

Carlos Eduardo Brefore Pinheiro

Manoel de Barros e a Poética do Nada



1910001128



UNESP - UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE BIOCÊNCIAS, LETRAS E CIÊNCIAS EXATAS
CÂMPUS DE SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

CARLOS EDUARDO BREFORE PINHEIRO

MANOEL DE BARROS E A POÉTICA DO NADA

São José do Rio Preto

2002



CARLOS EDUARDO BREFORE PINHEIRO

MANOEL DE BARROS E A POÉTICA DO NADA



T1128/02

Dissertação apresentada ao conselho do Programa de Pós-Graduação em Letras, da UNESP, câmpus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Chociay

São José do Rio Preto

2002



† 8.09
P654m

80205003

CARLOS EDUARDO BREFORE PINHEIRO

MANOEL DE BARROS E A POÉTICA DO NADA

Pinheiro, Carlos Eduardo Brefore.

Manoel de Barros e a poética do nada / Carlos Eduardo Brefore
Pinheiro – São José do Rio Preto : [s.n.], 2002
76 f. ; 30 cm.

Orientador: Rogério Elpídio Chociay

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura - História e crítica - Teoria, etc. 2. Poética.. 3. Barros,
Manoel de, 1916- Livro sobre nada - Estilo. 4. Coesão (Linguística).
I. Chociay, Rogério Elpídio. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto
de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 82.09

São José do Rio Preto

2002



SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO	1
II. O POEMA MANOELINO: OS “COESOS ATAQUES À COESÃO”	8
III. A POÉTICA	21
1. O Morfema <i>des-</i>	21
2. Imagens Surreais	28
3. A Metáfora	34
4. O Espaço	46
IV. AUTO-REFLEXÃO SOBRE A ARTE POÉTICA	54
V. CONCLUSÃO	67
VI. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	73

RESUMO

Tendo como objetivo verificar a Poética do Nada, sugerida pelo poeta Manoel de Barros em seu *Livro sobre nada*, este trabalho faz uma análise dessa obra, com base nas teorias estilísticas e poéticas da modernidade. A partir da análise textual e de características da poesia moderna, percebe-se que o Nada, na poesia de Manoel de Barros, é a negação do universo real, de seus valores e de sua lógica. Recriando o mundo pela poesia, o autor mostra toda a força, toda a potência, todo o poder ilimitado das palavras.

Palavras-Chave:

Manoel de Barros; *Livro sobre nada*; o nada; poética; estilística; textualidade.

ABSTRACT

This thesis aims at verifying the "Poetics of Nothingness", suggested by the poet Manoel de Barros in his *Livro sobre nada*. The analysis of the book is based on the stylistics and on theories on the poetics of modernity. From the textual analysis and the characteristics of modern poetry it is shown that the "Nothingness" in Manoel de Barros's poetry is the denial of the real universe, of its values and logic. By recreating the world through his poetry, the poet demonstrates how unlimited and powerful words are.

Key-Words:

Manoel de Barros; *Livro sobre nada*; nothingness; poetics; stylistics; textuality.

INTRODUÇÃO

Compreender a poesia lírica da modernidade não é uma tarefa das mais fáceis, sobretudo se pensar-se na sua complexidade, desvelando as mais variadas significações, percorrendo caminhos obscuros e enigmáticos, formando uma espécie de constelação rochosa. Poesia esta caracterizada como caótica e experimental, lançando-se em muitas direções, num turbilhão de formas e temas, às vezes complementares, às vezes antagônicos. Seu hermetismo gera uma sensação de desequilíbrio, de desordem: uma ruptura na ordem natural das coisas, por meio da qual a palavra poética mostra toda a sua potência ilimitada. Nesse sentido, Friedrich afirma:

A língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado. O vocábulo usual aparece com significações insólitas. Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas liricamente. A sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas. Os mais antigos instrumentos da poesia, a comparação e a metáfora, são aplicados de uma nova maneira, que evita o termo de comparação natural e força uma união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável. (1978, p. 17-8)

A ausência de um padrão único para o fazer poético leva cada autor a buscar sua própria identidade poética no que diz respeito aos aspectos formais e temáticos de sua produção. Os inúmeros movimentos de vanguarda – desde a destruição do convencional e a rebeldia dos futuristas, passando pelas combinações rítmicas e pelos jogos de imagens ousadas do Expressionismo, pela realidade fracionada e expressa em planos superpostos no Cubismo, pelo acaso e pela anarquia do Dadaísmo, e pela junção entre o sonho e a realidade pregada pelo Surrealismo –, os experimentalismos individuais ou de grupo, chegando-se até às inovações mais ousadas do concretismo e seus similares, são provas cabais da multifacetação que a poesia lírica vem vivendo, desde o século XIX até este limiar de milênio, quebrando o estigma de que a poesia é um gênero poético popular, em que se expressam unicamente sentimentos do eu-lírico relacionados ao amor, à morte, à natureza. Visão esta que imperava na literatura desde a Antigüidade clássica.

A inquietude provocada pela tensão a que a poesia lírica moderna submete o leitor advém da mistura de incompreensão, hermetismo, desconcerto e fascínio gerada na mente humana. Tensão esta que tem origem em simbolistas como Baudelaire, Mallarmé, Vernaile e Rimbaud, não esquecendo de românticos como o norte-americano Poe e o alemão Novalis, entre outros, e que se expandirá entre os poetas do século vinte, tanto no plano da expressão como no plano do conteúdo, pois, segundo Friedrich (1978, p. 16), a poesia não quer ser mais construída como reflexo daquilo que comumente se chame realidade – mesmo que a tenha absorvido com alguns resíduos –, desvincilhando-se das ordens espacio-temporal, objetiva e anímica, e, quando se volta para a realidade, esta se completa com um significado diferente daquele da poesia dos períodos anteriores, porque o comportamento lírico que domina a modernidade é o de “transformar”, tanto o mundo quanto a língua.

Friedrich (1978, p. 143) faz uma distinção entre as polaridades poéticas do século vinte, dividindo-as em dois grandes grupos: a lírica intelectualizada, primando pelo rigor formal, que teve como iniciador Mallarmé, sendo continuada por Valéry; e a lírica formalmente livre, alógica, com origem em Rimbaud e chegando aos extremos com André Breton. A respeito disso, D’Onofrio diz que:

O contraste apontado não deve ser entendido no sentido exclusivista; antes, como indicação apenas de predominância de uma tendência sobre a outra num determinado poeta. Em verdade, de uma forma geral, a tensão existente entre as forças cerebrais e o impulso anárquico pode ser observada nos melhores líricos do Modernismo. (1997, p. 450)

D’Onofrio (1997, p. 450) cita como princípios estéticos e ideológicos que possibilitam a percepção de linhas de força análogas no lirismo moderno: o antipassadismo, como ruptura com a tradição cultural e o desejo de criar uma nova estética; a sugestão, tendendo mais a sugerir que a comunicar, chegando-se ao extremo da “não-comunicação”; a despersonalização, devido à crise do conceito de personalidade, que reduziu a condição do ser humano; a fragmentação, apresentando não a totalidade da vida, mas apenas fragmentos da realidade; o figurativismo,

penetrando no campo do desenho artístico, rompendo fronteiras e buscando pontos de intersecção entre técnicas e materiais; e o grotesco, colocando o feio como um valor intrínseco, autônomo, estabelecendo novos padrões estéticos.

Para Friedrich (1978, p. 21), angústias, degradações, confusões, o escuro e o sombrio, dilaceração em extremos opostos e a tendência ao Nada soam como caracteres desta poética da modernidade, permeada pelas categorias negativas: “desorientação, dissolução do que é corrente, ordem sacrificada, incoerência, fragmentação, reversibilidade, estilo de alinhavo, poesia despoetizada, lampejos destrutivos, imagens cortantes, repentinidade brutal, deslocamento...” (1978, p. 22). Neste sentido, na transubstanciação a que a palavra é submetida ao ser colocada em poesia, o feio, o grotesco, o caótico podem ser poéticos a partir do momento em que, ao se transformar em linguagem, seus significados referenciais se esvanecem. De acordo com Cruz:

Ao poeta moderno cabe desfazer a idéia generalizada de que a lírica é a linguagem do estado de ânimo, tomando parte dela não mais como pessoa particular, mas como uma inteligência ativa e transformadora, como um operador da linguagem, o qual através de uma linguagem perturbadora, de combinações insólitas faz emergir significações de seus textos que até então não podiam relacionar-se com o estético. (1999, p. 125)

Sendo a poesia moderna totalmente centrada na linguagem e seus experimentalismos, é explorada em todas as suas potencialidades. O poeta, ao criar sua obra, retira as palavras de seu estado de inércia e leva-as para as infinitudes da poesia, não as limitando às ordens fonológica, morfossintática e semântica estabelecidas, mas a sua habilidade criadora que as submete a um universo de linguagem ilimitado. Em poesia, as palavras se harmonizam em conjunto para extrapolar a neutralidade dos significantes, criando imagens inusitadas, e mesmo insólitas e surreais.

Inserido nesta perspectiva da lírica moderna, encontra-se Manoel de Barros. O poeta nasceu em Cuiabá, Mato Grosso, em 1916. Estudou durante dez anos em um internato, onde travou contato com escritores clássicos como Camilo, Vieira, Camões, Bernardes, sempre se interessando pelos desvios lingüísticos, pelos volteios

sintáticos, pelos erros praticados para enfeitar frases. É filho de um capataz de fazenda que acabou se tornando fazendeiro; como herança, o pai deixou para Barros terras no Pantanal de Mato Grosso.

Em 1949, depois de ter experimentado a vida em grandes metrópoles como Nova York e Paris, de ter estudado cinema nos Estados Unidos, deixou o Rio de Janeiro, onde vivia até então, para regressar ao Pantanal e tornar-se fazendeiro. Antes de regressar, havia pensado em vender aquelas terras e ficar no Rio, mas sua esposa, que é filha de fazendeiros de Minas Gerais, convenceu-o do contrário, e propôs que enfrentassem o Pantanal.

Em 1937, Barros publicou seu primeiro livro, *Poemas concebidos sem pecado*. Na década seguinte, *A face imóvel* (1942); seguiram-se: *Poesias* (1956), *Compêndio para uso dos pássaros* (1961), *Gramática expositiva do chão* (1969), *Matéria de poesia* (1974), *Arranjos para assobio* (1982), *Livro de pré-coisas* (1985), *O Guardador de águas* (1989), *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991), *O livro das ignoranças* (1993), *Livro sobre nada* (1996), *Retrato do artista quando coisa* (1998), *Exercícios de ser criança* (1999), *Ensaio fotográficos* (2000), *O encantador de amanhecer* (2001) e *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001).

Manoel de Barros expressa, na maior parte de seus poemas, seu estreito relacionamento com as palavras, revelando a batalha e a postura de um em relação ao outro: o trabalho a que a criação poética se propõe tem força e expressão descomuns, em que a palavra se apresenta como um obstáculo a ser superado, como um território a ser desbravado. Segundo Castro, a força criadora poética de Barros lava-as a ressurgirem, a serem restauradas, de forma a expressarem o mundo por meio de si mesmas:

Note-se a preferência do poeta pela palavra em estado de decadência, doente, em estado de putrefação, ou melhor, a palavra pronta para metamorfosear-se, para adquirir novo vigor e novo sentido através do trato do poeta. [...] Para isso, o poeta contamina as palavras com o devir do mundo, do insignificante, do escuro e do esconso como condição de

ressurreição para novo sentido. Nesse mister, é ele muito impiedoso e cruel, quem maltrata sem dó as palavras, corrompe-as, macera-as, tortura-as, estica-as até o grito de morte/ressurreição. [...] O objetivo é forçar as palavras a aceitarem o dizer inaugural das coisas, do mundo, que elas sejam o mundo para expressá-lo. (1992, p. 141)

Segundo o próprio Barros em manifestações de poética explícita, a marca fundamental das palavras é a sua ausência de limites, e é por meio do fazer poético que o signo lingüístico tem o poder de renovar-se, de adquirir um novo significado, de tornar-se polissêmico. O poeta acredita que o mundo está em constante transformação, e esta vem pela palavra, desde que essa palavra não seja racional ou intelectualizada, mas que tenha a impregnação dos seres, das coisas.

Para Barros, deste modo, a palavra é um tesouro que para ser resgatado necessita de trabalho e dedicação. Por meio de uma relação emotiva, fecunda-se um universo poético em que a palavra recriada é a palavra iniciadora desse mundo. Barros procura com verdadeira ânsia não ser repetitivo, inaugurando pela palavra poética o que ainda não foi visto, o que ainda não foi falado, o que ainda não foi ensinado.

O processo de criação poética traz à luz tudo aquilo que estava oculto, à espera de uma revelação: uma verdadeira epifania da linguagem. A palavra poética, em Barros, está impregnada por uma atitude lúdica para que a linguagem ganhe nova roupagem: a palavra é, pois, para este poeta, a essência das coisas, a essência do mundo; é um universo próprio, além de nossa realidade biofísica. Nas palavras de Castro:

Para Manoel de Barros a linguagem poética, a poesia, é instauradora de um mundo com características próprias, resultado de um linguajar original do poeta. A ontologia dos seres deste mundo provém da linguagem própria das coisas que querem falar e estas falas o poeta, estando aberto ou solícito, traz à presença, nomeia-as, concede-lhes a palavra. (1992, p. 132)

Os temas geradores da poética de Manoel de Barros são a infância, o ambiente pantaneiro e os seres do chão. A infância é vista como um tempo idealizado, utópico, pois representa a origem do ser. Marcado pela inocência e pelo lúdico, esse

período é fundamental por ser a gênese da linguagem e de todas as invenções (sonhos e ideais). A força imaginativa e mágica dessa fase leva o poeta a reinventar o mundo por meio da linguagem, construindo imagens surreais que povoam seu universo poético.

O ambiente pantaneiro está longe de ser apenas um pano de fundo pitoresco em que o poeta compõe seus exercícios de linguagem, antes é material importante em sua poesia, o próprio objeto poético a ser reinventado, transformado, transmutado. Em entrevista a Antônio Gonçalves Filho, do jornal *Folha de S. Paulo*, o poeta afirma que:

estamos ligados fisiologicamente à mãe-terra. Ao nosso quintal. Ao quintal da nossa infância – com direito a árvores, rios e passarinhos. O poeta promana desses marulhos [...] O poeta escuta em natureza. E será um escravo da terra, fisiologicamente. Sendo essa uma escravidão redentora. (GUIZZO, 1990, p. 319)

Barros acredita que entre ele e a terra existe uma “ligação fisiológica” que faz o poeta ter um olhar especial para as coisas da terra, sobretudo as mais insignificantes, desprezíveis e rejeitadas. Manoel de Barros comunga com os seres do chão uma existência que, pelos seus versos, ganha toda a grandiosidade do mundo.

É do âmago dessa concepção poética que surge o *Livro sobre nada*, publicado em 1996, pela editora Record, objeto de análise da presente dissertação. O livro surpreende desde o próprio título: o que seria um livro de poesia sobre nada? De que tratariam os poemas? Que configuração poderia ter o nada como tema ou alvo de uma busca poética? Ou “nada” seria uma imagem, uma metáfora da própria poesia ou da própria Poética, ou ainda o elemento gerador da poesia, um fundamento poético, uma visão sobre o fazer artístico, um processo de criação empregado pelo poeta?

Tais questionamentos de leitor antes da leitura, que encontram dificultosa mas também prazerosa satisfação depois desta, acabam por se tornar chaves para o pesquisador no mergulho cauteloso nessa Poética do Nada, que esta dissertação

propõe-se decifrar, levando em consideração a fortuna crítica do autor, suas próprias manifestações de poética explícita, as teorias e poéticas da modernidade e, sobretudo, a poética ou, talvez melhor dizendo, retórica “desutilidade poética” do *Livro sobre nada*.

Este tipo de pesquisa se justifica, num plano mundial rico em teorias do texto e da arte que não conseguem sequer abranger, quanto mais dar explicação razoável à profusão das posturas e soluções que os artistas vêm encontrando na modernidade, por ser uma tentativa de percorrer caminho oposto: buscar no individual as marcas de um presumível procedimento coletivo, universal, que os teóricos ainda não conseguem abranger. Talvez seja apenas deste modo, compreendendo e descrevendo *poéticas do nada individual*, que se venha algum dia compreender e descrever a *poética coletiva* que, neste momento, escapa a toda e qualquer tentativa de visão abrangente.



O POEMA MANOELINO: OS “COESOS ATAQUES À COESÃO”

Os primeiros fundamentos da Poética que este trabalho pretende descrever devem ser buscados já na singular forma de organização dos poemas do *Livro sobre nada*. Encontram-se nele poemas de apenas um verso ou de apenas um período, que podem ser classificados como fragmentos poéticos e, até, como máximas; tem-se também um poema em forma de diário – “Diário de Bugrinha (excertos)”, uma forma de poesia fragmentada, apresentando significações das mais variadas; além de poemas com um processo de organização que torna possíveis desmembramentos e autonomia entre partes.

Sendo a construção formal dos poemas dessa obra algo singular, passível de análise, far-se-ão algumas considerações a partir de um ponto levantado por Hutcheon: os “coesos ataques à coesão” (1991, p. 39). De acordo com a crítica, a obra de arte na modernidade “literalmente nomeia e constitui sua própria identidade paradoxal, e o faz num incômodo relacionamento contraditório de constante desgaste” (1991, p. 39). Dito isso, veja-se como a questão do paradoxo inerente à identidade da obra de arte se faz presente no singular processo de coesão empregado na construção dos poemas do *Livro sobre nada*.

Analisando-se os poemas da obra, pode-se notar que, via de regra, estes não apresentam uma forma previsível de coesão entre as frases que constituem seus versos, sendo que, em alguns casos, a troca da ordem de alguns versos ou mesmo a divisão do poema em partes independentes não altera ou prejudica a significação pretendida. Nesse aspecto, poder-se-ia falar que, em muitos casos, os poemas são, na verdade, fragmentos poéticos justapostos por afinidade temática, sendo esta justamente o único liame de um processo coesivo que não é fácil de perceber. O que se vêem diante dos olhos são *flashes* de vida que o eu-lírico compõe e que se juntam formando

o texto poético (poema). Ocorre, assim, um desprezo com relação a marcas explícitas de conexão entre as partes do todo, tais como os conectivos.

O que se tem então é o poema podendo ser subdividido em várias partes independentes ou mesmo em vários poemas independentes sem o prejuízo da significação, pois os “ataques à coesão” se dão de forma coesa, assegurando o valor semântico dos versos, quer sejam tomados isoladamente, quer sejam tomados como partes variamente ordenáveis do todo. Tome-se como base o primeiro poema da seção “Arte de infantilizar formigas”:

As coisas tinham para nós uma desutilidade poética.
 Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso
 dessaber.
 A gente inventou um truque para fabricar brinquedos
 com palavras.
 O truque era só virar bocó.
 Como dizer: Eu pendurei um bentevi no sol...
 O que disse Bugrinha: Por dentro de nossa casa passava
 um rio inventado.
 O nosso avô falou: O olho do gafanhoto é sem
 princípios.
 Mano Preto perguntava: Será que fizeram o beija-flor
 diminuído só para ele voar parado?
 As distâncias somavam a gente para menos.
 O pai campeava campeava.
 A mãe fazia velas.
 Meu irmão cangava sapos.
 Bugrinha batia com uma vara no corpo do sapo e ele
 virava uma pedra.
 Fazia de conta?
 Ela era acrescentada de garças concluídas. (BARROS, 2000, p. 11)

Far-se-á agora uma possível divisão do poema da seguinte forma:

- 1º) verso 1
- 2º) versos 2 e 3
- 3º) versos 4 a 13
- 4º) versos 14 a 17
- 5º) versos 18 a 21

Fazendo-se a seguinte inversão na ordem dos segmentos, tem-se uma nova apresentação do mesmo poema, garantindo a significação e sem qualquer problema de conexão entre as partes:

Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso
dessaber.
Bugrinha batia com uma vara no corpo do sapo e ele
virava uma pedra.
Fazia de conta?
Ela era acrescentada de garças concluídas.
As distâncias somavam a gente para menos.
O pai campeava campeava.
A mãe fazia velas.
Meu irmão cangava sapos.
A gente inventou um truque para fabricar brinquedos
com palavras.
O truque era só virar bocó.
Como dizer: Eu pendurei um bentevi no sol...
O que disse Bugrinha: Por dentro de nossa casa passava
um rio inventado.
O nosso avô falou: O olho do gafanhoto é sem
princípios.
Mano Preto perguntava: Será que fizeram o beija-flor
diminuído só para ele voar parado?
As coisas tinham para nós uma desutilidade poética.

Poder-se-ia conseguir, ainda, uma outra forma de apresentação deste mesmo poema, sem qualquer prejuízo coesivo ou de significação:

As distâncias somavam a gente para menos.
O pai campeava campeava.
A mãe fazia velas.
Meu irmão cangava sapos.
Bugrinha batia com uma vara no corpo do sapo e ele
virava uma pedra.
Fazia de conta?
Ela era acrescentada de garças concluídas.
A gente inventou um truque para fabricar brinquedos
com palavras.
O truque era só virar bocó.
Como dizer: Eu pendurei um bentevi no sol...
O que disse Bugrinha: Por dentro de nossa casa passava
um rio inventado.
O nosso avô falou: O olho do gafanhoto é sem
princípios.
Mano Preto perguntava: Será que fizeram o beija-flor
diminuído só para ele voar parado?
As coisas tinham para nós uma desutilidade poética.

Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso
dessaber.

Acomodando cada segmento em uma página distinta, têm-se cinco poemas autônomos, dotados de significado, completos em si mesmos e com o mesmo nível de literariedade do restante da obra.

a) Poema 1:

As coisas tinham para nós uma desutilidade poética.

O eu-lírico lança um olhar sobre seu passado, num tom afetivo, evidenciando a gênese de sua poética, o momento em que surgiu sua aptidão para o trabalho de transformação e inovação da linguagem. Determinado com o artigo o substantivo “coisas”, realça-se que a “desutilidade” poética a que se faz menção não era própria apenas de um tipo de objeto ou de uma espécie de ser vivo, mas, sim, de tudo o que o cercava: qualquer coisa, de qualquer forma, de qualquer origem, de qualquer valor, tinha serventia para suas criações poéticas.

b) Poema 2:

Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso
dessaber.

O “dessaber” (desvencilhar-se de qualquer forma de lógica ou conhecimento automatizado da realidade para que a poesia fluísse de todas as partes e de todos os seres) era praticado na própria casa do eu-lírico, símbolo de posse, de união entre os familiares, e, mais precisamente, nos fundos do quintal, figurando a intimidade doméstica, os momentos de lazer e convivência, e um contato mais visível com o mundo ao seu redor. Se o chamado “dessaber” era algo praticado por quase

todos os membros da família, como indica o pronome possessivo “nosso”, a casa é o local propício para as criações poéticas realizadas por essa família onírica.

O já citado “dessaber” é qualificado não apenas como riquíssimo, mas como “muito” riquíssimo, intensificando ainda mais o uso do superlativo, com o intuito de realçar toda a riqueza que o olhar poético contém, devido ao intenso trabalho a que a imaginação é submetida e a seu ilimitado poder, pois a novidade lingüística é inesgotável, a palavra poética é sempre renovável, não pode ser contida.

c) Poema 3:

A gente inventou um truque para fabricar brinquedos
com palavras.
O truque era só virar bocó.
Como dizer: Eu pendurei um bentevi no sol...
O que disse Bugrinha: Por dentro de nossa casa passava
um rio inventado.
O nosso avô falou: O olho do gafanhoto é sem
princípios.
Mano Preto perguntava: Será que fizeram o beija-flor
diminuído só para ele voar parado?

A construção poética é vista de maneira lúdica. A associação feita entre os substantivos “brinquedos” e “palavras” provoca uma abstração no substantivo concreto brinquedos, pois trata-se de uma forma de criação mental, em que o eu-lírico deixa sua imaginação fluir para recriar a linguagem. Os experimentos lingüísticos praticados pelos familiares demonstram a ludicidade desse processo de criação poética.

Se fabricar palavras era um brinquedo proveniente da desaprendizagem, da ignorância, para que a pessoa estivesse em sintonia com esse estado mental era necessário agir como “bocó”: sair da realidade e mergulhar no processo de invenção poética, deixando de lado qualquer lógica pré-estabelecida.

Após isso, o eu-lírico apresenta as imagens surreais resultantes de suas inovações de linguagem, como pendurar um “bentevi” no sol (atente-se para o fato de a própria forma como foi escrita a palavra bem-te-vi, uma espécie de transcrição fonética, ser uma referência à inovação da linguagem).

No verso “Por dentro de nossa casa passava um rio inventado”, o uso do possessivo sem a precedência do artigo faz a atenção recair sobre a posse, e, logo, sobre o possuidor: Bugrinha e sua família, que tinham a capacidade imaginativa de criar imagens como essa. A locução adverbial “por dentro de nossa casa” tem como valor o fato de evidenciar a casa do eu-lírico como lugar apropriado para a realização dos experimentos lingüísticos. Aqui, a casa torna-se cenário para a imagem surreal criada por Bugrinha.

Em seguida, o eu-lírico reproduz uma fala do avô, de uma conotação que nos choca e nos faz refletir sobre seus possíveis significados: “o olho do gafanhoto é sem princípios”. Analisando a palavra “princípios”, de acordo com os sentidos apresentados pelo dicionário, pode-se questionar se o olho do gafanhoto é sem princípios por não apresentar um começo, uma distinção com o resto da face de forma nítida; ou por não sofrer uma evolução, mantendo-se por toda a vida do inseto com a mesma forma e a mesma constituição; ou, ainda, embarcando em uma fantasia surrealista, por ser uma ciência sem proporções diretoras: a ciência (o saber) por intermédio da poesia.

Em “Será que fizeram o beija-flor diminuído só para ele voar parado?”, o questionamento faz recair sobre a figura do beija-flor uma atmosfera enigmática, capaz de prender a atenção e nos levar a um estado de contemplação. A preferência pelo uso do verbo no infinitivo em vez de se usar o subjuntivo acrescido da conjunção integrante (que voasse) ocorre pelo realce que dá à frase com relação à imagem proposta.

d) Poema 4:

As distâncias somavam a gente para menos.
O pai campeava campeava.
A mãe fazia velas.
Meu irmão cangava sapos.

Podem-se atribuir ao substantivo “distâncias” várias conotações, em função do artigo que o antecede. As “distâncias” são uma marca fundamental, quer seja entre o rústico universo pantaneiro do eu-lírico e a civilização, a distância entre a família (imaginária) do eu-lírico e outros grupos de pessoas, a distância entre os próprios entes que compõem esta família onírica, devido aos afazeres de cada um e mesmo às formas de pensamento e reflexão que caracterizam cada indivíduo, ou entre sua cultura e a cultura do resto do mundo. Elas demonstram a consciência de pequenez que a família tem dela mesma com relação ao mundo. Porém verificando o contraste existente no verso, devido ao uso do verbo somar (“somavam”), percebe-se que esse fato não é encarado como algo negativo, mas como algo que acaba contribuindo para a visão poética de mundo que o eu-lírico e seus familiares possuem.

Note-se o uso do artigo definido utilizado pelo eu-lírico para se referir a seu pai e a sua mãe. Esse emprego, em substituição ao pronome possessivo pode ser considerado uma forma de regionalismo, uma variante própria do falar da região pantaneira, fato que deixa o poema mais prosaico, como rezam os ditames do modernismo. Alie-se a esse emprego estilístico o uso poético (modernista) do termo coloquial *a gente*, contrapondo-se ao emprego canônico, em várias passagens do poema, da primeira pessoa do plural (nós). Nesses casos, o artigo definido (“o pai”, “a mãe”, “a gente”) justifica-se pelo valor absoluto que se quer agregar aos substantivos, como se eu-lírico e leitor compartilhassem os mesmos saberes e os mesmos elementos do cosmos, criando-se um “efeito de real” no texto poético, ou instalando-se o leitor no universo onírico da poesia. O mesmo acontece com “o nosso dessaber” ou “o nosso avô”.

A repetição que o eu-lírico faz no verso “O pai campeava, campeava” sugere a frequência intensiva desse ato do pai andar pelo mato à procura de gado ou de exploração do campo. Outra atividade de tom muito afetivo é o fato de o irmão cangar sapos: uma brincadeira normal para as crianças da fazenda, desprovidas de brinquedos sofisticados. O contato intenso com o ambiente ao redor que todas as coisas terem uma certa intimidade para a família, sobretudo para as crianças, que possuem uma inocência e uma pureza maiores.

e) Poema 5:

Bugrinha batia com uma vara no corpo do sapo e ele
virava uma pedra.
Fazia de conta?
Ela era acrescentada de garças concluídas.

Neste trecho, percebe-se, por meio de uma abstração do substantivo concreto “pedra”, uma criação mental realizada pelo eu-lírico, a partir da brincadeira de bater com a vara no corpo do sapo e ele virar uma pedra. A própria palavra “vara” já carrega em si uma conotação de magia, de mistério: basta lembrar das histórias infantis de fadas, ou, mesmo na vida real, seu valor simbólico atribuído por pajés ou outros chefes tribais.

A conjunção “e” tem uma dupla função: uma função lógica de relação temporal de simultaneidade e uma função sentimental de alegria. Pela função lógica, encontra-se a simultaneidade entre os atos de bater com a vara no corpo do sapo e, em seguida, ele virar uma pedra, através da imaginação de Bugrinha; pela função sentimental, verifica-se a alegria dessa brincadeira, em que a imaginação é usada intensamente, favorecendo a criatividade e a sensibilidade. Contribui para a atmosfera de encantamento o questionamento presente no verso “Fazia de conta?”.

O último verso apresenta mais uma imagem surreal: Bugrinha era acrescentada de garças concluídas. Por garças concluídas pode-se entender garças em

pleno esplendor. Comparando garças com Bugrinha, o eu-lírico está destacando a beleza dessa personagem.

Processo semelhante a este ocorre em outros poemas da obra em questão, como, por exemplo, no poema que segue abaixo:

Carrego meus primórdios num andor.
 Minha voz tem um vício de fontes.
 Eu queria avançar para o começo.
 Chegar ao criancamento das palavras.
 Lá onde elas ainda urinam na perna.
 Antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos.
 Quando a criança garatuja o verbo para falar o que
 não tem.
 Pegar no estame do som.
 Ser a voz de um lagarto escurecido.
 Abrir um descortínio para o arcano. (BARROS, 2000, p. 47)

Dissecando este poema, têm-se os seguintes subpoemas (ou poemas independentes):

a) Poema 1:

Carrego meus primórdios num andor.

b) Poema 2:

Minha voz tem um vício de fontes.

c) Poema 3:

Eu queria avançar para o começo.
 Chegar ao criancamento das palavras.
 Lá onde elas ainda urinam na perna.
 Antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos.
 Quando a criança garatuja o verbo para falar o que



não tem.
 Pegar no estame do som.
 Ser a voz de um lagarto escurecido.
 Abrir um descortínio para o arcano.

Pela análise dos três novos poemas, pode-se perceber que a autonomia conferida a estes em nada modificou o plano semântico — e, portanto, o processo coesivo, — do poema original, pois a configuração pretendida permanece compreensível e inalterada. O significado é o ideal poético do eu-lírico de realizar uma volta às origens. O regresso a este tempo-espaço idealizado vem ao encontro de sua atitude de inovação da linguagem, de recriação das palavras para que estas se tornem poéticas: o eu-lírico vê a possibilidade de se desvencilhar das regras e das leis estereotipadas do mundo real, anulando-as para, a partir do nada, recriar o universo e o que nele há pela palavra poética, instaurando uma nova realidade.

Para fechar esta seção sobre a singularidade dos processos coesivos empregados na obra *Livro sobre nada*, é necessário fazer referência a um outro item relacionado a esse assunto, elencado por Jameson (2000, p. 52-4): a fragmentação esquizofrênica (ou escrita esquizofrênica). Recorrendo à exposição de Lacan, mais como descrição do que como diagnóstico, o teórico apresenta um sugestivo modelo estético sobre a questão:

Lacan descreve a esquizofrenia como sendo a ruptura na cadeia de significantes, isto é, as séries sintagmáticas encadeadas de significantes que constituem um enunciado ou um significado. [...] Sua concepção de cadeia de significação pressupõe, inicialmente, um dos princípios básicos (e uma das grandes descobertas) do estruturalismo saussuriano, a saber, a proposição de que o significado não é uma relação unívoca entre o significante e o significado, entre a materialidade da língua, entre uma palavra ou um nome, e seu referente ou conceito. O significado, nessa nova visão, é gerado no movimento do significante ao significado. (2000, p. 53)

Jameson prossegue sua explicação, dizendo que aquilo que se entende por significado (o sentido de uma enunciação), neste caso, é a “miragem objetiva” estabelecida pela relação interna entre os significantes. Quando há uma quebra nessa relação, um rompimento entre as cadeias de significação, tem-se, então, a chamada

esquizofrenia: “um amontoado de significantes distintos e não relacionados” (JAMESON, 2000, p. 53).

Além do que já foi dito sobre a esquizofrenia da escrita, é necessário ainda explicar que este recurso se dá devido a uma incapacidade de unificar o tempo (passado, presente, futuro), tanto com relação à pessoa quanto à escrita (a sentença, que se move no tempo). Com a impossibilidade de unificar passado, presente e futuro da sentença, torna-se também impossível unificar passado, presente e futuro da experiência biográfica. Daí a esquizofrenia ou, no caso de Manoel de Barros, da aparente esquizofrenia: blocos de significantes sem uma seqüência temporal explicitamente demarcada, definida ou claramente exposta.

Dito isso, veja-se como o processo se dá na poesia do *Livro sobre nada*, tomando-se como exemplo o seguinte poema:

Depois de ter entrado para rã, para árvore, para pedra
- meu avô começou a dar germinios.
Queria ter filhos com uma árvore.
Sonhava em pegar um casal de lobisomem para ir
vender na cidade.
Meu avô ampliava a solidão.
No fim da tarde, nossa mãe aparecia nos fundos do
quintal: Meus filhos, o dia já envelheceu, entrem pra
dentro.
Um lagarto atravessou meu olho e entrou para o mato.
Se diz que o lagarto entrou nas folhas, que folhou. (BARROS, 2000, p. 21)

O eu-lírico relata os fatos posteriores à comunhão e transfiguração imaginária de seu avô em seres da natureza (rã, pedra, árvore): dar germinios, querer ter filhos com uma árvore, sonhar pegar um casal de lobisomem. Logo após, o eu-lírico dá uma característica marcante de seu avô: “Meu avô ampliava a solidão”. Porém não fica claro se esta característica é exclusiva da fase posterior à “transfiguração” ou se é algo presente no avô desde sempre, ou, talvez, ambas as coisas.

Depois disso, muda-se o foco da exposição do avô para a mãe e os filhos (inclusive o eu-lírico) e o hábito de ela chamá-los para entrar em casa nos finais de tarde. E, por fim, muda-se, novamente, o foco de exposição: agora, fala-se do lagarto visto pelo eu-lírico e que novamente não tem uma temporalidade definida: ele o via sempre? Às vezes? Viu-o apenas uma vez? Em que momento da infância? Ou, ainda, foi visto no presente da enunciação?

Pelas considerações com relação ao processo de coesão empregado no *Livro sobre nada*, portanto, percebe-se a propensão a uma poética ao fragmentário, o que será uma das marcas da Poética do Nada, sob a qual o eu-lírico cria seus poemas. Para realizar sua experiência de desconstrução, rumo ao Nada, isto é, rumo à negação da realidade, dos valores e do sistema lógico que norteiam a sociedade, e sua reconstrução por meio da linguagem, o poeta traz para sua poesia esse ideal da fragmentação, que, de acordo com Friedrich (1978, p. 33-4), revela a descrença do ser humano na percepção de um “todo” absoluto. Incapaz de atingir a harmonia de uma totalidade transcendental, ao homem só é dado o poder de se apreender os fragmentos de algo extremamente utópico, visto ser ele (o homem) marcado pela desarmonia, pelo incompleto, pelas dissonâncias. Assim, pela fragmentação poética, o poeta estará exercitando a desconstrução de uma realidade, evidenciando as incontáveis partículas que a compõem. Para tanto, ele rejeita os mecanismos triviais de coesão textual, compondo poemas que podem ser desmembrados em partes independentes ou mesmo podendo inverter a sequência dos versos de um mesmo poema, sem que haja qualquer perda de significado global, já que esse significado global não se configura como uma construção geométrica, perfeitamente definida, mas como uma totalidade instável e cambiante.

A poesia de Manoel de Barros, neste sentido, ensina que a coesão pode sofrer coesos ataques gerados por uma concepção de textualidade menos drástica e rigorosa do que buscam ensinar os livros de Linguística, que via de regra se baseiam na análise de textos dotados de estrutura lógico-discursiva perfeitamente delineada e exposta — textos retóricos, textos de narrativas lineares ou de poemas “bem comportados”

segundo os padrões de coesão usuais. Textos como *Livro sobre nada* ou como narrativas escritas sob a técnica do fluxo de consciência revelam, a este respeito, que os processos que configuram a textualidade são bastante complexos e ainda não devidamente abordados pelos que se dedicam às teorias voltadas para a explicação da coesão e coerência textuais.



A POÉTICA

A forma peculiar de coesão observada no capítulo anterior constituiu a porta de acesso à poética do *Livro sobre nada* e permite melhor focalizar alguns procedimentos que nortearam a construção de seus poemas e que serão a seguir estudados, constituindo os fundamentos da Poética do Nada: o caráter de desconstrução e reconstrução da linguagem por meio do morfema *des-*; o sentimento de insatisfação com a lógica estereotipada que governa as leis e os seres do mundo real, que o eu-lírico questiona por meio de imagens surreais; a transformação do plano do significado das palavras por meio da geração de metáforas ousadas; a transformação e reinvenção do espaço.

1. O Morfema “des-”

Segundo Teixeira Coelho (2001, p. 31), uma das características fundamentais da literatura da modernidade é o princípio da descontinuidade, que, por meio do uso de formas como o prefixo “des-”, estabelece um procedimento analítico da linguagem, numa atitude de destruição e reconstrução do signo lingüístico: fragmenta-se e recria-se o signo num processo de desconstrução e reconstrução, inovando a expressão e o conteúdo da linguagem poética. Nas palavras do teórico: “O que parecia indivisível é agora fracionado em suas partes. O átomo não é a última unidade da matéria, pode-se ir além dele. A lingüística e a semiótica dividem o signo e o próprio processo mental em suas partes distintas” (2001, p. 31).

Na poesia do *Livro sobre nada*, o morfema “des-” é usado para compor exercícios poéticos, numa atitude lúdica em que a palavra é um objeto, um brinquedo a ser explorado e reconstruído de diferentes maneiras. É interessante notar que a forma “des-” não é utilizada apenas para a criação de neologismos, mas, também, utilizam-se as palavras prefixadas em “des-”, constantes no léxico, para intensificar a idéia de

desconstrução e inovação do signo lingüístico que o eu-lírico quer transmitir, de oposição e negação a tudo o que é estereotipado, tudo que é comum ou massificado.

Tome-se como exemplo o seguinte trecho:

As coisas tinham para nós uma desutilidade poética.
 Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso
 dessaber.
 A gente inventou um truque para fabricar brinquedos
 com palavras.
 O truque era só virar bocó.
 [...] (BARROS, 2000, p. 11)

Neste poema, podem-se encontrar dois neologismos formados pelo mesmo processo: a prefixação do morfema “des-”. No verso 1, encontra-se a palavra “desutilidade”. Na realidade, a palavra “desutilidade” pertence ao léxico da Língua Portuguesa, significando: inaplicabilidade, eventual ou temporária, de parte do capital ou de outros fatores de produção. Porém, em função do contexto e, mesmo, do fato de pertencer a um organismo poético, a palavra apresenta uma nova conotação: a negação, a ausência de utilidade das ditas “coisas”, que povoam a infância do eu-lírico, mas não uma falta de utilidade comum, e, sim, uma “desutilidade” que alcança uma esfera poética, pelo menos para o eu-lírico e seus familiares. Essa esfera de falta de utilidade com intuito poético que as “coisas” apresentam constitui a própria matéria do poema.

O segundo neologismo está nos versos 2 e 3. O verbo “saber” recebeu um prefixo “des-” e foi substantivado pelo artigo definido e pelo pronome possessivo. “Dessaber” representa uma negação de conhecimento, indicando esquecimento do que se sabia, ignorância, desaprendizagem. Para que as “coisas” sejam poéticas, é necessário que o eu-lírico se desvencilhe de toda e qualquer forma de lógica ou conhecimento automatizado da realidade para que a poesia flua de todas as partes e de todos os seres.

Pode-se dizer, então, que tudo para o eu-lírico tem uma utilidade poética, ou, antes, uma “desutilidade”, já que a poesia, segundo ele, não apresenta utilidade na vida prática, no cotidiano, pois seu valor está além da sistemática da existência humana, do real e tangível: seu valor está no despertar da imaginação, no desenvolvimento das sensações e sentimentos (por isso o “dessaber” é qualificado como riquíssimo).

Ainda com relação à palavra “dessaber”, é necessário falar que, sendo ela substantivada, a expressão ganhou mais força e uma maior condensação. Se, em vez de um verbo substantivado, tivesse sido usado um substantivo, o verso perderia muito de seu valor. Segundo Lapa (1968, p. 137), esse emprego resulta em uma força muito maior, além de resultar no pitoresco e no condensado.

A seguir, outro poema para análise:

À mesa o doutor perorou: Vocês é que são felizes
 porque moram neste Empíreo.
 Meu pai cuspiu o *empíreo* de lado.
 O doutor falava bobagens conspíquas.
 Mano Preto aproveitou: Grilo é um ser imprestável
 para o silêncio.
 Mano Preto não tinha entidade pessoal, só coisal.
 (Seria um defeito de Deus?)
 A gente falava bobagens de à brinca, mas o doutor
 falava de à vera.
 O pai desbrincou de nós:
 Só o obscuro nos cintila.
 Bugrinha boquiabriu-se. (BARROS, 2000, p. 15)

Neste poema, percebem-se três focalizações referentes ao espaço em que o eu-lírico vive: o doutor, que caracteriza o local como um paraíso (“Empíreo”); o pai do eu-lírico, que despreza a posição utópica do doutor (“Meu pai cuspiu o *empíreo* de lado”); e as crianças, desapegadas da realidade, dando espaço para o sonho, a imaginação, a recriação da linguagem (“A gente falava bobagens de à brinca”).

Surge então uma criação do eu-lírico para relatar a situação: “desbrincou”. O pai, uma figura voltada mais para a realidade, para o trabalho, para o sustento da família, de repente, cria, ele mesmo, um experimento lingüístico, como seus filhos: “Só o obscuro nos cintila”. A criação mostra o paradoxo da existência da família: uma vida árida, dura, simples, mas que transcende por meio da atividade poética.

Para destacar esse sublime momento em que o pai se entrega ao jogo lúdico da linguagem, o eu-lírico usa um neologismo: “desbrincou”, formado pela agregação do prefixo “des-” ao verbo brincar. O que pelas crianças é falado ludicamente, sem uma preocupação com a vida real, é resgatado pelo pai, que une sonho e realidade para descrever seu ponto de vista sobre sua vida. Diferentemente das crianças que falam de “à brinca”, o pai expõe suas idéias para o doutor de “à vera”, mas utilizando o recurso do experimento de linguagem.

Atente-se para a palavra “desuso” no poema que segue:

[...]

Bem antes, em 1922, na Vila do Livramento, onde
nascera, meu avô apregoava urinóis enferrujados.

Ele subia no Coreto do Jardim:

Olha o urinol enferrujado.

Serve para o desuso pessoal de cada um.

Já pertenceu de Dona Angida do Cocaís, senhora
de nobrementes.

É barato e inútil.

[...] (BARROS, 2000, p. 27)

O vocábulo “desuso” estabelece uma relação de similaridade com o objeto destacado: o urinol enferrujado. Este assume o papel, de acordo com a adjetivação que recebe, de algo insignificante, imprestável, o que é realçado quando o eu-lírico faz referência a seu uso, ou melhor, seu “desuso”, visto de forma ínfima também.

Alia-se a este sentimento de inferioridade o fato de o objeto ser algo de segunda mão: “Já pertenceu de Dona Angida de Cocais, senhora de nobrements”. E, aqui, estabelece-se o contraste: “Dona Angida do Cocais, senhora de nobrements”, colocada numa posição de superioridade em relação ao urinol enferrujado, algo inferior, que só serve mesmo para o *desuso*.

Observe-se o neologismo “deslendo”, empregado no poema abaixo:

5.3

A voz de meu avô arfa. Estava com um livro debaixo dos olhos. Vô! o livro está de cabeça pra baixo. Estou deslendo. (BARROS, 2000, p. 30)

Aqui, o prefixo “des-” atua como uma forma de inversão com relação ao ato de ler. O avô faz o caminho inverso na aprendizagem, em direção a um conhecimento anterior à alfabetização. Essa transgressão teria como meta um regresso a um lugar-tempo ideal, o momento em que se apreendem os conhecimentos de mundo e que norteiam o universo. Voltando a este ponto, há a oportunidade de transgredir essas leis, de fugir de tudo o que é estereotipado, com o intuito de recriar o universo e o que nele há. Perceba-se aqui que a “volta” sugerida pelo eu-lírico vem pela linguagem. Isso porque a dita transformação do mundo, segundo ele, deve ocorrer pela linguagem, pela recriação da mesma para se inaugurar um novo mundo. A palavra poética é a inauguradora de uma nova realidade (não-real).

No poema “Elegia de Seo Antônio Ninguém”, têm-se mais duas ocorrências do morfema “des-”:

Elegia de Seo Antônio Ninguém

Sou um sujeito desacontecido
rolando borra abaixo como bosta de cobra.
Fui relatado no capítulo da borra.
Em aba de chapéu velho só nasce flor taciturna.
Tudo é noite no meu canto.
(Tinha a voz encostada no escuro. Falava putamente)
Estou sem eternidades.
Não tenho mais cupidez.

Ando cheio de lodo pelas juntas como os velhos navios
 naufragados.
 Não sirvo mais pra pessoa.
 Sou uma ruína concupiscente.
 Crescem ortigas sobre meus ombros.
 Nascem goteiras por todo canto.
 Entram morcegos aranhas gafanhotos na minha alma.
 Nos lepramentos dos rebocos dormem baratas torvas.
 Falo sem alamares.
 Meu olhar tem odor de extinção.
 Tenho abandonos por dentro e por fora.
 Meu desnome é Antônio Ninguém.
 Eu pareço com nada parecido. (BARROS, 2000, p. 79)

Este poema faz parte da seção “Os Outros: o melhor de mim sou Eles”, em que são apresentados personagens com os quais o eu-lírico possui certas semelhanças e as identifica, criando uma comunhão entre seres. Para apresentar a figura de Antônio Ninguém, o eu-lírico utiliza o neologismo “desnome”. Pensando que o nome atesta uma identidade, uma individualidade, capaz de qualificar alguém, seria o “desnome” o oposto ou a negação de tal idéia: Antônio Ninguém é uma pessoa sem identidade própria, privado de individualidade, sem nenhuma qualificação, como atesta a descrição elaborada nos versos, em que o eu-lírico empresta sua voz ao próprio objeto de descrição. Contribui para essa privação de identidade a própria alcunha da personagem: Antônio (nome comum) Ninguém (neutro, vazio, nada, sem existência).

Antônio Ninguém se diz “um sujeito desacontecido”. Se um acontecimento implica um evento, uma novidade, algo de importância, o neologismo “desacontecido” seria a negação do acontecimento, algo que não aconteceu, sem importância, que não acrescenta nada à realidade e ao universo. Antônio Ninguém se declara um ser sem importância, que em nada contribui ou acrescenta à vida. Neste ponto, Antônio Ninguém cria importância para o eu-lírico, que tem apreço pelo insignificante, pelo desprezível, pelo rejeitado, e que, em seus versos, ganhará as grandiosidades do mundo, a partir do momento em que se transformar em linguagem.

Um outro poema para análise:



Não é por me gavar
 mas eu não tenho esplendor.
 Sou referente para ferrugem
 mais do que referente para fulgor.
 Trabalho arduamente para fazer o que é desnecessário.
 O que presta não tem confirmação,
 o que não presta, tem.
 [...] (BARROS, 2000, p. 41)

Pensando que sua poesia não tem uma função social, política ou moralizante, o eu-lírico encara o trabalho poético como algo “desnecessário” do ponto de vista do mundo real, mas que se tornará grandioso dentro do universo da linguagem, que está além de nossa realidade. O uso da palavra “desnecessário” contribui ainda para esclarecer tudo o que pode vir a se tornar material de poesia para o eu-lírico: não só o que é belo, mas tudo o que for ínfimo, desprezível, “desnecessário” para a sociedade se tornará poesia ao ser trabalhado artisticamente.

Atente-se, agora, para o uso da palavra desarrumar, no poema abaixo:

A terapia literária consiste em desarrumar a linguagem
 a ponto de que ela expresse nossos mais fundos desejos. (BARROS, 2000, p. 70)

A atividade poética é vista como uma terapia, algo capaz de satisfazer o eu-lírico, que tem como meta inovar a linguagem, desarrumá-la e reorganizá-la para que esta se torne poesia. Recriando-a, o eu-lírico quer transformar o mundo, quer criar um novo universo pela linguagem: que a palavra seja um mundo novo, além de nossa realidade, além do tangível e do concreto.

Um último poema para análise neste tópico:

[...]
 O olho vê, a lembrança revê, a imaginação transvê.
 É preciso transver o mundo.
 Isto seja:
 Deus deu a forma. Os artistas desformam.
 É preciso desformar o mundo:

Tirar da natureza as naturalidades.
[...] (BARROS, 2000, p. 75)

Segundo o eu-lírico, o olho humano apenas vê a realidade, mas pela imaginação tem-se a capacidade de enxergar e criar um novo mundo, mesmo que seja algo ilógico ou incompreensível. A natureza real está pronta e acabada, nada existe para ser realizado ou criado. Resta ao artista “desformar” o mundo por meio da linguagem, destruir e reconstruir o universo. É dever do artista ir além da realidade concreta, buscar o novo, o inacessível, o utópico, o indizível, o ininteligível. “Desformando” o universo, o poeta estará apto a recriá-lo pelo poder de sua imaginação e de sua criatividade poética, instaurando uma nova ordem lógica, diferente daquela pré-concebida pela sociedade, dando lugar ao inusitado, ao insólito, ao surreal.

Dentre os recursos empregados na poesia manuelina como forma de desconstrução e recriação, a presença do morfema “des-” evidencia o princípio da descontinuidade presente na poética da obra; é um índice de negação da realidade massificada, uma forma de fragmentação do signo com o intuito de inovar o conteúdo e a expressão da linguagem poética. O morfema “des-” carrega em si, poeticamente falando, a idéia de uma nova forma de conhecimento, uma fuga dos automatismos, um novo olhar sobre o mundo e seus seres.

2. Imagens Surreais

Cañizal, ao referir-se à arte surrealista, denomina-a “uma expressão que se rompe e um conteúdo que se afasta dos sentidos impostos pelo hábito” (1986, p. 106). Arte descontente com a lógica estereotipada que governa as leis e os seres do mundo real, o Surrealismo surge com uma nova perspectiva de olhar o mundo e entendê-lo, descobrindo-se um universo de descontinuidade, no qual reina o indeterminismo; efetua-se, então, pela arte surrealista, uma verdadeira segmentação da



realidade, esforçando-se para atingir a essência dos seres e das coisas para além das aparências. Segundo Cañizal:

Com o desígnio de abrir caminho para os subterrâneos desse tablado maior onde a vida, melancólica, encena intermináveis tragicomédias, o surrealismo, nos velhos e polvilhados palcos da escrita, luta, pois, contra as máscaras da linguagem e dessa permanente contenda lhe vem a vocação para rasgar veredas nos espaços sombrios da intimidade nas funduras do (sub)real. (1986, p. 63)

Fugindo, pois, da lógica pré-estabelecida que norteia a vida, o Surrealismo quer que a razão e a lógica se inclinem ante a imaginação, abrindo espaço para um amplo domínio de imagens e fantasia. O objetivo é ultrapassar este mundo utilitário, centrado no interesse material, para que se possa ser conduzido a um mundo de sonho, do maravilhoso e da magia. Assim, uma realidade acabada, aparentemente fixa e imutável, por meio da atividade surrealista, perderá sua aparente identidade absoluta e, pelo desvio artístico, ganhará uma nova, absoluta, verdadeira e poética.

Duplessis, citando Breton, acredita ser a poesia, mais do que a pintura, apta a se dispor aos mergulhos no inconsciente, geradores de imagens de grande beleza poética, apta a sugerir estes abismos misteriosos. Isso porque a poesia é mais desprendida da matéria, mais veloz na tradução da sucessividade dos pensamentos do espírito humano. Segundo Duplessis: “André Breton ‘considera as inspirações verbais bem mais ricas de sentido visual, infinitamente mais resistentes à vista do que as imagens visuais propriamente ditas’” (1963, p. 51).

Assim, o Surrealismo pertence ao empreendimento de recriação do universo, é um veículo de conquista do conhecimento: do mundo e de si próprio. Conhecendo seu interior e seu exterior, o homem tem a possibilidade de alcançar todos os tesouros, materiais e espirituais, até então desconhecidos, alheios à sua razão. Antes de ser uma negação do real, algo desconectado deste, o surreal é o “real desconhecido”, isto é, está contido na realidade, mas invisível, pois só se dará a conhecer por meio de um intenso trabalho imaginativo da mente humana, com a libertação do imaginário. Para Duplessis:

O Surrealismo tem por fim conciliar a antinomia da ação e do sonho; torna-se, pois, um modo de conhecimento desenvolvendo-se no quadro do materialismo dialético, em aplicação à palavra de ordem de Karl Marx: “mais-consciência” que concorda com a concepção psicológica da fusão do inconsciente e do consciente. (1963, p. 121)

Não se contentando em ver o mundo sob seu único aspecto objetivo, os surrealistas descobriram na mente (no sonho) uma nova fonte de inspiração, de incontestável originalidade poética, realizando ligações inesperadas de imagens originadas pela magia que envolve os seres e as coisas. A arte surrealista desenvolveu a faculdade de se espantar diante dos múltiplos aspectos da realidade exterior e interior, de descobrir novamente o maravilhoso. Duplessis afirma:

A única probabilidade que o homem tem de reconquistar sua liberdade é permanecer disponível para com o autêntico dissimulado pelas categorias da razão. Tanto quanto o amor e qualquer fuga para o Absoluto, a Arte, liberta das teorias, nos eleva acima de nossa condição humana, pois “não se conceberia uma esperança mais legítima e vasta do que o bater de asas”. (1963, p. 135)

Marcada pela criação de uma nova ordem lógica, diferente da razão sistemática que governa o mundo, a poesia manoelina traz em si marcas do Surrealismo, visto o trabalho que desenvolve com a linguagem: a destruição e a recriação das palavras para que ultrapassem a realidade objetiva e alcancem as grandiosidades do universo; por meio dos exercícios poéticos, as palavras se organizam, se interligam e se fundem, criando imagens inusitadas, bem ao gosto surrealista. Assim como a arte surrealista, a poesia manoelina não se contenta em ver o mundo sob um único aspecto objetivo; dessa forma, pela alucinação e pelo devaneio próprios do estado de criação poética, a mente se liberta da razão que norteia o mundo e se abre para a diversidade dos aspectos da realidade exterior e interior. Pela recriação da linguagem, o eu-lírico trará à tona o “real desconhecido”, aquilo que estava escondido, esperando para revelar-se.

Se o surrealismo “afasta o conteúdo dos sentidos impostos pelo hábito”, a poesia manoelina afastará as palavras de seus significados “impostos pelo hábito”.

Pela poesia, a palavra é retirada de seu estado de inércia, abrindo-se para o devir das coisas e do mundo. A palavra transformada será a instauradora de uma nova realidade, de um novo mundo, aberto ao maravilhoso e ao sonho. Através de uma nova lógica (ou novas lógicas), o ser humano tem a chance de alcançar os tesouros materiais e espirituais que estão alheios à realidade concreta. Pela poesia, o homem terá um novo olhar ante os seres, as coisas e o mundo a seu redor.

O estado de alucinação poética, segundo Castro (1992, p. 147), faz o poeta estar apto a se abrir para o mundo, participando do devir que se opera sobre o mundo e sobre os seres. Por meio dessa comunhão entre o artista e o material que se torna arte, instaura-se um novo universo, inaugura-se uma nova ordem lógica, com um profundo conhecimento do mundo e de si mesmo. A palavra poética, impregnada por uma atitude surreal a ser contemplada nas imagens provenientes dos versos, é o advento de uma nova consciência, de um estado de invenção. Pela ultrapassagem dos limites conhecidos, a palavra poética chegará ao nível de infinitude, estando apta a ilimitados experimentos lingüísticos, a ilimitadas relações imagéticas. Segundo Castro:

Se a palavra é a luz para que as coisas mostrem na luminosidade o que são, aqui a enunciação poética transfigura as palavras para que o sentido tenha a luz de um devaneio, de um outro horizonte que, por meio da fusão do horizonte já iluminado, com o do enunciado poético, transcenda a sua fulguração e surja outro horizonte mais vasto, de uma natureza criada a partir da palavra poética. (1992, p. 161)

Tendo um olhar voltado para a infância, o eu-lírico do *Livro sobre nada*, na seção “Arte de infantilizar formigas”, remonta este período marcante de sua vida, expondo a sua atitude de recriação da linguagem, a forma lúdica com que encara o trabalho poético. A abertura de sua mente para além da realidade concreta faz que, pela poesia, os seres e as coisas do espaço ao seu redor entrem em comunhão, criando imagens surreais para expressar o anseio do eu-lírico de inaugurar um novo mundo pelas palavras:

Depois de ter entrado para rã, para árvore, para pedra
– meu avô começou a dar germínios.

Queria ter filhos com uma árvore.
[...] (BARROS, 2000, p. 21)

1.10
Bernardo fala com pedra, fala com nada, fala com
árvore. As plantas querem o corpo dele para crescer por
sobre. Passarinho já faz poleiro na sua cabeça. (Ibid., p. 31)

Na segunda parte do *Livro sobre nada*, na seção “Desejar ser”, o eu-lírico, fazendo uma reflexão sobre si mesmo, sobre sua comunhão com os seres ínfimos e sobre sua arte poética, dá algumas pistas sobre a influência do surrealismo em sua poesia: a reorganização do universo, a operação de interligação entre os seres e as coisas para que estes se tornem poéticos, para se demonstrar a potência ilimitada das palavras. Pelo devaneio poético, estas se inovam, se reconstroem para alcançar grandiosidade:

Nasci para administrar o à-toa
o em vão
o inútil
Pertencço de fazer imagens.
Opero por semelhanças.
Retiro semelhanças de pessoas com árvores
de pessoas com rãs
de pessoas com pedras
etc etc.
Retiro semelhanças de árvores comigo.
Não tenho habilidades pra clarezas.
Preciso de obter sabedoria vegetal.
(Sabedoria vegetal é receber com naturalidade uma rã
no talo)
E quando esteja apropriado para pedra, terei também
sabedoria mineral. (BARROS, 2000, p. 51)

Na seção “O livro sobre nada”, o eu-lírico compõe fragmentos poéticos que revelam a essência de sua poética: a busca da inovação da linguagem. Inovação esta que será responsável pela criação de imagens surreais e insólitas, que já aparecem nestes mesmos fragmentos, vindo a confirmar sua identificação com a estética surrealista:

Sabedoria pode ser que seja estar uma árvore.



Peixe não tem honras nem horizontes.

Uma palavra abriu o roupão para mim. Ela deseja que eu
a seja.

Do lugar onde estou já fui embora. (BARROS, 2000, p. 69-71)

Na última seção do *Livro sobre nada*, “Os Outros – o melhor de mim sou Eles”, o eu-lírico expõe a influência de outras pessoas em sua poesia, pois comunga com eles um amor pelos seres ínfimos e pela reinvenção do mundo pela palavra poética. Aqui, também, o eu-lírico recorre à composição de imagens surreais para a descrição de tais indivíduos: as táticas de “desformar” o mundo que aprendeu com o pintor boliviano Rômulo Quiroga: “Deus deu a forma. Os artistas desformam. / É preciso desformar o mundo: / Tirar da natureza as naturalidades. / Fazer cavalo verde, por exemplo. / Fazer noiva voar – como em Chagall.” (BARROS, 2000, p. 75); a relação de Mário-pega-sapo com os sapos: “Abria um por um de canivete os sapos para ler nas / entranhas deles o seu futuro (do Mário).” (Ibid., p. 77); a descrição desconstrutiva da figura de Antônio Ninguém: “Crescem ortigas sobre meus ombros. / Nascem goteiras por todo canto. / Entram morcegos aranhas gafanhotos na minha alma. / Nos lepramentos dos rebocos dormem baratas torvas.” (Ibid., p. 79); a identificação de Bola-Sete com seu “habitat natural” – o beco: “Bola-Sete é filósofo de beco. / Marimbondo faz casa no seu grenho – ele nem zine. / Eu queria fazer uma biografia do orvalho – me disse. E dos becos também.” (Ibid., p. 81); a obra construída de “restos”, de Arthur Bispo do Rosário: “Descobri entre seus objetos um buquê de pedras com flor.” (Ibid., p. 83); e a perspectiva de vida do andarilho Andaleço: “A minha direção é a pessoa do vento. / Meus rumos não têm termômetro. / De tarde arborizo pássaros. / De noite os sapos me pulam. / Não tenho carne de água.” (Ibid., p. 85).

Por tudo isso, percebe-se que o resgate da estética surrealista ocorre em função da poética pretendida pelo *Livro sobre nada*: o sentimento de descontentamento para com a lógica estereotipada que rege as leis e os seres do mundo

real; a busca de novas perspectivas de olhar o mundo e entendê-lo. O que o eu-lírico quer é “desformar” o mundo e reconstruí-lo pela palavra poética, por meio de um intenso trabalho imaginativo, dando espaço para a alucinação e para o sonho como forma de reorganizar a razão pela sua poética.

Sendo a proposta da poética manoelina a desconstrução de um universo (de todos os seres, de todas as coisas, de todas as regras), alcançada por meio da fragmentação da palavra, até se chegar ao Nada – à negação total, e, após se limpar o terreno, realizar-se a transformação poética: a transmutação de todos os conceitos do universo da poesia, a proposta surrealista de arte se encaixa de forma muito coerente dentro da Poética do Nada, devido ao seu descontentamento com a lógica estereotipada e sua busca de uma nova perspectiva de olhar o mundo, tendo no sonho um instrumento de grande potencial por dar plena liberdade à imaginação, por não lhe impor limites.

3. A Metáfora

Um ponto significativo a ser analisado dentro da poética do *Livro sobre nada* é o intenso uso da metáfora, instrumento essencial para o intento poético do eu-lírico de transformar a linguagem e, conseqüentemente, o mundo. De acordo com Lopes (1987, p. 103), a metáfora (assim como as outras figuras) é, além de um investimento semântico qualificado por seu sentido, um investimento crítico de valor contra-ideológico em relação a uma “lógica da normalidade e da propriedade”. Valendo-se de seu potencial, a metáfora insere em nossa mente uma nova lógica, um desvio do funcionamento das normas de um sistema vigente. Tem-se, assim, um combate travado entre duas ideologias dentro do discurso, a partir da presença dessa figura. Porém, o que ela dá não é a simples negação de uma lógica já existente e a apologia de uma outra lógica, que chega de forma inovadora, muito menos a neutralização de uma em função da outra. O que ocorre é a implantação de um novo sistema cuja finalidade é motivar o exercício de criticidade, saindo daquilo que já está

pronto e acabado para entrar no campo de um problema a ser resolvido, obrigando o homem a refletir sobre as verdades supostamente absolutas e imutáveis. Para Lopes:

O que a figura produz é um termo mediador para evidenciar as contradições existentes dentro da lógica de um sistema. Mas, longe de ser um mediador neutro, que operasse a negação dos termos disjuntos opostos, o próprio e o trópico [...], a figura firma-se como um mediador complexo, que opera a conjunção afirmativa desses opostos. (1987, p. 103)

Na lírica da modernidade, Friedrich afirma que “a metáfora se transforma no meio estilístico mais adequado à fantasia ilimitada da poesia moderna” (1978, p. 206). Isso porque ela, a metáfora, não opera apenas a descoberta de pontos de intersecção entre duas realidades semelhantes; antes “constringe coisas que tendem a se afastar uma da outra” (1978, p. 206), abrindo-se para uma diversidade ilimitada de elementos que, ao serem postos em poesia, terão suas incongruências anuladas. O teórico afirma:

A lírica moderna, graças à capacidade metafórica fundamental de unir algo próximo com algo distante, desenvolveu as combinações mais desconcertantes, ao transformar um elemento que já é longínquo num absolutamente remoto, sem se importar com a exigência de uma realizabilidade concreta ou, mesmo, lógica. (1978, p. 207)

Neste turbilhão que é a poesia lírica da modernidade, a metáfora vem para abalar as estruturas lógicas da realidade, fazendo elementos os mais distintos possíveis entrarem em harmonia e comunhão, gerando imagens aparentemente antitéticas, mas que perderão seu caráter de oposição ao serem trabalhadas poeticamente, pois a poesia moderna está muito mais voltada para a linguagem e sua recriação que para a simples referência ao mundo.

Pensando que o poema manoelino tem como intuito poético a inovação da linguagem, a transformação da palavra ao ser posta em poesia, demonstrando toda a criatividade e ousadia criacional advindas da imaginação peculiar do eu-lírico, percebe-se que a metáfora é uma ferramenta primordial e imprescindível para a composição dos exercícios poéticos. Isso porque a transformação pela qual a palavra

tem que passar para se tornar poética não se dá apenas no plano fonológico ou morfossintático, com a inovação do significante. Ao lado dessa fase da criação poética, e tão importante quanto ela, está a transformação da ordem semântica das palavras, em que estas são geradoras de novos e infinitos significados. De acordo com Castro:

O processo metaforizante que se obtém pela tensão conflitual entre o mesmo ou o semelhante e o diferente, colocados em situação de confronto, é o jogo de obtenção de nova significação semântica. Essa tensão assegura a transferência de sentido e dá à linguagem o caráter de melhor significação, de melhor poder de abertura para novos aspectos, para novos horizontes de significação. (1992, p. 120)

Assumindo a semântica como campo experimental, onde a criatividade do poeta se materializará em forma de múltiplos significados, a palavra metaforizada será a “expressão da realização da inventiva poética” do poeta (CASTRO, 1992, p. 120). É a metáfora, então, dentro do poema manoelino, um instrumento com a função de inovar o significado das palavras; um canal, uma abertura para que o signo se transforme e se torne plurissignificativo; um meio de trazer para o poema uma nova ordem lógica, diferente daquela pré-estabelecida. Por meio de um intenso trabalho com a linguagem, trabalho este metafórico, o eu-lírico compõe, então, as imagens poéticas empregadas em sua poesia. Seria a imagem, então, o devir da palavra e do ser, pois, no poema manoelino, “a palavra é a expressão concreta de todo o seu mundo imaginário, que está em constante ânsia de emergir, de ser dito, de plurissignificar-se” (CASTRO, 1992, p. 120).

Fazendo um levantamento de todas as metáforas constantes na obra *Livro sobre nada* e, após isso, observando a frequência com que algumas palavras são utilizadas nesse processo, pode-se perceber uma intencionalidade entre a criação da imagem metafórica e a poética sugerida pelo discurso do eu-lírico. Seria a metáfora, então, um mecanismo de confirmação artística da essência da poética manoelina. Pensando nisso, a presente análise se dará de forma decrescente, analisando as metáforas por ordem numérica, das mais empregadas às menos.

Dentre as palavras utilizadas para a composição metafórica, as mais freqüentes são aquelas relacionadas ao campo significativo de “solidão”, como: lacuna, abandono, solidão, península, silêncio e noite. Em seguida, aparecem aquelas ligadas ao signo “voz” (boca e voz); em terceiro lugar, aparecem as do campo significativo “ínfimo”, seguidas, de forma decrescente, por “dia”, “olho”, “pedra”, “rio”, “vento” e “avesso”, entre outras.

Aqui é lacuna de gente. (BARROS, 2000, p. 13)

Meu avô abastecia o abandono.
De tudo haveria de ficar para nós um sentimento
longínquo de coisa esquecida na terra –
Como um lápis numa península. (Ibid., p. 17)

Para o eu-lírico e seus familiares, o lugar onde habitam é visto como muito pequeno, marcando uma imensa distância entre eles e o resto do mundo, além do afastamento em relação aos demais moradores do local, que devem ser em número pequeno. (“Aqui é lacuna de gente”). No segundo poema, que mostra a visita periódica de mascates que iam vender mercadorias de consumo naquele lugar, o elemento solidão será realçado por mais duas metáforas: uma fazendo referência ao avô, que, devido ao elevado número de anos vivendo naquele local, já nem se importa mais com a aparição de pessoas diferentes ali (“Meu avô abastecia o abandono”), e outra expressando a visão do eu-lírico sobre a influência daquele lugar seu trabalho poético (“De tudo haveria de ficar para nós um sentimento longínquo de coisa esquecida na terra – como um lápis numa península”); influência esta que não é vista como algo negativo, assim como a idéia de pequenez não o é, pois é ela a gênese de sua atividade com a linguagem.

Depois de ter entrado para rã, para árvore, para pedra
- meu avô começou a dar germínios.
Queria ter filhos com uma árvore.
Sonhava em pegar um casal de lobisomem para ir
vender na cidade.
Meu avô ampliava a solidão. (BARROS, 2000, p. 21)

Novamente o eu-lírico faz referência à figura do avô como alguém voltado para a solidão (“Meu avô ampliava a solidão”): com o passar do tempo, o avô vai-se desligando da realidade concreta e faz da sua própria vida uma atividade surreal, comungando sua existência com os seres da natureza (rã, árvore, pedra) e até querendo fundir os seres (“Queria ter filhos com uma árvore”), demonstrando a amplitude de sua imaginação.

5.6

O frio se encolheu nos passarinhos. Ó noite congelada
de jacintos! Eu estou transida de pétalas. (BARROS, 2000, p. 30)

22.4

De noite o silêncio estica os lírios. (Ibid., p. 33)

Outro signo pertencente ao campo significativo de “solidão” é a palavra noite, que nos versos acima demonstra a visão do eu-lírico e de seus familiares sobre seu local de habitação, já citada anteriormente. Aqui, a idéia de solidão abre-se para abranger todos os seres do local (“O frio se encolheu nos passarinhos”) e demonstra como ela, a solidão, pode vir a ser poética, pois representa uma interligação entre o homem, os seres e o meio, em que o homem apreenderá o mundo (“Eu estou transida de pétalas”) de forma poética (“De noite o silêncio estica os lírios”), “esticando” os seres para que alcancem grandiosidade pelo trabalho lingüístico.

Prefiro as máquinas que servem para não funcionar:
quando cheias de areia de formigas e musgo – elas
podem um dia milagrar flores.

(Os objetos sem função têm muito apego pelo
abandono.)

Também as latrinas desprezadas que servem para ter
grilos dentro – elas podem um dia milagrar violetas.

(Eu sou beato em violetas.)

Todas as coisas apropriadas para o abandono me religam
a Deus.

Senhor, eu tenho orgulho do imprestável!

(O abandono me protege.) (BARROS, 2000, p. 57)

Neste poema, o eu-lírico volta a afirmar sua ligação com o abandono (a solidão) e a importância que este tem em sua vida e em seu trabalho poético, pois há uma identificação entre o sentimento de abandono presente em seu espírito e o sentimento de abandono que permeia as coisas ínfimas, que serão matéria de sua poesia. Ocorre, então, pelo abandono, uma ligação transcendental (“Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam a Deus”), em que o eu-lírico, em sua condição de inferioridade, assim como os outros seres, ganharão a grandiosidade do mundo por meio da imaginação poética, que só existe graças a essa perspectiva de abandono (“O abandono me protege.”).

A minha diferença é sempre menos. (BARROS, 2000, p. 71)

Vi um prego do Século XIII, enterrado até o meio
numa parede 3x4, branca, na XXIII Bienal de Artes
Plásticas de São Paulo, em 1994.
Meditei um pouco sobre o prego.
O que restou por decidir foi: se o objeto enferrujado
seria mesmo do Século XIII ou do XII?
Era um prego sozinho e indiscutível.
Podia ser um anúncio de solidão.
Prego é uma coisa indiscutível. (Ibid., p. 59)

Essa íntima ligação com o sentimento de solidão ajudará o eu-lírico na composição de seus experimentos de linguagem, e é ele que causa a “diferença” em sua poética. Esse sentimento atravessou o tempo e ainda no presente é visto e contemplado de forma marcante, pois se tornou basilar em sua atividade poética, o próprio motivo para que o mundo seja transformado pela palavra:

Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por
aí a desformar. (BARROS, 2000, p. 75)

Esta solidão será também ponto de inter-relação entre o eu-lírico e outros personagens que, pela voz do eu-lírico, irão expressar sua ligação com a solidão e a forma marcante com que esta age em suas vidas:

Em aba de chapéu velho só nasce flor taciturna.
Tudo é noite em meu canto.

[...]

Tenho abandonos por dentro e por fora. (BARROS, 2000, p. 79)

O beco é uma instituição que une o escuro do homem
com a indigência do lugar. (Ibid., p. 81)

Na escala de palavras utilizadas para a criação de metáforas, o segundo lugar corresponde àquelas relacionadas com o campo significativo “voz” (boca e voz). Segundo Castro (1992, p. 120), a metáfora boca, na poesia manuelina, simboliza a comunhão dos elementos da natureza, a abertura para o conhecimento, uma comunhão através do sensível e do imaginário. Tome-se, pois, os versos que apresentam metáforas desse tipo para realizar a próxima análise.

Catre-Velho é um traste pessoal à-toa.
Nossa mãe falava:
Não vale um cabelo.
Não serve nem pra remendo.
Só presta pra cantar e tocar violão.
Catre-Velho ensinava: A voz de um cantador tem que
chegar a traste para ter grandezas...

Ele tinha uma voz de harpas destroçadas. (BARROS, 2000, p. 25)

A figura Catre-Velho, no poema em questão, simboliza a visão que o próprio eu-lírico tem sobre a atividade poética, que se apresenta consoante com o sentimento de arte do artista musical. A “voz”, ou seja, a palavra, para se tornar poesia e alcançar as “grandezas” do mundo, deve chegar a ponto de “traste”. Assim sendo, todos os seres podem se tornar poéticos por meio da abertura para o conhecimento proposta pelo eu-lírico.

Carrego meus primórdios num andor.
Minha voz tem vício de fontes.
Eu queria avançar para o começo.
Chegar ao criancamento das palavras.
Lá onde elas ainda urinam na pema.
Antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos.
Quando a criança garatuja o verbo para falar o que
não tem.
Pegar no estame do som.
Ser a voz de um lagarto escurecido.

Abrir um descortínio para o arcano. (BARROS, 2000, p. 47)

A proposta poética do eu-lírico é a de uma “desaprendizagem” para que se possa reorganizar os conceitos e re-apreender o mundo. Seu objetivo é, então, uma volta ao começo, aos primórdios, ao momento de invenção da linguagem para que a comunicação poética trabalhe por meio do sensível e do imaginário a inovação lingüística.

Não pode haver ausência de boca nas palavras:
nenhuma fique desamparada do ser que a revelou. (BARROS, 2000, p. 67)

Pensando que a metáfora “boca”, neste poema, tem os sentidos de abertura para o conhecimento e comunicação por meio do sensível e do imaginário, estabelece-se automaticamente a visão que o eu-lírico tem sobre a palavra: esta é a abertura para uma nova forma de conhecimento, a instauradora de uma nova realidade, que será trabalhada por meio da sensibilidade e da imaginação do artista do verso. Por isso não pode haver “ausência de boca” nas palavras, pois, dentro do poema, não há lugar para a palavra estereotipada e massificada pela realidade; em poesia, a palavra é um ser em devir, transformador do universo. Neste aspecto, todas as palavras poderão vir a se tornar poéticas, pois comungam com o eu-lírico uma existência e um mundo:

Quero a palavra que sirva na boca dos passarinhos. (BARROS, 2000, p. 70)

Pelo trato poético, a palavra morre e ressurge plurissignificativa. O desejo de inovação lingüística vem da inquietação do eu-lírico perante sua realidade. Estando a natureza pronta e acabada, resta ao artista recriá-la por meio da linguagem, desvencilhando-se de todo um sistema lógico para que sua mente ganhe liberdade criadora por meio do fazer poético:

Só a alma atormentada pode trazer para a voz um
formato de pássaro. (BARROS, 2000, p. 75)



Em terceiro lugar, na escala manóelina de metáforas, encontram-se os termos relacionados ao campo significativo do ínfimo. Além de fazer referência aos seres ínfimos, rejeitados pela sociedade, há a referência ao próprio eu-lírico e seus familiares, colocados no mesmo grau dos demais seres. Isso faz estas metáforas estarem intimamente ligadas aos referentes à solidão: o sentimento de pequenez com relação ao mundo, que ganhará grandiosidade pela poesia.

19.9

Uma égua iniciava meu irmão. O pai ralhava com ele.
Meu irmão foi entrando para inseto até desaparecer.
Ficou dentro do mato até amanhã. (BARROS, 2000, p. 31)

Não é por me gavar
mas eu não tenho esplendor.
Sou referente para ferrugem
mais do que referente para fulgor.
Trabalho arduamente para fazer o que é desnecessário.
O que presta não tem confirmação,
o que não presta, tem.
Não serei mais do que um pobre diabo que sofre de nobrezas.
Só as coisas rasteiras me celestam.
Eu tenho cacoete pra vadio.
As violetas me imensam. (Ibid., p. 41)

Sendo “referente para ferrugem”, isto é, estando intimamente ligado ao abandono, à solidão, o eu-lírico se coloca numa relação de comunhão com os demais seres inferiores para que estes tenham imenso valor dentro da poesia (“Só as coisas rasteiras me celestam”). Dando espaço e valor para o ínfimo, o eu-lírico está, de certa maneira, ganhando grandiosidade também, visto que pode alcançar todos os limites do universo por meio da linguagem.

Ateu é uma pessoa que pode provar cientificamente
que não é nada. Só se compara aos santos. Os santos
querem ser os vermes de Deus. (BARROS, 2000, p. 70)

A.B. do R.

Arthur Bispo do Rosário se proclamava Jesus. Sua obra
era ardente de restos: estandartes podres, lençóis encardidos,
botões cariados, objetos mumificados, fardões

da Academia, Miss Brasil, suspensórios de doutores – coisas apropriadas ao abandono. Descobri entre seus objetos um buquê de pedras com flor. Esse Arthur Bispo do Rosário acreditava em nada e em Deus. (Ibid., p. 83)

A dicotomia ínfimo – grandiosidade é latente na visão poética do eu-lírico como se pode perceber nos versos transcritos acima. No primeiro exemplo, tem-se a relação “santos – vermes – Deus”, que pode ser compreendida como a relação entre a poesia e os seres ínfimos: estes, ao serem postos em poesia, ganharão grandiosidade dentro do Universo; assim é a relação santos – Deus, estando os primeiros numa posição diferenciada dos demais seres, mas infimamente posicionados em relação ao segundo. Essa idéia será realçada no segundo exemplo, que também apresentará a união ínfimo (nada) – grandiosidade (Deus): a grandiosidade que a poesia confere a todos os seres.

As metáforas relacionadas ao campo significativo “dia” são aquelas referentes à passagem do tempo, à constante evolução e transformação por que todos os seres e todas as coisas passam, dentro de um universo em devir também. Representam o trabalho poético de inovação das palavras, sua morte e seu ressurgimento por meio do trato poético. Neste sentido, pertencem a um ciclo ininterrupto, pois a criação poética é ilimitada, jamais esgotando a possibilidade de inovação lingüística:

Quem aperta o botão do amanhecer é o araquã. (BARROS, 2000, p. 13)

Meus filhos, o dia já envelheceu, entrem pra dentro. (Ibid., p. 21)

O meu amanhecer vai ser de noite. (Ibid., p. 60)

Andando devagar eu atraso o final do dia. (Ibid., p. 85)

A metáfora do campo significativo “olho” representa a ligação entre o eu-lírico, os seres e o mundo a seu redor. O olhar é uma janela para o mundo, uma forma de aprendizagem das coisas. Pelo olhar, o eu-lírico capta e apreende o mundo

para que sua imaginação o transforme ao ser colocado em linguagem. Assim, o olho representa a sensibilidade e a capacidade de maravilhar-se e buscar o novo, características inatas ao eu-lírico:

Um lagarto atravessou meu olho. (BARROS, 2000, p. 21)

10.4

Os patos prolongam meu olhar... Quando passam
levando a tarde para longe eu acompanho. (Ibid., p. 32)

Meu olhar tem odor de extinção. (Ibid., p. 79)

O elemento “pedra”, nas metáforas manuelinas do *Livro sobre nada*, representa o perene, o eterno, aquilo que não pode ser destruído nem mesmo pelo passar do tempo. Representa também a sabedoria, o entendimento sobre as coisas e os seres. Sua ligação com a poesia está justamente no caráter eterno da palavra poética, que não é perecível, porque fala sempre de maneira nova ao ser humano. Eis o intuito do eu-lírico: eternizar as palavras pela arte poética, conferir-lhes o estatuto de sabedoria:

Bugrinha batia com uma vara no corpo do sapo e ele
virava uma pedra. (BARROS, 2000, p. 11)

E quando esteja apropriado para pedra, terei também
sabedoria mineral. (Ibid., p. 51)

Eu queria ser lido pelas pedras. (Ibid., p. 69)

Segundo Castro (1992, p. 124), a metáfora “rio”, na poesia manuelina, representa o conceito de vida, de origem e de acontecer da vida na natureza. É a vida que rola e segue, é caminho, fecunda e sustenta a vida:

Por dentro de nossa casa passava um rio inventado. (BARROS, 2000, p. 11)

12.1

Choveu de noite até encostar em mim. O rio deve estar
mais gordo. Escutei um perfume de sol nas águas. (Ibid., p. 32)

No primeiro exemplo, tem-se a palavra rio associada a uma imagem surreal composta pelo trabalho com a linguagem. Sendo o rio o símbolo da vida que segue livremente e da fecundação da vida, sua ligação à casa do eu-lírico é muito propícia, por ser a casa o local de sua habitação e vivência e de criação e invenção de seus “brinquedos de linguagem”, o local de origem de sua poética. No segundo exemplo, tem-se o rio como o originador da vida, associado ao vocábulo sol. Representa também a beleza do ambiente que será posto em poesia.

A metáfora do campo significativo “vento”, segundo Castro (1992, p. 127), representa a vida, no sentido de vivacidade, força, fecundidade e tato. O vento é o veículo para o desconhecido, para o imaginário, para o mundo que transcende nossos horizontes:

12.8

As garças descem nos brejos que nem brisas.
Todas as manhãs. (BARROS, 2000, p. 30)

A minha direção é a pessoa do vento. (Ibid., p. 85)

Por fim, tem-se a metáfora do campo significativo “avesso”, que simboliza a singularidade do trabalho poético do eu-lírico, que procura recriar o universo por meio da linguagem: sua nova forma de ver o mundo, sua busca de uma nova lógica, diferente daquela pré-estabelecida, sua fuga de tudo que seja estereotipado e massificado, seu ideal de avivamento das palavras:

Meu avesso é mais visível que um poste. (BARROS, 2000, p. 68)

Não saio de dentro de mim nem para pescar (Ibid., p. 68)

Concluindo este tópico, é necessário ressaltar a função da metáfora na poesia manuelina. Se o mundo está em constante devir, e o poeta quer, pelo Nada,

negar uma realidade e criar outra, a transformação deve se dar na palavra poética no nível do significante (neologismo) e, da mesma forma, no nível do significado: pela metáfora, criam-se imagens novas, insólitas e inusitadas. O uso das metáforas denuncia o trabalho de inovação da linguagem (metáfora “voz”) em função do devir do mundo (metáforas “dia”, “rio”, “vento”): o olhar poético sobre os seres instaura uma reaprendizagem dos conceitos (metáfora “olho”) para se criar uma nova forma de lógica (metáfora “avesso”).

Há, no *Livro sobre nada*, uma identificação entre o eu-lírico e os seres ínfimos a partir do momento em que a “solidão” é posta como principal base para as metáforas da obra. Descrevendo o espaço de sua infância como “lacuna de gente”, um local cheio de “distâncias”, o eu-lírico demonstra o sentimento de pequenez que está presente em sua vida, colocando-se numa posição de inferioridade, como a posição das coisas ínfimas que ele tanto estima. Daí as metáforas “solidão” e “seres ínfimos” estarem intimamente ligadas.

4. O Espaço

O espaço é outro aspecto a ser considerado na obra de Manoel de Barros. Na poesia do *Livro sobre nada*, o Pantanal é o espaço predominante: mais do que um pano de fundo pitoresco sobre o qual o eu-lírico compõe seus exercícios de linguagem, o ambiente pantaneiro é material importante para sua poesia, que, por meio de uma “ligação fisiológica” com o eu-lírico, será transformado em linguagem e reinventado. Note-se o que disse o próprio Manoel de Barros sobre esse assunto, ao ser entrevistado:

(Antônio Gonçalves Filho) Naturalmente é uma observação de caráter genérico, mas parte da produção poética brasileira revela uma relação quase fisiológica com a terra, mesmo entre autores fundamentalmente ligados a uma realidade urbana. O senhor que saiu do Mato Grosso, quando jovem, retornando depois de muitos anos, sente essa relação inevitável?

(Manoel de Barros) Urbanos ou não, é certo, estamos fisiologicamente ligados à mãe-terra. Ao nosso quintal. Ao quintal da nossa infância – com direito a árvores rios e passarinhos. O poeta promana desses marulhos. Nossa infância, explicou mestre Gilberto Freyre, ainda vai dar canga-pés nos ribeiros por muitos séculos. Nossos centros urbanos ainda não proíbem rios de correr e de ter peixes. E nem irão proibir que relvas cresçam nas encostas dos morros. Ou que as relvas cubram os lábios do chão. Água e chão amorosamente entram-se. O poeta se escura em natureza. E será escravo da terra, fisiologicamente. Sendo essa uma escravidão redentora. (GUIZZO, 1990, p. 319)

No primeiro poema da seção “Arte de infantilizar formigas”, já se nota a influência do espaço no processo de criação poética:

As coisas tinham para nós uma desutilidade poética.
Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso
dessaber.
A gente inventou um truque para fabricar brinquedos
com palavras.
O truque era só virar bocó.
Como dizer: Eu pendurei um bentevi no sol...
O que disse Bugrinha: Por dentro de nossa casa passava
um rio inventado. (BARROS, 2000, p. 11)

Os fundos do quintal são o local onde o “dessaber” é praticado. Sendo o chamado “dessaber” algo praticado por quase todos os membros da família, a casa, simbolizando a união entre os familiares, e, dentro dessa, os fundos do quintal, figurando a intimidade, a convivência e o lazer, além de um contato maior e mais visível com o mundo ao seu redor, era o local próprio para a realização dos experimentos de linguagem.

Ainda com relação a este poema, tem-se a locução adverbial “Por dentro de nossa casa”, referindo-se ao local onde passava o rio inventado a que Bugrinha se refere. Seu valor está no fato de evidenciar a casa do eu-lírico como lugar apropriado para a criação de experimentos. Aqui, a casa torna-se cenário para a criação de imagens surreais.

A casa da lembrança é o espaço para onde a imaginação conduz o eu-lírico. O caráter de intimidade da casa está diretamente ligado ao sentimento de

felicidade. A referência ao espaço converte-se, então, em referência à felicidade. Descrever o espaço na poesia é descrever a gênese da poética do eu-lírico: o estágio inicial de seu trabalho com a linguagem (“fabricar brinquedos com palavras”).

Atente-se, agora, para o poema abaixo:

O pai morava no fim de um lugar.
Aqui é lacuna de gente – ele falou:
Quase que só tem bicho andorinha e árvore.
Quem aperta o botão do amanhecer é o arãquã.
Um dia apareceu por lá um doutor formado: cheio de
suspensórios e ademanes.
Na beira dos brejos gaviões-caranguejeiros comiam
caranguejos.
E era mesma a distância entre as rãs e a relva.
A gente brincava com terra.
O doutor apareceu. Disse: Precisam tomar anquilostomia.
Perto de nós sempre havia uma espera de rolinhas.
O doutor espantou as rolinhas. (BARROS, 2000, p. 13)

Aqui, o espaço é caracterizado como “fim de um lugar” pelo eu-lírico, de acordo com o posicionamento de seu pai, visto que no poema aparece a voz deste, de forma direta. A idéia é realçada pela metáfora “Aqui é lacuna de gente”. Porém, o próprio eu-lírico parece não se convencer de que o fato de morar em um “fim de lugar” seja algo negativo. Haja vista que ele faz referência à chegada de um doutor (possivelmente um médico) e ao fato de sua chegada implicar a fuga das rolinhas: “Perto de nós sempre havia uma espera de rolinhas. O doutor espantou as rolinhas”. Assim, a chegada de outro ser humano (somando para diminuir a “lacuna”) é encarada de forma negativa: um elemento estranho ao espaço causou uma perda para o eu-lírico: as rolinhas, que, como todos os outros seres, são vistas de forma poética e são matéria de poesia.

Observe-se o seguinte poema:

Apenas de mês em mês aparecia uma carreta de mascate,
puxada por 4 juntas de bois no fim daquele lugar.
Levava caramelos, bolachinhas, pentes, argolas para
laço, extrato Micravel, peças de algodoim para fazer saia
branca, filó de mosqueteiro, vidros de amica para curar

machucaduras, brincos de peschibequê, - essas coisas
sem santidade...
Nossa mãe comprava amica e bolachinhas.
Dona Maria, mulher do Lara, comprava brincos e
extrato Micravel.
Meu avô abastecia o abandono.
De tudo haveria de ficar para nós um sentimento
longínquo de coisa esquecida na terra –
Como um lápis numa península. (BARROS, 2000, p. 17)

Também nesse poema ressalta-se a idéia de pequenez: dessa vez, falando-se do cotidiano da gente daquele lugar, que só via outros rostos quando passavam viajantes por ali para vender comida, roupa ou qualquer tipo de utensílios. Uma novidade periódica e passageira, depois da qual, tudo voltava à solidão habitual.

Para expressar sua visão sobre esse cotidiano, o eu-lírico cria uma metáfora: “De tudo haveria de ficar para nós um sentimento longínquo de coisa esquecida na terra – Como um lápis numa península”. A passagem de mascates naquele “fim de lugar” (como o eu-lírico caracteriza o espaço) provoca nele a sensação de que aquele é um local esquecido pelo mundo. Para ele, o mundo é uma península, enquanto aquele lugar é um simples lápis.

Contemplando um pouco mais esta metáfora, pode-se questionar: por que exatamente um “lápis” numa península, e não qualquer outro objeto (por que não uma agulha, um botão, um pente?). A possível resposta estaria ligada à condição poética do eu-lírico: a função do lápis é escrever, “fazer linguagem”; o eu-lírico, assim como um lápis numa península, sabe que sua pequenez em relação ao mundo é suprida pela sua atividade poética: pela poesia ele apreende o mundo, está em comunhão com ele, pode transformá-lo e recriá-lo de acordo com sua imaginação. Pela poesia, então, o sentimento de pequenez cede lugar à oportunidade de ser o mundo, de tê-lo em suas mãos e em sua mente, de tornar-se grande em relação a ele.

Um outro poema para análise:

À mesa o doutor pererou: Vocês é que são felizes
porque moram neste Empíreo.



Meu pai cuspiu o *empíreo* de lado.
 O doutor falava bobagens conspícuas.
 Mano Preto aproveitou: Grilo é um ser imprestável
 para o silêncio.
 Mano Preto não tinha entidade pessoal, só coisal.
 (Seria um defeito de Deus?)
 A gente falava bobagens de à brinca, mas o doutor
 falava de à vera.
 O pai desbrincou de nós:
 Só o obscuro nos cintila.
 Bugrinha boquiabriu-se. (BARROS, 2000, p. 15)

Aqui, tem-se uma opinião sobre o local de alguém que é estranho a este mesmo local: o doutor, que já apareceu em outro poema. A classificação que o doutor atribui ao ambiente é a de um “empíreo”, um verdadeiro paraíso, um lugar sublime, sagrado. Para alguém que vem de fora, possivelmente de um grande centro urbano, o campo é visto como um local de paz, de tranquilidade, diferentemente da cidade, cheia de barulho e agitação. Em contraponto à opinião do doutor, tem-se a opinião do pai do eu-lírico, um morador daquele lugar: “Meu pai cuspiu o empíreo de lado”, para quem o campo não possui nada de paraíso.

Observe-se o seguinte poema:

O menino de ontem me plange. (BARROS, 2000, p. 19)

Neste fragmento poético, tem-se uma idéia de como o espaço da infância deixou marcas profundas no eu-lírico. No presente, a lembrança de sua infância no campo lhe traz uma certa tristeza aliada à saudade. Isso vem comprovar o afeto que o eu-lírico tem para com aquele espaço: lá ele viveu momentos felizes e por aquele espaço veio sua criatividade poética – ali e dali nasceu sua poética.

Um último poema:

Um filósofo de beco

Bola-Sete é filósofo de beco.
 Marimbondado faz casa no seu grenho – ele nem zine.
 Eu queria fazer a biografia do orvalho – me disse.



E dos becos também.
 É preciso refazer os becos, Senhor!
 O beco é uma instituição que une o escuro do homem
 com a indigência do lugar.
 O beco é um lugar que eleva o homem até o melhor
 aniquilamento.
 Um anspeçada, amigo meu, de aspecto moscal, só
 encontrou a salvação nos becos.
 Antoninha-me-leve era Eminência nos becos de
 Corumbá.
 Senhor, quem encherá os bolsos de guimbas, de
 tampinhas de cerveja, de vidrinhos de guardar moscas –
 senão os tontos de beco?
 E quem levará para casa todos os dias de tarde a mesma
 solidão – senão os doidos de beco?

(Algum doido de beco me descende?) (BARROS, 2000, p. 81)

Estabelecendo uma relação de semelhança com a personagem Bola-Sete, o eu-lírico cede sua voz a ele para que se faça uma descrição de um trecho importante daquele espaço: o beco. O beco estabelece uma relação de similaridade com as coisas ínfimas a que o eu-lírico faz referência; o beco, local ínfimo também, ao se tornar poesia, ganhará grandiosidade: segundo ele, uma biografia do beco teria a mesma poesia que uma biografia do orvalho; o beco é um local que reflete as escuridões da alma humana, que expressa sua solidão, seu aniquilamento. O beco, enfim, gera filosofia e, também, gera poesia.

Em seu trabalho de reconstrução de todo um universo, o eu-lírico utiliza como referência o espaço (o Pantanal) numa atitude de individualismo demiúrgico, reconstruindo pela palavra, primeiramente, o particular para, em seguida, se chegar ao genérico (o cosmos). O espaço vem como forma de se preservar as diferenças, de resgatar todas as formas de incompatibilidade, de vislumbrar as múltiplas realidades, bem ao gosto da teoria do fragmentarismo, que não acredita no ideal do “todo” harmônico nem em sua busca. O Pantanal será importante em sua poética, pois traz em si aquilo que se tornará poesia: os seres ínfimos, a natureza, a ligação entre o homem, os seres, as coisas e o meio.

Todo o ambiente, bem como os seres que lhe são próprios, chegarão ao ponto de Nada, de negação, para a transmutação pela palavra poética. Tudo será recriado por meio da negação das convencionalidades rumo à instauração de um novo universo, partindo da transformação do Pantanal para se chegar, por fim, à transformação do cosmos. O ponto inicial será, então, a menor partícula do espaço particular, do Pantanal: os seres ínfimos.

Ao fazer referência a objetos industrializados, estes se apresentam em fase de deterioração, sendo desconstruídos para que possam ingressar no universo poético. Tais objetos são impregnados pelos seres ínfimos para que possa haver uma associação entre eles e a natureza. Ao entrarem em contato com o ambiente pantaneiro, as máquinas ganharão nova vida a partir dos ideais poéticos em questão, chegando ao nível de inferioridade para que possam ser transmutadas também pela poesia.

Pela preferência com relação ao espaço pantaneiro, dar-se-á, também, uma oposição entre o homem urbano e o homem ligado à natureza, sendo este mais importante dentro da poesia do *Livro sobre nada*. Assim como os demais seres em processo de fragmentação rumo ao Nada e transmutação, o homem será um elemento importante dentro do universo poético, estando ligado vitalmente à natureza e pela recriação dos conceitos, entrando em comunhão com todos os seres, fundindo-se entre si para o surgimento de seres surreais. Tem-se, assim, nesta poesia, sapos virando pedras, o avô dando germínios e querendo ter filhos com uma árvore, uma açucena amando seres humanos, Bernardo falando com pedras e árvores, uma violeta “pensando” o ser humano, “ortigas” crescendo sobre os ombros de Antônio Ninguém, e assim por diante.

Um item importante com relação à transmutação do ser humano é a referência à figura de Bernardo, que já apareceu em outras obras de Manoel de Barros: “bocó”, “parecido com passarinho”, “fala com pedra, fala com nada, fala com árvore”,



“as plantas querem o corpo dele para crescer por sobre”, “passarinho já faz poleiro na sua cabeça”. Segundo Pereira:

Bernardo incorpora em si o resultado do resgate do homem adâmico através de um processo de recuperação de sua essência natural. Este resgate é realizado mediante a possibilidade do retorno à sua forma primitiva e original de criação, um tempo mítico, cujo alcance psicológico é possível através de um retorno eterno. (2001, p. 80)

O personagem Bernardo, ser humano que se confunde com a noção de “natureza”, é o símbolo da intenção poética de transfiguração da realidade, é aquele que “transvê” o mundo pela palavra, que vê além dos convencionalismos e dos estereótipos: pelo processo de ida rumo ao Nada, vai instituindo um novo universo e uma nova identidade. Apresentando um intenso grau de inocência devido à convivência e à comunhão com a natureza e com os seres ínfimos, Bernardo representa o homem em busca de sua origem metafísica, em busca de um tempo-espaço ideal, transmutado pelo devir do mundo.

AUTO-REFLEXÃO SOBRE A ARTE POÉTICA

Após as referências ao processo de coesão e os recursos poéticos empregados no *Livro sobre nada*, fazem-se necessárias algumas considerações sobre o caráter metapoético dessa obra, o que será de ajuda para compreender melhor a natureza da Poética do Nada e a problemática que esta traz para o discurso da arte da modernidade.

De acordo com Teixeira Coelho (2001, p. 44), a obra de arte moderna, antes de mirar a realidade exterior e de referir-se a qualquer ponto dessa realidade, fala de si própria, focalizando o material que a torna arte, isto é, a sua linguagem. Toda “arte sobre arte” se fundamenta numa busca de autodesvelamento da arte, o que gera um redimensionamento de atitudes e instrumentos utilizados na realização de tal processo, pois a concepção metalingüística tem como base construção e consciência, opondo-se à concepção de arte como sentimento e expressão. De acordo com o crítico, a obra de arte da modernidade “é uma obra que se auto-refere constantemente, que continuamente se autoquestiona e que vai procurar sua essência, sua verdade, na linguagem, isto é, em seu próprio código de representação”. (2001, p. 44).

Fazendo referência a Octavio Paz, Teixeira Coelho (2001, p. 45) afirma que, na era moderna, a linguagem torna-se um duplo do Universo: criando-se (ou recriando-se) a linguagem de forma artística, estar-se-á criando um novo Universo. Donde a autocrítica a que a linguagem artística se submete, a auto-reflexão sobre o processo de criação, de transformação de si mesma. Ter-se-ia, assim, não uma reflexão sobre aquilo que é visível, mas, sim, tentativas de “tornar” visível tudo aquilo que está oculto, pronto para revelar-se.

Dentro da modernidade, portanto, a poesia estará a serviço do poeta, que não quer mais se expressar por meio da linguagem poética, antes quer expressar a própria linguagem poética. Segundo Cruz (1998, p. 129), nesse sentido, a poesia torna-

se crítica da linguagem e, no nível da recepção, condiciona o leitor ao engajamento com a atitude poética. A poesia não é mais um produto final, é a articulação de um processo.

Já no prefácio do *Livro sobre nada*, que estrategicamente recebeu o título de *Pretexto*, toma-se conhecimento da intenção dessa poesia e do tipo de poética que moldará seus poemas. Título estratégico, pois carrega em si uma certa ambigüidade: pretexto tanto poderia ser um motivo, a idéia que deu origem e que norteou a construção dos poemas, como também, bem ao gosto do estilo manuelino, que fragmenta e reconstrói as palavras, seria (por neologismo) um “pré-texto”: uma luz inicial que traz para o leitor a chave de um enigma – o olhar que cada um deve ter ao contemplar a obra para apreender seu significado e sua intenção –, o marco-zero de uma poética que se expandirá nas páginas subseqüentes:

Pretexto

O que eu gostaria de fazer é um livro sobre nada. Foi o que escreveu Flaubert a uma sua amiga em 1852. Li nas *Cartas exemplares* organizadas por Duda Machado. Ali se vê que o nada de Flaubert não seria o nada existencial, o nada metafísico. Ele queria um livro que não tem quase tema e se sustente só pelo estilo. Mas o nada de meu livro é nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc etc. O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora. (BARROS, 2000, p. 7)

A partir deste texto, já se podem apontar algumas características da poética que o eu-lírico explorará por meio de seus poemas e que serão constantemente o assunto destes, numa auto-reflexão sobre poética que chamará o leitor para comungar com ele sua visão de arte da palavra.

O eu-lírico inicia fazendo uma referência a Flaubert que funcionará como contraponto para a apresentação da poética do *Livro sobre nada*: nesta obra, a poesia seria algo sem uma função política, social ou moral (“Fazer coisas desúteis”) dentro da nossa realidade (“um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, o parafuso de veludo”), ou seja, seria o nada, pois não se pode mudar nada na realidade

concreta, que está pronta e acabada, mas seria tudo dentro de um universo próprio, à parte, independente do nosso: o Universo da linguagem – que está em constante transformação por meio da palavra poética. Para o eu-lírico, a poesia é vista como algo lúdico (“O que eu queria era fazer brinquedos com palavras”), uma brincadeira com a linguagem que se dá por meio da fragmentação e reconstrução desta. Assim, o objetivo dessa poesia é a transformação do universo por meio da palavra poética, a desconstrução e reconstrução da linguagem, que instaurará uma nova realidade. Essa transformação será a mola de sua poética: a poesia como objeto lúdico, que será evidenciada e confirmada já no primeiro poema da obra:

As coisas tinham para nós uma desutilidade poética.
 Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso
 dessaber.
 A gente inventou um truque para fabricar brinquedos
 com palavras.
 O truque era só virar bocó. (BARROS, 2000, p. 11)

A atividade poética para o eu-lírico é vista como um “truque para fabricar brinquedos com palavras”. Dentro do universo infantil, brinquedo é o objeto que atrai, que encanta, que maravilha, que abre as portas da imaginação para o maravilhoso, e que, de certa forma, ensina também. Assim é a poesia para o eu-lírico: ela tem a capacidade de atrair e encantar os homens, de fazê-los maravilharem-se com o mundo e com o que nele há, de instigar a imaginação e a criatividade, de lhes ensinar a procurar o lado não visto das coisas, de nunca se contentar com o pronto e acabado. O poema trabalha com todas as coisas de formas infinitas, nunca esgotando a capacidade de inovação da linguagem. Assim como a criança tem a capacidade de sonhar, de inventar coisas novas e diferentes da lógica pré-estabelecida, a poesia também busca uma transformação, uma nova organização da linguagem; e, para que isso ocorra, é necessário que a mente humana se abra para o novo, que ouse sonhar com o irreal. Comungando uma existência com a natureza e seus seres, o eu-lírico, pelo trato poético, faz as palavras ganharem toda a grandiosidade do mundo.

Observe-se, agora, os seguintes poemas:



Meu irmão veio correndo mostrar um brinquedo que inventara com palavras. Era assim:
Besouros não trepam no abstrato. (BARROS, 2000, p. 23)

22.4

Hoje completei 10 anos. Fabriquei um brinquedo com palavras. Minha mãe gostou. É assim:
De noite o silêncio estica os lírios. (Ibid., p. 33)

Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria. (Ibid., p. 71)

De acordo com Castro (1992, p. 175), a infância pode ser vista como um lugar/tempo ideal, em que há uma relação de igualdade entre o poeta e a vida cotidiana. É a infância, então, uma experiência marcante, caracterizada como arquétipo da realidade da perfeição, uma idealização do estado de vida, marcada pelo êxtase de viver como um inocente jogo de fazer e experimentar. O mundo, os seres, as coisas, as pessoas são vivenciados de uma forma tão marcante, que o poeta volta a eles para criar seus trabalhos poéticos. As relações (com o mundo e com as pessoas) que se estabelecem nessa fase da vida são tão agradáveis, que levam o poeta ao fascínio, à felicidade e à plenitude eternizante, constantemente resgatadas no presente pelo trabalho com a linguagem. Tudo isso será transformado nas matrizes da poética e evocado para expressar em poesia uma idealidade do universo.

A palavra é vista, então, pelo eu-lírico, como um obstáculo a ser superado, como um território a ser desbravado; a palavra desbravada, explorada em todas as suas potencialidades, inaugurará uma nova realidade. Mas para que a palavra seja renovada, é necessária uma árdua luta a ser travada entre o eu-lírico e a palavra:

Não é por me gavar
 mas eu não tenho esplendor.
 Sou referente pra ferrugem
 mais do que referente pra fulgor.
 Trabalho arduamente para fazer o que é desnecessário.
 O que presta não tem confirmação,
 o que não presta, tem.
 Não serei mais um pobre diabo que sofre de nobrezas.
 Só as coisas rasteiras me celestam.
 Eu tenho cacoete pra vadio.

As violetas me imensam. (BARROS, 2000, p. 41)

Este “trabalho árduo”, este combate entre o eu-lírico e a palavra será gerador de uma poética singular, de um novo estilo de linguagem: o “idioleto manelês archaico”. Sendo que o idioleto, segundo o próprio eu-lírico afirma, é o “dialeto que os idiotas usam para falar com as pedras e com as coisas”; deixando de lado qualquer valor negativo com relação à palavra “idiota”, esta é aqui utilizada para definir a pessoa que tem a capacidade de se maravilhar com os seres da natureza, de comungar com eles um sentimento poético:

Escrevo o idioleto manelês archaico* (Idioleto é o dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas). Preciso de atrapalhar as significâncias. O despropósito é mais saudável do que o solene. (Para limpar das palavras alguma solenidade – uso bosta.) Sou muito higiênico. E pois. O que ponho de cerebral nos meus escritos é apenas uma vigilância pra não cair na tentação de me achar menos tolo que os outros. Sou bem conceituado para parvo. Disso forneço certidão.

**Falar em archaico: aprecio uma desviação ortográfica para o archaico. Estâmagos por estômagos. Celeusma por celeuma. Seja este um gosto que vem de detrás. Das minhas memórias fôsseis. Ouvir estâmagos produz uma ressonância atávica dentro de mim. Coisa que sonha de retraves.*
(BARROS, 2000, p. 43)

A meta do eu-lírico, a partir do “idioleto manelês archaico”, é recriar a linguagem e seus significados (“atrapalhar as significâncias”), atribuindo ao signo lingüístico novas e inúmeras significações. Atente-se para o uso do vocábulo “archaico”, escrito em linguagem archaica com o intuito de demonstrar a já analisada volta no tempo: utilizando a forma “archaico”, o eu-lírico lança um olhar para a longínqua formação da língua portuguesa, evidenciando a busca da invenção da linguagem a que o trabalho poético se propõe. Por esse regresso temporal, percebe-se que, para o eu-lírico, a palavra não pode ser massificada ou estereotipada:

Não gosto de palavra acostuada. (BARROS, 2000, p. 71)



O eu-lírico não tem apego à “palavra acostumada”, pois esta não faz mais do que conceituar a realidade concreta, pronta e acabada. O que ele quer é destruir o signo lingüístico massificado e reconstruí-lo pelo trato poético, dar-lhe nova roupagem para que, pela poesia, ele ganhe grandiosidade, que ele seja o mundo e expresse-o por meio de si próprio. Assim, pelo trato do eu-lírico, as palavras ganharão força e nova expressão, intensidade e potência:

Não pode haver ausência de boca nas palavras: nenhuma
fique desamparada do ser que a revelou. (BARROS, 2000, p. 67)

Quero a palavra que sirva na boca dos passarinhos. (Ibid., p. 70)

Revigorada pela mão do artista, a palavra poética será capaz de expressar todos os desejos e todos os sonhos que permeiam a imaginação do eu-lírico, tudo aquilo que o maravilhou e que, agora, sua alma quer extravasar:

A terapia literária consiste em desarrumar a linguagem
A ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos. (BARROS, 2000, p. 70)

O estado poético é um estado de intensa atividade da imaginação, que trabalha arduamente para recriar a linguagem. Sendo essa terapia tão intensa e tendo que requerer tanto de sua imaginação, o eu-lírico classifica seu trabalho como um “delírio”. Em meio a delírios e alucinações, serão criadas as mais diferentes imagens poéticas, mesmo que sejam ilógicas, incompreensíveis ou surreais:

Sei que fazer o inconexo aclara as loucuras.
Sou formado em desencontros.
A sensatez me absurda.
Os delírios verbais me terapeutam.
Posso dar alegria ao esgoto (palavra aceita tudo).
(E sei de Baudelaire que passou muitos meses tenso
porque não encontrava um título para os seus poemas.
Um título que harmonizasse os seus conflitos. Até que
apareceu *Flores do mal*. A beleza e a dor. Essa antítese o
acalmou.)

As antíteses congraçam. (BARROS, 2000, p. 49)

Ao afirmar que “palavra aceita tudo”, o eu-lírico mostra que o arranjo poético que dá à linguagem é vasto e ilimitado. A palavra poética é uma grande potência, pois aceita infinitas organizações; desdobra-se, mostrando todo o esplendor de si mesma, que ocorre pelo trabalho artístico com o signo lingüístico.

Mesmo demonstrando o poder que exerce sobre as palavras, o trato cruel pelo qual faz elas passarem para garantir sua morte e ressurreição, o eu-lírico, ironicamente, se considera um servo delas, um escravo que tem como sina inevitável trabalhar em função delas, para que se transformem e expressem o mundo de forma inovadora:

As palavras me escondem sem cuidado. (BARROS, 2000, p. 69)

Aonde eu não estou as palavras me acham (Ibid., p. 69)

Analisando os poemas, percebe-se que neste combate infundável não há perdedores e vencedores, antes há uma comunhão entre o eu-lírico e os seres, as coisas e o mundo, que será expressa por meio de seus poemas, sendo marca fundamental de sua poética:

Uma palavra abriu o roupão pra mim. Ela deseja que eu
a seja. (BARROS, 2000, p. 70)

O eu-lírico coloca o artista e a arte numa posição diferenciada daquela dos demais homens e seres no sentido de que, enquanto o que muitos têm é a capacidade de enxergar com seu olhar apenas a realidade concreta, o artista, enquanto ser que se abre para a diversidade das coisas, está apto a enxergar e criar um novo mundo, fora daquela lógica pré-estabelecida. Se a natureza real está pronta e acabada, não restando nada a ser criado, resta ao artista, então, recriar o mundo por meio da linguagem:

As lições de R. Q.

Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):



A expressão reta não sonha.
 Não use o traço acostumado.
 A força de um artista vem de suas derrotas.
 Só a alma atormentada pode trazer para a voz um
 formato de pássaro.
 Arte não tem pensa:
 O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
 É preciso transver o mundo.
 Isto seja:
 Deus deu a forma. Os artistas desformam.
 É preciso desformar o mundo:
 Tirar da natureza as naturalidades.
 Fazer cavalo verde, por exemplo.
 Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.

Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por
 aí a desformar.

Até já imaginei mulher de 7 peitos para fazer vaginação
 comigo. (BARROS, 2000, p. 75)

Comungando com Rômulo Quiroga um ideal e uma visão de mundo, o eu-lírico descreve sua meta de “desformar” o mundo por meio da palavra. Em primeiro lugar, para se fazer poesia, não se deve ficar preso à lógica estabelecida que norteia a vida e o mundo (“A expressão reta não sonha”); além disso, a palavra não pode ser estereotipada ou massificada, pois, ao ser posta em poesia, a linguagem será contaminada pelo devir do mundo (“Não use o traço acostumado”); o trabalho poético é visto como um combate entre o eu-lírico e as palavras (“A força de um artista vem de suas derrotas”); o artista é aquele que não se conforma com a realidade, que busca novas formas de ver o mundo, sendo o trabalho lingüístico sua válvula de escape (“Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro”), a livre expressão que garante sua liberdade; pelo uso da imaginação, o eu-lírico recria a realidade, construindo um novo universo pela linguagem (“O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo”); se a natureza concreta está pronta, resta ao artista destruir o mundo e reconstruí-lo por meio da palavra poética (“Deus deu a forma. Os artistas desformam”).

Atente-se para o seguinte poema:

O artista é um erro da natureza. Beethoven foi um erro



perfeito. (BARROS, 2000, p. 70)

Classificando-se a si mesmo como “um erro da natureza”, percebe-se a singular posição em que o eu-lírico se coloca. “Erro”, aqui, não carrega qualquer conotação negativa, antes pode ser encarado como aquilo que não se encaixa em um sistema, que destoa das demais coisas da mesma realidade: o eu-lírico, como artista que é, não se contenta com a realidade que o cerca e, por meio de sua arte, transformará essa realidade. As tentativas de transformar o mundo pela arte são vistas como algo nobre e de caráter extremamente elevado (“Beethoven foi um erro perfeito”).

Os experimentos de linguagem utilizados pelo eu-lírico funcionam como um mecanismo de fragmentação, representando a fragmentação do próprio mundo e de seus seres, numa atitude de desconstrução e reconstrução por meio da linguagem:

Com pedaços de mim eu monto um ser atônito. (BARROS, 2000, p. 37)

Para Castro (1992, p. 141), estando o mundo em constante devir, a palavra poética retrata o estado “deveniente” das coisas pelo aspecto da deterioração que levará à futura reconstrução, e pelo estado de abandono, que servirá como ponto de purificação e de fertilização; pela transformação lingüística, chegar-se-á ao brilho do renascimento.

Um outro poema:

Mosca dependurada na beira de um ralo –
Acho mais importante do que uma jóia pendente.

Os pequenos invólucros para múmias de passarinhos
que os antigos egípcios faziam –
Acho mais importante do que o sarcófago de Tutancâmon.

O homem que deixou a vida por se sentir um esgoto –
Acho mais importante do que uma Usina Nuclear.
Aliás, o cu de uma formiga é também muito mais
importante do que uma Usina Nuclear.

As coisas que não têm dimensões são muito importantes.
Assim, o pássaro *tu-you-you* é mais importante por seus pronomes do que por seu tamanho de crescer.

É no ínfimo que eu vejo a exuberância. (BARROS, 2000, p. 55)

Ao dizer que “o pássaro *tu-you-you* é mais importante por seus pronomes do que por seu tamanho de crescer”, o eu-lírico chama a atenção para o olhar que se deve ter pelo signo, mais do que pelo seu referente. No caso em questão, pela peculiaridade fonética do nome dessa ave, que proporciona experiências verbais.

Pelo trato poético, o ínfimo ganhará exuberância e valor. Com o renascimento da palavra, inaugura-se um novo mundo. A palavra em estado de decomposição revela essa transformação e se presta a ela. Sua poesia expressa-se pela força expressiva da inauguração de uma novidade que só o eu-lírico é capaz de dizer:

Venho de nobres que empobreceram.
Restou-me por fortuna a soberbia.
Com esta doença de grandezas:
Hei de monumentar os insetos!
(Cristo monumentou a Humildade quando beijou os
pés de seus discípulos.
São Francisco monumentou as aves.
Vieira, os peixes.
Shakespeare, o Amor, A Dúvida, os tolos.
Charles Chaplin monumentou os vagabundos.)
Com esta mania de grandeza:
Hei de monumentar as pobres coisas do chão mijadas
de orvalho. (BARROS, 2000, p. 61)

Aliás, com relação ao ínfimo, o eu-lírico coloca a si mesmo numa situação de inferioridade, mas que de forma alguma será vista como algo negativo, antes será uma força para compreender e valorizar as coisas insignificantes. Ele mesmo, a partir de seu sentimento de inferioridade, se tornará apto ao trabalho poético:

De tudo haveria de ficar para nós um sentimento
longínquo de coisa esquecida na terra –
Como um lápis numa península. (BARROS, 2000, p. 17)



Pela poesia, o eu-lírico quer se abrir para a diversidade, pois quanto mais constante e diversificado for o seu contato com o universo poético, mais atento será seu olhar para as coisas à sua volta; quer investigar e indagar sobre a natureza das coisas, despertando-se para uma vivência dinâmica e sensível do real; quer questionar e renovar os conceitos e refazer as experiências vivenciadas; quer manter viva a capacidade de maravilhar-se, de vivenciar o novo, de reencontrar a si mesmo:

A ciência pode classificar e nomear os órgãos de um
sabiá
mas não pode medir seus encantos.
A ciência não pode calcular quantos cavalos de força
existem
nos encantos de um sabiá.

Quem acumula muita informação perde o condão de
adivinhar: divinare.

Os sabiás divinam. (BARROS, 2000, p. 53)

Outro ponto básico na auto-reflexão que se instaura na poesia do *Livro sobre nada* é a questão da recusa à lógica estabelecida pela sociedade. Considerada muitas vezes como uma poesia que não se preocupa com a razão, que não apresenta qualquer tipo de lógica, que até mesmo nega a lógica estabelecida, na verdade, pelas reflexões do eu-lírico, o que se percebe é que este não apresenta uma atitude de negação da lógica, mas, sim, a busca da construção de uma nova forma de lógica a ser empregada em sua poética, como demonstra o poema a seguir:

O meu amanhecer vai ser de noite. (BARROS, 2000, p. 68)

Segundo Landeira (2001, p. 69), o eu-lírico, na verdade, não se recusa a seguir o raciocínio lógico que governa a vida em sociedade e o mundo, tendo plena consciência da dimensão cerebral que envolve a criação poética. O que ele quer é, a partir de uma lógica pré-estabelecida pela sociedade, construir uma outra lógica, singular, própria para a intenção de seus exercícios poéticos.

Observe-se o poema a seguir:

Estilo é o modelo anormal da expressão: é estigma. (BARROS, 2000, p. 69)

Tendo como objetivo a inovação lingüística por meio da poesia, o que se percebe é que o eu-lírico raciocina, sim, sobre a linguagem e sua sistemática e subverte a lógica verbal para organizar um estilo peculiar à sua poética, estilo este que ficará marcado em sua vida como um “estigma”, uma marca diferenciadora com relação ao seu olhar sobre o mundo, para que, pela transgressão lingüística, transgrida-se também uma realidade massificada.

O que sustenta a encantação de um verso (além do ritmo) é o ilogismo. (BARROS, 2000, p. 68)

Assim, melhor do que classificar o “ilogismo” como a ausência total de lógica, seria classificá-lo como uma nova forma de lógica com intenções poéticas. Segundo Landeira:

*O sentido de *ilogismo* aqui parece estar mais próximo do desvio da lógica aparente das coisas do que da falta de lógica. A partícula *i-* poderia valer não só para indicar a ausência mas também para indicar, de acordo com os dicionários, interioridade, “dentro de”, como, por exemplo, em “imigrar”. Assim, ilogismo, num olhar que alarga o seu sentido, o que é muito comum ao estilo de Manoel de Barros, supõe aquilo que se busca dentro da lógica. (2001, p. 70)*

Se o ilogismo é uma nova forma de lógica, sua função é subverter a lógica dominante com o intuito de se contrapor à da linguagem comum para que, sintática e semanticamente, a palavra seja transformada e renovada:

Melhor jeito que achei para me conhecer foi fazendo o contrário. (BARROS, 2000, p. 67)

Como último ponto a ser analisado com relação à auto-reflexão sobre o discurso da arte, tem-se a função (ou da ausência de função) da poesia dentro da sociedade e do mundo contemporâneo:

Sempre que desejo fazer alguma coisa, não faço nada;
mas quando não desejo contar nada, faço poesia. (BARROS, 2000, p. 69)

Pensando ser esta poesia (do *Livro sobre nada*) um trabalho artístico sem qualquer preocupação com problemáticas políticas, sociais ou morais (sendo que o eu-lírico tem plena consciência disso), pode-se analisar que, do ponto de vista do engajamento com uma realidade, de fato esta poesia não apresenta uma função, pois sua preocupação básica é a reorganização ilimitada da linguagem verbal, a desconstrução e recriação do universo por meio da linguagem.

Para o eu-lírico, o papel da poesia não é refletir a realidade ou fazer apologia a ela, antes tem como princípio instigar a imaginação humana. Retiram-se as palavras de seu silêncio, de seu estado de inércia, corrompendo-as para que, por meio da transformação, ao serem colocadas em poesia, sejam capazes de expressar o mundo e sê-lo por meio de si mesmas:

Melhor do que nomear é aludir. Verso não precisa dar
noção. (BARROS, 2000, p. 68)

Para encerrar, a declaração do próprio poeta:

(José Otávio Guizzo): A poesia é necessária? Quais as funções da poesia no mundo atual?

(Manoel de Barros): A mim me parece que é mais do que nunca necessária a poesia. Para lembrar aos homens o valor das coisas desimportantes, das coisas gratuitas. [...] Há que se ter umas coisas gratuitas para alimentar os loucos de água e estandarte.

Quanto às funções da poesia... Creio que a principal é a de promover o arejamento das palavras, inventando para elas novos relacionamentos, para que os idiomas não morram a morte por fórmulas, por lugares comuns. Os governos mais sábios deveriam contratar os poetas para esse trabalho de restituir a virgindade de certas palavras ou expressões, que estão morrendo cariadas, corroídas pelo uso em clichês. Só os poetas podem salvar o idioma da esclerose. Além disso a poesia tem a função de pregar a prática da infância entre os homens. A prática do desnecessário e da cambalhota, desenvolvendo em cada um de nós o senso do lúdico. Se a poesia desaparecesse do mundo, os homens se transformariam em monstros, máquinas, robôs. (GUIZZO, 1990, p. 310)

CONCLUSÃO

Como observou-se ao longo desta dissertação, *Livro sobre nada* não é apenas mais uma obra de Manoel de Barros, mas uma obra que inaugura e desenvolve uma poética, em que as faces do fazer estão estreitamente vinculadas às faces do sentir: o poema é ao mesmo tempo poesia e poética. O primeiro passo para compreender essa poética é entender a gama de sentidos que o Nada assume no discurso do eu-lírico, a partir de seu conceito básico de "negação". O Nada é a negação: negação da realidade que norteia a sociedade; negação dos valores absolutos que esta sociedade prega; negação de todo um sistema de lógica pré-estabelecido, massificado e estereotipado que rege as coisas, os seres e o universo. O Nada manoelino, todavia, não é negação absoluta, anulação de "tudo", mas uma forma de esvaziamento, de desconstrução, anulando-se todas as regras e todas as lógicas como forma de busca de uma nova realidade, de novas lógicas, de um novo universo. Pelo Nada, quer-se transpor todos os limites impostos, demonstrando que a palavra poética não aceita limites: recriando o mundo pela poesia, o poeta mostra toda a força, toda a potência, todo o poder ilimitado das palavras.

Dentre os recursos poéticos utilizados para realizar a experiência de desconstrução, o poeta trabalha a fragmentação poética, rejeitando os mecanismos triviais de coesão textual. Por isso seus poemas podem ser fragmentados em diversas partes autônomas (blocos independentes de significação), criando-se subpoemas independentes ou novas seqüências textuais para um mesmo poema. Alia-se ao ideal de fragmentação existente na obra a utilização do morfema "des-", que carrega em si o princípio da descontinuidade e um novo olhar sobre os seres, fugindo-se dos automatismos.

A idéia da fragmentação estrutural tem como intuito essencial refletir um dos conteúdos basilares da poesia da obra em questão: o amor pelos seres ínfimos,

com os quais o poeta comunga uma existência. Daí as metáforas “solidão” e “seres ínfimos” estarem intimamente ligadas dentro do *Livro sobre nada*.

Trabalhando com as “coisas” e os seres ínfimos, o poeta quer, segundo Pereira, “desmanchar o lugar comum e aniquilar o chavão literário” (2001, p. 77), isto é, reconstruir a linguagem através da negação dos conceitos. Ora, pensando que o intuito de sua poética é a negação de uma realidade e de uma lógica e a busca de novas realidade e razão, tudo poderá ser poesia (todas as coisas, todos os seres), pois todo conceito será esvaziado e recriado para se tornar linguagem poética. Todas as palavras alcançam grandiosidade ao inaugurarem uma nova ordem lógica, um novo universo.

Sendo inauguradora de um novo universo, a palavra deve ser transformada, não só em seu plano de expressão, mas também em seu plano de conteúdo. Para tanto, o poeta recorre ao uso de metáforas que demonstram o trabalho de inovação do signo lingüístico, coerente com os fins da intenção poética de negação, esvaziamento e transformação da realidade. Intenção poética que, por seu descontentamento com a lógica estereotipada, faz esta poesia estar muito próxima da proposta surrealista de arte.

Em sua busca de reconstrução da realidade, o poeta parte da transubstanciação do espaço particular (o Pantanal) para chegar à transubstanciação do espaço genérico (o cosmos). Tudo neste espaço, desde os seres mais ínfimos, será transformado em função da negação do convencional rumo à construção do novo universo pretendido pelo poeta.

Para a desconstrução e a reconstrução do universo, o poeta estabelece um retorno a suas origens, simbolizando a volta à origem de todas as coisas. Esse regresso a essa fase tem como meta a reorganização dos conceitos: volta-se aos primórdios para reapreender as noções sobre as coisas; tem-se, assim, simbolizado o processo do Nada. De acordo com Pereira:



Nessa perspectiva, o retorno aos primórdios, isto é, à etapa original de certos aspectos do universo, terá sua consciência marcada pelo ponto de partida mais notável: o nada. A dimensão niilista na poesia de Manoel de Barros é, por assim dizer, uma verdadeira busca obcecada pelas substâncias poeticamente inaugurais do universo do inútil, ou seja, o poder das palavras e a dimensão infinita e incompleta do nada. (2001, p. 81-2)

Fase marcada pelo mistério e pela ausência de regras, a volta às origens busca, então, resgatar a essência inaugural do universo, fundindo o lúdico e o racional para que as palavras inaugurem, pois, uma nova realidade. O mistério traz para a poesia a fantasia, o sonho, o surreal, o enigmático; a ausência de regras traz as possibilidades de se reorganizar a linguagem, de transgredir estrategicamente a gramática para que as palavras, ludicamente, sejam impregnadas pelo devir do mundo e criem um novo universo, o da Linguagem Poética, regido por uma nova lógica, que em nada se assemelha àquela estereotipada e massificada pela sociedade.

Para sistematizar, finalmente, de forma concisa, a Poética do Nada, depois da descrição até aqui levada a efeito, pode-se recorrer a Friedrich (1978, p. 122-8), que buscou observar a poética de Mallarmé, a partir do tema do Nada, e organizou um esquema ontológico de sua poesia. Esse mesmo roteiro pode ser aplicado ao *Livro sobre nada*, de Manoel de Barros.

Friedrich estabelece três fases referentes ao Nada na poética de Mallarmé:

- a) O afastamento do real;
- b) A idealidade, o absoluto, o Nada;
- c) O Nada e a linguagem.

De posse de todos os dados analisados, aplicando-se esses critérios ao *Livro sobre nada*, de Manoel de Barros, ter-se-á a seguinte concepção da Poética do Nada:

a) O afastamento do real

O poeta apresenta sua poesia como o reflexo de sua insatisfação com a realidade; realidade esta regida por valores absolutos e regras pré-estabelecidas, condicionando o homem a idéias massificadas e estereotipadas. A atitude poética vem como forma de desmanchar o lugar comum e aniquilar o chavão literário. Se o mundo real está pronto e acabado, resta ao poeta a tentativa de recriar os conceitos por meio da atividade poética. Para tanto, todos os seres, até os mais ínfimos, serão trazidos para a poesia e serão subjugados pelo trabalho com a linguagem.

b) A idealidade, o absoluto, o Nada

Incapaz de alcançar o “todo” harmonioso utópico, o homem só consegue compreender a realidade em seus fragmentos. Pensando nisso, o poeta usará o fragmentarismo para a criação de seus poemas e instauração de sua poética. Fragmentando-se o universo, estar-se-á desconstruindo-o, decompondo-o em suas unidades mínimas. Este processo segue em direção ao Nada, que é a negação de todos os valores, de todos os seres; a anulação de todos os conceitos na busca de transpor os limites impostos. Chegando-se ao Nada, estar-se-á chegando à essência inaugural do universo, à origem de todas as coisas, de toda a criação.

c) O Nada e a linguagem

Neste processo de devaneio poético, o poeta reconstrói, então, o universo, por meio da linguagem. De volta às origens, ele, livre de todas as regras e aberto ao mistério, dará liberdade à sua imaginação. A partir disso, tudo se tornará poético ao ser transubstanciado pela linguagem poética, sem preocupação com as convencionalidades.

Ao lado desse esquema ontológico, pode-se ainda esquematizar a Poética do Nada, de Manoel de Barros, a partir das seguintes fases:

1) Insatisfação com o Real

Manoel de Barros apresenta um sentimento de descontentamento com a realidade concreta e com as regras e padrões estereotipados e massificados que norteiam a sociedade. A realidade está pronta e acabada, não restando nada para ser criado, o que condiciona o homem ao estatuto de simples contemplador e extensão desse universo. Na ansiedade de buscar o novo, de subverter tudo aquilo que está estabelecido como imutável e incontestável, o poeta vai transmutar essa realidade e a si mesmo por meio da transubstanciação da palavra poética.

2) Negação da Palavra Convencional

Para que a realidade seja transformada pela linguagem, a palavra poética não pode ser estereotipada, pois esta nada acrescenta de novo à intenção poética do autor. Dessa forma, Barros, em seu processo de criação artística, faz um regresso espacio-temporal a um tempo-espaco utópico, representado pelo regresso à infância imaginária do eu-lírico, simbolizando o regresso às longínquas origens da língua, quando regras e padrões podem ser manipulados e rejeitados.

3) O Nada

Esse regresso, que culmina no Nada, tem como intuito o esvaziamento, a desconstrução quase que total da linguagem. Assim, numa atitude demiúrgica, o poeta subverte o plano de expressão e o plano de conteúdo da palavra para que esta irrompa em plurisignificação e inaugure uma nova realidade. Encarando a língua como um objeto lúdico, Manoel de Barros vai “brincar” com o signo lingüístico para compor

seus experimentos verbais. Nesse processo lúdico, entram em cena o fragmentarismo da linguagem por meio do singular processo de coesão empregado e pelo uso do morfema “des-”; a junção do sonho e do real, formando imagens surreais; a subversão do significado das palavras pelo uso de metáforas, reorganizando o espaço particular (Pantanal) rumo à reorganização do cosmos.

4) Um Mundo “Transvisto”

Reorganizando a linguagem poética, o poeta estará reorganizando os conceitos, as regras e a lógica do universo real. A palavra será impregnada pelo devir do mundo para expressá-lo de maneira inovadora. Estará aberta ao mistério, à imaginação, ao obscuro, ao surreal para fecundar uma nova ordem das coisas. Pelo Nada, as palavras são libertadas para, em arte, acompanharem a sensibilidade e a criatividade do poeta, permitindo que realidades virtuais concretizem-se em linguagem.

Pelo Nada, o poeta tem sua mente aguçada, motivada a se abrir para a diversidade, para ter um olhar mais atento às coisas a sua volta. O Nada leva o poeta a não se contentar com o pronto e acabado, questionando e renovando os conceitos recebidos e vivenciados, refazendo as experiências existenciais. O Nada mantém viva a capacidade de maravilhar-se, de buscar o novo ou, no dizer do eu-lírico em muitos versos, como se estivesse respondendo a indagações do leitor e do crítico encantados com o percurso de negação criadora e fomentadora do livro:

O que não sei fazer desmancho em frases.

Eu fiz o nada aparecer.

(Represente que o homem é um poço escuro.

Aqui de cima não se vê nada.

Mas quando se chega ao fundo do poço já se pode ver o nada.)

Perder o nada é um empobrecimento. (BARROS, 2000, p. 63)



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Obra de Manoel de Barros

BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

2. Sobre a Obra de Manoel de Barros

CASTRO, Afonso de. *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância*. Campo Grande: FUCMT – UCDB, 1992.

CRUZ, Ester Mian da. A metapoesia em Manoel de Barros. *Universitária*. Araçatuba, v. 2, n. 2, p. 123-39, dez. 1999.

GUIZZO, José Otávio et al. Conversas por escrito. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p. 307-43.

LANDEIRA, José Luís Marques López. Manoel de Barros e o ilógico olhar poético que transcende a razão. *O guardador de inutensílios: cadernos de cultura*. Campo Grande, n. 4, p. 68-73, mai. 2001.

MATOS, Waleska Rodrigues de; MARINHO, Marcelo. A obra poética de Manoel de Barros: o processo de criação de neologismos. *O guardador de inutensílios: cadernos de cultura*. Campo Grande, n. 4, p. 97-104, mai. 2001.



PEREIRA, Fábio Mazziotti. Vertentes do niilismo na obra poética de Manoel de Barros. *O guardador de inutensílios: cadernos de cultura*. Campo Grande, n. 4, p. 74-83, mai. 2001.

WALDMAN, Berta. A poesia ao rés do chão. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p. 11-32.

3. Obras de Suporte Teórico

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1969.

ALONSO, Dâmaso. *Poesía española*. 5. ed. Madrid: Gredos, 1976.

BOUSOÑO, Carlos. *Teoria de la expresion poetica*. Madrid: Gredos, 1956.

CAÑIZAL, E. P. *Surrealismo*. São Paulo: Atual, 1987.

CHKLOVSKY, V. A arte como procedimento. In: CHKLOVSKY, V. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 39-56.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1974.

CONNOR, Steven. Pós-modernidades. In: *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Tradução de Adail U. Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992, p. 29-56.



_____. Pós-modernismo e literatura. In: *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Tradução de Adail U. Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992, p. 87-108.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 4. ed. São Paulo: Livraria São José, 1968.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental: autores e obras fundamentais*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *Teoria do texto: teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 1995. v. 2.

DUPLESSIS, Yves. *O surrealismo*. Tradução de Pierre Santos. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.

EAGLETON, Terry. Capitalismo, modernismo e pós-modernismo. Tradução de João Roberto Martins Filho. In: *Crítica marxista*, v. 1, 2, p. 53-68, 1995

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000.

KOCH, Ingedore G. Villaça. *A coesão textual*. 6. ed. São Paulo: Contexto, 1993.



KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

LAPA, M. Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1968.

LOPES, Edward. *A metáfora: Da retórica à semiótica*. 2. ed. São Paulo: Atual, 1987.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

MARQUES, Oswaldino. Teoria da metáfora. In: *Ensaaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 1-28.

MARTINS, Wilson. *O modernismo*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1967.

PROENÇA FILHO, Domicio. *Estilos de época na literatura*. Rio de Janeiro: Ediex, 1967.

_____. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TEIXEIRA COELHO, José. *Moderno pós-moderno*. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.



