

Algumas manifestações da temática da Infância em poemas de Charles Baudelaire e de Manoel de Barros

Janaina Jenifer de Sales

UNESP/ASSIS

ABSTRACT

Although belonging to two distinct universes, such as the poems of Manoel de Barros, and Charles Baudelaire, they touch each other when they bring the theme of childhood to their work. In almost all of Barros' work, it is observed that childhood takes control of language. Whereas in Baudelaire, it is about a child who makes up the landscape of the oppressed. This article intends to lead us to reflect on the place of children in Western societies, especially in French literature in the 19th century and in Brazilian literature in the 20th century.

Keywords: Brazilian poetry; French poetry; Manoel de Barros; Charles Baudelaire; Comparative literature.

Embora pertencentes a dois universos distintos, as poesias de Manoel de Barros e de Charles Baudelaire se tocam quando abordam a temática da infância. Em quase toda a obra de Barros, observa-se que a infância assume o controle da linguagem. Enquanto em Baudelaire, trata-se da criança que compõe a paisagem dos oprimidos. O presente artigo pretende, então, propor uma reflexão sobre o tema nessas duas obras literárias, que nos conduzem a questionamentos sobre o ideal de infância, sobretudo na literatura francesa do século XIX e na brasileira do século XX.

Palavras-chave: Poesia brasileira; Poesia francesa; Manoel de Barros; Charles Baudelaire; Literatura comparada.

A ideia de infância, partilhada entre os ocidentais, parece estar constituída por uma série de histórias compartilhadas e que, ao longo da história da humanidade foram sendo coladas umas às outras, formando um mosaico. Parte-se aqui de um plano individual e chega-se a um outro de caráter coletivo: o conceito de infância. Por exemplo, ao nos lembrarmos de uma mesma história é possível constatar que, outras pessoas, sejam elas protagonistas ou coadjuvantes naquela situação lembrada, possuem uma versão da narrativa norteadas por alguns elementos em comum, mas também permeada por outros vieses ou detalhes diferentes entre si. Cada uma dessas perspectivas se reconhece na mesma história, mas possui nuances que, por vezes, causam uma mutação nos rumos da mesma história. De modo que, embora a história permaneça essencialmente a mesma, ela se apresenta de formas substancialmente difusas. Uma boa ilustração dessas perspectivas plurais sobre um mesmo acontecimento é a do filme *Rashômon* (1950), dirigido por Akira Kurosawa.

A história do filme, resumidamente, traz três personagens abrigados no Portão de *Rashômon* e, enquanto permanecem lá para protegerem-se de uma tempestade, um deles inicia um relato sobre um julgamento que assistira anteriormente. Trata-se de um bandido que estuprou uma mulher e assassinou seu marido. Diversas testemunhas relatam seus pontos de vista sobre o caso e eles se apresentam muito diferentes entre si. O termo “*rashômon*” ficou tão conhecido, que depois do filme passou a designar um evento em que é impossível retornar ao fato como ele teria realmente acontecido, pois a divergência nas nuances do relato conferem a ele características muito divergentes na composição do todo. Como um mosaico do qual, ao nos aproximarmos temos uma impressão de imagem, mas à medida em que nos afastamos, é possível distinguir uma figura e, ainda assim, saber que é formada de pequenos pedaços distintos.

Em sua obra *A poética do devaneio* (1988), Gaston Bachelard inicia o terceiro capítulo, traduzido como “Os devaneios voltados para a infância”, afirmando que quando nos lembramos do que chamou de “vida primitiva”, nós nos deparamos com diversos fragmentos de uma narrativa contados segundo a perspectiva do outro. Trata-se de uma coletânea de histórias que, reunidas em torno de um mesmo nome, formam uma unidade a que chamamos nossa *infância*. No mesmo capítulo, ele dirá que nossa memória da infância está misturada à imaginação, bem como às narrativas de diversas pessoas em torno do eu, portanto, pode-se dizer que a memória não é pura, mas uma mistura do que realmente nos recordamos, daquilo que imaginamos e de uma dose de poesia, afinal toda narrativa é também invenção de uma realidade e elaboração linguística.

Partindo de tal pressuposto, pode-se ainda pensar que não havendo ponto zero de uma realidade vivida, afinal a apreensão dela parte de uma individualidade, que se soma a diversos outros pontos de vista sobre um mesmo

fato localizado no passado, a memória, não só da infância, mas sobretudo essa memória mais distanciada na linha temporal, ela é invenção poética, na medida em que se mostra capaz de transfigurar a essência de um evento passado. O autor afirma que a criança é sozinha em sua imaginação e que essa solidão permite a ela sonhar: a criança é mestra de seus próprios devaneios e nesse ponto se assemelha ao poeta.

Na vida adulta, segundo o autor, ao lembrar-se das experiências infantis, o adulto desprende-se de seu local de pragmatismo e permite-se acessar a um outro espaço que nunca deixou de existir. Ao recordar a infância, falar sobre ela, o adulto não desperta somente elementos de sua própria memória, mas traz de volta ao jogo o elemento lúdico e sonha acordado. Para Bachelard, a tese defendida é a de que existe um laço com a infância que jamais se desata, mas que, na vida adulta, costuma ficar adormecido e é preciso despertá-lo de vez em quando. Ele diz: “A memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações. Toda a nossa infância está por ser reimaginada. Ao reimaginá-la temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária.” (Bachelard 1996, 94).

Tal processo de fazer despertar a infância e a capacidade de sonhar não reside somente nos nossos próprios relatos sobre a nossa infância, mas também nas representações artísticas, e neste trabalho destacamos os poemas que trazem à tona perspectivas sobre ou da infância, eles todos cumprem papel fundamental nessa experiência. Esses registros de infância compartilhados são, para o autor, registros do que chamou de “infância permanente” (Bachelard 1996, 85). Para diversos pensadores, que se enquadram dentro da fenomenologia, a ideia de uma infância coletiva é cultivada. Em Dufrenne, em *L’inventaire des a priori - recherche de l’origine* (1980), a infância aparece como uma forma ideal que remete à origem. Ela seria uma maneira possível de atravessar o tempo e o espaço e chegar a um ponto primeiro, onde tudo o que conhecemos estaria ainda em construção, até mesmo a linguagem. O autor retoma a ideia da “criança de ouro”, explorada nas mitologias grega e romana e que também remontam a uma ideia de fundação do mundo.

Como nossas experiências individuais nem sempre se aproximam do ideal de infância, embora nossas memórias sejam frequentemente revisitadas com saudosismo e de forma romantizada, a relação com a representação artística da infância vem suprir, segundo Bachelard, nossa necessidade de retorno à origem. Para o autor, tal necessidade nos atinge em todas as fases de nossas vidas e, talvez por esse motivo, a representação dessa fase seja tão expressiva nas artes. O autor ainda afirma que ao sonharmos a lembrança, tudo para a criança à qual retornamos é maior, tanto em perspectiva como também metaforicamente: maior em relação ao que enxerga o adulto acordado. A grandeza do mar visto pela primeira vez acaba, então, por produzir uma imagem referência do mar. E dessa

forma, Bachelard diz que “é assim que a infância está na origem das maiores paisagens. Nossas solidões de criança deram-nos as imensidades primitivas” (Bachelard 1996, 97). Podemos acrescentar que até mesmo a linguagem é maior para a criança que experimenta diversas acepções de uma mesma palavra para testar seu uso, para brincar com o som, para inventar e, muitas vezes, para tirar as palavras de seu lugar de conforto quando, propositalmente ou não, ela renomeia certos objetos.

Em *A linguagem e o pensamento das crianças* (1959), Jean Piaget complementa o que se construiu até este ponto do texto em relação ao uso das palavras por parte das crianças. O autor aponta que a criança, no ato da fala, não está simplesmente expressando pensamento, ou ainda, “traduzindo” aquilo que pensa, mas antes, evocando o poder encantatório contido nas palavras, como se ao descrever verbalmente suas ações, as palavras exercessem uma força motriz sobre elas.

Acredita-se que as primeiras palavras humanas surgiram derivadas de gritos em situações de ação, como por exemplo durante a caça. Por este motivo, a palavra está, a princípio, ligada à ação. Piaget exemplifica usando o ato sexual, que para ele é induzido pelo que chamou de “gritos de amor”. Assim, todas as palavras que estão de alguma forma ligadas ao ato sexual possuem um “poder emotivo imediato”, e isto revelaria, segundo nossa interpretação, um poder encantatório de certas palavras. Dessa forma, povos primitivos acreditavam que a palavra e o objeto que ela designa experimentavam uma espécie de simbiose, de modo que ao evocar uma palavra, parte de sua designação se fazia também presente. Neste sentido é que, ao interpretar as palavras de Piaget, falamos sobre um poder encantatório.

Se a palavra, a priori, não se distingue daquilo que deseja exprimir, se está ligada ao ato, seja ele sexual, de caça, ou, conforme o exemplo citado na obra, ao ato da amamentação, ao exercer a vocalização o bebê, como um prolongamento do movimento de sucção, clama pela mãe, pelo seio, pelo leite. Ao não encontrá-lo de imediato, a própria pronúncia de “mamã”, “mamá” e suas variações, criam, segundo o estudo citado por Piaget e conduzido por Madame Spielrein, uma alucinação que satisfaz temporariamente seu desejo pela presença da mãe, que é também o próprio alimento. Assim, quem satisfaz a necessidade fisiológica da alimentação é a antes a palavra nutritiva: mamãe, também mamá, e se faz presente metonimicamente, quase como Cristo que, feito pão, é dado ao homem como alimento de sua fé. Embora em atos religiosos o poder da imaginação e da criação poética estejam presentes, a linguagem adulta do cotidiano segue amputando os braços das palavras, a fim de torná-las cada vez mais objetivas.

Representações da infância em Barros e Baudelaire

Le spleen de Paris (1869), apresenta-se como uma obra em que o eu-lírico contempla seu entorno e exercita a captura do instante dos acontecimentos. Trata-se, então, de flagrantes poéticos do cotidiano, uma espécie de câmera fotográfica da poesia, que realiza um recorte do tempo e do espaço a fim de torná-lo uma composição autônoma e harmoniosa. Sua forma, apesar de menos requintada apresenta-se mais livre, mais experimental e ainda mais inspirada da fascinação do poeta pelo ritmo difuso das grandes cidades. Ao realizar esse exercício, para além das belezas naturais, os instantes baudelairianos contemplam também o grotesco, a miséria das paisagens parisienses e, sobretudo, a miséria humana e enxergam nelas uma estética singular, distanciada da natureza, de forma particularmente humana.

Le spleen de Paris, escrito e publicado pouco menos de uma década depois de *As Flores do Mal* (1857), estabelece com a primeira obra uma relação que ecoa de uma para outra, por vezes de forma radicalizada. Segundo o ensaio de Henri Scepi contido no dossier da edição da “Folio Plus Classiques” d’*As Flores do Mal* o poeta preserva a “atmosfera moral”, a “sensibilidade aguda” e o mesmo “ethos melancólico” (2016, 150), mas no *Spleen* aparecem ainda mais a precisão, o escárnio e o sarcasmo de Baudelaire. Pode-se dizer que ambas as obras carregam em si a angústia do poeta moderno, consciente de sua insuficiência, de seu não pertencimento nem às instâncias divinas, nem tampouco às terrenas, de sua dura relação com a escrita, mas também de que seu combustível é o desejo de apreensão de todas as coisas pelo viés da poesia. Talvez desse movimento é que surjam as necessidades de flagrar o instante e de elevá-lo à tensão máxima da palavra, a fim de transfigurá-lo como uma alternativa à realidade pungente.

Herdeiro de certas ambições estéticas do Romantismo, Baudelaire engendra um novo estilo que dialoga não só com as transformações literárias, mas com a ética e com a história da época. Não se trata do primeiro poeta de seu tempo a praticar a poesia em prosa, mas a radicalização de seu estilo reivindica uma modernidade e é também nesse aspecto que se coloca em consonância com valores românticos. Trata-se de uma exigência em prol do moderno, de suprir as necessidades de uma geração que experimentou a ausência de sentido e de abrigo de suas aspirações.

O projeto poético de Baudelaire afasta-se do registro documental da realidade, como propunha o realismo também em pleno vigor na época. O que o poeta intentava era uma investigação profunda e a apreensão de um plano outro contido sob o véu da realidade que podemos enxergar. Tratava-se de atentar-se aos fenômenos, às atmosferas sobrenaturais contidas no cotidiano da cidade grande, engolidas pelo tempo imposto pelas atividades econômicas e sociais, de

modo a encontrar na poesia um paraíso possível, como quem reforma a casa que já possui e encontra nela novos ares. Para Baudelaire em *Le salon de 1846* (1846), Paris é “fecunda em assuntos poéticos e maravilhosos” (Scepi 2016, 155), mas é preciso treinar os sentidos para a apreensão dessas características essencialmente poéticas.

“A poesia é este ato visionário por meio do qual o maravilhoso se manifesta e torna-se inteligível”¹ (Scepi 2016, 155). É por esse motivo que ela se torna um espaço possível, afastado do tédio e da infertilidade das cabeças sem tempo, fruto do capitalismo debutante. Para Baudelaire, a imaginação é a rainha das faculdades mentais justamente por essa razão. Um dos participantes da última edição do programa “Big Brother Brasil”, Gil do Vigor a certa altura de uma das emissões declarou que muitas vezes, quando criança, passou por necessidades dentro de casa, motivo pelo qual foi obrigado a sempre contar com o maravilhoso, como alternativa à dura realidade em que vivia. Imaginava que na próxima refeição sua mãe poderia comprar e preparar um pedaço de carne, que ela conseguiria um novo emprego, pagando bem, ou até mesmo, que entraria para o reality show e que ganharia a premiação de um milhão de reais. Isto para exemplificar que a imaginação é fundamental não só para a criação poética, mas para a sobrevivência humana. Quando muito nos falta, seja de cunho material, estético, afetivo ou de qualquer outra natureza, como animais sonhadores que somos, nos vemos obrigados a inventar, imaginar realidades paralelas, sonhar momentos melhores e, por vezes, é no sonho de outro mundo que encontramos as respostas de que precisamos para este mundo.

A figura da criança aparece em diversos poemas de Baudelaire, nem sempre como elemento de destaque, mas este é também um reflexo da imagem cultural da criança naquele período. Neste trabalho trataremos apenas daqueles encontrados em *Le spleen de Paris* (1869).

«Le desespoir de la vieille» e «Armário»

O primeiro poema em que a figura da criança faz aparição é “Le desespoir de la vieille”. O pequeno poema em prosa tece uma oposição entre a criança e a velha, que, em um primeiro momento, encontra prazer nas características juvenis da criança. Nesse momento, situado no primeiro parágrafo do texto, há dois elementos que aproximam as duas figuras: “[...] aquela linda criatura, tão frágil quanto a velhota e, como ela, sem dentes e sem cabelos” (Baudelaire 2020, 10)². Do

¹ No original: “La poésie est cet acte visionnaire par lequel ce merveilleux devient manifeste – et intelligible” (Scepi 2016, 155).

² No original: “ce joli être, si fragile comme elle, la petite vieille, et, comme elle aussi, sans dents et sans cheveux” (Baudelaire 2016, 10).

ponto de vista socioeconômico, levando em conta a mentalidade e a moral presentes durante o século XIX, ambas as figuras desdentadas e sem cabelos, representam um fardo para suas famílias. Todas as pessoas economicamente inativas, diante da miséria vivida por grande parte da população europeia da época, encontravam-se em situação de fragilidade, pois, quando não acometidas por doenças, eram vítimas de um sistema que não oferecia espaço para seu bem-estar: as jornadas de trabalho dos pais ou dos filhos cuidadores eram enormes e pouco ganhava-se para o sustento de uma família inteira. Não havia aposentadoria, direitos trabalhistas, direito à creche, etc. O modo como eram vistas as crianças só começou a sofrer mudança na segunda metade do século XIX, época que coincide mais ou menos com a data de publicação da obra. No entanto, medidas mais eficazes de proteção aos trabalhadores, à infância, entre outras, que proporcionaram aumento na expectativa de vida da população como um todo e um maior espaço de tempo para que o cuidado com crianças fosse um pouco mais efetivo, só foram tomadas ao final do século e início do precedente, quando a infância passou a ser uma pauta social mais relevante.

Assim, apesar de seus lugares na sociedade serem parecidos, a velha ainda encontra-se em desvantagem. Despossuída de juventude, de beleza, a velha bem que tenta agradar ao pequeno, nem que seja para arrancar-lhe o riso com caretas, mas já não agrada a ninguém.

O garoto não aceita seus carinhos nem suas caretas e sai pela casa soltando pequenos gritos, que “preenchem a casa”. Para Piaget, em *A linguagem e o pensamento da criança* (1959), as crianças costumam, até por volta dos seis anos de idade, produzir falas individuais, em que não desejam comunicar propriamente. Trata-se de uma linguagem egocêntrica e que, portanto, não pressupõe um interlocutor atento. Ao estabelecer tal rivalidade, parece possível que para além do embate entre duas pessoas em lados opostos da linha da vida, o eu-lírico possa opor também, em um segundo plano, duas épocas e suas “falas” distintas: De um lado a velha poesia um tanto ressentida com aquilo que se apresenta como novidade, ao mesmo tempo em que não mede esforços para convencer a criança e a si mesma de que, apesar do inegável tempo marcando seus traços, seu aspecto antigo e assustador, ela ainda é capaz de agradar. Enquanto a criança produz seus primeiros sons, e faz-se porta-voz da língua nova, uma linguagem fresca, experimental, que, em sua boca, acaba de ser inventada. A voz da novidade deseja antes falar que ouvir os ecos do passado. Dele almeja desvencilhar-se e, assim, “preenche” o espaço vazio deixado pela antiga voz poética. “Mas a criança, assustada, debatia-se sob os carinhos da boa velhota decrépita e enchia a casa com seus gritos” (Baudelaire 2020, 10). Dessa forma, o poema revela seu ângulo metapoético, promovendo o diálogo impossível do passado com o que acaba de nascer: a modernidade.

Ao final do poema, a velha lamenta que não tenha obtido sucesso em sua empreitada e que a criança, à quem “todos fazem festa”, tenha medo desta “velha fêmea”. “Ai de nós, pobres fêmeas envelhecidas, já não agradamos a ninguém, nem mesmo aos inocentes – e metemos medo às criancinhas que gostaríamos de amar”³ (Baudelaire 2020, 10). O mesmo peito, o mesmo corpo que outrora produzira o leite do qual a poesia foi alimentada, hoje apresenta seu caráter decrépito, enrugado, deformado e que já não satisfaz a ânsia pelo novo, nem se adequa aos seus parâmetros estéticos.

A obra de Manoel de Barros, embora situada em outro universo: outro século, outro continente, outra língua, diversas vezes também versa sobre o embate entre a figura da criança e a figura do velho. Este embate, que veremos a seguir, traz elementos muito representativos de sua poética, como é o caso, por exemplo, da incorporação de elementos do universo infantil para a composição de seu imaginário poético. Além de um imaginário, há também uma linguagem que parte de experimentações, forjando a fala da criança no momento de seu descobrimento, que para seu projeto poético, representa a ponte de acesso à origem: errar a língua-mãe para o exercício da poesia, para tensioná-la de modo a romper os limites do ordinário, a fim de fazer da poesia também o espaço da brincadeira.

É o caso do poema “Armário”, contido na obra *Poemas rupestres* (2004), em que o eu-lírico-menino relata a queda do avô e a fratura de suas pernas.

ARMÁRIO

O avô despencou do alto da escada aos
trambolhos.
Como um armário.
O armário quebrou três pernas.
O avô não teve nada.
Ué! Armário não é só um termo de comparação ?
Aqui em casa comparação também quebra perna.
O avô dementava as palavras (Barros 2010, 44).

No poema apresentado acima, a criança compara o avô a um armário e relata sua queda “aos trambolhos”, no segundo verso, de forma a evocar a passagem do tempo por meio dos acúmulos de objetos que, frequentemente, ficam armazenados ao longo de toda a vida dentro dos armários de nossas casas. Esta imagem traz ao jogo do poema não apenas a idade do avô, mas toda a carga

³ No original: “Ah ! Pour nous , malheureuses vieilles femelles, l’âge est passé de plaire, même aux innocents, et nous faisons horreur aux petits enfants que nous voulons aimer” (Baudelaire 2016, 10).

semântica contida em “trambolho”: aquilo que não presta, dispensável, velho e que estorva. O avô é “Como um armário” (verso 3), diz o eu-lírico. Também portador de acúmulos de experiências que guardou da juventude à velhice. Até este ponto do poema, o eu-lírico exercita somente uma comparação comum, em que um objeto é explicitamente assemelhado ao outro, de forma artificial, por meio da palavra “como”. Já a partir do quarto verso a simbiose começa a ganhar corpo: o avô transmuta-se em armário e o armário também assume suas formas, de modo a concluir uma etapa mais profunda da transformação, a da metonímia, que no verso seguinte dissolve-se: “O armário quebrou três pernas/ O avô não teve nada” (versos 4 e 5). Ao imaginar novamente a distinção entre a figura do armário e do avô, a criança encontra no poema uma forma de salvar o frágil homem da queda e de suas implicações.

No verso seguinte a própria criança-eu-lírico questiona-se: “Ué! Armário não é só um termo de comparação?” (verso 6), como quem busca retornar à ordem informativa da linguagem, mas, com a ajuda do avô, que parece intrometer-se no poema, responde: “Aqui em casa comparação também quebra perna.”. Percebe que a brincadeira, a imaginação e as associações improváveis são condição de existência dentro do poema. Além disso, o último verso citado também revela que, ao “quebrar a perna” da comparação, representada pelo termo comparativo “como”, é que se pode inventar completamente um novo estado, em que o avô funde-se ao armário e o armário ao avô.

Ao final do poema, o último verso revela que a prática de “dementar as palavras”, era um ensinamento do avô. A figura do velho, neste poema, associa-se ao desregramento da lógica da linguagem e da passagem de uma linguagem informativa à linguagem poética. A senilidade, por vezes, carrega falhas de memória, também um certo cansaço em relação às regras sociais de convivência e isso estende-se para o âmbito da linguagem. Esses valores em certos momentos estão de acordo e, em outros, entram em conflito com o processo linguístico da criança. A linguagem infantil, conforme o que foi descrito por Piaget, não deseja comunicar propriamente até aproximadamente os seis ou sete anos de idade. Isto não quer dizer que a criança não faça uso da fala para expressar suas necessidades, mas que ela faz uso dela também como extensão de suas ações, uma espécie de narração que não necessariamente pressupõe um interlocutor ativo. No entanto, após essa fase, ela inicia um confronto de valores: sua língua polissêmica acaba sendo pouco a pouco castrada e substituída por uma outra muito mais informativa. As associações criativas, com seu amadurecimento, vão sendo substituídas por outras ditas mais coerentes e de fácil compreensão. Por esse motivo, a criança, no poema, sofrendo de um duelo interno, questiona a comparação entre o avô e o armário, ao que o avô responde lembrando uma espécie de norma da “casa”: “Aqui em casa comparação também quebra perna”

(verso 7), como quem diz para que o menino não se apegue às regras praticadas “fora de casa”, por outras linguagens. No poema, o que vale é a inversão da lógica corrente da linguagem.

No verso final, o eu-lírico-menino afirma que o avô “dementava” as palavras, como quem desdenha e conversa com o leitor para que não dê ouvidos ao avô. Tarde demais, pois ao fazer uso do termo “dementar”, o eu-lírico, sem mesmo perceber, coloca em prática os ensinamentos do avô, já intrínsecos ao seu discurso. “Dementar” é um neologismo constituído a partir do substantivo “demente”, ou seja, aquele que sofre de algum distúrbio mental, aqui, transformado em verbo. Neste ponto, as representações da infância oposta à figura da velhice aproximam-se da do poema “Le Desespoir de la Vieille”, de Baudelaire. Trata-se, em um primeiro plano de leitura, da tentativa de desmoralização da figura do velho e de uma certa arrogância carregada pela juventude ocidental em relação às pessoas pertencentes a essa fase da vida. Pode-se notar um embate entre duas gerações distintas. Ambas buscam manter sua posição de relevância diante de sociedades que desprezam, guardadas as devidas proporções, uma no século XIX, outra no século XX, uma em um cenário socio-político francês, outra em um brasileiro, tanto o pensamento da criança quanto o do velho, tendo em vista a sua irrelevância dentro do sistema capitalista, norteador de diversas, se não de todas, as relações sociais inseridas em seu contexto.

Em um plano secundário, trata-se de uma discussão literária, metapoética: tanto a oposição entre o bebê e a velha, em Baudelaire, quanto a oposição entre a voz do eu-lírico e o avô, em Manoel de Barros revelam uma segunda camada semântica. No primeiro, a voz do bebê, que balbucia, busca “preencher” o espaço vazio – da poesia – com sua voz, uma nova voz buscando pela renovação do código poético tanto em sua forma, assumindo um gênero limítrofe entre o poema e a prosa, quanto em sua temática, que visa ao flagrante da realidade, por vezes miserável como a da velha. De modo que o todo esteja em consonância com o que parece fazer parte de um projeto poético de Baudelaire. Não à toa, o poeta modificou os caminhos da poesia de sua época e reverberou nas gerações futuras em poesias de todo o mundo ocidental.

Por outro lado, em Manoel de Barros, o confronto entre as ideias da criança e do avô, além do próprio conflito interno do eu-lírico sobre a comunhão total ou apenas parcial entre avô e armário – ambos iniciados pela letra a – acaba por carregar uma disputa entre as linguagens da informação e a linguagem poética. A primeira seria aquela que perdeu sua função essencialmente polissêmica e em sintonia com a cosmovisão mágica, espontânea entre as crianças; e aquela que, pouco a pouco, somos obrigados a adotar ao longo da vida. Ela serve para que apenas uma interpretação seja possível em relação à mensagem, afinal a reflexão sobre a linguagem ou o aumento de suas possibilidades poderia acarretar em um

desperdício do tempo valioso, que o homem poderia estar dedicando ao trabalho. Tanto no século XIX quanto hoje, despender muito tempo para a reflexão, qualquer que seja sua natureza, exceto para camadas sociais muito privilegiadas, não se mostra interessante para a manutenção do *status quo*. Sobre esta divergência entre as naturezas da linguagem poética e da prosa, Octavio Paz disserta:

A linguagem falada está mais perto da poesia que da prosa; é menos reflexiva e mais natural, e por isso é mais fácil ser poeta sem sabe-la que prosador. Na prosa a palavra tende a se identificar com um de seus possíveis significados, em detrimento dos outros: pão, pão; queijo, queijo. Essa operação é de caráter analítico e não se realiza sem violência, já que a palavra tem vários significados latentes, é determinada potencialidade de direções e sentidos. O poeta, em compensação, jamais atenta contra a ambiguidade do vocábulo. No poema a linguagem recupera sua originalidade primeira, mutilada pela redução que a prosa e a fala cotidiana lhe impõem. A reconquista de sua natureza é total e afeta os valores sonoros e plásticos tanto quanto os de significado. A palavra, finalmente em liberdade, mostra todas as suas vísceras, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto amadurecido ou como os fogos de artifício no momento em que explodem no céu. O poeta põe sua matéria em liberdade. O prosador a aprisiona (Paz 2012, 30).

“Les veuves” e “O muro”

No poema “As viúvas”, de Baudelaire, o eu-lírico em constante observação de seu entorno, levanta a tristeza das senhoras viúvas, que, ao lado de seus filhos pequenos, não podem nem mesmo confiar a eles suas tristezas:

Já viram alguma vez as viúvas que se sentam nesses bancos solitários, as viúvas pobres? Vistam luto ou não, é fácil reconhecê-las. De resto, sempre há no luto do pobre alguma coisa que falta, uma ausência de harmonia que o torna ainda mais desolador. Ele precisa baratear a sua dor. O rico enverga a sua em grande estilo. Qual é a viúva mais triste e mais entristecedora, a que leva pela mão uma criança com quem não pode partilhar seus devaneios ou aquela que anda sozinha a valer? Não sei... (Baudelaire 2020, 28)⁴.

⁴ “Avez-vous quelquefois aperçu des veuves sur ces bancs solitaires, des veuves pauvres ? Qu’elles soient en deuil ou non, il est facile de les reconnaître. D’ailleurs, il y a toujours dans le deuil du pauvre quelque chose qui manque, une absence d’harmonie qui le rend plus navrant. Il est contraint de lésiner sur la douleur. Le riche porte la sienne au grand complet.// Quelle est la veuve la plus triste et la plus attristante, celle qui traîne à sa main un bambin avec qui elle ne peut pas partager sa rêverie, ou celle qui est tout à fait seule ? Je ne sais...” (Baudelaire 2016, 34).

O poema apresenta-se na contramão da sacralidade em que a criança foi, pouco a pouco, sendo envolvida durante todo o século XIX, resgatando perspectivas filosóficas francesas como a de Rousseau, que no século anterior propunha uma nova pedagogia, a partir da trajetória de Emílio, de modo a exercitar uma filosofia da natureza humana em relação a uma nova ideia de infância. Ou então dos ideólogos, que sonharam sociedades em que a criança representaria uma figura central, de forma que a infância deveria ser protegida por todos os membros das comunidades, que as instituições fossem voltadas ao seu desenvolvimento e a sua felicidade fosse assegurada, visando à criação de um outro modelo de homem e de sociedade, mais colaborativa, mais feliz e mais humana. O poema “Les veuves”, por sua vez, trata de explicitar o paradoxo de reconhecer no signo da criança uma possibilidade de alcance da origem e, por outro lado, materialmente, encará-la como estorvo, uma vez que ela é vista como um ser cujas capacidades mentais e físicas são inferiores às dos humanos adultos. É aquela com quem não se pode nem, ao menos, partilhar suas dores. No próprio poema, chegam a ser comparadas a outros animais:

A viúva alta segurava pela mão uma criança, vestida de preto como ela; por mais módico que fosse o preço da entrada, o mesmo valor talvez bastasse para pagar alguma das necessidades da criatura, ou quem sabe, melhor ainda, um mimo, um brinquedo.

E ela terá voltado para a casa a pé, meditando e sonhando, só, sempre só; pois a criança é turbulenta, egoísta, sem candura e sem paciência – e não saberia, como o mero animal, como o cão ou o gato, servir de confidente para os sofrimentos solitários (Baudelaire 2020, 30)⁵.

O enfoque do poema não se coloca sobre a criança, conforme o próprio título já aponta, no entanto, ela aparece como a consideravam as sociedades ocidentais no início do capitalismo. Nas camadas mais pobres da população europeia, a mãe de família representou, durante todo o século XIX, mão-de-obra barata. Isto quer dizer que para as usinas ela era vantajosa, e dentro de lares miseráveis e cheios de bocas que necessitavam ser alimentadas também. A mulher, mãe de família, precisava sair para trabalhar em jornadas de cerca de quatorze horas diárias. Ganhando muito menos que os homens, eram ainda incumbidas do trabalho doméstico e do cuidado dos filhos. Realizar todas essas atividades era

⁵ “La grande veuve tenait par la main un enfant comme elle vêtue de noir; si modique que fût le prix d’entrée, ce prix suffisait peut-être pour payer un des besoins du petit être, mieux encore, une superfluité, un jouet. // Et elle sera rentrée à pied, méditant et rêvant, seule, toujours seule; car l’enfant est turbulent, égoïste, sans douceur et sans patience; et il ne peut même pas, comme le pur animal, comme le chien et le chat, servir de confident aux douleurs solitaires” (Baudelaire 2016, 36).

humanamente impossível, ainda mais se a criança estivesse em fase de aleitamento. Como os núcleos familiares eram constituídos normalmente de pai, mãe e filhos, não havia outras mulheres que pudessem ser responsáveis pelo cuidado dos pequenos. O resultado disso era, muitas vezes, o abandono, pois a criança sem idade suficiente para também ela ir para as oficinas e fábricas – e essa idade mínima era absurdamente baixa, representava um empecilho para as atividades econômicas da família, além de gastos para além do precário orçamento familiar.

No poema, o eu-lírico afirma que ela poupa o dinheiro da passagem, ainda que seja barata, para comprar algum produto de que a criança venha a carecer, ou, até mesmo, para oferecer-lhe um brinquedo. A morte do marido representa também a perda da maior parte do orçamento familiar e significa que a viúva e a criança, muito provavelmente, passarão por dificuldades financeiras. Da criança não se pode esperar o mínimo consolo, pois ela é, no poema, menos que o cão, animal de estimação, conhecido como o maior companheiro do homem, e menos que o gato, também de estimação, conhecido por sua elegância e sua independência. É descrita da seguinte maneira: “l’enfant est turbulent, égoïste, sans douceur et sans patience” (2016, 36), ao contrário do gato, ela é “turbulenta” e “sem doçura”, ou ainda “sem candura”, na tradução; e ao contrário do cachorro, é “egoísta” e “sem paciência”, pois o cachorro, sendo companheiro, importa-se com o seu tutor e, mesmo sendo animal considerado “inferior” em inteligência, é capaz de perceber as dores dos homens e de alguma forma oferecer-lhes certo consolo, enquanto a criança é um ser totalmente dependente e de quem a mãe não deve esperar qualquer contrapartida.

A caracterização da criança também é contrária ao que começava a ser o comum entre crianças no século XIX, sobretudo as burguesas. No poema, a criança está vestida de preto: “La grande veuve tenait par la main un enfant comme elle vêtu de noir” (2006, 36). Esta representação instaura uma nova atmosfera triste sobre o destino desta criança enlutada, prevendo aquilo que ainda está por vir: a fome, o abandono, a doença e talvez a morte. Além disso, começava-se o aperfeiçoamento na fabricação de brinquedos, que foram pouco a pouco sendo considerados importantes ferramentas para auxiliar no desenvolvimento das crianças, mas, sobretudo em um primeiro momento, serviram – e ainda hoje, infelizmente, servem – para incutir nos pequenos noções em relação aos papéis sociais de classe e de gênero, por exemplo. Durante o século XIX, as crianças eram demograficamente menos expressivas, sobretudo nas camadas sociais mais populares, em que pairavam a doença e a fome, advindas da miséria em que sobreviviam, de modo que as famílias frequentemente sofriam com a morte de crianças.

No poema de Baudelaire coloca-se em xeque as capacidades cognitivas da criança que acompanha a viúva. Ela é colocada como um fardo para a mãe e o eu-lírico, partindo de elementos imagéticos, como a composição do preto em representação da morte do marido, mas também das mortes tanto social, quanto econômica desta mulher e desta criança. A atmosfera do poema revela uma visão muito recorrente na época, e que era fruto de uma estrutura social e econômica muito cruéis. Os cuidados centrados totalmente no papel social da mãe, a criança que é vista como menos humana que os adultos, menos que os animais – e aqui este fato assume um caráter negativo, e não de comunhão com a natureza. Ela representa também um estorvo na medida em que demandavam tempo e tempo representava dinheiro, ainda que pouquíssimo, para essas mulheres.

Se observarmos o poema “O muro”, contido em *Poemas rupestres* (2004), de Manoel de Barros, também podemos encontrar uma perspectiva sobre a infância, mas desta vez, ao contrário do poema “As viúvas”, de Baudelaire, nos deparamos com a criança que exerce um argumento de autoridade, e portanto, ocupa um lugar de sabedoria:

O MURO

O menino contou que o muro da casa dele era
da altura de duas andorinhas.
(Havia um pomar do outro lado do muro.)
Mas o que intrigava mais a nossa atenção
principal
Era a altura do muro
Que seria de duas andorinhas.
Depois o garoto explicou:
Se o muro tivesse dois metros de altura
qualquer ladrão pulava
Mas a altura de duas andorinhas nenhum ladrão
pulava.
Isso era (Barros 2010, 441).

No poema “O muro”, a imaginação da criança é protagonista quando cria uma nova unidade de medida, a fim de solucionar um problema conhecido da realidade brasileira e, muitas vezes, praticado também por crianças e adolescentes. Em vez de combatê-lo com violência ou punição, segundo a lógica social vigente, ele propõe não só uma nova altura para os muros de sua comunidade, mas uma nova unidade de medida, que ele compara com a metragem tradicional. O menino é quem explica, quem ensina como é que se pode evitar que o ladrão pule para o lado de dentro das casas e há, então, algumas características que diferenciam essa visão sobre a infância em relação ao poema anteriormente analisado. Aqui, trata-

se de um poema que dá voz à criança, de modo a abrir para ela um espaço de argumentação, como podemos observar nos seguintes versos: “Depois o garoto explicou:/ Se o muro tivesse dois metros de altura/ qualquer ladrão pulava.” A história que o menino conta é de tamanha importância para o eu-lírico, que ele ainda ressalta um dos detalhes coadjuvantes no terceiro verso, o de que “(Havia um pomar do outro lado do muro.)”, motivo pelo qual talvez as andorinhas aproximem-se, pois, na verdade, alimentam-se de insetos que caçam no ar, abrindo os biquinhos e esperando que entrem.

Ainda quanto ao ladrão e ao ato de pular, o poema em um primeiro momento deixa que o ladrão pule: “Se o muro tivesse dois metros de altura/ qualquer ladrão pulava”. Nos versos seguintes, ele segura a palavra ladrão no verso anterior, de forma a impedir que, graficamente, a palavra “ladrão” desloque-se até o verso seguinte, como quem pula de veras: “Mas a altura de duas andorinhas nenhum ladrão/ pulava.”.

Pode-se destacar, ainda, que no sétimo verso “Que seria de duas andorinhas”, o eu-lírico faz uso do futuro do pretérito para exprimir uma hipótese. Nos versos décimo e décimo segundo, é usado o pretérito imperfeito no verbo “pulava”, em vez do futuro do pretérito “pularia”, de modo a reproduzir a fala da criança, quando o eu-lírico cede a fala para que o garoto explique seu ponto de vista. Ao final do poema, o eu-lírico, convencido de que o melhor seria mesmo que os muros contassem com essa altura imaginária, também faz uso do pretérito imperfeito “Isso era.”, de forma a construir não só a concordância em relação à visão do menino, mas a ideia de apropriação de seu discurso e de seu saber, que desmonta qualquer métrica seja ela usada para medir o muro, seja para medir o verso.

Se por um lado o poema de Baudelaire envereda-se pelos caminhos traçados socialmente para aquela criança, no poema de Manoel, por outro lado, sua voz é colocada como a de uma autoridade a quem deve-se dar ouvidos nas soluções de problemas sociais. Em Baudelaire, nos deparamos com um poema que constrói uma cena de um filme que se repete cotidianamente e cuja protagonista não é a criança, mas a mãe a quem não cabe esse status. Uma mãe sozinha, no século XIX, com sua criança, não é a figura de uma mãe propriamente dita, mas antes a encarnação do desamparo, uma “viúva”, uma mulher a quem a morte roubou a única fonte de dignidade: o casamento com um homem provedor. Já em Manoel de Barros, é de comum acordo – entre leitor e eu-lírico – que pode-se colher na criança uma razão, ainda que descolada da realidade palpável. Trata-se de um terreno onde a ordem comum não conta mais e é por isso que a solução elaborada pelo garoto torna-se plausível. A poesia é o campo onde tudo é tornado possível, até mesmo que crianças sejam ouvidas com a mesma seriedade conferida a certos

adultos. Ou, como em Baudelaire, onde crianças invisíveis tornam-se visíveis. E isto é verdadeiramente revolucionário.

“Le joujou du pauvre”, “V” e “Emas”

A confecção de brinquedos é algo que faz parte do imaginário infantil há muito mais tempo do que imaginamos. Brincar com objetos pequeninos, com representações de elementos colhidos no meio social ao qual a criança pertence é uma prática que não se perdeu com o tempo e que colabora com sua imaginação. Brincar assume diversas facetas, é um ato que está contido nos jogos, nas atitudes lúdicas, charadas e brincadeiras verbais, e o brinquedo tornado objeto é apenas um desses modos de colocar em exercício essa visão lúdica.

Em seu texto intitulado “Brincando na história”, Raquel Altman percorre a história do brincar no Brasil iniciando pelos povos indígenas. Para ela, trata-se de ferramentas que promovem interações entre crianças, entre crianças e adultos e entre crianças e objetos. Ela diz: “Não são figuras bonitas, são toscas e até grosseiras, feitas por mãos inseguras de crianças ou por mãos rudes de adultos, mas têm importante papel afetivo...” (1999, 234). Diz ainda que dramatizar cenas do cotidiano faz com que muito seja exteriorizado e que haja uma compreensão de sentimentos.

À princípio, mesmo em famílias com poucos ou escassos recursos, brinquedos sempre foram improvisados pelos pais ou pelas próprias crianças, uma vez que, crescendo à margem do seio familiar, satisfaziam suas necessidades do elemento lúdico com bonequinhos de sabugo de milho, pequenos objetos de barro, ou ressignificavam objetos outros e davam a eles a destinação de brinquedo. Com o avançar da industrialização, um novo nicho mercadológico foi surgindo, sobretudo na Europa, entre famílias burguesas. Os brinquedos deixavam de ser confeccionados por artesãos e passavam a ser fabricados nos mais diversos materiais, para diferentes faixas etárias e dividiam-se entre os gêneros, segundo a lógica binária de feminino e de masculino. Para a burguesia europeia, a criança conquistava um novo espaço dentro de casa e passava, então, a participar de conversas e jogos após refeições, por exemplo. Quanto aos brinquedos, eles tornavam-se cada vez mais um objeto de desejo.

No fim do século XIX, pequenas indústrias começam a se estabelecer também no Brasil e o objeto-brinquedo-mercadoria passa a fazer parte do universo infantil. Surgem os carrinhos de madeira, as bonecas de materiais cada vez mais sofisticados, os trenzinhos de metal, objetos de consumo que despertam na criança o sentimento de posse, o desejo de ter, dificultando o prazer de inventar e construir (ivi 1999, 253-254).

Sobre o tema dos brinquedos e das brincadeiras, é possível destacar em *Le spleen* o poema “Le joujou du pauvre”, décimo nono poema, no qual o eu-lírico convida o leitor a uma prática ambígua. Sua ideia é a de carregar consigo, nos bolsos, pequenos brinquedos de pouquíssimo valor para dar às crianças miseráveis que vivem pelas ruas.

[...] Você verá como os olhos delas se dilatam desmesuradamente. De início, não ousarão pegar os brinquedos; duvidarão da própria felicidade. Depois, suas mãos agarrarão bruscamente o presente, e elas sairão correndo como gatos que, tendo aprendido a desconfiar dos homens, comem a distância o bocado que lhes dão (Baudelaire 2020, 41)⁶.

Não se sabe exatamente, a princípio, se o eu-lírico o faz como um ato de benevolência para com os meninos pobres ou se para satisfazer um prazer semelhante aos das pessoas que alimentam pombos e apreciam vê-los aproximarem-se com medo. Afinal, os meninos são descritos “como gatos que, tendo aprendido a desconfiar dos homens, comem a distância o bocado que lhes dão.” (Baudelaire 2020, p.). Este poema não é o único em *Le spleen* a tratar das crianças pobres de forma zoomórfica. Segundo o Dicionário de Símbolos, a simbologia do gato é bastante heterogênea. Se para certas culturas o animal representa o mal, o traiçoeiro e até mesmo o que equivale à serpente para o cristianismo, por outras, como no Egito, é visto como um ser divino, ao qual se deve cultuar. Assim, a criança, desconfiada dos adultos benfeitores, é também colocada, socialmente, em posição ambígua. Como os gatos, são obrigadas a crescerem independentes. Abandonadas pelas ruas, tornam-se mais que gatos: gatunos, e aí origina-se a dúvida sobre o que resta de sua inocência e o que é já certa malícia. No mais, são ambíguos pois representam a benção, a pureza, mas também um fardo e um problema social. São gatos porque desconfiam, porque são superiores aos homens adultos, ou porque são animais traiçoeiros. No Brasil do final do século XIX e início do século XX a situação não é diferente: crianças abandonadas pelas ruas, sobrevivendo de pequenos furtos e que, por vezes, acabavam em colônias penais para menores infratores, em que acreditava-se restaurar a dignidade por meio do trabalho forçado.

Como um confronto à imagem precedente, o eu-lírico aponta também para um outro garoto, desta vez uma criança burguesa, de aspecto angelical:

⁶ [...] Vous verrez leurs yeux s’agrandir démesurément. D’abord ils n’oseront pas prendre; ils douteront de leur bonheur. Puis leurs mains agripperont vivement le cadeau, et ils s’enfuiront comme font les chats qui vont manger loin de vous le morceau que vous leur avez donné, ayant appris à se défier de l’homme (Baudelaire 2016, 51).

Numa estrada, atrás do gradil que encerra um vasto jardim, ao fundo do qual surgia a brancura de um lindo castelo iluminado pelo sol, estava um menino bonito e corado, metido em roupas de campo mais que mimosas. (Baudelaire 2020, 41)⁷.

Foi no século XIX que as crianças europeias começaram a ganhar espaço na indústria da moda. Um dos exemplos que podemos citar é o desenvolvimento dos trajes de pequeno marinheiro, primeira roupa pensada para os meninos e meninas ditos na “segunda infância”, que compreendia dos dois aos sete anos de idade, aproximadamente. Antes desta idade, eles comumente usavam vestidos - tanto os meninos quanto as meninas, e depois, roupas mais parecidas com os trajes adultos. A cor branca em roupas de crianças também era comum nesta época, pois simbolizava sua pureza e contribuía com as noções de preservação da infância, introduzidas na época, a partir de uma mentalidade burguesa. O garoto no poema aparece brincando no jardim de um palacete, iluminado pelo sol, e o eu-lírico usa as palavras “bonito e fresco”, para referir-se a esta vida tão resplandecente em relação à outra marginal, que assim como aparece também some, feito um animal selvagem. O menino burguês está iluminado, seu pequeno palácio é branco, da cor de sua inocência: um pequeno rei que vive sua infância na tranquilidade e no conforto que a certeza de um futuro lhe concedem. O eu-lírico explicita a diferença entre essas duas “castas” sociais: “O luxo, a indolência e o espetáculo consabido da riqueza tornam essas crianças tão belas que mais parecem feitas de matéria distinta dos filhos da mediocridade ou da pobreza” (Baudelaire 2020)⁸.

Além de, aparentemente, serem feitos de “matérias” diferentes, há entre eles uma barreira física, o portão que separa não somente suas existências, mas também que delimita os espaços aos quais pertencem: a mansão e a rua. Enquanto o garoto burguês aproveita o dia ensolarado em seu jardim, com seus brinquedos, o eu-lírico observa também um outro menino pobre. E há, então, um encontro entre os dois universos que eles representam:

Do outro lado do gradil, à beira da estrada, entre os cardos e urtigas, havia outro menino, sujo, mirrado, fuliginoso, um desses moleques-párias em que o olho imparcial descobriria a beleza, se – como o olho do conhecedor adivinha uma

⁷ No original : « Sur une route, derrière la grille d’un vaste jardin, au bout duquel apparaissait la blancheur d’un joli château frappé par le soleil, se tenait un enfant beau et frais, habillé de ces vêtements de campagne si pleins de coquetterie » (Baudelaire 2016, 51).

⁸ No original : “Le luxe, l’insouciance et le spectacle habituel de la richesse, rendent ces enfants-là si jolis, qu’on les croirait faits d’une autre pâte que les enfants de la médiocrité ou de la pauvreté » (Baudelaire 2016, 51).

pintura ideal atrás de um verniz de carroceiro – fosse capaz de limpá-lo da repugnante pátina da miséria.

Através das barras simbólicas que separam esses dois mundos, a estrada e o castelo, o menino pobre mostrava ao menino rico seu próprio brinquedo, que este último examinava avidamente, como um objeto raro e desconhecido⁹ (Baudelaire 2020, 41-42).

De um lado, apresenta-se a riqueza atrás das grades que formam para ela um isolamento em relação ao universo miserável em que grande parte da população vive. O termo “marmots-parias”, usado para definir o tipo de criança, faz referência ao sistema social de castas indianas. Pária é aquele que não pertence à nenhuma delas, considerado um ser impuro. O menino no poema está sujo, “chétif”, ou seja, não só frágil, mas fragilizado em relação ao sistema econômico, que não é capaz de acolhê-lo; “fuligineux”, coberto de fuligem ou enegrecido. No mais, o eu-lírico refere-se à pátina que encobre sua verdadeira beleza, esta camada é a da miséria. Ela precisa ser retirada para que o menino revele sua pureza.

O eu-lírico critica a miséria contida em meio à riqueza e ao luxo que Paris já esbanjava no século XIX, graças à política higienista que, sob o comando do Barão Haussmann, a transformou em uma capital repleta de monumentos, de prédios característicos, alinhados, de parques e praças arborizadas e de largas avenidas como a Champs-Élysées, mas que, para tanto, desapropriou os trabalhadores de habitações mais centrais, realocando todos eles nas periferias, de forma a tornar a cidade mais “limpa”, revelar toda sua riqueza, e a esconder suas contradições. Para Walter Benjamin, em “Paris, capital do século XIX”¹⁰, a poesia de Baudelaire não lança sobre a cidade um olhar que a reconhece, mas o de um estranho que encontra na multidão, nos diferentes tipos sociais, o seu lugar.

É o olhar do flâneur, cuja forma de vida envolve com um halo reconciliador a desconsolada forma de vida vindoura do homem da cidade grande. O flâneur ainda está no limiar tanto da cidade grande quanto da classe burguesa. Nenhuma delas ainda o subjugou. Em nenhuma delas ele se sente em casa. Ele busca asilo na multidão (Benjamin 2009, 39).

⁹ No original : “De l’autre côté de la grille, sur la route, entre les chardons et les orties, il y avait un autre enfant, sale, chétif, fuligineux, un de ces marmots-parias dont un œil impartial découvrirait la beauté, si, comme l’œil du connaisseur devine une peinture idéale sous un vernis de carrossier, il le nettoyait de la répugnante patine de la misère.

À travers ces barreaux symboliques séparant deux mondes, la grande route et le château, l’enfant pauvre montrait à l’enfant riche son propre joujou, que celui-ci examinait avidement comme un objet rare et inconnu” (Baudelaire 2016, p. 52).

Nos poemas selecionados para esta análise, o eu-lírico evidencia o lugar secundário ocupado pela criança pobre, que, em relação aos familiares também pobres, chega a ser uma criatura ainda mais marginalizada. Ao final do poema, porém, a surpresa que reafirma a miséria do menino e a pureza de que compartilham as duas crianças: “[...] Ora, o brinquedo que o pequeno sebento cutucava, balançava e sacudia dentro de uma gaiola era um rato vivo! Os pais, talvez por economia, tinham improvisado o brinquedo com o que a vida lhes dava” (Baudelaire, 2020, p. 42)¹¹.

O eu-lírico revela uma imagem terrível: uma criança que faz de um rato vivo o seu brinquedo. A razão é “a economia”, e o brinquedo é tirado do que a vida ofertava àquela família – miséria, perigo, doença – e que resultava naquilo que apontam os estudos supracitados, sobre altos índices de mortalidade infantil. Por outro lado, ele opõe o brinquedo vivo ao brinquedo “morto”, do menino rico, que entediado de seus bens, passa a deslumbrar-se com o desconhecido que o menino pobre a ele apresenta. As crianças, claramente, não têm idade suficiente para discernir o que é bom do que é mau, o que é limpo e o que é sujo, nem o que tem valor e o que não tem. O menino rico, então, é aquele “olhar imparcial” mencionado anteriormente no poema, capaz de “enxergar beleza” por baixo da feia camada da pobreza que recobre o rosto do menino pobre, bem como o menino pobre enxerga no rato não o risco da doença, mas um animal de estimação – ainda que tornado objeto. No mais, é também ao final que os meninos riem um para o outro e igualam-se na “brancura” de seus sorrisos. Trata-se de, a partir da visão poética, de reatar a pureza que os irmana, representada, no poema, pela única característica que os assemelha: o branco dos dentes, símbolo não só da pureza, mas da singeleza de seus espíritos ainda não embrutecidos pelo sistema.

Para além disso, ao transfigurar o rato em brinquedo, modificando a natureza de suas possibilidades, o eu-lírico confere também uma discussão metapoética sobre a figura do menino. Afinal, se a criança, assim como o poeta permite-se, em devaneios, transformar o seu entorno, ela também exerce esse poder de forma poética. Poeta e menino passam, então, a ser semelhantes não no branco dos dentes, mas na capacidade de arrancar o ser de sua função, de sua estrutura social, de qualquer ordem em que esteja inserido para dar a ele uma configuração nova e inusitada. O poeta também age assim: retira a poesia do conforto dos versos e faz com que ela se deite na página e torne-se um elemento híbrido, a poesia em prosa.

¹¹ “[...] Or, ce joujou, que le petit souillon agaçait, agitait et secouait dans une boîte grillée, c’était un rat vivant ! Les parents par économie sans doute, avaient tiré le joujou de la vie elle-même” (Baudelaire 2016, 52).

Na obra de Manoel de Barros também está presente tal comparação. Menino e poeta confundem-se diversas vezes na voz do eu-lírico e instaura-se a discussão metalinguística para além de outras. No poema V, da obra *Menino do Mato* (2010), é possível identificar essas transformações trazidas às vezes pela brincadeira e outras tantas pela ideia do brinquedo:

[...]
Na beira da noite a gente estava sem rumo.
Bernardo apareceu e disse que vento é cavalo.
Então montamos na garupa do vento e logo chegamos
em casa (Barros 2010, 455).

No poema, quando Bernardo determina que agora o vento será cavalo, o aspecto lúdico envolve tudo o que precede ao acontecimento. Como em nossas brincadeiras de infância, a palavra flexibiliza suas designações para transmutar-se em outras formas e funções. Assim, quando, dentro do jogo, determina-se que eu sou rainha e que o outro é camponês, a palavra torna-se lei absoluta, e a brincadeira rege-se a partir daquele ponto. “Vento” e “Cavalo” têm em comum apenas a letra “V”, que não por acaso também representa, em número romano, o quinto poema da sequência do livro. Trata-se de um “V” de velocidade, que, quando acionado, faz com que os meninos cheguem mais rapidamente em casa, vivendo a aventura de dominação que a montaria traz. A realidade objetiva não permite dominar o vento e muito menos montá-lo, mas no poema e por meio da linguagem metafórica, o vento assume as características de cavalo – estar propício à montaria; e o cavalo assume as características do vento – a fluidez e velocidade, em perfeita simbiose. A aliteração em “v” reforça a ideia de vento. Aliás, esta não é a única vez em que aparece na obra de Manoel de Barros a ideia de um vento palpável, segundo a visão da criança. Em *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo* (2001), por exemplo, no poema “O vidente”, em que o menino começa a ter visões poéticas:

[...]
Mas o menino começou a apertar parafuso no vento.
A turma falou: Mas como é que você pode apertar parafuso
no vento
Se o vento nem tem organismo.
Mas o menino afirmou que o vento tinha organismo
E continuou a apertar parafuso no vento (Barros 2010, 405).

No poema “O vidente”, o vento, é vítima do menino que aperta nele alguns parafusos. O menino, paralelamente ao poeta, exerce a atividade na contramão da função. Sua tarefa é inútil e não é reconhecida pela comunidade, aqui representada

pelos outros meninos que o questionam. Ser capaz de moldar o vento no formato de qualquer coisa que a imaginação permita dentro do brincar pertence tanto ao universo da criança quanto ao universo poético, que, para nós, não se distinguem enquanto visão de mundo. Trata-se apenas de para o adulto ser um exercício e para a criança, parte de sua visão lúdica do entorno. Além disso, enquanto adulto, a figura do homem capaz de revisitar o seu próprio lugar devolvendo-lhe o elemento da surpresa é associada ao poeta. Menino e poeta, na obra de Manoel de Barros, mas também neste poema de Baudelaire, confundem-se quanto ao modo como enxergam seu entorno.

Em “Emas”, o eu-lírico também traz o elemento da dominação do vento direcionado para a sua brincadeira.

EMAS

Elas ficam flanando no pátio da fazenda.
 A gente sabe que as emas comem garrafas
 abotoaduras freios pedras alicates e tais.
 Nossa mãe tinha medo que uma ema
 Comesse nosso cobertor de dormir e os
 vidros de arnica da vó.
 Eu tinha vontade de botar cabresto em uma
 ema
 E sair pelos campos montando na bicha a
 correr.
 A gente sabia que a ema quase voa no correr.
 Que a ema racha o vento no correr.
 Eu tinha vontade de rachar o vento
 no correr (Barros 2010, 434).

Colocada nos primeiros versos como um animal perigoso, a ema rouba objetos onde dificilmente havia ladrões humanos. A ave também flana pela região, bem como o *flâneur* em Baudelaire. Antropomorfizada, a ave representava uma ameaça para a mãe do menino, mas diferentemente dela, o garoto sonhava em “botar cabresto em uma ema”, em dominá-la e fazer com que sua agilidade estivesse a serviço de sua vontade de “rachar o vento”. O verbo “rachar” é uma escolha lexical que denota violência.

A poeta e pesquisadora Patrícia Lino, em sua obra *Manoel de Barros e a poesia cínica: O Círculo dos três movimentos com vista ao Homem-Árvore* (2019), chama a atenção para o viés sexual do olhar infantil que, muitas vezes, imprimem os poemas de Manoel de Barros. Em “Emas”, é possível estabelecer também esta relação não no que diz respeito ao *voyeurismo* ou ao exibicionismo, como destacado por Lino em análise de outros poemas, mas aos aspectos da crueldade e do

movimento. O primeiro, para Freud, está desassociado da estimulação de zonas erógenas eleitas pela criança, mas tem relação com a ideia de “apoderamento”, uma vez que a capacidade da compaixão aparece no indivíduo mais tardiamente. O poema deixa claro o desejo de exercer a dominação sobre o animal quando refere-se a “botar cabresto” na ema. Já o segundo aspecto que podemos observar segundo a psicanálise freudiana, é o do movimento que, desta vez sim, pode acabar estimulando zonas erógenas e genitais, de modo a reproduzir a sensação de prazer experimentada por crianças embaladas antes de dormir. Para Freud, a sensação de satisfação ao experimentar tais movimentos de repetição são de origem sexual, mas não necessariamente ligadas à genitália, uma vez que o aparelho reprodutor encontra-se longe de atingir a maturidade, no caso de bebês ou de crianças menores. Ele diz o mesmo sobre passeios em transportes:

As sacudidelas das carruagens e, depois, dos trens, produzem um efeito tão agradável nas crianças maiores que todos os meninos, em algum momento, desejam se tornar cocheiros ou condutores. Eles costumam dedicar um interesse misterioso e de grande intensidade às coisas relacionadas aos trens, e na idade da fantasia (pouco antes da puberdade) fazem delas o núcleo de um simbolismo refinadamente sexual. A necessidade de assim ligar viagem de trem e sexualidade procede, evidentemente, do caráter prazeroso das sensações de movimento (Freud 2016, 113-114).

A ideia de montar os animais, aparece, então, como forma de dominação. Bem como o emprego do termo “rachar” e também a ideia de velocidade e movimento que o menino imagina que a ema possa lhe proporcionar. Na falta de sonhar com carros velozes, com meios de transporte urbanos, o menino mergulha nos elementos de seu próprio imaginário, e que remetem à velocidade e ao movimento, para a construção de seu desejo. Por tratar-se de um animal antropomórfico em suas atitudes: “roubar” e “flanar”, a mãe demonstra medo de que ela “comesse o cobertor de dormir”, em um ato de quem rouba a inocência de sua prole. O verbo “comer” é usual do vocabulário relacionado à atividade sexual – sobretudo o masculino. Por tratar-se de um garoto, seu desejo sexual está atrelado à dominação e montar o animal pode dar vazão aos sinais desse impulso no período pré-puberdade. Assim, haveria estimulação dos órgãos genitais a partir do movimento e satisfação da dominação, imperativa da masculinidade, segundo sua nociva construção cultural. A ema, por sua vez, é um animal ao que nos referimos sempre no feminino. Trata-se de um animal de grande porte, a maior ave brasileira. Sendo assim, no poema parece estar relacionada ao corpo da mulher e, sobretudo, da mulher fatal, que chega àquele território, rouba os pertences dos homens e à qual – feito besta indomada - eles desejam profundamente amansar

por meio do ato sexual, imaginando sempre ser esse o motivo de sua revolta ou revolução.

Tanto no poema de Baudelaire quanto no poema de Manoel de Barros, há o elemento da objetificação dos animais. Em “Le joujou du pauvre”, há a impressão de tratar-se de duas crianças menores, às quais o rato vivo serviu como um brinquedo tanto para aquele desprovido de tudo quanto como objeto exótico para o menino a quem o dinheiro jamais compraria tal brinquedo. Já em “Emas”, o desejo é de que o animal torne-se objeto da brincadeira, à serviço do menino, além do processo de antropomorfização e, em seguida, de objetificação, paralelo ao que sofrem as mulheres nas dinâmicas sexuais e que se estendem às sociais.

Bibliografia

- Bachelard, Gaston. 1986. “Les rêveries vers l’enfance”. In *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF.
- Barros, Manoel de. 2010. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya.
- Baudelaire, Charles. 2016. *Le spleen de Paris*. Barcelona: Folio Plus Classiques.
- — —. 2020. *O spleen de Paris : Pequenos poemas em prosa*. São Paulo: Editora 34.
- Becchi, Egle. 1998. “Le XIX^e siècle”. In : *Histoire de l’enfance en occident : du XVIII^e siècle à nos jours*. Tome 2. Paris: Éditions du Seuil, 147-223.
- Benjamin, Walter. 2009. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Chevalier, Jean, e Alain Guerbrant. 2020. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: José Olympio.
- Corsini, Carlo. 1998. “Enfance et famille au XIX^e siècle”. In: *Histoire de l’enfance en occident: du XVIII^e siècle à nos jours*. Tome 2. Paris: Éditions du Seuil, 273-303.
- Dufrenne, Mikel. 1980. *L’inventaire des a priori - recherche de l’origine* – Microfiche.
- Freud, Sigmund. 2016. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905)*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lino, Patrícia. 2019. *Manoel de Barros e a poesia cínica: O círculo dos três movimentos com vista ao Homem-Árvore*. Belo Horizonte: Relicário.
- — —. 2021. “Manoel de Barros e a poética do rewind”. In *Materiais para a salvação do mundo I*. Organizado por Pedro Eiras. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. <https://doi.org/10.21747/978-989-54784-7-7/lib26>
- Paz, Octavio. 2012. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify.
- Piaget, Jean. 1973. *A linguagem e o pensamento da criança*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura.
- Priore, Mary del. 2010. *História das crianças no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto.

Scepi, Henri. 2016. "Dossier: Le texte en perspective". In Baudelaire, Charles. *Le spleen de Paris*. Barcelona: Folio Classiques Plus.

Janaina Jenifer de Sales é doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras "Literatura e Vida Social", da Faculdade de Ciências e Letras de Assis (Unesp), onde também leciona como professora-bolsista do Departamento de Letras Modernas (Língua Francesa). Foi bolsista Capes PrInt de doutorado sanduíche na Sorbonne Université, Paris IV.

Contacto: petite.janaina@gmail.com

Recebido: 30/07/2021

Aceito: 05/06/2022