meio de uma incorporação de formas, cheiros, sons, e cores. Aqui, os seres perdem seus contornos e formas para entrarem em estado de poesia. Há no poema, o que se pode chamar de insubmissão à morte, que no pensamento de Nietzsche consiste no ato de no lugar de se ajoelhar perante a morte, afirma-se com tamanha força a vida, que a morte se ajoelhe diante desse *amor fati*⁴. Por outro lado, com a ruptura da

⁴ *Amor fati* é uma expressão de origem latina que significa “amor ao destino”. No estoicismo e na filosofia de Friedrich Nietzsche, significa ou trata-se de aceitação integral da vida e do destino humano, mesmo nos seus aspectos mais cruéis e dolorosos, tais como a morte.

lógica e da racionalidade, o poeta engendra seus poemas em imagens que quebram com a verdade secular e ao qual atribuem valor à experiência poética através do distanciamento da lógica burguesa. De acordo com Grangeiro (2009) as imagens poéticas de Barros expõem a inconsistência da linguagem verbal. Ocorre um reconhecimento da necessidade de afirmações paradoxais, pois há uma consciência de que o pensamento linear não corresponde necessariamente à realidade que nos circunda.

Em suma, a transmutação da morte do “homem de lata” em vida mostra que a resistência não se deu por vencida pelo poder ilegítimo. Dessa forma, traçando-se um paralelo entre a imagem do poema e o episódio da ditadura militar no Brasil, juntamente com os estudos de Seligmann Silva (2003) acerca do testemunho da ditadura militar na América Latina, este comenta que o que eles não deixaram marcado no corpo “[...] o homem de lata foi marcado a ferro e fogo pela água” (BARROS, 2007, p. 28) dessas pessoas, ficou marcado a ferro e brasas na carne da sociedade e essas cicatrizes são um trauma na América Latina. Vê-se então, a ditadura sufocando não somente vozes, mas literalmente corpos.

O poder ditatorial também levou a cabo uma truculenta modernização em meados dos anos 60 e 70, através de uma nefasta política de industrialização e urbanização, o que desencadeou uma situação econômica inflacionária, que nas palavras de Flora Sussekind (2005) resultaram em colapso da participação cidadã, aumento da dívida externa e uma aguda desigualdade social. Dessa maneira, a modernização em ritmo irrefreável refletiu na cultura não como motivo de celebração, mas em uma profunda desilusão e desengano. Estes aspectos também podem ser encontrados no poema “A máquina de chilrear e seu uso doméstico”⁵, que se valendo de artifícios cruéis, controla o canto dos pássaros, tortura e silencia pessoas:

O PÁSSARO (em dia ramoso, roçando seu rosto na erva dos ventos)
 - Há réstias de dor em teus cantos, poeta, como um a
 arbusto sobre ruínas tem mil gretas esperando chuvas...
 [...]
 O POETA (ventos o assumindo como roupas)
 - Os indícios de pessoas encontrados nos homens
 eram apenas uma tristeza nos olhos que empedravam

⁵ Manoel de Barros se apropria a seu modo da “Máquina de Chilrear” de Paul Klee, pintor surrealista que explorava fantasias e medos tipicamente humanos. Assim na tentativa de quebrar com a técnica que imprimia uma limitação às suas imagens, o pintor passa a desenhar com a mão esquerda. Leituras da “Máquina de Chilrear” de Paul Klee sugerem uma fusão do mundo natural com o mundo industrial, num pacto entre o orgânico e o mecânico. A máquina possui uma manivela, com pássaros presos, com os bicos abertos que chilreiam ao comando do movimento desta, apesar do desenho apresentar uma aparência pueril, ele retrata uma cruel interpretação da glorificação da máquina.

[...]

- Restos de pessoas saindo de dentro delas mesmas
aos tropeços, aos esgotos, cheias de orelhas enormes
como folhas de mamona [...]BARROS, 2007, p. 39- 41)

A submissão é completa, o homem está afetado pelo processo de modernização até então imposto. Desse modo, para Valéria de Marco (2004), sugere-se a crise do sujeito diante do mundo da automação e o poeta insere-se aqui como a figura que tenta juntar os “cacos” do homem, que apresenta as marcas de um rosto cheio de horror, na tentativa de alertar para o processo de dispersão do ser humano, num contexto agressivo e controlador. Outro aspecto a destacar é em relação à linguagem do poema, que ao tecer referências a ditadura militar no Brasil, utiliza-se conforme Seligmann Silva (2003) da impossibilidade de recobrir o vivido, a realidade com o verbal e essa linguagem entravada só pode enfrentar o real, por meio da própria imaginação, pois só com a arte a intraduzibilidade pode ser quebrada. Dessa forma, Waldman (1999 apud BARROS, 1999) discorre que a poesia Barreana excede o que a linguagem pode dizer, a rebeldia está em traduzir esse inalcançável, transcendente, em palavras e isto, por sua vez, implica uma maneira de escrever, apto a instaurar o que ultrapassa os limites do dizível.

Ainda sobre a “A máquina de chilrear e seu uso doméstico”, Gottert (2012) acrescenta que:

a árvore já não canta, pois está possuída de ouriços. Os espinhos afastam qualquer melodia que não seja aquela dos silêncios que escoram as casas. Sós, as gentes em casa aquietam-se como em fundo de homens sem árvores, e por isso também sem pássaros. A dor é total. O andar perdido. A rua minada. Só o papel carregado pelo vento ainda denuncia que o movimento persiste. O resto virou máquina ou algo engolido por ela. (GOTTERT, 2012, p. 175)

Há um total controle exercido pelo medo, pela domesticação daqueles que devem bater continência para a ordem até então imposta pelo poder institucionalizado, que cercea a liberdade em seus mínimos detalhes, pois a máquina vigia a tudo e a todos, está em todos os lugares, ela apossou das mentes das pessoas, alimenta-se de carne e é sangrenta, impiedosa, não poupa ninguém, devora desde homens com farinha a crianças, anêmonas e pássaros. A máquina ainda é descrita sob o olhar do jornalista H.V, que de certa forma denuncia a monstruosidade da geringonça sangrenta, no respectivo poema intitulado “A máquina: A máquina segundo H.V., o jornalista”. Segue o poema na íntegra:

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 encostamentos de espáduas
e menstrua nos pardais

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

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 pássaros
etc.
etc. (BARROS, 2007, p. 45-46)

Nas palavras de Gottert (2012), a máquina legitima uma condição adulta, androcêntrica, ocidentalizada, impedindo qualquer questionamento da condição existente. Contudo é assegurado somente à dor, o direito de não ser triturada, despedaçada e moída pela máquina.

A máquina é impactante no sentido de ser brutal e implodir com a dignidade humana. Ela transborda referências à modernização, ao capitalismo e a indústria cultural⁶. A máquina a todos influencia, ela parece ser a alegoria da própria sociedade, que discrimina os mais fracos e condecora os mais fortes que fomentam a truculência do horror presente no cotidiano.

⁶ Termo cunhado por Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973) que denomina a situação da arte na sociedade capitalista industrial.

É também digno de nota a menção ao jornalista H.V, o poeta para despistar a censura da época coloca as iniciais invertidas do jornalista Vladimir Herzog, também militante do partido comunista e figura central no movimento pela restauração da democracia após o golpe de 1964. Numa epifania visionária, Manoel de Barros homenageia o jornalista que viria a ser o ícone da resistência, haja vista que seria torturado e morto em 1975 pelo regime militar. A barbárie chegou a tal ponto dos militares forjarem um suicídio e fotografá-lo com um cinto envolto ao pescoço. Mais tarde, a hipótese de suicídio foi refutada, o jornalista apresentava marcas de estrangulamento no pescoço e os joelhos completamente apoiados no chão na cena do enforcamento.

Enfim, Seligmann Silva (2003) afirma que o testemunho também tem por objetivo o culto aos mortos, numa profunda relação entre memória e presente, memória e catástrofe, memória, morte e desabamento, no sentido de despertar a nossa culpa, pois o nosso compromisso ético vai além da morte do outro.

Considerações finais

O poeta elabora a experiência do trauma da ditadura militar em *Gramática Expositiva do chão* por meio da perda dos limites da linguagem representativa, bem como a perda dos limites do humano. A linguagem foge do significado ordinário, ela não se inscreve em uma gramática, ou manual padrão, ao contrário, o padrão é implodido, numa perspectiva que vai de encontro a uma racionalidade linear-cartesiana, que também fissa os limites do lógico.

As imagens poéticas de Manoel de Barros expõem a inconsistência da linguagem verbal. Ocorre um reconhecimento da necessidade de afirmações paradoxais, faz-se necessário apreender a essência do cosmo, ou seja, compreender a unidade e a harmonia de toda a natureza. Dessa maneira, deve-se romper com a concepção do mundo dos opostos para atingir o estágio de uma realidade que se mostra indivisível, una e absoluta.

Uma das marcas centrais acerca do fazer poético de Manoel de Barros é a tentativa de alcançar aquilo que está antes da palavra, ou seja, a sensibilidade inicial que desencadeia na poesia uma busca pela infância, a natureza, enfim, o elo perdido que reflete no trabalho com a linguagem de seus poemas e revelam a possibilidade de alargar os horizontes do primitivo. Enfim, o que caracteriza seus poemas é sua dependência necessária das palavras tanto quanto sua luta para transcendê-las, esta dependência pode estar relacionada ao envolvimento do poeta com a história e com a ciência, à transcendência pelo atalho mágico que leva de volta à natureza e à unidade primitiva da palavra e da coisa.

Por fim, pode-se afirmar em consonância com Elton Luís de Souza Leite (2010) que a agramaticalidade presente na poética manoelina trata-se da pragmática como *modus operandi* de criação de uma língua menor, entende-se como língua maior aquela na qual a forma da gramática domina. Uma língua neutralizada, aquém de sentimentos, distante das coisas, tratada como uma forma. Por outro lado, minorar a língua seria equipá-la de uma força expressiva para que a fala de um sujeito coletivo possa emergir. É curá-la do clichê para o afloramento inaugural das falas. Talvez o título da obra *Gramática Expositiva do chão* seja um projeto estético que vá de encontro à língua maior, *standard*, já que é chã e a língua neste sentido, é abrigo de elementos do residual, do chão, dos seres sem importâncias, rejeitados e menosprezados, violentados. Há uma *desterritorialização* não só do território físico, mas também do território da linguagem: “Só atingimos a Terra quando rompemos com os códigos que estratificam e determinam. De forma a priori, o território do corpo, o território do *socius*, o território do desejo, enfim, o território existencial”⁷.

Num equilíbrio instável entre ética e estética, numa linguagem inventiva, inaugural e por vezes desconcertante, a poesia Barreana ao incorporar a memória do mal e a experiência da morte, que fogem às versões oficiais da História, elabora simbolicamente a fala de uma coletividade que grita para que suas cicatrizes, cravadas a custa de muita dor e sangue, não sejam silenciadas ou esquecidas. Pois, há um eterno refazer em *Gramática Expositiva do chão*, que num milagre estético consegue transmutar a morte em vida, o silêncio em eloquência, para que a barbárie não se repita e nem tenha o seu discurso legitimado pelos grandes conglomerados de mídia que autorizam discursos de opressão em tempos de chumbo no Brasil.

A violência aparece dispersa em toda a obra, em fragmentos de objetos, em seres despedaçados, rasgados pela dor, num chão em que a harmonia fora perdida e jamais voltará a ser como antes. Em contrapartida, duas coisas parecem não terem sido dilaceradas: a dor e a resistência. Está última não se submete, transcende os obstáculos e assim como poesia não se permite impor uma forma, um limite.

Por fim, ficou claro que a ideia de testemunho é de fato difusa na obra e que o poeta tenta imprimir no leitor a dimensão da maldade em sua devastadora condição de banalizar a vida humana.

⁷ SOUZA, Elton Luiz Leite. “Manoel de Barros”: a poética do deslimite. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

Referências:

- BARROS, M. *Gramática expositiva do chão*. São Paulo: Leya, 2010.
- COIMBRA, R. A. *Literatura e testemunho em Caio Fernando Abreu: os sobreviventes da derrota* In: FERRAZ, M. P. (Org). “Ética, Estética e Políticas de Testemunho.” 1.ed, São Paulo: Nanquin, 2017.
- FLORA, S. Chorus, Contraries, Masses: The Tropicalist Experience and Brazil in the Last Sixties. In.: BASUALDO, C. (Org.). *Tropicalia : A Revolution in Brazilian Culture*. São Paulo: Cosac Naify , 2005.
- GAGNEBIN, J. M. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GOETTERT, J. D. Um desespaço da dor em Gramática expositiva do chão de Manoel de Barros. *Espaço em Revista*, Vol. 14, N. 2, p. 161-182, 2012.
- GRANJEIRO, A. C. C. A construção da imagem na poesia de Manoel de Barros. *REVELLI*, v. 1, n. 1, março de 2009.
- LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1994.
- ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.
- MARCO, V.. A literatura de testemunho e a violência de Estado. *Revista Lua Nova*, N. 62, p. 45-68, 2004.
- SARTRE, J. P. *A náusea*. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- SELIGMANN-SILVA, M. Apresentação da questão: a literatura do trauma. In: SELIGMANN-SILVA, M. (org). *História, memória, literatura*. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.
- _____. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, M. (org). *História, memória, literatura*. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.
- SOUZA, E. L.L. *Manoel de Barros: a poética do deslimite*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.
- SOUZA, W. Voar fora da asa. *Cult*, n.146, ano 13, 2010.
- WALDMAN, B. Poesia ao Réis do Chão. In: BARROS, M.. *Gramática Expositiva do Chão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.