

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE
MESQUITA FILHO”
CAMPUS DE SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

Suzel Domini dos Santos

Poesia e pensamento em Manoel de Barros

São José do Rio Preto – SP
2017

Suzel Domini dos Santos

Poesia e pensamento em Manoel de Barros

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Teoria e Estudos Literários, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Susanna Busato

São José do Rio Preto – SP
2017

Santos, Suzel Domini dos.

Poesia e pensamento em Manoel de Barros / Suzel
Domini dos Santos. -- São José do Rio Preto, 2017.
197 f.

Orientador: Susanna Busato

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita
Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira – Séc. XX – História e crítica. 2. Poesia
brasileira – História e crítica. 3. Metalinguagem. 4. Barros, Manoel de,
1916-2014 – Crítica e interpretação. 5. Repetição em literatura.
I. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e
Ciências Exatas. II. Título.

CDU - B869-1.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
Campus de São José do Rio Preto – UNESP

Suzel Domini dos Santos

Poesia e pensamento em Manoel de Barros

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Teoria e Estudos Literários, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Susanna Busato
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof^a. Dr^a. Kelcilene Grácia-Rodrigues
UFMS – Três Lagoas

Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires
UNESP – Araraquara

Prof^a. Dr^a. Maria Heloísa Martins Dias
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto, 10 de janeiro de 2017

Dedico este trabalho aos meus pais, Sebastião e Marta, que sempre estiveram presentes.

AGRADECIMENTOS

A Deus, essa Força-Tudo, incorpórea presença benevolente e reconfortante. No decorrer do curso de doutorado, minha saúde esteve bastante frágil, e, se em momento algum considerei a possibilidade de desistir, foi, sobretudo, por fé.

Aos meus pais, Sebastião e Marta, que jamais hesitaram em apoiar e alimentar os meus sonhos. Quando saí de casa para ingressar na graduação, o cenário familiar era de dificuldades e incertezas. Apesar disso, recebi um incentivo enorme e todo o respaldo necessário para que pudesse iniciar minha formação acadêmica.

Aos meus irmãos, Iguer e Adriel, que encontraram o caminho das pedras antes de mim e me apontaram a direção. Agradeço, também, por me ensinarem o valor do trabalho, do esforço e da determinação.

À profa. Susanna Busato, que aceitou me orientar ainda na graduação e sempre me guiou, muito gentilmente, pelas trilhas da poesia e da crítica.

Ao prof. Sérgio Vicente Motta e à profa. Maria Heloísa Martins Dias, pelas instigantes provocações que desfiaram, com paixão e generosidade, na ocasião do Exame de Qualificação desta tese. A leitura de cada um contribuiu de maneira inestimável para o resultado final.

Aos professores que compuseram a Comissão Julgadora desta tese, pelo respeito com que leram o meu trabalho e pela seriedade com que se dispuseram a estabelecer comigo um diálogo muito pertinente.

A todos os professores da UNESP/IBILCE que, de algum modo, estiveram presentes no meu percurso acadêmico ao longo da graduação e da pós-graduação. Em parte, devo a eles o êxito de uma formação bastante sólida.

Aos funcionários da Biblioteca e da Seção de Pós-Graduação da UNESP/IBILCE, que sempre me atenderam com prontidão.

Aos meus amigos mais próximos, por me ouvirem.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

O livro, coisa escrita, entra no mundo, onde cumpre sua obra de transformação e negação. Também é o futuro de muitas outras coisas, e não apenas livros, mas, pelos projetos que podem dele nascer, pelos empreendimentos que favorece, o conjunto do mundo do qual é reflexo mudado, fonte infinita de novas realidades, a partir de que a existência será o que não era. (Maurice Blanchot, *A parte do fogo*)

RESUMO

Manoel de Barros, poeta que estreou na literatura brasileira na década de 1930, tem na imagem poética e na metalinguagem os principais pontos de força de sua poesia. Mais que isso, ressaltamos que existe em sua obra uma imbricação tensional entre os espaços imagético e metalinguístico, uma vez que o poeta funde estes espaços de linguagem, fazendo do poema uma espécie de suporte para a crítica na medida em que injeta nas malhas do discurso poético seu pensamento crítico. Observamos, também, que a repetição excessiva e combinada de alguns procedimentos de elaboração poética gera uma macroestrutura que caracteriza a linguagem construída pelo poeta, sendo que consideramos a fusão dos espaços figurativo e metapoético como procedimento predominante desta estrutura. Nesse sentido, propomos um estudo que se concentra nas funções e efeitos, gerados pela repetição, que singularizam a poesia de Barros. Tal estudo visa, ainda, sistematizar uma Poética, uma vez que a linguagem acaba por configurar-se enquanto código palimpséstico marcado pela convivência das atividades crítica e criativa, bem como pela repetição de ideias pontuais acerca do poético. Para tanto, partimos da investigação detida de uma seleção de poemas da obra toda do autor, e estabelecemos um amplo diálogo com fundamentos da modernidade lírica.

PALAVRAS-CHAVE: Manoel de Barros. Metalinguagem. Imagem poética. Repetição. Modernidade lírica.

ABSTRACT

Manoel de Barros, poet who debuted on Brazilian literature in 1930, has in the poetic image and in metalanguage the main strength points of his poetry. More than that, we emphasize that there is in his work a tensional interlink between the image and the metalinguistic spaces, once the poet merges these language spaces, making the poem some sort of support for the criticism to the extent that he injects in the poetic discourse his critical thought. We notice, also, that the excessive and combined repetition of some poetic elaboration procedures creates a macrostructure that characterizes the language built by the poet, as we consider the fusion of figurative and metapoetic spaces as a predominant procedure of such structure. To this end, we propose a study that focuses on the functions and effects, generated by the repetition, that singles out the poetry of Barros. Such study aims, still, to systematize a Poetics, once the language turns out to be configured as a palimpsestic code, marked by the coexistence of the critical and creative activities, as well as by the repetition of punctual ideas about the poetic. To do such, we start from a thorough investigation of a selection of poems from the complete works of the author, and establish a broad dialogue with the fundamentals of the lyric modernity.

KEYWORDS: Manoel de Barros. Metalanguage. Poetic Image. Repetition. Lyric Modernity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
I. DA TEORIA E DA CRÍTICA	
Poesia e obscuridade: o mundo da palavra	15
Poesia e sociedade: a palavra e o mundo	25
II. REPETIÇÃO E AFIRMAÇÃO	
Do pensar ao fazer, por uma Poética	37
O poeta coletor de detritos	39
Em busca da matéria	46
A reiteração da defesa do ínfimo enquanto matéria de poesia	58
As palavras em desalinho	82
Em busca de uma linguagem de aspecto onírico	92
A reiteração da defesa da palavra poética enquanto delírio	100
III. REPETIÇÃO E DECOMPOSIÇÃO	
Um discurso da demiurgia?	118
Uma Natureza autotélica e progressiva	149
Tensões entre transcendência e ironia	159
CONSIDERAÇÕES FINAIS	178
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	182
ANEXOS	188

INTRODUÇÃO

A obra poética de Manoel de Barros (1916-2014), composta por mais de vinte livros, publicados entre os anos de 1937 e 2011, tem hoje o reconhecimento da crítica especializada e do público. O poeta dedicou-se integralmente à missão do exercício da poesia – conforme relata em uma cena de *Só dez por cento é mentira* (2008), documentário¹ dirigido por Pedro Cezar – e, ainda em vida, consagrou-se como um grande sucesso editorial e teve sua produção tomada como objeto de estudo por inúmeros trabalhos acadêmicos.

Dentro de um contexto histórico marcado pelo desinteresse do grande público em relação ao gênero poético, Barros logrou construir uma linguagem caracterizada pela expressão crítica do pensamento e, ao mesmo tempo, acolhedora, uma linguagem que encanta ou intriga por evidenciar-se como forma pensada e, também, por manifestar-se como lugar mítico de aspecto simples e natural. A erudição atrela-se à rusticidade, compondo uma articulação estética singular, como podemos notar nesse exemplo, uma composição em que a intertextualidade e a reflexão sobre a própria poesia aparecem no bojo de uma linguagem marcada pelo coloquial e por uma sintaxe próxima à da prosa: “Para atingir sua expressão fontana / Miró precisava de esquecer os traços e as doutrinas / que aprendera nos livros. / Desejava atingir a pureza de não saber mais nada.” (BARROS, 2010a, p. 385).

Entre outros aspectos, sua poesia estrutura-se a partir de uma combinação de procedimentos criativos e pela repetição continuada de tal combinação. Analisando a obra do poeta como um todo, é possível destacar a metalinguagem² e as composições imagéticas³

¹ O filme apresenta alguns aspectos da biografia de Manoel de Barros, valendo-se de entrevistas, depoimentos e fragmentos poéticos. O procedimento criativo utilizado em sua elaboração busca reproduzir, cinematograficamente, o olhar que a poesia de Barros lança para os elementos inúteis, enxergando neles um forte potencial de sentidos. Na cena que mencionamos, o poeta afirma que herdou de seu pai uma fazenda no Pantanal mato-grossense, e que trabalhou durante dez anos para torná-la produtiva, podendo, então, realizar-se como um “vagabundo profissional”, ou seja, dedicar-se plenamente à escritura da poesia.

² Tomamos como base, no que se refere ao conceito de *metalinguagem*, as ideias de Barthes (1999). Para o autor, a função metalinguística caracteriza-se como expressão, em linguagem simbólica, da estrutura de uma linguagem outra, real, que é a *linguagem-objeto*. Diante disso, a metalinguagem acaba por consolidar-se como artifício.

como base fundamental de uma macroestrutura e, além disso, reconhecer um estilo pautado na continuidade, uma linguagem singularizada pela busca de si mesma e pela autorreferência. A repetição já foi apontada por alguns trabalhos que constituem a fortuna crítica, eis o caso do estudo de Castro (1992), do qual citamos o seguinte trecho:

Aquilo que comumente a crítica expressa através do termo *amadurecimento temático-estético*, Manoel de Barros atingiu-o ao descobrir que todas suas composições seriam variações do *mesmo* que, por sua vez, seria o *mesmo* de uma temática só, ou de uma estética só à procura de todas as manifestações possíveis. Tudo é variação do *mesmo dizer*. Pode-se afirmar então que sua dicção poética adquiriu a maturidade de visão-expressão ao tematizar o *mesmo*. Seus poemas, seus livros serão sinfonias, variações do mesmo tema. E qual seria esse tema? Só poderia ser a própria Poesia, a arte de poetar, a dicção poética. (p. 19; grifos no original)

A poesia de Barros caracteriza-se como linguagem que empreende um movimento constante de reconstrução, e o faz partindo sempre de si mesma, como se renascesse, a cada novo poema ou livro, de uma matriz original. Considerando a marca expressiva do pensamento no processo de realização da escritura, e no corpo do próprio texto por conta de uma insistente atuação metalinguística, acreditamos que a repetição explícita dos mecanismos de construção também constitui um procedimento de criação, ou seja, é utilizada muito conscientemente, com propósitos específicos. Nesse sentido, destacamos um dos aforismos que compõem a terceira parte de *Livro sobre nada*: “A inércia é meu ato principal”

Sendo ela utilizada na literatura como procedimento de construção, configura-se como artifício do artifício, visto que a própria linguagem poética já é artifício. Ao adotar a metalinguagem, a linguagem poética torna-se autorreferente, apresentando-se como discurso sobre o discurso, gerando o poema do poema. Por imbuir o poético em um discurso que versa sobre a própria poesia, a função metalinguística faz da linguagem poética um corpo que define e analisa a si mesmo.

³ Utilizamos, aqui, como respaldo teórico, a concepção de *imagem poética* proposta por Octavio Paz (2012b). O autor afirma: “designamos com a palavra *imagem* toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que juntas compõem um poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas etc.” (p. 104; grifo no original). A realidade que a palavra poética cria rompe com os limites do convencional, traçando novas possibilidades de configuração do mundo. Por intermédio do trabalho de elaboração da linguagem, o poeta articula de forma estética a experimentação e a compreensão sensíveis das coisas e do mundo, o que gera realidades figurativas, plenas em si mesmas porque a imagem promove um ajustamento do nome àquilo que é nomeado.

(BARROS, 2010a, p. 346), diz o eu lírico, apontando para o caráter crítico das escolhas que embasam a realização estética do poeta.

Partindo, então, de uma perspectiva que concebe a repetição como parte integrante de uma realização estética, projetamos um estudo crítico fundamentado na hipótese de que o emprego continuado dos mesmos mecanismos desempenha, pelo menos, três funções primordiais. A primeira consistiria na afirmação de uma Poética legítima, isto é, na explicitação e defesa de uma visão singular da poesia. Quanto à segunda, diria respeito a uma espécie de encenação reiterada da cosmogonia, que se calca num discurso pleno de certezas marcado por escolhas semânticas vinculadas à euforia e ao sublime. A terceira, por sua vez, se voltaria para a construção de uma Natureza progressiva, de um lugar anti-referencial, no sentido de negação à realidade exterior, cuja construção incessante se baseia na articulação de fragmentos autotélicos. O intuito central de nosso estudo define-se, então, pela análise e pela leitura dos efeitos e funções do uso reiterado de recursos de criação.

A fim de concretizar o trabalho proposto, estabelecemos um percurso que se organiza em três capítulos. O primeiro deles destina-se, fundamentalmente, à demarcação de uma base teórica sobre a qual sustentamos o método de análise de nosso objeto de estudo. A poesia de Manoel de Barros filia-se ao projeto da modernidade lírica, uma vez que se pauta na racionalidade excessiva do fazer e na expressão poética do pensamento. Observamos, ainda, que além de manifestar a escolha consciente dos meios de sua própria criação, essa poesia expressa um pensar o mundo, uma concepção crítica e ideológica acerca da realidade material, de modo que nossa perspectiva de análise visa flagrar não apenas uma visão crítica da linguagem, mas, também, uma visão crítica sobre o homem e o mundo. Nesse sentido, estabelecemos um paralelo entre as reflexões de Hugo Friedrich (1978) e Alfonso Berardinelli (2007), tomando-as como fonte de uma percepção do texto poético como lugar de articulação entre a forma e o pensamento, seja este voltado para a própria expressão estética e seus

processos de construção, ou para problemas e fragilidades que cerceiam a realidade humana, detectados a partir de um enfrentamento crítico do mundo material.

No segundo capítulo, enfocamos as manifestações e sugestões metalinguísticas com o propósito de evidenciar a convivência ou, mais propriamente, a fusão da atividade crítica com a poética. Maria Esther Maciel (1999a) distingue os poetas modernos enquanto poetas-críticos, conceito que tomamos de empréstimo para caracterizar o fazer de Barros, na medida em que sua linguagem guarda uma Poética, cifrada em um código poético densamente imagético. Por volta da publicação de *Gramática expositiva do chão*, que ocorre em 1969, observamos uma estabilização do estilo e, mais que isso, a instalação de uma dinâmica de repetição e autorreferencialidade. Ou seja, a partir do momento em que alcança a consciência e o domínio de uma realização estética singular, o poeta passa a fazer uso da reiteração como meio de afirmação de sua linguagem. Nosso esforço concentra-se, assim, em explicitar de modo sistemático os pontos fundamentais da concepção crítica engendrada por Barros, apontando-os tanto na forma quanto no conteúdo.

Já no terceiro capítulo, dedicamo-nos à análise de um discurso recorrente da demiurgia, pois a poesia de Barros mostra-se semanticamente marcada por uma tendência ao otimismo referente às potencialidades evocadoras da linguagem. Ancorando-se em construções míticas, tal como a narrativa judaico-cristã da cosmogonia, e no modelo da fala e olhar infantis, o poeta erige um discurso que enfatiza, o tempo inteiro, um suposto poder mágico da palavra, realçando-a como elemento capaz de concretizar a substância mais íntima das coisas. Não obstante, há uma tensão que se coloca entre o conteúdo veiculado por esse discurso e a evidência da consciência criativa do poeta, que se manifesta, também o tempo inteiro, por meio da metalinguagem e da singularidade de proposição da forma. Empreendendo um processo de escavação de sua própria linguagem, Barros reaproveita ideias, elementos lexicais e imagens já anteriormente utilizados, reelaborando-os e

estabelecendo um ciclo ritualístico do retorno. Esse processo de reescritura acaba por gerar um efeito de saturação da linguagem, uma vez que a palavra inscreve-se num movimento centrado em sua própria compleição, reproduzindo-se. Considerando tais aspectos, procuramos mostrar que a linguagem é enfatizada como leitmotiv e matéria-prima, isto é, tem seu processo de construção pautado no ato de devorar a si mesma, reconstruindo-se incessantemente, portanto. Sublinhamos, enfim, que nossa busca se presta a desdobrar as possibilidades de leitura crítica dessa característica antagônica e tensional, sem deixar de lado uma preocupação com a análise dos limites de atuação impostos à linguagem pelo efeito de saturação.

DA TEORIA E DA CRÍTICA

Poesia e obscuridade: o mundo da palavra

Em um dos aforismos poéticos pertencentes à série que constitui a terceira parte de *Livro sobre nada*, homônima ao livro, a voz lírica de Manoel de Barros enuncia: “A terapia literária consiste em desarrumar a linguagem a ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos.” (BARROS, 2010a, p. 347). Eis aí, imbricada nessa composição imagética, a presença explícita e bem marcada da reflexão metalinguística, aspecto que singulariza a sua poesia. Além disso, o trecho destacado manifesta um ponto medular do pensamento do poeta acerca do ser e do fazer da poesia, qual seja a concepção de que o poético advém de uma intervenção criativa nas formas habituais da linguagem.

Apesar da aparência de rusticidade e espontaneidade – marca de estilo articulada por meio do aproveitamento de particularidades do texto em prosa, do uso de coloquialismos e regionalismos e da apropriação dos semas da natureza e da simplicidade –, essa poesia insere-se na esteira de uma vertente poética mais racionalista, uma tendência cultivada por poetas que pensam os modos de se compor o poético e que introduzem a reflexão sobre os aspectos formais no seio do próprio tecido lírico, incorporando a metalinguagem como mecanismo legítimo de construção da poesia. De acordo com a definição de Teles (1979, p.101), esse mecanismo examina e recria aquilo que a linguagem cria. Nesse sentido, podemos entender a poesia de Barros enquanto linguagem que se expressa por meio do poema do poema, haja vista que toma a palavra, concomitantemente, como objeto e como tema.

Esse aspecto reflexivo é ponto central do estudo de Silva (2010): a autora afirma que Barros, sendo contemporâneo, “sincronizado com a sua época, desenvolve, além de um estilo único, temas caros à lírica moderna.” (p. 541). Integrando um universo poético não apenas

fundado, mas também transpassado pela reflexão crítica, a linguagem arquitetada pelo poeta estabelece um diálogo direto com a tradição literária, filiando-se, assim, ao projeto da modernidade. Pensamos que a possibilidade de analisar essa poesia pelo viés de uma aproximação com a modernidade assenta-se, sobretudo, na constatação de que a metalinguagem constitui um dos elementos formais mais acionados por Barros em seu fazer, de modo que sua poesia caracteriza-se pelo entrelaçamento de dois espaços de linguagem, o imagético e o metalinguístico.

A metalinguagem, enquanto fator intrínseco ao corpo do texto poético, concede ao leitor a oportunidade de rastrear, estudar e sistematizar o pensamento fundador de uma obra, seu projeto estético. Devido à presença marcante de sugestões, composições e argumentos metapoéticos⁴ nos poemas compostos por Barros, torna-se oportuno um estudo voltado à sistematização das concepções que integram sua visão do poético, bem como ao decalque dessas concepções na estrutura de sua obra, tendo em vista que as escolhas realizadas durante o fazer acabam por refletir a visão que emerge dos versos.

A seguir, propomos uma leitura do poema “I” de “Uma didática da invenção”, primeira parte de *O livro das ignorâncias*:

Para apalpar as intimidades do mundo é preciso
saber:

- a) Que o esplendor da manhã não se abre com faca
- b) O modo como as violetas preparam o dia para morrer
- c) Por que é que as borboletas de tarjas vermelhas têm devoção por túmulos
- d) Se o homem que toca de tarde sua existência num fagote, tem salvação
- e) Que um rio que flui entre dois jacintos carrega mais ternura que um rio que flui entre dois lagartos
- f) Como pegar na voz de um peixe
- g) Qual o lado da noite que umedece primeiro.

etc

⁴ Considerando que o conceito de *metaliteratura* aplica-se, entre outros casos, às obras que enfocam a compleição do gênero ao qual elas próprias se vinculam, assimilamos a poesia de Manoel de Barros como metapoesia.

etc

etc

Desaprender oito horas por dia ensina os princípios. (BARROS, 2010a, p. 299)

O poema se vale dos modelos didáticos, apresentando uma composição subversiva ao parodiá-los. Podemos notar a referência explícita desses modelos no título da série, “Uma **didática** da invenção” (idem, *ibidem*; grifo nosso), e na própria estrutura do poema, que lista uma sucessão de imagens por meio de tópicos em ordem alfabética. Ademais, a subversão dos padrões didáticos se mostra na disposição de “desaprendizagem” das coisas, sendo possível afirmar, assim, que a paródia serve a uma moção metapoética.

O primeiro verso indica que o saber pronunciado por essa poesia manifesta “as **intimidades** do mundo” (idem; *ibidem*; grifo nosso), isto é, uma verdade das coisas alheia aos sistemas convencionais de representação, evocada pela experimentação fenomênica, reflexiva ou contemplativa. Por esse prisma, destacamos outra face do signo “saber”, pois sua grafia coincide com a do verbo “saber a algo”, que expressa o sentido de “ter sabor de algo”. Trata-se, então, de uma poesia que toma “o partido das coisas”⁵, tanto quanto a de Francis Ponge, voltando-se para elas em busca do ser: o propósito que impele o fazer criativo de Barros é tocar o íntimo do mundo, é experimentar um sabor das coisas imprevisto pelo hábito.

Sublinhamos que “desaprender” implica fazer o contrário, e isso caracteriza uma conduta de negação daquilo que está posto por via da edificação de uma nova ordem, por sua vez calcada na “desarrumação da linguagem” (BARROS, 2010a, p. 347). As composições metafóricas concatenadas em ordem alfabética figurativizam uma “desaprendizagem” do mundo, visto que manifestam uma verdade poética original dos elementos focalizados,

⁵ Segundo as palavras de Perrone-Moisés (2000a), a proposta estética de Francis Ponge – articulada, sobretudo, no livro *Le parti pris des choses* – consiste em “descrever as coisas do ponto de vista delas mesmas. As coisas no sentido heideggeriano do *das Ding*, como ‘o que está ali no mundo’. Alcançar o ser das coisas através do dizer.” (p. 76). Ponge não deixa de manifestar a dificuldade, ou mesmo a impossibilidade, que circunda tal projeto, de modo que seu intento é, mais propriamente, o de alcançar “o ser da linguagem das coisas.” (PERRONE-MOISÉS, 2000a, p. 78).

estabelecendo uma organização que desestabiliza a lógica pré-determinada e concebe uma realidade de aspecto estranho que, pelo menos à primeira vista, desacomoda ou choca o leitor.

A vivência convencionada do mundo pode levar o homem a um estado de automatismo, engessando as faculdades da percepção. Diante disso, o projeto estético de Barros convida o leitor a uma postura crítica, pois combate essa apreensão mecanizada das coisas. Para o poeta, é preciso experimentar o mundo em suas raízes, para além de todo entendimento automático e imediato, bem como pensá-lo. Se sua poesia rejeita as convenções e as coloca do avesso, vale notar que tal conduta pressupõe um posicionamento ideológico, uma forma poética que engendra ou reflete, também, um pensar o mundo.

A partir do poema destacado, podemos notar uma linguagem singular marcada pela articulação indissociável dos aspectos vinculados ao pensamento e à imaginação, à expressão das particularidades do espírito e da percepção sensível do mundo. Essa característica da poesia de Barros permite-nos considerá-la a partir da visão de Friedrich (1978) sobre a modernidade lírica, uma vez que tal operação poética dá origem a um universo de linguagem hermética ou, mais precisamente, um universo de linguagem *obscura*. O universo construído nasce de um trabalho racional com o signo, um trabalho que perscruta e ativa possibilidades originais de combinação e ordenamento das palavras na extensão do verso. Ao introduzir a reflexão crítica nas malhas do tecido imagético, o poeta arquiteta um espaço de linguagem transpassado pela consciência da criação. Nesse sentido, ressaltamos que as imagens de aspecto estranho aparecem sempre acompanhadas de explicações sobre os processos que fundamentam sua construção. Mais: notamos aí uma tensão, pois as observações metapoéticas que impregnam os textos explicitam e desnudam as engrenagens do fazer, lançando certa luz sobre as composições obscuras.

Em *Estrutura da lírica moderna*, Friedrich (1978) apresenta algumas reflexões a respeito da poesia moderna, considerando como tal “a lírica moderna européia do século XX”

(p. 15), isto é, “a obra dos líricos alemães, do Rilke dos últimos tempos e de Trakl a G. Benn, dos franceses, de Apollinaire a Saint-John Perse, dos espanhóis, de García Lorca a Guillén, dos italianos, de Palazzeschi a Ungaretti, dos anglo-saxônicos, de Yeats a T. S. Eliot.” (idem, *ibidem*). Friedrich reconhece a autonomia estética e reflexiva dessa poesia, contribuindo para a consolidação de uma linha de raciocínio crítico e teórico que entende a forma poética como instrumento e expressão do pensamento moderno. “Esta obra mostra que a força de expressão da lírica, na situação espiritual do presente, não é inferior à força de expressão da filosofia, do romance, do teatro, da pintura e da música” (idem, *ibidem*), diz o autor.

A visão crítica de Friedrich concebe a poesia moderna enquanto produção estética de aspecto obscuro e entendimento dificultoso ou nulo, conforme podemos observar nesta afirmação que abre o primeiro capítulo de seu livro: “A lírica europeia do século XX **não é de fácil acesso**. Fala de maneira **enigmática e obscura**.” (FRIEDRICH, 1978, p. 15; grifos nossos). Para o autor, a principal característica da poesia lírica da modernidade, aquilo que fundamentalmente a define, é a obscuridade intencional, o hermetismo de sua linguagem. Por esse prisma, o fazer dos poetas modernos concentra-se no lúcido propósito de construir uma linguagem difícil e pouco ou nada acessível.

Friedrich destaca como objetivo central da lírica da modernidade – e da arte moderna, de modo geral – a arquitetura de uma rede de signos plurissignificativos destinados à desorientação da capacidade de compreensão imediata. A relação entre o público e a poesia moderna equilibra-se na “junção de incompreensibilidade e de fascinação” (FRIEDRICH, 1978, p. 15), já que, ao desacomodar o leitor, a multiplicidade de sentidos desperta também atração, gerando uma tensão que pode ser identificada como “dissonância” (idem, *ibidem*) ou “tensão dissonante” (idem, *ibidem*). De acordo com o crítico alemão, o intuito dos artistas modernos está, portanto, em construir uma linguagem de difícil acesso a fim de provocar no leitor um forte efeito de choque, de estranhamento. “A cognição de tal poesia [a poesia

moderna] acolhe sua difícil ou impossível compreensibilidade como uma primeira característica de sua **vontade estilística**”, afirma Friedrich (1978, p. 19; grifo nosso). Com base em seu pensamento, é possível afirmar que, no âmbito da poesia moderna, a literariedade está na obscuridade, de modo que quanto maior a ruptura da carga semântica das palavras gerada pela reinvenção poética, maior o grau de poeticidade de um texto.

Com o propósito de sustentar sua postura acerca da poesia moderna, o autor cita o seguinte trecho de Strawinsky⁶, presente em *Poétique Musicale*, de 1948:

Nada nos constrange a buscar a satisfação sempre e somente no repouso. Há mais de um século, acumulam-se exemplos de um estilo no qual **a dissonância tornou-se autônoma. Transformou-se em uma coisa em si**. E assim sucede que ela nem prepara nem anuncia coisa alguma. A dissonância é tão pouco uma portadora de desordem, assim como a consonância é uma garantia de segurança. (STRAWINSKY apud FRIEDRICH, 1978, p. 15-16; grifo nosso).

Acerca da ideia elaborada por Strawinsky, Friedrich defende: “Isto é válido em toda a extensão também para a lírica.” (1978, p. 16). O autor assinala: “É verdade que a linguagem poética sempre foi distinta da função normal da língua, ou seja, de ser comunicação.” (1978, p. 17). E afirma, ainda, que a partir da segunda metade do século XIX a tendência de desfazer as amarras referenciais da linguagem ganha mais força, provocando “uma radical diversidade entre a língua comum e a poética, uma tensão desmedida que, associada aos conteúdos obscuros, gera perturbação.” (idem, *ibidem*).

As reflexões tecidas por Friedrich têm por finalidade definir aquilo que integraria o elemento mais significativo ou essencial do projeto da modernidade, por isso debruçam-se sobre alguns pontos de força da lírica moderna, tomando como referência a obra de autores fundamentais, como os franceses Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé. Consoante às implicações de sentido que o título de seu livro evoca, o autor assinala a lógica

⁶ Citamos Strawinsky (1948) a partir de Friedrich porque não logramos acesso ao texto original.

de construção que estaria no cerne do fazer de todos os poetas que se filiam à modernidade lírica, ou que estariam de algum modo vinculados a ela.

Conforme já ressaltaram muitos estudiosos, tais como Octavio Paz (2013) e Compagnon (2010), a poesia moderna configura-se a partir de uma dinâmica de busca pela concretização do novo no plano do formal. Nesse sentido, pensamos que o hermetismo que singulariza a obra dos modernos deve-se ao intenso exercício de elaboração da palavra, à busca pela composição de um espaço poético singular. Essa busca, realização efetiva das pretensões de um projeto estético, acaba por engendrar uma linguagem que dissolve as ligações de sentido gastas e reconhecíveis, obscurecendo a possibilidade de comunicação imediata. No esforço de compor um universo de linguagem singular, os poetas modernos forçam e refazem os limites da palavra.

Lembrando a máxima formulada por Ezra Pound – “Make it new!”⁷ –, Compagnon afirma que “a palavra de ordem do moderno foi, por excelência, ‘criar o novo’.” (2010, p.10). O autor salienta, ainda: “A tradição moderna começou com o nascimento do **novo como valor**.” (idem, p. 11; grifo nosso). Potencializada pelos movimentos de vanguarda que emergiram na Europa durante a primeira metade do século XX, a concepção do “novo” como valor desencadeou uma dinâmica obsessiva de luta, de trabalho pela concretização de um projeto estético original.

O esforço dedicado pelos modernos à composição da originalidade no plano do fazer, à elaboração de uma identidade poética singular, acabou por originar o que Octavio Paz (2013) denomina como “estranha aliança entre a estética da surpresa e a da negação.” (p. 17). De acordo com o pensamento do autor, “o *moderno* é uma tradição. Uma tradição feita de interrupções e na qual **cada ruptura é um começo**.” (idem, p. 15; o primeiro grifo é do original e o segundo é nosso). A “estética da negação” (idem, p. 17) abordada por Paz

⁷ “Faça-o novo!”, em português.

expressa o ato de ruptura com a tradição que os poetas modernos realizam, e tal ato suscita o paradoxo da “tradição moderna da poesia” (idem, p. 15). Romper com a tradição implica um fazer diferente, e o diferente gera estranhamento, o que, por sua vez, caracteriza a “estética da surpresa” (idem, p. 17).

A consciência do fazer, que se mostra de maneira explícita no próprio objeto artístico por conta do uso maciço de mecanismos e recursos metalinguísticos, destaca-se como um legado fortíssimo da modernidade às artes. Os valores estéticos e ideológicos concebidos e disseminados pela modernidade lírica, em particular, são de uma expressão bastante significativa sobre os rumos da poesia, e repercutem ainda hoje, de modo que os poetas contemporâneos⁸ se veem diante da tarefa de lidar – e, especialmente, de como lidar – com essa tradição no exercício da criação poética.

O fazer artístico, até a contemporaneidade que nos toca, apresenta-se impregnado de reflexão, bem como o objeto artístico em si mesmo. O pensamento crítico, que se debruça sobre as linguagens, os materiais e sobre a própria obra, distingue-se como elemento determinante e fundador. O espírito, concebendo a ação criativa a partir da reflexão crítica, funda o objeto artístico, que se revela ao receptor como espaço de convergência entre a expressão do sensível e do inteligível.

No âmbito da poesia, especificamente, notamos que o compromisso com uma elaboração estética da linguagem subordinada à leitura crítica da tradição se perpetua, assim como a atuação da própria obra enquanto leitura crítica de si mesma. A poesia dos contemporâneos articula-se como resposta à tradição poética. Não obstante, essa maneira de conduzir o fazer e de compor o poético não implica um confinamento. Longe disso, ao

⁸ Em um ensaio acerca da poesia de Carlos Ávila, Maria Esther Maciel (1999b) aponta uma linhagem de “poetas lúcidos, voltados para a pesquisa e a sondagem criativa dos mecanismos de construção e desconstrução da linguagem poética.” (p. 161). Essa linhagem concentra sua maior força de personificação na modernidade, e ainda repercute no período contemporâneo. No âmbito da poesia brasileira, por exemplo, podemos encontrar vários poetas que, “seduzidos pelos sortilégios da razão e do rigor, fizeram do poema um espaço ao mesmo tempo de invenção e de debate sobre si mesmo” (MACIEL, 1999b, p. 161), tais como Sebastião Uchoa Leite, Orides Fontela, Paulo Henriques Britto ou Marcos Siscar.

arquitetar uma poesia que se projeta enquanto corpo-a-corpo direto com a tradição, os poetas contemporâneos articulam uma linguagem que se manifesta, antes de tudo, como afirmação de si. O uso intenso e intencional da metalinguagem focaliza o trabalho de composição realizado pelo poeta, realçando a própria figura do poeta como criador e pensador da linguagem. Esse recurso de criação apresenta-se, portanto, como testemunho da razão crítica. Manifestando o pensamento, o poema moderno afirma a potência criativa de seu criador.

As ideias metapoéticas que impregnam o texto moderno geralmente contemplam um modo único de pensar o ser da poesia e fundamentam um fazer com orientações próprias a uma mente criadora. O poeta moderno concebe uma visão particular do poético, fundando para si uma tradição, como diz Eliot (1989), e, com o mesmo gesto, edifica uma linguagem que se articula enquanto resposta a essa tradição. Sendo assim, o poema moderno nasce de um fazer guiado por um modo particular de compreensão e concepção do ser da poesia.

Os poetas modernos fizeram da inserção da reflexão metalinguística nas malhas do tecido poético um meio de materialização da razão crítica. A partir da modernidade lírica, o poema mostra-se, também, um suporte para o pensamento crítico, e a obra um testemunho da potência criativa do poeta. Dessa maneira, a obra acaba por desdobrar-se como afirmação da atuação do poeta como demiurgo da linguagem, de forma que a expressão estética de uma compreensão sensível das coisas e do mundo – o que, desde sempre, é próprio da arte e da poesia – aparece vinculada de maneira indissolúvel à expressão estética de uma compreensão crítica, de um entendimento racional da poesia. Nesse ponto, citamos Carlos Felipe Moisés (2007), que afirma:

[...] **raciocínio impregnado de emoções**, ou vice-versa, vem a ser, afinal, a matéria híbrida de que se forma toda poesia genuína – não qualquer poesia, claro está, mas só a que não se compraz no sentimentalismo epidérmico e no imediatismo da estesia verbal, vale dizer a poesia que contenha uma intensa carga de reflexão. (p. 135; grifo nosso)

A poesia lírica da modernidade volta-se para si mesma, para os meios que a constituem e sustentam. Com isso, aponta para a própria consciência criativa do poeta, para seu modo particular de elaboração da palavra, sua capacidade de dar corpo a um universo de linguagem com características únicas. O foco do fazer poético na modernidade recai, por conseguinte, sobre a eficácia em tramar respostas consistentes à tradição, ou sobre o desígnio de integração à tradição. Cada poeta moderno constrói a sua própria forma de modernidade, e a modernidade de cada poeta é expressa por um modo único de articulação estética da palavra, pois o fazer baseia-se em um modo igualmente único de pensar o poético. Narcísica, a poesia moderna mostra-se um espelho que reproduz a própria imagem, infinita e progressivamente, uma vez que a forma está para o pensamento, e vice-versa. Mais: o poeta é o sujeito do pensamento.

Colocando-se, conscientemente, na esteira desses preceitos que particularizam a lírica da modernidade, a poesia de Manoel de Barros destaca-se como uma linguagem única, um universo poético cuja construção se apoia em um projeto estético. Assim como os modernos, Barros revela-se um poeta que elege os meios de construção de sua poesia partindo de uma concepção crítica acerca do poético. E, além disso, expõe no próprio corpo textual de sua obra os fundamentos dessa concepção. A poesia moderna fez do poema um suporte para a crítica, espaço de linguagem que manifesta um entendimento sensível do mundo atrelado à razão crítica. Barros absorve essa característica em seu fazer, de maneira que a fusão entre os espaços imagético e metalinguístico sobressai, em sua poesia, como ponto-chave de uma macroestrutura.

Em termos de realização formal, seu projeto estético ampara-se na profusão imagética e na presença maciça da metalinguagem. Por via do uso incisivo de recursos metapoéticos como meio ou estratégia de criação, ele faz de sua poesia uma linguagem-lente que focaliza seu próprio corpo, ampliando, progressivamente, as imagens que a constituem. Assim, flagra-

se nos detalhes. Ou recria-se, infinitamente, nos detalhes. *To blow-up*⁹: essa linguagem-lente instaura um movimento de flerte obsessivo com sua própria imagem, refletida e ampliada no texto o tempo inteiro. Tal movimento convida o leitor a fazer o mesmo, isto é, a lançar-se numa dinâmica de inspeção crítica dos detalhes que constituem o texto, ou que são projetados pela atuação amplificadora de uma linguagem que foca ela mesma.

Poesia e sociedade: a palavra e o mundo

Ao fundar um universo entalhado na palavra com uma lógica que lhe é particular, uma malha imagética plena e ordenada, voltada para si, a poesia de Manoel de Barros pode desencadear a falsa ideia de independência e alienação em relação à realidade material, tanto que o poeta já foi questionado sobre isso em uma entrevista¹⁰ feita por sua filha, Martha Barros, para o *Correio Brasiliense*: “Acusam de alienada a sua poesia. Que acha disso?” (BARROS, 1996, p. 315).

Com base nas reflexões de Perrone-Moisés (2000b), ressaltamos que a resistência do público no tocante à poesia moderna – e contemporânea também, acrescentamos – se deve à falta de fins práticos de palavras que se debruçam sobre si mesmas. O que causa incômodo, segundo a autora, é a vacuidade da linguagem poética, “sua ausência de sentido imediato, claro e fixo. Como se isso fosse um luxo indecente, um atentado contra a humanidade, que necessita de respostas concretas e soluções rápidas.” (PERRONE-MOISÉS, 2000b, p. 33).

⁹ “Ampliar”, em português. Empregamos o termo como referência ao filme dirigido por Michelangelo Antonioni, *Blow-Up* (1966), que explora as relações entre o real e suas representações. O fotógrafo Thomas, protagonista da narrativa fílmica, utiliza a técnica do *close-up* para ampliar e analisar os detalhes de uma sequência de imagens que, supostamente, revelariam uma ameaça ou a iminência de um crime.

¹⁰ As entrevistas concedidas por Barros em registro escrito constituem uma rica produção paralela à sua obra, em que ele discorre acerca dos processos que envolvem o fazer e, também, acerca de sua visão do poético com muita consciência e apuro da linguagem. Surge, assim, a possibilidade de aplicar a esse material o conceito de *paratexto*, e de utilizá-lo como meio de compreensão da própria obra. Tal aplicação se embasa na definição de Genette (2005), que atribui o conceito em questão ao conjunto de elementos que integram um aparato do texto, relacionando-se com ele.

Não obstante, as escolhas formais realizadas por Barros, assim como sua concepção acerca da poesia, engendram um pensar, um olhar crítico para o mundo. Sua linguagem expressa uma experiência do real e, além disso, uma posição ideológica. Perrone-Moisés afirma que “a abertura do sentido, na poesia, é um luxo doado a todos os homens, o direito a todos os desejos e a todos os futuros, a contracorrente do sentido único da ética oficial, dos governos e das finanças.” (idem, ibidem). Nesse sentido, citamos a lúcida resposta dada pelo poeta à pergunta da entrevistadora:

Não sou alheio a nada. Não é preciso falar de amor para se transmitir amor. Nem é preciso falar de dor para transmitir o seu grito. **O que escrevo resulta de meus armazenamentos ancestrais e de meus envolvimento com a vida.** Sou filho e neto de bugres andarejos e portugueses melancólicos. Minha infância levei com árvores e bichos do chão. Essa mistura jogada depois na grande cidade deu borá: um mel sujo e amargo. Se alguma palavra minha não brotar desse substrato, morrerá seca. ‘As correntes subterrâneas que atravessam o poeta transparecem no seu lirismo’ – disse Theodoro Adorno. E disse mais: ‘Baudelaire foi mais fiel ao apelo das massas do que toda a poesia gente-pobre de nossos tempos’. Falo descomparando. (BARROS, 1996, p. 315; grifo nosso)

Entre os recursos de composição acionados por Barros que conferem à sua linguagem um aspecto obscuro, ou hermético, está a absorção de traços do surrealismo. O poeta vale-se da junção de realidades dissonantes como principal meio de construção da imagem, tal qual da justaposição de imagens construídas a partir desse princípio. Com isso, sua obra acaba por fundar uma dimensão poética singularizada pela força desautomatizadora de uma linguagem de traços oníricos. Essa operação parte do corte das linhas que sustentam a lógica do mundo convencional, a relação preestabelecida do homem com o mundo, e segue com o reaproveitamento dessas mesmas linhas na proposição de um novo princípio lógico, na tessitura de uma teia imagética cuja harmonia está na desarmonização do mundo, na aproximação de elementos aparentemente incompatíveis entre si.

“Não desejo cair em sensatez. / Não quero a boa razão das coisas. / Quero o feitiço das palavras.”, afirma a voz lírica de Barros (2010a, p. 370), e, com efeito, no percurso de leitura das páginas que compõem sua obra, o leitor se vê diante de imagens que desacomodam e inebriam ao revelar uma realidade poética forte e surpreendente. Acerca do fundamento que guia esse processo de elaboração imagética, Waldman (1996) assinala: “é necessário romper os limites dos sentidos, deixar que seus atributos transmigrem aleatoriamente, e se fundem de tal forma que a apreensão da realidade pela fantasia destrua a ordem estabelecida pelo pensamento lógico.” (p. 20).

A seguir, sublinhamos algumas das fibras que constituem o tecido imagético dessa poesia: “Um besouro se agita no sangue do poente.” (BARROS, 2010, p. 310); “Depois que atravessarem o muro e a tarde / os caracóis cessarão.” (idem, p. 281); “Ando em vias de ser compartilhado.” (p. 309); “Meus ombros emigram de mim para os pássaros. / E o corpo foge, roçando nos cactos secos do deserto. (idem, p. 56)””; “Sobre meu rosto vem dormir a noite.” (idem, p. 309). Como podemos notar, a construção da imagem funda um mundo novo, um mundo de linguagem centrado em si mesmo que se opõe às configurações da realidade material, questionando-a. E essa singularidade permite um aprofundamento da leitura crítica que propomos, de aproximação entre alguns aspectos da poesia barrosiana e a poesia lírica da modernidade, especialmente a analisada por Friedrich (1978).

Segundo aponta Berardinelli (2007), o estudo de Friedrich foi publicado pela primeira vez no ano de 1956, na esteira de outros projetos com objetivos semelhantes, como os de Edmund Wilson (*O castelo de Axel*, 1931), Marcel Raymond (*De Baudelaire ao surrealismo*, 1933), Luciano Anceschi (*Autonomia e heteronomia da arte*, 1936) e Albert Béguin (*A alma romântica e o sonho*, 1937). Todavia, o crítico alemão concentra-se, de modo quase que totalmente retilíneo, sobre a questão da arquitetura textual, buscando rastrear e ressaltar características formais que particularizam o projeto moderno e que, portanto, reverberam de

poeta a poeta. O ponto de força do trabalho de Friedrich manifesta-se, sobretudo, na ideia de que a construção da poesia lírica da modernidade compreende um processo bastante rigoroso de escolha e elaboração da forma, um processo pautado no pensamento crítico, de maneira que, para ele, o universo poético dos modernos singulariza-se, cada qual, pela autenticidade estilística e, conseqüentemente, pelo hermetismo ou obscuridade da linguagem.

Friedrich não estende mais profundamente sua reflexão até o plano das referências externas que impregnam a poesia moderna ou que são evocadas por ela. De acordo com o pensamento de alguns estudiosos da poesia, tais como Paz (2012, 2013), Compagnon (2010) e Berardinelli (2007), o ordenamento histórico da modernidade – em suas dimensões política, econômica e social – exerce grande ingerência sobre a produção lírica do período em questão, contribuindo de maneira significativa para a definição de seu projeto e de suas particularidades estéticas.

A época em que Friedrich escreve seu ensaio está marcada por um anseio cientificista na área do estudo da literatura que monopolizou uma visão imanentista do texto literário. Assim sendo, uma orientação mais direta para a relevância dos aspectos concernentes à articulação formal do poema moderno é totalmente compreensível no trabalho realizado pelo estudioso alemão.

Suscitamos, aqui, o pensamento de Berardinelli (2007) para contrabalancear a perspectiva mais centralizadora de Friedrich, haja vista que o crítico italiano a relativiza ao apresentar reflexões que a questionam frontalmente. Partindo de uma leitura crítica do trabalho de Friedrich, Berardinelli destaca aspectos de referência externa que imbricam de modo direto na constituição do ser da lírica moderna.

Não objetivamos, com esse procedimento, confrontar o pensamento dos dois críticos de maneira a endossar a polêmica que gira em torno de seus nomes. Consideramos as reflexões de Friedrich totalmente válidas no âmbito dos estudos da poesia moderna, tanto que

as recuperamos nesta tese. Nosso propósito, numa perspectiva geral, está em compartilhar da ideia de que as relações externas também constituem importantes fatores de construção do sentido na obra de arte, em qualquer domínio de linguagem, assim como importantes fatores de determinação estética.

A poesia lírica da modernidade, especificamente, nasce da vivência do mundo moderno e, ainda, da reflexão acerca das características sociais e culturais condicionadas pelos aspectos políticos e econômicos próprios da modernidade material. Anti-moderna, a produção poética dos modernos surge como elemento de resistência em relação às consequências sociais geradas pelo processo de modernização material do Ocidente. Ou seja, pensadores do contexto histórico-social em que se inserem, os artistas modernos mostram-se ideologicamente contrários aos valores liberais-burgueses que caracterizam o modelo capitalista, e consideram a modernização um processo desencadeador de sequelas catastróficas para o homem. A partir do estudo de Berman (1986), citamos algumas das transformações mais profundas e significativas que demarcam o período da modernidade. Segundo o autor,

O turbilhão da vida moderna tem sido alimentado por muitas fontes: grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; descomunal explosão demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu habitat ancestral, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas; rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano; sistemas de comunicação de massa, dinâmicos em seu desenvolvimento, que embrulham e amarram, no mesmo pacote, os mais variados indivíduos e sociedades; Estados nacionais cada vez mais poderosos, burocraticamente estruturados e geridos, que lutam com obstinação para expandir seu poder; movimentos sociais de massa e de nações, desafiando seus governantes políticos ou econômicos, lutando por obter algum controle sobre suas vidas; enfim, dirigindo e manipulando todas as pessoas e instituições, um mercado capitalista mundial, drasticamente flutuante, em permanente expansão. (BERMAN, 1986, p. 16)

Berman apresenta a era moderna por meio de uma divisão em três grandes fases. A primeira delas inclui os séculos XVI e XVIII, quando o homem começa a experimentar a vida moderna, mas não tem, até então, uma ideia muito precisa do que seria a modernidade. Quanto à segunda fase, corresponde ao século XIX, momento marcado por uma acentuada dicotomia que nasce da lembrança, ainda presente, da vivência espiritual e material de um mundo que não chegava a ser completamente moderno, e do surgimento de uma consciência da modernidade. É nesse período que emerge a nomeação da modernidade e o desdobramento da ideia de modernização. A terceira fase, enfim, condiz com o século XX, quando o processo de modernização alcança um nível de expansão tão imponente que extravasa os limites do Ocidente e se estende por todo o mundo.

Notamos que é, precisamente, na segunda metade do século XIX que a poesia moderna toma corpo mais vigorosamente, alçando-se, num movimento de consolidação, na direção do século XX. Nesse sentido, mencionamos como marco fundamental a publicação de *Les Fleurs du Mal*¹¹, de Charles Baudelaire, que ocorreu no ano de 1857, mas lembramos que a prática literária pautada na junção explícita da reflexão e da criatividade remonta ao Romantismo de Jena, movimento do fim do século XVIII. Com base no estudo de Berman (1986), salientamos que o século XIX está marcado por uma consciência nascente e progressiva do homem moderno no tocante à sua modernidade. Eis aí, então, o espírito da própria poesia moderna, que consiste numa produção estética singularizada não apenas pela consciência crítica no processo de construção da linguagem, mas, também, pela expressão consciente e questionadora da experiência da vida moderna.

Friedrich aborda uma fração de pertinência ímpar da arte moderna, que é sua materialidade estética. De fato, o artista moderno é muito consciente de seu fazer e se empenha herculeamente na tarefa de elaboração de um estilo único. A consciência apurada da

¹¹ *As flores do mal.*

forma, no entanto, palpável no excessivo esforço que marca a busca pelo estilo, reflete, simultaneamente, uma insatisfação ideológica que incide criticamente sobre as configurações do mundo e da vida modernos, de maneira que os dois aspectos podem ser entendidos como faces de uma mesma moeda.

Em ofensiva aberta a Friedrich (1978), Berardinelli (2007) afirma ser o ponto de vista do estudioso alemão “antiindividualista” (p. 22), já que tem a pretensão de apontar uma lógica construtiva que poderia ser encontrada em uma infinidade de poetas ou, mais precisamente, em todos os poetas cujas produções vinculam-se à modernidade lírica. Na medida em que a reflexão de Friedrich ressalta a ideia de “obscuridade” como ponto comum e pacífico da poesia moderna, e, ainda, como predicado inerente, Berardinelli a considera um tanto redutora.

De acordo com a perspectiva crítica de Berardinelli, “[...] a maior parte da poesia do século XX entra com dificuldade no esquema de Friedrich – esquema que se baseia principalmente na centralidade de Mallarmé e de seus seguidores.” (BERARDINELLI, 2007, p. 19). Além disso, Berardinelli assinala que, ao destacar a “obscuridade” como ponto essencial e faculdade inerente do texto poético moderno, Friedrich acaba por tomá-la como valor em si mesmo. Se a obscuridade é considerada como valor em si, torna-se inevitável a equação de que, para ser moderno, um poeta deve, necessariamente, ser “obscuro”. Dessa maneira, a “obscuridade” passa à condição de elemento medular do projeto moderno, e responsável por qualificar uma poesia e seu poeta enquanto pertencentes ou não à vertente da modernidade lírica. A respeito disso, Berardinelli afirma:

A modernidade, definida como obscuridade e ingovernável polivalência semântica, se transforma, desde então [desde o estudo de Friedrich], em selo de qualidade, garantia formal e jargão da modernidade. Se a poesia moderna nos oferece um exemplo de linguagem totalmente fechada em si mesma, cuja mensagem não é comparável a nenhum dado de experiência empírica nem do autor nem do leitor, então essa linguagem não é apenas sintoma ou denúncia de um estado de estranhamento individual e histórico que não cabe aos

autores resolver. A impenetrabilidade e a intraduzibilidade da mônada “lírica moderna”, sua natureza, por assim dizer, meteórica, desumana (extra-humana ou super-humana), torna-se, ao contrário, um resultado positivo. **Os procedimentos de estilização abstrata se constituem em mecanismos para produzir e reproduzir objetos textuais que se legitimam graças à própria impenetrabilidade.** (BERARDINELLI, 2007, p. 130; grifo nosso)

Com efeito, Berardinelli (2007) não recusa a ideia de hermetismo ou obscuridade na poesia moderna. Para o autor, o privilégio da conotação sobre a denotação, ou a tendência de investimento na materialidade da palavra que particulariza a poesia dos modernos, corresponde a uma pertinente idiossincrasia, tanto que já foi e é, até hoje, tomada como ponto de interesse e investigação por muitos estudiosos. O que Berardinelli recusa é o modo como a questão da obscuridade foi formulada e apresentada por Friedrich, isto é, como elemento essencial e, portanto, classificador ou excludente, generalizador. No esquema de Friedrich, “a explicação da obscuridade moderna se torna conciliação”, assevera Berardinelli (2007, p. 130). E, sendo assim, corre o risco de ser entendida como um princípio dogmático a ser repetido, sucessivamente, sem critérios ou reconsiderações. Não apenas pelos artistas e criadores, mas, também, pelos críticos e teóricos da poesia, que “já estavam preparados para explicar que o inexplicável, isto é, a inesgotável polivalência do texto, era tudo o que se devia esperar de um texto literário moderno.” (BERARDINELLI, 2007, p. 131).

Berardinelli reconhece e aponta que há na poesia moderna um esforço e grande empenho no que diz respeito à composição da linguagem, uma vez que os poetas modernos aventuram-se a transgredir a tradição com o intuito de instaurar o novo, de articular novas formulações estéticas a partir da apuração do estilo. Ao contrário de Friedrich, porém, Berardinelli concebe a obscuridade como efeito gerado ou despertado no leitor por força da qualidade plurissignificativa do texto poético, e como propósito intencional do artístico. Podemos observar essa posição do crítico italiano no trecho que segue abaixo:

Quanto às características exclusivamente textuais, clareza e obscuridade não têm muita consistência. Não são qualidades intrinsecamente estáveis. A obscuridade de que a arte moderna [...] foi acusada [...] **não era tanto uma característica de textos e obras**, mas uma qualidade indiferenciada e atribuída de fora, **um julgamento** globalmente negativo do público burguês e da crítica dita acadêmica. (BERARDINELLI, 2007, p. 127; grifos nossos)

Apoiando-se na premissa central dos teóricos da Recepção¹², Berardinelli defende que um objeto estético não pode ser obscuro em si mesmo, uma vez que “clareza e obscuridade são conceitos relativos. Só se é claro ou obscuro **para alguém, para um público determinado**, com suas competências literárias e expectativas.” (BERARDINELLI, 2007, p. 127; grifo nosso). Segundo o autor, o aspecto obscuro da poesia moderna resulta de uma focalização, de uma ênfase da linguagem poética sobre ela própria.

Berardinelli sustenta a posição de que a questão da obscuridade na poesia moderna deve ser reconsiderada, e apresenta, ele mesmo em seu estudo, duas hipóteses de reconsideração. A primeira – bem utópica, conforme o próprio autor reconhece – diz respeito à concepção de que cada poeta tem sua própria obscuridade. A segunda, à ideia de que a obscuridade da poesia moderna pode ser entendida a partir de quatro formulações: “**Nas formas** da obscuridade moderna há algo de irredutível: um dissídio que se reapresenta continuamente e que força a linguagem poética sempre para aquém ou além da comunicação social predominante, rumo à **utopia** ou ao **silêncio**, à **afasia** ou ao **idioleto**.” (BERARDINELLI, 2007, p. 133; grifos nossos).

Além de “antiindividualista”, Berardinelli considera a visão de Friedrich “anti-histórica” (2007, p. 22), pois toma o evento literário como objeto em si, sustentando uma metodologia de análise crítica mais concentrada nos aspectos linguísticos de construção do texto. Dito de outra maneira, o direcionamento ideológico do estudo de Friedrich opta por

¹² Consoante a perspectiva da linha teórica conhecida como “Estética da Recepção”, que, aliás, tem seu ponto de efusão no trabalho de Jauss (1979), o leitor desempenha um papel fundamental na construção dos sentidos do texto, já que a leitura revela-se como processo pautado na atuação direta e ativa do leitor enquanto figura detentora de uma identidade história, geográfica e cultural, bem como de uma experiência única do mundo.

focalizar mais enfaticamente os elementos de constituição do substrato formal do texto poético, de modo que o autor apenas tangencia a questão do forte vínculo que a lírica da modernidade estabelece com as particularidades sócio-culturais, decorrentes de processos políticos e econômicos, que demarcam o período histórico da modernidade material.

Berardinelli lança a hipótese de que essa perspectiva adviria da influência do formalismo russo sobre os estudos literários. O autor vê a teoria dos formalistas como vertente radical de ênfase do objeto poético em sua estrutura formal, implicando, por conseguinte, uma abordagem que trabalha no sentido de evidenciar a construção textual em detrimento das relações referenciais que o texto literário pode evocar ou estabelecer. Partindo desse prisma, Berardinelli afirma que, ao tomar a noção de amplo afastamento do aspecto referencial da linguagem como elemento chave da literariedade, o formalismo projeta uma disjunção entre os domínios da poesia e da comunicação: “A literariedade, objeto exclusivo da ciência da literatura, teria como traço distintivo a ‘não referencialidade’, o não se referir à realidade extra-lingüística, mas somente à organização dos signos lingüísticos.” (BERARDINELLI, 2007, p. 14). Ainda da leitura de Berardinelli sobre o formalismo, citamos o trecho que segue: “Não obstante a sua insistência na *técnica*, o formalismo, quando se transformou de atenção à linguagem em estética e teoria geral da literatura como literariedade, acabou produzindo idealismo. Ou seja, a literatura como idéia e a linguagem poética como mito.” (BERARDINELLI, 2007, p. 16; grifo no original)¹³.

Dessa maneira, Berardinelli acaba por formular a seguinte conclusão a respeito do estudo de Hugo Friedrich:

¹³ Enfatizamos que, apesar de assinalarem como propósito de seus estudos a ênfase do texto em si, os formalistas russos não defenderam a exclusão de possibilidades significativas ligadas a aspectos sociais, históricos e/ou psicológicos, apenas legaram como ponto de partida da análise literária a estrutura textual e seu processo de construção. Os formalistas buscaram demarcar, cientificamente, a noção de literariedade a partir da categoria *linguagem poética* em contraposição à categoria *linguagem convencional*, visando satisfazer, de modo muito consciente, às expectativas da seguinte questão: “em que é que a obra de literatura difere de outros produtos humanísticos?” (POMORSKA, 1972, p. 28). Nesse sentido, ressaltamos que a proposta original do formalismo não é problemática em si, mas, sim, a leitura e aplicação radicais dela.

[...] a lírica de que nos fala Friedrich em seu livro basta a si mesma. Não necessita mais do mundo, evita qualquer vínculo com a realidade. Nega-lhe até a existência. Fecha-se numa dimensão absolutamente autônoma. Fantasia ditatorial, transcendência vazia, puro movimento da linguagem, ausência de fins comunicativos, fuga da realidade empírica, fundação de um espaço-tempo sem relações causais e dissociado da psicologia e da história: a lírica que, segundo Friedrich, entrou em cena no Ocidente a partir da segunda metade do século XIX é sobretudo isso. **Poesia despersonalizada e alheia à história, ela deve ser lida e analisada como um organismo cultural e estilístico auto-suficiente.** (BERARDINELLI, 2007, p. 21; grifos nossos)

Colocando-se numa posição avessa àquela que entende da visão de Friedrich, Alfonso Berardinelli defende, justamente, a conexão intrínseca entre poesia e realidade. Para o estudioso italiano, apesar de, muitas vezes, caracterizar-se por uma ruptura brusca e proposital em relação às camadas referenciais da linguagem, a poesia moderna está diretamente vinculada à realidade: “a questão da poesia moderna e de sua linguagem específica não se contrapõe nem é desvinculada dos problemas culturais da época” (2007, p. 31), salienta. Acerca da mesma questão, Berardinelli diz ainda: “[...] ao invés de uma fuga da realidade, poderíamos ler na poesia moderna um retorno à realidade: a irrupção do não-formalizado e do não-formalizável no interior de uma forma poética que se esforça cada vez mais para organizar e dominar esteticamente os seus materiais.” (idem, p. 28). Buscando fundamentar sua concepção, Berardinelli cita Heller¹⁴, que afirma:

Seja lá o que faça, a poesia não pode senão **confirmar a existência de um mundo significativo**, mesmo quando denuncie a falta de sentido deste. Poesia significa ordem, mesmo quando lance a denúncia do caos; significa esperança, ainda que com um grito de desespero. **A poesia diz respeito à real estatura das coisas**; portanto, toda grande poesia é realista. (HELLER, 1965, p. 253 apud BERARDINELLI, 2007, p. 30-31; grifos nossos)

Conforme podemos notar, a “obscuridade” que singulariza a linguagem desreferencializadora dos poetas modernos, resultante de um extensivo trabalho de

¹⁴ Citamos Heller (1965) a partir de Berardinelli (2007) pelo fato de nos ter sido impossível o acesso ao texto integral do autor.

ordenamento dos signos linguísticos em nome da focalização dos próprios signos, não implica, para Berardinelli, um afastamento da realidade material, ou, até mesmo, do domínio da comunicação. Apesar de evocar fortemente as ideias de isolamento, solidão ou individualidade, e de germinar do lúcido exercício de arranjo das palavras no verso e dos versos no poema, a poesia lírica da modernidade, segundo coloca Berardinelli, problematiza as questões sócio-culturais de seu tempo, mostrando-se atrelada a um vigoroso processo de reflexão, também, sobre o mundo. Por essa razão, a poesia moderna engendra um “conteúdo social” (BERARDINELLI, 2007, p. 35). E, nesse ponto, não podemos deixar de citar Paz (2012a), que assevera: “não há poesia sem sociedade. [...] Uma poesia sem sociedade seria um poema sem autor, sem leitor e, a rigor, sem palavras.” (p. 259-260).

Em face da problematização crítica que realiza do estudo de Friedrich, Berardinelli expressa a seguinte concepção acerca da poesia lírica da modernidade:

A distância das coisas, o sentido de sua estranheza “metafísica” e irrecuperabilidade lírica, assim como a solidão do indivíduo abismado em si mesmo e sem esperança de um resgate comunicativo imediato (tudo o que caracteriza em máximo grau a lírica moderna), **falam sobretudo da sociedade em que essa lírica se exprime.** (BERARDINELLI, 2007, p. 35; grifo nosso)

À luz do pensamento de Friedrich e de Berardinelli, a proposta crítica do nosso trabalho concentra-se numa dúplici abordagem da poesia de Manoel de Barros, de modo que nos debruçaremos sobre os aspectos formais que fundamentam sua linguagem sem rejeitar a relação intrínseca que a visão do poético estabelece com a visão de mundo do poeta. Por um lado, propomos a investigação de componentes fundamentais da forma, com o propósito de iluminar os fundamentos dessa obra, de realçar os procedimentos que, ao serem repetidos em combinação, sustentam uma macroestrutura. Por outro lado, objetivamos perscrutar a expressão poética de uma experiência do mundo, que se faz acompanhar do pensamento crítico acerca das condições que o mundo proporciona ao homem contemporâneo.

REPETIÇÃO E AFIRMAÇÃO

É que Narciso acha feio o que não é espelho. (Caetano Veloso, “Sampa”)

Do pensar ao fazer, por uma Poética

Além do simples uso recorrente de mecanismos metalinguísticos enquanto recurso de criação poética, Manoel de Barros realiza a reiteração constante das ideias que fundamentam sua visão do poético. Ou seja, o poeta faz uso da repetição como meio de afirmação da singularidade de sua linguagem. Ademais, os procedimentos de criação utilizados correspondem às ideias-matrizes de um pensamento crítico, de modo que podemos observar uma relação intrínseca entre visão e realização estética.

A reiteração das ideias engendradas pelas matrizes que coordenam esse pensamento crítico acontece por intermédio de uma remodelação constante das imagens poéticas, ou seja, observamos que as mesmas concepções vão sendo reapresentadas no interior de novas composições imagéticas. O poeta reverte, em ideias metapoéticas que se aninham na subjacência e na latência da metáfora, e de outras figuras que constituem o tecido imagético de sua poesia, os procedimentos que vai combinando no processo de seu fazer. Dessa forma, ele faz da metalinguagem um instrumento do pensamento e de focalização do pensamento, um meio crítico e criativo de desenhar, no poema, a própria figura do poeta como explorador consciente das potencialidades da palavra, como demiurgo da linguagem: sua linguagem.

Referindo-se à poesia de Barros, Dias (2009) afirma o seguinte: “estamos diante de **um texto que exhibe a sua Poética**, com maiúscula porque corresponderia a uma conceituação a modelar as poesias, **dotando-as de um ideário programático.**” (p. 131; grifos nossos). Assim como Dias (2009), pensamos que essa poesia engendra uma Poética, que aparece

incrustada no próprio corpo de linguagem cuja construção orienta. A preocupação marcada com o fazer poético, suscitada pela modernidade lírica, legou aos poetas a responsabilidade de planejamento e consolidação de uma linguagem única, levando-os a arquitetarem cada qual a sua Poética, a estabelecerem parâmetros particulares – e, portanto, diversos – de feitura e concepção da poesia. Em virtude do enlaçamento entre o figurativo e a consciência crítica, isto é, do uso da metalinguagem no âmbito do fazer como marca cravada pela modernidade, torna-se possível o rastreamento da Poética daqueles autores que se propõem a defrontar/incorporar a tradição.

Quanto à elaboração da Poética de Barros, em particular, observamos que se deve à manutenção das matrizes que sustentam a visão estética do poeta, bem como à repetição insistente das ideias metapoéticas que nascem dessas matrizes. Tal insistência, por meio de ideias figurativamente codificadas, faz da linguagem um manual de si mesma. O texto é composto por meio de “regras” que derivam de um entendimento individual do ser da poesia, expostas ou propostas ao leitor no jogo de interação propiciado pelo exercício da leitura. Fazendo ecoarem os preceitos que embasam a poesia moderna, o poeta concebe um projeto estético único, compõe uma linguagem poética a partir desse projeto e, desde o centro mesmo desta linguagem, defende a legitimidade de sua visão estética.

Considerando essas questões, propomos uma sistematização da Poética de Manoel de Barros, buscando ressaltar as ideias-matrizes que fundamentam seu pensamento crítico. As concepções que derivam dessas matrizes testemunham a atuação do poeta na escolha, no uso e na combinação dos procedimentos criativos que caracterizam sua obra.

Sublinhamos, a princípio, que há duas matrizes medulares que fundamentam a visão e a realização estética de Barros. Uma delas corresponde à ideia de aproveitamento e valorização do inútil. A poesia converge sua atenção para os elementos ínfimos, acolhendo “o cisco”, “o caco”, “o lodo”. Com isso, legitima o sema da inutilidade como paradigma

fundamental de sua composição imagética. Já a outra, diz respeito à construção do poético a partir da ruptura com as convenções da linguagem. O poeta reinventa a língua portuguesa ao esfarrapar os liames que prendem o signo à função referencial, estabelecendo novas ligaduras semânticas no processo de junção de realidades díspares. Na sequência, debruçamo-nos sobre cada uma dessas matrizes, estudando suas facetas e desdobramentos.

O poeta coletor de detritos

De acordo com a visão do poético defendida por Barros, a função da poesia seria a de intervir, significativamente, na maneira como o homem lida com a realidade em que se insere, de modo a direcioná-lo para uma percepção mais livre das coisas, a fazê-lo experimentar um olhar mais autônomo e espontâneo sobre o mundo, desprendido das lentes padronizadas da convenção. Para ele, a linguagem poética cumpre uma função libertária, uma vez que sua natureza insubmissa poderia levar o leitor a recuperar a espontaneidade do olhar para as coisas e o mundo, para si e também para o outro.

A poesia desarticula as tentativas de modalização normativa impostas pela convenção, frustrando-as na medida em que desvela o caráter plurissignificativo e multifacetado das coisas por meio da reorganização dos signos. Uma experimentação consciente e ativa da vida celebra o desdobramento das coisas para além da compreensão habitual, da compreensão regida pelos limites da linguagem funcional. E é justamente isso que a palavra poética incita ao convidar o espírito para os exercícios de contemplação e reflexão. Nesse sentido, a poesia poderia conduzir o homem, o leitor de poesia, a uma experiência mais íntima e surpreendente do mundo, menos determinada pela convenção e, portanto, menos automatizada. Mais: a poesia poderia reconduzir o homem a um estágio de percepção ativa e espontânea, visto que o entendimento autônomo do mundo é natural na criança.

Segundo Cortázar (1974), o período da infância está marcado por uma percepção mais concreta e primitiva do mundo, menos impregnada pelos conceitos abstratos que a ciência, a lógica e o senso-comum atribuem às coisas. No poema “3 de maio”, a voz lírica de Oswald de Andrade afirma: “Aprendi com meu filho de dez anos / Que a poesia é a descoberta / Das coisas que eu nunca vi.” (ANDRADE, 1991, p. 99). O olhar da criança para o mundo é naturalmente poético, eis o que os versos sustentam. Ainda livre do enquadramento estabelecido pelas regras de uma comunidade linguística e social, a compreensão infantil concebe uma visão inaugural das coisas. Oswald de Andrade apresenta o poético como retorno a um sentido mais puro das palavras, e, por esse viés, a linguagem é tomada enquanto elemento fundador do mundo a partir de um olhar primitivo.

A criança aparece, aí, como sujeito naturalmente dotado de uma capacidade evocadora das potencialidades das coisas e da própria linguagem, como sujeito dotado de um olhar criador, exatamente como o primitivo. Dessa maneira, a reflexão incutida no texto de Andrade aponta para a necessidade de revisão das amarras sociais, das convenções e da história, sempre testemunhada pelo ponto de vista do dominador. Em “3 de maio”, notamos uma inversão dos fatores, típica da poética de Oswald de Andrade, que rompe com o posicionamento do dominador e elege a criança e o poeta como agentes reveladores da verdadeira natureza das coisas.

A seguir, destacamos trecho de uma entrevista concedida por Barros. Discorrendo acerca de sua posição quanto à função da poesia, ele afirma:

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. Vendem-se hoje até vista para o mar, sapos com esquadrias de alumínio, luar com freio automático, estrelas em alta rotação, laminação de sabiás etc. Há que ter algumas coisas gratuitas pra alimentar os loucos de água e de estandarte. [...] **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, todos os

homens se transformariam em máquinas, monstros, robôs. (BARROS, 1996, p. 310-311; grifo nosso)

Podemos observar, pelas afirmações acima, que, para o poeta, a maneira como o homem percebe, concebe e se relaciona com a realidade, está diretamente ligada às configurações sociais, políticas e econômicas do período histórico a que pertence. No caso do homem moderno e contemporâneo, tais configurações são determinadas pelos valores burgueses e pelo sistema capitalista.

Conforme aponta Carlos Felipe Moisés (2007) em *Poesia & utopia*, a civilização – no sentido do processo de modernização material, que culmina com a globalização – uniformizou os modos de percepção e entendimento do mundo. O homem contemporâneo, inserido em uma estrutura social regida pelos velozes ditames do consumo, da produtividade e da eficiência técnica, perde sua individualidade ao diluir-se na massa. A publicidade, motor da sociedade de consumo, uniformiza o desejo na medida em que propõe, ou impõe, por meio do fetiche, necessidades comuns a todos. Isso implica a homogeneização da percepção, haja vista que acaba por contribuir com a padronização das escolhas e da conduta humana, com a padronização dos destinos.

Num movimento quase maquinal, o homem se relaciona com a realidade que o cerca por intermédio do reconhecimento. Considerando a integração do homem contemporâneo em uma dinâmica de entendimento passivo do mundo, a possibilidade de desdobramento das coisas pela atuação contemplativa ou reflexiva do espírito, para além das convenções, passa despercebida. A ordenação da sociedade e da vida suscitada pelos princípios burgueses rouba do homem um pouco de sua singularidade, de seu poder de ser-se na compreensão livre do mundo, e de ação livre sobre o mundo.

Evocando o pensamento de Heidegger (1962), Moisés ressalta que a busca desenfreada pela novidade, que marca a dinâmica de funcionamento da sociedade de

consumo, impregna o próprio homem, naquilo que se refere à relação que trava com o mundo e com os semelhantes. Dentro da lógica que conduz a sociedade de consumo, o novo constitui-se como um valor em si mesmo, para além dos bens e objetos, de modo que se estabelece, no seio dessa organização social gerida pela economia de mercado, um seguimento lógico de entronização dos modelos e versões mais recentes, e, decorrentemente, uma atitude de descarte daquilo que vai sendo superado em novidade. Mergulhado na dinâmica dessa engrenagem, o homem adquire uma percepção extremamente rasa do real: as pessoas não se demoram mais na contemplação das coisas e, com isso, deixam de exercer sua “liberdade de escolha” (MOISÉS, 2007, p. 85) e sua “capacidade de reflexão” (idem, *ibidem*).

De acordo com Heidegger¹⁵ (1962 apud MOISÉS, 2007, p. 85), “a avidez de novidades, no gozo de sua liberdade plena, não cuida de ver para compreender o visto, ou seja, para adentrar um ‘ser’ relativo a isso, mas tão-somente para ver. Só busca o novo para saltar imediatamente para outro novo.” Ancorado no pensamento do filósofo alemão, Moisés (2007) entende a forma rasa de compreensão das coisas que caracteriza o olhar do homem-consumidor para o mundo como perda da consciência ou da própria humanidade. O autor assinala que essa perda pode ser assimilada como aniquilamento da capacidade de ser-se nas coisas por meio da contemplação, da reflexão, do entendimento sensível ou inteligível. Mantendo uma visão pessimista, e nostálgica, até, Moisés (2007, p. 86; grifo no original) afirma que “tudo o que nos cerca corre o risco de se tornar mercadoria descartável, até que se descarte também o único obstáculo capaz de resistir à perversão dessa espécie de ‘progresso’ indiscriminado: *a consciência*.”

Apesar das condições hostis para o exercício do olhar despido para as coisas, a poesia sobrevive, ainda. E, necessária, “ensina, subliminarmente, a estratégia da **insubmissão**” (MOISÉS, 2007, p. 26; grifo nosso), já que se constitui como exercício a partir do qual a

¹⁵ A citação de Heidegger (1962) por meio de Moisés (2007) se deve ao fato de não termos logrado acesso ao texto integral do filósofo alemão.

consciência mantém-se viva e, mais que isso, como exercício disseminador do olhar consciente e criador. Consoante as palavras de Moisés,

A poesia não espera e não aceita que conhecimentos se acumulem para formar um *todo* homogêneo e coeso; para a poesia, esse *todo* não passa de miragem ou impostura. A poesia ensina que o todo não é a soma das partes; é, antes, cada edifício contido em cada tijolo. (A lógica formal não teria por que, nem como, quantificar os dados fornecidos pela excêntrica lógica poética.) Em matéria de conhecimento, desde que se trate de poesia, o único pré-requisito é **estar apto a ver, enquanto ato inaugural, a semente de qualquer possível árvore do saber.** (2007, p. 22; os dois primeiros grifos são do original, o último é nosso)

Tomando o pensamento de Moisés como ponto de partida e amparo crítico, frisamos que Manoel de Barros coloca-se, de forma muito arguta, na contracorrente da ordem estabelecida pelas convenções que orientam a sociedade de consumo. O que Barros realiza, com sua poesia, é uma exaltação do inútil, um engrandecimento do gratuito, isto é, a reposição de valor ao que não tem mais valor, pelo menos aparentemente. A lógica da sociedade de consumo apregoa o desapego e, ao estimular a aquisição desenfreada de bens e objetos, confere um caráter de brevidade e limite à utilidade das coisas. Em claro e pleno exercício de insubmissão ao sistema, o poeta difunde o afeto pelo ínfimo, defendendo e promovendo um resgate daquilo que foi posto à margem. Nesse processo, demora-se na contemplação, na reflexão e no entendimento crítico e sensível das coisas inúteis, e, com isso, incita o leitor a fazer o mesmo. Manifestando um ideal de subversão da lógica, sua poesia pretende tocar fundo o leitor, para que este apreenda o mundo de forma mais contemplativa ou reflexiva e possa, portanto, dispor de uma experiência mais íntima e criativa da vida.

Sendo assim, resta aos poemas a tarefa de empilhar um amontoado de elementos inúteis, ínfimos e sem valor. “O homem de lata” (BARROS, 2010a, p. 127), “as lagartixas de latrina” (idem, p. 163), “o idiota de estrada” (idem, p. 161), “o porco celestial” (idem, p. 189), “o relógio com o tempo enferrujado dentro” (idem, p. 242) e “o aparelho de ser inútil” (p.

239), por exemplo, são alguns dos itens que integram o imenso conjunto de relíquias compostas por via de um trabalho artesanal de transfiguração poética do sema da inferioridade.

Levando em consideração a recolha e a acumulação dos elementos ínfimos que marcam o fazer poético de Barros, Sanches Neto (1997) estabelece uma relação de parentesco entre a figura do poeta e a do colecionador. Como se fossem, então, prateleiras dispostas de modo a guardar ou expor uma coleção, os versos sustentam imagens poéticas elaboradas a partir de um aproveitamento poético do paradigma lexical da inutilidade ou da marginalidade.

Em virtude da fusão dos espaços metapoético e figurativo, as imagens que encontramos nos versos-prateleiras de Barros sustentam, por sua vez, a ideia de que a poesia deve nascer do inútil e, mais que isso, de que a poesia deve configurar-se como um espaço lídimo para o acolhimento do ínfimo. Observamos, então, que há uma simetria entre a realização poética em si e as ideias encadeados no texto por intermédio da metalinguagem. Por um lado, distingui-se a excessiva repetição do procedimento metalinguístico em defesa da ideia de valorização do ínfimo: “É no ínfimo que eu vejo a exuberância.” (BARROS, 2010a, p. 341). Citamos, ainda, alguns títulos significativos de livros, que fazem a apologia e o engrandecimento do ínfimo e descartável: *Gramática expositiva do chão* (1969), *O livro das ignorâncias* (1993), *Livro sobre nada* (1996), *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001). Por outro lado, destaca-se a repetição igualmente excessiva da recolha e do aproveitamento de itens semânticos que compõem o paradigma da inferioridade, tais como os substantivos “lata”, “caramujo”, “sapo”, “pedra”, “formiga” e “ferrugem”, ou como os qualificativos “abandonado”, “sujo”, “rasteiro”, “estragado” e “inútil”. Segundo a voz crítica de Barros, a matéria de sua poesia “são ‘os nervos do entulho’, como disse o poeta português José Gomes Ferreira. [...] O cisco semovente e o propriamente cisco.” (BARROS, 1996, p. 311).

Discorrendo acerca da coleta e da transfiguração do inútil como método de construção poética, o poeta assevera:

Em estudo sobre *O processo*, de Kafka, o humanista Günther Anders observa o amor de Leni pelos processados. Leni acha que a miséria da culpa os torna belos. Sua compaixão pelas vítimas é que leva ao amor. De muita dessa compaixão é feita a poesia do nosso século. Um fundo amor pelos humilhados e ofendidos de nossa sociedade banha quase toda a poesia de hoje. Esse vício de amar as coisas jogadas fora – eis a minha competência. É por isso que eu sempre rogo pra Nossa Senhora da Minha Escuridão que me perdoe por gostar dos desheróis. Amém. (BARROS, 1996, p. 311)

Os elementos e os itens desvalorizados e descartados pela sociedade de consumo apresentam grande valor, constituindo-se como matéria apta à construção da poesia. O poeta recolhe aquilo que fica à margem, invertendo os padrões. No seio de sua linguagem, todas as coisas e todos os seres que, no âmbito do convencional, existem sob o estigma da inutilidade, ocupam um lugar de destaque, uma posição de valor. Dessa forma, podemos entender que sua poesia manifesta-se como um ato político ou ideológico, ao promover uma subversão em relação aos paradigmas de valor que fundamentam a sociedade contemporânea, atribuindo relevância àquilo que, habitualmente, é descartado ou marginalizado.

Ao abraçar o ínfimo, o poeta experimenta e expõe a face oculta das coisas, lançando um olhar espontâneo para o mundo, ou seja, um olhar não atrofiado pelos limites impostos pela convenção. Muito conscientemente, ele conduz o seu fazer de maneira a questionar as tentativas de homogeneização da percepção e compreensão humanas. Associando o questionamento à própria subversão dos paradigmas, que acontece no plano da forma, Barros incita e direciona o leitor de poesia a um estado de insubmissão frente às tentativas de padronização. Eis aí, de acordo com a visão de Moisés (2007), o papel social do poeta e da poesia. E, nesse ponto, ressaltamos as ideias de Berman (1986), que, endossando o pensamento de Max Weber, afirma:

Não só a sociedade moderna é um cárcere, como as pessoas que aí vemos foram moldadas por suas barras; **somos seres sem espírito, sem coração, sem identidade sexual ou pessoal – quase podíamos dizer: sem ser.** Aqui, como nas formas futuristas e tecnopastorais do modernismo, o homem moderno como sujeito – como um ser vivente capaz de resposta, julgamento e ação sobre o mundo – desapareceu. (BERMAN, 1986, p. 27)

Em busca da matéria

Os quatro primeiros livros publicados por Barros – *Poemas concebidos sem pecado* (1937), *Face imóvel* (1942), *Poesias* (1956) e *Compêndio para uso dos pássaros* (1961) – marcam uma fase criativa de intensa experimentação da palavra, um período de oscilação estilística que se deve à busca pela consolidação de uma linguagem única. Não obstante, tais livros já manifestam os contornos de um projeto literário, revelando o quanto o poeta se empenha na construção de um universo poético singular. Desde os primeiros passos, essa obra coloca-se como linguagem que vai se erigindo sobre o pensamento crítico, de modo que é possível reconhecer, aí, o embrião de sua concepção estética, bem como traços de composição que apontam para recursos criativos que caracterizam um período posterior de maturidade e concreção do estilo.

Quanto à fase de maturidade dessa poesia, consideramos que se inicia com *Gramática expositiva do chão* (1969), cuja publicação é seguida, cronologicamente, por *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), *Ensaio fotográficos* (2000), *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), *Memórias inventadas: a infância* (2003), *Poemas rupestres* (2004), *Memórias inventadas: a segunda infância* (2005), *Memórias inventadas: a terceira infância* (2007), *Menino do mato* (2010) e *Escritos em verbal de ave* (2011). A essas publicações somam-se livros especialmente voltados para o

público infanto-juvenil, como *Exercícios de ser criança* (1999), *O fazedor de amanhecer* (2001), *Poeminhas pescados numa fala de João* (2001), *Cantigas por um passarinho à toa* (2003) e *Poeminha em língua de brincar* (2007).

Não entendemos, todavia, essas duas fases criativas como categorias estanques. Nosso objetivo não está em defender a ideia de que os livros que compõem o período de consolidação estilística são exatamente iguais entre si, repetindo-se. Cada um dos livros que integram a obra do poeta constitui-se como um microcosmo, um espaço de linguagem único, com características singulares. Mas, concomitantemente, eles integram um universo poético maior, devido à recorrência do uso combinado de alguns recursos de criação. A focalização dos livros publicados leva-nos a observar que cada um deles situa-se, individualmente, como microcosmo, como realidade estética autônoma e acabada em si mesma. Não obstante, essa focalização permite constatar, em concomitância, que o conjunto da obra engendra um macrocosmo, uma realidade ficcional integrada, marcada pela afirmação incisiva de si. A divisão em fases, que aqui realizamos, serve tão somente ao propósito crítico de sondar o percurso da metalinguagem como fator criativo, de maneira que se torne possível evidenciar a reiteração das principais ideias metapoéticas que fundamentam o fazer do poeta.

Enfocando, assim, um período de flutuação do estilo que sobressai nos trabalhos iniciais, propomo-nos a situar, neste tópico, o percurso da matriz de pensamento crítico que concebe o ínfimo como matéria-prima do fazer poético. Antes de efetuar qualquer passo nesse sentido, porém, salientamos que não há uma regularidade muito bem fixada, entre os livros que compõem a primeira fase criativa do poeta, naquilo que concerne a propósitos, temática, características formais ou recursos de construção. Esses livros expressam um momento de busca por uma linguagem poética singular, conforme já ressaltamos. Logo, particularizam-se por um trabalho de linguagem que se lança em várias possibilidades, de forma que cada um dos quatro primeiros livros publicados manifesta traços muito particulares, e se erige sobre

referências dissonantes, distinguindo-se entre si. Não obstante, notamos que eles apresentam alguns traços em comum, também. E as consonâncias que os ligam anunciam a harmonia de um projeto por vir.

Dentre as características da primeira fase criativa que se destacam como células embrionárias do projeto estético do poeta, sublinhamos: a oposição entre o rústico e o sofisticado; a predileção pela ignorância em face da erudição; e a irmandade do sujeito lírico com figuras que representam a pobreza, a infância, a loucura e a ignorância. Já com relação aos mecanismos de elaboração poética utilizados na construção dessas características, frisamos: a apropriação de atributos do texto em prosa; o coloquialismo; o regionalismo; a metalinguagem; e, por fim, o uso de elementos mínimos e desvalidos como matéria de construção poética.

Sublinhamos que a dinâmica de oposição entre as esferas do simples e do sofisticado, do rústico e do refinado, que marca a linguagem inicial dessa poesia, é fruto de um lúcido trabalho de elaboração, de uma construção proposital. Essa característica mostra-se bastante significativa no percurso do desdobramento da visão do poético de Barros e, conseqüentemente, de seu fazer. Transcrevemos, na sequência, o poema “9” de “Cabeludinho”, série que abre o livro *Poemas concebidos sem pecado*. Nesse poema, a oposição entre as referidas esferas projeta-se de forma evidente:

Entrar na Academia já entrei
 mas ninguém me explica por que que essa torneira
 aberta
 neste silêncio de noite
 parece poesia jorrando...
 Sou bugre mesmo
 me explica mesmo
 me ensina modos de gente
 me ensina a acompanhar um enterro de cabeça baixa
 me explica por que que um olhar de piedade
 cravado na condição humana
 não brilha mais que anúncio luminoso?
 Qual, sou bugre mesmo
 só sei pensar na hora ruim

na hora do azar que espanta até a ave da saudade
 Sou bugre mesmo
 me explica mesmo
 se eu não sei parar o sangue, que que adianta
 não ser imbecil ou borboleta?
 Me explica por que penso naqueles moleques
 como nos peixes
 que deixava escapar do anzol
 com queixo arreventado?
 Qual, antes melhor fechar esta torneira, bugre velho... (BARROS,
 2010a, p. 15-16)

O sujeito lírico assume a identidade de “bugre”, colocando-se frente à “Academia”, e, com isso, estabelece uma oposição entre os paradigmas da erudição e da ignorância. De modo geral, o substantivo “bugre” é utilizado para designar depreciativamente alguns indígenas brasileiros e, ao intitular-se a si mesmo com esse termo, o sujeito lírico conjuga-se, intencionalmente, à condição de inferioridade. “Qual, sou bugre mesmo” (idem, p. 15), profere a voz lírica. Observamos que o poema expressa o enaltecimento da ignorância e da simplicidade como valores poéticos e, nesse sentido, são utilizadas algumas características formais para se obter um efeito de espontaneidade na linguagem. Os versos não apresentam uma regularidade métrica ou rimas e, mais, notamos uma aproximação com a modalidade oral e com o encadeamento narrativo do texto em prosa.

De acordo com nossa perspectiva, a contraposição entre o rústico e o fino, com enaltecimento daquele paradigma em detrimento deste, constitui-se como gérmen da concepção barrosiana de que a poesia deve nascer do inútil, ou, melhor dito, de que o poético é, por excelência, o lugar do ínfimo, o espaço de transfiguração valorativa dos seres e elementos mínimos e marginalizados. Mais que isso, acentuamos que, na cadência mesma em que tece uma identificação ou uma irmandade com figuras que representam a pobreza, a infância, a loucura e a ignorância, o poeta evidencia um sentido social para sua poesia, assim como a elaboração de uma linguagem de aspecto rústico que soe espontânea.

Por um lado, o olhar para o ínfimo e sua valorização no plano do poético revela-se um ato de amor pelos marginalizados, “um ato de extrema humanidade para com as coisas em estado de miséria”, conforme defende Sanches Neto (1997, p. 19) em seu ensaio. O autor afirma que “amar os trastes, os animais irrelevantes, o lixo, é uma forma indireta, por interposto objeto, de valorizar o homem-lixo, o homem-bicho, o homem jogado fora.” (idem, *ibidem*). Por outro lado, a proposição de uma linguagem que almeja se irmanar à ignorância aponta para a ideia de que a linguagem funcional, especialmente em sua versão mais normativa, mostra-se um obstáculo a ser vencido na busca por uma vivência mais pura das coisas.

Nesse ponto, citamos Ungaretti¹⁶ (1994 apud BUCIOLI, 2003, p. 09; grifos nossos), que afirma: “quanto mais conseguirmos transferir nossa emoção e **a novidade de nossa visão aos vocábulos**, mais os vocábulos chegarão a cobrir-se de uma música que será a primeira revelação da sua profundidade poética **para além de todo o limite de significado.**” Considerando a premissa do autor, acentuamos que o fazer poético de Barros lança-se, justamente, na busca por plasmar o indizível. O poeta olha para os elementos ínfimos com olhos insubmissos e, agindo criativamente sobre eles, tece imagens poéticas que arrebatam os limites da convenção. Recolhemos, aqui, algumas estilhas que evidenciam a explosão da ruptura:

Bom era
 ser como o junco
 no chão: seco e oco.
 Cheio de areia, de formiga e sono.
 Ser como pedra na sombra (almoço de musgos)
 Ser como fruta na terra, entregue
 aos objetos... (BARROS, 2010a, p. 117)

¹⁶ Fazemos a referência de Ungaretti (1994) por meio de Bucioli (2003) pelo fato de não termos conseguido acesso ao original.

Nesse pequeno trecho do poema “Um novo Jó”, presente no livro *Poesias*, notamos que a expressão do desejo de uma experiência do rasteiro, contida nos versos destacados, engendra a defesa dos elementos ínfimos como algo que evoca encantamento e que encerra um imenso valor. O sujeito lírico fala desses elementos com o propósito de infiltrar-se em seu meio e natureza, para além da simples aparência, de modo que tal manifestação acaba por revelar um ideal metafísico¹⁷, por meio do qual o chão e as coisas inúteis adquirem uma dimensão de Absoluto e essência, transcendendo as aparências, e, também, de integração plena entre os seres.

Partindo das observações aqui levantadas, afirmamos que a primeira fase da poesia de Barros revela uma expressiva tessitura de reflexão metalinguística, anunciadora de um fazer poético orientado pelas diligências do espírito. A metalinguagem se faz, enfim, um procedimento legítimo e medular de criação, destinado à abertura de veios da razão crítica no corpo do próprio texto. Eis, perceptível na voz lírica de um dos textos que compõem a série “Fragmentos de canções e poemas”, presente em *Poesias*, o raiar do testemunho da criação: “fui apanhando objetos largados na tarde / Com as ruínas do outono em que vicejo.” (BARROS, 2010a, p. 51).

Realçamos, contudo, que um operar poético totalmente consciente de seus pontos de força só aparecerá em *Gramática expositiva do chão*, quinto livro publicado pelo poeta, a saber, no ano de 1969. A partir desse livro, sua poesia apresenta uma seleção bem definida de procedimentos de criação poética, bem como uma combinação desses procedimentos entre si. Mais: o procedimento-chave de tal combinação é o entrelaçamento do figurativo e do metalinguístico, de modo que a linguagem poética e a reflexão crítica fundem-se, compondo um mesmo tecido que servirá, então, a um propósito apologético.

¹⁷ Esclarecemos que, ao longo desta tese, tomamos como base a definição de metafísica apresentada por Nasr (1977). Segundo o autor, “Metafísica é a **ciência do Real**, da origem e do fim das coisas, do Absoluto e, à sua luz, do relativo. É uma ciência tão estrita e exata quanto a matemática e com a mesma clareza e certeza, mas só pode ser alcançada através da intuição intelectual e não simplesmente através do raciocínio.” (p. 80; grifo nosso).

O sujeito lírico da série “Protocolo vegetal”, primeira parte do livro supracitado, apresenta ao leitor, por meio de cinco poemas, a prisão de um homem: “Prenderam na rua um homem que entrara na prática do limo” (idem, p; 121). A descrição das características dessa personagem evoca a figura do andarilho, e, entre a imensa quantidade de objetos inúteis apreendidos com ela, destacamos: “3 bobinas enferrujadas”, “8 armações de guarda-chuva”, “um rosto de boneca – metade carbonizado – onde se achava pregado um caracol com a sua semente viva”, “1 caixa de papelão contendo pregos ruelas zíperes e diversas cascas de cigarras estouradas no verão” (idem, ibidem).

O poema “2”, pertencente à série referida, merece nossa atenção:

o artista recolhe neste quadro seus companheiros pobres do
chão: a lata a corda a borra vestígios de árvores etc.

realiza uma colagem de estopa arame tampinha de cerveja
pedaços de jornal pedras e acrescenta inscrições produzidas em muros
– números truncados caretas pênis coxas (2) e 1 aranha febril

tudo muito manchado de pobreza e miséria que se não engana
é da cor encardida entre amarelo

e gosma (BARROS, 2010a, p. 122-123)

O poema ressalta o papel do “artista”, evidenciando, como meio primordial de composição artística, o procedimento da colagem. Conforme assinala Martins (2008), tal procedimento é uma técnica derivada das artes plásticas que consiste na elaboração do objeto artístico por via da junção de materiais distintos e dissonantes, instaurando a descontinuidade: “Ao implicar materiais e elementos não estritamente pictóricos como papel-jornal, areia, linhas etc., a colagem romperia com o primado da interação simbiótica entre o ótico e o mental, que vinha se afirmando desde o início do modernismo como essencial na pintura.” (MARTINS, 2008, p. 51). Os elementos ínfimos ou desvalidos, por sua vez, são postos, no poema, como material de construção utilizado nesse processo singular de realização artística.

Em conjunto com os outros poemas que integram “Protocolo vegetal”, o poema em análise acaba por revelar os mecanismos de construção da própria poesia de Barros, pois salienta a técnica da colagem e seu uso. Buscando a ruptura e o efeito de choque, esse recurso se baseia na apropriação e aproximação de elementos que, no seio da lógica preexistente, não apresentariam qualquer sentido comum. “Lata”, “borra”, “arame” e “pedras” são recolhidos e aproximados de maneira a construírem uma malha figurativa que conjura sentidos originais, surpreendentes. Ao falar do artista, Barros está, na verdade, falando de si mesmo, apesar do distanciamento criado pelo uso da terceira pessoa, daí o teor crítico infiltrado no sentido metapoético do texto.

A segunda fase criativa particulariza-se, entre outros aspectos, por uma racionalidade exacerbada do fazer. Essa racionalidade dá a ver seus movimentos reflexivos no próprio corpo do texto, uma vez que os mecanismos de elaboração criativa da palavra mostram-se argutamente atrelados a uma visão particular do ser da poesia, assim como do fazer. Em outras palavras, a maturidade estilística dessa poesia caracteriza-se pela correspondência entre o pensar e o fazer, entre concepções de uma Poética e meios de construção do poético. Simetricamente, o pensamento engendra a forma, e a forma, por sua vez, revela o pensamento. Dessa maneira, a linguagem constrói-se e singulariza-se como um movimento constante de autoafirmação: *mise en abyme*¹⁸. Ou, evocando a definição de linguagem poética concebida por Chauí (1996) ao falar da poesia de Orides Fontela, o trabalho realizado por Barros apresenta-se, simultaneamente, como “palavra pensante e pensamento falante” (p. 9).

A partir do momento em que a linguagem do poeta começa a estabilizar-se, em termos de um ajustamento do estilo, a expressão metapoética da ideia de que a poesia deve nascer do

¹⁸ Valendo-se da metáfora do espelho, Dällenbach (1991 apud REALES, 2001) afirma que a expressão francesa *mise en abyme* (“narrativa em abismo”, em português) pode ser aplicada às obras de arte que se utilizam da autoreferência enquanto recurso criativo, e crítico, decorrentemente, voltando-se para si mesmas num movimento reflexivo. O autor destaca alguns objetos artísticos nos quais esse processo pode ser observado, tal como o exemplo clássico da tela de Diego Velásquez, *Las meninas*, de 1656. Citamos Dällenbach a partir de Reales (2001) porque não conseguimos acesso ao texto original.

inútil passa a atuar em conjunto com o recolhimento dos elementos inúteis seguido da reinvenção poética deles.

A publicação de *Gramática expositiva do chão* é seguida, cronologicamente, pela de *Matéria de poesia*, que ocorre no ano de 1970. Neste livro, a autoafirmação do princípio de estima pelo ínfimo ocorre de forma muito direta por meio da metalinguagem, como uma espécie de apologia, conforme é possível observar a partir do poema-manifesto “Matéria de poesia”, transcrito logo abaixo. Além de se tornar explícita, essa autoafirmação se faz de modo definitivo e categórico, uma vez que, a partir de *Gramática expositiva do chão* e, especialmente, de *Matéria de poesia*, a repetição aparece como meio legítimo de criação, como recurso destinado à disseminação de alguns efeitos fundamentais. Segue o poema:

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

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

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

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

As coisas que não levam a nada
têm grande importância

Cada coisa ordinária é um elemento de estima

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

O que se encontra em ninho de João-Ferreira:
caco de vidro, garrampos,
retratos de formatura,
servem demais para poesia

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

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

As coisas que os líquenes comem
 – sapatos, adjetivos –
 tem muita importância para os pulmões
 da poesia

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

Os loucos de água e estandarte
 servem demais
 O traste é ótimo
 O pobre-diabo é colosso

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

Pessoas desimportantes
 dão para poesia
 qualquer pessoa ou escada

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

O que é bom para o lixo é bom para poesia

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

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

Aliás, é também objeto de poesia
 saber qual o período médio

que um homem jogado fora
 pode permanecer na terra sem nascerem
 em sua boca as raízes da escória

As coisas sem importância são bens de poesia

Pois é assim que um chevrolé gosmento chega
 ao poema, e as andorinhas de junho. (BARROS, 2010a, p. 145-148)

“Matéria de poesia” apresenta, figurativamente, os contornos bem definidos de uma espécie de “didática da invenção” (BARROS, 2010a, p. 299), no que diz respeito à relação que o poeta estabelece com o ínfimo e o rasteiro, ou, para usar aqui uma construção metafórica proferida por ele mesmo numa alusão aos elementos ínfimos, diz respeito à relação que o poeta estabelece com as “pobres coisas do chão mijadas de orvalho” (idem, p. 343). O poema, homônimo ao livro em que aparece, funciona como um paratexto, na medida em que se articula como programa da própria poesia de Barros. Essa proposta crítica surge da observação de que a voz lírica do poema determina, crítica e enfaticamente, o que seria material apto e legítimo à construção da poesia – respondendo às expectativas geradas pelo título, a propósito. E, nesse sentido, consideramos pertinente a citação do pensamento de Perrone-Moisés (2000b) acerca da “inutilidade” da palavra poética:

Usando as palavras com outros fins que não os práticos, sendo um ‘inutensílio’ (Paulo Leminski), o poema põe em questão a utilidade dos outros textos e da própria linguagem. Afirmando coisas inverificáveis, irredutíveis a um referente, o poema questiona a verificabilidade e a referencialidade das mensagens que nos chegam cotidianamente. O poema vem lembrar, imperiosamente, que tudo é linguagem, e que esta nos engana. Que a linguagem está o tempo todo fingindo-se de transparente, de prática e de unívoca, e nos enreda num comércio que nada tem de essencialmente verdadeiro e necessário. (PERRONE-MOISÉS, 2000b, p. 32)

Os três versos que compõem a primeira estrofe de “Matéria de poesia” projetam, do interior de uma composição tropológica, a premissa que equilibra uma das matrizes de pensamento e concepção crítica que definem a visão do poético sustentada por Barros: “Todas as coisas cujos valores podem ser / disputados no cuspe à distância / servem para a poesia”

(idem, p. 145). Essa premissa concerne, basicamente, à ideia de que aquilo que serve ao texto poético como material de construção é o que não apresenta (mais) qualquer tipo de valor, é tudo aquilo que foi posto (ou sempre esteve) à margem dos paradigmas de valor estabelecidos e preservados pela lógica convencional, isto é, a lógica que rege a economia de mercado e, por conseguinte, nossas vidas e modo de relacionarmos-nos com a realidade que nos toca e cerca. A referência à sociedade de consumo fica explícita, por exemplo, nas seguintes elaborações: “Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma e **que você não pode vender no mercado**” (idem, p. 146; grifo nosso), “Tudo **aquilo que a nossa civilização rejeita**, pisa e mijá em cima, serve para poesia” (idem, ibidem; grifo nosso). Além disso, observamos que algumas imagens posicionam-se na esfera do abjeto, tais como “mijar em cima” e “cuspe à distância”. Isso provoca um impacto no leitor por conta do teor escatológico, remontando ao princípio moderno de “épater le bourgeois”¹⁹.

Apesar de longo, o poema apresenta certa estabilidade, uma circularidade em sua compleição, visto que, na sequência da proposição inicial, demora-se na reiteração da ideia metapoética que defende. O poeta lança mão de variações construtivas do segmento “servir para poesia” para arquitetar a mencionada circularidade, tais como “ser bom para poesia”, “ter seu lugar na poesia”, “prestar-se para poesia”, “ter importância para a poesia”, “ser objeto de poesia”, e outras. O poema demora-se, ainda, na catalogação de exemplos daquilo que Barros considera “matéria de poesia”.

Ao mostrar-se repetitivo em sua organização, o texto enfatiza fortemente a defesa da concepção crítica a cuja apresentação serve de suporte: elementos inúteis e sem valor servem para a poesia, enquanto matéria-prima. Quanto à elaboração formal, a saída encontrada para concretizar a valorização do ínfimo é a apropriação dos semas da inferioridade e da

¹⁹ “Chocar o burguês”, em língua portuguesa. A referida expressão surge na França, no século XIX, e caracteriza uma das atitudes mais representativas da modernidade. Em nome do profundo desprezo que nutrem pela burguesia, os modernos rompem com os valores e o gosto desta classe. Entre os poetas que promovem uma espécie de “estética do feio”, a fim de provocar espanto, choque ou rejeição, citamos Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud.

inutilidade. No poema em análise, isso fica evidente na medida em que, ao exemplificar a proposição catalogando elementos, o texto constrói-se a partir dessa matéria: “detritos semoventes”, “latas”, “um chevrolé gosmento”, “besouros abstêmicos”, “caco de vidro”, “garampos”, “o alicate cremoso”, “o lodo das estrelas” (idem, p. 145-147). O olhar de Barros esmiúça o chão, as gretas, os monturos, e abraça “cada coisa ordinária” (idem, p. 145), pois o ordinário “é um elemento de estima” (idem, *ibidem*), “as coisas sem importância são bens de poesia” (idem, p. 148).

Como se constituísse um manifesto, ou um tratado, “Matéria de poesia” pontua algumas facetas de um operar poético singular, valendo-se de certo tom “explicativo”. Sendo assim, podemos notar que o poeta concebe a função da poesia como meio de estimular o olhar poético para as coisas e o mundo, um olhar insubmisso e criativo e, por esta razão, transformador ou libertador. Além disso, podemos observar que o próprio poeta flagra o ínfimo a partir de um olhar transgressor e livre de amarras, concebendo-o como “matéria de poesia”, e transformando-o pelo trabalho de elaboração dos signos.

A reiteração da defesa do ínfimo enquanto matéria de poesia

A partir da leitura crítica acerca da problemática do ínfimo, torna-se possível afirmar que Barros constrói sua linguagem por meio da apropriação de restos e ruínas, os restos e as ruínas de um mundo delineado pelos valores liberais e pelos valores da sociedade de consumo. O poeta acolhe em sua poesia fragmentos e resíduos de uma estrutura social toda fundamentada nas noções de utilidade, posse e valor, de um mundo dinamizado pelo imperativo da funcionalidade e da tecnologia. Nesse ponto, destacamos um trecho de uma entrevista concedida pelo poeta, em que ele discorre acerca da questão do aproveitamento das ruínas na construção de seu universo poético. Segue o excerto:

Acho que não pertencço à Geração de 45 senão cronologicamente. Não sofri aquelas reações de retesar os versos frouxos ou endireitar sintaxes tortas. A mim não me beliscava a volta ao soneto. Achava e acho ainda que não é hora de reconstrução. Sou mais a palavra arrombada a ponto de escombros. Sou mais a palavra a ponto de entulho ou traste. Li em Chestov que a partir de Dostoiévsky os escritores começam a lutar por destruir a realidade. Agora a nossa realidade se desmorona. Despençam-se deuses, valores, paredes... Estamos entre ruínas. A nós, poetas destes tempos, cabe falar dos morcegos que voam por dentro dessas ruínas. Dos restos humanos fazendo discursos sozinhos nas ruas. A nós cabe falar do lixo sobrado e dos rios podres que correm por dentro de nós e das casas. Aos poetas do futuro caberá a reconstrução – se houver reconstrução. Porém a nós, a nós, sem dúvida, resta falar dos fragmentos, do homem fragmentado que, perdendo suas crenças, perdeu sua unidade interior. É dever dos poetas de hoje falar de tudo que sobrou das ruínas e está cego. Cego e torto e nutrido de cinzas. Portanto, não tenho nada em comum com a Geração de 45. E, se alguma alteração tem sofrido a minha poesia, é a de tornar-se, em cada livro, mais fragmentada. Mais obtida pelo escombros. Sendo assim, cada vez mais, o aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição... (BARROS, 1996, p. 308-309)

Conforme podemos observar, Barros justifica, em sua fala, uma posição negativa quanto a uma hipotética compatibilidade de sua poesia, suscitada pelo entrevistador, com a poesia produzida pela Geração de 45. A justificativa do poeta apresenta, como principal ponto de distinção, o fato de que sua poesia não promove um resgate de formas fixas e tradicionais, ao contrário do que faz a poesia dos poetas que marcam a Geração de 45. O exercício de linguagem empreendido pelos poetas de 45 apresenta um grande apuro da forma, naquilo que se refere à elaboração poética por via de um intenso trabalho com a métrica, o ritmo, a rima, a fragmentação dos versos, e outros elementos poéticos mais tradicionais.

Com o propósito de ressaltar aquilo que o separa da Geração de 45, Barros evidencia uma das grandes características formais de sua poesia, a apropriação de elementos constitutivos do texto em prosa. Em alguns momentos de sua primeira fase criativa, o poeta lança mão de recursos mais tradicionais, como a métrica, por exemplo, no livro *Poesias*. Sublinhamos, ainda, que sua primeira produção poética foi uma compilação de cento e cinquenta sonetos, que nunca chegou a ser oficialmente publicada, como revela Castro (1992,

p. 11). Esse fato é omitido na entrevista que aqui destacamos, aliás: “A mim não me beliscava a volta ao soneto.” (BARROS, 1996, p. 308). Não obstante, em sua maior expressão, o operar poético de Barros não trabalha de maneira intensa a cesura do verso, nem a fragmentação e o deslocamento sintáticos. O poeta se vale, inclusive, do poema em prosa em alguns momentos: a grande maioria dos textos que compõem *Livro de pré-coisas*, de 1985, apresenta-se sob tal forma, por exemplo. A força dessa poesia concentra-se nas composições figurativas de traços surrealistas, que formam uma densa malha imagética de aspecto onírico. Tais composições têm como princípio de construção o corte profundo e proposital das amarras da lógica convencional e da linguagem cotidiana.

Com base no ensaio de Dias (2015), enfatizamos que o tom prosaico é predominante na formulação do discurso que move a linguagem de Barros, mas o poético infiltra-se em sua tessitura, promovendo uma constante quebra de expectativas. O poeta evoca o relato, a lembrança, a explicação e outras formas narrativas ou prosaicas, criando uma tensão singular ao injetar nelas o insólito da imagem, o inusitado das construções figurativas. Trata-se de uma poesia que se vale das oposições: em Barros, “o poético é fruto de uma matéria que rompe com os limites entre prosa e poesia, reflexão e encantamento”, afirma Dias (2015, p. 71).

O efeito poético é obtido por meio de um exercício de elaboração da palavra mais centrado nos níveis semântico e pragmático, uma vez que se ocupa da junção e combinação, num mesmo encadeamento sintático, de vocábulos cujos sentidos mostram-se incompatíveis mediante as regras correntes da comunicação. Se, por um lado, essa poesia caracteriza-se pela presença de uma organização sintática mais próxima à do texto em prosa, por outro, ela particulariza-se por um tecido imagético de composições impactantes, e por um ritmo que desestabiliza qualquer previsibilidade melódica, pois é articulado de uma forma muito própria. Dessa maneira, ressaltamos que impacto e previsibilidade, sobressalto e linearidade são elementos adversos que se relacionam e coexistem. Mais uma vez, citamos Dias (2015),

na medida em que a autora chega à leitura de “um apagamento das fronteiras entre o mostrar e o contar, ou seja, entre a natureza presentativa da linguagem (o poético) e o tom narrativo (o prosaico), pois ambos convivem nas poesias.” (p. 71).

Indo além, o poeta afirma que sua opção por esse modo de construção poética, que se aproxima intencionalmente da prosa, está associada à concepção de que o mundo material é um mundo em ruínas, uma realidade social em derrocada. A fluidez prosaica dos versos plasma a noção de espontaneidade e, também, um saber às avessas que enaltece a ignorância, e esses dois aspectos estão relacionados à subversão dos valores próprios da realidade material em que nos inserimos, uma realidade abalizada pelos ditames do consumo, da divisão de tarefas, da padronização da percepção. Partindo da fala crítica do poeta acerca do processo de elaboração de sua própria linguagem, podemos enfatizar que a escolha dos elementos ínfimos e desvalorizados não acontece de modo aleatório. Essa escolha está, de fato, atrelada ao seu projeto artístico, que se assenta no propósito de construção da linguagem a partir dos detritos de um mundo em derrocada. Mais: ela faz eco à voz lírica que enuncia nos versos de *The Waste Land*, de T. S. Eliot: “Shall I at least set my lands in order?”²⁰, “These fragments I have shored against my ruins”²¹ (ELIOT, 1999, p. 50).

A palavra poética apresenta-se, assim, como instrumento que possibilita a reconstrução, ou, pelo menos, a tentativa de reconstrução do mundo. Considerando o mundo material em ruínas a partir de um pensar ativo, Barros faz das ruínas desse mundo matéria de construção poética, propondo um mundo novo, pela poesia, na medida em que altera a polaridade dos elementos: o desvalido passa a ter inestimável valor no plano do poético. Se a realidade social do mundo em que vivemos apresenta condições hostis e desfavoráveis a uma vivência mais íntima e humanizada das coisas, e das relações humanas, o poeta subverte a

²⁰ “Hei-de eu ao menos pôr ordem nas minhas terras?” (ELIOT, 1999, p. 51).

²¹ “Com estes fragmentos escorei as minhas ruínas” (ELIOT, 1999, p. 51).

lógica de funcionamento desse mundo, fundando um universo poético absolutamente novo com as próprias ruínas da realidade falida.

Salientamos, ainda, que a entrevista citada indica um traço de consciência quanto ao uso da repetição. Retomamos: “se alguma alteração tem sofrido a minha poesia, é a de tornar-se, em cada livro, mais fragmentada. Mais obtida pelo escombros. Sendo assim, cada vez mais, o aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição...” (BARROS, 1996, p. 309). A declaração do poeta evidencia lucidez em relação à estabilidade no uso de mecanismos, recursos e procedimentos de elaboração poética presente em sua obra. Conforme já destacamos ao longo do presente capítulo de nosso trabalho, tais mecanismos, recursos e procedimentos servem aos propósitos de uma bem arraigada visão do poético. Convicto de sua concepção acerca da função da poesia, a única alteração que Barros admite haver em sua linguagem – ou quase, pois a admissão manifesta-se por meio de uma construção condicional que se erige pela introdução da partícula “se” – é um movimento de ênfase, de focalização cada vez mais centrada na visão crítica de poesia que o poeta concebe e defende, e nos mecanismos usados para concretizar plasticamente essa visão. A poesia de Barros firma-se num fluxo de reafirmação constante de si mesma.

Dessa maneira, propomos a análise crítica de alguns poemas que apresentam a defesa do poético como lugar de acolhimento do ínfimo. Buscaremos enfatizar, com isso, a reiteração constante que o poeta promove das ideias que fundamentam seu projeto estético ao longo dos poemas que compõem sua obra. Destacamos, a seguir, o poema “13” da segunda parte de *Livro sobre nada*, parte intitulada “Desejar ser”:

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 dos 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, 2010a, p. 343)

O sujeito lírico do poema “13” coloca-se como parte de uma linhagem de “nobres que empobreceram”, destacando a figura de Cristo como origem dessa estirpe, e outros nomes que a constituem, sendo eles São Francisco de Assis, Padre António Vieira, William Shakespeare e Charles Chaplin. O poeta presentifica, no espaço da linguagem, o outro, transformando cada uma das figuras citadas em um existente para além do mundo referencial, ou seja, confere-lhes um caráter ético e estético na medida em que os transfigura em signos que integram e sustentam a tessitura do poema. Segundo a lógica construída pelo texto, a característica primordial dessa linhagem é a subversão, a proposição de um novo padrão frente à norma estabelecida. Mais precisamente, as figuras elencadas destacam-se por propor a valorização daquilo que é menosprezado pelo sentido comum, ou que permanece invisível para olhos atrofiados pelo hábito.

Por esse ângulo, sublinhamos o uso do neologismo “monumentar”, criado a partir do vocábulo “monumento”, substantivo que traz implícita a noção de imponência e grandiosidade, tanto que encontramos na língua portuguesa o adjetivo “monumental”. Ao destacar o feito de cada um dos “nobres que empobreceram”, inclusive de si mesmo como parte da estirpe, o sujeito lírico emprega o verbo “monumentar”. Com isso, atribui à subversão da ordem preexistente realizada por Cristo, por São Francisco, por Vieira, Shakespeare e Chaplin, o valor de obra, de feito grandioso. Esses homens, signos de resistência conforme o sentido articulado no poema, tomaram o partido dos marginalizados, dedicando-se ao propósito de conceder voz àqueles que foram ou são menosprezados pela sociedade. Não há, portanto, modéstia alguma na colocação do sujeito lírico. A “soberbia” é a

“fortuna” que seus ascendentes lhe deixaram, sua herança é “a doença e a mania de grandeza”.

Naquilo que concerne à particularidade de seu próprio projeto, o sujeito lírico ressalta, com muita convicção, que “há de monumentar os insetos”, que “há de monumentar as pobres coisas do chão mijadas de orvalho”. Notamos que sua voz coordena argumentos metalinguísticos que expressam os propósitos estéticos de Barros, isto é, a defesa crítica da recolha e valorização das coisas miúdas como meio original de articulação da linguagem. O sujeito lírico coloca-se ao lado de nomes grandiosos, conferindo importância a seu próprio feito e, simultaneamente, acaba por enfatizar a clareza da finalidade estética do poeta, que concebe a celebração do inútil como ponto de força de sua poesia.

A seguir, propomos a leitura do poema “XIV” de “Sabiá com trevas”, presente no livro *Arranjos para assobio*:

No chão, entre raízes de inseto, esma e cisca o sabiá.
 É um sabiá de terreiro.
 Até junto de casa, nos podres dos baldrames, vem
 apanhar grilos gordos.
 No remexer do cisco adquire experiência de restolho.
 Tem uma dimensão além de pássaro, ele!
 Talvez um desvio de poeta na voz.
 Influi na doçura de seu canto o gosto que pratica de
 ser uma pequena coisa infinita do chão.
 Nas fendas do insignificante ele procura grãos de sol.
 A essa vida em larvas que lateja debaixo das árvores o
 sabiá se entrega.
 Aqui desabrocham corolas de jias!
 Aqui apodrecem os vôos.
 Sua pequena voz se umedece de ínfimos adornos.
 Seu canto é o próprio sol tocado na flauta!
 Serve de encosto pros corgos.
 Do barranco uma rã lhe entarda os olhos.
 Esse ente constrói o álaçre.
 É intenso e gárrulo: como quem visse a aba verde das
 horas.
 É ínvio e ardente o que o sabiá não diz.
 E tem espessura de amor. (BARROS, 2010a, 177-178)

As imagens do poema “XIV” apresentam ao leitor uma linguagem construída por meio da recolha e da combinação de elementos miúdos, e de itens lexicais que se ligam ao paradigma da natureza. “Raízes de inseto”, “grilos gordos”, “árvores” e “rãs”, “corgos”²² e “jias”²³ são alguns dos itens que compõem o poema, e, dentro da Natureza poética projetada pelo texto, sobressai a figura do “sabiá”, que é focalizada logo no primeiro verso entre as miudezas da terra: “No chão, entre raízes de inseto, esma e cisca **o sabiá.**” (idem, p. 177; grifo nosso).

Observamos que há uma integração perfeita entre o “sabiá” e os demais componentes da Natureza arquitetada pelo poeta, promovendo plena harmonia e conexão. Mais que isso, o “sabiá” irmana-se às coisas miúdas na medida em que se dispõe a uma experiência do rasteiro, em que “se entrega à vida em larvas que lateja debaixo das árvores” (idem, ibidem). Realçamos, nesse sentido, um verso bastante significativo – “No remexer do cisco [o sabiá] **adquire experiência de restolho.**” (idem, ibidem; grifo nosso) –, pois ao “adquirir experiência de restolho”, isto é, ao colocar-se na condição de resto “remexendo o cisco”, experimentando a natureza do ínfimo, o “sabiá” passa a usufruir da comunhão entre os seres e elementos que constituem um ecossistema poético em Manoel de Barros.

Elemento central do texto, o “sabiá” “cisca o chão” a fim de devorar “grilos gordos” e “raízes de insetos”. Essa figura almeja fazer parte do chão, e se reúne às miudezas ao vivenciá-las sensivelmente. A perspectiva do poema, em relação ao ínfimo, é totalmente positiva. O paradigma da euforia faz-se predominante, de modo que os versos são direcionados por uma visão que flagra e exhibe com entusiasmo a beleza das coisas ínfimas, conforme sinalizam as diversas expressões marcadas pela atmosfera de exaltação que percorre o poema: “doçura de seu canto”, “pequena coisa infinita do chão”, “grãos de sol”,

²² O vocábulo “corgo” é uma variação coloquial do substantivo “córrego”.

²³ A palavra “jia” constitui um sinônimo de “rã”.

“desabrocham corolas de jias”, “se umedece de ínfimos adornos”, “é o próprio sol tocado na flauta”, “uma rã lhe entarda os olhos”, “tem espessura de amor”.

Pensamos que o “sabiá”, em seu empenho por unir-se às coisas em estado de traste, pode ser lido como alegoria do próprio processo criativo de Barros, uma vez que o sujeito lírico aponta para uma extensão metapoética nos seguintes versos: “Tem **uma dimensão além de pássaro**, ele! / Talvez **um desvio de poeta** na voz.” (idem, ibidem; grifos nossos). Notamos, aí, uma analogia direta entre o “sabiá” e o poeta, pois a construção do discurso poético revela a dúbia identidade do signo “sabiá” com a sugestão da interface pássaro-poeta. A locução adjetiva utilizada para qualificar “a voz do sabiá”, “ter um desvio de poeta”, implica uma metáfora, que distingue a produção poética como distanciamento do uso corrente da língua. Ao propor construções linguísticas imprevistas pela regra geral, ambicionando a pluralidade de sentidos, a linguagem poética cria atalhos que extraviam os caminhos habituais da língua, enriquecendo-a com novos veios de possibilidades. Mais: ao dizer que o “sabiá” caracteriza-se por uma “dimensão além de pássaro”, o sujeito lírico trama a sugestão dessa figura como presença mítica e, nesse sentido, aproxima a figura do poeta, enquanto criador, das raízes do mundo.

O cantar do pássaro-poeta busca um outro tom na voz, um tom singular. Dessa forma, sublinhamos que a integração com os elementos do chão é o aspecto que determina “a doçura do canto do sabiá”, conforme expõe este trecho do poema: “**Influi na doçura de seu canto** o gosto que pratica de / ser uma pequena coisa infinita do chão.” (idem, ibidem; grifo nosso). A “experiência do restolho” é o que produz a beleza do canto do pássaro, caracterizando-o e definindo-lhe os contornos: “Sua pequena voz se umedece de ínfimos adornos.” (idem, ibidem). Assim como o “sabiá” de seu poema, Barros irmana-se ao “restolho”, aos itens miúdos ou desvalidos, e, descobrindo-lhes o valor e a beleza, compõe imagens poéticas que arquitetam uma Natureza plena em si mesma, fundamentada numa lógica própria que

ultrapassa os limites do convencional, sensibilizando o leitor. “A essa vida em larvas que lateja debaixo das árvores o / sabiá se entrega.” (idem, ibidem). Eis aí, nessa composição metafórica, a meta do canto do poeta. No processo de seu fazer, Barros remexe e cisca o chão para fabricar imagens que exploram a beleza do ínfimo, de modo que os matizes do canto do poeta-pássaro são determinados pela recolha do inútil. Ressaltamos, ainda, o seguinte verso: “Seu canto é o próprio sol tocado na flauta.” (idem, ibidem), pois nos leva a considerar que o canto do “sabiá” transubstancializa-se, adquirindo um caráter mítico ou, mais que isso, mágico, dotado de uma força demiúrgica. E, dentro da perspectiva de aproximação entre “poeta” e “pássaro” que aqui estabelecemos, podemos entender que a voz metapoética de Barros focaliza-se no texto, narcisicamente, como potência singular, como força geradora de um canto único.

Notamos, também, que o texto apresenta uma recorrência de sons muito bem engendrada, dado que o poeta se vale da assonância, da aliteração, da paronomásia e da rima. O primeiro verso, por exemplo, é arquitetado a partir do predomínio de palavras formadas por sibilantes: “No **ch**ão, entre raí**z**es de in**s**eto, es**m**a e **ci**sca o **s**abiá”. Essa presença dos sons sibilantes se faz em todo o poema, assim como a presença dos sons nasais, demarcando uma sonoridade suave e delicada que se casa com o conteúdo do texto, voltado para o sublime. O sexto verso demonstra a repetição das nasais: “**Tem uma dimensão além** de pássaro, ele!”. A articulação das vogais também se impõe, corroborando para a expressão do conteúdo eufórico, como exemplificam os versos décimo primeiro e décimo segundo, marcados pela força de abertura do “a”: “**A** **essa** **vida** em **larvas** que **lateja** **debaixo** **das** **árvores** o / **sabiá** se **entrega**.”

Chamamos atenção, agora, para algumas combinações que constituem rimas, toantes em sua maioria: 1) “**ci**sca”, “**infini**ta”, “**vi**da” e “**ji**as”; 2) “**ca**sa”, “**larvas**”, “**ent**arda” e “**ab**a”; 3) “**gril**os” e “**ci**sco”; 4) “**gord**os”, “**restol**ho”, “**gost**o”, “**adorn**os” e “**encost**o”; 5) “**dimens**ão”,

“chão” e “grãos”; 6) “canto” e “barranco”; 7) “essa” e “entrega”; 8) “desabrocham” e “corolas”; 9) “corgos” e “olhos”. Salientamos que o posicionamento das rimas, na poesia de Barros, não é determinado pela métrica, uma vez que o poeta não faz uso deste procedimento, distribuindo-as aleatoriamente pelo corpo dos poemas, de forma que apresentem uma consonância harmônica singular. E, quanto ao uso de palavras com proximidade mórfica, enfatizamos as seguintes ocorrências: 1) “gordos” e “gosto”; 2) “vôos” e “voz”; 3) “ínfimos” e “ínvio”; 4) “encosto” e “corgos”; 5) “esse” e “ente”.

A combinação dos elementos sonoros apontados constitui um ritmo muito bem pensado, que serve à figurativização da cata do “sabiá”, sua busca pelos itens mínimos que habitam o chão. Mais que isso, tal recurso serve à concretização do canto do pássaro-poeta, irmanado ao corpo do próprio significante. Nesse ponto, citamos Antonio Brasileiro (2012), que, evocando o pensamento de Paul Valéry, enfatiza o trabalho de criação próprio do poeta:

As palavras são objetos que, nas mãos do poeta, excitam a imaginação e se transformam em obra de arte. Inócuas as mais das vezes, é após levadas pela imaginação que elas se tornam belas e significativas. Contudo, não devemos esquecer que foram todas criadas por poetas. E não há nenhuma contradição nisso: é das palavras, voláteis, perderem-se no mundo tão logo nascidas. **A imaginação do poeta é que as revivifica**: as coisas, sabe-se, não existem antes que sua mão as toque. (p. 98; grifo nosso)

A partir de uma leitura da composição sonora do poema, podemos demonstrar o intenso exercício realizado com o signo, a fim de explorar suas potencialidades. Acentuamos, nesse sentido, que o discurso poético, apelativo em seu ideal demiúrgico e predileção pela esfera do sublime, é relativizado pela evidência formal de um fazer criativo absolutamente consciente de si e de seus propósitos.

Por fim, destacamos a possibilidade crítica de comparação entre o poema “XIV”, aqui em análise, e o poema “Le cygne”²⁴, de Charles Baudelaire, que integra os “Tableaux parisiens”²⁵, segunda parte de *Les Fleurs du Mal*. Eis a transcrição do poema:

Le cygne

A Victor Hugo

I

Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L’immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,

A fécondé soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carrousel.
Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville
Change plus vite, hélas! que le cœur d’un mortel);

Je ne vois qu’en esprit tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdis par l’eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

Là s’étalait jadis une ménagerie;
Là je vis, un matin, à l’heure où sous les cieux
Froids et clairs le Travail s’éveille, où la voirie
Pousse un sombre ouragan dans l’air silencieux,

Un cygne qui s’était évadé de sa cage,
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.
Près d’un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec

Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,
Et disait, le cœur plein de son beau lac natal:
“Eau, quand donc pleuvras-tu? quand tonneras-tu, foudre?”
Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,

Vers le ciel quelquefois, comme l’homme d’Ovide,
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,
Comme s’il adressait des reproches à Dieu!

²⁴ Tradução do poema, “O cisne”, ver Anexo 01.

²⁵ “Quadros parisienses” (BAUDELAIRE, 1985, p. 314-373).

II

Paris change! mais rien dans ma mélancolie
 N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
 Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
 Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

Aussi devant ce Louvre une image m'opprime:
 Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,
 Comme les exilés, ridicule et sublime,
 Et rongé d'un désir sans trêve! et puis à vous,

Andromaque, des bras d'un grand époux tombée,
 Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,
 Auprès d'un tombeau vide en extase courbée;
 Veuve d'Hector, hélas! et femme d'Hélénus!

Je pense à la négresse, amaigrie et phthisique,
 Piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard,
 Les cocotiers absents de la superbe Afrique
 Derrière la muraille immense du brouillard;

A quiconque a perdu ce qui ne se retrouve
 Jamais, jamais! à ceux qui s'abreuvent de pleurs
 Et tettent la Douleur comme une bonne louve!
 Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs!

Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile
 Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor!
 Je pense aux matelots oubliés dans une île,
 Aux captifs, aux vaincus!... à bien d'autres encor! (BAUDELAIRE,
 1985, p. 324-329)

A voz lírica que conduz o poema, projetada por um sujeito que caminha por um cenário urbano repleto de novidades, enuncia a lembrança das configurações antigas do lugar presente. O cenário do passado é uma feira de animais, e o sujeito lírico rememora um episódio específico que presenciou: a fuga de um “cisne”, que escapa ao cativo que o aprisiona e, solto no meio de um espaço urbano em transformação, que se identifica com a Paris do Segundo Império, corre e debate-se assustado. Completamente perdida, e aturdida, também, a ave encarna uma experiência de angústia e marginalização em meio a um cenário de modificações materiais profundas, uma vez que, “sob a autoridade de Napoleão III e a direção de Haussmann, a cidade estava sendo remodelada e reconstruída de forma sistêmica.” (BERMAN, 1986, p. 143). A poesia de Baudelaire flagra, exatamente, esse processo histórico,

que se mostra muito significativo no curso da modernização ocidental, tendo em vista que Paris foi uma das primeiras cidades a passar por um processo de urbanização de acordo com os padrões da modernidade. Os poemas que compõem a obra de Charles Baudelaire manifestam, a partir de um projeto estético contundente, um pensar crítico acerca de tais transformações, bem como uma experiência ativa da vida moderna. Ou, consoante as palavras de Berman (1986), a poesia de Baudelaire expressa “como a modernização da cidade simultaneamente inspira e força a modernização da alma dos seus cidadãos.” (p. 143).

O “cisne” corre pela cidade à procura de água, atônito, e sua fuga, numa parte obscura de Paris, em meio ao lixo e à poeira, é agônica e desesperançada. Essa figura expressa uma experiência de horror em meio à cidade, e, com isso, acaba por alegorizar o sentimento de marginalização dos próprios poetas modernos em face de um processo histórico considerado aterrador. Ao enunciar sua lembrança, o sujeito lírico humaniza o “cisne”, de modo que a fuga vivida pela ave passa à condição de experiência, imaginada pelo sujeito, uma experiência completamente negativa. Composto por escolhas semânticas vinculadas aos paradigmas do pessimismo e da obscuridade, “Le cygne” manifesta a angústia e o desespero do poeta moderno diante de um mundo que o atordoa e amedronta.

A alegoria do “cisne” sugere que o poeta moderno é um desajustado, por enxergar a modernidade com olhos críticos, dimensionando suas consequências e discordando delas. Sendo assim, a poesia moderna acaba por evidenciar-se como linguagem que expressa a experiência da vida moderna e, conjuntamente, as mazelas trazidas, para o homem, pela modernização material, tais como o alheamento, a solidão, os desequilíbrios sociais, a lógica da mercadoria, enfim. Nesse ponto, citamos as reflexões de Benjamin (2010), autor que, ao estudar a obra de Baudelaire, salienta a ideia de que as transformações materiais desencadeadas pelo processo de modernização levaram o homem a um registro da vida moderna enquanto experiência de *choque*. A novidade em invenções e bens de consumo,

suscitada pela industrialização, junto das impetuosas mudanças infra-estruturais e sociais advindas da urbanização, mergulham o homem moderno em uma realidade acelerada, que o assalta e sobressalta a cada segundo. Segundo afirma Benjamin (2010), “Baudelaire abraçou como sua causa aparar os choques, de onde quer que proviessem, **com o seu ser espiritual e físico.**” (p. 111; grifo nosso).

Notamos, em “Le cygne”, o desejo de transcendência em relação à realidade material, no momento em que o “cisne” olha para o céu, esperando pela chuva. O intenso azul que recobre o céu, todavia, faz esmorecer a esperança da ave, e projeta a face irônica do poeta. Essa face revela-se, também, no embate com “Deus” – que, aliás, mostra-se uma figura ausente, um nome sem forma que não manifesta qualquer tipo de resposta –, pois profere a consciência da impossibilidade de se conseguir ultrapassar ou transfigurar a realidade em que o “cisne” se coloca.

O “sabiá” de Manoel de Barros, contrariamente, sente-se totalmente acolhido em meio aos elementos ínfimos e rasteiros, no interior de uma Natureza idílica e perfeita em seu desígnio de desarranjo do mundo. O tom que percorre o poema de Barros é de otimismo e, além disso, observamos a construção poética de um lugar que se projeta como abrigo em relação à hostilidade ocasionada pela estrutura que o mundo contemporâneo herdou do mundo moderno. Se Charles Baudelaire posiciona-se de modo contrário aos preceitos burgueses ao escancarar, em seus poemas, a vivência aterradora do espaço urbano na modernidade, bem como as consequências funestas da modernização, Manoel de Barros, por sua vez, mostra-se ideologicamente contra um mundo guiado pelos ditames da sociedade de consumo ao construir um universo ideal, um refúgio no plano da linguagem.

Na sequência, passamos a uma leitura crítica de “Teologia do traste”, poema presente em “Desenhos de uma voz”, segunda parte do livro *Poemas rupestres*:

As coisas jogadas fora por motivo de traste

são alvo da minha estima.
 Prediletamente latas.
 Latas são pessoas léxicas pobres porém concretas.
 Se você jogar na terra uma lata por motivo de
 traste: mendigos, cozinheiras ou poetas podem pegar.
 Por isso eu acho as latas mais suficientes, por
 exemplo, do que as ideias.
 Porque as ideias, sendo objetos concebidos pelo
 espírito, elas são abstratas.
 E, se você jogar um objeto abstrato na terra por
 motivo de traste, ninguém quer pegar.
 Por isso eu acho as latas mais suficientes.
 A gente pega uma lata, enche de areia e sai
 puxando pelas ruas moda um caminhão de areia.
 E as ideias, por ser um objeto abstrato concebido
 pelo espírito, não dá para encher de areia.
 Por isso eu acho a lata mais suficiente.
 Ideias são a luz do espírito – a gente sabe.
 Há ideias luminosas – a gente sabe.
 Mas elas inventaram a bomba atômica, a bomba
 atômica, a bomba atôm.....
 Agora
 Eu queria que os vermes iluminassem.
 Que os trastes iluminassem. (BARROS, 2010a, p. 438)

Os dois primeiros versos apresentam uma das premissas que fundamentam a poesia de Barros, e que se repetem constantemente no plano do texto por via da metalinguagem. O sujeito lírico enuncia, nesses versos, a afeição pelos elementos inúteis, a inclinação para o rasteiro. Tal premissa servirá de sustentação para os argumentos metapoéticos que o poema apresenta ao leitor. Consoante àquilo que o título já sugere, o texto, que trabalha dentro de um mecanismo melopaico, fanopaico e logopaico²⁶, anuncia-se como uma espécie de apologia discursiva do amor ao traste, como mais um manifesto de defesa e legitimação do aproveitamento das coisas em condições de resto enquanto meio de composição da linguagem poética.

Mais especificamente, o poema aborda a concepção de que a poesia deve nascer do trabalho com as palavras, de que o exercício criativo do poeta deve concentrar-se nas

²⁶ Empregamos os termos como referência aos conceitos de Pound (1970), *melopeia*, *fanopeia* e *logopeia*. O primeiro diz respeito à construção sonora do texto poético; o segundo, ao poder visual da imagem; e o terceiro, à conjunção plena entre a forma e o conteúdo das palavras como meio de se obter a depuração estética.

possibilidades de exploração da materialidade do signo, em detrimento das ideias. Em sua particularidade de estilo, o poeta toma posse do sema da inutilidade, e constrói o universo de sua linguagem manipulando as propriedades deste léxico. Pensamos ser possível ler aí uma intertextualidade, pois nos remete à famosa anedota entre o pintor Edgar Degas e Stéphane Mallarmé. De acordo com Esteban (1991, p. 96), Degas teria dito a Mallarmé que tinha boas ideias, mas que não conseguia transformá-las em poemas. Como resposta, o poeta teria lhe dito que poesia não se faz com ideias, mas, sim, com palavras.

“Eu acho a lata mais suficiente”, reitera a voz do sujeito lírico ao longo dos versos que compõem o poema. O vocábulo “lata” é focalizado como item lexical que representa o paradigma do insignificante, e servirá ao propósito de exemplificar a concepção metapoética desenvolvida em “Teologia do traste”. Destacando a palavra em si, objeto concreto, como matéria e corpo da poesia, o texto indica uma correspondência entre o fazer poético e o modo singular de ação da criança sobre o mundo, conforme é possível observar a partir deste trecho: “A gente pega uma lata, enche de areia e sai / puxando pelas ruas moda um caminhão de areia.” (idem, *ibidem*). Tal construção imagética faz pensar no modo como o olhar infantil flagra a realidade material, e evidencia, também, a forma como a linguagem se vale da oralidade e da coloquialidade do falar.

Na esfera de compreensão imaginativa do mundo, que é própria da criança, uma lata pode perfeitamente transformar-se em caminhão de areia, servir-lhe de brinquedo. Dentro da lógica estabelecida pela convenção, uma lata é apenas uma lata. O olhar da criança não se submete, porém, à imposição restritiva da convenção, e age ativamente sobre as coisas que compõem o mundo, transfigurando-as segundo seu próprio desejo e inclinação. A partir de uma pureza instintiva, a criança reinventa o mundo. O poeta também, tomando como modelo esse estado natural da criança. Mas, no plano da linguagem poética, a transformação acontece pela palavra. O poeta apropria-se do léxico ligado à inferioridade e submete-o a uma

metamorfose, opondo valores. Com isso, erige uma Natureza feita de signos atulhada de imagens que exaltam a beleza das ruínas, do homem marginalizado, dos seres e objetos rasteiros.

Aprofundando a leitura propiciada pela metáfora da “lata que se torna um brinquedo”, ressaltamos a ideia de que a imagem poética é construída a partir de um olhar que se irmana ao olhar infantil. O fazer de Barros parte sempre de uma indagação da origem das coisas, e fixa tal preocupação no discurso poético por meio do uso da metalinguagem. Sendo assim, muito mais do que a imagem da “lata cheia de areia que vira um caminhão”, a própria construção dos sintagmas, ou, mais que isso, a própria formulação das ideias, do pensamento que se dirige à elaboração de uma “teologia do traste”, volta-se para a essência das coisas. O poeta iguala-se à figura dos “mendigos” e das “cozinheiras”, seres que olham para os elementos do cotidiano, como a lata jogada fora como lixo, por exemplo, com um olhar despido, reaproveitando a estrutura de algo descartado. Ou seja, o poema leva-nos a considerar a composição poética enquanto descoberta análoga à descoberta feita pelo olhar da criança, um olhar que formula o inusitado e extrai dele uma verdade mais autêntica, porque deslocada de um roteiro pragmático do pensamento.

Esse conteúdo metalinguístico é reforçado pelo trabalho que o poeta realiza com os próprios significantes, visando à construção da camada sonora do poema. Destacamos, nesse sentido, que o recurso da paronomásia se faz presente na aproximação mórfica entre os termos “prediletamente” e “latas”, que aparecem conjugados no terceiro verso. O quarto verso, por sua vez, reforça essa sonoridade no segmento “latas são pessoas léxicas”. Distinguimos, também, a rima nos seguintes grupos de palavras: 1) “concretetas”, “terra”, “poetas” e “ideias”; 2) “motivo”, “mendigos”, “issso”, “concebido(s)” e “espírito”²⁷; 3) “prediletamente”, “suficiente(s)”, “gente” e “enche”. Ademais, no texto como um todo, há a recorrência de sons

²⁷ A palavra “espírito”, proparoxítone, não se enquadra de modo perfeito no grupo 2, mas a destacamos porque sua composição se aproxima bastante das características sonoras dos outros vocábulos, contribuindo para a construção do ritmo.

sibilantes, conforme demonstra esse trecho: “Porque as ideias, sendo objetos concebidos pelo / espírito, elas são abstratas.” (BARROS, 2010a, p. 438). O fonema [ʒ], presente no vocábulo “objetos” – e em outros vocábulos que compõem o texto, tais como “jogadas”, “jogar” e “gente” –, corrobora para a sibilância que caracteriza o ritmo.

Diante disso, ressaltamos que o poeta realmente trata a palavra como um brinquedo, dispensando a elas um trato cuidadoso e atento, para que renasçam com uma intensa força de evocação de sentidos. Barros olha para a linguagem cotidiana com a mesma liberdade de olhar que as crianças têm para o mundo, extraindo dela uma ordem imagética singular e um canto poético.

Sublinhamos, ainda, que o poema toma um posicionamento ideológico contrário ao predomínio da técnica e da racionalidade exacerbada. Desencadeadas pelo processo de modernização material, essas conjunções demarcam o mundo moderno, bem como o próprio mundo contemporâneo. Nos trechos finais do poema, o sujeito lírico afirma o seguinte: “Ideias são a **luz** do espírito – a gente sabe. / Há ideias **luminosas** – a gente sabe.” (idem, p. 438; grifos nossos). Pensamos que as composições que constituem esses versos podem ser lidas como uma crítica ou visão irônica em relação ao Iluminismo, movimento de cunho filosófico disseminado no século XVIII, pois a técnica e a razão são concebidas como elementos dúbios no poema, e tal dubiedade é reforçada pela repetição do segmento após o travessão.

Se, por um lado, a técnica e a razão propiciaram a transformação de toda a estrutura global ao longo dos últimos séculos, por outro, ensejam um sem fim de possibilidades perversas, tal como a projeção e elaboração de meios capazes de dizimar a própria humanidade. A “bomba atômica” incorpora, no texto, o paradigma da face obscura da modernização. Concretizando aquilo que defende, pela argumentação metapoética, acerca do trabalho com a materialidade do signo, Barros constrói uma representação gráfica das

consequências funestas que a técnica arma para o homem. O poeta realiza a interrupção do vocábulo “atômica”, e o fragmento da palavra cortada ao meio é seguido pelo encadeamento de pontos: “Mas elas [as ideias] inventaram a bomba atômica, a bomba / atômica, a bomba atôm..... / ..”. (BARROS, 2010a, p. 438). O emprego desse recurso corporifica, no plano poético, o efeito de destruição da bomba atômica, dispositivo bélico que serve aos interesses de afirmação e manutenção do poder e da dominação. Mais: a própria sonoridade do signo “**bomba**”, marcada pela força da oclusiva [b] e pela nasal [m], materializa o efeito da explosão.

Em oposição frontal ao racionalismo de natureza destrutiva, o sujeito lírico expressa seu desejo: “Eu queria que os vermes iluminassem. / Que os trastes iluminassem.” (idem, *ibidem*). O intento da poesia de Manoel de Barros é propiciar a volta a uma sabedoria da sensibilidade, a um estado de “ignorância” que possibilite uma experiência mais livre e mais pura das coisas: “Ocupo muito de mim com o **meu desconhecer**” (BARROS, 2010a, p. 304; grifo nosso), afirma o sujeito lírico do último poema de “Uma didática da invenção”, primeira parte de *O livro das ignoranças*. Para o poeta, a poesia é salvadora, já que se alimenta de um idealismo capaz de levar o homem a um estado de pureza na experimentação do mundo.

O poema que focalizamos agora é o segundo da série “Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho”. A série em questão constitui a terceira parte do livro *O guardador de águas*, e o poema “2” segue transcrito:

Com cem anos de escória uma lata aprende a rezar.
 Com cem anos de escombros um sapo vira árvore e cresce
 por cima das pedras até dar leite.
 Insetos levam mais de cem anos para uma folha sê-los.
 Uma pedra de arroio leva mais de cem anos para ter
 murmúrios.
 Em seixal de cor seca estrelas pousam despidas.
 Mariposas que pousam em osso de porco preferem melhor
 as cores tortas.
 Com menos de três meses mosquitos completam a sua
 eternidade.
 Um ente enfermo de árvore, com menos de cem anos,

perde o contorno das folhas.
 Aranha com olho de estame no lodo se despedra.
 Quando chove nos braços da formiga o horizonte diminui.
 Os cardos que vivem nos pedrouços têm a mesma sintaxe
 que os escorpiões de areia.
 A jia, quando chove, tinge de azul o seu coaxo.
 Lagartos empernam as pedras de preferência no inverno.
 O voo do jaburu é mais encorpado do que o voo das horas.
 Besouro só entra em amavios se encontra a fêmea dele
 vagando por escórias...
 A quinze metros do arco-íris o sol é cheiroso.
 Caracóis não aplicam saliva em vidros; mas, nos brejos,
 se embutem até o latejo.
 Nas brisas vem sempre um silêncio de garças.
 Mais alto que o escuro é o rumor dos peixes.
 Uma árvore bem gorgeada, com poucos segundos, passa a
 fazer parte dos pássaros que a gorjeiam.
 Quando a rã de cor palha está para ter – ela espicha os
 olhinhos para Deus.
 De cada vinte calangos enlanguescidos por estrelas,
 quinze perdem o rumo das grotas.
 Todas estas informações têm soberba desimportância
 científica – como andar de costas. (BARROS, 2010a, p. 257-
 258)

Seguindo um padrão que se repete na obra de Barros, o poema enumera várias imagens construídas por elementos e seres íferos. Podemos distinguir, no texto, alguns dos itens lexicais que aparecem com bastante frequência na linguagem do poeta: “lata”, “sapo”, “pedras”, “mosquitos”, “folha”, “aranha”, “besouro”, “lodo”, “rã”. Tendo esses elementos como centro irradiador, as elaborações figurativas os focalizam em sua potencialidade de transmutação, ou, ainda, de consubstanciação. Já no primeiro verso, “Com cem anos de escória uma lata aprende a rezar” (idem, p. 257), observamos uma estrutura discursiva que remete ao padrão do texto de informação, parodiando-o, e que “instrui” o leitor acerca das peculiaridades da “lata”. Percebemos uma personificação desse elemento, pois, ao ser submetido à situação específica de passar “cem anos junto à escória”, “aprende a rezar”. Essa estrutura discursiva é reiterada ao longo de quase todos os versos, de modo que as proposições figurativas apresentam-se como dados informativos a respeito de cada elemento principal, e isso vai gerando uma espécie de saturação da informação em seu estatuto poético.

As situações elencadas nos versos são muito típicas da poesia de Barros. Dito de outra forma, a potencialidade de transformação de cada um dos itens apresentados no poema remete ao próprio operar poético. A intervenção criativa real do poeta sobre a linguagem realiza transfigurações parecidíssimas com aquelas catalogadas no poema. “Um ente enfermo de árvore que perdeu o contorno das folhas”, por exemplo, parece-nos uma composição imagética muito natural ao seu universo poético. Aliás, pensamos que cada uma das composições encadeadas nos versos só teria lugar no seio da Natureza metapoética de Barros, o que permite o reconhecimento do processo fundador das imagens, ou seja, a percepção singular que o poeta tem do mundo. As construções figurativas advêm de uma experiência única do real, e de uma forma igualmente única de arranjo e organização da linguagem. Não obstante, verificamos que a transmutação dos elementos é atribuída, no poema, a processos naturais, tal como a passagem do tempo. Os itens aparecem unidos entre si, consubstanciados, e integram uma comunhão absoluta. Isso projeta, para o leitor, a ideia ilusória de que essa Natureza de traços insólitos foi encontrada e descrita pelo poeta, e não criada por ele.

Destacamos, ainda, que os dois últimos versos do poema interceptam o encadeamento paródico de imagens que comportam informações para introduzir a seguinte premissa metapoética: “Todas estas informações têm soberba desimportância / científica – como andar de costas.” (idem, p. 258). Aqui, se explicita o princípio de construção do texto, bem como a base da reflexão que se apresenta. Esses versos finais contrapõem poesia e ciência, estabelecendo dois paradigmas bem demarcados e antagônicos entre si. Partindo dessa oposição, podemos depreender a definição de que a ciência caracteriza-se pelo acúmulo e transmissão sistêmicos do conhecimento, constituindo um paradigma marcado pela precisão, funcionalidade e práxis. Nesse sentido, o discurso científico se faz pelo destaque informativo das propriedades do objeto de estudo, pela focalização objetiva de todo o conhecimento reunido acerca desse objeto. De um modo geral, as descobertas feitas e veiculadas pela

ciência são aplicáveis, de maneira que podem interferir diretamente na vida comum dos indivíduos e, conseqüentemente, gerar lucro. A poesia, por outro lado, propõe a apreensão das coisas por meio dos sentidos e intuição, buscando nelas uma verdade secreta, impalpável. O olhar poético não se lança sobre as coisas em busca da descoberta de propriedades aplicáveis, ou, ainda, objetivando a catalogação do conhecimento sistêmico. O olhar poético demora-se na contemplação das coisas ambicionando uma descoberta epifânica do mundo. De acordo com Chklovski (1973), o intuito da arte está em devolver ao homem a “sensação de vida” (p. 45), em oferecer-lhe uma visão dos objetos pautada no sentir, ultrapassando o imediato reconhecimento. Por essa razão, “o procedimento da arte é o procedimento da **singularização dos objetos**, [...] que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção.” (idem, ibidem; grifo nosso).

O conhecimento das coisas veiculado pela linguagem poética é da ordem do sensível, e o efeito visado é, preponderantemente, encantatório, não há intenção de qualquer aplicabilidade prática ou funcional. A poesia promove uma celebração do gratuito e do inútil; seu papel é humanizar, ou seja, despertar o homem para a reflexão e os sentidos, a consciência e a percepção. Considerando, ainda, que o discurso poético singulariza-se pela exploração da variabilidade do sentido, podemos concluir que a poesia amarra duas pontas que se complementam. Por um lado, o signo linguístico guarda em si o gene da polissemia. Por outro lado, ao deslizar pela margem da convenção, a sensibilidade humana se abre para a redescoberta ilimitada do mundo. Na poesia, esses dois pontos se unem na medida em que as potencialidades do sentido possibilitam a concretização estética de uma verdade original e rara das coisas.

Quanto à sonoridade do poema, constrói-se por um agudo esforço de elaboração, como é possível notar no décimo oitavo verso – “A **ji**a, quando **ch**ove, tinge de azul o seu coaxo” –, marcado pelas consoantes fricativas (em negrito) e pela abertura da vogal “a” (sublinhado). A

articulação dos sons, nesse exemplo destacado, figurativiza o próprio coaxo da “jia”. Entre os recursos utilizados na construção dessa sonoridade bem engendrada que caracteriza o texto, sublinhamos a paronomásia, evidente na articulação dos termos: “escória” e “escombros”; “insetos” e “sê-los”; “horas” e “escórias”; “brejos” e “latejo”; “calangos” e “enlanguecidos”; “grotas” e “costas”. Destacamos, também, a rima toante nos grupos que seguem: 1) “lata”, “para”, “passa”, “palha” e “cada”; 2) “vira”, “cima”, “despidas”, “formiga”, “jia”, “saliva”, “brisas” e “espicha”; 3) “seca” e “estrela”; 4) “mariposas” e “folhas”; 5) “osso”, “porco”, “contorno”, “olho”, “lodo” e “voo”; 6) “braços” e “cardos”; 7) “pedrouço”, “besouro” e “pouco”; 8) “empenam” e “pedras”; 9) “insetos”, “inverno” e “brejo”. Apontamos, ainda, a reincidência de consoantes nasais (em negrito) e sibilantes (sublinhado), exemplificada por esses versos: “Com **menos** de três **meses** **mosquitos** **completam** a **sua** / eternidade.” A assonância também marca presença, principalmente na repetição da vogal “o”, em sua variação sonora fechada, demonstrada pelo seguinte trecho: “Com cem **anos** de **escombros** um **sapo** **vira** **árvore**”. A partir desses exemplos, que enfatizam um fazer criativo guiado pela consciência crítica, frisamos a ideia de que a camada sonora do texto reforça o valor poético das “informações” enumeradas em imagens, contribuindo para a rejeição do conhecimento sistêmico viabilizado pelo discurso científico.

Podemos observar que o sujeito lírico do poema “2” toma o partido da poesia, uma vez que parodia o formato do discurso científico e, por intermédio de tal recurso, enfoca a importância da própria poesia. Travestindo a ironia com as marcas discursivas do texto informativo, o sujeito lírico sustenta que cada uma das imagens exibidas no poema tem “soberba desimportância científica”. De acordo com a lógica paradoxal que fundamenta o universo poético de Barros, a importância do inútil e do gratuito está, justamente, em sua falta de importância. A recolha do inútil e sua valorização apontam para a ideia de que a poesia existe para fazer o homem lembrar-se das coisas gratuitas, do encanto que um mero calango

de brejo pode oferecer se flagrado com olhos livres, se posto no dorso de um verso bem construído: “De cada vinte calangos enlanguescidos por estrelas, / quinze perdem o rumo das grotas.” (BARROS, 2010a, p. 258). Sendo assim, podemos perceber que, pelo ângulo da visão do poeta, os elementos inúteis ou esquecidos são, legitimamente, “bens de poesia” (idem, p. 148).

As palavras em desalinho

“Na verdade me preparei a vida inteira para fazer frases dementadas” (BARROS, 1996, p. 313), enuncia Manoel de Barros em uma entrevista, abordando as minúcias de seu ofício. A grande maioria das entrevistas concedidas pelo poeta, ao longo de sua vida, consta em registro escrito. Acreditamos que, por um lado, a resistência em relação às entrevistas de fluxo e registro orais pode ser atribuída à sua timidez, conforme ele mesmo faz saber: “Sujeito complicado, se vou falar, uma coisa me bloqueia, me inibe, e eu corto a conversa no meio [...]. Do que eu poderia dizer, resta sempre um déficit de oitenta por cento. E os vinte por cento que consigo falar não correspondem senão ao que eu não gostaria de ter dito.” (BARROS, 2010b, p. 42). Contudo, as respostas que concede por escrito às perguntas dos entrevistadores apresentam um alto nível de elaboração da palavra, de modo que a linguagem usada nas entrevistas fique muito próxima daquela que constitui a própria poesia.

Notamos que alguns dos recursos mobilizados na composição da linguagem poética são utilizados, também, na composição das respostas que aparecem nas entrevistas. E, além disso, apontamos o uso da intertextualidade: o poeta cita a si mesmo, trazendo para as entrevistas construções presentes em sua obra. Dessa maneira, pensamos que, além da timidez, a preocupação com o registro daquilo que é declarado sobre sua poesia, e sobre o poético, de um modo geral, mostra-se um fator determinante. Sublinhamos, assim, a seguinte

asserção: “[Não falo em público] porque gosto de ser recolhido pelas palavras. E a palavra falada não me recolhe. Antes até me deixa ao relento. O jeito que eu tenho de me ser não é falando; mas escrevendo. Palavra falada não é capaz de perfeito. E eu tenho orgulho de querer ser perfeito.” (BARROS, 1996, p. 317). E citamos, ainda: “Nunca gostei de entrevistas. Só por escrito. Seria ao mesmo tempo timidez e tática para me ocultar no texto, quer dizer: fazer uma pose de poeta. [...] Gostaria que uma entrevista fosse também um texto poético.” (BARROS, 2010b, p. 93). A partir dessas considerações, podemos presumir que o poeta aproveita-se das entrevistas como meio de expansão e afirmação de sua poesia, de forma que elas acabam por elucidar, criticamente, sua Poética.

Voltando, então, ao trecho que destacamos no início do parágrafo anterior, “me preparei a vida inteira **para fazer frases dementadas**” (BARROS, 1996, p. 313; grifo nosso), salientamos que há, contida no segmento “frases dementadas”, uma notação metalinguística que plasma a concepção de Barros quanto ao ser da poesia, demarcando o poético como linguagem que promove uma revisão do aspecto referencial, isto é, um desarranjo nas articulações e organizações habituais da língua.

Em especial, tal notação faz pensar nos bruscos desconcertos semânticos que as construções imagéticas do próprio poeta promovem em relação aos sentidos correntes do português, como é possível verificar no exemplo que segue: “No chão de minha voz tem um outono. / Sobre meu rosto vem dormir a noite.” (BARROS, 2010a, p. 309). Percebemos, nesses versos, o princípio imagético básico dessa poesia, aliás, já mencionado – o encontro de realidades semânticas dissonantes entre si com o propósito de concretizar, plasticamente, uma realidade que se mostre nova e surpreendente. A convivência íntima e natural de que o concreto e o abstrato desfrutam acarreta um impacto no leitor: a “voz” do sujeito lírico tem “chão”, e este “chão”, por sua vez, “tem um outono”; a “noite”, humanizada, “dorme sobre o rosto” do sujeito lírico. A partir desses arranjos inusitados, podemos ler uma expressão

subjetiva da morte, uma vez que a carga semântica de “outono” e de “noite” trazem a conotação do fenecimento e da obscuridade. Conforme se faz possível observar, o poeta promove a harmonização e a articulação sintáticas de elementos lexicais cujas cargas semânticas convencionais não apresentam contiguidades entre si. Com isso, acaba por criar um universo poético que desvela uma percepção sensível muito particular do mundo, e que, concomitantemente, distingui-se como lugar procriador de sentidos.

De acordo com pensamento de Barros, fazer poesia é construir versos compostos por articulações semânticas “alouçadas”, de modo que o fazer se pauta na tessitura de imagens que desestabilizam as relações, urdidas e estabelecidas pela convenção, expandindo as possibilidades de sentido. O resultado do exercício de botar em plena desordem aquilo que, na linguagem funcional, a convenção ordenou mostra-se como proposição de uma nova ordem plurissêmica, uma ordem poética. Isto é, o processo de escritura da poesia incorpora um espírito contestador, que caracteriza a natureza da linguagem poética, bem como o próprio fazer, enquanto escolha e ato político; isto evidencia, também, a transformação possível, viabilizada pela reorganização ou pela desordem. No que diz respeito à possibilidade de transformação, a palavra é o limite.

Considerando essas particularidades do processo de construção da poesia, em sua essência subversiva e contestadora, ressaltamos, aqui, o pensamento de Jakobson (2003). Segundo o autor, todo ato de comunicação verbal apresenta alguns fatores constitutivos comuns, certos elementos de formação que os distinguem como processo linguístico direcionado ao propósito da comunicação. Dito de outra maneira, a presença desses fatores, desses elementos constitutivos numa estrutura ou numa composição verbal, seja ela oral ou escrita, é, precisamente, o que determina se tal estrutura ou composição particulariza-se enquanto ato comunicativo. Nesse ponto, sublinhamos a seguinte afirmação de Jakobson:

Indubitavelmente, para toda comunidade linguística, para toda pessoa que fala, existe uma unidade de língua, mas esse código global representa um sistema de subcódigos relacionados entre si; toda língua encerra diversos tipos simultâneos, cada um dos quais é caracterizado por uma função diferente. (JAKOBSON, 2003, p. 122)

Segundo a lógica traçada pelo autor, a internalização dos fatores e elementos constituintes de todo ato verbal²⁸, por parte dos falantes de uma língua, bem como o uso e reconhecimento deles – mesmo que isso aconteça em nível de uma atuação inconsciente e, portanto, automática –, é o que permite e propicia a comunicação. Não há a possibilidade de concretização de qualquer processo linguístico, cuja finalidade seja a comunicação, por via do preenchimento de uma única função da linguagem. Para Jakobson, toda mensagem verbal estrutura-se a partir de uma organização hierárquica entre as seis funções definidas por ele, de forma que uma entre elas sobressai-se como dominante, determinando o discurso em particularidades de gênero, objetivo, efeito visado, etc.

Consistindo-se em ato comunicativo, a linguagem poética conta, assim, com a atuação relevante e recorrente de pelo menos quatro das funções da linguagem: a poética, a emotiva, a metalinguística e a referencial. O autor sobreleva a função poética como função dominante do discurso poético, sustentando a ideia de que tal função da linguagem constitui “o pendor para a mensagem como tal, **o enfoque da mensagem por ela própria**” (2003, p. 127-128; grifo nosso). De acordo com suas palavras,

A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão-somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário. **Com promover o caráter palpável dos signos, tal função aprofunda a dicotomia fundamental de signos e objetos.** (JAKOBSON, 2003, p. 128; grifo nosso)

Retomando um argumento que já destacamos a partir da visão de Friedrich (1978), reforçamos que a poesia lírica da modernidade enfoca, em seus processos de construção, a

²⁸ Para verificação dos princípios básicos de Jakobson (2003), ver Anexo 02.

materialidade dos signos, e o faz em nome da composição de uma linguagem singular, pautada num entendimento construído, numa concepção *sui generis* do ser da poesia. Os poetas modernos tomam o fazer da poesia como uma busca idealista pelo âmago do signo: o signo livre das amarras referenciais normatizadas, em estado de plena significância e evocação. Ancorados nesse plano, os poetas modernos entabulam um programa, realizando um rigoroso exercício de manipulação da palavra, com vistas à construção de uma linguagem original, ou seja, uma linguagem fundadora, sem precedentes. Nesse sentido, o referente apresenta-se como a própria linguagem, e, ao invés de manifestar-se enquanto objeto do mundo, ou, ainda, enquanto estado de alma do sujeito, expressão de sentimentos e emoções pessoais, a palavra enreda-se, colocando-se como espelho de si mesma. Lugar onde a linguagem admite-se em crise, o poema moderno busca resgatar a força criadora e emancipadora do signo, explorando sua materialidade. Num movimento que parte de dentro de si, o poema moderno faz emergir do âmago da palavra os referentes do mundo. Frisando a concepção de Paul Valéry acerca da relação peculiar entre o poeta moderno e os signos, Blanchot (2011) afirma:

Sons, ritmo, número, tudo o que não conta na palavra corrente passa agora a ser o mais importante. É que as palavras precisam ser visíveis, **necessitam de uma realidade própria que possa se interpor entre o que é e o que elas expressam**. Seu ofício é atrair o olhar sobre elas mesmas para desviá-lo da coisa de que falam. Sua presença basta para nos garantir a ausência de todo o resto. (BLANCHOT, 2011, p. 39; grifo nosso)

O autor destaca, no âmbito da modernidade lírica, a figura de Stéphane Mallarmé como ponto central e difusor de uma prática poética arraigada na exploração das potencialidades de sentido da palavra, de modo que a ressonância de suas ideias pode ser captada no projeto estético de outros poetas. A busca pelo âmago do signo – o significante em si, a palavra em sua materialidade sonora e visual, como extrato irradiador de infinitos sentidos – fundamenta o entendimento de poesia de Stéphane Mallarmé, e, conseqüentemente,

todo o processo de composição de sua linguagem. Blanchot pontua que essa busca, marcada pela focalização da palavra em seu aspecto concreto, tornou-se uma obsessão para Mallarmé, de modo que o poeta concebe o fazer da poesia como meio de chegar à pureza das palavras, a um estado em que a linguagem poética se equipararia à música: palavra-coisa, silêncio. Observando o ideal de Mallarmé pela óptica da teoria de Jakobson, podemos dizer que tal ideal firma-se na pretensão de um ato de linguagem preenchido apenas pela função poética, na pretensão de forjar a mensagem em si mesma, para além de todos os outros elementos constituintes do ato comunicativo e de suas respectivas funções.

Não obstante, o ideal de uma linguagem totalmente fundamentada na potencialidade evocadora da materialidade sonora e visual dos signos constitui uma falácia, conforme demarca o próprio Mallarmé em seu “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”²⁹, poema publicado pela primeira vez no ano de 1897, na revista *Cosmopolis*. A linguagem articulada pelo poeta do “lance de dados” apresenta uma dinâmica paradoxal: o combate idealista pela palavra-coisa, ou pelo silêncio, aparece acompanhado da previsibilidade palpável da derrota. De acordo com o que salientamos a partir de Jakobson (2003), a possibilidade de concretização da palavra-coisa configura, inevitavelmente, a ineficácia da mensagem como ato comunicativo, uma vez que invalida a atuação do destinatário, do leitor.

Na esfera da poesia moderna, a função referencial tende a ser deslocada para o pólo menos atuante no plano da organização hierárquica entre as funções da linguagem. Entretanto, ela se faz presente, uma vez que a poesia necessita da memória da língua em que é escrita para se erigir enquanto ato de comunicação. O exercício de leitura da poesia, como processo de construção de sentidos, só ocorre por conta da presença da função referencial da linguagem na malha do texto poético, pois as imagens poéticas são compostas por intermédio da analogia. O processo de leitura da poesia realiza-se porque o leitor, colocando-se diante de um

²⁹ “Um lance de dados jamais abolirá o acaso.” (MALLARMÉ apud CAMPOS, 1991, p. 153-172).

código edificado a partir do código comum, estabelece um processo de comparação entre o novo e o já existente. Em outras palavras, o primeiro movimento da leitura de poesia constitui o reconhecimento, nas construções da linguagem poética, de traços do código que poeta e leitor dividem como integrantes de uma mesma comunidade linguística. Desse modo, destacamos que a poesia conta com a referência para fazer-se possível, caso contrário, a linguagem morre em si mesma, inerte. A possibilidade de evocação de sentidos, própria da palavra poética, depende do aspecto referencial da linguagem.

De acordo com Perrone-Moisés (2000b),

Não por acaso Mallarmé comparou a palavra à moeda que passa de mão em mão e se gasta, perdendo o relevo e o brilho. Banalizada e desgastada no manuseio cotidiano, a linguagem perde seu valor-ouro e adquire um mero valor venal. Contaminadas pelas relações econômicas, todas as relações humanas, trocadas no miúdo da fala, se corrompem e se desgastam. A função do poeta moderno, assumida exemplarmente por Mallarmé, é opor-se a esse comércio aviltante, e propor a utopia de outras trocas languageiras. Seu trabalho consiste em ‘dar um sentido mais puro às palavras da tribo’, fazer com que elas, em vez de funcionar apenas como valores de representação da realidade, **instauem uma realidade de valor**. (p. 32; grifo nosso)

Voltando a Barros, salientamos que sua poesia mostra-se significativamente impregnada por essa preocupação detida na materialidade do signo que caracteriza a lírica da modernidade, de maneira que ele empreende um trabalho profundo de pesquisa das possibilidades de ressemantização do signo, deslocando-o de seu lugar habitual e promovendo a crítica da linguagem e do mundo: “Uso a palavra para compor meus silêncios. / Não gosto das palavras / fatigadas de informar.” (BARROS, 2008, p. 45). No intrincado do figurativo e do metapoético que ampara e constitui a estrutura dessa linguagem, é possível notar o forte empenho por transformar a palavra atrelada às limitações da comunicação funcional, visando uma potencialidade geradora de sentidos. Na medida em que assume a reflexão de que o ser da poesia se faz em estado de polissemia da linguagem, o projeto estético de Manoel de Barros apresenta certa reverberação da visão poética de Stéphane Mallarmé. E, nesse ponto,

colocamos em relevo uma fala do poeta brasileiro, extraída de uma entrevista, em que ele manifesta de maneira muito clara o entendimento da realização poética como exercício destinado a devolver ao signo sua natureza expressiva plural:

Há palavras com significações adormecidas. Outras com as formas enterradas. Outras, para serem inventadas. Acho que o poeta, que o escritor de um modo geral, tem que recuperar algumas adormecências de certas palavras, ou mesmo algumas feiuras delas. E botá-las bonitas e acordadas. Tenho a impressão que as palavras trazem do fundo de seus esquecimentos riquezas que podem reverdecer a linguagem. Talvez o tédio a que me refiro venha de alguma falta. A falta de ir às origens, ao mais antigo de cada termo. Quase sempre as invenções se fazem a partir de coisas adormecidas e não de coisas inexistentes. Na casa da memória a gente está quem foi antes. A gente está quando era pedra, quando era chuva. Então se o poeta fala a partir das coisas adormecidas das pedras, a partir das árvores, ele pode trazer para a sua expressão poética coisas que não fazem tédio. (BARROS, 2010b, p. 135)

Podemos acentuar, partindo das afirmações acima, que o trabalho de composição poética assenta-se num discernimento muito lúcido da linguagem poética enquanto recriação do sentido, enquanto reinvenção do significado das palavras, afinal, “palavras têm carne aflição pentelhos – e / a cor do êxtase.” (BARROS, 2010a, p. 249). De acordo com Blanchot (2011), o poeta cumpre, justamente, “o privilégio maior da linguagem, que não é o de expressar um sentido, e sim o de **criá-lo**.” (p. 48; grifo nosso). A realização poética de Barros concentra-se, de modo bastante intenso, no aspecto semântico da linguagem, visando à reconfiguração do sentido. Dessa forma, sua poesia parte de um propósito muito claro de formação de um mundo novo, com características particulares em sua configuração. Assim, por intermédio da reinvenção da palavra – a saber, da elaboração do signo não apenas no nível de sua materialidade sonora e visual, mas no nível de suas relações de significado, também –, o poeta fabrica uma Natureza poética. “O que sustenta a encantação de um verso (além do ritmo) é o ilogismo”, pontua (BARROS, 2010a, p. 346). Por meio da apropriação de um léxico cuja referência convencional aponta para elementos da natureza e do espaço geográfico

real do Pantanal mato-grossense, assim como da apropriação do sema da inutilidade e do ínfimo, elabora-se a ressignificação do mundo, a construção de um universo de linguagem singular – uma Natureza onírica de caráter ficcional.

Nesse ponto, citamos a seguinte afirmação de Blanchot (2011):

A linguagem se mantém numa contradição: de maneira geral, ela é aquilo que destrói o mundo para fazê-lo renascer no estado de sentido, de valores significados; porém, sob sua forma criadora, ela se fixa no único aspecto negativo de seu papel e se torna pura força de contestação e de transfiguração. Isto é possível na medida em que, tomando um valor sensível, ela própria se torna uma coisa, um corpo, **uma potência encarnada**. Presença real e afirmação material da linguagem lhe dão o poder de suspender e despedir o mundo. (BLANCHOT, 2011, p. 45; grifo nosso)

A poesia, destacando-se como linguagem fundadora, ou seja, como linguagem cuja especificidade está na focalização dos signos em suas qualidades geradoras de novos sentidos possíveis, subverte as configurações do mundo material com o propósito, ou a missão, de engendrar outros mundos, para além da padronização: na medida em que se singulariza como “potência encarnada”, conforme a definição formulada por Blanchot (2011, p. 45), a linguagem poética permite ao homem expressar ou compartilhar um modo único de compreensão e experiência do mundo. A expressão em si, forma poética, suscita, ainda, desdobramentos, haja vista que sua natureza evocadora possibilita a emersão de sentidos que derivam da atuação do leitor enquanto detentor de uma experiência igualmente única do mundo.

Em Barros, a construção de um universo novo – de uma Natureza supra-real, mais especificamente, se considerarmos as características figurativas dessa construção poética – está alicerçada na elaboração das imagens poéticas, de maneira que a força de sua poesia concentra-se no efeito plástico do tecido imagético, em sua coalizão com os aspectos metalinguísticos.

Em certo poema de *Livro sobre nada*, a voz lírica pontua que a “palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria” (2010a, p. 348). O raciocínio metapoético aí contido aponta para um entendimento do fazer da poesia como experimento de linguagem, para uma concepção da palavra como peça manipulável em suas propriedades evocadoras de sentido. Equiparando o signo ao brinquedo, o poeta exclui da palavra a noção de funcionalidade, que marca a linguagem cotidiana, e concentra-se no aspecto lúdico. É, precisamente, por meio de uma pesquisa incansável das possibilidades de sentido, viabilizadas pela junção sintática de realidades semânticas e/ou pragmáticas inconciliáveis entre si, que se faz essa linguagem. Talvez, uma das metáforas mais utilizadas pelo poeta para expressar sua visão seja mesmo a que coteja a organização sintática do verso e a loucura: “Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer / nascimentos – / **o verbo tem que pegar delírio.**” (BARROS, 2010a, p. 301; grifo nosso). Realçamos, ainda, a metáfora do desvio e do erro gramatical: “A terapia literária consiste em **desarrumar a linguagem** a ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos.” (idem, p. 347; grifo nosso).

Em decorrência de uma visão que concebe a poesia como “ilogismo”, no âmbito da feitura poética Barros opera por meio da recuperação do princípio de ruptura brusca com a ordem lógica das coisas, estabelecida pela linguagem funcional. Tal método remonta ao surrealismo³⁰, e diz respeito à composição da montagem³¹ pela aproximação sintática de elementos gramaticais inconciliáveis no plano semântico ou pragmático, junto da justaposição de imagens poéticas de aspecto estranho num mesmo encadeamento textual, o poema. Adorno (2003a, p. 137) distingue esse método como “justaposição descontínua de imagens”.

³⁰ Menegazzo (2004) aponta para uma forte aproximação entre o tecido figurativo da poesia de Barros e as artes visuais, com especial destaque para o surrealismo. Em Santos (2013, p. 66-87), também desenvolvemos um estudo mais aprofundado acerca da recuperação que o poeta faz de recursos de construção da imagem poética utilizados pelos surrealistas.

³¹ O conceito de *montagem* deriva do cinema e, conforme destaca Carone (1973), se refere à junção, elaborada e prevista, de sequências de imagens e cenas individuais, diferentes entre si naquilo que diz respeito às configurações de espaço/tempo e à relação coerente de ação e/ou de pensamento. Aplicado ao estudo da literatura, o conceito em questão passou a descrever a técnica de justaposição daquilo que é fragmentário, de “justaposição inusitada [...] não só de níveis da realidade, como também de palavras, pensamentos e frases de procedências diferentes.” (CARONE, 1973, p. 189).

A recuperação de mecanismos surrealistas na construção das figuras poéticas destaca-se como meio de criar realidades outras, para além dos padrões e do automatismo que aprisionam o homem a uma vivência uniforme e, portanto, monótona do mundo. Engendrando realidades de materialidade poética que transcendem a realidade convencional, ou que, pelo menos, aspiram à sua transcendência, o poeta propicia ao leitor um espaço que corrobora uma experimentação mais dinâmica e ativa do mundo. Tomando como ponto de partida a perspectiva de provocar no leitor o estranhamento por intermédio de imagens que forjam a harmonia de realidades dissonantes, Barros humaniza a natureza e os elementos ínfimos ou desvalorizados. O propósito de romper bruscamente com o convencional deriva da ideia de que a linguagem funcional direciona e determina os caminhos da realidade humana, o que reforça sua perspectiva consoante à função da poesia, que seria a de incitar a liberdade de um sentir e de um olhar mais ativos e criadores sobre o mundo, para além das limitações do convencional, do automatismo da percepção.

Em busca de uma linguagem de aspecto onírico

Observamos que a vontade corruptora ou, mais propriamente, transformadora em relação a tudo o que se mostra gasto, por conta do uso corriqueiro no plano da linguagem funcional, faz-se presente na poesia de Barros desde o início das publicações que compõem sua obra. Os três primeiros livros publicados – *Poemas concebidos sem pecado*, *Face imóvel* e *Poesias* – denotam uma experimentação bastante acentuada naquilo que concerne à busca por plasmar uma forma própria de articulação entre a escolha de semas e a combinação sintática, no plano do verso, dos elementos pertencentes aos semas selecionados. É possível notar, já nesses livros, um propósito de construção da imagem poética por meio da aproximação de realidades semânticas heterogêneas; é possível notar, já nesses livros, que o

poeta deposita na imagem de traços surrealistas a força maior de sua poesia. Entretanto, a linguagem dos livros em questão deixa-se flagrar enquanto processo de busca e maturação de uma poética. Focalizamos, em especial, o fato de que a linguagem desses primeiros trabalhos experimenta a composição da imagem poética perseguindo uma matéria possível, bem como uma forma peculiar de disposição das palavras na extensão do verso. Mais: o processo de busca, decalcado na pluralidade da linguagem que marca a primeira fase dessa poesia, aponta para uma poética em formação, para a pulsão de concretizar os propósitos estéticos que derivam da reflexão, do pensamento crítico.

De acordo com o pensamento de Jakobson (2003), a linguagem poética particulariza-se enquanto tal por conta da projeção do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático, critério que marca a especificidade da atuação da função poética na articulação textual. “Qual é o critério linguístico empírico da função poética? Em particular, qual é o característico indispensável, inerente a toda obra poética?” (JAKOBSON, 2003, p. 129). Eis aí a questão retórica lançada por Jakobson, que, imediatamente, responde-a pontuando a seguinte posição: “Para responder a esta pergunta, devemos recordar os dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal, *seleção* e *combinação*.” (idem, *ibidem*; grifo no original). O autor continua:

A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da sequência, se baseia na contiguidade. *A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação*. A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo de sequência. (JAKOBSON, 2003, p. 130; grifo no original)

Para Jakobson, então, o ser da poesia faz-se no processo de construção que a concebe, e o princípio básico deste processo concentra-se na escolha da matéria verbal e em seu arranjo sintático.

Analisando os trabalhos que compõem a fase madura da poesia de Barros, podemos observar um modo muito próprio de projeção do eixo da escolha sobre o eixo da combinação. Tal modo refere-se à apropriação de semas específicos – a saber, o sema da natureza e o do ínfimo – e à tessitura de uma organização mais discursiva ou prosaica do verso, de modo que essa poesia singulariza-se pela fluidez rítmica suave do verso, em contraste com a exuberância insólita das imagens. Quanto ao período de exploração e maturação da linguagem que encontramos nas primeiras publicações, notamos um predomínio da fluidez discursiva, naquilo que concerne ao arranjo do verso. Cada um dos três livros que apontamos aqui como representantes dessa fase, no entanto, apresenta elementos de composição poética muito próprios. Esses elementos são articulados à tomada de características do texto em prosa com o intuito de fundar uma linguagem única em sua forma de propor a ruptura com a lógica e o convencional.

Em *Poemas concebidos sem pecado*, por exemplo, a experimentação da linguagem, em termos de reconstrução do aspecto semântico, manifesta-se pelo uso do coloquialismo e de regionalismos, predominantemente. O poeta toma memórias e lembranças de suas origens na região do Pantanal, tal como do período em que esteve num colégio interno católico na cidade do Rio de Janeiro, como matéria de poesia. A partir disso, arquiteta composições imagéticas que aspiram a uma densidade figurativa que desfigura o rosto roto do português cotidiano, como é possível observar neste trecho do poema “A draga”: “A gente não sabia se aquela draga tinha nascido ali, no / Porto, como um pé de árvore ou uma duna. / – E que fosse uma casa de peixes? / Meia dúzia de loucos e bêbados moravam dentro dela, / enraizados em suas ferragens. / Dos viventes da draga era um meu amigo Mário-pega-sapo.” (BARROS, 2010a, p. 20). Nesse fragmento, distinguimos o olhar sensível e transformador dispensado às coisas que compõem o mundo, seu mundo: os elementos da natureza e os elementos inúteis, ínfimos, desvalorizados. Lançando mão de recursos narrativos e rememorativos, o poeta compõe um

episódio lírico que consubstancia imagens reveladoras de uma verdade que transgride os limites do óbvio. O título do poema evoca uma referência comum, a draga, embarcação utilizada para limpar a água, e aprofundar ou alargar vias navegáveis. O poema em si, todavia, contrasta com o título ao propor sentidos novos para o elemento corriqueiro por meio do olhar subjetivo e da intervenção criativa. Podemos pensar que “a draga” é um utensílio abandonado, cujo uso e função foram descartados, pois o sujeito lírico faz entender que não se lembra desde quando este objeto está “no Porto”. Ele afirma, ainda, que “a draga” serve de abrigo a figuras socialmente marginalizadas, como “loucos” e “bêbados”. De uma suposta existência esquecida e sem préstimo no plano da realidade palpável, “a draga” passa, no poema, à metáfora da transformação possível: corpo poético e matéria de poesia.

Quanto ao livro *Face imóvel*, este representa um momento singular, uma vez que lida com a expressão estética de sensações e sentimentos subjetivos provocados por ocasião da Segunda Guerra Mundial. Lembramos que o livro foi publicado em 1942, e os poemas que o compõem apresentam-se impregnados de imagens que encarnam a imobilidade, a impotência, a perplexidade. O principal procedimento usado, nesse trabalho, para atingir uma linguagem cuja consistência imagética desfaz os nós tecidos pelos rígidos dedos das normas da língua, é a focalização de espaços e objetos, em conjunto, por vezes, de uma atribuição de características humanas a eles. Atribuindo uma carga de humanidade a elementos inanimados e espaços, o poeta tece, com as cordas desenroladas da língua, novos nós, novos sentidos. Podemos averiguar essa característica no seguinte trecho de “Rua dos arcos”: “Uniforme era a feiura das casas – / O ar triste que elas tinham; / Mas também o ar de traição / Atrás das cortinas vermelhas.” (BARROS, 2010a, p. 35). A partir desse extrato do poema, verificamos a densidade dramática que particulariza *Face imóvel*: humanizado, o espaço construído no texto corporifica figuras poéticas que plasman o sentimento de tristeza e isolamento (“casas uniformes na feiura e no ar de tristeza”), assim como a sensação de medo ou ameaça (“o ar de

traição atrás das cortinas vermelhas”). O gesto transformador da ação poética está na caracterização antropomórfica dos elementos, uma vez que a figura das casas, “uniformes em sua feiura e ar de tristeza, em seu ar de traição”, evocam muito mais que a referência comum, elas concretizam sentimentos e sensações humanas diante de uma situação histórica violenta e aterradora.

Poesias, por sua vez, constitui o trabalho da primeira fase que mais se lança em experimentalismos, conforme já anuncia a flexão de número no substantivo que o nomeia. “Como [o título] está no plural, pode ser lido como uma alusão a mais de uma poética”, afirma Sanches Neto (1997, p. 16). Destacamos, então, que *Poesias* acaba por reunir poemas muito díspares entre si, no tocante à construção e organização formal dos versos.

Encontramos, nesse livro, textos cujos versos servem-se da cesura e da fragmentação como meios de construção de sentidos, e outros textos cujos versos são mais discursivos e retilíneos, engendrando um ritmo mais próximo ao da prosa; poemas que retomam formas fixas – como o soneto, por exemplo –, e outros que lembram gêneros prosaicos – como a crônica ou o conto –, pois o poeta abdica, neles, do verso.

Não obstante, os itens lexicais relativos ao paradigma da natureza e do ínfimo são bastante acionados como matéria de composição imagética, de maneira que *Poesias* constitui um passo importante na direção da escolha dos materiais de construção. Mais que isso, esse trabalho apresenta, em vários momentos, imagens de aspecto insólito análogas àquelas presentes na fase madura, o que acontece no poema “O cavalo morto”, do qual sublinhamos o seguinte trecho: “O cavalo está enorme e derrete-se. / De sob seu dorso que se faz húmus / Uma florzinha azul repona solidão. // Borboletas amarelas pousam na solidão.” (BARROS, 2010a, p. 83). O título, direto e simples em sua composição, convoca uma referência, mas esta se adensa ao ser desdobrada no texto pelas imagens que o compõem. Num primeiro momento, o poema de fato centraliza a figura de um cavalo morto, mas, em seguida, amplifica as

adjacências desse registro, criando outras realidades poéticas. Da substância em decomposição, isto é, do corpo “enorme do cavalo, que se derrete”, nasce uma “florzinha azul”, que, por sua vez, atrai “borboletas amarelas”. Como primeiro nível de leitura, afirmamos que o poema desenha uma cena lírica que concretiza a ideia de solidão e isolamento. Considerando, porém, outras possibilidades, realçamos que a “florzinha azul” pode ser lida como ponto de intertextualidade com a *blaue Blume*, que “representa, desde a sua consagração pelo Romantismo alemão, especialmente a partir da obra de Novalis, *Heinrich von Opferdingen*, o ponto central de uma visão intuitiva do mundo, tornando-se o **símbolo da busca do inefável e do absoluto**, da nostalgia romântica por excelência.” (GRÜTZMANN, 2008, p. 209; grifo nosso). Sendo assim, podemos pensar que o poema suscita, a partir da imagem da “florzinha azul”, uma das bases de pensamento que guiam o fazer poético de Barros, fundamentando sua linguagem: a poesia, elemento raro, belo e difícil, nasce da matéria em decomposição, recomposta em uma presença onírica.

É, finalmente, a partir de *Compêndio para uso dos pássaros*, quarto livro publicado, que passa a ocorrer o equilíbrio e a recorrência do princípio da junção de realidades semânticas dissonantes entre si como principal mecanismo de construção da imagem poética. Tal mecanismo destaca-se como princípio de base da elaboração imagética na fase de maturidade e estabilidade estilística da poesia de Barros.

Citamos, aqui, um pequeno trecho do poema “VI” da parte do livro intitulada “A menina avoadá”: “Você brincou de mim que uma borboleta / no meu dedo tinha sol?” (BARROS, 2010a, p. 99). A estranheza da realidade sinestésica que brota dessa composição figurativa e do insólito da sintaxe aponta para a defesa e o exercício do olhar infantil para as coisas e o mundo, o que é perseguido e difundido pelo poeta como forma de apreensão das coisas para além do evidente. Salientamos, porém, que *Compêndio para uso dos pássaros* não traz a metalinguagem como recurso expressivo de criação. Os poemas que compõem o livro

oferecem-se como quadros imagéticos aptos a reproduzir realidades sensíveis ou sensoriais, quadros imagéticos que aspiram ao ser das coisas, como é o caso do exemplo que destacamos.

A correspondência entre pensamento e criação acontece na segunda fase da poesia de Barros, demarcando um período de plenitude da forma e do estilo, uma vez que a reflexão que concebe a poesia enquanto “loucura das palavras”, e o fazer poético, por sua vez, como “aloucamento das palavras”, geram a concretização estética de si mesmos. Mais: essa fase de maturidade inaugura uma linguagem fundamentada na fusão dos espaços figurativo e metapoético, na presença das ideias amalgamadas às imagens, decalcando no texto as bases da construção.

O domínio dos principais meios de construção da imagem poética precede a frequência intencional da razão crítica no discurso poético, manifestada pelo uso da metalinguagem. Uma vez tendo dominado os procedimentos de construção de sua linguagem, o poeta passa a defendê-los como meios legítimos de elaboração poética, como meios hábeis a concretizar sua visão particular de poesia. Percebemos que a metalinguagem torna-se um uso constante desde *Gramática expositiva do chão*, de forma que a expressão estética do pensamento passa a ser um mecanismo de construção recorrente, parte integrante de uma combinação de procedimentos que estrutura a obra do poeta. Mas o ápice da realização estética que consubstancia o uso de procedimentos aptos a concretizar “frases dementadas” e a expressão metapoética dessa visão ocorre em *Matéria de poesia*.

Nesse sentido, focalizamos um trecho do poema “Com os loucos de água e estandarte”, presente no livro mencionado, cuja transcrição aparece logo abaixo. O propósito de colocá-lo em relevo está na verificação de como acontecem, no plano do texto, os primeiros movimentos da conjunção entre uma linguagem que busca o desarranjo violento das relações referenciais da língua e a expressão estética do pensamento fundador:

– Você sabe o que faz pra virar poesia, João?

– A gente é preciso de ser traste
 Poesia é a loucura das palavras:
 Na beira do rio o silêncio põe ovo
 Para expor a ferrugem das águas
 eu uso caramujos
 Deus é quem mostra os veios
 É nos rotos que os passarinhos acampam!
 Só empós de virar traste que o homem é poesia... (BARROS, 2010a,
 p. 153)

O poema constitui-se a partir de uma apropriação do formato de outro gênero, a saber, a entrevista, como é possível notar. Uma voz, emitida pela figura do entrevistador, dirige-se ao sujeito lírico, inquirindo-lhe a respeito do ser e/ou do fazer da poesia, o que nos leva a identificar a figura do sujeito lírico como poeta.

No trecho destacado, em particular, a voz do entrevistador formula uma pergunta que tem como objetivo obter uma resposta referente ao modo como o entrevistado entende o ser da poesia em sua relação direta com o fazer: “o que **faz pra virar** poesia?” (idem, ibidem; grifo nosso), isto é, quais são os meios que levam à constituição da poesia? A poeticidade é alcançada por quais artifícios? O sujeito lírico oferece a essa indagação uma resposta imageticamente codificada, que aponta para os recursos utilizados por Barros em seu processo criativo. Os dois versos que encabeçam a resposta dada apresentam-se como axiomas, premissas que engendram a seguinte concepção: “A gente é preciso de **ser traste / Poesia é a loucura das palavras**” (idem, ibidem; grifos nossos). Para o entrevistado, então, fazer poesia tem a ver com tomar o partido das coisas inúteis e marginalizadas, equiparando-se a elas e dando-lhes voz. Para tanto, faz-se necessário romper com os limites convencionais da linguagem, tendo em vista que a lógica habitual da semântica e da pragmática não admite que “um homem entre em estado de árvore” (BARROS, 2010a, p. 301), ou que “um pássaro solfeje Bach” (idem, p. 276). A poesia, no entanto, lugar primordial de acolhimento dos “delírios” líricos que o poeta, manipulador da linguagem, for capaz de compor, admite a transfiguração. Nesse sentido, realçamos a importância das inversões sintáticas como meio de

provocar a desorganização, o “delírio” das palavras: “A gente é **preciso de ser** traste” (idem, p. 153; grifo nosso).

Após estabelecer, nas duas premissas ressaltadas, o seu entendimento acerca do poético, o entrevistado encadeia três versos integrados por imagens poéticas que exemplificam tal entendimento. Essas composições figurativas tracejam uma realidade estética muito singular – “a loucura das palavras” –, obtida pela justaposição de elementos semanticamente incombináveis ou heterogêneos entre si, e decorrente de uma experimentação sensorial ímpar de dado recorte da realidade material.

Por fim, o sujeito lírico reforça e amplia suas ideias, usando, para isso, a noção do funcionamento cíclico e perfeito da natureza como modelo a ser perseguido. De acordo com essa aproximação, os “passarinhos” – seres adjuntos ao sema da beleza e do sublime – procuram “os rotos para acampar” (idem, *ibidem*). Essa imagem consubstancia a visão do poeta, no que concerne à ideia de que o poético (“os passarinhos”) deve tomar o inútil como matéria de criação (“acampa nos rotos”). O último verso do trecho em relevo arremata a ideia, corroborando-a: “**Só** empós de virar traste o homem é poesia.” (idem, *ibidem*; grifo nosso). Por intermédio do advérbio de exclusão, o poeta defende sua concepção do poético, já que a proposição do verso aponta para a conjunção entre homem e elementos inúteis, possibilitada pela elaboração de “frases dementadas” (BARROS, 1996, p. 313), como única via de acesso à poeticidade.

A reiteração da defesa da palavra poética enquanto delírio

Buscando demonstrar a recorrência das ideias metapoéticas ligadas à matriz de pensamento que define a linguagem poética a partir da metáfora do desvio em relação ao uso corrente da língua, ou, ainda, a partir da metáfora da “loucura das palavras”, destacamos, na sequência, a leitura de alguns poemas de diferentes livros e momentos da obra de Manoel de

Barros. Começamos com o poema “Exercícios cadoveos”, presente em *Arranjos para assobio*, que segue transcrito:

O tempo dele era só para não fazer as mesmas coisas
 todos os dias
 Quase passarinho arrumou casa no seu chapéu
 Estava para pegar bicho no osso da bunda
 Com pouco ele escorre uma resina
 (Ainda não desceu da copa dos coqueiros, será?)
 De noite come caroço de égua no cupim
 Ai que vontade de encostar!
 Se arruma por desvãos como os lagartos
 Se propaga no sol
 Macega invade seus domínios ele guspe
 Coisa latente: aurora crisálida em cima de um ovo
 Passarinho caga no seu olho nem xum
 Marimbondo sanhara seu vulto põe língua
 Ai abandono de cócoras! Esse bugre Aniceto quase
 Não para de pé como os cadarços mas usa um
 instrumento de voar que prende nos cabelos como
 os poetas (BARROS, 2010a, p.185)

Observamos, neste poema, a presença de uma estrutura de composição bastante utilizada por Barros ao longo de sua poesia. O poeta ancora uma proposição metalinguística central e concatena inúmeras imagens poéticas que funcionam como uma espécie de exemplo para a proposição dada. No caso específico de “Exercícios cadoveos”, é possível identificar uma defesa da ideia de que os poetas lidam diretamente com um projeto de ruptura em relação aos padrões definidos, com uma moção de preconização de novas formas de se flagrar o real e concretizá-las pelo rearranjo linguístico.

O texto apresenta ao leitor uma figura masculina que vai sendo desenhada aos poucos, na cadência da coordenação dos versos. Os dois primeiros versos introduzem, de modo vago, a referência à terceira pessoa – “o tempo **dele**” (idem, *ibidem*; grifo nosso) – e destacam a singularidade dessa existência: agir sobre as coisas e o mundo, a cada dia, com singularidade, buscando o surpreendente. Sublinhamos o uso do pretérito imperfeito do indicativo (“era”), tempo verbal marcado pela imprecisão, recurso que constrói um tempo em suspensão, na forma do mito ou do discurso narrativo próprio do contador de histórias: “era uma vez...”.

A figura apresentada pelo sujeito lírico só será nomeada ao final do poema, pois, após a focalização inicial de sua singularidade, ocorre um encadeamento de imagens que desenhavam a sua experimentação livre e criativa dos elementos naturais. “Bugre Aniceto”, enunciado no décimo quinto verso, integra-se de tal modo ao espaço da natureza que “os passarinhos”, por exemplo, “quase que chegam a fazer casa em seu chapéu”. De tão íntimo das coisinhas mínimas que compõem uma Natureza poética, “Aniceto” poderia passar-se por árvore: “Com pouco ele escorre uma resina” (idem, *ibidem*). Enfatizamos que, uma vez mais, o poeta faz uso da referência do “bugre” e, nesse sentido, chamamos atenção para o título do texto, visto que o adjetivo “cadoveos” reporta-se à etnia dos cadiués, grupo indígena enraizado na Reserva Kadiwéu, localizada numa região entre o estado do Mato Grosso do Sul e o Paraguai.

Como já apontamos, “Aniceto” distingue-se pelo desejo imperativo de romper com o habitual, de ter por hábito a ação de burlar as regras, de frustrar a lógica e a convenção. O “bugre” dedica seu tempo a descobrir ou fazer coisas novas, rompendo com um mecanismo de hábitos e repetições para experimentar o mundo de um modo diferente todos os dias. Pensamos que essa característica de “Aniceto” pode ser entendida como o mote de uma alegoria que codifica a proposição metalinguística, destacada mais acima, enquanto pedra fundamental do poema. Tal leitura baseia-se na comparação feita pelo próprio sujeito lírico no final do texto: “[Aniceto] usa um instrumento de voar que prende nos cabelos **como / os poetas**” (idem, *ibidem*; grifo nosso). Flagramos, assim, uma assertiva da Poética de Barros, naquilo que concerne à elaboração criativa da palavra de maneira a fazê-la plasmar o imprevisto e, nesse caminho, construir uma linguagem assentada no princípio do ilogismo, um cosmos poético de traços surrealistas. As próprias imagens encadeadas no poema para desenhar as peculiaridades de “Aniceto”, em sua ânsia por tocar o insondável, mostram-se como indicativos desse cosmos. São imagens construídas por intermédio da junção

surpreendente de elementos díspares, com o objetivo de gerarem um efeito desconcertante: “[Aniceto] Se arruma por desvãos como os lagartos / Se propaga no sol”. (idem, ibidem).

O trecho que estabelece a comparação entre “Aniceto” e os poetas remete-nos, também, a um verso bastante conhecido de Barros, presente em *O livro das ignoranças*: “Poesia é voar fora da asa.” (BARROS, 2010a, p. 302). Se “Aniceto prende um instrumento de voar nos cabelos”, exatamente como fazem os poetas, podemos considerar, aqui, a concepção de que escrever poesia é alçar voo rumo ao insondável, é propor junções insuspeitadas entre as palavras. As inversões sintáticas atuam em conjunto com esse princípio de aproximação de realidades díspares, contribuindo para a elaboração de uma ordem poética que desarruma a linguagem. No texto em análise, elas desempenham um papel fundamental, conforme demonstra o terceiro verso – “Quase passarinho arrumou casa no seu chapéu.” – ou, ainda, o décimo primeiro – “Macega invade seus domínios ele guspe”.

Considerando, agora, a construção da sonoridade do poema, destacamos o uso marcante das rimas, com predomínio das toantes: 1) “todos”, “osso”, “caroço”, “como”, “ovo” e “olho”; 2) “casa”, “estava”, “para”, “propaga”, “caga” e “sanhara”; 3) “resina”, “ainda”, “cima” e “língua”. As correspondências e semelhanças mórficas também se evidenciam, como mostram essas ocorrências: 1) “coisa”, “quase” e “casa”; 2) “lagartos”, “propaga”, “macega” e “caga”; 3) “marimbondo” e “abandono”. Realçamos, ainda, o uso acentuado da aliteração por meio da reiteração de oclusivas, recurso que gera um efeito mais forte e pontuado, devido à característica explosiva dessas consoantes, como mostra o exemplo: “Com pouco ele escorre uma resina / (Ainda não desceu da copa dos coqueiros, será?) / De noite come caroço de égua no cupim / Ai que vontade de encostar!” (BARROS, 2010a, p.185).

A composição sonora do texto pode ser lida como concretização da busca cotidiana pelo surpreendente que caracteriza “Aniceto” e, por correspondência, o trabalho poético, pois

valoriza um aspecto da linguagem que passa despercebido na comunicação habitual, qual seja a materialidade dos significantes, em sua potencialidade geradora de sentidos. O poeta dedica-se a compor algo singular, isto é, a linguagem poética, partindo de uma matéria absolutamente comum e gasta, a linguagem funcional. Considerando esses aspectos, podemos dizer que a poesia de Barros não se põe a construir o surpreendente apenas no tecido imagético, claramente composto por figuras oníricas, mas, também, no aspecto sonoro e na articulação sintática.

O poeta aciona com certa frequência o resgate e a reelaboração dramática de situações e episódios vividos (ou não) por ele – especialmente em sua infância – como mecanismo de criação, operando, assim, uma ficcionalização da memória pessoal. No poema “VII” da “3ª parte” de *O livro das ignorâncias*, este recurso aparece enquanto aliado de uma consciência crítica empenhada em defender uma visão do poético. Propomos, na sequência, uma leitura crítica do texto em questão:

Descobri aos 13 anos que o que me dava prazer nas
leituras não era a beleza das frases, mas a doença
delas.
Comuniquei ao Padre Ezequiel, um meu Preceptor,
esse gosto esquisito.
Eu pensava que fosse um sujeito escaleno.
– Gostar de fazer defeitos na frase é muito saudável,
o Padre me disse.
Ele fez um limpamento em meus receios.
O Padre falou ainda: Manoel, isso não é doença,
pode muito que você carregue para o resto da vida
um certo gosto por nadas. . .
E se riu.
Você não é de bugre? – ele continuou.
Que sim, eu respondi.
Veja que bugre só pega por desvios, não anda em
estradas –
Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas
e os ariticuns maduros.
Há que apenas saber errar bem o seu idioma.
Esse Padre Ezequiel foi o meu primeiro professor de
agramática. (BARROS, 2010a, p. 319-320)

Em termos de forma, o primeiro ponto que destacamos é o aproveitamento de características específicas do texto em prosa. Acionando a memória e fazendo uso da primeira pessoa do singular (“descobri”, “me dava prazer”, “eu pensava”), o sujeito lírico – enquanto voz que, carregada de maturidade e consciência, fala no presente – “narra” um acontecimento de sua história vivido aos “13 anos”, no período que marca a passagem da infância para a adolescência. Entre outros recursos, o eu lírico lança mão do pretérito como tempo verbal predominante (“era”, “comuniquei”, “disse”, “se riu”, “continuou”, “foi”), do diálogo entre o que podemos entender como duas personagens, o “Manoel de 13 anos” e o “Padre Ezequiel” (“– Gostar de fazer defeitos na frase é muito saudável, / o Padre me disse.”, “Que sim, eu respondi.”), e do narrador-protagonista como foco narrativo (“Descobri aos 13 anos que o que me dava [...]”). Das falas proferidas pelo “Padre Ezequiel”, especificamente, destacamos o uso do presente do indicativo e do infinitivo, pois, moldadas nesses tempos verbais, acabam por gerar um efeito de atemporalidade e permanência, manifestando-se como ensinamentos.

Em linhas gerais, o poema desdobra a seguinte fábula³²: sentindo-se diferente por gostar “da doença das frases”, o “Manoel de 13 anos” procura o “Padre Ezequiel” – seu professor (“um meu Preceptor”) – que o tranquiliza e direciona ao esclarecer que o tal “gosto esquisito” não é “doença”, mas, sim, uma inclinação para os “desvios”, para caminhos alternativos e/ou não convencionais da linguagem: uma inclinação para a literatura ou, mais propriamente, para a poesia.

O “Manoel de 13 anos” pouco ou nada sabe da atração que sente pelas “frases defeituosas”. Ou melhor, o garoto não sabe nada a respeito da poesia em termos convencionais, tanto que o sujeito lírico lembra-se de si mesmo como um desajustado, um “sujeito escaleno”, e tanto que tece, conscientemente, várias elaborações metafóricas (“doença

³² Evocamos o conceito de *fábula* que os formalistas russos utilizavam, isto é, enquanto “descrição de acontecimentos” (EIKHENBAUM, 1973, p. 22).

das frases”, “defeitos na frase”, “nadas”, “desvios”, “agramática”) para reproduzir a noção de poesia sob o ponto de vista concreto do menino “Manoel”.

Por conta do modo como o sujeito lírico conduz a “memória inventada” que o poema engendra, notamos que “Padre Ezequiel” é responsável por um direcionamento intelectual que levou o menino ao cultivo efetivo da poesia. O que “dava prazer” a “Manoel” não era a “beleza das frases”, mas, sim, aquilo que as frases tinham de “defeito”; o que o atraía nas “leituras” não eram as “frases” que se organizavam de acordo com a norma culta da língua, mas, sim, aquelas que estabeleciam um princípio próprio de organização, aquelas que reinventavam os princípios normativos da língua. Nesse sentido, salientamos a presença do signo “efeito” dentro do signo “defeito”, pois tal proximidade mórfica reforça a leitura do fazer por via da ruptura em relação às normas: os “defeitos” construídos geram um efeito poético.

Podemos pensar que, apesar de não afirmar de maneira explícita e categórica, o poema é um modo de agradecer à figura do “Padre Ezequiel”, o qual desempenha a função de esclarecer, “fazendo um limpamento nos receios” do menino “Manoel”, e, com isso, encoraja, direciona e, mais, proporciona alívio, visto que o garoto se livra da ideia de que possa ter uma “doença”.

A inclinação de “Manoel” pela poesia, segundo o “Padre Ezequiel” lhe instrui, além de não se tratar de uma “doença”, ainda pode levá-lo a topar com as “melhores surpresas” e os “ariticuns maduros”. Ao apontar os “desvios” como possibilidades saudáveis – e sedutoras – o “Padre” abre um caminho totalmente novo para o menino: o caminho da poesia. Como o sujeito lírico caracteriza-se enquanto consciência plena de maturidade que rememora, num momento presente, tal lembrança em versos e linguagem metafórica, é possível depreender que o caminho apontado pelo “Padre” foi, de fato, tomado por “Manoel”.

O texto nos fornece alguns indícios da possibilidade de haver uma relação de confiança e amizade entre o menino e o “Padre Ezequiel”. Conforme já enfatizamos, a personagem “Manoel”, aos “13 anos”, ou melhor, até os “13 anos”, considerava-se um “sujeito escaleno”, alguém diferente das outras pessoas por “gostar do defeito das frases”. Expor para os outros este traço de si corresponde a uma confissão, um ato que implica o risco da rejeição. Sendo assim, confessar o inconfessável, isto é, a diferença, exige coragem e, mais que isso, uma boa dose de confiança daquele que se confessa diferente – por acreditar-se diferente, no caso do poema – em relação àquele a quem se destina a confissão. Nesses termos, cabe aqui o destaque para o modo paciente e instrutivo com que o “Padre” se dirige ao menino. Cabe, ainda, o destaque para a construção “E se riu”, já que revela a superioridade de conhecimento e maturidade do “Padre” em relação ao menino. O “Padre” ri da dificuldade juvenil do garoto – que se pensa diferente por ter um gosto que não reconhece nas outras pessoas – porque sabe bem do que se trata esse “gosto esquisito”. Entretanto, não há presunção ou arrogância no riso do “Padre Ezequiel”. Pelo contrário, há generosidade em seu gesto, pois, sabendo que os “receios” de “Manoel” são infundados, coloca-se à disposição para operar neles um “limpamento”. O “Padre” sabe que existe um lugar no mundo para o menino, e não hesita em apresentar este lugar.

A seguir, destacamos o poema “VII” de “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada”, quarta parte do livro *O guardador de águas*:

O sentido normal das palavras não faz bem ao poema.
 Há que se dar um gosto incasto aos termos.
 Haver com eles um relacionamento voluptuoso.
 Talvez corrompê-los até a quimera.
 Escurecer as relações entre os termos em vez de aclará-los.
 Não existir mais rei nem regências.
 Uma certa liberdade com a luxúria convém. (BARROS, 2010a, p. 263)

O poema é bastante direto em sua proposição metapoética, fazendo afirmações que se aproximam de axiomas, como se a disposição do texto representasse parte de um manual ou de um tratado de poesia. Cada verso compõe-se como um aforismo e todos os versos-aforismos relacionam-se entre si. Mais precisamente, o primeiro verso traz uma concepção central, que vai se desdobrando e se aprofundando conforme acontece a concatenação de ideias expressadas pelos outros versos. A proposição defendida pelo eu lírico diz respeito, basicamente, à perspectiva de que a linguagem poética não comporta uma organização “normal” da língua, e, sim, para o desarranjo das relações preestabelecidas pela norma. As regras que determinam o uso da linguagem funcional, “rei e regências”, devem ser subvertidas no ato da criação poética, de modo que “as relações entre os termos sejam escurecidas, não aclaradas”, ou seja, que surjam novas possibilidades de compreensão do mundo por via da construção de possibilidades inusitadas de organização da linguagem. Vemos aí, então, um contraste, pois o poema, em sua feição metalinguística, mostra-se um tanto elucidativo. O texto constrói, ainda, uma relação que concebe o exercício de criação da poesia enquanto ato erótico. A possibilidade dessa relação advém de uma percepção da dimensão erótica que caracteriza a manipulação da palavra em sua materialidade. O manejo dos signos, corpos materiais, integra uma experiência sensorial que se equipara à experiência sexual – “liberdade e luxúria”.

Na sequência, destacamos o poema “4” da série “Desejar ser”, que constitui a segunda parte de *Livro sobre nada*:

Escrevo o idioleto manoielês arcaico¹ (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. (BARROS, 2010a, p. 338)

¹Falar em arcaico: aprecio uma desviação ortográfica para o arcaico. Estômago por estômago. Celeusma por celeuma. Seja este um gosto que vem de detrás. Das minhas memórias fósseis. Ouvir estômago produz uma ressonância atávica dentro de mim. Coisa que sonha de retravés.

Consoante ocorre em muitos outros trabalhos do poeta, o texto permite-nos flagrar a presença de recursos usualmente destinados à construção do texto informativo. Por meio dessa apropriação criativa, Barros promove uma proposição metapoética que pretende elucidar as escolhas formais fundadoras da composição de sua linguagem. Mais especificamente, o poema focaliza a inclinação pela quebra, pela elaboração de versos com imagens que desacomodam e redirecionam a percepção do leitor. Essa busca poética concentra-se, sobretudo, na perspectiva de propor uma linguagem cuja elaboração assenta-se na reinvenção semântica e pragmática do português, na arquitetura ambiciosa de uma vertente derivativa singular, o “ídioteleto manoielês arcaico”.

Nesse sentido, citamos um trecho do poema “Línguas”, parte integrante de *Ensaaios fotográficos*, em que o critério de um projeto artístico mostra-se muito claramente: “A única língua que estudei com força foi a portuguesa. / Estudei-a com força para poder errá-la ao dente.” (idem, p. 381). A metáfora do erro gramatical evoca a concepção de que a linguagem poética nasce da composição proposital de imagens que afrontam as regras da língua, reelaborando-a. Mais: da composição altamente consciente dessas imagens, pois não basta tropeçar nas normas do idioma, como fazem as crianças, por exemplo; é preciso conhecer profundamente a língua portuguesa para poder “errá-la ao dente”, para produzir novas redes textuais que sustentem e expressem um projeto lúcido e coerente de ruptura. Realçamos, ainda, o registro da violência contido no segmento “errar ao dente”, e convocamos o pensamento de Paz (2012c, p. 46), autor que distingue o fazer poético como ação violenta de arranque das palavras de seu lugar de origem, que é a linguagem cotidiana, para que uma nova linguagem surja, a da poesia.

Fazendo uso da primeira pessoa do singular (“escrevo”, “preciso”, “uso”, “sou”, “ponho”, “forneço”, “aprecio”), o sujeito lírico encarna a face e a voz do próprio poeta para tecer, muito diretamente, uma espécie de explicação poética das diretrizes centrais que guiam o fazer. A assertiva que abre o poema, “Escrevo o idioleto mannelês archaico” (BARROS, 2010a, p. 338), mostra-se o indicativo basilar da atuação performática do eu lírico, ou de uma transubstanciação entre sua figura e a do poeta, uma vez que o nome proposto para designar o produto poético produzido a partir dos mecanismos destacados deriva do nome de Manoel de Barros.

Já mencionamos, a organização do texto apresenta uma recorrência marcante de elementos geralmente destinados ao propósito da explicação, da informação ou do esclarecimento. Após lançar a proposição nuclear no início do poema, afirmando que escreve uma linguagem única, o sujeito lírico vai enumerando composições imagéticas que, entrelaçadas ao aspecto metalinguístico, destinam-se ao detalhamento das características dessa linguagem e de seu processo de tessitura. Cada construção sintática apresenta uma ampliação elucidativa daquela que a precede. No trecho inicial, por exemplo, encontramos um período simples que engendra o mote metalinguístico basilar de todo o desenvolvimento e estrutura do poema: “(Eu) escrevo o idioleto mannelês archaico”. Tal oração é seguida pela introdução, entre parêntesis, de uma explicação para o termo “idioleto”. De acordo com a classificação de Dubois (2006),

Idioleto é o conjunto dos enunciados produzidos por uma só pessoa, e principalmente as constantes linguísticas que lhes estão subjacentes e que consideramos como idiomas ou sistemas específicos; o idioleto é, portanto, o conjunto dos usos de uma língua próprio de um indivíduo, num momento determinado (seu estilo). (p. 329; grifo no original)

Barros toma de empréstimo a noção corrente de “idioleto” para compor uma imagem que plasma sua visão acerca da palavra poética e, particularmente, de sua própria poesia.

Segundo sua lógica específica, o empenho do poeta concentra-se na proposição estética de um conjunto singular de usos da linguagem funcional que acaba por originar uma vertente excepcional: poética. O desafio do poeta está em reelaborar as regras da língua, em propor novos limites e, com isso, conceber um “idioleto”. Considerando ainda o trecho inicial destacado mais acima, há a presença de uma nota de rodapé para o termo “archaico”, componente textual convencionalmente utilizado para introduzir explicações. Segundo a nota, o sujeito lírico estabelece uma relação entre modalidades regionalistas da língua, bem como o uso coloquial e o “falar em archaico”, recurso acionado como mecanismo criativo para ampliar o espaço do poema, aprofundando suas redes de sentido.

O poeta identifica-se com situações naturais em que há acentuada discrepância em relação à norma culta do português, como na fala da criança e nos usos regionais ou coloquiais da língua, mas ressalta o trabalho poético como elaboração consciente de “erros e tropeços”. Valendo-se de uma dinâmica que vai encadeando explicação sobre explicação, o poema objetiva, basicamente, a focalização autorreflexiva das particularidades do “manoelês archaico”, assim como de seus meios de construção. “Atrapalhar as significâncias”, “construir o despropósito”, “limpar a solenidade das palavras com bosta”, “promover desviações ortográficas”, eis aí algumas metáforas que reafirmam esse ponto de força de sua Poética – a busca obsessiva por compor arranjos poéticos que arrebenhem os limites normativos e engendrem uma realidade estética para além das bases do palpável.

Realizamos, agora, a análise do poema “X” da primeira parte de *Arranjos para assobio*, parte intitulada “Sabiá com trevas”:

Borboleta morre verde em seu olho sujo de pedra.
 O sapo é muito equilibrado pelas árvores.
 Dorme perante polens e floresce nos detritos.
 Apalpa bulbos com os seus dourados olhos.
 Come ovo de orvalho. Sabe que a lua
 Tem gosto de vaga-lume para as margaridas.
 Precisa muito de sempre
 Passear pelo chão. Aprende antro e estrelas.

(Tem dia o sapo anda estrelamente!)
 Moscas são muito predominadas por ele.
 Em seu couro a manhã é sanguínea.
 Espera as falenas escorado em caules de pedra.
 Limboso é seu entardecer.
 Tem cios verdejantes em sua estagnação.
 No rosto a memória de um peixe.
 De lama cria raízes e engole fiapos de sol. (BARROS, 2010a, p. 174-175)

Manoel de Barros realiza uma proposta muito peculiar de renomeação das coisas ou, mais propriamente, de ressignificação do mundo, de maneira que produz uma linguagem original – uma linguagem “obscura”, como diria Friedrich (1978). Consideramos, todavia, que o aspecto de estranheza é aparente, pois vai se aclarando na medida em que o poeta carrega o texto de explicações e, com isso, elucida os artifícios de sua composição. Dias (2009) pensa essa característica como um processo de “naturalização” do estranho. Para o leitor experimentado, que capta os princípios orientadores do fazer, observamos que a obscuridade se desfaz. Tal perspectiva crítica não se refere à invalidação da força de expressão das imagens criadas, mas, sim, ao fato de que o leitor assíduo está preparado para encontrar o estranho, e sabe que esse aspecto advém do uso de procedimentos que constroem a “loucura das palavras”, explicitados ao longo de nossas análises. Verificamos, também, que o propósito de renomeação ou ressignificação baseia-se tanto no ato mítico de nomeação original das coisas quanto na percepção ativo-criativa que as crianças estabelecem em sua relação com o mundo.

As imagens poéticas são apresentadas ao leitor de modo a transmitir a aparência, ou o efeito, de que o eu lírico encontra todos os seres e objetos de que fala no momento mesmo em que se exprime pela palavra. Desse modo, arquiteta-se um panorama em que o poeta atua como quem se coloca a descrever uma realidade que observa, diretamente, pela primeira vez. Não obstante, a voz lírica, bem como sua atuação performática no espaço do poema, serve de

instrumento na organização de uma realidade criada pelo poeta, um instrumento de encenação.

Sobressai-se no texto destacado, particularmente, uma reconfiguração das dimensões de significado do signo “sapo”. Embora o poeta mantenha o mesmo significante estabelecido pelo sistema comunicativo da língua portuguesa, “sapo”, traz uma realização absolutamente nova em termos semânticos, uma vez que cria, por meio de aproximações inusitadas, uma nova carga de sentidos para o signo. Entre outras coisas, esse “sapo” singular “apalpa bulbos com os seus dourados olhos” (idem, p. 174), “come ovo de orvalho” (idem, ibidem), “engole fiapos de sol” (idem, p. 175). O propósito de ressignificação é tão forte que as imagens se mostram quase impenetráveis, devido ao aspecto surreal que as demarca. Os alcances da palavra “sapo” foram vastamente ampliados, uma vez que o poeta reinventou-a, transformando o significado e o referente por meio da elaboração imagética que aciona recursos surrealistas. A reinvenção dos signos oferece ao leitor a oportunidade de rever o mundo, ou de adentrar um mundo novo, construído pela palavra.

Ao propor a renomeação e/ou a ressignificação das coisas, por meio da composição de um universo único que transcende a referência mais direta da linguagem e da lógica convencionais, o poeta desnuda o desvão que se coloca entre as coisas e os nomes que as designam, expondo a arbitrariedade que caracteriza os sistemas de comunicação. Pensamos que a sonoridade bem construída do poema trabalha no sentido de reforçar tal concepção, de modo que nos propomos a evidenciar sua elaboração. As rimas se fazem presentes nas seguintes combinações: 1) “olho”, “ovo”, “gosto”, “limboso” e “rosto”; 2) “sapo”, “equilibrado”, “dourados”, “orvalho”, “escorado” e “fiapos”; 3) “margaridas”, “precisa”, “dia”, “sanguínea”³³ e “cria”; 4) “sempre”, “aprende” e “estrelamente”. A paronomásia é outro mecanismo acionado pelo poeta e pode ser verificada nessas ocorrências: 1) “apalpa” e

³³ “Sanguínea” não apresenta, fielmente, as características do grupo 3, mas sua composição contribui com o encadeamento sonoro.

“bulbos”; 2) “olhos” e “orvalho”; 3) “lua” e “lume”; 4) “antro” e “anda”; 5) “estrelas” e “estrelamente”. A aliteração ocorre também, como mostra esse exemplo: “Apalpa bulbos com os seus dourados olhos. / Come ovo de orvalho. Sabe que a lua / Tem gosto de vaga-lume para as margaridas”. Notamos, por fim, a incidência de encontros consonantais de sonoridade explosiva e vibrante: “peddra”, “equilibbrado”, “detritos”, “precisa”, “aprende”, “antro”, “estrelas”, “estrelamente”, “predominadas” e “cria”. Os recursos apontados geram um ritmo singular que reforça o propósito de renomeação do mundo porque a evidência do artifício de sua construção realça os significantes, focalizando a materialidade das palavras e, portanto, a distância entre o nome e as coisas.

E, nesse ponto, voltamos a enfatizar um aspecto que nos permite observar uma ligação estreita entre a poesia de Barros e os propósitos da modernidade lírica: a tessitura de redes intertextuais. Conforme já mostramos, o poeta recupera particularidades de criação da poética de outros poetas e artistas modernos, reinventando-as e incorporando-as aos propósitos de sua própria poética, como é o caso da apropriação de traços do surrealismo. Isso revela preocupação em compor um projeto estético particular. O desígnio de renomeação das coisas, por exemplo, consoante à leitura que temos do poema focalizado mais acima, evoca uma relação dialógica com a pintura de René Magritte.

A obra de Magritte propõe, de modo quase obsessivo, jogos que colocam sob uma perspectiva de contraste as noções de realidade e de representação da realidade. Segundo aponta Carolina Junqueira dos Santos (2006), em sua dissertação de mestrado, “René Magritte foi um artista da imagem e da palavra, dos jogos, do cotidiano interrompido pela surpresa, da banalidade dos objetos e da arbitrariedade da linguagem.” (p. 15). Produzindo a partir de um exercício metalinguístico, o pintor belga coloca em evidência, no âmbito do próprio objeto pictórico, o descompasso entre a realidade propriamente dita, ou a realidade material, e os códigos e linguagens engendrados pelo homem para nomeá-la e expressá-la.

Conforme afirma Santos (2006),

Sempre há esse abismo, esse lugar intransponível entre palavra e coisa. Jamais elas se tocam. Talvez se esbarrem no jogo do discurso, da linguagem, mesmo da literatura. Mas não se tocam, não podem jamais chegar tão perto uma da outra. Mesmo o que nos parece correto, o que aprendemos tão facilmente no cotidiano das coisas, mesmo o que nos torna menos analfabetos, isso tudo não serve para compreendermos a dimensão da distância que há entre a palavra e a imagem. (p. 32)

Os pontos ressaltados pela autora podem ser observados, por exemplo, na obra que segue abaixo:



La clef des songes (1930). Figura 1.

René Magritte traça, em *La clef des songes* (*A chave dos sonhos*, em português), a figura pictórica de alguns objetos, facilmente identificáveis como representação de determinados objetos materiais. Sob essas figuras, posicionam-se legendas que não correspondem aos nomes que os objetos em questão receberam por convenção, e pelos quais são reconhecidos e designados pelos falantes da língua francesa.

Quanto à identificação das figuras que compõem esse trabalho, temos uma semelhança muito direta com os seguintes correspondentes materiais: ovo, sapato, chapéu, vela, copo e martelo. O pintor usa, para designar tais figuras, nomes que, convencionalmente, foram dados a outras coisas: “l’Acacia”, “la Lune”, “la Neige”, “le Plafond”, “l’Orage” e “le Désert”, respectivamente. Constatamos, nesse processo de negação das correspondências, uma proposição de renomeação das coisas, e, portanto, um projeto de reorganização do mundo. Salientamos, nesse sentido, que os nomes que compõem as legendas aparecem com a inicial maiúscula, mostrando-se nomes próprios, segundo a lógica de renomeação das coisas elaborada por Magritte.

Ressaltamos que, à exceção da figura do ovo, todos os outros objetos que aparecem no quadro da Fig. 1 são criações humanas. Ademais, tais objetos são funcionais, isto é, todos foram criados com algum propósito de utilidade prática. Quanto aos novos nomes que esses objetos recebem pelas mãos e pela mente de Magritte – com exceção do nome atribuído à figura da vela, “le Plafond” (o Teto, em português) –, são todos nomes atribuídos a elementos ou fenômenos da natureza: “l’Acacia” (a Acácia), “la Lune” (a Lua), “la Neige” (a Neve), “l’Orage” (a Tempestade) e “le Désert” (o Deserto). Isso nos leva a considerar um processo de naturalização, como se as coisas criadas pelo homem passassem a fazer parte da natureza por meio da intervenção artística realizada pelo pintor.

Por fim, destacamos que a maneira como as figuras e as legendas aparecem articuladas faz lembrar uma cartilha de alfabetização, de modo que a obra funcione, em seu

direcionamento transgressor, como um projeto de realfabetização e como afirmação de uma Poética pictórica. René Magritte “reinventou a maneira de olhar os objetos, ele desmascarou a traição dos sistemas de representação e subverteu a noção habitual da cartilha escolar”, pontua Santos (2006, p. 15).

Com tal processo de performatização pictórica da arbitrariedade dos códigos que nos servem à comunicação, Magritte concebe a seguinte reflexão: se, por um lado, o verdadeiro ser das coisas escapa aos sistemas de linguagem criados pelo homem, por outro lado, a arte pode se dar à aventura de inventar novas verdades plásticas, e, a partir disso, proporcionar ao receptor visões imprevistas do mundo. Observamos que Manoel de Barros incorpora muito desse princípio à sua poética, tanto que há, em sua obra, poemas que se estruturam de acordo com o formato dos dicionários, propondo uma reinvenção fundadora dos signos, algo muito próximo daquilo que vemos no trabalho do pintor. Esse é o caso de “Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos”³⁴ (BARROS, 2010a, p. 181-184), parte integrante do livro *Arranjos para assobio*.

Pensamos que o poeta faz da composição de realidades poéticas surpreendentes – processo arraigado na promoção de “frases dementadas” – o propósito maior de sua poesia: “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.” (BARROS, 2010a, p. 350).

³⁴ Trazemos, na seqüência, um trecho do texto para exemplificar:

Boca, s.f.

Brasa verdejante que se usa em música

Lugar de um arroio haver sol

Espécie de orvalho cor de morango

Ave-nêspera!

Pequena abertura para o deserto (BARROS, 2010a, p. 182)

REPETIÇÃO E DECOMPOSIÇÃO

A poesia moderna celebra seus ofícios no subsolo da sociedade, e o pão que reparte aos fiéis é uma hóstia envenenada: a negação e a crítica. Mas essa cerimônia nas trevas também é uma busca do manancial perdido, a água da origem. (Octavio Paz, “Analogia e ironia”)

Um discurso da demiúrgia?

Ao longo do capítulo anterior, enfatizamos que a linguagem poética de Manoel de Barros acaba por constituir uma espécie de tratado de si mesma na medida em que expõe para o leitor, por via da metalinguagem, os fundamentos críticos que a embasam e, também, os mecanismos técnicos acionados para concretizar uma visão peculiar do poético. Considerando esse forte enlace entre o pensamento e a expressão poética, destacamos que essa poesia esforça-se por iluminar, em suas próprias veredas, os rastros trilhados pelo poeta, seu criador, nos labirintos da linguagem.

A palavra manifesta-se, antes de qualquer coisa, como afirmação incisiva e legitimadora de si mesma, engendrando uma Poética fidedigna. Ao lançar mão de mecanismos metapoéticos como recurso recorrente de criação, o poeta faz de sua poesia um espesso tecido argumentativo que, se por um lado, defende uma visão concreta do poético, por outro, promove uma espécie de encenação da origem fundada na recorrência de ideias que concebem a palavra poética como elemento detentor da qualidade de evocação. Dentre as características que compõem o tecido argumentativo, ressaltamos agora a condução de um raciocínio que enxerga a poesia como linguagem dotada da potencialidade superior de restauração ou recriação completa do mundo concreto. Essa concepção é reiteradamente apresentada e defendida, pela voz do sujeito lírico, a partir de um posicionamento demasiado

otimista e confiante, de maneira que acaba por estruturar um discurso da demiurgia concomitante à Poética, singularizando a obra de Barros.

Diante dessa característica, propomos uma leitura crítica do discurso da demiurgia que impregna os versos e os poemas, insinuando uma dinâmica de origem, ou de potência fundadora da criação. Ambicioso e insistente, tal discurso vai elencando, texto a texto, livro a livro, argumentos e ideias metapoéticas que apostam alto numa hipotética eficiência restauradora ou encantatória da poesia. A recorrência das proposições otimistas em relação à palavra poética, atrelada à defesa do projeto literário que embasa essa linguagem, gera um enérgico discurso apologético. Não obstante, o discurso pode sinalizar, implicitamente, uma visão irônica, já que o espírito crítico se faz marcadamente presente.

Visando a uma apresentação mais enfática dessa espécie de apologia da transcendência, realizamos, a seguir, uma leitura crítica do poema “Despalavra”, presente na primeira parte do livro *Ensaaios fotográficos*, sendo que a parte em questão tem título homônimo ao livro:

Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da
despalavra.
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades
humanas.
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades
de pássaros.
Daqui vem que todas as pedras podem ter qualidades
de sapo.
Daqui vem que todos os poetas podem ter qualidades
de árvore.
Daqui vem que os poetas podem arborizar os pássaros.
Daqui vem que todos os poetas podem humanizar
as águas.
Daqui vem que os poetas devem aumentar o mundo
com as suas metáforas.
Que os poetas podem ser pré-coisas, pré-vermes,
podem ser pré-musgos.
Daqui vem que os poetas podem compreender
o mundo sem conceitos.
Que os poetas podem refazer o mundo por imagens,
por eflúvios, por afeto. (BARROS, 2010a, p. 383)

Nos dois primeiros versos, o sujeito lírico faz uma afirmação bastante incisiva, declarando-se poeta e onipotente, pois “atingiu o reino das imagens, o reino da *despalavra*”. Equiparando-se a um demiurgo, ele declara-se senhor de suas escolhas estéticas e do “reino” que construiu: senhor de sua linguagem. O uso do pretérito perfeito do indicativo, “hoje eu **atingi**”, intensifica esse poder do poeta, visto que o tempo verbal exprime uma noção de tempo precisa e cabal, uma ação concretizada. Todos os outros versos que seguem esses dois primeiros, constituindo-se a partir da reiteração da construção “Daqui vem que ...” – construção que, à propósito, acaba por funcionar como uma locução adverbial que indica consequência –, enumeram situações diretas provindas da ação de se conseguir “atingir o reino da *despalavra*”, e, fundamentalmente, “atingir o reino da *despalavra*” implica experiências de transformação, de recriação do mundo pela palavra poética.

Essa construção anafórica lembra a linguagem bíblica, que também usa a reiteração como meio de materializar, pela construção linguística, o ato inaugural, como se a cada fragmento que se repete no texto acontecesse a evocação ou a criação de algo. Aí estaria contida uma noção da função mítica da linguagem, o eterno começo, e isso nos reporta, ainda, ao início de *Galáxias*, de Haroldo de Campos: “*e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso / e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa / não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever / mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para / começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso / recomeço [...]*” (CAMPOS, 2004, p. 01; grifo no original).

É, propriamente, a concepção de transformação do mundo, das coisas e do homem, no plano da linguagem poética – e, maiormente, pela linguagem poética – que o poema expõe por meio das reflexões metalinguísticas, enfatizando a onipotência engendrada pela palavra, como podemos notar pelos exemplos que seguem: por via do ato de elaboração que o poeta

empreende sobre a língua, “todas as coisas podem ter qualidades humanas”, “todas as coisas podem ter qualidades de pássaros”, “todas as pedras podem ter qualidades de sapo”, “todos os poetas podem ter qualidades de árvore, podem arborizar os pássaros, humanizar as águas”.

Considerando que “atingir o reino da despalavra” acarreta a possibilidade de transformação das coisas e do mundo, faz-se pertinente atentar para a recorrência do verbo “poder” ao longo de todo o poema, pois ele encerra, em seu campo semântico, as ideias de capacidade, habilidade, autoridade. Ou seja, ressaltamos sua recorrência porque implica a ideia – impositiva, quando associada ao tom afirmativo que caracteriza as construções hiperbólicas do texto – de capacidade plena de realização: “atingir o reino das imagens”, ou, em outras palavras, dominar mecanismos de composição poética, dá ao poeta o poder – e, segundo o sujeito lírico, a missão também – de “aumentar e refazer o mundo”, de “entender o mundo sem conceitos”.

Percebemos, ainda, que a lógica que rege o poema seleciona a imagem poética – ou a “despalavra”, conforme a metáfora projetada pelo próprio texto – como elemento responsável por todo o poder de transformação da poesia. Conforme já sublinhamos antes, a imagem, ao lado da metalinguagem, é um dos pontos de força da poesia de Barros. Por via da elaboração imagética, o poeta arquiteta um universo figurativo supra-real, reinventando o mundo material e a lógica habitual que o baliza. No poema, a importância atribuída à imagem está contida na construção que compõe o vigésimo verso: “os poetas podem refazer o mundo por imagens”. A partir disso podemos dizer que, para o poeta, a imagem é, por excelência, o instrumento criativo que guarda em si a possibilidade de recriação e/ou transformação do mundo.

Tal concepção está muito próxima daquela que Cortázar (1974) defende em relação à imagem poética. Para o escritor argentino, a imagem “destaca-se no poema como o instrumento encantatório por excelência” (p. 86), isto é, “a imagem (flecha lançada ao ente que ela nomeia, e que realiza simultaneamente o retorno dessa viagem intemporal e

inespacial) se liberta de toda referência significativa para não nomear e não assumir senão a essência dos seus objetos” (p. 97). Barros, por sua vez, fazendo uso da argumentação metapoética em uma entrevista que concedeu por escrito, declara:

Com esta natureza exuberante que tem o Pantanal é que eu luto. Luto para não ser engolido por essa exuberância. Às vezes a linguagem se desbraga; então é abotoá-la. Fechá-la nas braguilhas. Fazer que se componha. Difícil é compor a exuberância. Ela escorre, é água. Escorrega, é lama. Apodrece, é brejo. Mas **o artista tem que podar essa exuberância, tem que contê-la nas bragas, com vontade estética, numa linguagem com estacas.** A expressão poeta pantaneiro parece que me quer folclórico. Parece que não contempla meu esforço linguístico. A expressão me deixa circunstanciado. Não tenho em mente trazer contribuição para o acervo folclórico do Pantanal. Meu negócio é com a palavra. Meu negócio é descascar as palavras, se possível, até a mais lírica semente delas. Nem uma, porém, se me entregou de nudez ainda. (BARROS, 1996, p. 322-323; grifo nosso)³⁵

Por meio do cultivo de uma semântica da demiurgia, a voz lírica de “Despalavra” demarca a ação transformadora da poesia sobre as coisas e o mundo como algo certo, como algo realizável e absolutamente possível. De acordo com o que já apontamos, “chegar ao reino das imagens” constitui um arranjo tropológico que aponta para o poder de refazer o mundo pela poesia e, além disso, de ter total domínio sobre esse mundo, reinar sobre ele. Essa concepção é utópica, pois entende a palavra poética como um elemento capaz de transcender a realidade palpável, isto é, como um elemento dotado da capacidade evocatória de fundar cosmos de características ideais que se opõem à constância das linhas de convenção que delimitam a realidade humana.

O tecido de argumentos metalinguísticos ligados à apologia da transcendência engendra, também, uma linha de raciocínio igualmente utópica, paralela à da demiurgia, que concebe, por sua vez, o espaço poético como meio em que a palavra mostra-se apta a desvelar

³⁵ As metáforas utilizadas pelo poeta para falar da reinvenção do Pantanal lembram as imagens de cunho igualmente metalinguístico do poema “Catecismo de Berceo”, de João Cabral de Melo Neto (1988, p. 287-288), que integra o livro *Museu de tudo*. Em ambos os casos, observamos uma figurativização do esforço que envolve a construção da poesia, certa violência em relação à linguagem e, por fim, uma afirmação de autoridade no ato criativo. A transcrição do poema de Cabral aparece no Anexo 03.

o ser essencial das coisas. Esse ideal metafísico firma-se na reflexão de que a verdade dos objetos estaria sempre além dos contornos imprecisos que os limites da linguagem habitual permitem traçar, e embasa a defesa da linguagem poética enquanto forma encarnada da essência das coisas, enquanto concretização dessa verdade presente nas coisas que foge à exigência generalizadora da linguagem habitual e pulsa em imanência, livre à descoberta e exploração dos sentidos humanos. A proposição desse discurso que enaltece de modo enfático e contundente um suposto poder criador e encantatório da poesia engendra uma reflexão que compreende o mundo como lugar de infinitas possibilidades, questionando a organização convencionalizada das coisas.

Desdobrando um pouco mais a leitura de “Despalavra”, pensamos ser possível estabelecer, pelo olhar crítico, uma relação intertextual entre esse poema de Barros e “Procura da poesia”³⁶, de Carlos Drummond de Andrade. Com o propósito de tecer uma breve análise dessa relação, citamos, na sequência, um trecho do poema de Drummond. Mais precisamente, suas estrofes finais:

Penetra surdamente no reino das palavras.
 Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
 Estão paralisados, mas não há desespero,
 há calma e frescura na superfície intata.
 Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
 Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
 Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.
 Espera que cada um se realize e consume
 com seu poder de palavra
 e seu poder de silêncio.
 Não forces o poema a desprender-se do limbo.
 Não colhas no chão o poema que se perdeu.
 Não adules o poema. Aceita-o
 como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
 no espaço.

Chega mais perto e contempla as palavras.
 Cada uma
 tem mil faces secretas sob a face neutra
 e te pergunta, sem interesse pela resposta,
 pobre ou terrível, que lhe deres:

³⁶ Transcrição total do poema, ver Anexo 04.

Trouxeste a chave?

Repara:

ermas de melodia e conceito

elas se refugiaram na noite, as palavras.

Ainda úmidas e impregnadas de sono,

rolam num rio difícil e se transformam em desprezo. (ANDRADE, 2007, p. 25-26)

O recurso da intertextualidade, acionado pela leitura que fazemos do poema de Manoel de Barros, pode ser detectado na seguinte relação: “Penetra surdamente **no reino das palavras.**” (ANDRADE, 2007, p. 25; grifo nosso); “Hoje eu atingi **o reino das imagens, o reino da despavbra.**” (BARROS, 2010a, p. 383; grifo nosso).

As posições reflexivas que sustentam os poemas mostram-se contrárias entre si. Por um lado, o poema de Carlos Drummond de Andrade apresenta uma série de dúvidas que colocam em cheque o poder de transformação efetiva do mundo pela poesia, e que enfatizam a concepção de que o poeta não tem tanto domínio sobre as palavras, afinal, elas “se refugiaram na noite, rolam num rio difícil e se transformam em **desprezo**” (ANDRADE, 2007, p. 26; grifo nosso). A posição de Drummond esbarra na suspeita em relação à capacidade restauradora da poesia. Ao desfiarmos o tecido de linguagem concatenado pela voz lírica, não encontramos indícios de fé ou esperança que se agarre a um ideal demiúrgico da palavra. Ao contrário, o seguimento reflexivo que detectamos em “Procura da poesia” escancara a face da ironia, na medida em que enfoca a superioridade da palavra, como centro irradiador de sentidos, em contraposição à vontade fundadora do poeta. O ceticismo frente à linguagem elucida-se pelo contexto pós-guerra em que a escrita do poema acontece, manifestando os efeitos negativos que o clima disfórico e dramático desse período histórico acarreta para o sujeito.

O poema de Manoel de Barros, por sua vez, fazendo uso de uma semântica da demiurgia, isto é, lançando mão de itens lexicais vinculados ao paradigma da fé e da certeza, exalta e defende o poder de transformação do mundo pela palavra poética. Mais que isso, o

poema “Despalavra” defende a ideia de que os poetas têm grande domínio sobre as palavras. Segundo aquilo que o texto encena em seu tecido argumentativo, uma vez tendo “atingido o reino das imagens, o reino da despalavra”, ou, uma vez tendo obtido o domínio de manipulação das técnicas de construção da poesia, o poeta pode transformar o mundo. Não apenas “pode”, como “deve”, visto que o sujeito lírico aponta a transformação do mundo pela poesia como uma missão a ser tomada pelos poetas: “[...] os poetas **devem** aumentar o mundo / com as suas metáforas.” (BARROS, 2010a, p. 383; grifo nosso).

Partindo da leitura analítica de “Despalavra”, podemos sublinhar, acerca da poesia de Barros como um todo, que as escolhas semânticas que constituem os argumentos demiúrgicos advêm do paradigma da euforia, evidenciando fé e otimismo. O sujeito lírico discorre acerca do poder evocador ou restaurador da poesia pelo prisma da certeza, preponderantemente. E, de acordo com os argumentos metapoéticos articulados pelo discurso da demiurgia, não há limites que possam barrar a capacidade da poesia em sua peremptória atuação sobre as coisas e o mundo. Percebemos, aí, um raciocínio que entende a palavra como elemento mágico perfeitamente capaz de criar algo novo, inclusive um mundo ideal. Ou, então, como elemento apto a restaurar a organização do mundo material, que é compreendida, por um viés ideológico, como incongruente naquilo que concerne às dimensões política, econômica e social. Conforme já realçamos no capítulo inicial do presente trabalho, o desejo de transformação do mundo decorrente de incompatibilidade ideológica é um traço distintivo da poesia moderna.

Considerando essa aproximação tão acentuada entre a poesia de Barros e os fundamentos da modernidade lírica, demarcamos, aqui, o pensamento de Bosi (2010a). Do interior de uma posição crítica nostálgica, o autor enfatiza que os mecanismos do interesse pela produtividade, pelo lucro e pela propriedade privada, característicos da sociedade capitalista e burguesa, engolem “as almas e os objetos” (idem, p. 164), por extensão. Dessa

maneira, num panorama sócio-cultural que promove o individualismo e a racionalização, colocando em perspectiva de utilidade e valor de troca também o que é da ordem do humano, a poesia sofre um processo de marginalização cultural e, a seu turno, desponta como resistência. Antimoderna, a poesia lírica da modernidade assume uma postura de reação ao mundo, recolhendo os resíduos da vida moderna e buscando, de maneira compulsiva, a reconfiguração ideal deles no plano da linguagem, ainda que, na maioria das vezes, a consciência da impossibilidade esteja vinculada de modo indissolúvel à busca. Dito de outra forma, a poesia moderna escancara as mazelas que o advento da modernização material trouxe para o homem, e aponta para a possibilidade idílica de restauração da vida em comunidade, isto é, de uma organização social pautada na comunhão entre o homem e seus iguais, na comunhão do homem consigo mesmo e, também, com a natureza.

De acordo com o pensamento de Benjamin (1986a), o desenvolvimento desenfreado da técnica, vinculado ao contexto da modernização material, modificou as estruturas do mundo ocidental de maneira profunda e irreversível. Dentre as transformações ocorridas, o autor sublinha as mudanças no modo como o homem percebe e se relaciona com o mundo, bem como no modo como lida com seus semelhantes. Nas palavras de Benjamin, o advento da vida moderna operou uma mudança radical nas ações da *experiência*, e tal mudança refere-se ao fato de que o homem, intrincado nas engrenagens históricas da modernidade material, sofre uma perda da capacidade de acúmulo e transmissão ou compartilhamento de valores coletivos e tradicionais. “Ficamos pobres”, afirma Walter Benjamin (1986a, p. 119). E arremata: “Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do ‘atual’.” (idem, *ibidem*).

As configurações da vida moderna lançaram as inquietações humanas no âmbito do estritamente individual e, com isso, promoveram um esgarçamento da rede de experiências

comunicáveis que ligava os homens numa espécie de entranhável comunhão. Os acontecimentos acabaram por reduzir-se ao contexto privado, de maneira que a experiência fecha-se em si mesma, no indivíduo, e não conta com muitas possibilidades de integrar-se a um conjunto de coletividade humana. As próprias formas de comunicação características do período moderno, tais como a notícia de jornal, por exemplo, contribuem para a circunstância que Benjamin (2010) denominou “atrofia da experiência” (p. 107). O autor destaca que os acontecimentos transmitidos pela notícia jornalística afastam-se de qualquer âmbito em que se fizesse possível uma conjunção entre a experiência daquele que escreve e a do leitor, tendo em vista que o jornal particulariza-se pela concisão e pela novidade no sentido mais trivial, pela fragmentação e pela falta de conectividade entre um texto e outro. Já a narração, que se apresenta como uma das formas mais antigas de comunicação, segundo Benjamin (2010), singulariza-se por promover a conexão entre o passado individual e o coletivo. De acordo com as palavras do autor, a narração “não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação o faz); **integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência.** Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso de argila.” (BENJAMIN, 2010, p. 107; grifo nosso).

Tomando as reflexões de Walter Benjamin como ponto de apoio, pensamos que, num mundo marcado pela cisão de uma estrutura de comunidade entre os homens, a poesia moderna acaba por manifestar-se como um lugar possível para a integração, transmissão e permanência da experiência. Benjamin (1986a) afirma que o processo de atrofiamento das experiências comunicáveis leva os indivíduos a um novo estado de barbárie, em sentido positivo, pois a pobreza de experiência impele o homem, no campo das artes e do pensamento, “a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda.” (BENJAMIN, 1986a, p. 116).

Bárbaro, o poeta moderno junta com as mãos, em exercício estético, o extrato da experiência que lhe coube, e disponibiliza-a ao outro, seu semelhante.

Frisamos, aqui, o seguinte questionamento de Claude Esteban (1991), mote de nossa leitura:

O *dever* da poesia, esse ‘dever por buscar’ cuja urgência Rimbaud não cessa de declarar, não será, na verdade, suscitar, *fora de todo lugar* situável, na presença restauradora do Verbo, esse *lugar* onde o sentido pode renascer da troca entre os espíritos e da partilha entre todos de alguns alimentos ainda substanciais? (p. 221; grifos no original)

A palavra poética esforça-se por concretizar a experiência subjetiva daquele que escreve e, nesse processo de concreção, acaba por transformar o que é da ordem do privado em algo que transcende a individualidade, uma vez que a linguagem abre-se e entrega-se ao leitor, convidando-o a mesclar sua própria experiência àquela expressa no espaço do poema. Nesse sentido, podemos afirmar que a poesia moderna propicia uma espécie de comunhão entre os homens, já que restabelece um fio, ainda que frágil, de interligação de valores. A experiência “que se manifesta na vida normatizada, desnaturada das massas civilizadas” (BENJAMIN, 2010, p. 104) é recusada pelos poetas modernos, que se dão ao exercício de buscar e flagrar uma experiência mais verdadeira e profunda da vida moderna. A linguagem poética caracteriza-se por elaborar o signo e transformá-lo em novo-signo, e o novo-signo expressa uma verdade das coisas e da vida que ultrapassa qualquer vivência automatizada do mundo. Nesse sentido, podemos dizer que a poesia moderna manifesta-se como *experiência* em estado de linguagem, impondo-se como resistência num difícil contexto em que, conforme ressalta Benjamin, “as condições de receptividade de obras líricas se tornaram menos favoráveis.” (2010, p. 104). Reforçamos essa leitura com base em Adorno (2003b), uma vez que o autor considera o sujeito lírico moderno um eu multifacetado e, portanto, coletivo, que faz de sua voz um reflexo da voz do outro porque está comprometido com os problemas da

sociedade em que se insere. Estendemos essa característica para a poesia contemporânea também, e entendemos a compleição de um eu fragmentado como instância de encontros, ou seja, como possibilidade de sobrevivência e renovação da *experiência*.

Frisamos, uma vez mais, que a poesia de Manoel de Barros manifesta fortíssima semelhança com os aspectos, próprios da poesia moderna, de oposição frente aos valores sócio-culturais dominantes. E, dessa maneira, atua por via de um processo de articulação de si como resistência em relação a uma configuração do mundo considerada hostil. Nesse ponto, destacamos a seguinte afirmação de Bosi (2010b):

Embora poucos sejam os que duvidem do “desencantamento do mundo”, fórmula incisiva com que Max Weber qualificou o ethos capitalista moderno, ainda há quem sinta a magia de um verso musical, o esplendor de uma imagem luminosa ou a melancolia do poema que fale de um bem para sempre perdido. A poesia sobreviveria não só no ato de resignificar e, não raro, reencantar pessoas, coisas e eventos, mas também ao recolher-se em si mesma, palavra que se dobra sobre a palavra. (BOSI, 2010b, p. 260)

Confiante de si, o discurso da demiurgia defende, reiteradamente ao longo da obra de Barros, o poder criador e transformador da palavra em estado de poesia, manifestando uma fé persistente e inabalável. Esse discurso expressa um forte desejo de transformação do mundo ou, até mesmo, de recriação total e, com isso, compõe o decalque de uma clara insatisfação ideológica que incide sobre as configurações do mundo material.

Além disso, notamos que a expressão contínua e explícita da demiurgia respalda-se em narrativas míticas acerca da linguagem, como o mito judaico-cristão da criação do mundo, por exemplo. Com isso, ora o poeta faz uma aproximação da poesia ao verbo potencialmente criador do Deus cristão, ora uma junção entre a palavra poética e a linguagem adâmica, ou seja, a linguagem do primeiro homem.

Segundo as reflexões filosóficas tecidas por Benjamin (1992) acerca da linguagem – reflexões que, a propósito, tomam como base as narrativas míticas das escrituras sagradas

judaico-cristãs –, o verbo proferido pela figura divina conserva em si um poder evocatório, distinguindo-se como *medium* da criação. Conforme narra o livro de *Gênesis*, a figura do Deus cristão constrói o mundo e tudo aquilo que nele há num período de seis dias, por meio do poder evocatório do verbo. Em sua potência de origem, o verbo divino funde essência espiritual e essência linguística das coisas criadas, de modo que há uma unidade plena, de comunhão absoluta. Dito de outra maneira, a evocação das coisas pelo verbo de Deus confunde-se com o próprio ser das coisas: “Só em Deus existe a relação absoluta do nome com o reconhecimento, só aí o nome constitui o puro *medium* do reconhecimento, porque no mais íntimo é idêntico à palavra criadora.” (BENJAMIN, 1992, p.185).

Naquilo que se refere à linguagem adâmica, ressaltamos, a partir da visão de Benjamin (1992), que sua particularidade manifesta-se no reconhecimento das coisas, bem como no ato de dar a elas a sua própria natureza pelo processo de nomeação. Diferentemente de todo o resto da obra de criação divina, o homem não se origina do poder evocatório do verbo. Deus cria-o a partir da matéria, do barro, e molda-o segundo sua própria imagem e semelhança. Dessa maneira, o homem não é subjugado, por Deus, ao poder da palavra, distinguindo-se como senhor da natureza. Da onipotência criadora do verbo divino, a linguagem adâmica assimila o traço criador, porém, o homem nomeia as coisas a partir do reconhecimento, pois Deus fez das coisas reconhecíveis por intermédio do nome. Segundo as palavras de Benjamin, Deus quis:

[...] libertar de si no homem a língua que *lhe* tinha servido como *medium* de criação; Deus descansou quando abandonou a si mesma no homem a sua força criadora. Essa força criadora, despojada da sua actualidade divina, tornou-se conhecimento. O homem é reconhecedor da mesma língua em que Deus é criador. [...] A infinitude de toda a linguagem humana sempre será a de essência limitada e analítica, em comparação com a infinitude da palavra de Deus, criadora e absolutamente ilimitada. (p. 187; grifos no original)

Reorganizando os fios das narrativas míticas, Benjamin tece sua filosofia da linguagem. O autor dispõe das idiossincrasias do mito de criação do mundo, naquilo que concerne à palavra, para articular um raciocínio crítico acerca do distanciamento entre os signos e as coisas que demarca a dinâmica da linguagem humana, nossa linguagem. Antes da queda – isto é, antes da expulsão do homem do paraíso –, a linguagem adâmica caracteriza-se pela perfeição, uma vez que o homem é capaz de expressar o conhecimento absoluto das coisas pela nomeação, reconhecendo as coisas e expressando sua verdade absoluta pelo nome dado a elas. Com a expulsão do paraíso, uma parte da linguagem humana perde-se, de forma que a comunhão harmônica e absoluta entre o homem e a natureza, ou entre o homem e as coisas que compõem o mundo, sofre uma brusca ruptura. O reconhecimento absoluto das coisas torna-se impossível e, logo, o ato de nomeá-las a partir do reconhecimento integral de sua essência espiritual torna-se igualmente irrealizável.

Após a expulsão do paraíso, o conhecimento pleno da essência espiritual das coisas não é mais comunicado na linguagem humana. Há uma mudança na dinâmica de relações, de maneira que o homem só é capaz de comunicar, das coisas, o conhecimento sobre elas que transpõe em linguagem partindo de si mesmo. Em outras palavras, a capacidade de reconhecimento integral das coisas é substituída pelo pensar e pelo experimentar, ações a partir das quais o conhecimento das coisas é gerado e, posteriormente, transposto em linguagem. Seguindo uma lógica possibilitada pelo mito bíblico, o texto de Benjamin (1992) aponta que, depois da expulsão do paraíso, o homem precisa empreender um esforço de pensamento acerca do ser das coisas para formular o conhecimento sobre elas. A definição do conhecimento, por sua vez, leva ao reconhecimento por intermédio do signo convencionalizado. A linguagem funcional representa, pela ausência, o objeto nomeado.

Desse modo, no período pós-queda, o Absoluto do ser das coisas pulsa em imanência. A possibilidade de se chegar a uma hipotética essência espiritual pura das coisas, e de se

conseguir transpô-la em linguagem, levaria à revelação, ao restabelecimento da qualidade da linguagem pré-queda, ou seja, da linguagem adâmica. Não obstante, Benjamin (1992) afirma que o homem não pode mais recuperar essa característica por conta do pecado original. De acordo com as ideias do autor, o pecado original consiste no conhecimento do bem e do mal, e na conseqüente especificidade de julgamento das coisas e do mundo que acabou por impregnar a própria linguagem humana. O conhecimento do bem e do mal transferiu à linguagem três características fundamentais, sendo elas: a sentença, que se deve ao julgamento; o mediatismo (a condição da linguagem traduz-se na mediação, destacando-se o signo, de forma que a singularidade da comunicação concentra-se na ausência da coisa sobre a qual se fala, ou seja, perde-se o imediatismo entre a coisa e o nome, sua plena integração); e, por fim, a abstração.

A característica de julgamento e sentença, que impregnou a linguagem, não manifesta o conhecimento da coisa nomeada, mas, sim, um conhecimento externo a ela. Conforme o pensamento de Benjamin (1992), isso configura o nascimento da palavra humana, que comunica algo que está além de si mesma. Diante do pecado original, a natureza, que perde a conjuntura de ser reconhecida e nomeada pelo homem como no tempo pré-queda, entra em um estado de tristeza: “o ser triste sente-se plenamente reconhecido pelo irreconhecível.” (BENJAMIN, 1992, p. 195). Seguindo o raciocínio de Benjamin, concluímos que o homem pós-queda, localizado no tempo histórico, não nomeia as coisas pelo reconhecimento de sua essência espiritual, e sim pelo julgamento, pelo conhecimento que está fora da própria coisa. Com a expulsão do homem do paraíso, o nome deixa de compor um sinônimo direto da própria coisa que nomeia, caracterizando-se, então, como ausência da coisa nomeada. Por ocasião do julgamento como qualidade da linguagem humana após o pecado original, instalou-se, de acordo com Benjamin, a diversidade.

Notamos que a poesia de Barros constrói-se sobre um reconhecimento muito contundente da disparidade que se coloca entre as palavras e as coisas, característica elementar da linguagem funcional. É partindo de uma consciência intensa do desencontro que se evidencia entre as coisas e os signos que o poeta arquiteta um tramado metalinguístico carregado de uma certeza fortíssima da transcendência. Tal discurso embasa-se nas referências míticas do verbo divino e da linguagem adâmica, e o faz para atribuir à palavra poética, ideologicamente, a capacidade de reencontrar o caminho da comunhão entre o nome e a coisa. Por focalizar de maneira um tanto acentuada a materialidade dos signos, a poesia propicia um enlaçamento mais ajustado de forma e conteúdo, e essa especificidade contribui para um imaginário de concepção da palavra poética como potencialidade de evocação da própria coisa.

Ainda sobre as referências elencadas por Barros para sustentar sua apologia da transcendência, destacamos a aproximação entre a poesia e usos mais livres e espontâneos da linguagem, como é o caso da fala da criança. O poeta defende a ideia de que a linguagem poética germina de um processo impetuoso de elaboração de desajustes em relação às formas convencionais e regradas de uso da língua. Como respaldo para tal, Barros aponta o modo como o ser infantil organiza e dispõe das palavras, desarrumando-as muito naturalmente por não dominar as regras da língua. Nesse processo de desarrumação dos vocábulos em suas relações morfológicas, sintáticas, semânticas ou pragmáticas, e também das orações em suas relações de coerência ou coesão, a criança acaba por produzir enunciados que beiram características próprias da poesia.

De acordo com as palavras de Palo e Oliveira (2006), o pensamento infantil é marcado pela ausência da abstração, ou seja, “ainda não está apto para inferências, abstratas e generalizadoras, de uma mente logicamente controlada.” (p. 5). As autoras ressaltam que a criança ainda não desenvolveu as competências de posse de regras e convenções gerais que

concedem o domínio do código verbal, o acesso à significação global. Contrariamente à maneira dos adultos, a criança lida com as coisas e o mundo a partir de uma relação de *concretitude*, sendo que “o signo é a coisa de que fala” (idem, p. 6), “a nomeação é análoga à coisa nomeada.” (idem, p. 7). Buscando uma descrição da forma como opera o pensamento infantil, as autoras afirmam o seguinte:

Ser integralmente. Sem separação alguma entre o pensamento e o objeto de pensar. Atento à qualidade, mesma, daquilo que se observa. [...] Sem a mediação de camadas e camadas de idéias, conceitos e interpretações. (PALO E OLIVEIRA, 2006, p. 7)

Evocando a referência do ser infantil, Manoel de Barros defende a concepção de que a poesia também se coloca no plano da *concretitude*, de que o poeta deve envolver-se com a linguagem num trabalho de busca essencial, cerzindo o signo e a coisa numa realidade estética suficientemente forte em si mesma. Dito de outro modo, o discurso da demiurgia semeia a ideia de que o poeta, diante das palavras, e de sua própria experiência do real, deve ser como a criança, que absorve o mundo de uma forma mais livre, integrando-se às coisas.

Por conta da insistente recorrência de argumentos metapoéticos ligados às ideias de demiurgia, assim como às referências do universo da fala e percepção infantis, a poesia de Barros pode levar o leitor desavisado a considerá-la carregada de certa inocência pueril ou, até mesmo, simplória em suas concepções e em sua constituição formal. Essa possibilidade de entendimento é corroborada pela organização sintática mais próxima à do texto em prosa, escolhida como meio de composição poética, pela apropriação dos semas do inútil e da natureza, e, enfim, pela recuperação de traços da manifestação coloquial e regional do português brasileiro, uma vez que tais recursos criativos conferem à linguagem um aspecto de rusticidade. Todavia, a rusticidade é um efeito construído pelo poeta, assim como o aspecto de inocência que envolve as reflexões ambiciosas em relação ao poder da palavra. E, nesse ponto, citamos Dias (2015), que entende a poética de Barros como um projeto pautado na

articulação de “embustes”, de armadilhas para o leitor. Segundo as palavras da autora, a operação criativa do poeta concentra-se nos contrastes, isto é, “no jogo entre prosa e poesia, nas referências familiares, na mescla entre o elevado e o baixo, na definição da identidade da voz poética, na interpenetração do sério com o cômico.” (DIAS, 2015, p. 82).

Considerando todas essas questões acerca da expressão da demiurgia, elencamos, na sequência, a leitura de alguns poemas, com o propósito de destacar suas características, efeitos e modos de atuação. Com tal operação, pretendemos evidenciar, ainda, a repetição exaustiva que o poeta promove das ideias metapoéticas relacionadas ao discurso da criação.

Iniciamos o percurso com a leitura do poema “VII” de “Uma didática da invenção”, primeira parte de *O livro das ignorâncias*, que segue transcrito:

No descomeço era o verbo.
 Só depois é que veio o delírio do verbo.
 O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
 criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos*.
 A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
 para cor, mas para som.
 Então se a criança muda a função de um verbo, ele
 delira.
 E pois.
 Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer
 nascimentos –
 O verbo tem que pegar delírio. (BARROS, 2010a, p. 301; grifo no
 original)

O primeiro verso constitui-se como uma espécie de eco, na medida em que se constrói partindo de uma referência intertextual. Mais especificamente, esse verso faz ressoar, pelo mecanismo da intertextualidade, a narrativa mítica da bíblia cristã referente à criação do mundo pelo “verbo”, ou seja, pela palavra divina: “No descomeço era o verbo” (idem, *ibidem*); “No começar Deus criando: o fogoágua e a terra / E a terra era lodo torvo / e a treva sobre o rosto do abismo / e o sopro-Deus revoa sobre o rosto da água / E Deus disse seja luz / e foi luz / E Deus viu que era boa a luz” (CAMPOS, 1984, p. 12).

Por meio do neologismo “descomeço”, Manoel de Barros nomeia o tempo mítico da criação do mundo, um tempo atemporal, localizado fora da História e marcado pela existência de uma linguagem evocadora, capaz de dar vida e forma às coisas nomeadas, uma linguagem capaz de erguer ou construir um mundo totalmente novo pela palavra.

O “descomeço” opõe-se a um “depois”, isto é, opõe-se ao tempo histórico, o tempo em que vivemos, propriamente, e que é marcado pelo uso da linguagem funcional, um recurso de comunicação desprovido de qualquer singularidade mágica ou evocadora. De acordo com a voz que fala no poema – “Só **depois** é que veio o **delírio do verbo**” (BARROS, 2010a, p. 301; grifos nossos) –, no âmbito do tempo histórico o que se aproxima, ou pode se aproximar, do “verbo” é o “delírio do verbo”. O “delírio do verbo”, por sua vez, seria natural e espontâneo na fala das crianças: “O delírio do verbo estava no começo, lá onde a / criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos.*” (idem, ibidem; grifo no original). O “delírio do verbo” seria possível, também, pela poesia, que, ao contrário da fala da criança, advém de processos de elaboração, de construção reflexiva ou consciente, intencional: “Em poesia [...] o verbo **tem que** pegar delírio.” (idem, ibidem; grifo nosso). O “delírio do verbo” distancia-se da fala da origem presente nas escrituras, ou seja, Barros apropria-se da referência mítica e, ao mesmo tempo, a transgride, deformando o sagrado ao formular sua proposição poética.

Destacamos, agora, o seguinte trecho do poema: “[...] se a criança **muda a função de um verbo**, ele / delira.” (idem, ibidem; grifo nosso). Examinando-o, podemos pensar que o “delírio do verbo” seria engendrado pela quebra das regras e delimitações que administram e guiam a linguagem funcional – lembrando que tais regras e delimitações possibilitam o ato da comunicação entre os indivíduos que constituem uma sociedade. O ato da quebra, ou da ruptura das regras convencionadas que particularizam uma língua e seu uso daria, assim, vazão a composições inesperadas, composições não previstas ou não admitidas pela convenção, seja esta linguística, religiosa, social, etc.

Reforçando a concepção estabelecida pelo poema, na fala da criança o ato da ruptura das regras da língua ocorre de modo espontâneo, e, na poesia, de modo intencional. Podemos notar essa oposição partindo dos seguintes trechos: “A criança **não sabe** que o verbo escutar não funciona / para cor, mas para som.” (idem, ibidem; grifo nosso); “Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de **fazer**/ nascimentos – / O verbo **tem que pegar** delírio.” (idem, ibidem; grifos nossos). Aproveitando o destaque desses segmentos, apontamos a construção “tem que pegar”, pois faz pensar em esforço, em trabalho, assim como a construção “voz de fazer nascimentos”. Essas construções podem conduzir à leitura de uma referência ao esforço que a criação poética requer. Na fala da criança, o “delírio do verbo” acontece espontaneamente, até que a internalização total das regras e fundamentos que compõem sua língua materna não se complete. Já o exercício da construção poética exige raciocínio e elaboração. As composições linguísticas inesperadas que caracterizam a poesia nascem sempre de uma elaboração consciente, mesmo que isso ocorra pelo uso do popular ou do coloquial, como ocorre em “ter que pegar delírio”.

Salientamos, também, uma ideia que nos parece possível e significativa: o poema defende que a poesia – ou o “delírio do verbo”, como quer, metaforicamente, o próprio poema – encerra em si um poder criador que se equipara ao poder criador do “verbo” divino. A ideia em questão surge, principalmente, da observação deste fragmento: “voz de poeta, que é **a voz de fazer nascimentos**” (idem, ibidem; grifo nosso). Aí, se faz possível a percepção de que, dentro da lógica construída pela argumentação metapoética de Barros, o poeta é um demiurgo. Assim como a figura de Deus no mito judaico-cristão da criação do mundo, a “voz” do poeta teria o poder de “fazer nascimentos”, de evocar coisas, criando-as pelo ato da nomeação. Nesse sentido, ressaltamos, ainda, que o poema leva o número sete (“VII”), constituindo a sétima posição do bloco de poemas que integra. Isso reforça a referência à figura criadora do Deus cristão, uma vez que o número sete simboliza a perfeição: “E Deus concluiu no dia

sétimo / a obra do seu fazer / e ele descansou no dia sétimo / da obra todo-feita do seu fazer” (CAMPOS, 1984, p. 12).

Para finalizar a análise, realçamos os signos “delírio” e “delira”, pois apresentam uma considerável força expressiva. “Delírio” guarda em si outro signo, “lírio”, que nos reporta diretamente ao poético por nomear uma flor, metáfora ou símbolo já tradicionalmente vinculado à poesia³⁷. “Delira” também nos leva a pensar no poético, pois sua formação permite vislumbrar o signo “lira”, nome dado a um instrumento musical utilizado na antiguidade para acompanhar a declamação de versos, e do qual derivam vocábulos como “lirismo” e “lírico(a)”. Eis aí o cuidado com que o poeta escolhe o material de sua poesia. Debruçando-nos sobre a composição mórfica dessas palavras, destacamos a partícula “de”, vastamente utilizada pelo poeta na criação de neologismos que servem à negação e subversão do mundo – o próprio poema apresenta um exemplo, “**des**começo”. Nesse sentido, vemos a possibilidade de lê-las como afirmação da Poética de Barros, porquanto concretizam no corpo de seus significantes (“delírio”, “delira”) uma poesia (“lírio”, “lira”) da negação (“de”).

Ainda sobre os aspectos da forma, sublinhamos o último verso do texto – “O verbo **tem que pegar delírio**” –, posto que rompe com a gramática normativa ao acionar o coloquial (“ter que pegar”) e ao frustrar a convenção semântica (“pegar delírio”), materializando o conteúdo metapoético sustentado pelo discurso. Ou seja, esse verso concretiza na própria linguagem o “delírio do verbo” do qual fala o poema.

Considerando, no plano formal, os fortes indícios de uma criação poética crítica e racional, pensamos que se estabelece nessa poesia um processo antagônico. A princípio, a

³⁷ A fim de citar alguns exemplos desse vínculo, com destaque para a poesia brasileira, apontamos Carlos Drummond de Andrade, com sua orquídea antieuclediana (ANDRADE, 2007, p. 63. Transcrição do poema “Áporo”, ver Anexo 05) e sua flor desbotada e feia que fura o asfalto (idem, p. 27-28. Transcrição do poema “A flor e a náusea”, ver Anexo 06), Manuel Bandeira, com sua rosa sozinha no mundo (BANDEIRA, 1993, p. 186. Transcrição do poema “Eu vi uma rosa”, ver Anexo 07), e João Cabral de Melo Neto, com sua flor de ferro forjado (MELO NETO, 1988, p. 22. Transcrição do poema “O ferrageiro de Carmona”, ver Anexo 08). Esclarecemos que essas flores-metáforas não são idênticas entre si. Embora haja a possibilidade da leitura intertextual por conta da representação do poético que evocam, cada uma é única e engendra a posição estética particular dos poetas que as criaram.

ausência de recursos poéticos mais tradicionais – e, nesse sentido, podemos citar a métrica –, em conjunto com aspectos da prosa, com o didatismo, o coloquialismo e a promoção recorrente dos “erros gramaticais” sugerem espontaneidade. O discurso da demiurgia, marcado pela certeza e pelo otimismo em relação à linguagem poética, sugere, a seu turno, uma espécie de pureza e sublimidade, evocando a esfera mítica. Não obstante, essas sugestões vão sendo diluídas pela face crítica ou irônica do poeta, revelada nas marcas de consciência da criação que impregnam os textos, explicitando os artifícios, o trabalho de manipulação intensa das palavras na busca pela pluralidade de sentidos. Nesse ponto, destacamos as seguintes palavras de Perrone-Moisés (2000a):

Não podemos alcançar o ideal de dizer as coisas do ponto de vista delas mesmas. Mas podemos aproximar-nos desse ideal, alcançar um dizer que não seja divagação em torno da coisa, que se mantenha aderente a ela, não no plano da interpretação ou da simbolização, mas no plano da **nominação**. (p. 77; grifo nosso)

Conduzimos, agora, uma leitura do poema “IX”, também presente na primeira parte de *O livro das ignoranças*:

Para entrar em estado de árvore é preciso partir de
um torpor animal de lagarto às três horas da tarde, no
mês de agosto.
Em dois anos a inércia e o mato vão crescer em
nossa boca.
Sofreremos alguma decomposição lírica até o mato
sair na voz.

Hoje eu desenho o cheiro das árvores. (BARROS, 2010a, p. 301)

Podemos perceber que, para Manoel de Barros, o ideal de uma comunicação perfeita entre os seres e as coisas concentra-se no espaço da Natureza. Ao longo do poema, o sujeito lírico enumera “instruções” que possibilitariam ao homem fazer parte desse espaço, para alcançar e transmitir o verdadeiro ser das coisas. O poema defende a ideia utópica de que para atingir o Absoluto, para chegar ao ser das coisas, é preciso integrar-se a elas, integrar-se ao

seu habitat natural e transfigurar-se em um elemento pertencente ao mesmo meio. Uma vez tendo conseguido integrar-se ao espaço da Natureza, o homem poderia compreender de modo pleno o ser das coisas, bem como transmiti-lo. Nesse seguimento, focalizamos o último verso: “Hoje eu desenho o cheiro das árvores” (idem, *ibidem*). O verso em questão, que, sozinho, compõe a última estrofe do poema, sustenta-se como uma sentença afirmativa de êxito. A afirmação trazida nesse último e solitário verso passa a ideia de potência, a ideia de que o sujeito lírico de fato conseguiu integrar-se ao espaço da Natureza. Além disso, faz pensar que esse sujeito passa a falar desse lugar, transmitindo o verdadeiro ser das coisas, o que configura mais uma mostra do tecido argumentativo que defende a poesia enquanto possibilidade ilimitada de criação, e como linguagem com aspectos privilegiados, capaz de proporcionar a singularidade ideal de se alcançar e expressar a essência das coisas.

Na sequência, debruçamo-nos sobre o poema “3” da primeira parte de *Retrato do artista quando coisa*, homônima ao livro.

Há um cio vegetal na voz do artista.
 Ele vai ter que envesgar seu idioma ao ponto
 de alcançar o murmúrio das águas nas folhas
 das árvores.
 Não terá mais o condão de refletir sobre as
 coisas.
 Mas terá o condão de sê-las.
 Não terá mais ideias: terá chuvas, tardes, ventos,
 passarinhos...
 Nos restos de comida onde as moscas governam
 ele achará solidão.
 Será arrancado de dentro dele pelas palavras
 a torquês.
 Sairá entorpecido de haver-se.
 Sairá entorpecido e escuro.
 Ver sambixuga entorpecida gorda pregada na
 barriga do cavalo –
 Vai o menino e fura de canivete a sambixuga:
 Escorre sangue escuro do cavalo.
 Palavra de um artista tem que escorrer
 substantivo escuro dele.
 Tem que chegar enferma de suas dores, de seus
 limites, de suas derrotas.
 Ele terá que envesgar seu idioma ao ponto de
 enxergar no olho de uma garça os perfumes do

sol. (BARROS, 2010a, p. 359)

No segundo, terceiro e quarto versos do poema, o sujeito lírico afirma: “Ele [o artista] vai ter que **envesgar seu idioma** ao ponto / de alcançar o murmúrio das águas nas folhas / das árvores.” (idem, ibidem; grifo nosso). Podemos notar, nesse excerto, a convicta atribuição de um fortíssimo poder criador à palavra poética, característica central dos argumentos metapoéticos presentes na linguagem construída por Barros. É graças a esse poder ilimitado que “o artista”, ou, mais propriamente, o poeta, pode chegar ao ser das coisas, e pode recriá-las por intermédio do exercício poético, do processo de “envesgamento do idioma”. Ademais, pelo uso da expressão “vai ter que” flagramos a ideia de que a tentativa de tocar o ser das coisas, e a tentativa de recriar as coisas pela palavra, aparece como aspecto inseparável e fundamental do processo de criação da poesia; a ideia de que essa tentativa constitui, dentro da lógica metapoética que fundamenta o universo barrosiano, a própria razão de ser da poesia. Salientamos, aqui, que “envesgar o idioma” seria subverter a normalidade da língua e da visão. Para o poeta, o que importa é distorcer a realidade, enxergar o mundo de viés. Ou seja, a construção imagética destacada metaforiza, claramente, o artifício da criação poética.

Aquela fé aparentemente cega que a argumentação da demiurgia consigna ao poder da palavra poética pode ser apreendida, nesse poema, da concepção de que o exercício de “envesgamento do idioma” seria capaz de propiciar o privilégio de integração plena com as coisas que compõem o mundo e, mais precisamente, o privilégio de integração com as coisas, os seres e elementos que compõem a Natureza. O ideal de falar de dentro das coisas, de irmanar-se a elas, é uma constante na poesia de Barros e manifesta-se, fortemente, no próprio título do livro a que pertence o poema agora em análise: *Retrato do artista quando coisa*. Parece-nos relevante, aqui, o reforço da comparação entre o propósito estético de Francis Ponge e o de Manoel de Barros, ao que citamos Perrone-Moisés (2000a):

Um modo de se aproximar do ser das coisas é identificar-se com elas, não a identificação romântica, que consiste em atribuir à coisa sentimentos de homem, mas, ao contrário, procurar despir-se de sentimentos e idéias para viver a coisa por dentro. [...] Mas esse processo, evidentemente, está fadado ao malogro. Assim como não se sai das árvores por meio de árvores, também não se sai do homem por meios humanos. Pronunciada qualquer palavra, as significações humanas se reinstalam imediatamente. Assim como as árvores ‘dizem’ as árvores, **as palavras dizem a linguagem.** (p. 78; grifo nosso)

O poema trabalha a ideia de que a poesia pode conferir ao homem a possibilidade da transfiguração e, também, a possibilidade de alcance do verdadeiro ser das coisas: “[o artista] Não terá mais o condão de **refletir sobre as coisas.** / Mas terá o condão de **sê-las.** / Não terá mais ideias: terá chuvas, tardes, ventos, / passarinhos...” (BARROS, 2010a, p. 359; grifos nossos). Focalizamos, aí, a oposição que se coloca entre “refletir sobre as coisas” e “sê-las”, entre ter ideias sobre as coisas, e ter as próprias coisas pela palavra poética. Essa oposição reforça a concepção idealista, sustentada por esse tecido metapoético demiúrgico, de que a poesia deve buscar, pela palavra, a concretização do ser das coisas e/ou sua recriação; a concepção de que a razão de ser da poesia concentra-se nessa busca. Além disso, ressaltamos que a demiurgia, em Barros, não se relaciona, necessariamente, com a perfeição, mas, sim, com a transgressão. Considerando a reflexão que o trecho citado evoca, destacamos a seguinte afirmação de Claude Esteban (1991):

A linguagem é um discurso sobre o mundo, enquanto o discurso do mundo se identifica com o seu próprio desenrolar, com sua gênese incessante, com sua Poesia. Como poderiam, ambos, conjugar-se? A língua é aprendida pela criança, assumida pelo homem adulto como *prosa*, isto é, como *prosa oratio*, expressão e proferição verbal que segue uniformemente sua linha diretriz, remetendo menos às coisas do que às relações já constituídas que as idéias das coisas estabelecem entre si. Resta saber se o poeta aceita esse estado de fato e se contenta em conferir ao discurso poético um estatuto diferente, privilegiado ou não, em relação à economia do sensível, entregue por um lado à explicitação intelectual, abandonada por outro a si mesma e a seu errático caminho – ou se o trabalho do poema não consiste em desconstruir essa linguagem distinta do mundo, em **recusar a dicotomia tranquilizadora das palavras e das coisas, para retornar, miticamente, à origem do ato em que o dizer e o ser são**

inseparáveis. (p. 186-187; o primeiro grifo aparece no original e o segundo é nosso)

O contingente de se alcançar o ser das coisas aponta, ainda, para uma outra contingência: a possibilidade de se fazer parte das coisas, e de se falar diretamente de dentro do ser das coisas, haja vista que a integração entre “o artista”/o poeta e as coisas seria plena, um processo de fusão e compartilhamento: “Palavra de um artista **tem que escorrer / substantivo escuro dele.** / Tem que chegar enferma de suas dores, de seus / limites, de suas derrotas.” (BARROS, 2010a, p. 359; grifos nossos). De acordo com a lógica articulada no poema, “o artista”/o poeta precisa fundir-se às coisas, à Natureza, do mesmo modo que uma sanguessuga (“sambixuga”) funde-se “à barriga de um cavalo”, sugando do animal, como modo de sobrevivência, o seu “sangue escuro”. Transfusão: “o artista”/o poeta deve alimentar-se da Natureza, integrando-se a ela, a ponto de permitir ao leitor a possibilidade de encontrar no interior da palavra, “furada a canivete” no ato da leitura, o ser das coisas, que se confundiria com o próprio ser “do artista”/do poeta, que fala do interior da Natureza enquanto elemento pertencente a ela.

Esse ideal comunga ainda, em alguns pontos, com o projeto materializado em Alberto Caeiro, uma vez que o heterônimo criado por Fernando Pessoa apregoa uma experimentação mais concreta do mundo, como podemos notar nesses versos do poema “XXXI” de *O guardador de rebanhos*: “[...] só sou essa coisa séria, um intérprete da Natureza, / Porque há homens que não percebem a sua linguagem, / **Por ela não ser linguagem nenhuma.**” (PESSOA, 1997, p. 36; grifo nosso)³⁸. A poesia de Caeiro tem por princípio desfazer as ligaduras de sentido entre o nome e a coisa, visando atingir a essência ou o ser, que estaria na materialidade dos elementos, e na experiência sensorial. A abstração interpõe-se entre o homem e as coisas, dificultando uma relação considerada mais verdadeira. A presença

³⁸ O poema aparece integralmente transcrito no Anexo 09.

explícita da intertextualidade no título de um dos livros de Barros, *O guardador de águas*, permite-nos distinguir Caeiro como forte referência para o poeta mato-grossense.

Passamos, agora, à análise do poema “4”, também presente na primeira parte do livro

Retrato do artista quando coisa:

Uso um deformante para a voz.
 Em mim funciona um forte encanto a tontos.
 Sou capaz de inventar uma tarde a partir de
 uma garça.
 Sou capaz de inventar um lagarto a partir de
 uma pedra.
 Tenho um senso apurado de irresponsabilidades.
 Não sei de tudo quase sempre quanto nunca.
 Experimento o gozo de criar.
 Experimento o gozo de Deus.
 Faço vaginação com palavras até meu retrato
 aparecer.
 Apareço de costas.
 Preciso de atingir a escuridão com clareza.
 Tenho de laspear verbo por verbo até alcançar
 o meu aspro.
 Palavras têm que adoecer de mim para que se
 tornem mais saudáveis.
 Vou sendo incorporado pelas formas pelos
 cheiros pelo som pelas cores.
 Deambulo aos esgarços.
 Vou deixando pedaços de mim no cisco.
 O cisco tem agora para mim uma importância
 de Catedral. (BARROS, 2010a, p. 360)

O poema apresenta, discursivamente, uma confiança desmedida nas capacidades criadoras ou transformadoras da poesia. O sujeito lírico assume uma posição de identificação com a figura do poeta, com a figura daquele que constrói poesia, leitura possibilitada a partir da afirmação que compõe o primeiro verso: “Uso um **deformante** para a voz” (idem, ibidem; grifo nosso). Mais que isso, destacamos que o poema se apresenta como uma profissão de fé, conforme é possível pensar partindo desses versos: “**Preciso** de atingir a escuridão com clareza. / **Tenho** de laspear verbo por verbo até alcançar / o meu aspro.” (idem, ibidem; grifos nossos).

Considerando a concepção de Barros acerca do poético, “usar um deformante para a voz” significa fazer poesia, já que isso implica, para o poeta, um trabalho de rearranjo intenso da linguagem convencional, um trabalho de experimentação que gera composições imagéticas inusitadas. Inusitadas e evocadoras, pois o discurso da demiurgia concebe a palavra poética como elemento que encerra em si um vívido poder de criação. No trecho que segue, podemos observar que o poeta considera o exercício de exploração e manuseio da materialidade da palavra como ponto fundamental da poesia: “Quanto às funções da poesia...”, diz Barros, “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. [...] Só os poetas podem salvar o idioma da esclerose.” (BARROS, 1996, p. 310; grifo nosso).

O poema “4” engendra a ideia metalinguística de que o processo de criação da poesia concede à figura daquele que escreve o poder da criação ilimitada, ou, dito de outra maneira, o poema defende a concepção de que a figura do poeta se equipara à de um demiurgo, conforme se faz possível constatar por esses versos: “Experimento o gozo de criar. / Experimento o gozo de Deus.” (BARROS, 2010a, p. 360). Como ponto de comparação, o texto elege a referência mais forte da ideia de demiurgia no contexto ocidental: a figura do Deus cristão, o Deus criador do mundo e do homem. Ao colocar no mesmo patamar a experiência de criação do mundo e a experiência de criação da poesia, o poema dramatiza uma fé muito grande na palavra poética naquilo que se refere ao seu poder de evocação, de reorganização do mundo, e, mais, no poder que a poesia teria de tocar, efetivamente, as coisas, de tocar e difundir o ser essencial dos elementos que compõem o mundo material.

Esse poema destaca-se, assim, como um dos inúmeros momentos em que o tecido argumentativo metapoético não deixa entrever qualquer dúvida quanto à capacidade da poesia e, especialmente, aqui, quanto à capacidade do poeta naquilo que se refere ao desempenho do

papel de demiurgo: “**Sou capaz de inventar** uma tarde a partir de / uma garça. / **Sou capaz de inventar** um lagarto a partir de / uma pedra.” (idem, *ibidem*; grifos nossos).

Conforme é possível notar pela leitura do décimo primeiro até o vigésimo segundo versos, o sujeito lírico, colocando-se na figura de poeta – e isso corresponde a colocar-se na figura do demiurgo ou criador de mundos novos – aparece como um filtro, como o lugar a partir do qual as palavras renascem, evocadoras. O sujeito lírico afirma, no décimo primeiro verso do poema: “Faço vaginação com palavras até meu retrato / aparecer.” (idem, *ibidem*). Esses versos reforçam a ideia do poeta enquanto demiurgo, tendo em vista que a composição metafórica “fazer vaginação com palavras” nos leva a considerar uma equalização entre o envolvimento do poeta com as palavras e o ato erótico. Dito de outra maneira, isso nos leva a considerar o fazer poético como ato de reprodução ou, de acordo com outro poema que analisamos anteriormente, como um ato apto a “fazer nascimentos” (BARROS, 2010a, p. 301). A partir da imaginação do poeta, ocorre o parto de imagens e linguagens. Considerando essa ideia, destacamos a semelhança mórfica que há entre as palavras “vaginação” e “imaginação”³⁹.

Sublinhamos, ainda, a relação com outro aspecto presente na narrativa mítica judaico-cristã da criação do mundo: a concepção de que o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus: “Faço vaginação com palavras **até meu retrato / aparecer.**” (BARROS, 2010a, p. 360; grifo nosso); “E Deus disse façamos o homem à nossa imagem / conforme-a-nós-em-semelhança / e que ele domine sobre os peixes do mar e sobre as aves do céu / e sobre os animais-gado e sobre toda a terra / e sobre todos os répteis que rastejem sobre a terra / E Deus criou o homem à sua imagem / à imagem de Deus ele o criou / macho e fêmea ele os criou / E Deus os bendisse” (CAMPOS, 1984, p. 12). A possibilidade de identificação dessa referência

³⁹ Dias (2015) também aponta a semelhança entre os signos “vaginação” e “imaginação” na leitura que faz do poema “As lições de R.Q.” (BARROS, 2010a, p. 349-350), presente em “Os outros: o melhor de mim sou eles”, quarta parte de *Livro sobre nada*.

também reforça a concepção do poeta como demiurgo, pois se trata de mais uma equiparação entre a figura do Deus cristão, o criador, e a do poeta.

Por fim, destacamos que a presença marcante dos argumentos utópicos e das referências míticas se mescla à evidência do exercício de construção da poesia. Em termos de conteúdo, tal evidência se mostra com ênfase no décimo quinto e décimo sexto versos – “**Tenho de** laspear verbo por verbo **até alcançar** / o meu aspro.” (BARROS, 2010a, p. 360; grifos nossos). Já com relação à elaboração da sonoridade, realçamos a aliteração por meio da repetição de consoantes oclusivas que percorre todo o texto, como demonstra o seguinte trecho: “Sou **capaz** de inventar um **lagarto** a **partir** de / uma **pedra**. / **Tenho** um senso **apurado** de irresponsabilidades. / Não sei de **tudo** **quase sempre** **quanto** nunca.” Apontamos, ainda, a rima no seguinte grupo de palavras: “**lagarto**”, “**apurado**”, “**faço**”, “**retrato**”, “**aspro**”, “**incorporado**”, “**esgarços**” e “**pedaços**”. A reiteração de sons consonantais fortes e explosivos, combinada ao uso da rima cuja tonicidade está no som vocálico aberto, constrói um ritmo bem marcado que nos remete à luta do poeta por criar, sua labuta, ou seja, o plano sonoro figurativiza o pressuposto metalinguístico do fazer, relativizando o ideal de espontaneidade.

Partindo da análise dos poemas selecionados, buscamos confirmar a hipótese de que há, na rede discursiva de ideias demiúrgicas que compõem a poesia de Barros, dois pontos reincidentes de argumentação. O primeiro concerne à defesa de que o ato da criação poética se equipara ao ato da criação do mundo, isto é, de que a palavra poética encerra em si um poder ilimitado de criação, ou de evocação. O segundo ponto, por sua vez, diz respeito à concepção de que os elementos, seres e coisas que integram o espaço da Natureza desfrutam de uma relação comunicativa privilegiada, marcada por uma linguagem perfeita dotada da capacidade de apreensão e transmissão total do ser das coisas, uma linguagem que tem por

atributo a correspondência exata entre nome e coisa nomeada, a capacidade de fundir, de maneira plena, a essência da coisa nomeada e o nome da coisa.

Frisamos, todavia, que o tecido composto pela argumentação metapoética da criação configura-se por um viés utópico, uma vez que, baseando-se em narrativas míticas, é impelido por um ideal de reconfiguração, de reorganização do mundo material pela palavra e, também, por um ideal de elaboração de uma linguagem perfeita, capaz de alcançar e reproduzir a essência verdadeira dos seres e das coisas. Assim sendo, esse tecido mostra-se preso a uma condição de busca permanente, haja vista que a existência concreta de uma linguagem evocadora, ou de uma linguagem criadora, projeta-se no âmbito do irrealizável. Isso se deve, ainda, ao fato de que a existência concreta de uma essência verdadeira dos seres e das coisas, desconhecida pelo homem, apresenta-se como hipótese que move um pensar metafísico. E, aqui, destacamos o pensamento de Blanchot (2011), autor que, ao abordar a questão das relações que se estabelecem entre o homem, o mundo e a linguagem, ressalta o seguinte:

A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime. Para que eu possa dizer: essa mulher, é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne ausente e a aniquile. A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é. Desse ponto de vista, falar é um direito estranho. (BLANCHOT, 2011, p. 331)

Ainda de acordo com as ideias de Blanchot, a literatura divide-se em duas tendências naquilo que concerne ao entendimento da linguagem. A primeira dessas tendências concebe a literatura como “movimento de negação, pelo qual as coisas são separadas delas mesmas e destruídas para serem conhecidas, submetidas, comunicadas.” (idem, p. 338). Já a segunda tendência, trata a questão do ponto de vista da “preocupação com a linguagem das coisas, com sua existência desconhecida, livre e silenciosa” (idem, ibidem). Pensamos ser possível considerar a poesia de Barros por via da segunda tendência destacada por Blanchot, já que, conforme temos apontado, o tecido argumentativo que caracteriza essa poesia reitera com

uma constância incisiva a ideia de que as coisas guardam um ser imanente, intocado pela linguagem funcional. Fundamentado nessa concepção de caráter metafísico, o discurso da demiurgia e da transcendência empenha-se obstinadamente na defesa de que a palavra poética seria capaz de revelar um suposto ser verdadeiro das coisas, para além da aparência.

Uma Natureza autotélica e progressiva

Conforme enfatizamos, o discurso da demiurgia, predominante na poesia de Barros, defende o poder evocador da linguagem poética, e o faz partindo do ideal de que a palavra pode erigir um mundo novo, reparando a realidade palpável. A perspectiva incutida nesse discurso de tonalidade eufórica constitui uma visão utópica, uma vez que a palavra em estado de poesia não é capaz de tocar o mundo de maneira efetiva, a fim de transformá-lo ou de substituí-lo por outro cosmos possível. Não obstante, notamos que, paralelamente ao discurso da demiurgia, um universo poético pleno em si mesmo vai sendo arquitetado. Por meio do uso intenso dos mecanismos metapoéticos, dá-se a concepção de uma Poética legítima e, também, de um discurso utópico que afirma ser a palavra poética um elemento forte de criação e evocação. Já por intermédio da elaboração imagética, o poeta constrói uma Natureza supra-real, um cosmos auto-suficiente com características, lógica e funcionamento próprios. Os itens lexicais que compõem um paradigma de referência ao âmbito do natural e, especialmente, à realidade pantaneira, destacam-se como matéria linguística recorrentemente acionada no processo de construção das imagens poéticas.

Considerando essa particularidade, podemos pensar que os limites de alcance do poder de criação da palavra poética são postos à prova. Ou melhor: podemos pensar que a própria poesia de Barros se encarrega de apontar as fragilidades de um discurso pautado em bases míticas e em concepções de ordem idealista. Ao construir uma Natureza poética exuberante, um espaço cuja organização e estrutura revelam um mundo novo entalhado na palavra, o

poeta acaba por delinear os limites de atuação da poesia, e tais limites apresentam a linguagem poética como espaço situado no plano da ficção capaz de desacomodar o leitor e de fazê-lo vivenciar experiências estéticas que despertam a consciência. A transformação possível, então, mostra-se na capacidade que a poesia encerra de tocar o leitor e sensibilizá-lo para uma leitura mais ativa, em termos de percepção, sentimento e imaginação, das coisas e do mundo.

De acordo com a lógica aí instituída, o espaço da natureza encarna o lugar do primitivo intocado e, conseqüentemente, desponta como lugar da possibilidade de transcendência da realidade convencional. Pelo prisma de um ponto de vista metafísico, a apreensão da verdade absoluta dos seres e das coisas deveria constituir o resultado direto do exercício de elaboração da imagem poética. Esse ideal, todavia, choca-se frontalmente com os limites da linguagem. Apesar do desejo e do esforço por atingir uma hipotética essência verdadeira das coisas, as imagens, tecidas pelo trabalho com a palavra, não alcançam a pureza da origem. A linguagem poética não é capaz de evocar o ser das coisas, mas, sim, de construir uma “verdade estética” (PAZ, 2012b, p. 113) delas.

O poeta de fato se vincula ao Pantanal mato-grossense, uma vez que foi criado nessa região e por lá esteve durante uma parte considerável de sua vida. Foi nesse espaço geográfico que ele experimentou sua infância, descobrindo o mundo e tocando-o pela primeira vez, de modo que o Pantanal acaba por apresentar uma certa relevância mítica, acomodando-se em um tempo mnemônico. “Fui criado entre bichos do chão e árvores” (BARROS, 2010b, p. 87), diz o poeta, “depois meu pai me botou num internato [...]. Na viagem eu vinha falando passarinhos pela janela do trem.” (idem, *ibidem*). Contudo, a ligação retilínea entre a realidade da natureza e a realidade poética criada por Barros empobrece o trabalho de linguagem que estrutura sua poesia. Sobre essa questão, Grácia-Rodrigues (2006) salienta:

Alguns resenhistas, e mesmo alguns estudiosos, classificam a poesia de Manoel de Barros como mera manifestação de certo regionalismo literário, porque suas imagens metafóricas frequentemente se referem ao ambiente deslumbrante do Pantanal. Entretanto, basta lê-la com atenção para se descobrir que, sem fugir à realidade ecológica que o rodeia, o fazer poético de Barros é a descoberta de **transcendentes mundos novos**. (p. 33; grifo nosso)

O próprio poeta expressa certo incômodo em relação à classificação regionalista que sua poesia sofre, argumentando que a representação da natureza e do Pantanal não constitui, para si, uma meta, não faz parte de seu projeto literário. O paradigma dos elementos naturais e pantaneiros é tomado como material de elaboração poética, como semente do qual se retira e aproveita a substância que dá corpo à linguagem. Esse trabalho poético concentra-se, fundamentalmente, na palavra e, portanto, não se caracteriza como mera representação referencial de um lugar real, pois há transfiguração da natureza por meio de sua reinvenção. Nesse ponto, sublinhamos o seguinte trecho de uma entrevista concedida por Barros:

A expressão (poeta pantaneiro) parece que me quer folclórico. Parece que não contempla meu esforço lingüístico. A expressão me deixa circunstanciado. Não tenho em mente trazer contribuição para o acervo folclórico do Pantanal. Meu negócio é com a palavra. Meu negócio é descascar as palavras, se possível, até a mais lírica semente delas. (BARROS, 1996, p. 322-323)

Considerando a manifestação crítica contida nesse excerto, podemos salientar que a mera contemplação passiva de um fragmento da realidade palpável, acompanhada de uma sequente representação referencial, instaura apenas uma descrição direta e superficial das coisas, uma espécie de cópia, e não poesia. A reprodução passiva do mundo – isto é, o processo de representação das coisas que se revela desprovido de um olhar transformador, de um olhar pautado na compreensão sensível e na fluidez da imaginação – mostra-se subjugada aos ditames da linguagem funcional e da lógica convencional. Segundo a visão do poeta, a construção da palavra-poesia está diretamente ligada ao exercício de composição linguística daquilo que se quer comunicar, do entrelaçamento de forma e conteúdo. A linguagem

habitual, em conjunto com a lógica, condiciona a relação do homem com a realidade que o cerca, restringindo sua capacidade de intervenção subjetiva e criativa sobre as coisas, na medida em que suplanta a percepção íntima e o entendimento sensível.

Notamos que o poeta apresenta uma consciência bastante forte naquilo que concerne a essa questão, e, para ele, a palavra poética deve surgir da *transfiguração epifânica* do mundo. Indo um pouco mais além na compreensão dessa realização estética, afirmamos que a palavra poética deve, ainda, conduzir o leitor a uma experiência epifânica do mundo. Faz parte da natureza libertária e humanizadora da poesia proporcionar ao homem a ação desimpedida do olhar sobre as coisas e o mundo; e sobre si mesmo, naturalmente. Tal ação consiste em uma experimentação íntima – e, por esta razão, desveladora e refratária – de tudo aquilo que compõe o espaço gasto em que o homem se coloca, sua realidade mais cotidiana. A partir do trecho que segue transcrito, podemos observar que o fazer de Barros assenta-se nesse princípio:

[...] é preciso evitar o grave perigo de uma degustação contemplativa da natureza, sem a menor comunhão do ente com o ser. Há o perigo de se cair no superficial fotográfico, na pura cópia, sem aquela surda transfiguração epifânica. A simples enumeração de bichos, plantas (jacarés, carandá, siriema, etc.) não transmite a essência da natureza, senão que apenas a sua aparência. Aos poetas é reservado transmitir a essência. Vem daí que é preciso humanizar de você a natureza e depois transfazê-la em versos. (BARROS, 1996, p. 315)

As afirmações destacadas confluem para a ideia de que a linguagem poética deve erigir realidades novas e surpreendentes, paralelas à realidade convencional. Tal perspectiva concebe a poesia como linguagem que busca ultrapassar as balizas da realidade material ao passo que funda realidades de materialidade linguística ou ficcional, por força da autonomia da potência desreferencializadora da palavra poética. As falas do poeta deixam claro que o trabalho de elaboração realizado com os signos é o aspecto fundamental da construção de tessituras poéticas que se chocam com a realidade material, reinventando-a. Nesse sentido, o

exercício da escritura visa conceber em linguagem, ou em composições imagéticas, uma experiência do real que ultrapassa os limites do dizível. Erigido por construções metafóricas e imagéticas que partem do princípio de fusão de realidades dissonantes entre si, o cosmos constituído pela linguagem funda uma Natureza supra-real derivada da percepção íntima do poeta em relação ao mundo e, particularmente, ao Pantanal.

Essa realidade poética rompe com os limites do palpável e não se deixa controlar por nenhum tipo de ordem convencional. Erigida a partir do encontro entre imagem e metalinguagem, a poesia de Barros tem seus próprios limites e características, bem como uma organização lógica particular, de maneira que engendra um universo novo, poético. Concomitantemente, a Natureza supra-real apresenta-se enquanto cosmovisão, pois os argumentos metapoéticos que constituem suas tramas concebem a natureza como lugar do mistério e do encanto primitivo ou original; e projetam, ainda, um ideal de comunhão plena entre os seres e as coisas que a compõem, uma comunhão perfeita e imediata da qual o homem, civilizado e subjugado à linguagem e lógica habituais, está excluído.

Luiz Costa Lima (1980) aponta que o modo como a palavra poética é trabalhada no âmbito da modernidade ocasiona uma crise da representação mimética, em sua concepção clássica, uma vez que os poetas modernos radicalizam o exercício de manipulação dos signos, levando às últimas consequências o processo de desreferencialização da linguagem e promovendo, com isso, o questionamento e a negação.

Até o advento da modernidade, de acordo com as reflexões do autor, a poesia era entendida como “um uso da linguagem que tinha por função sublimar a realidade, enobrecê-la, dimensioná-la quanto a alvos prévios.” (LIMA, 1980, p. 154). Sendo a realidade do homem simbólica, isto é, constituída por redes de representação que nos atravessam como se integrassem a própria natureza humana, a *mimesis* clássica refinava o mundo de maneira a defender-nos dele: o poeta tinha “internalizada a rede de valores com que a realidade era lida,

o conjunto axiológico com o qual os homens se orientavam. As experiências cabiam dentro de áreas demarcadas, a área do feio, do belo, do agradável, do terrível, do honesto, do indecoroso.” (idem, *ibidem*). Dominando as categorias, e operando do interior delas, o artista se propunha a depurar a realidade, “fazendo com que o horror perdesse a sua nota entranhada de algo que nos exclui, para que se tornasse, pelo equilíbrio da construção, pelo belo uso dos vocábulos, um objeto, mesmo o horror, causador de prazer.” (idem, *ibidem*).

No campo da poesia moderna, as palavras rompem o sistema de defesa levantado pela *mimesis* clássica, e acabam por promover um aniquilamento das camadas referenciais que as envolvem, desarmando o súbito reconhecimento do leitor e neutralizando categorias ou valores previamente dados. Encarnando-se, o signo passa a novo-signo, negando toda e qualquer certeza preestabelecida, de maneira que se manifesta como possibilidade cognoscível: única certeza possível no espaço do poema. Nas palavras de Lima (1980), o texto poético moderno compõe-se a partir de elaborações linguísticas “que já não fingem rerepresentar o visível, mas visualizam o não visível.” (p. 159).

O autor direciona seu estudo no sentido de propor uma reformulação correlata para a concepção clássica de representação mimética, uma reformulação que dê conta da realização estética de representação do mundo engendrada pelos modernos. Lima propõe, assim, o conceito de *mimesis da produção*. Partindo de uma leitura crítica da obra de Stéphane Mallarmé – já que o projeto literário do poeta francês consiste numa insubordinação radical à realidade, buscando seu esvaziamento e culminando no extremo idealista da palavra-*antiphysis* que é o próprio silêncio –, Lima (1980) concebe a ideia de que a linguagem poética, na modernidade, torna-se auto-reflexiva, considerando que “seu *telos* está em si mesma.” (p. 163). No texto poético dos modernos, a palavra ergue-se forte em sua concretude, fundando-se como realidade íntegra e cognoscível, ainda que ficcional. Com a poesia de Mallarmé, a *mimesis* origina-se na destruição de uma concepção convencional de realidade,

de forma que “o ato mimético já não pode ser interpretado como o correlato a uma visão anteriormente estabelecida da realidade.” (idem, p. 169).

Segundo a visão de Lima (1980), que esclarece não ter a intenção de dispor qualquer reflexão complexa de ordem filosófica, tudo aquilo que a sociedade concebe como realidade cabe na designação de *Ser*. O autor elucida que compreende, com *Ser*, o que uma organização social “recorta como o passível de existência” (idem, p. 169), e, nesse sentido, “algo não é simplesmente por ser percebido, mas por caber em uma prévia representação do que tomamos como realidade.” (idem, *ibidem*; grifo no original). A *mimesis da produção*, conjuntura de representação do mundo particular a uma poesia que rejeita o amoldamento antecipado de si como o *Ser*, erige o possível cognoscível, fazendo-o transitar para o âmbito do *Ser* como novidade. “O próprio da *mimesis* da produção é provocar o alargamento do real, a partir mesmo de seu *déficit* anterior”, afirma Lima (1980, p. 170; grifo no original). Na medida em que a poesia moderna promove uma reinvenção complexa do signo, desfazendo os nós da referência habitual e tramando novas ligações que desafiam o leitor a redescobrir o mundo, a *mimesis da produção* constrói uma nova dimensão do *Ser*.

Tomando o pensamento de Lima como base, acreditamos que a poesia de Manoel de Barros, em sua potencialidade de construção de um universo singular, pode ser lida pelo viés do conceito de *mimesis da produção*, já que a categoria da negação faz-se presente no gesto criativo do poeta. Realizando um processo mimético de produção, Barros desfaz a referência habitual dos elementos ínfimos e naturais, negando-a, e arquiteta um mundo novo: sua Natureza.

A partir do desejo de alcançar um sentido das coisas que compõem o mundo para além da aparência imediata, o poeta se lança num fazer dirigido à investigação daquilo que estaria escondido no íntimo dos elementos ínfimos e naturais, e, com isso, promove, no plano da linguagem poética, uma experiência primitiva, uma experiência adâmica de habitar o ser das

coisas num tempo que se afasta do tempo corrente. Essa poesia mostra-se marcada pelo pontilhar de um tempo cíclico, tal qual o tempo da natureza, e, portanto, afasta-se da noção convencional de quantificação temporal. Defrontando a ordem destrutiva tão característica da concepção moderna e contemporânea de tempo, o tempo que rege a Natureza do poeta é atemporal, ou seja, um sempre-presente que evoca um passado imemorial, sendo que a origem estaria na própria compleição desse espaço poético. Trata-se de uma linguagem poética que forja um espaço de singularidades míticas, um espaço que admite um começo, ou, melhor dizendo, um espaço que admite a si mesmo como “descomeço” (BARROS, 2010a, p. 301), origem de tudo. Afrontando o real reconhecível do nosso cotidiano, essa poesia encena uma busca pelo coração das coisas, e, assim, constrói um duplo poético do real, fazendo com que o leitor habite o ser das coisas num tempo inaugural contínuo, como se a poesia fluísse num tempo atemporal.

A seguir, propomos uma leitura do poema “XII”, presente na primeira parte do livro *O guardador de águas*, homônima ao livro, com o propósito de destacar as características dessa Natureza poética:

Ele tem pertinências para árvore.
 O pé vai se alargando, via de calangos, até ser
 raizame. Esse ente fala com águas.
 É ringo de voz e pernas.
 Se esconde atrás das palavras como um perro.
 Formigas se mantimentam nas nódoas de seu casaco.
 De um turvo cheiro órfico os caracóis o escurecem.
 Um Livro o ensinou a não saber nada – agora já sabe.
 Estrela encosta quase em sua boca descalça. (BARROS, 2010a, p. 246)

“O guardador de águas” coloca em relevo a figura de Bernardo da Mata, espécie de personagem criada pelo poeta que aparece em alguns momentos de sua obra. Seguindo a tendência da série, o poema “XII” dedica-se a especificar algumas características de Bernardo, apresentando-o ao leitor. O poema não cita, de modo direto, o nome de Bernardo da

Mata, e refere-se a ele por meio do uso de pronomes: “**ele** tem”, “**esse** ente”, “**seu** casaco”, “**o** escurecem”, “**o** ensinou”, “**sua** boca”. Em sua totalidade, enumerando composições imagéticas, o texto dá-se ao propósito de destacar aquilo que singulariza Bernardo, isto é, a integração privilegiada dessa figura com o espaço natural. Conforme sugere, em primeira instância, o próprio nome da personagem, Bernardo **da Mata** pertence ao universo poético criado por Barros. Outros signos presentes nos versos também compõem o paradigma da natureza, tais como: “árvore”, “calangos”, “raizame”, “águas”, “formigas”, “caracóis”, “estrela”. Esses elementos são transfigurados pela ação poética, uma vez que o poeta seleciona-os e costura-os numa mesma trama, harmonizando itens que não apresentam contiguidades lógicas ou convencionais entre si. Nesse sentido, sublinhamos a imagem presente no sétimo verso – “De um turvo cheiro órfico os caracóis o escurecem.” (idem, *ibidem*) –, pois se destaca como arranjo sinestésico na medida em que funde sensações, consubstanciando domínios semânticos que, dentro das regras gerais de uso da língua, não se misturam. Ao tomar o procedimento de justaposição de opostos como meio privilegiado de construção da imagem poética, e aplicá-lo repetidamente, o poeta faz com que seus versos, poemas e livros acumulem composições que acabam, finalmente, por engendrar um cosmos ficcional uno e autônomo, uma Natureza de aspecto onírico.

Parte integrante dessa Natureza, Bernardo da Mata plasma um ideal de experimentação plena das coisas e dos seres que a constituem, dispondo de uma relação comunicativa essencial. De acordo com as afirmações que faz o sujeito lírico, Bernardo “tem pertinências para árvore”, “seu pé se alarga até ser raizame”, ele “fala com águas”, e “estrela encosta quase em sua boca descalça”. O conteúdo apresentado nessas metáforas evidencia a figura de Bernardo como ente que mantém com os elementos da Natureza uma relação de contiguidade íntima, que não se fundamenta na linguagem funcional, nem é determinada pelo signo convencionalizado, pelas determinações científicas e pelo pragmatismo. É de comunhão

integral a interação de Bernardo com os seres e as coisas que compõem um cosmos poético singular, uma vez que ela se realiza por meio do contato sensorial, ou seja, essa figura é capaz de tocar as coisas em si mesmas, chegando a uma verdade oculta, intocada.

É possível notar que o fazer de Barros ancora-se numa operação de reaproveitamento constante dos mesmos materiais, de modo que sua poesia manifesta-se como corpo de linguagem que retira de sua própria compleição a matéria para reconstruir-se, progressivamente. Metapoética, a Natureza vai sendo remontada a partir do rearranjo dos próprios pedaços que a integram, de maneira que estabelece uma relação especular consigo mesma. Tal característica acaba por singularizá-la como um espaço palimpséstico⁴⁰, pois se erige pelo processo centrípeto de reescrita. Linguagem que busca e consubstancia linguagem, a obra particulariza-se como um mosaico em permanência de rearticulação, um aglomerado multifacetado de pedaços que se encaixam, desencaixam-se e voltam a se encaixar pelo raciocínio ativo do poeta. Além disso, sublinhamos que essa linguagem consubstancia e encarna a reflexão acerca do ser e do fazer da poesia, bem como recupera vozes da tradição, estabelecendo um diálogo direto com outros artistas. A poesia de Barros traça uma rota de percurso que cerca ela mesma, enredando-se no e como caminho, ou seja, seu estado de movimento é centrípeto. A consciência da criação faz-se presente o tempo inteiro, colocando a si mesma em evidência, assim como a materialidade da linguagem e os processos de construção.

⁴⁰ Segundo Pesavento (2004), *palimpsesto* é uma palavra grega que surgiu no século V a.C. e designa “um pergaminho do qual se apagou a primeira escritura para reaproveitamento por outro texto.” (p. 26). A autora assinala que o uso do palimpsesto ocorreu porque houve uma escassez de pergaminhos durante um período que se estende do século VII ao IX, de modo que a prática do reaproveitamento generalizou-se. No âmbito dos estudos literários, a metáfora do palimpsesto evoca a ideia de uma escrita que se insinua sob outra escrita, de textos que se cruzam por conta da intertextualidade, haja vista que, em sua função original, o palimpsesto apresentava “a escrita sucessiva de textos superpostos, mas onde a raspagem de um não conseguia apagar todos os caracteres antigos dos outros precedentes, que se mostravam, por vezes, ainda visíveis, possibilitando uma recuperação.” (PESAVENTO, 2004, p. 26).

Tensões entre transcendência e ironia

De acordo com a perspectiva de Compagnon (2011), os escritores modernos, ou, mais propriamente, os mais modernos entre os modernos, “os melhores dentre eles” (p. 12), devem ser considerados antimodernos, uma vez que não aceitam de bom grado os efeitos catastróficos gerados pela modernização, este processo histórico paradoxal. Se o progresso e a técnica criam meios e bens que encerram possibilidades de maior conforto e de melhores condições de vida, por outro lado, a ordem do capital desencadeia um desequilíbrio bastante acentuado nas estruturas sociais, delimitando o acesso a tais possibilidades. Nesse sentido, a modernidade gera um resíduo humano, um lastro de marginalizados cujo sofrimento é flagrado e evidenciado pelos antimodernos, pois estes, em clara postura adversa, “se aparentam às vítimas da história” (COMPAGNON, 2011, p. 14). Ressaltamos, neste ponto, que a postura desses artistas ultrapassa uma simples e direta rejeição, caracterizando-se enquanto tomada de partido. O epíteto utilizado por Compagnon (2011) para designá-los – que, aliás, remonta a um trabalho de Charles du Bos e Jacques Maritain publicado no ano de 1922 –, denota “uma dúvida, uma ambivalência, uma nostalgia” (p. 13). Os antimodernos, “aqueles que o moderno não engana, aqueles que sabem” (idem, p. 12), empenham-se numa conduta de resistência por meio do trabalho estético, ou seja, tomando um posicionamento contrário ao da modernidade, bem como ao do progresso, eles questionam os desajustes da nova ordem. Tal ponto de vista se faz presente no estudo crítico de muitos outros autores, como Adorno (2003b) e Bosi (2010a), por exemplo, que também concebem o texto poético moderno como forma de resistência em relação ao sistema dominante.

Compagnon (2011) cita, em seu estudo, as figuras de Joseph de Maistre, de François-René de Chateaubriand e de Charles Baudelaire como exemplos de “antimodernos clássicos” (p. 18), pois seriam os “primeiros fundadores do antimoderno” (idem, *ibidem*). Além disso, o

autor sublinha o âmbito da literatura como meio privilegiado no qual a postura de resistência à modernidade se coloca, o que podemos observar no seguinte trecho:

De Chateaubriand a Proust pelo menos, entre *Le génie du christianisme* e *Em busca do tempo perdido*, passando por Baudelaire e tantos outros, o gênio antimoderno se refugiou na literatura, e na mesma literatura com a qual a posteridade fez seu cânone, literatura não tradicional mas propriamente moderna porque antimoderna, **literatura cuja resistência ideológica é inseparável de sua audácia literária.** (COMPAGNON, 2011, p. 15; grifo nosso)

A partir da leitura crítica dos poemas de Barros que realizamos em nosso trabalho, é possível destacar que o poeta se mostra um seguidor dessa tendência, posto que constrói sua linguagem como forma de questionamento e oposição, subvertendo os valores dominantes. Sua poesia configura-se como linguagem que resiste: “O que é feito de pedaços **precisa ser amado!**” (BARROS, 2010a, p. 152; grifo nosso), profere sua voz lírica, fazendo coro a uma tradição que abraça as ruínas de um mundo alienado e decadente. A alegoria do *chiffonnier*, presente em Baudelaire (1985, p. 378-381), é uma das composições mais emblemáticas dessa tradição: o “trapeiro”, na tradução de Ivan Junqueira, é a figura que recolhe das ruas das grandes cidades o lixo e os restos, os elementos descartados e inferiorizados pela sociedade burguesa. Gagnebin (2009) lê as teses de Walter Benjamin acerca da História (BENJAMIN, 1986b), bem como seu ensaio sobre o narrador (BENJAMIN, 1986c), pela perspectiva dessa alegoria, relacionando-a com a preservação da memória, uma vez que o *chiffonnier* resgata do esquecimento “tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter importância nem sentido, algo com o que a história oficial não sabe o que fazer.” (GAGNEBIN, 2009, p. 54). O ato de recolher os restos do presente, realizado por Barros, também pode ser lido a partir de uma aproximação com a figura do “trapeiro”: valendo-nos das palavras de Gagnebin, enfatizamos que o poeta “abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalcado, para dizer [...] aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras.” (p. 55).

A idealização do artista moderno enquanto demiurgo aponta para um poder total de criação sobre o objeto artístico, e para um grande controle sobre a linguagem e seus procedimentos de elaboração. Em contraste, ressaltamos que a expressão estética da vida e experiência modernas manifesta certo sentimento de falta de controle sobre o mundo material, o que pode ser verificado, por exemplo, em Baudelaire, aproveitando as citações já feitas em nosso trabalho. Se, por um lado, o poeta moderno concebe um projeto literário e trabalha a linguagem de modo a concretizar esse projeto, por outro, enquanto homem ele sofre as consequências negativas da modernização. Acreditamos que o forte controle sobre os materiais de construção do objeto artístico, e também sobre os mecanismos de composição, revela um desejo de ação concreta sobre o mundo, em termos de transformação.

O espaço do poema permite ao poeta manifestar toda sua resistência em relação à modernidade, assim como a inquietude existencial que deriva da vivência dela. Tal espaço permite, ainda, o esboço ou o assomo de um lugar ideal, que se opõe à realidade palpável, questionando-a. Todavia, em si mesma a palavra poética não é capaz de erguer esse lugar ideal, de concretizá-lo. O que a poesia acaba por possibilitar é o desdobramento da realidade no plano da linguagem, apenas. O poeta moderno apresenta uma consciência bastante forte em relação a isso, mas expressa o desejo de fuga ou de transformação do mundo pela palavra porque é um pensador, e sua posição ideológica contrapõe-se à ordem estabelecida.

Nesse ponto, citamos Friedrich (1978), que afirma:

O desconcertante de tal modernidade [a de Baudelaire, a princípio] é que está atormentada até a neurose pelo **impulso de fugir do real, mas se sente impotente para crer ou criar uma transcendência de conteúdo definido, dotada de sentido**. Isto conduz os poetas da modernidade a uma **dinâmica de tensão sem solução** e a um mistério até para si mesmos. Baudelaire fala muitas vezes do sobrenatural e do mistério. Só se compreende o que ele quer dizer com isto quando – como ele próprio fez – se renuncia a dar a estas palavras outro conteúdo que não seja o próprio mistério absoluto. A idealidade vazia, o “outro” indefinido que, no caso de Rimbaud é mais indefinido ainda e no de Mallarmé se converterá no Nada, e o

mistério que gira em torno de si mesmo, próprio da lírica moderna, são correspondentes. (FRIEDRICH, 1978, p. 49; grifos nossos)

O autor distingue, na poesia de Baudelaire, uma questão medular da poesia moderna, e delinea um raciocínio crítico bastante contundente sobre ela. Friedrich reconhece que a linguagem poética dos modernos está tomada por uma tensão indissolúvel entre certo desejo de transcendência ou transfiguração do mundo e a consciência da impossibilidade de concretização efetiva desse desejo. Essa questão é retomada e aprofundada por Berardinelli (2007). Refletindo criticamente sobre a ideia da tensão que caracteriza a lírica da modernidade, o autor italiano chega à defesa desse aspecto enquanto ponto central e singularizador, conforme se faz possível notar a partir do excerto que segue:

Principalmente a partir de Baudelaire, a lírica moderna fala de reificação, de anomia, de risco da insensatez. Porém, justamente por isso, **a autenticidade específica dessa lírica está em sua objetiva declaração de impotência diante da existência petrificada e lacerada.** A poesia não pode, com os meios de que dispõe, superar a fratura entre indivíduo e sociedade e recomeçar de novo. (BERARDINELLI, 2007, p. 35; grifo nosso)

Tomando como base o pensamento de Berardinelli, destacamos, como possibilidade pertinente de compreensão crítica da poesia moderna, a ideia de que a singularidade maior desta expressão artística estaria na manifestação, por parte de uma consciência aguda, da fragilidade da palavra poética, enquanto recurso dotado de algum poder restaurador, diante do mundo concreto. Por esse prisma, a poesia moderna se individualizaria pela articulação, no plano da linguagem, do desejo de transcendência, ou de restauração do mundo, e da consciência da impotência de atuação dos poderes de restauração da palavra sobre o plano material. Pelo viés de uma posição que concebe como catastróficas as configurações sócio-culturais geradas pela modernidade material, os poetas modernos dramatizam, no âmbito da linguagem, uma melancólica utopia da transcendência. Não obstante, essa dramatização

mostra-se entrelaçada à consciência irônica, que, por sua vez, incide fortemente sobre o caráter ingênuo e falacioso da utopia.

A partir de uma leitura da poesia de Arthur Rimbaud, Octavio Paz (2012a) também problematiza a ideia de tensão, e destaca que o ideal ostentado pela lírica moderna é o da poesia como “profecia e consumação efetiva, na vida real, dessa profecia. A palavra se encarna, é **poesia prática.**” (PAZ, 2012a, p. 262; grifo nosso). Dado ideal convive com sua própria negação – e, talvez, só tenha razão de ser constituindo a face oposta de sua negação. O autor ressalta:

[...] a partir de *Uma estadia no inferno* [*Une saison en enfer*] **os nossos grandes poetas têm feito da negação da poesia a forma mais elevada de poesia:** seus poemas são crítica da experiência poética, crítica da linguagem e do significado, crítica do próprio poema. A palavra poética se apoia na negação da palavra. (PAZ, 2012a, p. 263; grifo nosso)

Sublinhamos, agora, as reflexões tecidas por Siscar (2010), uma vez que o autor considera uma estreita ligação entre a experimentação ativa das potencialidades materiais da palavra, que demarca o fazer dos poetas modernos, e a crise da linguagem. Ancorando-se no raciocínio crítico de Stéphane Mallarmé presente em *Crise de vers*, ensaio publicado no ano de 1897, Siscar afirma que a crise da linguagem – “a crise de versos” – diz respeito à tessitura formal da suspeita em relação à capacidade restauradora da linguagem poética diante do mundo, conforme podemos depreender da seguinte citação:

A poesia, no sentido que lhe dá a melhor modernidade poética, não é uma ponte para outra coisa, por exemplo o futuro. A poesia aparece como *inferno* dentro do qual qualquer reflexão sobre o futuro imediatamente se coloca. Mostra-se como lugar da crise, onde as convicções se reconhecem em crise. É por instilar o veneno da suspeita (para usar figuras de Sebastião Uchoa Leite), é por instigar o “mal-entendido” (Baudelaire), e não por definir caminhos, que a poesia faz alguma diferença. Não é por antever ou por apontar aquilo que falta, mas por transformar-se no terreno ou no interregno dessa falta. Talvez a poesia seja aquilo que falta. (SISCAR, 2010, p. 116; grifo no original)

Em outro ensaio, Siscar (2009) diz que predomina na poesia moderna um “discurso da crise” (p. 143). O autor sublinha que a linguagem dos modernos está impregnada pelo pessimismo, sendo que a face da ironia dá a ver-se nas escolhas semânticas vinculadas ao paradigma da disforia. De acordo com as palavras do estudioso, o “discurso da crise” engendra “traços semânticos da *crise*, do *colapso* ou do *naufrágio*” (idem, p. 144; grifos no original), e uma “sintaxe da perda e da crise” (idem, *ibidem*), destacando-se, assim, pela encarnação imagética e evocação catártica de sentimentos tais como isolamento, solidão, exílio, lamento, sacrifício, etc. Com o intuito de ilustrar esse dado realçado pelo ensaísta, lembramos a tônica de pessimismo e desencanto que predomina em *Les Fleurs Du Mal* (BAUDELAIRE, 1985) ou *The Wast Land* (ELIOT, 1999), obras paradigmáticas da lírica moderna que já mencionamos.

Friedrich (1978) também destaca como ponto de distinção e força da poesia moderna a presença dessa característica que Siscar (2009) nomeia “discurso da crise”, e afirma que o tom de amargura, apatia, pessimismo e de consciência ou assunção da decadência que demarcam o tecido discursivo da poesia produzida pelos modernos derivam do Romantismo, ou, mais precisamente, do Romantismo alemão. Acerca disso, o autor discorre:

A amargura, o gosto de cinzas, o turbamento são experiências fundamentais forçadas, mas também cultivadas pelo Romantismo. Para a civilização antiga e pós-antiga, até o século XVIII, a alegria era aquele sumo valor espiritual que indicava a perfeição alcançada pelo sábio ou pelo crente, pelo cavaleiro, pelo homem da corte, pelo erudito da elite social. A dor, a não ser que fosse passageira, era considerada um valor negativo e, pelos teólogos, uma culpa. A partir das tendências para a dor dos pré-românticos do século XVIII, estas relações se inverteram. A alegria e a serenidade desapareceram da literatura. A melancolia e a dor cósmica ocuparam o seu lugar. Estes não necessitavam motivo algum para se justificarem, extraíam de si próprios seu alimento e tornaram-se predicados de nobreza da alma.

[...] a consagração própria do poeta, as experiências autênticas ou artificiais da dor, da melancolia, da nulidade do mundo, libertaram forças que redundaram em favor da lírica. (FRIEDRICH, 1978, p. 30-31)

É possível notar que, para Friedrich, os traços semânticos de dor e melancolia que constituem a linguagem de inúmeros poetas modernos acabam por constituir-se como um valor em si mesmo, um valor positivo para o desenvolvimento da poesia lírica da modernidade segundo o autor, aliás. Já para Siscar (2009), o “discurso da crise” é decorrente de um sentimento de marginalização em relação à sociedade moderna, e às configurações do mundo moderno, que geram condições hostis à constituição do sujeito e, portanto, à própria poesia.

Paz (2012a) destaca que o império da *técnica* no âmbito da vida moderna foi responsável por uma transformação na maneira como o homem percebe o mundo. Mais que isso, o autor defende que a *técnica*, encarnando-se como elemento criador e transformador do espaço, físico e social, modificou a visão de mundo dos indivíduos. Com isso, ela contribui de forma significativa para a modificação do homem naquilo que se refere à sua constituição enquanto sujeito, afetando também a expressão poética, claro está.

Siscar (2009) trabalha uma ideia muito próxima àquela elaborada e desenvolvida por Paz (2012a). O autor afirma:

Dando por perdida a suposta harmonia de sua relação com o espaço social, mostrando-se marginalizada culturalmente, denunciando a subordinação do mistério poético à tecnocracia e à ordem da acumulação (ou “materialismo”, como prefere Baudelaire), à predominância de uma outra visão de linguagem (a “universal reportagem”, como dirá Mallarmé), pode-se dizer que a poesia coloca a *crise* no centro de suas preocupações. (SISCAR, 2009, p. 142; grifo no original)

Indo além em seu raciocínio, Siscar defende que o “discurso da crise” não se trata apenas de “uma resposta *emocional* às novas condições de cultura, não é apenas uma reação entendida como reflexa (“mecânica”) à *técnica*” (2009, p. 142). Para o autor, o “discurso da crise” organiza-se como “um *pensamento* ou um *drama* da *técnica*, nos quais está em jogo um certo entendimento da *técnica*.” (idem, *ibidem*; grifos no original). O ensaísta continua:

Diferentemente de uma recusa ou de um distanciamento do real, o *drama da técnica* está assinalado desde o momento em que esta é reconhecida como **elemento constitutivo do estabelecimento de uma poética**: nas considerações sobre os abalos advindos com a modernização, mas também na sua experiência da forma, na sua retórica da “produção” ou da “dissolução”, na sua experiência da linguagem (ou da metalinguagem) como suporte ou finalidade do poético. (SISCAR, 2009, p. 142; o primeiro grifo é do original, o segundo é nosso)

Conforme destacamos, Barros apresenta uma relação bastante forte com a poesia moderna, uma vez que sua linguagem é construída a partir de uma visão que se emparelha, em muitos pontos, ao projeto moderno. Não obstante, notamos que o universo de palavra criado pelo poeta não se singulariza pelo “discurso da crise” apontado por Siscar (2009).

O matiz de pessimismo e melancolia que caracteriza a lírica da modernidade constitui uma de suas características mais marcantes, e persiste no curso da história, pois é tomado como herança por muitos contemporâneos. No âmbito da poesia brasileira, podemos mencionar Sebastião Uchoa Leite, Paulo Henriques Britto, Fabio Weintraub, Marcos Siscar ou Ademir Assunção como poetas que expressam – cada um à sua maneira e particularidade estética – o desencanto do mundo e os limites da palavra.

Manoel de Barros, por sua vez, destoa dessa tendência, pois privilegia uma semântica da certeza, da demiurgia, da fé no poder da palavra poética. O poeta se vale, sim, de um léxico da inferioridade, e constrói sua linguagem a partir de ruínas. Todavia, faz isso pelo viés da positividade. Apropriando-se de tudo aquilo que se mostra insignificante para a sociedade de consumo, de tudo aquilo que é descartado ou marginalizado por tal sociedade, ele realiza uma transformação profunda: os itens lexicais marcados pela noção de inutilidade são trabalhados de modo a receber um valor extremamente positivo.

É raro encontrar em sua obra poemas caracterizados por uma semântica rasgada e explícita da “crise” que, guiada pelo tom de pessimismo, pelo sentimento de impotência ou pela ironia ferina, manifeste a frustração diante do mundo e/ou a exposição intencional e

pontual das fragilidades e dos limites do poder criador da poesia, como acontece na poesia de Paulo Henriques Britto, por exemplo: “O poema não deu certo. / A vida não deu em nada. / Não há deus. Não há esperança. / Amanhã deve dar praia.” (1997, p. 81)⁴¹.

A orientação discursiva predominante insiste na defesa do poder da poesia como elemento recriador ou transformador do mundo, ou então como elemento capaz de proporcionar uma experiência transcendente. Dessa forma, vemos a possibilidade crítica de entendimento da reiteração incisiva de um discurso da demiúrgia como expressão singular da crise da linguagem. Os argumentos que compõem tal discurso se valem de uma apelativa semântica do sublime, opondo-se à expressão discursiva irrefutável da melancolia. Contudo, a insistência com que eles são repetidos, livro a livro, aponta para a consciência da impossibilidade de transformação efetiva do mundo pela palavra: o discurso acaba por patinar sobre si mesmo.

O “descomportamento semântico” (BARROS, 2010a, p. 395) construído pelo poeta gera, sim, efeitos surpreendentes, e eles são capazes de convocar uma nova dimensão para o real, mas tal dimensão inscreve-se dentro dos limites do poético. Segundo Blanchot (2011), “a realidade do homem não é da natureza das coisas que são; ela não é dada, deve ser conquistada, está sempre fora dela própria.” (p. 101). Nesse sentido, a poesia concentraria a possibilidade de amplificação do real, e não podemos deixar de evidenciar que é precisamente aí que se coloca o seu diferencial, sua originalidade e, até mesmo, sua potência geradora, pois a elaboração estética das coisas que compõem o plano fenomênico configura uma nova maneira de percebê-las, para além das convenções. “A poesia, que é ao mesmo tempo tomada de consciência dessa superação sem fim e também seu meio e essa própria superação, também não é nada: nada tem a ver com o mundo em que vivemos, [...] um mundo de coisas já feitas”, afirma Blanchot (2011, p. 101). Se, por um lado, a poesia não é capaz de chegar à essência

⁴¹ Os versos citados constituem a última estrofe de “Sonetinho de verão”, integralmente transcrito no Anexo 10.

verdadeira das coisas, por outro lado, ela promove um desdobramento da realidade humana em um nível tal que proporciona ao leitor a possibilidade de re-ver o mundo: “daí a prioridade do imaginário, o apelo ao maravilhoso.” (idem, *ibidem*).

Sendo a realidade do homem contornada pela linguagem funcional, pois, como afirma Paz (1996), “a natureza é linguagem e esta, por sua vez, **é um duplo daquela**” (p. 224; grifo nosso), a poesia moderna apresenta-se como tentativa de restauração ou recriação do mundo. Todavia, o que a palavra de fato alcança ou promove é uma reorganização da própria linguagem, e não do mundo em si. Operando por via da subversão do encadeamento lógico e normativo da língua, a poesia visa roubar do leitor a segurança que a referência convencionalizada viabiliza.

Junto à celebração do ínfimo, a predileção de Barros pelo espaço da Natureza também se mostra um aspecto original, posto que a poesia moderna e a contemporânea manifestam, predominantemente, uma inclinação para o espaço urbano ou, mais que isso, uma experiência da vida urbana. Nesse ponto, citamos um trecho do poema “Sobre sucatas”, presente no primeiro livro das *Memórias inventadas*:

O mundo era um pedaço complicado para o menino que viera da roça. Não vi nenhuma coisa mais bonita na cidade do que um passarinho. Vi que tudo o que o homem fabrica vira sucata: bicicleta, avião, automóvel. Só o que não vira sucata é ave, árvore, rã, pedra. Até nave espacial vira sucata. Agora eu penso uma garça branca de brejo ser mais linda que uma nave espacial. Peço desculpas por cometer essa verdade. (BARROS, 2008, p. 63)

O poeta recolhe as ruínas de um mundo decadente para arquitetar uma Natureza idílica, um lugar de refúgio. Se os modernos e os contemporâneos deflagram e enfrentam o desencanto do mundo a partir de uma perspectiva de apatia, pessimismo ou impotência, Manoel de Barros volta-se para os elementos naturais e inúteis com olhos otimistas, promovendo uma busca utópica e incessante pelo reencantamento do mundo. Além disso, observamos que a perspectiva em relação ao Pantanal é a de um lugar não tocado pelos

saberes do homem e, portanto, não marcado pelo estigma da consciência, um lugar em que permanecesse o imemorial das origens, a ingenuidade da terra. A ausência do espaço urbano faz com que nos questionemos acerca da vacuidade, e ela expressa um propósito bem definido. Os itens recolhidos e aproveitados como material de composição – “latas enferrujadas”, “o ralo do bueiro”, “um chevrolé gosmento” – guardam a memória de uma vivência da cidade, mas arquitetam um ambiente novo, idealizado. Eis, a seguir, o posicionamento de Barros, num fragmento de entrevista que já citamos anteriormente:

Agora a nossa realidade se desmorona. Despençam-se deuses, valores, paredes... Estamos entre ruínas. A nós, poetas destes tempos, cabe falar dos morcegos que voam por dentro dessas ruínas. Dos restos humanos fazendo discursos sozinhos nas ruas. A nós cabe falar do lixo sobrado e dos rios podres que correm dentro de nós e das casas. Aos poetas do futuro caberá a reconstrução – se houver reconstrução. Porém a nós – a nós, sem dúvida – resta falar dos fragmentos, do homem fragmentado que, perdendo suas crenças, perdeu sua unidade interior. (BARROS, 1996, p. 308-309)

O poeta projeta e reconstrói, a cada livro, um cosmos encantado. Sua linguagem articula a elaboração de um lugar mítico, de traços oníricos, que se consagra a acolher o leitor, a oferecer uma perspectiva de esperança e potência diante do mundo. Com as palavras de Esteban (1991), afirmamos que essa poesia manifesta “um amor saudoso das origens, o momento fabuloso do Ser em que a falha entre o existencial e os vocábulos que lhe respondem não começara a se cavar.” (p. 188). Mas, ao conceder para as ruínas e para os itens da natureza um valor que beira a sacralidade, o poeta aponta para aquilo que falta, não exatamente para a plenitude. Assim como em Francis Ponge, sua poesia nasce de uma consciência trágica em relação à existência e à capacidade expressiva da linguagem, porém, não se vale de uma semântica da disforia: “a escritura é uma resposta ao absurdo, a escolha de uma revolta, mas **uma revolta sem tragédia.**” (PERRONE-MOISÉS, 2000a, p. 80; grifo nosso).

Os argumentos e ideias metapoéticas que permeiam e conduzem de modo dominante a poesia de Barros expressam uma fé aparentemente inabalável no poder criador da palavra poética. Tais ideias e argumentos defendem, fortemente, a poesia enquanto elemento capaz de operar transformações no plano da realidade material, enquanto elemento capaz de tocar o ser das coisas, como evidenciam esses versos do poema “I” de “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada”, quarta parte de *O guardador de águas*: “– Imagens são palavras que nos faltaram. / – Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem. / – Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser.” (BARROS, 2010a, p. 263). O poeta usa a inicial maiúscula como referência à Metafísica e, também, para expressar a força evocadora das composições imagéticas, na medida em que seu discurso idealista defende a palavra poética como lugar do Ser.

Observamos que a obra de Barros está marcada pela reiteração exaustiva desse tecido argumentativo metapoético pleno de certeza em relação ao poder criador ou transformador da poesia. As ideias apresentadas são repetidas de modo extenuante pelo poeta, que promove, ainda, a repetição de uma combinação de procedimentos em seu ato criativo. O uso da repetição, que se mostra, ela própria, um procedimento de criação poética, acaba por compor uma linguagem que se volta sobre si mesma, entregue a um movimento autotélico. O código poético arquitetado singulariza-se pela repetição dos mesmos mecanismos de construção e pelo uso da autocitação, projetando, assim, uma Natureza de materialidade linguística marcada pelo processo ininterrupto de reconstrução. Isso evoca o movimento mítico do *eterno retorno*⁴², na medida em que a linguagem se insere numa dinâmica de rotação espiral a que não pode resistir, aspirando a um alvo absoluto que é ela mesma, a própria poesia.

⁴² De acordo com Eliade (1989), o movimento do *eterno retorno* consiste no regresso a um estado de origem, considerado perfeito e ideal, isto é, na atualização periódica, por meio de rituais coletivos, às fontes de uma comunidade. Tal movimento “permite **reviver** o tempo em que as coisas se manifestaram pela primeira vez” (ELIADE, 1989, p. 36; grifo nosso), diz o autor, e engendra o cerimonial de um mito cosmogônico, promovendo a renovação e, concomitantemente, a preservação das origens.

O desejo que move os argumentos demiúrgicos dessa poesia é o de alcançar um estado de linguagem que se equipare às qualidades mágicas da palavra apontadas por narrativas míticas, conforme temos apontado no decorrer da análise dos poemas. Fazendo um paralelo com o mito da linguagem adâmica, Luiz Henrique Barbosa (2003) enfatiza tal aspecto como eixo movedor de um projeto. Existe na poesia de Barros, segundo a leitura realizada pelo pesquisador,

[...] a **encenação da busca de uma linguagem adâmica que esteja mais próxima às coisas**. Sua poesia [a de Barros] parece surgir em função desse interesse pela origem da língua, ou pelo antes da língua. O poeta deseja retirar todas as significações já cristalizadas pelo discurso comum, ao produzir novos relacionamentos entre as palavras. (BARBOSA, 2003, p. 18; grifo nosso)

Todavia, parece-nos que a fé e a plena confiança que o tecido metapoético da demiurgia e da certeza deposita na linguagem poética são relativizadas pela repetição excessiva dos argumentos e concepções que o compõem. Esse tecido apresenta-se movido pelo desejo de se alcançar uma linguagem original, no sentido mítico do termo, mas a repetição – isto é, o uso dos mesmos mecanismos de construção poética e a reiteração das mesmas ideias – desencadeia um efeito de saturação da linguagem. As ideias metapoéticas, ligadas à demiurgia e ao desejo de transcendência, aparecem no bojo de composições imagéticas que vão se sobrepondo, acumulativamente, poema a poema, como em uma coleção. Assim sendo, ressaltamos que a persistente recorrência das mesmas concepções e dos mesmos argumentos acaba por converter os ideais de reorganização do mundo material, de criação de mundos novos e de possibilidade de se alcançar o verdadeiro ser das coisas em clichês barrosianos.

Segundo Dias (2009), não há inocência nem espontaneidade na poesia de Manoel de Barros. Há, sim, a construção premeditada e consciente de uma simplicidade aparente, de maneira que o leitor deve encará-la com ressalvas. A autora pontua:

[...] se a leitura do mundo natural é fonte de que o poeta não abre mão e que funciona como ponto de partida, tal proximidade é quebrada pelo jogo crítico que lança o eu em outros universos, onde a intertextualidade (as fontes literárias) se oferece como a contraface do espontâneo. (DIAS, 2009, p. 128)

O poeta enreda a construção de um universo que oferece uma aparência de espontaneidade e de verdade. Nesse sentido, tudo aquilo que compõe uma Natureza onírica, esse lugar de grande densidade figurativa articulada a considerações metapoéticas, apresenta-se, para o leitor, como uma realidade descoberta pelo sujeito lírico, não como a realidade linguística construída que, de fato, é.

“Pra meu gosto a palavra não precisa significar – é só entoar.” (BARROS, p. 458). Fazendo uso da metalinguagem, esse verso traz, fortemente, a expressão do desejo de que a palavra poética atuasse de maneira a unir nome e coisa de um modo tão perfeito e original que não se fizesse possível a divisão. A concretização deste ideal, todavia, não é possível. A poesia não é capaz de restaurar o mundo, nem de dizer, de forma plena, a verdade essencial das coisas. A poesia só pode fundar realidades figurativas, na medida em que recria a própria língua, e, no limite, oferecer ao leitor um lugar de refúgio: o espaço da ficção.

Ao fundar uma linguagem calcada na recorrência semântica da fé e da certeza, a poesia de Barros parece resistir à ideia de falência e incapacidade da palavra poética em termos de atuação efetiva sobre o mundo real. No entanto, é a própria reiteração insistente de uma semântica da demiurgia que a desgasta. Considerando o uso consciente da repetição como procedimento criativo – “Repetir é um dom do estilo.” (BARROS, 2010a, p. 300), diz um verso de *O livro das ignorâncias* –, podemos ler essa tensão entre um discurso idealista e o efeito de saturação da linguagem gerado pela reiteração dos argumentos que o compõem como proposição formal singular de um dos paradoxos que constituem o projeto moderno. Segundo Paz (2013b, p. 67), “a poesia moderna celebra seus ofícios no subsolo da sociedade, e o pão que reparte aos fiéis é uma hóstia envenenada: a negação e a crítica. Mas essa

cerimônia nas trevas também é uma busca do manancial perdido, a água da origem.” O raciocínio do ensaísta mexicano indica que, a um só tempo, a lírica da modernidade manifesta o desejo idealista da transcendência e fala do desencanto do mundo ou da ineficácia da poesia como meio de restauração. Encarando a poesia de Barros por tal perspectiva, é possível estabelecer a seguinte compreensão crítica: se o conteúdo do discurso da demiurgia aspira a um ideal de transcendência, o valor de clichê que os argumentos recebem por conta da repetição aponta para a negação, para a impossibilidade. Dessa maneira, é possível considerar a atuação de forças contraditórias, isto é, fascínio e frustração conduzem e constituem de maneira simultânea essa poesia, particularizando-a pela “finalidade obscura de indicar uma transcendência em dissonâncias e em fragmentos.” (FRIEDRICH, 1978, p. 34).

Parte das concepções metapoéticas que aparecem nos poemas de Barros podem ser vistas como meio de afirmação de uma Poética legítima porque é possível flagrá-las na forma também, não apenas no tecido argumentativo, conforme mostramos ao longo do segundo capítulo. Os princípios defendidos pela voz lírica no plano do discurso poético são os mesmos que fundamentam a construção dos poemas. As ideias vinculadas à semântica da certeza, porém, constituem uma encenação da demiurgia, sustentando-se somente como discurso, sem pretensões referentes à concretização formal. Neste caso, os argumentos são utópicos e refletem um ideal metafísico. Paradoxal em seu movimento centrípeto de reconstrução constante, a poesia de Barros flerta com os limites da autodestruição ao reproduzir a si mesma e, concomitantemente, legitima e afirma uma forma singular calcada numa Poética também singular. Tal como a heroína de Racine citada por Barthes (1999), essa poesia “morre de se conhecer, mas vive de se procurar.” (p. 28).


Claude Esteban (1991) afirma que a poesia moderna se volta muito unilateralmente a apontar o distanciamento que existe entre as palavras e as coisas, concebendo esse estado como um obstáculo insuperável na busca pelo ser a partir da operação poética. Mais que isso,

o autor assinala que a poesia francesa, em especial, se mostra demasiado marcada pelo estigma da desconfiança e do pessimismo, e pela atuação implacável da racionalidade. De acordo com suas palavras, “a poesia francesa não cessou de rondar um abismo, de sondar uma ausência, esta que se insinua e prevalece em seguida num espírito tomado pela dúvida.” (ESTEBAN, 1991, p. 194). O crítico destaca a realização estética de Stéphane Mallarmé como ponto fundamental de acentuação dessa conduta direcionada à “captação verbal das essências” (idem, p. 193), uma vez que eximiu o referente ao concretizar uma ausência, ao focalizar muito enfaticamente a ideia da falta de ser que caracterizaria as palavras, constituindo-se como corpo que remete a si mesmo e “não experimenta a linguagem mas a atravessa e a consome com toda sua energia incisiva até o vazio essencial, até o puro desaparecimento vibratório.” (idem, p. 195).

Com base nesse ponto de vista, Esteban idealiza uma poesia que mantivesse a lucidez em relação aos limites da linguagem e, ao mesmo tempo, restaurasse a esperança ou a fé no mundo, caracterizando-se como uma busca pela imanência, não exatamente como “a morada do Ser” (idem, p. 207) – conforme quer a ambiciosa proposta ontológica de Martin Heidegger, que reafirma um postulado pré-socrático –, mas, sim, uma construção possível para o ser, um lugar propício à sua “visita evasiva” (idem, p. 209). Considerando essa questão, propomos uma leitura do poema “XXIV” de “Caderno de apontamentos”, segunda parte de *Concerto a céu aberto para solos de ave*:

Ouçõ uma frase de aranquã: ên-ên? ço-hô!
ahê han? hum?...


Não tive preparatório em linguagem de
aranquã.

Caligrafei seu nome assim . Mas pode
uma palavra chegar à perfeição de se tornar um
pássaro?

Antigamente podia.



As letras aceitavam pássaros.

As árvores serviam de alfabeto para os Gregos.

A letra mais bonita era a  (palmeira).

Garatujei meus pássaros até a última natureza.
 Notei que descobrir novos lados de uma
 Palavra era o mesmo que descobrir novos lados
 do Ser.
 As paisagens comiam no meu olho. (BARROS, 2010a, p. 279-280)

O poema apresenta fortes traços do discurso pautado na defesa da demiurgia e, nesse sentido, sublinhamos o tom de potência que demarca certas afirmações do sujeito lírico, como no exemplo a seguir: “Garatujei meus pássaros até a última natureza.” (BARROS, 2010a, p. 280). O uso do pretérito perfeito do indicativo, na composição destacada, reforça a ideia de plenitude da realização estética enquanto meio de se chegar ao Absoluto, como se o sujeito, evidenciando-se poeta e criador, conseguisse obter a essência real dos “pássaros” no processo de elaboração dos signos. A pergunta lançada no início, “pode / uma palavra chegar à perfeição de se tornar um / pássaro?” (idem, ibidem), recebe uma resposta altamente positiva nos versos finais, “descobrir novos lados de uma palavra **era o mesmo que descobrir novos lados do Ser.**” (idem, ibidem; grifo nosso). Ou seja, o poema parece enfatizar a realização poética como meio legítimo e potencial de se alcançar ou concretizar o Ser.

Não obstante, notamos uma tensão que se coloca entre o conteúdo veiculado pelo discurso da demiurgia e a forma poética em si. Apesar da linha de persuasão adotada por esse discurso, notamos que o poema problematiza criticamente o ato da nomeação. Mais precisamente, pensamos que a afirmação de uma potência mítica da palavra vai sendo decomposta pela evidência da consciência crítica em relação à linguagem e aos procedimentos de criação da poesia. Sublinhamos, a princípio, que o poema parece espontâneo em sua apresentação, mas essa espontaneidade é construída, ela nasce do uso da onomatopeia (*ên-ên? ço-hô! ahê han? hum?*), do coloquialismo (“Não tive preparatório em linguagem de aranquã”), dos desenhos que lembram a forma rupestre ou infantil ( , ), da voz infantilizada (“A letra mais bonita era [...]”), etc. À evidência dessa construção, somamos a erudição do poeta e seu conhecimento filosófico, que permeiam o discurso e

revelam-se mais explicitamente nos versos décimo terceiro, décimo quarto e décimo quinto, marcando um contraste muito forte em relação ao aspecto infantilizado e à simplicidade. Por conta desse contraste, podemos ler o uso dos recursos apontados na construção de uma forma rústica, ligada a um ideal de origem, enquanto expressão da ironia: não há ingenuidade no processo criativo de Barros e na escolha por enfatizar a defesa de um poder evocador da palavra com base em narrativas míticas. Sua linguagem articula, antagonicamente, a consciência crítica ou irônica da criação e uma luta idealista pelo reencantamento do mundo.

Para Esteban, Arthur Rimbaud mostrou o “único caminho de realização verídica” (idem, p. 208) da poesia, “aquele que passa por **uma crítica dela mesma** e de seus poderes.” (idem, *ibidem*; grifo nosso). Mas o extremo de uma conduta poética autotélica, diz o autor, pode “fazer da linguagem poética o refúgio desolado do nada. Seria, de novo, achar apoio no absoluto, reinventar – no oco – uma crença.” (idem, p. 209). Assim sendo, a poesia poderia encontrar um recomeço na associação entre a consciência dos limites da palavra e a luta por exprimir a realidade do sensível.

Esteban afirma que o mundo a nós legado pela modernidade material constitui uma realidade arruinada e, diante dessa ideia, lança uma proposta idealista que ultrapasse uma expressão pessimista e desesperançada de tal realidade, como podemos ver na citação que segue:

[...] a poesia não deve ser só isso: a verdade da opressão, a derrelição dos homens, o escândalo do desespero, ditos e consignados em alguns versos mais duradouros do que o mal que denunciam. Mas deve ser também isto – uma palavra que testemunha e resgata da escuridão e da noite um pouco dessa história degradante dos homens. (ESTEBAN, 1991, p. 215)

Embora o autor se refira à especificidade do contexto francês, pensamos ser possível estabelecer um paralelo com a poesia de Manoel de Barros, haja vista que o poeta constrói uma linguagem justamente pautada na coexistência antagônica da lucidez em relação à

palavra e do esforço por prover o mundo de algum encanto. Pensamos que tais elementos não são excludentes e acabam estabelecendo um movimento tensional bem singular: o desgaste da linguagem gerado por conta da repetição não passa despercebido pelo leitor crítico, mas o tecido imagético recompõe a realidade sensível, constituindo uma verdade que experimenta o “sabor das coisas materiais” (ESTEBAN, 1991, p. 180) e dá ao “Ser um acréscimo de ser” (idem, p. 183). Esteban diz que “dar sentido é reunir o que está separado” (idem, p. 214), ou, mais que isso, é “juntar tudo o que perdeu o próprio sentimento e a esperança da relação: é, em sua acepção primeira, praticar um ato *religioso*.” (idem, *ibidem*; grifo no original).

Destacamos, ainda, que o autor almeja a existência do poeta que “soubesse ler, e precisamente com os olhos da fé, esse horizonte imediato do mundo onde as coisas, mesmo despedaçadas, lhe fazem sinal.” (idem, 215). Nesse sentido, mostra-se possível uma leitura de que Barros faz notadamente isso ao tomar o ínfimo enquanto matéria de poesia e ao celebrá-lo, atribuindo aos itens inúteis ou inferiorizados uma perspectiva de valor e magnificência. Temos aí, concomitantemente, as ruínas do mundo e sua ressignificação, o que nos leva a assimilar a realização estética do poeta, em sua busca por arquitetar uma Natureza autossuficiente e de aspecto sublime, como composição de uma linguagem “em que a paisagem machucada do mundo encontraria um lugar com sua incompletude, sua devastação e todas as feridas, morais e físicas, que os homens lhe infligiram. Uma paisagem, também, onde o *Sujeito*, cada um de nós, em verdade, reencontrasse seu lugar.” (idem, p. 223; grifo no original).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Debruçando-nos sobre a manifestação da metalinguagem na obra de Manoel de Barros, chegamos a um entendimento crítico que concebe o uso reiterado de argumentos, ideias e sugestões vinculados ao ser e ao fazer da poesia como procedimento criativo destinado à articulação tensional de duas funções primordiais, uma referente à definição e manutenção de uma assinatura poética e, a outra, à proposição quimérica de se chegar ao Absoluto. Mais precisamente, este trabalho propõe uma leitura da realização estética de Barros como linguagem marcada pela convivência entre a expressão autêntica de um modo pessoal ou único de compreensão e elaboração da poesia, e uma representação da cosmogonia, como se a palavra poética pudesse evocar ou concretizar o Ser. Compondo uma poesia nítida e maciçamente argumentativa, o poeta trabalha, então, no sentido de explicitar e defender sua Poética, conduzindo, de modo simultâneo, um discurso idealista pautado em narrativas míticas que focaliza o poético como elemento dotado de certa propriedade mágica.

A princípio, destacamos a sincronização das atividades crítica e criativa, ou seja, essa poesia caracteriza-se por uma imbricação entre as composições imagéticas e a metapoética, por uma fusão entre o figurativo e a argumentação em favor da própria linguagem. Embora o poeta jamais tenha exercido a crítica literária propriamente dita, seu pensamento crítico pode ser rastreado e sistematizado a partir de uma análise detida de sua obra, bem como de suas entrevistas, uma vez que deparamo-nos com um tecido poético bastante alegórico costurado pela atuação implacável das ideias: a linguagem apresenta-se como uma espécie de tratado ou manifesto fidedigno de si mesma. O poeta se vale, inclusive, do didatismo e de marcas textuais de esclarecimento como meio de expressão de sua Poética, como é possível verificar nesses versos: “Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao / pente funções de não

pentear. Até que ele fique à / disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha.” (BARROS, 2010a, p. 300).

Nesse caso, observamos uma correspondência entre a forma e o conteúdo, pois aquilo que é defendido pela voz do sujeito lírico como visão do poético pode ser precisamente flagrado nos fundamentos de construção da linguagem. A orientação discursiva aponta para os elementos ínfimos como matéria apta a elaboração da poesia, para a natureza como princípio ou origem e, enfim, para a promoção do desarranjo semântico e sintático, no que se refere às normas e à convenção, como meio de composição do poético. A forma, por sua vez, mostra-se explicitamente erigida por esses princípios defendidos no plano do conteúdo, concretizando-os. Quanto a isso, podemos afirmar que a poesia de Barros reflete a si mesma, empreendendo um ciclo autotélico na medida em que objetiva um modelo logopaico, isto é, o entrelaçamento entre aquilo que é dito e aquilo que está construído.

Na sequência, ressaltamos a natureza utópica dos argumentos metapoéticos voltados à defesa da palavra poética como elemento caracterizado pela potência da cosmogonia, da restauração do mundo ou, ainda, da consubstanciação do Ser. Os poemas apresentam um direcionamento discursivo bastante otimista em relação à linguagem poética, destoando de uma tendência mais derrotista e cética, que se mostra recorrente desde a realização estética de Charles Baudelaire, pelo menos. A fim de compor um discurso da demiurgia, Barros apropria-se de elementos apelativos, tal como o modelo da fala e percepção infantis ou a aparência de simplicidade e espontaneidade no ato da escrita e da enunciação. Eis um exemplo: “Para infantilizar formigas é só pingar um pouquinho de água no coração delas.” (BARROS, 2010a, p. 333-334). Observamos, aí, que a linguagem se veste de uma semântica da graciosidade, visando provocar no leitor um efeito catártico de encantamento.

Não obstante, esse conteúdo pleno de fé, predominantemente centrado na esfera do sublime até mesmo quando se refere aos restos, só se sustenta enquanto discurso, não

estabelecendo correspondência com a real concepção de Barros acerca da poesia, que revivifica o mito da palavra fundadora com o propósito de desenhar um cenário poético de esperança e refúgio. A consciência crítica do poeta, e sua erudição também, se fazem presentes o tempo inteiro, evidenciando um projeto, um trabalho de elaboração dos signos. Considerando o contraste que se coloca entre esses dois pontos, chegamos à ideia de que há uma tensão fundamental na compleição dessa poesia. Por um lado, a linguagem se mostra altamente crítica e manifesta tanto uma concepção do poético quanto uma visão de mundo. Por outro, a palavra destina-se a uma busca idealista incansável pelo reencantamento do mundo. Essa busca se sabe irrealizável, mas não deixa de arriscar-se.

Quanto ao sentido ideológico expressado pelas escolhas formais, sublinhamos dois aspectos basilares: a atitude de recolher e valorizar o ínfimo promove uma crítica à sociedade de consumo e, ainda, insere essa poesia numa tradição que abraça as vítimas da história, irmanando-se a elas ou dando-lhes voz; já a construção de uma Natureza poética idílica, sem referentes que possam ser identificados no âmbito da realidade material, aponta para um desacordo relativo à ordem dominante, assim como para a tentativa de proporcionar ao leitor um lugar de acolhimento.

Considerando, enfim, as tensões que permeiam a poesia de Barros, fazendo dela uma linguagem marcada tanto pela erudição quanto pela simplicidade, pela reflexão explícita e pela espontaneidade do dizer, pensamos que ela pode ser entendida como uma poesia que se oferece a qualquer leitor, sem distinções. Parece-nos que o poeta concentrou-se na elaboração de uma linguagem acolhedora, uma linguagem que se abre a um público amplo e diversificado, pois se revela simultaneamente crítica e otimista, carregada de ideias e, também, de composições imagéticas exuberantes. Manoel de Barros obteve, com seu trabalho poético, um universo de palavra que tem por propósito acolher todo tipo de leitor, desde o mais crítico até o mais despreocupado. Tal afirmação se pautava na observação de que sua

poesia está caracterizada pela articulação antagônica de fatores constitutivos, provocando a reflexão e, ao mesmo tempo, convidando a uma experiência estética mais lúdica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. Revendo o surrealismo. In: _____. *Notas de literatura I*. Trad. de J. Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003a, p. 135-140.
- ADORNO, T. W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de literatura I*. Trad. de J. Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003b, p. 65-89.
- ANDRADE, O. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 1991.
- ANDRADE, C. D. *A rosa do povo*. 38. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARBOSA, J. A. As ilusões da modernidade. In: _____. *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 9-37.
- BARBOSA, L. H. *Palavras do chão: um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros*. São Paulo: Annablume, 2003.
- BARROS, M. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010a.
- BARROS, M. Eu sou o rascunho de um sonho. In: MÜLLER, A. (Org.). *Manoel de Barros*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010b, p. 38-171.
- BARROS, M. Conversas por escrito: Entrevistas: 1970-1989. In: _____. *Gramática Expositiva do chão: poesia quase toda*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, p. 305-343.
- BARROS, M. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Planeta, 2008.
- BARTHES, R. Literatura e metalinguagem. In: _____. *Crítica e verdade*. Trad. de L. Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 27-29.
- BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Trad. de I. Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BENJAMIN, W. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana. In: _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Trad. de M. L. Mota et al. Lisboa: Relógio D'Água, 1992, p. 177-196.
- BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: _____. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986a, p. 114-119.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de História. In: _____. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986b, p. 222-232.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986c, p. 197- 221.

BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. de J. C. M. Barbosa e H. A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2010, p. 103-149.

BERARDINELLI, A. *Da poesia à prosa*. Trad. de M. S. Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. de C. F. Moisés e A. M. L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Trad. de A. M. Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOSI, A. Poesia-resistência. In: _____. *O ser e o tempo da poesia*. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a, p. 163-227.

BOSI, A. A poesia é ainda necessária?. In: _____. *O ser e o tempo da poesia*. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b, p. 259-274.

BRASILEIRO, A. *Da inutilidade da poesia*. Rio de Janeiro; Feira de Santana: 7Letras; UEFS Editora, 2012.

BRITTO, P. H. *Trovar claro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BUCIOLI, C. A. B. *Entretecer e tramar uma teia poética: a poesia de Orides Fontela*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2003.

CAMPOS, H. Bereshit: a gesta da origem. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 fev. 1984. Folhetim, nº 369, p. 06, 07, 08, 12.

CAMPOS, H. *Galáxias*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2004.

CARONE, M. Em busca de um conceito de montagem. *Discurso*. São Paulo, v. 4, n. 4, p. 187-193, 1973.

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

CHAUÍ, M. Prefácio. In: FONTELA, O. *Teia*. São Paulo: Geração Editorial, 1996, p. 9.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUNM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. de A. M. R. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 39-56.

COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. 2. ed. Trad. de C. P. B. Mourão et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COMPAGNON, A. *Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Trad. de L. T. Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CORTÁZAR, J. Para uma poética. In: *Valise de cronópio*. Trad. de D. Arrigucci Jr. e J. A. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 85-101.

DÄLLENBACH, L. *El relato especular*. Trad. de R. Buenaventura. Madrid: Visor, 1991.

DIAS, M. H. M. Espaço e linguagem na poesia de Manoel de Barros: uma constante (des)aprendizagem. In: *Revista Antares*, Caxias do Sul, n. 1, p. 125-133, jan./jun. 2009.

DIAS, M. H. M. Uma poética do embuste: entre a prosa e a poesia. In: *7faces*, Natal-RN, ano 6, ed. 11, p. 64-89, jan./jul. 2015.

DUBOIS, J. et al. *Dicionário de linguística*. Trad. de I. Blikstein et al. São Paulo: Cultrix, 2006.

EIKHENBAUM, B. A teoria do “Método Formal”. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1973, p. 03-38.

ELIADE, M. Magia e prestígio das “origens”. In: _____. *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 25-38.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaio*. Trad. de I. Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

ELIOT, T. S. *A terra devastada*. Trad. de G. Cunha. Lisboa: Relógio D’Água, 1999.

ESTEBAN, C. *Crítica da razão poética*. Trad. de P. A. N. Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. de M. M. Curione e D. F. Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAGNEBIN, J. M. Lembrar escrever esquecer. São Paulo: Ed. 34, 2009.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. de L. Guimarães e M. A. R. Coutinho. UFMG: Faculdade de Letras, 2005.

GRÁCIA-RODRIGUES, K. *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa*. 2006. 318 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). UNESP, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.

GRÜTZMANN, I. A mágica flor azul: canções, romantismo, nostalgia e continuidade no germanismo. In: *Revista Escritas*, Goiânia, v.1, p. 201-227, 2008.

HEIDEGGER, M. *El ser y el tiempo*. 2. ed. México; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1962.

JAKOBSON, R. O dominante. In: LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Francisco Alves, v.1, 1983, p.485-491.

JAKOBSON, R. Lingüística e poética. In: _____. *Lingüística e comunicação*. Trad. de I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 2003, p. 118-162.

JAUSS, H. R. A estética da recepção: colocações gerais. In: COSTA LIMA, L. (Org.). *A literatura e o leitor, textos da estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 43-61.

LIMA, L. C. O questionamento das sombras: mimesis na modernidade. In: _____. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980, p. 67-227.

MACIEL, M. E. Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da modernidade. In: _____. *Vôo transverso*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999a, p. 19-41.

MACIEL, M. E. Uma voz sobre a pedra (A trajetória poética de Carlos Ávila). In: ÁVILA, C. *Bissexto sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1999b, p. 159-170.

MAGRITTE, R. *La clef des songes*. Coleção particular, 1930.

MAGRITTE, R. *Les mots et les images*. Bruxelas: Espace Nord, 2012.

MARTINS, L. R. Colagem: investigações em torno de uma técnica moderna. In: *Revista ARS*, São Paulo, n. 10, v. 1, p. 50-60, ago. 2008.

MELO NETO, J. C. *Museu de tudo e depois*. Poesias completas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

MENEGAZZO, M. A. A poética visual de Manoel de Barros. In: *IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, 2004, Évora. Estudos literários/Estudos culturais. Évora: Ed. Universidade de Évora/APCL, 2004, v. 3. p. 1-8.

MOISÉS, C. F. *Poesia e utopia: sobre a função social da poesia e do poeta*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

NASR, S. H. Alguns princípios metafísicos pertinentes à natureza. In: _____. *O homem e a natureza*. Trad. de R. B. Pedreira Filho. Rio de Janeiro: Zahar, 1977, p. 79-110.

PALO, M. J.; OLIVEIRA, M. R. D. *Literatura infantil: voz de criança*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

PAZ, O. Os signos em rotação. In: _____. *O arco e a lira*. Trad. de A. Roitman e P. Wacht. São Paulo: Cosac Naif, 2012a, p. 259-291.

PAZ, O. A imagem. In: _____. *O arco e a lira*. Trad. de A. Roitman e P. Wacht. São Paulo: Cosac Naif, 2012b, p. 104-119.

PAZ, O. A linguagem. In: _____. *O arco e a lira*. Trad. de A. Roitman e P. Wacht. São Paulo: Cosac Naif, 2012c, p. 37-55.

PAZ, O. A tradição da ruptura. In: _____. *Os filhos do barro*. Trad. de A. Roitman e P. Wacht. São Paulo: Cosac Naif, 2013a, p. 13-28.

PAZ, O. Analogia e ironia. In: _____. *Os filhos do barro*. Trad. de A. Roitman e P. Wacht. São Paulo: Cosac Naif, 2013b, p. 65-83.

PAZ, O. André Breton ou a busca do início. In: _____. *Signos em rotação*. Trad. de S. U. Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 221-230.

PERRONE-MOISÉS, L. O *parti pris* de Ponge. In: _____. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000a, p. 75-84.

PERRONE-MOISÉS, L. A inútil poesia de Mallarmé. In: _____. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000b, p. 29-34.

PESAVENTO, S. J. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. In: *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 11, n. 11, p. 25-30, 2004.

PESSOA, F. *Poemas escolhidos*. São Paulo: O Estado de S. Paulo; Klick, 1997.

POMORSKA, K. *Formalismo e futurismo: a teoria formalista russa e seu ambiente poético*. Trad. de S. U. Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

POUND, E. *ABC da literatura*. Trad. de A. Campos e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

REALES, L. O espelho convexo de Onetti. In: *Fragmentos*, Florianópolis, n. 2, p. 11-19, jan./jun. 2001.

SANCHES NETO, M. *Achados do chão*. Ponta Grossa, PR: Editora da UEPG, 1997.

SANTOS, S. D. *Manoel de Barros e a oficina de transfazer natureza*. 2013. 172 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). UNESP, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto.

SANTOS, C. J. *A ordem secreta das coisas: René Magritte e o jogo do visível*. 2006. 139 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SILVA, C. S. Manoel de Barros: lírica, invenção e consciência criadora. In: *Fronteiras*, São Paulo, n. 5, artigo 21, p. 1-9, ago. 2010.

SISCAR, M. A. Poetas à beira de uma crise de versos. In: _____. *Poesia e crise: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2010, p. 103-116.

SISCAR, M. A. O grande deserto de homens. In: *Remate de males*, Campinas, SP, n. 29(1), p. 139-149, jan./jun. 2009.

SÓ DEZ por cento é mentira: a desbiografia oficial de Manoel de Barros. Direção: Pedro Cezar. Produção: Pedro Cezar, Kátia Adler e Marcio Paes. [S.l.]: Artesanato Eletrônico, 2008, 1 DVD (81min).

TELES, G. M. *A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário*. São Paulo: Cultrix, 1979.

UNGARETTI, G. *Razões de uma poesia*. Trad. de L. Lagana et al. São Paulo: Ed. da USP; Ed. Imaginário, 1994.

VALÉRY, P. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. *Variedades*. Trad. de M. M. de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 193-210.

WALDMAN, B. A poesia ao rés do chão. In: BARROS, M. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, p. 11-32.

ANEXOS

Anexo 01

O cisne

A Victor Hugo

I

Andrômaca, só penso em ti! O fio d'água
Soturno pobre espelho onde esplendeu outrora
De tua solidão de viúva a imensa mágoa,
Este mendaz Simeonte em que teu pranto aflora,

Fecundou-me de súbito a fértil memória,
Quando eu cruzava a passo o novo Carrossel.
Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história
Depressa muda mais que um coração infiel);

Só na lembrança vejo esse campo de tendas,
Capitéis e cornijas de esboço indeciso,
A relva, os pedregulhos com musgo nas fendas,
E a miuçalha a brilhar nos ladrilhos do piso.

Ali havia outrora os bichos de uma feira;
Ali eu vi, certa manhã, quando ao céu frio
E límpido o Trabalho acorda, quando a poeira
Levanta no ar silente um furacão sombrio,

Um cisne que escapara enfim ao cativoiro
E, nas ásperas lajes os seus pés ferindo,
As alvas plumas arrastava ao sol grosseiro.
Junto a um regato seco, a ave, o bico abrindo,

No pó banhava as asas cheias de aflição,
E dizia, a evocar o lago natal:
“Água, quando cairás? Quando soarás, trovão?”
Eu vejo esse infeliz, mito estranho e fatal,

Tal qual o homem de Ovídio, às vezes num impulso,
Erguer-se para o céu cruelmente azul e irônico,
A cabeça a emergir do pescoço convulso,
Como se a Deus lançasse um desafio agônico!

II

Paris muda! mas nada em minha nostalgia

Mudou! novos palácios, andaimes, lajedos,
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
E essas lembranças pesam mais do que rochedos.

Também diante do Louvre uma imagem me oprime:
Penso em meu grande cisne, quando em fúria o vi,
Qual exilado, tão ridículo e sublime,
Roído de um desejo infindo! e logo em ti,

Andrômaca, às carícias do esposo arrancada,
De Pirro a escrava, gado vil, trapo terreno,
Ao pé de ermo sepulcro em êxtase curvada,
Triste viúva de Heitor e, após, mulher de Heleno!

E penso nessa negra, enferma e emagrecida,
Pés sob a lama, procurando, o olhar febril,
Os velhos coqueirais de uma África esquecida
Por detrás das muralhas do nevoeiro hostil;

Em alguém que perdeu o que o tempo não traz
Nunca mais, nunca mais! nos que mamam da Dor
E das lágrimas bebem qual loba voraz!
Nos órfãos que definham mais do que uma flor!

Assim, a alma exilada à sombra de uma faia,
Uma lembrança antiga me ressoa infinda!
Penso em marujos esquecidos numa praia,
Nos párias, nos galés, nos vencidos... e em outros mais ainda! (BAUDELAIRE, 1985, p. 324-329)

Anexo 02

Eis, de acordo com a concepção de Jakobson (2003), a designação dos fatores constituintes básicos de todo ato verbal: o *remetente* emite uma *mensagem* para o *destinatário*; para que haja eficácia no processo comunicativo, é necessário que a mensagem emitida refira-se a um assunto passível de verbalização, isto é, que ela tenha um *contexto*, que a emissão dê-se por via de um *código* comum aos falantes, e, por fim, que haja um *contacto*, um canal físico e uma conexão psicológica.

Além disso, Jakobson destaca que cada um desses fatores básicos do ato comunicativo coliga-se a uma função específica da linguagem, sendo elas a função emotiva, a poética, a conativa, a referencial, a metalinguística e a fática. Quanto às singularidades expressivas das funções da linguagem, em sua relação com os fatores que fundamentam a mensagem comunicativa, destacamos que: a função *emotiva*, centrada no *remetente*, exprime a postura sensível daquele que fala concernente àquilo que está falando; já a função *poética* coloca em evidência a *mensagem*, concentrando-se na forma; a função *conativa* visa, a seu turno, atingir o *destinatário*, encontrando maior força de expressão, desse modo, no uso do imperativo e do vocativo; a função *referencial*, por outro lado, privilegia o *contexto* da mensagem, viabilizando a não-equivocidade de sentido, uma vez que está fundamentada no princípio da denotação; quanto à função *metalinguística*, atrelada ao *código*, permite que o discurso

focalize a própria linguagem, isto é, que o discurso constitua-se como linguagem que fala de si mesma; e, por fim, a função *fática* enfatiza o *contacto*, servindo ao propósito de testar ou averiguar o canal de comunicação.

Anexo 03

Catecismo de Berceo

1.

Fazer com que a palavra leve
pese como a coisa que diga,
para o que isolá-la de entre
o folhudo em que se perdia.

2.

Fazer com que a palavra frouxa
ao corpo de sua coisa adira:
fundi-la em coisa, espessa, sólida,
capaz de chocar com a contígua.

3.

Não deixar que saliente fale:
sim, obrigá-la à disciplina
de proferir a fala anônima,
comum a todas de uma linha.

4.

Nem deixar que a palavra flua
como rio que cresce sempre:
canalizar a água sem fim
noutras paralelas, latente. (MELO NETO, 1988, p. 287-288)

Anexo 04

Procura da poesia

Não faças versos sobre acontecimentos.
Não há criação nem morte perante a poesia.
Diante dela, a vida é um sol estático,
não aquece nem ilumina.
As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
Não faças poesia com o corpo,
esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.

Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro
são indiferentes.
Não me reveles teus sentimentos,
que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.

O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.

Não cantes tua cidade, deixe-a em paz.

O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das casas.

Não é música ouvida de passagem; rumor do mar nas ruas junto à linha de espuma.

O canto não é a natureza

nem os homens em sociedade.

Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.

A poesia (não tires poesia das coisas)

elide sujeito e objeto.

Não dramatizes, não invoques,

não indagues. Não percas tempo em mentir.

Não te aborreças.

Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,

vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família

desapareceram na curva do tempo, é algo imprestável.

Não recomponhas

tua sepultada e merencória infância.

Não osciles entre o espelho e a

memória em dissipação.

Que se dissipou, não era poesia.

Que se partiu, cristal não era.

Penetra surdamente no reino das palavras.

Lá estão os poemas que esperam ser escritos.

Estão paralisados, mas não há desespero,

há calma e frescura na superfície intata.

Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.

Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.

Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.

Espera que cada um se realize e consume

com seu poder de palavra

e seu poder de silêncio.

Não forces o poema a desprender-se do limbo.

Não colhas no chão o poema que se perdeu.

Não adules o poema. Aceita-o

como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada

no espaço.

Chega mais perto e contempla as palavras.

Cada uma

tem mil faces secretas sob a face neutra

e te pergunta, sem interesse pela resposta,

pobre ou terrível, que lhe deres:

Trouxeste a chave?

Repara:

ermas de melodia e conceito
 elas se refugiaram na noite, as palavras.
 Ainda úmidas e impregnadas de sono,
 rolam num rio difícil e se transformam em desprezo. (ANDRADE, 2007, p. 24-26)

Anexo 05

Áporo

Um inseto cava
 cava sem alarme
 perfurando a terra
 sem achar escape.

Que fazer, exausto,
 em país bloqueado,
 enlace de noite
 raiz e minério?

Eis que o labirinto
 (oh razão, mistério)
 presto se desata:

em verde, sozinha,
 antieuclydiana,
 uma orquídea forma-se. (ANDRADE, 2007, p. 63)

Anexo 06

A flor e a náusea

Preso à minha classe e a algumas roupas,
 vou de branco pela rua cinzenta.
 Melancolias, mercadorias espreitam-me.
 Devo seguir até o enjôo?
 Posso, sem armas, revoltar-me?

Olhos sujos no relógio da torre:
 Não, o tempo não chegou de completa justiça.
 O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.
 O tempo pobre, o poeta pobre
 fundem-se no mesmo impasse.

Em vão me tento explicar, os muros são surdos.
 Sob a pele das palavras há cifras e códigos.
 O sol consola os doentes e não os renova.
 As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.

Vomitam esse tédio sobre a cidade.
 Quarenta anos e nenhum problema
 resolvido, sequer colocado.
 Nenhuma carta escrita nem recebida.
 Todos os homens voltam para casa.
 Estão menos livres mas levam jornais
 e soletram o mundo, sabendo que o perdem.

Crimes da terra, como perdoá-los?
 Tomei parte de muitos, outros escondi.
 Alguns achei belos, foram publicados.
 Crimes suaves, que ajudam a viver.
 Ração diária de erro, distribuída em casa.
 Os ferozes padeiros do mal.
 Os ferozes leiteiros do mal.

Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.
 Ao menino de 1918 chamavam anarquista.
 Porém meu ódio é o melhor de mim.
 Com ele me salvo
 e dou a poucos uma esperança mínima.

Uma flor nasceu na rua!
 Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
 Uma flor ainda desbotada
 ilude a polícia, rompe o asfalto.
 Façam completo silêncio, paralise os negócios,
 garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.
 Suas pétalas não se abrem.
 Seu nome não está nos livros.
 É feia. Mas é realmente uma flor.

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
 e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
 Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
 Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.
 É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio. (ANDRADE, 2007, p. 27-28)

Anexo 07

Eu vi uma rosa

Eu vi uma rosa
 – Uma rosa branca –
 Sozinha no galho.
 No galho? Sozinha
 No jardim, na rua.

Sozinha no mundo.

Em torno, no entanto,
Ao sol de mei-dia,
Toda a natureza
Em formas e cores
E sons esplendia.

Tudo isso era excesso.

A graça essencial,
Mistério inefável
– Sobrenatural –
Da vida e do mundo,
Estava ali na rosa
Sozinha no galho.

Sozinha no tempo.

Tão pura e modesta,
Tão perto do chão,
Tão longe na glória
Da mística altura,
Dir-se-ia que ouvisse
Do arcanjo invisível
As palavras santas
De outra Anunciação. (BANDEIRA, 1993, p.186)

Anexo 08

O ferrageiro de Carmona

Um ferrageiro de Carmona
que me informava de um balcão:
—Aquilo? E de ferro fundido,
foi a fôrma que fez, não a mão.

Só trabalho em ferro forjado
que é quando se trabalha ferro;
então, corpo a corpo com ele,
domo-o, dobro-o, até o onde quero.

O ferro fundido é sem luta,
é só derramá-lo na fôrma.
Não há nele a queda-de-braço
e o cara-a-cara de uma forja.

Existe grande diferença

do ferro forjado ao fundido;
 é uma distância tão enorme
 que não pode medir-se a gritos

Conhece a Giralda em Sevilha?
 De certo subiu lá em cima.
 Reparou nas flores de ferro
 dos quatro jarros das esquinas?

Pois aquilo é ferro forjado.
 Flores criadas numa outra língua.
 Nada têm das flores de fôrma
 moldadas pelas das campinas.

Dou-lhe aqui humilde receita,
 Ao senhor que dizem ser poeta:
 O ferro não deve fundir-se
 nem deve a voz ter diarreia.

Forjar: domar o ferro à força,
 não até uma flor já sabida,
 mas ao que pode até ser flor
 se flor parece a quem o diga. (MELO NETO, 1988, p. 22)

Anexo 09

Se às vezes digo que as flores sorriem
 E se eu disser que os rios cantam,
 Não é porque eu julgue que há sorrisos nas flores
 E cantos no correr dos rios...
 É porque assim faço mais sentir aos homens falsos
 A existência verdadeiramente real das flores e dos rios.
 Porque escrevo para eles me lerem sacrifico-me às vezes
 À sua estupidez de sentidos...
 Não concordo comigo mas absolvo-me,
 Porque só sou essa coisa séria, um intérprete da Natureza,
 Porque há homens que não percebem a sua linguagem,
 Por ela não ter linguagem nenhuma. (PESSOA, 1997, p. 36)

Anexo 10

Sonetinho de verão

Traído pelas palavras.
 O mundo não tem conserto.
 Meu coração se agonia.
 Minha alma se escalavra.
 Meu corpo não liga não.

A idéia resiste ao verso,
o verso recusa a rima,
a rima afronta a razão
e a razão desatina.
Desejo manda lembranças.

O poema não deu certo.
A vida não deu em nada.
Não há deus. Não há esperança.
Amanhã deve dar praia. (BRITTO, 1997, p. 81)

TERMO DE REPRODUÇÃO XEROGRÁFICA

Autorizo a reprodução xerográfica do presente Trabalho de Conclusão, na íntegra ou em partes, para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 06/02/2017

Suzel Domini dos Santos