

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
FACULDADE DE LETRAS

ARIANA NUNES LOBO

Geografia da criação: descrição da metáfora na poesia de Manoel de Barros

GOIÂNIA
OUTUBRO/2015

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Ariana Nunes Lobo		
E-mail:	lobo.ariananunes83@gmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim	<input type="checkbox"/> Não	
Vínculo empregatício do autor			
Agência de fomento: CNPQ		Sigla:	
País:	Brasil	UF:	GO
		CNPJ:	
Título:	Geografia da criação: descrição da metáfora na poesia de Manoel de Barros		
Palavras-chave:	Poesia, Manoel de Barros, metáfora, fórmula poética.		
Título em outra língua:	Poetic writing geography: description of the metaphor in the poetry of Manoel de Barros		
Palavras-chave em outra língua:	poetry, Manoel de Barros, metaphor, poetic formula		
Área de concentração:	Estudos literários		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	25/11/2015		
Programa de Pós-Graduação:	Letras e lingüística – Letras - UFG		
Orientador (a):	Jamesson Buarque de Souza		
E-mail:	jamessonbuarque@gmail.com		
Co-orientador (a):*	Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo		
E-mail:	goiandira.letas@gmail.com		

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

_____ Data: ____ / ____ / ____
Assinatura do (a) autor (a)

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

ARIANA NUNES LOBO

Geografia da criação: descrição da metáfora na poesia de Manoel de Barros

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Jamesson Buarque de Souza

GOIÂNIA
OUTUBRO/2015

Ficha catalográfica elaborada automaticamente
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

Nune Lobo, Ariana
Geografia da criação: descrição da metáfora na poesia de Manoel de Barros
[manuscrito] / Ariana Nune Lobo. - 2015.
LXXXVIII, 88 f.

Orientador: Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza; co-orientador Dr. Giovana Bleyer
Ferreira dos Santos; co-orientador Dr. Maria Amélia Salvo .
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL) ,
Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2015.

1. poesia. 2. Manoel de Barros. 3. metáfora. 4. fórmula poética. I. Buarque de Souza,
Jamesson, orient. II. Bleyer Ferreira dos Santos, Giovana, co-orient. III. Título.

Para os dois silêncios
que preenchem em ausência
os vãos dos meus abismos.

Agradeço:

À minha mãe em primeiro lugar, pelo apoio de sempre. Meu pai, madrasta, irmãos (incluindo dois que ainda não chegaram), tios e primos.

Ao meu orientador e amigo querido Jamesson Buarque, pelo incentivo, confiança e infinita paciência.

Aos professores da pós-graduação Solange Yokozawa, Goiandira Ortiz, Antón Quintela, Renata Rocha e Jamesson Buarque, pelas aulas enriquecedoras.

Ao meu amigo Gustavo Ponciano sem o qual essa conquista não seria possível.

À minha amiga e companheira de caminhada acadêmica, Tauana Maira L. S. Estevão, que desde 2008 me acompanha nos estudos e na vida.

A Marcelo Rezende, pelo incentivo e apoio incondicionais.

A todos os meus amigos que estiveram presentes e me apoiaram durante o curso do mestrado. Cintia, Vitor, Julia, Ingredhy, Aressa, Regina e tantos outros aos quais sou imensamente grata.

À minha chefe e amiga, Divania Rodrigues, pela compreensão nos momentos finais de escrita da dissertação.

À Capes, pela confiança e auxílio financeiro.

A todos que de alguma forma torceram por mim durante o curso do mestrado.

Poesia é voar fora da asa
(Manoel de Barros)

RESUMO

O presente estudo pretende descrever o processo de composição da fórmula poética do poeta Manoel de Barros por meio das construções metafóricas. É certo que existe um padrão na poesia de Barros, algo que diz da existência de um fio condutor interno que arremata todos os versos de modo similar. Esse padrão estilístico é o que se tem neste estudo por “fórmula poética”. Em Manoel de Barros, a metáfora se dá por meio de A) fragmentação de frases, B) montagem caótica de versos, C) ruptura semântica, D) quebra da expectativa por meio do ilogismo, e E) ausência de semelhança causal entre os elementos postos em relação. A metáfora em Barros está, em geral, a serviço do manifesto, da denúncia da desumanização do homem e da coisificação do mundo. As estratégias temáticas de composição poética em Barros estão subjugadas à metáfora, como a infância e a natureza, por exemplo. O modo peculiar de composição das metáforas no poeta é o que confere a ele seu estilo, é o carro-chefe de sua fórmula poética, daí sua importância. Desse modo, essa pesquisa pretende investigar nas metáforas manoelinas os elementos que formam sua fórmula poética.

Palavras-chave: poesia, Manoel de Barros, metáfora, fórmula poética.

ABSTRACT

This study aims to describe the writing process of poetic formula of the poet Manoel de Barros through the metaphorical constructs. It is true that there is a pattern in Barros poetry, which says that there is a wire inner conductor that concludes all the verses in the same way. This stylistic pattern is what we have in this study as "poetic formula." In Manoel de Barros, the metaphor is given by A) fragmentation of phrases, B) chaotic assembly lines, C) semantic break, D) breach of expectation through the illogicality, and E) absence of causal similarity between the elements brought into relation. The metaphor in Barros is generally the manifesto of the service of man's dehumanization of the complaint and the objectification of the world. The thematic strategies of poetic composition in Barros are subjugated to the metaphor, like childhood and nature, for example. The peculiar mode of composition of metaphors in the poet's what gives it its style, it is the flagship of his poetic formula, hence its importance. Thus, this research aims to investigate the metaphors manoelinas the elements that form his poetic formula.

Key-words: poetry, Manoel de Barros, metaphor, poetic formula

SUMÁRIO

Introdução	10
PARTE I - DA FÓRMULA POÉTICA	18
I.1 Fórmula poética: definição	18
I.2 Estilo e fórmula	20
I.3 Apresentação da fórmula manuelina por meio da metapoesia	24
PARTE II - DO PROCESSO DE COMPOSIÇÃO FORMULAR DE BARROS ---	38
II.1 Tríade de estreia e a ânsia modernista.....	38
II.1.1 Poemas concebidos sem pecado	39
II.1.2 Face imóvel	52
II.1.3 Poesias.....	57
II.1.4 Poslúdio	63
II.2 Definição da fórmula: Compêndio para uso dos pássaros	64
II.3 Tríade subsequente e a consolidação formular	70
PARTE III - DA METÁFORA	78
III.1 Três níveis	78
III.2 Metáfora-obra	80
Considerações finais	84
Referências	86

INTRODUÇÃO

A poesia de Manoel de Barros possui uma estratégia de composição baseada na repetição técnica e no desapego aos padrões estéticos tradicionais. Cronologicamente inscrito na geração Modernista, Barros questiona em sua poesia os valores de uma sociedade aficionada por velocidade, máquinas, informação e estruturação; defendendo, em contrapartida, uma espécie de poesia em consonância com a natureza e o cosmos, por meio da linguagem livre, como a das crianças, capaz de “fazer de nascimentos”. Essa ideologia dos versos barreanos guia o tom característico de sua poética, que apesar de inscrita na tônica modernista, a transcende, fazendo de Barros um poeta de escrita singular.

A defesa ideológica, repetida na poesia de Barros como um todo, confere a ela traços característicos muito específicos, que remetem à existência de uma fórmula de se fazer poesia. A palavra “fórmula”, por sua vez, remete à ideia de combinação de elementos que culmina em um objeto muito específico. É certo que existe um padrão na poesia de Barros, algo que nos diz da existência de um fio condutor interno que costura muitos dos versos da mesma forma. Esse “tecido” poético corresponde à obra barreana como um todo, subordinada ao uso do mesmo fio, da mesma agulha e da mesma técnica, que correspondem, por sua vez, à fórmula poética do poeta.

Assim, Manoel de Barros vai variar as dosagens de seus elementos poético-formulares por meio de seu estilo pessoal, de modo a criar novas combinações, mas sempre mantendo a receita original como referência e molde criador. O que denominamos fórmula poética, portanto, corresponde ao conjunto de restrições e técnicas às quais um determinado artista se filia diligentemente em sua obra, de modo que tais aspectos delineiam traços muito precisos ao seu estilo. Tais restrições e regras são fruto da decisão do poeta, permeadas pelo contexto axiológico no qual se insere o artista. Entender, portanto, como se dá o processo de composição formular de um poeta é descrever como acontece a criação poética daquele poeta e como pode acontecer em poetas outros, a medida que revela percursos possíveis.

Em se tratando da escrita formular de Manoel de Barros, se torna

importante também que se considere as fontes de influência que contribuíram de algum modo para a construção de seu estilo e de sua fórmula. Isso inclui o Romantismo, (levando em consideração que apesar de Barros ser contemporâneo ao Modernismo, sua formação escolar de base se deu calcada na ideologia romântica e também na clássica), o Pantanal, o folclore regional do Mato Grosso do Sul, a formação escolar do poeta, o Comunismo, o Modernismo, poetas como Rimbaud, Raul Bopp, Cassiano Ricardo, os poetas surrealistas, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, bem como os pintores e cineastas com os quais Barros teve contato quando morou em Nova York. Isso tudo norteia um mapeamento do mundo que torna a base da poesia de Barros possível, mas jamais de modo passivo em relação a este, como se somente isso fosse responsável por sua poesia. É a partir dessas influências que Barros aprende a técnica de escrita.

Em *Poética do fragmentário: uma leitura da poesia de Manoel de Barros* (1996), Goiandira Ortiz de Camargo trata, em uma primeira instância, do lugar que Barros ocupa no contexto da Arte Moderna. É certo que Barros é leitor de literatura universal, mas há poetas com os quais ele se identifica mais, e que exercem uma influência maior em sua obra. Para Goiandira Camargo, Oswald de Andrade, Rimbaud, Raul Bopp e Murilo Mendes são os poetas que mais contribuíram em nível de afinidades e convergências para a formação de um “esqueleto poético” de Barros, que ao longo de sua obra se transformaria no que ela chama de “fisionomia poética própria”. Para Camargo:

Manoel de Barros é um poeta da modernidade. Sua linguagem se inscreve na estética modernista de 22. Embora seu livro de estreia, *Poemas concebidos sem pecado*, date de 1937, ele se aclimata na temperatura da semana de 22, sua dicção poética é modernista, ritmada em versos de lirismo livre, buscada no prosaico, no tema da infância, no humor (1996, p. 20).

De modo resumido, pode-se afirmar, de acordo com o que defende a teórica, que com Oswald de Andrade, Barros aprendeu “o humor, os temas de infância, um olhar crítico, social, de viés, e o espírito dessacralizador, de renovação e rebeldia” (CAMARGO, 1996, p. 20). De Rimbaud, Barros retirou o “desregramento de todos os sentidos, o obscurecimento das imagens, a rebeldia

contra a representação mimética da realidade, a vidência, o deslocamento dos objetos, as imagens do cosmos surgindo do caos” (CAMARGO, 1996, p. 21). Em *Conversas por escrito*, de 1990, Barros diz sobre a influência dos poetas:

Só mais tarde, depois que me vi livre do internato, com 17 anos, talvez, foi que conheci o Oswald – e Rimbaud. O primeiro me confirmou que o trabalho poético consiste em modificar a língua. E Rimbaud me incentivou com *Imense dérèglement de tous les sens*. (BARROS, 1990, p.325).

O modo de lidar com a linguagem é evidenciado tanto em Barros quanto em Oswald de Andrade. Isso diz respeito ao ato de modelar a língua pela escolha da matéria de poesia. Barros continua:

O poeta é o primeiro a tocar nos ínfimos. Nas pré-coisas. Aí quando peguei o Oswald para ler, foi uma delícia. Porque ele praticava aquelas rebeldias que eu sonhava praticar. E aqueles encostamentos nos ínfimos, nos escuros – que eram encostamentos de poetas. Foi Oswald de Andrade que me segredou no ouvido – Dá-lhe Manoel! E eu vou errando como posso. (BARROS, 1990, p.324-325).

Isso evidencia a predileção de Barros pelo estilo oswaldiano. Barros rompe com o sentido lógico das palavras por meio da exploração discursiva, que é feita como em um jogo de montagem. Isso faz de Barros um poeta singular, já que leva a linguagem ao limite.

Barros e Oswald, desse modo, compreendem o fazer poético como uma forma de criar novas possibilidades de sentido para a realidade. Nota-se na poesia dos dois poetas a concepção de arte referendada pelo sonho, pela invenção, pelo tratamento demiúrgico da linguagem, pelo lúdico e pelos devaneios, além da evocação do imaginário infantil.

A infância é importante para os poetas porque indica um modo desacostumado de olhar para o mundo e para a linguagem. A infância é a verdadeira origem da palavra, “lá onde a criança diz eu ouço a cor dos passarinhos”, como explica Barros no poema “Uma didática da invenção”. O apelo pela infância é um rompimento com os níveis hierárquicos da linguagem, é desgramaticalizar a língua. Isso porque ao tornar a lida da criança com a linguagem matéria de poesia, os poetas permitem-se “errar” a língua, retirando as construções linguísticas do senso comum, criando expressões ainda não autenticadas pelo uso.

Barros apresenta convergência linguística com Murilo Mendes e Raul Bopp, ao se apropriar “do real pela fantasia e da matriz da imagem surreal na literatura brasileira” (CAMARGO, 1996, p. 21). A convergência da linguagem entre Barros e Murilo Mendes e Barros e Bopp é explicada por Camargo:

A poesia de Bopp se funda na metáfora visual. Manoel de Barros alarga essa metáfora, torna-a muito mais complexa e de natureza onírica. (...) Os versos oníricos de Murilo atraem os de Barros. Os dois poetas se encontram e se separam. Encontram-se nas visões que alucinam o real e o organizam com uma anatomia onírica. Separam-se na visão de mundo de cada um, nos princípios que cada um escolheu para se relacionar com o mundo, na estética, nas opções sociais e religiosas” (CAMARGO, 1996, p. 22).

Pertinente ressaltar que Bopp, uma das influências mais importantes para a poética de Barros, permanece como um poeta “menor”, ou seja, seu aprendiz o transcende ao mesmo tempo em que consolida sua poética. Em Bopp, a poesia possui características antropomórficas: as árvores engravidam ou são vistas como crianças ingênuas que precisam aprender mais, por exemplo. Barros, em geral, faz o processo inverso. O homem ganha características da natureza: “eu quero crescer pra passarinho”, “ele tinha o dom de árvore”, etc. O que realmente aproxima Barros de Bopp é a manipulação da linguagem e a temática da natureza, embora essa temática seja tratada de modos diferentes em um e em outro poeta.

Além disso, Barros também apresenta convergências com a arte pictórica. Goiandira Camargo sobre isso elucida:

A poesia pode evocar uma imagem pictórica, construir uma plasticidade através da palavra, transformando o poema em uma pintura de palavras. O quadro pode ser reduto do lírico, a recuperar em quem o contempla imagens líricas próprias da poesia (CAMARGO, 1996, p. 77).

Segundo Camargo (1996, p. 76-106) o poeta introduz em sua poesia traços estéticos de movimentos das artes plásticas, como o expressionismo e o cubismo. Em sua pesquisa, a teórica analisa as convergências existentes entre a obra de Barros e a dos pintores Paul Klee, René Magritte, Giuseppe Arcimboldo e Joan Miró. Camargo, sobre os diálogos entre a poesia de Barros e os artistas plásticos citados, conclui:

Manoel de Barros desenvolve o horizonte estético do modernismo com uma escritura nova, singular, trazendo

para a poesia um universo inesperado, perpassado pela intersecção de discursos e consciente de seus infinitos diálogos, da precariedade das fronteiras artísticas e de que a ruptura muitas vezes consiste em aprofundar os vínculos e não em cortá-los fora (CAMARGO, 1996, p. 106).

Assim, é possível dizer que por meio dos diálogos estabelecidos por Barros em sua poesia, o poeta busca o que é inusual e inesperado. A lida da criança com a língua de Oswald de Andrade, a temática da natureza de Bopp, o rompimento de distâncias com a pintura, fazem de Barros um poeta impetuoso e singular. As influências contribuirão para a construção de uma estética própria barreana, na qual romper com padrões previamente estabelecidos, desgramaticalizar a língua e desacostumar o olhar perante o mundo são as linhas de força centrais. Desse modo, Barros, poeta de escrita singular, funda sua própria linguagem pautada na desconstrução do que é conhecido.

Entretanto, não se defende com o estudo das influências de Manoel de Barros a predominância do fator externo na formação do estilo do poeta. Observa-se que após um período de experimentação (no qual predomina o relacionamento direto com as influências), Barros chega a uma combinação de elementos (regras e restrições) que dá certo, de modo que ele passa a repetir a dada combinação objetivando acertar novamente, sendo o peso dessa combinação maior no que diz respeito ao estilo pessoal do poeta que à relação de influências.

A poética de Manoel de Barros possui linhas de força muito definidas, que permeiam sua fórmula. Uma delas, que talvez seja a principal, é a infância como *modus operandi* de poesia, subordinada à metáfora. A infância é a verdadeira origem da palavra, “lá onde a criança diz eu ouço a cor dos passarinhos”, como explica Barros no poema “Uma didática da invenção”. O apelo pela infância é um rompimento com os níveis hierárquicos da linguagem, é desgramaticalizar a língua. Seria de dizer que para Manoel de Barros o poeta deve estar aberto às experiências sensoriais da mesma forma que as crianças. Não se trata, entretanto, da linguagem infantilizada mas de um modo planejado de se dizer a infância, ou ainda de um sentimento de infância, sendo essa lida com a linguagem marca inegável da fórmula poética barreana. Pertinente observar, entretanto, que apesar de Barros se colocar no lugar de uma criança, o “poeta menino” não

corresponde a um “menino poeta”.

Seria de dizer que, para Barros, o poeta não é um ser acostumado. Nem com o mundo e nem com a linguagem como coisa do mundo. Por isso estabelece relações inusuais com a realidade e as expressa através de inusualidades da linguagem. A natureza é outra linha de força da poesia barreana. É possível dizer que a natureza ao ser elevada como motivo criador salienta o aspecto primitivo do relacionamento com o mundo, dando a ele um caráter original, sendo a natureza em sua poesia meio de retorno à origem, ou seja, uma forma de salientar um modo primeiro de lidar com o mundo, puro e livre.

Assim como as temáticas da infância e da natureza, há outros pontos que podemos considerar como linhas de força da poesia de Barros, como a ignorância, as coisas “desúteis”, as construções fragmentadas, a ruptura semântica, o que chamamos de “golpe metafórico” (a metáfora que atinge o leitor por meio do nível de estranheza da construção vocabular), a metapoesia, dentre muitos outros aspectos, que dizem respeito tanto à temática quanto à técnica de construção poética.

Uma delas, entretanto, permite uma aproximação maior com as demais: a metapoesia. O exercício metapoético é capaz de revelar não somente a concepção particular de poesia do poeta, mas também aspectos do eixo criativo no qual se inscreve, levando em consideração que para que o poeta se debruce sobre um metapoema supõe-se que dedicou um trabalho prévio de reflexão acerca do fazer poético, sendo o que se coloca no poema resultado de tais reflexões. Esses resultados, entretanto, podem não ser conclusivos, mas uma série de dúvidas, questionamentos e possibilidades acerca do fazer poético. Ao revelar as feições do que considera por poesia, o poeta acaba por revelar a si próprio, e revela aspectos particulares de seu trabalho criativo, sendo tais aspectos passíveis de verificação em sua obra como um todo.

Dessa forma, se torna relevante a análise dos metapoemas de Barros de modo a retirar deles e analisar o uso das linhas de força formulares de sua poética, pois esse trabalho permitiria um mapeamento bastante preciso do processo de criação poética de Barros, de sua formação como poeta e de sua

poesia como fruto de um trabalho racional e planejado com a linguagem.

Assim, o presente estudo pretende, em sua primeira parte, 1) chegar a um entendimento do que se tem por fórmula poética, 2) mostrar a sua existência na poesia de Manoel de Barros, 3) relacionar fórmula ao estilo e 4) listar os elementos principais da fórmula do poeta que serão analisados mais atentamente na segunda parte.

Na segunda parte, pretende-se promover uma análise cronológica das primeiras sete obras de Manoel de Barros de modo a mapear o processo de formação estilístico-formular do poeta, dando prioridade ao estudo da metáfora manoelina. A análise dos três primeiros livros do poeta (*Poemas concebidos sem pecado*, *Face imóvel* e *Poesias*) abre um leque de possibilidades estilísticas através das experimentações às quais o poeta se dedica e que dão pistas muito precisas da poética que o poeta adotará como sua. Após, analisaremos obra posterior, *Compêndio para uso dos pássaros*, a qual consideramos o momento de definição da fórmula da poesia manoelina. Nessa obra, pretende-se enxergar o que perdura da poética apresentada nos três livros anteriores, bem como o modo pelo qual o poeta desenvolve sua poética a partir desses livros previamente analisados. Por fim, a análise dos três livros subsequentes de Barros (*Gramática expositiva do chão*, *Matéria de poesia* e *Arranjos para assobio*) nos dirá da estabilização e composição final da fórmula do poeta, de modo que a análise cronológica das obras de Barros proporciona um mapa bastante preciso do processo de formação estilística do poeta, bem como de sua fórmula.

A terceira parte desse estudo é voltada especificamente para a construção metafórica de Barros, sendo precedida por um estudo dos três níveis da metáfora segundo Paul Ricoeur. A metáfora em Barros está, em geral, a serviço do manifesto, da denúncia da desumanização do homem e da coisificação do mundo. As estratégias temáticas de composição poética em Barros estão subjugadas à metáfora, como a infância e a natureza, por exemplo. O modo peculiar de composição das metáforas no poeta é o que confere a ele seu estilo, é o carro chefe de sua fórmula poética. Daí a importância do estudo acerca do modo de construção metafórica de Barros para o presente estudo.

O que se pretende, portanto, com esse estudo, é mapear a fórmula poética de Manoel de Barros, a formação de seu estilo, bem como do seu processo de criação poético. Isso de modo a compreender como Manoel de Barros se tornou o poeta dos ínfimos, capaz de alcançar os “deslimites” da palavra, o que fez de sua escrita singular e fez dele referência da poesia contemporânea brasileira.

PARTE I - DA FÓRMULA POÉTICA

I.1 FÓRMULA POÉTICA: DEFINIÇÃO

Tomando por base o teórico Jon Elster (2008) em *Ulisses Liberto*, é possível dizer que a presença das restrições estéticas nas artes ao longo dos séculos é ostensiva. Segundo Elster (p. 224), as restrições podem ser de dois tipos principais: 1) impostas por alguma circunstância externa sobre a qual o artista não tem controle, e 2) impostas pelo próprio artista sobre sua obra. Voltando-nos especificamente para a poesia e para as restrições autoimpostas, e adotando por base a ideia de que um poeta não opta por limitar o seu fazer criativo a certos aspectos à revelia, conclui-se que tais limitações restritivas oferecem algum tipo de utilidade para a obra do poeta, o que o leva a optar por elas de forma consciente. O ato de optar implica, por sua vez, o de escolha e, logo, o de restringir. Isso porque a escolha é um ato de preferência (sendo ela de afecção ou trauma, consciente ou não), e necessariamente implica a rejeição do material outro, menos preferido. Elster afirma também que “os artistas podem impor restrições sobre si próprios, a fim de criarem melhores obras de arte” (p. 224). Para o teórico, as restrições são produtivas (ao mesmo tempo em que podem ser destrutivas) dentro do trabalho artístico no sentido em que o intensificam e enriquecem. Isso porque “as restrições devem deixar a possibilidade de escolha” (p. 224), o que faz com que a criação de uma obra de arte seja “encarada como um processo em duas etapas: *a escolha das restrições, e a escolha dentro das restrições*” (p. 225. Grifos do autor).

A poesia de Manoel de Barros possui uma estratégia de composição pautada na repetição restritiva e no desapego aos padrões estéticos. Cronologicamente inscrito na geração Modernista, assim como Cabral e Guimarães Rosa, Barros questiona em sua poesia os valores de uma sociedade aficionada por velocidade, máquinas, informação e estruturação; defendendo, em contrapartida, uma espécie de poesia em consonância com a natureza e o cosmos, por meio da linguagem criadora e “fazedora de nascimentos”. Essa ideologia dos versos barreanos guia o tom ímpar de sua poética, que apesar de inscrita na tônica modernista, a transcende, fazendo de Barros um poeta

atemporal.

Barros restringe sua poesia a certos aspectos e tais restrições são passíveis de observação em sua obra como um todo, o que indica que ele se filia a determinadas restrições de forma contínua e repetida, o que confere marcas ao seu estilo. Segundo Umberto Eco (2003, p. 153), “embora cada uma das diversas obras de um mesmo artista aspire à originalidade irrepitível, pode-se reencontrar o estilo pessoal deste artista em cada uma delas”. Isso acontece porque ao restringir seu fazer poético em determinados aspectos, o poeta acaba por envolver-se em um processo limitativo-criativo recorrente, culminando em uma “fórmula de poesia”, que lhe é individual. O que chamamos de “processo limitativo-criativo recorrente”, seguindo a linha de pensamento de Elster, seria a filiação do artista a um determinado conjunto de regras/restrições, que aparecem de forma frequente em sua obra, dando forma a seu estilo. Tal processo, portanto, deve ser entendido como o ato de repetição restritiva.

Desse modo, o uso das restrições no trabalho poético molda o estilo do poeta, e pode levá-lo à composição de uma fórmula de escrita peculiar, o que é o caso de Manoel de Barros. A palavra “fórmula” remete à ideia de combinação de elementos que culmina em um objeto muito específico. Seria de dizer que a fórmula poética é configurada a partir do conjunto de restrições às quais o poeta se filia com frequência em sua obra. Observemos os versos:

Poesia é voar fora da asa
(BARROS, 2010, p. 302)

Lagartixas têm odor verde
(BARROS, 2010, p. 333)

Eu queria crescer pra passarinho...
(BARROS, 2010, p. 335)

Só as coisas rasteiras me celestam
(BARROS, 2010, p. 338)

Os sabiás divinam
(BARROS, 2010, p. 345)

Quero as palavras que sirvam na boca dos passarinhos
(BARROS, 2010, p. 347)

Os jardins se borboletam

(BARROS, 2010, p. 358)

Existe um padrão em todos esses versos, algo que os aproxima e nos diz da existência de um fio condutor interno que os costura da mesma forma. O leitor intuitivamente nota uma semelhança entre os versos, e essa semelhança – como uma argamassa que rejunta e fixa os azulejos um ao lado do outro formando um todo, que é a parede – corresponde à fórmula poética. Nos versos manoelinos citados acima, a presença de elementos da natureza, a quebra de expectativa nas construções semânticas, a linguagem pouco rebuscada e a criação de verbos (“divinam”, “borboletam”, etc), nos dizem a respeito da fórmula do poeta, haja vista que esses são elementos que se repetem em sua obra.

No geral, conforme apontam os fragmentos de Barros, o poeta preza pela simplicidade lexical: se utiliza de vocabulário pouco rebuscado, usa muitas palavras no diminutivo (principalmente em se tratando de nomes de bichos), além de demonstrar uma visão pouco “automatizada” para o mundo, ou seja, livre da contaminação do mundo moderno. Esse modo de lidar com a linguagem, que poder-se-ia denominar “inocente”, remete ao modo com que a criança usa a linguagem. Não se trata, entretanto, da linguagem infantilizada mas de um modo planejado de se dizer a infância, ou ainda de um sentimento de infância, sendo essa lida com a linguagem marca inegável de sua fórmula.

I.1 Estilo e fórmula

No tocante à noção de estilo, se fazem necessárias algumas considerações, pois estilo é um termo que “está longe de ser um conceito puro; é uma noção complexa, rica, ambígua, múltipla” (COMPAGNON, 2010, p. 171). Para Compagnon, a noção tradicional de estilo pressupõe a noção de sinonímia, ou seja, “há várias formas de se dizer a mesma coisa, maneiras que o estilo distingue” (p. 166). Para o teórico, o estilo tem duas vertentes: uma objetiva (coletiva) e uma subjetiva (individual). Isso porque ao mesmo tempo em que o estilo pode ser o de uma época ou o de um determinado grupo social, ele é também o que distingue uma pessoa das demais, individualmente.

Compagnon aponta ainda o fato de que “a associação do estilo ao indivíduo manifestou-se pouco a pouco, a partir do século XVII” (p. 168). Até esse

período, o estilo era tido como coletivo, bem como as restrições/normas que os poetas deveriam seguir, sendo que o valor de um determinado poeta se media pela capacidade dele em encaixar a sua obra no maior número possível de restrições. Foi no período moderno, entretanto, a partir do Romantismo, que a tendência ao individualismo e à intensificação da subjetividade nas artes tomou força, os poetas voltaram-se contra as normas vigentes, e, na busca pela originalidade, acabaram, ao longo dos séculos, por criar poéticas próprias, embora atravessadas por um projeto partilhado entre eles.

Sobre isso discorre Umberto Eco (2003, p.152, grifo meu): “o conceito [*de estilo*] faz um giro, por assim dizer, de 360 graus no final do século XIX, com o decadentismo e o dantismo, quando então o estilo identifica-se com a originalidade bizarra, o desprezo dos modelos; e é daí que nascerão todas as estéticas das vanguardas históricas”. Eco aponta para a não homogeneidade da história no que diz respeito ao termo “estilo”, que se torna sinônimo de modo de expressão literária, sendo que, ao longo dos séculos, tal modo de expressão será entendido de maneiras diferentes. Sobre isso afirma o autor:

Ele logo passa, por exemplo, a designar gêneros literários amplamente codificados (estilo sublime, médio, tênue; estilo ático, asiático ou ródio; estilo trágico, elegíaco ou cômico). Nesse sentido, como em tantos outros casos, o estilo é um modo de agir segundo regras, em geral bastante prescritivas, e fazia-se acompanhar da ideia de preceito, de imitação, de aderência aos modelos. Usualmente se pensa que é com o maneirismo e com o barroco que à ideia de estilo associa-se aquela de originalidade e de engenho – e não apenas nas artes, mas também na vida, pois com a ideia renascentista de “desdenhosa desenvoltura”, o homem de estilo será aquele que terá a argúcia, a coragem (e o poder social) de comportar-se violando a regra – ou seja, mostrando que detém o privilégio de poder violá-la. (ECO, 2003, p.151)

Eco e Compagnon apontam para noções de estilo várias, e para o percurso de significados divergentes que sofreu o termo, sendo que até o século XVII o estilo era encarado como coletivo. Para Roland Barthes (2004), entretanto, o termo não pode ser tomado como coletivo, mas completamente individual, como define no trecho:

Assim, sob o nome de estilo, forma-se uma linguagem autárquica que mergulha apenas na mitologia pessoal e

secreta do autor, nessa hipofísica da palavra, onde se forma o primeiro par das palavras e das coisas, onde se instalam de uma vez por todas os grandes temas verbais de sua existência. Seja qual for seu refinamento, o estilo tem sempre algo de bruto: ele é uma forma sem destino, é o produto de um surto, não de uma intenção, é como uma dimensão vertical e solitária do pensamento. Suas referências estão no nível de uma biologia ou de um passado, não de uma História: ele é a “coisa” do escritor, seu esplendor e sua prisão, é a sua solidão. Indiferente e transparente à sociedade, andamento fechado da pessoa, não é de modo algum produto de uma escolha, de uma reflexão sobre a Literatura. É a parte privada do ritual, ergue-se a partir das profundezas míticas do escritor, e se expande para fora de sua responsabilidade. (BARTHES, 2004, p. 10-11)

Desse modo, para Barthes, o estilo não é algo controlável, ou fruto de algum tipo de planejamento prévio, mas possui origem mítica no artista, sendo que simplesmente surge, se dá a conhecer já como é. É, para o autor, algo secreto e íntimo do artista, que mesmo ele pode vir a desconhecer a origem mais profunda. Entretanto, levando em consideração a lição não generalizante dada por Compagnon em *Demônio da Teoria* no capítulo do mundo (literatura não fala apenas do mundo e nem apenas de si mesma, mas de ambos), pode-se dizer que o estilo não é apenas individual ou apenas coletivo, conforme o próprio Compagnon defende, mas, e aqui entramos em uma perspectiva bakhtiniana, se mostra um construto social: a sociedade delimita e sugere um percurso, mas é a inteligência do artista que define o estilo. Segundo Bakhtin (2003):

Desde o início de nosso estudo verificamos que o homem é o centro organizador do conteúdo-forma da visão artística, e ademais que é *um dado homem* em sua presença axiológica no mundo. O mundo da visão artística é um mundo organizado, ordenado e acabado independentemente do antedado e do sentido em torno de um homem dado como seu ambiente axiológico. (BAKHTIN, 2003, p. 173 [grifos do autor])

É certo que por detrás do poema há a presença do homem empírico como centro organizador, e por mais que sua poesia almeje a impessoalidade absoluta, ela será sempre a visão de mundo de um dado homem inscrito no mundo. Isso porque, conforme defende Bakhtin, o contexto axiológico da obra não surge do nada e depende do contexto axiológico onde o poeta está inserido.

É importante observar também que Bakhtin não trata o estilo sob a perspectiva individualista, mas social, visto que para ele estilo é interação. E assim, os discursos alheios se tornam muito importantes na construção de discursos individuais. Seria de dizer que se um indivíduo que lê os poetas canônicos de sua época e depois se torna poeta igualmente canonizado, ele, influenciado por suas fontes, fez coro (concordando ou não) ao discurso de seus predecessores. Isso porque, para Bakhtin, o estilo é formado por uma pessoa em interação com o seu grupo social, sendo nossa fala uma interação contínua de enunciados individuais e do outro, visto que carregamos discursos alheios que entrelaçamos com nossos próprios enunciados, atribuindo juízos de valor.

O poeta não pode ter acesso a qualquer poesia, ele aprende a poesia que há à sua disposição, em seu próprio cenário sociocultural, do mesmo modo em que é influenciado pelo contexto onde está inserido. Por isso, em se tratando da escrita formular de Manoel de Barros, se torna importante também que se considere as fontes de influência que contribuíram de algum modo para a construção de seu estilo e de sua fórmula. Entretanto, não se defende com isso a predominância do fator externo na formação do estilo de Barros.

Bakhtin (2003, p. 190), afirma que “a responsabilidade da criação individual só é possível no estilo, fundamentado e apoiado pela tradição”. Assim, o estilo é importante, pois o enunciado, por mais que carregue discursos alheios, é individual, concreto e único, e possui um estilo particular. Por mais que Manoel de Barros possua em suas fontes de influência poetas canônicos, ele nunca reverbera discursos alheios que não sejam também seus, e que não sejam expressados de forma individual, haja vista que, como assevera Bakhtin, o cunho de individualidade inserido na obra é o que a distingue de outras obras, pois delimita fronteiras.

Em Manoel de Barros observa-se que após um período de experimentação (no qual predomina o relacionamento direto com as influências), o poeta chega a uma combinação de elementos (regras e restrições) que dá certo, de modo que ele passa a repetir a dada combinação objetivando acertar novamente, sendo o peso dessa combinação maior no que diz respeito ao estilo pessoal do poeta que à relação de influências.

Assim, Manoel de Barros vai variar as dosagens de seus elementos poético-formulares através de seu estilo pessoal, de modo a criar novas combinações, mas sempre mantendo a receita original como referência e molde criador. Pode-se dizer que o contexto axiológico onde está inserido o poeta determina o que Elster chama de restrições externas, sobre as quais o artista não tem controle, como, no caso de Barros, o fato de ter a língua portuguesa como língua materna e de estar inserido em um determinado contexto escolar que determina o estudo de poetas específicos e não de outros, e abrange o estudo de poesia canonizada, excluindo em muito a contemporânea do poeta, correspondente ao Modernismo. Isso acaba por sugerir um caminho em se tratando de estilo, pautado no que o artista teve contato em relação às artes, o que é fruto de sua inserção em um determinado contexto, como vimos, mas é também fruto da afecção pessoal do artista, que prefere deter-se à leitura e estudo de um determinado poeta, enquanto ignora outro.

Como vimos, o que denominamos fórmula poética corresponde ao conjunto de restrições e técnicas às quais um determinado artista se filia diligentemente em sua obra, de modo que tais aspectos delineiam traços muito precisos ao seu estilo. Tais restrições e regras são fruto da decisão do poeta, permeadas pelo contexto axiológico no qual se insere o artista. Entender, portanto, como se dá o processo de composição formular de um poeta é descrever como acontece a criação poética daquele poeta e como pode acontecer em poetas outros, a medida que revela percursos possíveis.

I.3 A apresentação da fórmula manoelina por meio da metapoesia

É possível dizer que a busca da natureza da poesia leva à impressões, sensações e imagens dadas através de um trabalho estético inusual com a linguagem que é próprio da criação poética. Por meio do exercício metapoético, os interesses em relação ao mundo exterior se tornam segundo plano, um pretexto para se alcançar a poesia, pois quando eliminados os objetos externos, o sentido decorreria da atividade crítico-reflexiva acerca da própria poesia dada pelo trabalho estético que lhe é próprio.

Nesse sentido, a metapoesia serviria, fazendo uso de uma expressão de

Manoel de Barros, para alcançar os “deslimites” da poesia, pois ao tomar a si mesma como objeto, indubitavelmente confessaria algo sobre sua própria natureza de modo mais claro do que quando enfoca qualquer outro objeto. Segundo Wellington Brandão da Silva, “essa postura metapoética é uma tentativa de conhecimento e revelação do próprio ser poético. Assim, a Teoria da Poesia deixa de ser acessório e passa a se incluir no texto do próprio poeta, originando um híbrido entre poesia, crítica/teoria e manifesto” (SILVA, 2011, p. 15).

Quando João Cabral de Melo Neto escreve que a poesia é o desenrolar preciso de um novelo, ou quando Manoel Bandeira defende que lirismo é libertação, ambos estão afirmando sua própria poética individual, a partir do conceito particular que têm sobre a poesia. Dayane Celestino Almeida (2008) afirma que os poemas que aparecem como uma *ars poética* “apresentam em primeiro plano preceitos relacionados ao 'como fazer' poesia ou a como a poesia é, deve/não deve ser, ou ainda para que ela serve” (p. 216). Levando em consideração que o poeta defende tais afirmações sob a perspectiva de suas próprias ideologias, seria de dizer que a metapoesia também diz sobre o processo criativo particular do poeta, seu estilo, e diz também de sua fórmula poética.

Para Wellington Brandão da Silva (2011) o gosto de Manoel de Barros “pela metalinguagem (...) faz com que seu texto revele algo em seu próprio interior (...). Então percebemos seu gosto pela ignorância (...), pela inutilidade (...) e pela infância” (p. 6). Logo, o exercício metapoético seria capaz de revelar não somente a concepção particular de poesia do poeta, mas também aspectos do eixo criativo no qual se inscreve, levando em consideração que para que o poeta se debruce sobre um metapoema supõe-se que dedicou um trabalho prévio de reflexão acerca do fazer poético, sendo o que se coloca no poema resultado de tais reflexões.

Tais resultados, entretanto, podem não ser conclusivos, mas uma série de dúvidas, questionamentos e possibilidades acerca do fazer poético. Ao revelar as feições do que considera por poesia, o poeta acaba por revelar a si próprio, e revela aspectos particulares de seu trabalho criativo, sendo tais aspectos passíveis de verificação em sua obra como um todo. Dessa forma, se torna relevante a análise alguns metapoemas de Barros de modo a retirar deles as linhas de força formulares de sua poética.

No *Livro das ignoranças*, publicado em 1993, o poema “Didática da invenção” faz uma exposição detalhada acerca do fazer poético. O próprio título sugere um debruçar-se do poema sobre si mesmo, visto que se propõe a apresentar uma “didática” da criação poética, ou seja, objetiva imiscuir-se em um trabalho de cognição acerca da poesia. Na primeira parte do poema há uma sequência de imagens metafóricas precedidas pelo verso: “Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber:” das quais o destaque na primeira: “a) Que o esplendor da manhã não se abre com faca”. Pode-se dizer que o poema começa com uma espécie de nota do que se deve saber sobre poesia antes de se arvorar pelo trabalho didático propriamente dito. No verso destacado percebe-se que, antes de tudo, a poesia não é algo que possa ser considerado fácil no sentido em que não cede à simples inclinação de um objeto cortante pontiagudo, pois assim como o dia amanhece processualmente e de forma lógica, o poema também deve acontecer.

O último verso dessa primeira parte diz sobre o gosto do poeta pela ignorância, e de certa forma também pela infância: “Desaprender oito horas por dia ensina os princípios”. Esse verso defende que a didática da invenção é a ausência de didática, é o desaprender os manuais. O ato de desaprender está na base da poesia manuelina (desaprender a gramática, desaprender a ver o mundo com os olhos acostumados), e aponta para uma apologia à ignorância, subordinada pelo *modus operandi* da criança de lida com a linguagem. Note-se que “oito horas” corresponde ao período de jornada de trabalho dos brasileiros, logo, a “desaprendizagem” deve ser encarada como um trabalho sério e de demasiada importância.

Além disso, o termo “desaprender” remete a um retorno, a um “avançar para o início”, de modo que a poesia de Barros desvela esse gosto de origem, e, acima disso, a poesia manuelina revela um gosto pela liberdade. Isso porque, ao fazer o caminho inverso ao de aprender, o poeta se livra de bagagens e de pesos, ou seja, se livra de conhecimentos prévios acerca do mundo e da linguagem que os limitam. Isso permite que ele veja o mundo com olhos desacostumados, livres de pré-definições. A parte II do poema faz uso de uma outra expressão neológica: “desinventar”.

Desinventar objetos. O pente, por exemplo, dar ao

penete funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma Gravanha.

Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma.
(BARROS, 2010, p. 300)

Pode-se dizer que essa parte do poema é uma lição de metáfora. Dar ao penete funções de não pentear é esvaziar a palavra de seu sentido usual (é avançar para o início) e preenchê-la novamente com sentido outro, estranho, é desviar o sentido. Logo, depois da nota sobre o que se deve saber antes de ser poeta, contida na parte I do poema, a lição mais imediata a se aprender é que a metáfora é parte constitutiva basilar do exercício poético. E essa é uma lição em que Barros deposita demasiada importância. Sobre as metáforas na poesia de Barros afirma Bianca Albuquerque da Costa (2001):

Essa riqueza e diversidade vocabular, essa agramaticalidade empregada em seus textos, resultam de uma riqueza metafórica. As metáforas nos textos de Barros não estão calcadas exclusivamente nas palavras, a metaforização transcende a mera mudança no sentido vocabular, e se relaciona com todo o período, ou melhor, o autor metaforiza todo o poema (...). Manoel de Barros é um pintor nato, que, ao invés de pincéis utiliza palavras para desenhar ante os olhos dos leitores de seus poemas, seu mundo. (COSTA, 2001, p. 2)

Os poemas de Manoel de Barros se mostram ricos em metamorfoses semânticas, que acontecem tanto através das construções linguísticas inusuais e inusitadas, quanto por meio da relação ilógica entre as palavras. As construções imagéticas manoelinas subvertem o senso comum pela fragmentação e ruptura de significados, a organização caótica dos versos e a estranheza (até bizarrice) de sua combinação lexical. A propriedade metafórica manoelina é única. O poeta cria vínculos inusuais entre as palavras de um modo que lhe é muito próprio, o que acaba por “golpear” o leitor, nocauteá-lo. O que chamamos de “nocaute metafórico” pode ser considerado como marca estilística fundamental da poética de Barros, pois é principalmente em decorrência deles que sua poesia se singulariza. A parte IV do poema “Didática da invenção” dá definições de poesia, calcadas em uma sequência de imagens que ilustram o acontecimento metafórico em Barros:

No Tratado das Grandezas do Ínfimo estava escrito:
Poesia é quando a tarde está competente para dalias.

É quando
Ao lado de um pardal o dia dorme antes.
Quando o homem faz sua primeira lagartixa.
É quando um trevo assume a noite
E um sapo engole as auroras
(BARROS, 2010, p. 300)

Notamos, no trecho supracitado, a presença de fenômenos da natureza que acontecem independente da vontade humana (tarde, dia, noite, auroras), relacionados a plantas ou animais (dálíias, pardal, lagartixa, trevo, sapo). Esse é um trecho no qual a natureza é elevada como elemento de base para a criação poética. É possível dizer que a natureza ao ser elevada como motivo criador salienta o aspecto primitivo do relacionamento com o mundo, dando a ele um caráter original, sendo a natureza em sua poesia meio de retorno à origem, ou seja, uma forma de salientar um modo primeiro de lidar com o mundo, puro e livre.

Em Barros a natureza tem peso implosivo na linguagem, e isso significa dizer que o poeta se vê capaz de trazê-la ao ponto de pedra, de ave, de rio, e ainda suscitar o sentimento de contemplação em não refletir o mundo, mas ser o mundo. Seria de dizer que a natureza implode o poema, leva-o para dentro dele mesmo de forma tão intensa que alcança a linguagem em ponto de osso, o relacionamento primeiro com a linguagem, natural, livre de impurezas ou significações cristalizadas. O objetivo de Barros de alcançar uma linguagem que seja 'inaugural', é, entretanto, um objetivo falho, levando em consideração que, conforme vimos em Bakhtin, toda fala remete a discursos anteriores. A natureza, em seu caráter de eternidade, nos lembra do estado “puro” e “original” do mundo, anterior a qualquer automatização e livre de estruturas físicas e linguísticas que afastam o homem de seu estado primitivo de relacionamento com o mundo. Além disso, a natureza tem um caráter destruidor em Manoel de Barros, quando por exemplo, faz o lodo crescer no cimento, ou uma flor nascer na rachadura do muro, o que constantemente lembra os indivíduos de sua origem, e do caráter renovador da natureza, bem como de suas regras imutáveis. No poema transcrito abaixo, do livro *Retrato do artista quando coisa* (1998), Barros explica a relação de sua obra com a natureza:

Há um cio vegetal na voz do artista.
Ele vai ter que envesgar seu idioma a 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...
(BARROS, 2010, p. 359)

No poema analisado aspectos racionalizantes são subjugados à simplicidade, ao mesmo tempo rica, da natureza: refletir X ser, ideias X chuva, etc, e a voz do artista assume um “cio vegetal”, o que aponta para a poesia como erotismo e multiplicação. Subjuga-se o pensar o mundo em detrimento do senti-lo. Acontece algo semelhante com a temática da infância, no que diz respeito ao relacionamento com o mundo, como vemos nas duas partes destacadas abaixo:

VI
As coisas que não têm nome são mais pronunciadas
Por crianças

VII
No descomeço era o verbo.
Só depois 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 a cor, mas para o 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, 2010, p. 3001)

Na parte VI há novamente a evidenciação do trabalho de invenção de palavras, na VII o desvio de sentido em palavras já existentes, sendo que em ambas as partes a infância é tratada como uma espécie de “estado de poesia”. Seria de dizer que para Manoel de Barros o poeta deve estar aberto às experiências sensoriais da mesma forma que as crianças. Há uma tendência dos indivíduos, quando inseridos em aspectos morais e sociais de uma determinada cultura, a absorverem e internalizarem o modo de perspectivar a realidade comum àquela dada cultura, é o processo de aprendizado social. Isso faz com que seja formado um padrão, ou uma forma, para encaixar e estruturar as coisas do mundo, limitando, portanto, o olhar. As crianças ainda não estão com esse

sistema estruturante mental totalmente formado, e por isso lidam com o mundo de maneira divergente dos adultos comuns. O olhar delas frente ao mundo e às coisas do mundo (incluindo a linguagem) é menos condicionada do que a dos adultos, já acostumados com linguagem e com o mundo. Assim, o *modus operandi* da poesia de Barros é a lida da criança com a linguagem e com o mundo.

Importante ressaltar que em se tratando de Manoel de Barros, dizemos que sua poesia busca repercutir o relacionamento das crianças com as palavras e com o real. Tal repercussão, entretanto, é deliberada, pensada e planejada, enquanto que na criança a fala tem caráter espontâneo. Durante o processo de internalização da fala, quando as estruturas sintáticas não estão completamente formadas na mente da criança, ela tende a fazer “testes” com a linguagem, trabalhando através de semelhanças com o que ela já tem internalizado, de modo a se comunicar. Isso acaba por resultar em construções inusuais, que fogem das estruturas padrão da língua, mas lembram o uso poético que é possível fazer dela. Esse é o ponto almejado por Barros: a lida da criança com as palavras e com a linguagem, livre das estruturas padronizantes e fossilizantes e que abre uma gama maior de possibilidades de uso da língua. Afinal, como afirma Barros em na parte XIV do poema “Uma didática da invenção”: “poesia é voar fora da asa” (BARROS, 2010, p. 302), ou seja, poesia é fugir às regras e aos usos autenticados no senso comum. Importante salientar, entretanto, que essa outra lida com a linguagem só produz seu efeito por contraste com o padrão e o “fossilizado”, Logo, o pressupõe, e, portanto, não é completamente livre.

Outro aspecto relevante a ser destacado referente às partes VI e VII anteriormente citadas do poema é a questão do “delírio do verbo”, pois se trata de outra lição de metáfora, sendo que dessa vez há um acréscimo: a metáfora está sob o olhar infantil – “a criança diz: eu escuto a cor dos passarinhos”. Logo, não basta apenas esvaziar a palavra de seu sentido usual e preenchê-la novamente com sentido inusual. É preciso, antes disso, colocar-se em lugar outro de observação do mundo, lugar esse anterior a qualquer juízo de valor ou conceito, lugar original de observação: estado de conhecer o mundo pela primeira vez. É preciso desfamiliarizar o olhar. E a partir desse ponto que a voz do poeta se torna

hábil de “fazer nascimentos”, só então o verbo é capaz de “pegar delírio”. É possível conjecturar que esse olhar deslocado que Barros assume frente a realidade é o que torna suas construções metafóricas tão singulares, embora não seja o simples deslocamento do olhar, mas seu direcionamento específico para a realidade da infância: o poeta troca seus olhos pelos olhos de um menino. A parte XV do poema talvez seja a que mais se dedique a proposta didática apresentada no título:

Aos blocos semânticos dar equilíbrio. Onde o
abstrato entre, amarre com arame. Ao lado de um
primal deixe um termo erudito. Aplique na aridez
intumescências. Encoste um cago ao sublime. E no
solene um pênis sujo.
(BARROS, 2010, p. 302)

Esse trecho é aparentemente instrutivo, no sentido em que fornece informações acerca do fazer poético. Há nitidamente uma união de opostos (cago e sublime, solene e pênis sujo) evidenciando a formação da linguagem inusual da poesia. Somado a isso, há a busca pelo abstrato, pela imagem onírica. Esse é o trecho em que o trabalho didático sobre o fazer poético é dado de forma mais clara, justamente por fazer uso do imperativo, ao dar instruções. Importante observar que Barros introduz a didática proposta em seu próprio fazer poético, ou seja, ele exemplifica as instruções nas próprias instruções (“encoste um cago ao sublime. E no solene um pênis sujo” como união de opostos e “aplique na aridez intumescências” como imagem abstrata), o que torna o trecho supracitado duplamente impactante e funcional.

O trecho “encoste um cago ao sublime. E no solene um pênis sujo” discute termos considerados opostos. O estilo sublime é o estilo elevado, grandioso. Há uma desconfiança dos modernos, entretanto, em relação ao sublime, que passa a ser buscado em outras esferas. Barros, continuador da tradição modernista, opera uma dessublimação do sublime clássico ao mesmo tempo em que confere sublimidade ao ínfimo. A poética defendida por Barros passa uma rasteira no sublime, pois defende uma contaminação do sublime pelo baixo. É a paródia do sublime.

Há um outro poema de Manoel de Barros chamado “A disfunção”, publicado em *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), mais de seis

décadas após a estreia de Barros, que aborda a questão do olhar que o poeta direciona para o mundo, diferenciando-o do olhar de um observador “acostumado”:

Se diz que há na cabeça dos poetas um parafuso de a menos

Sendo que o mais justo seria o de ter um parafuso trocado do que a menos.

A troca de parafusos provoca nos poetas uma certa disfunção lírica.

Nomearei abaixo 7 sintomas dessa disfunção lírica.

1- Aceitação da inércia para dar movimento às palavras.

2 – Vocação para explorar os mistérios irracionais.

3 – Percepção de contiguidades anômalas entre verbos e substantivos.

4- Gostar de fazer casamentos incestuosos entre palavras.

5 – Amor por seres desimportantes tanto como pelas coisas desimportantes.

6 – Mania de dar formato de canto às asperezas de uma pedra.

7 – Mania de comparecer aos próprios desencontros.

Essas disfunções líricas acabam por dar mais importância aos passarinhos que aos senadores.

(BARROS, 2010, p. 399)

O poema defende aspectos de uma poética a princípio comum à poesia em geral, como a linguagem estranha e a tangenciação de temáticas universais através da articulação de elementos díspares. Há, entretanto, em um olhar mais cuidado no “dentro” do poema, a revelação de aspectos da poética particular barreana, como as desimportâncias poéticas, a presença do elemento natural, a simplicidade, a manipulação peculiar da linguagem que introduz no poema a própria poética defendida, as “metaforias” – que correspondem ao encarrilhamento de golpes metafóricos – etc. Desse modo, o poema faz descrição do processo criativo manoelino, a partir daquilo que o poeta tem como poesia e através de seu estilo peculiar construído ao longo de sua obra. O poema revela os moldes estruturais e formalizantes do poeta, que caracterizam seu estilo. Henrique Duarte Neto (2011) sobre o poema em análise afirma:

É preciso analisar primeiramente neste poema que é um verdadeiro tratado poético, o que significa o impulso lírico. Ele é visto como uma anomalia, ou seja, como uma

disfunção. Na ótica manoelina diria que o fazer poético está relacionado muito mais, tais como para certas vanguardas, com um exercício de deformação do que propriamente de criação. Daí todo o gosto do autor de Arranjos para assobio pelas ruínas, pelos restos, pelas sobras inúteis. A lírica tem a função de dar um novo status à realidade ordinária, de criar uma nova realidade. (NETO, 2011, p. 3)

Está dado no senso comum que atribuir ausência de parafusos significa acusar loucura. Manoel de Barros faz uma defesa aos poetas, no poema em análise, quando justifica a “disfunção lírica” através da troca de parafusos, e não da ausência. Essa troca de parafusos permitiria ao poeta uma percepção outra da realidade denunciada por Barros na listagem dos sintomas da tal disfunção. Os sintomas apontam principalmente para uma lida com a linguagem: “percepção de contiguidades anômalas entre verbos e substantivos”, “gostar de fazer casamentos incestuosos entre as palavras”; mas também denunciam um olhar desacostumado sobre o mundo: “Vocação para explorar os mistérios irracionais”, “mania de comparecer aos próprios desencontros”.

Seria de dizer que, para Barros, o poeta não é um ser acostumado. Nem com o mundo e nem com a linguagem como coisa do mundo. Por isso estabelece relações inusuais com a realidade e as expressa através de inusualidades da linguagem. A lida com a realidade dos poetas lembra, como dissemos, a das crianças.

A temática da infância não comparece de modo explícito no poema analisado, embora tenha peso relevante na poética manoelina, conforme vimos, e, em uma leitura cuidada, é possível perceber sua presença implícita, como nos versos “Essas disfunções líricas acabam por dar mais / importância aos passarinhos que aos senadores”, mas acima disso, a presença da infância se dá através da linguagem e do modo de lidar com ela: despreocupado como as crianças. A “despreocupação” frente à linguagem não deve ser encarada, entretanto, como sinônimo de desleixo ou de uso negligente da língua, mas de uma liberdade concedida e controlada. Isso significa dizer, explicando através da infância, que pelo fato de as crianças ainda não estarem contaminadas pelo

senso comum e pelos significados cristalizados das palavras, elas buscam os usos possíveis, sendo esses usos cerceados por um “senso de verossimilhança linguística”. O verso “gostar de fazer casamentos incestuosos com as palavras” demonstra esse gosto pela construção linguística estranha, fora dos usos comuns, improváveis, embora possíveis.

O verso “amor por seres desimportantes tanto como por coisas desimportantes” aponta para outro aspecto relevante da poesia manoelina, que, além de causar estranhamento na forma de lida com a linguagem como estrutura, estranha também no conteúdo, através da elevação das inutilidades. Henrique Duarte Neto (2011), sobre o apreço pelo ordinário em Manoel de Barros, afirma:

Na realidade expressa por Manoel de Barros em forma de poesia o ordinário ganha foro de extraordinário. Assim, o autor leva ao extremo o conselho de Rilke de fazer poesia com o cotidiano, de extrair o máximo de riqueza dos objetos. Mas ao dar foro de extraordinário ao ordinário, Manoel abre a porta também para o advento do maravilhoso. (NETO, 2011, p. 3)

A poesia se dessacraliza em Manoel de Barros, ao ter, como objeto de alcance ao sublime, coisas “desúteis” como insetos, lodo, musgo, as coisas dadas ao abandono, ou objetos inexistentes como “a máquina de chilrear” e o “fazedor de amanhecer”, etc. Isso de gostar do inútil, das insignificâncias e efemeridades fica evidente em muitos dos poemas manoelinos, dentre os quais destacamos “O apanhador de desperdícios”:

Uso a palavra para compor meus silêncios.
Não gosto das palavras
fatigadas de informar.
Dou mais respeito
às que vivem de barriga no chão
tipo água pedra sapo.
Entendo bem o sotaque das águas
Dou respeito às coisas desimportantes
e aos seres desimportantes.
Prezo insetos mais que aviões.
Prezo a velocidade
das tartarugas mais que a dos mísseis.
Tenho em mim um atraso de nascença.
Eu fui aparelhado
para gostar de passarinhos.
Tenho abundância de ser feliz por isso.
Meu quintal é maior do que o mundo.
Sou um apanhador de desperdícios:

Amo os restos
como as boas moscas.
Queria que a minha voz tivesse um formato
de canto.
Porque eu não sou da informática:
eu sou da invencionática.
Só uso a palavra para compor meus silêncios
(BARROS, 2010, p. 321).

O poema nega a linguagem “séria” do mundo moderno de modo a valorar a simplicidade das palavras desimportantes. O atraso que o eu lírico afirma possuir o permite colocar-se em lugar de contemplação perante o mundo, observando insetos em detrimento de máquinas e encontrando infinitudes no quintal de casa.

O inútil em Barros se torna “multiuso”, haja vista que o que não serve para nada acaba servindo para qualquer coisa, para tudo. E assim a inutilidade em Barros se torna instrumento de maleabilizar o mundo, torná-lo apto a ser uma “gravanha”, “ou uma begônia”, sendo que isso permite um aguçamento do olhar para as possibilidades não usuais de lidar com o mundo. Essa forma de ver o mundo remete à origem, ao começo do relacionamento entre homem e mundo, quando não há estruturalidades linguísticas definidas. A observação do funcionamento das pequenas coisas do mundo torna Barros um poeta do chão, apegado às desimportâncias do mundo moderno, conforme explicam Luciane de Paula e Marina Haber de Figueiredo (2009), no trecho:

A voz da ordem político-econômico-social vigente no mundo global prega um discurso excludente e consumista, que preza pelo desperdício, bem como imprime um aumento na velocidade dos fatos e atos. O mundo é regido por um objetivismo racional e cartesiano, o mundo dos negócios, personificado pelo homem adulto, em sua presente e constante falta de tempo. Há tempo para a velocidade informacional, para produzir tecnologia e bens de consumo cada vez menos duráveis, mas jamais para o ato contemplativo, para o ato responsável e responsivo da escuta ativa, para o interagir com a vida e deixar-se embriagar constitutivamente por ela. (...) a obra de Manoel de Barros se constrói como contradiscurso, representado esteticamente pelo subjetivismo concreto e, ao mesmo tempo, contemplativo e erótico da criança, na infância, ainda que isso seja discursivizado por um sujeito adulto que, ao refletir sobre si, em sua infância, coloca-se (em projeção interlocutiva) como um sujeito criança, nada infantil. Ao contrário, maduro em sua reflexão contemplativa (ética e estética). (DE PAULA, FIGUEIREDO, 2009, p. 2-3)

Pertinente observar que apesar de Barros se colocar no lugar de uma criança, o “poeta menino” não corresponde a um “menino poeta”. Além de a apologia à ignorância ser subordinada ao *modus operandi* de lida com a linguagem da criança, há a busca por um discurso que vai contra os discursos previamente conhecidos, do senso comum. Isso também está subordinado ao modo com o qual a criança lida com a realidade, com menos conhecimentos prévios do que os adultos, que fossilizam o olhar perante as coisas do mundo. Desse modo, a fórmula poética de Barros está subordinada ao *modus operandi* da criança de lida com o mundo e com a linguagem, embora as construções barreanas sejam planejadas, pensadas, diferentemente das construções infantis, que são espontâneas. Diz Barros no *Livro sobre nada*:

Carrego meus primórdios num andor.
Minha voz tem um vício de fontes.
Eu queria avançar para o começo.
Chegar ao acrinhançamento das palavras.
Lá onde elas ainda urinam na perna.
Antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos.
Quando a criança garatuja o verbo para falar o que
não tem.
Pegar no estame do som.
Ser a voz de um lagarto escurecido.
Abrir um descortínio para o arcano.
(BARROS, 2010, p. 339)

O vício por fontes que Barros denuncia possuir evidencia justamente o caráter de constante busca àquilo que está antes, à lida primeira com o mundo e com a linguagem. Isso significa algo além de desviar o olhar, mas substituí-lo. E o poema destaca as duas formas de substituição do olhar mais evidentes em sua poesia exemplificadas nos versos: “Chegar ao acrinhançamento das palavras” e “Ser a voz de um lagarto escurecido”, sendo que natureza e infância se tornam em Barros instrumentos de “avanço para o começo”, e as duas linhas de força com maior peso em sua poética. Explica Dalberto Teixeira (2013):

Isso nos leva a descobrir uma outra realidade, que não está condicionada pelos nossos hábitos, pelas convenções, pelas ações repetitivas. Trata-se de uma realidade que não está além, mas aquém. É anterior à linguagem, aos conceitos, à nomeação. Vejamos: as origens da poesia e da arte de uma maneira geral remetem a um mundo mítico e tem ligações com o modo de o homem primitivo e a criança conceberem o mundo. Por exemplo: como o homem primitivo concebia o mundo? Por meio de analogias. Assim o sol seria uma bola

de fogo, as estrelas pedras brilhantes, o vento um espírito e assim por diante. Por isso que o poeta se assemelha muito com o homem primitivo, com as crianças, porque a percepção do mundo não se faz por meio de conceitos, mas por meio de imagens. (TEIXEIRA, 2013, p. 7)

De acordo com todo o exposto pode-se dizer que a metapoesia trabalha como meio didático de “ensino” de poesia, bem como de descrição e exemplificação da poética particular do poeta, de sua fórmula, e também como instrumento de crítica ao mundo moderno. Em se tratando da fórmula poética de Manoel de Barros, nota-se que os poemas metalinguísticos expõem os aspectos do tecido poético manoelino que dizem respeito à composição formular do poeta, como a infância como meio de resgate de uma lida com a linguagem, como um estado de poesia; a natureza como símbolo de libertação e pureza, bem como lembrete dos valores eternos, antitéticos à aceleração mundo moderno; as não utilidades em geral como instrumento de mudança no olhar; a ignorância subordinada ao modo de lida com a linguagem e com o mundo das crianças; o golpe metafórico, bem como as metáforas (encarrilhamento de imagens metafóricas); os neologismos; a oralidade e a aparente simplicidade lexical; a relação de ilogismo entre as palavras (bizarria,); a fragmentação e ruptura semântica e a metapoesia. Os itens citados, assim como outros não citados, combinados entre si em diferentes proporções correspondem ao que denominamos como fórmula da poesia manoelina. Delimitados os elementos formulares de Barros, é preciso deter-se em uma investigação, em dando continuidade, acerca do processo de surgimento, experimentação e incorporação desses elementos à fórmula do poeta, de modo a descrever como se deu sua poética.

PARTE II – DO PROCESSO DE COMPOSIÇÃO FORMULAR DE BARROS

II.1 A tríade de estreia e a ânsia modernista

No início era o verbo. Apenas depois veio a modificação do mundo por meio do verbo. Assim, foi preciso a instauração prévia da palavra como coisa do mundo para que após ela pudesse influir nas demais coisas do mundo, incluindo nela mesma. Aos poetas de referência em geral acontece movimento semelhante: Manoel de Barros, por exemplo, primeiro se instala como proclamador do verbo na tradição da poesia para depois se lançar à instabilidade semântica que permite transver o mundo.

Os três primeiros livros de Barros (*Poemas concebidos sem pecado*, *Face imóvel* e *Poesias*) ilustram bem o movimento inicial de instauração e estabilização do poeta no cenário literário da época: o baixo modernismo. Esse movimento pode ser observado até mesmo nos títulos dessas obras em comparação com as posteriores, devido ao seu caráter de quase senso comum frente aos nocautes metafóricos que dão título às obras seguintes, como *Compêndio para uso dos pássaros*, *Gramática expositiva do chão* ou *Arranjos pra assobio*. Os três primeiros títulos parecem firmar o terreno poético para Barros, ao mesmo tempo em que abrem caminho para as peripécias semânticas às quais o poeta se vincula de forma diligente no restante de sua obra pelo do delírio do verbo. Na primeira parte deste estudo, portanto, analisaremos a tríade inicial barreana, de modo a destacar os aspectos de seu tecido poético que já aparecem nessas obras, bem como a forma que o poeta firma a si próprio no cenário literário da época, e a técnica usada por ele nesses livros. Este estudo servirá de base comparativa para as demais análises que objetivam mapear o processo de formação do estilo e da fórmula poética de Manoel de Barros.

II.1.1 Poemas concebidos sem pecado

Poemas concebidos sem pecado, lançado em 1937, é o primeiro livro de Barros e está inscrito no período histórico do baixo modernismo. É dividido em três partes: “Cabeludinho”, “Postais da cidade” e “Retratos a carvão”, e finalizado com o poema de agudo tom modernista “Informações sobre a musa”. A tônica de *Poemas concebidos sem pecado* é a relação entre os indivíduos e a cidade. “Cabeludinho”, primeiro poema do livro, destaca o amadurecimento como algo negativo por significar a perda da infância. Segundo Goiandira de F. Ortiz de Camargo (1996), “em 'Cabeludinho', o herói menino transita entre o ficcional e o mundo pessoal do poeta” (p. 31), sendo que o poema “está impregnado da experiência pessoal de Manoel de Barros” (p. 32). O tom biográfico que engloba o poema pode ser percebido principalmente, em se tratando de Barros, no olhar para a infância, na recordação de pequenos acontecimentos muito contextuais, e na busca pelo elemento infantil, que se julga perdido.

Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho
bem diferente de Iracema
desandando pouquíssima poesia
o que desculpa sua insuficiência para o canto
mas explica a sua vida
que juro ser o essencial

- Vai desremelar esse olho, menino!
- Vai cortar esse cabelão, menino!
Eram os gritos de Nhánhá
(BARROS, 2010, p. 11).

Desde o início do poema há a preocupação em desconstruir as antigas regras poéticas, o que encaixa o poema mais do que cronologicamente, mas também no que diz respeito ao conteúdo, no modernismo. Se estabelece logo de início uma comparação parodística com *Iracema*, de Alencar, de modo a destacar a marginalidade de Cabeludinho. Aspectos anti-sacros são destacados na vida do herói, como o fato de ter nascido “sob o canto do bate-num-quara” e a sua “insuficiência para o canto”, além do próprio narrador destacar o fato de Cabeludinho ser “bem diferente” da heroína Iracema, que “é símbolo de um passado histórico, idealizado e glorioso” (CAMARGO, 1996, p. 33), e que “sugere o nascimento de uma nação” inteira (CAMARGO, 1996, p. 32). Assim, a primeira estrofe do primeiro livro de poemas de Barros desconstrói toda uma tradição prévia de modo a se encaixar em uma estética outra, mais recente. Barros se

lança como poeta almejando inscrever-se na tradição modernista, e para tanto busca correspondências técnicas com poetas já consagradamente modernistas, como Oswald de Andrade. Em *Poemas concebidos sem pecado* há o que Goiandira de F. Ortiz de Camargo chama de “leitura flagrante” (1996, p. 23) de Oswald de Andrade, e conforme salienta no trecho:

Em *Poemas concebidos sem pecado*, publicado em 1937, década seguinte à efervescência modernista, a poesia de Manoel de Barros, hesitante entre o verso e a prosa, diante do horizonte aberto pelo verso livre, precariamente inventa a sua forma, aprendida, segundo o próprio poeta, no catecismo de Oswald de Andrade. A inserção do coloquial no espaço poético, a tematização do universo cotidiano e do imaginário infantil, a linguagem desprendida da lógica para concentrar e elaborar as imagens da inocência, articulam o diálogo com Oswald, numa vertente que tece o autobiográfico, exposto na mitologia da infância, com o viés social, numa linguagem lúdica, às vezes prosaica, que se ilumina aqui e ali com as imagens da “inocência criativa” e da “surpresa”. (CAMARGO, 1996, p. 31)

Cabeludinho rompe com todos os padrões desde a primeira estrofe do poema, de modo que passa a simbolizar, mais do que parte da biografia de Barros, a inserção da ideologia da modernidade nos antigos padrões sociais, a mudança, o novo, a surpresa. Simboliza as convicções filosóficas e sociais que vieram para questionar e substituir as anteriores e “ultrapassadas”, visto que a personagem é jovem e possui pensamentos divergentes dos de seus familiares mais velhos, como a Nhanhá, que representa a tradição. Cabeludinho, portanto, passa a significar a ruptura, simbologia verificável em trechos como os destacados:

Nisso chega um vaqueiro e diz:
- Já se vai-se Quério? Bueno, entonces seja felizardo
lá pelos rios de janeiros...
- Agradece o seu Marcão, meu filho
- Que mané agradecer, quero é minha funda
vou matando passarinho pela janela do trem
de preferência amassa barro
pra ver se Deus me castiga mesmo
(BARROS, 2010, p. 13)

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?
(BARROS, 2010, p. 15)

Nanhá está aborrecida com o neto que foi estudar
no Rio
e voltou ateu
- Se é pra desaprender, não precisa mais estudar
(...)
Nanhá choraminga:
- Tá perdido, diz que negro é igual com branco!
(BARROS, 2010, p. 16)

O caráter questionador e ousado de cabeludinho, que coloca em questão e rompe com as concepções ideológicas até então vigentes, é o que dá o tom modernista ao primeiro poema de *Poemas concebidos sem pecado*, que se insere na efervescência da Semana de Arte Moderna de 1922, mesmo datando uma década e meia após a Semana. Além disso, em se tratando do poema de um ponto de vista estético, o verso livre, a inserção da oralidade, “o humor, os temas da infância, um olhar crítico, social, de viés, e o espírito dessacralizador, de renovação e rebeldia, são evidências e alianças da poesia barreana com o Modernismo e, particularmente, com o universo poético de Oswald de Andrade” (CAMARGO, 1996, p. 20).

O menino Cabeludinho é uma metáfora para o indivíduo que se inscreve no mundo moderno como poeta. É jovem, questionador, rebelde, não aceita e não propaga a tradição e apresenta valores e opiniões que confrontam a tradição. Além disso, há a elevação do caráter “anti-sacro” do poeta na parte 5 do poema, na qual o padre (que é metáfora para a tradição por ser detentor e transmissor do conhecimento e da sabedoria) vê no menino um ar de superioridade que o faz poeta.

No recreio havia um menino que não brincava
com os outros meninos
O padre teve um brilho de descobrimento nos olhos
- POETA!
O padre foi até ele:
- Pequeno, por que não brinca com os seus colegas?

- É que estou com uma baita dor de barriga
desse feijão bichado.

(BARROS, 2010, pg. 13)

Aqui, a tradição é negada, já que a certeza do padre se mostra equivocada, e o poeta é “dessublimizado” por meio da quebra de expectativa. O poeta não é aquele que diz o sublime por meio do belo, mas é o ser humano comum que eleva o grotesco à nível de poesia. A metáfora em “Cabeludinho” não pretende ser geradora de uma imagem mental à serviço da lírica ou da personalidade do poeta, mas está a serviço da coletividade, pois é instrumento de confronto à tradição e de afirmação de uma determinada poética, comum a outros poetas. Esse é um viés atípico em se tratando de Manoel de Barros, haja vista que a fórmula do poeta, depois de consolidada, torna a metáfora instrumento do individual, do pessoal.

Ademais, é interessante observar que o primeiro poema do livro de estreia de Barros trate da infância de maneira tão enfática, visto que o tema passará a ecoar em sua obra insistentemente até que a domine quase que por completo, quando, a partir de 1990, Barros passe a dedicar-se quase que absolutamente à escrita de livros infantis. Em “Cabeludinho” observa-se o olhar do adulto sobre a infância, em um emaranhado de memórias que acabam por suscitar a pergunta final do poema: “Enfim, Cabeludinho, é você mesmo quem está aqui?/Onde andarão seus amigos do Porto de Dona Emília?” (BARROS, 2010, p. 17). A aparente perda do olhar e dos valores infantis leva a personagem a se perguntar se o que ela é hoje condiz com o que ela era quando criança, de modo que o amadurecimento é visto de maneira negativa, por afastar o indivíduo de sua verdadeira essência. A busca pela infância alcança, em toda a obra posterior de Barros, caráter obsessivo e se mostra como traço fundamental e basilar do estilo do poeta, visível desde seu primeiro poema publicado.

Com tema similar ao de “Cabeludinho”, “Postais da cidade” trata da relação entre a cidade e os indivíduos, sem manter, contudo, o olhar nostálgico na infância. O elemento urbano é o âmago da ideologia modernista, no sentido em que o Romantismo já havia quebrado com os moldes literários do passado e libertado a subjetividade, sendo o grande diferencial do Modernismo fazer o

mesmo em um contexto urbanizado. Assim, os sete poemas de “Postais da cidade” tratam, de maneira geral, de figuras humanas em relação ao cenário urbano. É o caso de “Dona Maria”:

Dona Maria me disse: não aguento mais, já to pra
comprar uma gaita, me sentar na calçada, e ficar tocando,
tocando...
- Mas só pra distrair?
- Que mané pra distrair! O senhor não está
entendendo?
- Entendo. A senhora vai ficar sentada na calçada, de
vestidinho sujo, cabelos despenteados, esquelada, a soprar
uma
gaitinha rouca, não é?
Depois as pessoas ficarão com pena da sua figura
esfarrapada, tocando uma gaitinha rouca, e jogarão moedas
encardidas em seu colo encardido, não é?
Seu vestido estará salpicado de mosca e lama
A senhora de três em três minutos dará uma chegada no
boteco e tomará um trago
Com pouco a senhora estará balofa, inchada de cachaça,
os lábios como cogumelos
Sua boca vai cair no chão
Uma lagarta torva pode ir roendo seu lábio superior
pelo lado de fora
Um moleque pode passar a esfregar terra em seu olho
Ligeiro visgo começará a crescer em seus pés
Alguns dias depois sua gaita estará cheia de formiga e
areia
A senhora estará cheia de lacraias e anéis
E ninguém suportará o cheiro do seu corpo, não é
assim?
Dona Maria teve um arrepio.
- Epa moço! Eu não queria dizer tanto. Só pensei de
comprar uma gaita, me sentar na calçada e ficar tocando,
tocando... até que a vida melhorasse. O resto o senhor que
inventou. Desse jeito, já estou vendo os meninos passarem
por mim a gritar: - Maria Gaiteira, fiu! Maria Gaiteira,
fiu fiu!
Por favor, moço, mande esses meninos embora pra casa
deles. O senhor já me largou na sarjeta, já fez crescer visgo
no meu pé, e agora ainda manda os moleques me
xingarem...
(BARROS, 2010, p. 22-23)

Com oralidade intensa, no poema “Dona Maria”, ficção e realidade se encontram em um mesmo nível. O enredo sugere a proximidade entre o imaginado e o mundo real, no sentido em que a personagem se identifica sobremaneira com o que lhe foi narrado e toma aquilo como verdade, chegando a sofrer a infelicidade de seu destino: “mande esses meninos embora pra

casa/deles. O senhor já me largou na sarjeta, fez crescer visgo/no meu pé, e agora ainda manda os moleques me/xingarem...”. A personagem toma o narrado pelo homem e o imaginado por ela como pertencentes ao mesmo plano, fundindo imaginações diferentes à mesma realidade e salientando sua loucura. Além disso, o poema destaca problemas comuns a ambientes urbanos, como a miséria, o vício, a falta de moradia, a desigualdade social e a maldade humana. Tudo cerceado por uma presença “destrutiva” (transformadora, renovadora) da natureza, que faz visgo crescer no pé de Dona Maria, leva lacraias, formigas e lagartas para roer-lhe o corpo, e faz uso de areia e lama para sujar-lhe e marginalizar-lhe perante os valores sociais e morais citadinos. Barros demonstra, nesse poema, um apreço pelo caráter destrutivo da natureza, que ele denomina “apego pelo abandono” em um outro poema, publicado quase seis décadas depois de *Poemas concebidos sem pecado*, no *Livro sobre nada*, no qual escreve:

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

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

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

(Eu sou beato em violetas.)

Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam
a Deus.
Senhor, eu tenho orgulho do imprestável!

(O abandono me protege.)
(BARROS, 2010, p. 342)

A capacidade de invasão e destruição (renovação) da natureza, de fazer crescer plantas nas frestas dos muros e lodo na calçada acimentada, nos diz disso de retorno a um estado de mundo original, a um relacionamento original com o mundo: “Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam a Deus”. A natureza está o tempo todo lembrando os indivíduos de suas origens, lembrando-os de olhar para as coisas ínfimas e sem importância aparente em um mundo globalizado e maquinizado, mas de importância infinita para o entendimento da

vida como um fenômeno.

O poema seguinte, “O Escrínio”, apresenta tom modernista por representar a cidade como uma face possível do Brasil:

Um poeta municipal já me chamara a cidade de escrínio.
Que àquele tempo encabulava muito porque eu não
sabia o seu significado direito.
Soava como escárnio.
Hoje eu sei que escrínio é coisa relacionada com joia,
cofre de bugigangas...
Por ai assim.
Porém a cidade era em cima de uma pedra branca
enorme
E o rio passava lá embaixo com piranhas camalotes
pescadores e lanchas carregadas de couros vacuns fedidos.
Primeiro vinha a Rua do Porto: sobrados remontados na
ladeira, flamboyants, armazéns de secos e molhados
E mil turcos babaruches nas portas comendo sementes
de abóbora...
Depois, subindo a ladeira, vinha a cidade propriamente
dita, com a estátua de Antônio Maria Coelho, herói da
Guerra do Paraguai, cheia de besouros na orelha
E mais o Cinema Excelsior onde levavam um filme de
Tom Mix 35 vezes por mês.
E tudo o mais.
Escrínio entretanto era a Negra Margarida
Boa que nem mulher de santo casto:
Nanhá mijava na rede porque brincou com fogo de dia
- Mijo de véia não disaparta nosso amor, né benzinho?
- Yes!
Um dia Nanhá Gertrudes fazia bolo de arroz.
Negra Margarida socava pilão.
E eu nem sei o que fazia mesmo.
Veio um negro risonho e disse sem perder o riso:
- Vãobora comigo, negra?
E levou Margarida enganchada no dedo para São Saruê.
Daí eu fiquei naquele casarão que tinha noites de medo.
Nanhá sonhava bobagens que eu fugi de casa pra ser
chalaneiro no Porto de Corumbá!
O mijo de Nanhá sentia, no pingar, um vazio inédito e
fazia uma lagoinha boa no mosaico...
Desse tempo adquiri a mania de mirar-me no espelho
das águas...
(BARROS, 2010, p. 19-20)

A oralidade dá novamente o tom do poema, que se divide em duas partes:
a) a que lança um olhar abrangente na cidade como um todo, e b) a que mantém
o olhar focalizado na personagem que diz “eu” no poema. As duas partes se
interligam pelo adjetivo que dá título ao poema, dirigido tanto à cidade quanto à

Negra Margarida. Alguns aspectos da estética modernista são evidentes no poema, como o uso da fala coloquial, a oralidade, o verso livre, o foco no acontecimento mundano, a dessublimação da poesia, etc. Há a mistura de elementos da cultura popular, que representa a tradição, com elementos da modernidade no trecho: “Nnhanhá mijava na rede porque brincou com fogo de dia/- Mijo de *véia* não disaparta nosso amor, né benzinho?/- Yes!”. “Mijar” na rede por ter brincado com fogo é uma crença popular transmitida através das gerações e que leva à indução ou repulsão de determinados tipos de comportamento, sendo a expressão transmissora de valores sociais previamente autenticados, e estratégia de “educação” às moralidades e valores sociais aceitos, no caso: não brincar com fogo, e/ou não desobedecer os mais velhos. Já a introdução do vocábulo em língua estrangeira “yes”, apresenta caráter de ruptura da tradição, reforçada pela oposição evidente de ideologias através da relação de diferentes gerações: “*véia*” X “benzinho”. Outro aspecto relevante a ser destacado em “O Escrínio” é a dessacralização da poesia, tanto no que diz respeito à estrutura, quanto ao material poético, observado no coloquialismo, uso do verso livre, oralidade e, tratando especificamente do conteúdo, no trecho: “O mijo de Nnhanhá sentia, no pingar, um vazio inédito e/fazia uma lagoinha boa no mosaico.../Desse tempo adquirir a mania de mirar-me no espelho das águas...”. A introdução de um elemento grotesco utilizado como meio de se alcançar o sublime poético confere caráter anti-sacro ao poema e o enquadra na estética modernista.

A primeira parte do poema, que trata especificamente da cidade, parece ser apenas uma introdução para a segunda parte, uma “desculpa” para se falar da cidade. E mesmo quando ela é posta em primeiro plano, é subjugada à beleza da negra: “Escrínio entretanto era a Negra Margarida”. Não é salientado no poema nenhum aspecto que relacione a cidade narrada ao mundo acelerado das grandes capitais, a cidade do poema se mostra bastante influenciada por um modo de vida rural.

É relevante observar que em Barros mesmo a relação com o elemento urbano tem caráter “rural”. Isso significa dizer que a poesia de Barros não é contaminada pelo movimento acelerado do mundo, tampouco pela maquinização e frenesi comuns ao ambiente urbanizado. Mesmo buscando se inscrever no

período modernista, a poética barreana possui um tom manso de fala idosa e de contação de “causos”, sendo o elemento natural sempre destacado e elevado à cidade. Barros não é um poeta urbano, como Oswald ou Mário de Andrade, pelo contrário, sua poesia interiorana vai buscar sempre na natureza e na infância o objeto de contemplação poética, sendo esses dois aspectos paradoxais à urbanidade intrínseca ao Modernismo. Assim, podemos perceber que Barros transparece os traços mais marcantes de seu estilo no seu primeiro livro, sendo que suas obras posteriores vão enfatizar esse apreço pela natureza e pela ruralidade em detrimento do movimento acelerado das grandes cidades. A cidade se torna a antítese da lida com a realidade almejada pelo poeta, lida essa encontrada na infância, no primitivismo e na natureza.

A terceira parte de *Poemas concebidos sem pecado*, intitulada “Retratos a carvão”, é toda dividida em personagens, com oralidade e coloquialismo marcantes, foco na fala interiorana, recurso ao elemento natural, e, em certa medida, à infância também. Entretanto, parece ser a parte em que o Manoel de Barros “ele mesmo” menos aparece. É certo que, como temos visto, em se tratando de seu primeiro livro, o estilo de Barros não se mostra completamente formado, embora seja possível entrever os contornos daquilo que mais tarde se consolidará como sua fórmula poética. Contudo, em “Retratos a carvão”, Barros parece se distanciar mais dele mesmo do que nas outras partes de *Poemas concebidos sem pecado*, seria de dizer que são menos visíveis os contornos estilísticos que mais tarde formarão a fórmula do poeta nessa parte de seu primeiro livro publicado. Apesar disso, “Polina” é um poema que retrata a infância:

- Como é seu nome?

- Polina

Não sabia dizer Paulina

Teria 8 anos

Rolava na terra com os bichos

Tempo todo nariz escorrendo

-Você tem saudade do sítio, Polina?

Que tinha.

- O que você fazia lá?

Que rastejava tatu.

Voltava correndo avisar o padraço: *lá no brenha tem uma!*

Tornasse pra casa sem rastro apanhava no sesso.

Era sesso mesmo que empregava.

Usava uma algaravia
Herdada de seus avós africanos e diversos assobios para
chamar nambu
O pirizeiro estava sempre carregado de passarinhos...

Polina há dois meses foi-se embora de nossa casa
Um bicho muito pretinho com pouca experiência de
sofrimento
Mas pra sua idade o suficiente
(BARROS, 2010, p. 25)

O poema trata do contato que o narrador estabeleceu com uma criança negra, de modo a destacar sua vida sofrida. A infância é utilizada no primeiro plano no poema, embora não alcance o “estado de infância” (infância como ascensão, como sabedoria e exemplo de como lidar com a realidade) comum à poesia barreana posterior, e que mostrou contornos já intensos em “Cabeludinho”. Isso porque a infância aqui é antes um motivo do que um *modus operandi*. No poema analisado, a personagem Polina se destaca por seu alto grau de sofrimento em comparação à idade pouca, e sua “adultização”, pois, apesar da fala ainda não estar completamente internalizada, ela parece estar inserida em um contexto que exige dela um comportamento específico, que a afasta da infância. A infância, apesar de estar em foco, não alcança estado de “dessação” o mundo, de lidar com a realidade livre de conhecimentos preestabelecidos, como ensina Bernardo no *Livro sobre nada*: “para infantilizar formigas é só pingar um pouquinho de água no coração delas” (BARROS, 2010, p. 333-4). Polina, ao contrário, sabe o mundo através do sofrimento. Isso nos diz da instabilidade estilística de Barros em *Poemas concebidos sem pecado*, devido à não consolidação de sua fórmula poética. As tendências que posteriormente virarão padrões já existem aqui, camufladas e intercaladas às tentativas do poeta de encaixe na estética modernista, e a outras estratégias poéticas preteridas pelo poeta no futuro. O poema “Cláudio” estabelece padrão semelhante:

Cláudio, nosso arameiro, acampou debaixo da árvore
para tirar postes de cerca
Muito brabo aquele ano de seca
Vinte léguas em redor, contam, só restava aquela
pocinha d’água:
Lama quase
Metro de redondo
Palmo de fundura.
Ali tinha um jacaré morador magrento
Compartilhando essa aguinha bem pouca

De tão sós e sujos, Cláudio
E esse jacaré se irmanavam

De noite na rede estirada
Nos galhos da árvore
Cláudio cantava cantarolava:
*Ai, morena, não me escreve
Que eu não sei a ler*

Pra lavar a feijão
Bem de cedo
Esse Cláudio abaixava no poço, batia no ombrinho
magro daquele jacaré: - licença amigo...
Que se afastava paro homem lavar-se
Que se lavava, enchia o cantil
E rumava pra cerca uma légua dali

Depois, contam, Cláudio levou esse jacaré pra casa
Que vive hoje no seu terreiro
Bigiando as crianças
Pode ser.
(BARROS, 2010, p. 26)

A aura de contação de história que cerceia o poema e a história fantasiosa remetem à vida nas cidades interioranas, reforçada pelo uso de expressões coloquiais como “brabo” e “bigiando” e pela dúvida acerca da veracidade do acontecido expressa ao final do poema, típica das conhecidas “histórias de pescador”. A referência à natureza, contudo, não se mostra com o peso do poema “Dona Maria”, sendo apenas motivo de escrita. O poema descreve uma face possível do Brasil, por meio do regionalismo, a temática da seca, a cultura, as expressões interioranas, tendência que mais tarde será quase completamente dissolvida no estilo consolidado do poeta, voltado mais para si mesmo.

O último poema do livro de estreia de Barros, contudo, mesmo ansiando inscrever-se na estética modernista de modo evidente, permite observar a concepção de poesia à qual o poeta se vincula. Pode-se dizer que a resposta para a pergunta elementar “o que é poesia?” determine o poeta em se tratando da técnica utilizada por ele em sua obra². O poema “Informações sobre a musa”, nesse sentido, permite enxergar contornos bastante precisos do Barros do futuro:

Musa pegou no meu braço. Apertou.
Fiquei excitadinho pra mulher.
Levei ela pra um lugar ermo (que eu tinha que fazer uma

² Ver tópico 1.2: “A revelação da fórmula manoelina através da metapoesia”.

lírica):

- Musa, sopra de leve em meus ouvidos a doce poesia,
a de perdão para homens, porém... quero seleção
ouviu?

-Pois sim, gafahoto, mas arreda a mão daí que a hora
é imprópria, sá?

Minha musa sabe asneirinhas

Que não deviam de andar

Nem na boca de um cachorro!

Um dia briguei com Ela

Fui pra debaixo da Lua

E pedi uma inspiração:

-Essa Lua que nas poesias dantes fazia papel
principal, não quero nem pra meu cavalo; e até logo, vou
gozar da vida; vocês poetas são uns intersexuais...

E por de japa ajuntou:

- Tenho uma coleguinha que lida com sonetos de dor
de corno; por que não vai nela?

(BARROS, 2010, p. 31)

Manoel de Barros, no poema supracitado, dessacraliza a figura da musa tanto quanto é possível. Essa estratégia vai ao encontro dos ideais modernistas de desconstrução do passado e dos manuais de se fazer poesia, mas além da apologia modernista, essa estratégia diz do poeta como manipulador de técnicas. Na mitologia é atribuída à figura da musa a capacidade de inspirar a criação artística, e por isso há a tradição da invocação à musa antes do trabalho artístico propriamente dito. Entretanto, Barros nega a inspiração. Ele chega a afirmar, no documentário intitulado *Só dez por cento é mentira*³: “não tenho inspiração, não sei o que é isso, só conheço por nome”. No poema analisado Barros traz a musa ao nível do toque, transforma-a em objeto de desejo sexual e chega a subjugá-la ao colocá-la em posição de obedecer. Há uma aura irônica – chegando a ser cômica – envolvendo o poema, que dessublima a poesia inspirada e, conseqüentemente, defende uma *poiésis* outra, que diz respeito à poesia como construto sobre a linguagem. O tom de rebeldia e destruição do passado remete ao período histórico em que o poema foi escrito, visto que o poeta se vale de uma figura símbolo da tradição poética para desconstruir tal tradição e firmar novos valores. O caráter elevado da figura da musa ainda é salientado, quando o poeta

³ *Ganhador dos prêmios de melhor documentário longa-metragem do II Festival Paulínia de Cinema 2009 e os prêmios de melhor direção de longa-metragem documentário e melhor filme documentário longametragem do V Fest Cine Goiânia 2009, o documentário “Só dez por cento é mentira”, dirigido por Pedro Cezar, é um mergulho na biografia e na poesia de Manoel de Barros. Alternando sequências de entrevistas, depoimentos e poemas do poeta, o documentário cria recursos ficcionais para ilustrar o universo poético de Barros.*

escreve “Ela” com letra maiúscula, entretanto ela é profundamente marginalizada ao ser tratada como uma espécie de serviçal, alguém a quem se procura para prestação de serviços, no caso, sexuais e artísticos. Assim, o destaque do caráter sublime da musa ao fazer uso da letra maiúscula ao se referir a Ela se torna meio irônico de rebaixamento. A figura antes tão sublime, inalcançável e divina da musa, é trazida não somente ao nível do toque, mas ao nível da promiscuidade, e isso de modo a desconstruir toda uma tradição literária cujos moldes não servem mais. Dessa maneira, “Informações sobre a musa” é um poema que possui peso duplo: tanto mostra ânsia barreana por inscrever-se no período histórico que lhe é contemporâneo, quanto evidencia um forte traço de sua poética e de sua fórmula correspondente à técnica poética. Sobre isso Goiandira Ortiz de Camargo (1996) afirma:

Manoel de Barros é um poeta da modernidade. Sua linguagem se inscreve na estética modernista de 22. Embora seu livro de estreia, *Poemas concebidos sem pecado*, date 1937, ele se aclimata na temperatura da semana de 22; sua dicção poética é modernista, ritmada em versos de lirismo livre, buscada no prosaico, no tema da infância, no humor. (CAMARGO, 1996, p. 20)

Percebe-se, em *Poemas concebidos sem pecado*, a instabilidade estilístico-formular de Manoel de Barros. O poeta oscila entre a tentativa de inscrever-se no período histórico que lhe era contemporâneo e a atender aos aspectos dominantes de seu estilo que já se mostram presentes em seu primeiro livro, como a temática da infância e da natureza, o golpe metafórico, a quebra da expectativa, e a concepção de poesia que aponta para o exercício metapoético ao qual Barros se filiará assiduamente em sua obra posterior. Observa-se, entretanto, que o movimento de inscrição no período histórico aparenta se sobrepor aos demais aspectos de sua obra, o que assinala uma preocupação relevante do poeta em firmar-se no terreno literário da época.

II.1.2 Face imóvel

O segundo livro de Manoel de Barros, *Face Imóvel*, foi publicado em 1942, no fim do Modernismo e em plena Segunda Guerra Mundial, fato que reflete na obra, levando em consideração que aborda a temática em alguns poemas. O livro possui ao todo 17 poemas, sendo que o foco na cidade ainda se faz presente,

mas há também um movimento de voltar-se para uma poesia mais reflexiva ou contemplativa – talvez pelo triste contexto histórico – o que abre espaço para a criação de metáforas mais próximas das de um Manoel Barros maduro, que tem domínio dobre sua técnica. Posteriormente, Manoel de Barros entendeu *Face imóvel* como um gesto equivocado. Na passagem desse livro para aqueles nos quais o poeta tem o pleno domínio da palavra, é pertinente observar como nesse livro se configura a dimensão social da poesia de Barros. Nesse livro ainda é possível observar o movimento oscilante do estilo do poeta, que se apresenta de forma mais evidente em alguns poemas e menos em outros. É o caso dos dois poemas transcritos abaixo, “Eu não vou perturbar a paz” e “O solitário”, respectivamente, que possuem temática muito semelhante e estratégias técnicas muito divergentes:

De tarde um homem tem esperanças.
Está sozinho, possui um banco.
De tarde um homem sorri.
Se eu me sentasse ao seu lado
Saberia de seus mistérios
Ouviria até sua respiração leve.
Se eu me sentasse a seu lado
Descobriria o sinistro
ou doce alento da vida
Que move suas pernas e braços.

Mas, ah! Eu não vou perturbar a paz que ele depôs na
praça, quieto.
(BARROS, 2010, p. 35)

Os muros enflorados caminhavam ao lado de um
homem solitário
Que olhava fixo para certa música estranha
Que um menino extraía do coração de um sapo.

Naquela manhã dominical eu tinha vontade de sofrer
Mas sob as árvores as crianças eram tão comunicativas
Que me faziam esquecer de tudo
Olhando os barcos sobre as ondas...

No entanto o homem passava ladeado de muros!
E eu não pude descobrir em seu olhar de morto
O mais pequeno sinal de que estivesse esperando
alguma dádiva!

Seu corpo fazia uma curva diante das flores
(BARROS, 2010, p. 39)

Ambos os poemas supracitados tratam de um indivíduo que, em posição de

observador, reflete sobre o interior de um outro homem, silencioso e solitário, o qual é alvo de observação e, em certa medida, de comparação. No primeiro poema o observador considera sentar e conversar com o homem na praça para saber de seus mistérios e de sua paz interior, mas desiste por não querer perturbá-lo. No segundo, o homem observado está em movimento e não parece possuir a paz do primeiro, já que não havia “o mais pequeno sinal de que estivesse esperando alguma dádiva”, e o observador, que também se mostra infeliz - “naquela manhã dominical eu tinha vontade de sofrer” - parece comparar seu sofrimento com o do homem.

No entanto, em se tratando de técnica de confecção poética, o segundo poema se aproxima em muito de um Barros maduro, enquanto o primeiro se afasta. “Eu não vou perturbar a paz” dá todas as respostas sobre si, no sentido em que se revela de forma explícita, não prende pelo golpe metafórico característico de Barros e, comparado ao restante da obra do poeta, é senso comum. Claro que existem prosaísmos e prosaísmos em Manoel de Barros, e que muitas vezes ele possui uma dimensão valorativa. O que acontece aqui é a obvialidade do poema, que desvenda-se a si mesmo sem dificuldades. O poema “O solitário”, em contrapartida, com trechos como: “os muros enflorados caminhavam” ou “música estranha/que um menino extraía do coração de um sapo”, aponta para uma percepção outra do poeta, e comparando com sua obra posterior, com o poeta que ele veio a se tornar. O poema possui uma sensibilidade e um olhar poético mais certos, proporcionados pelas metáforas cinestésicas que mantêm o poema vivo. Outra característica do livro é a presença da temática da guerra, nos poemas “Os girassóis de Van Gogh” e “Poeminha do menino inglês de 1940”, transcritos abaixo:

Hoje eu vi
Soldados cantando por estradas de sangue
Frescura de manhã em olhos de crianças
Mulheres mastigando as esperanças mortas

Hoje eu vi homens ao crepúsculo
Recebendo o amor no peito.
Hoje eu vi homens recebendo a guerra
Recebendo o pranto como balas no peito.

E, como a dor me abaixasse a cabeça,

Eu vi os girassóis ardentes de Van Gogh.
(BARROS, 2010, p. 36)

A rua onde eu morava foi bombardeada.
Nunca nós havíamos de pensar que uma coisa dessas
pudesse acontecer realmente.
Não ficou de pé uma só de nossas casas com seus
telhados vermelhos perdidos entre as folhagens.

Ontem de tarde eu vi o pai de Katy voltando do
trabalho – e nunca mais o verei
Porque por onde ele passou agora as ruínas fumam
silenciosamente...

Ah! nós brincávamos nas linhas dos lagos azuis.
Katy dançava de cabelos soltos no jardim
E eu compunha músicas singelas para seu corpo.
Sobre meus ombros ela chorava.

Agora parece que estou me despindo de alguém
De alguma coisa que vai morrendo dentro de mim
mesmo.
Que seria? Seriam aquelas cortinas velhas de nossas
janelas?
Aqueles muros tão conhecidos nossos?
Os móveis de tua casa, Katy?

Seriam os homens tão misteriosos de nossa rua?

Agora sim sinto que estou me despedindo de alguma coisa
De alguma coisa que está morrendo dentro de mim
mesmo.
(BARROS, 2010, p. 37-38)

Estando Barros inserido no contexto histórico da Segunda Grande Guerra no período de escrita e lançamento de *Face imóvel*, é possível supor que o tema influiria de alguma forma na poesia dele. Os poemas supracitados exemplificam tal influência, sendo o segundo consonante com a temática da infância, já recorrente no poeta. O menino sente a perda da infância por se ver obrigado a lidar com a realidade da guerra: ele endurece. Barros, através do contexto da guerra, dá um outro tom à infância, conduzindo o tema a um nível psicológico de maior profundidade, e produzindo uma poesia mais reflexiva e meditativa, no sentido em que acaba por explorar, questionar e investigar o que se passa no subconsciente de uma vítima da guerra e como uma situação de crise como essa reflete na forma do indivíduo lidar com mundo. O primeiro poema traça movimento semelhante, ao destacar o sofrimento das vítimas da guerra: a inocência das

crianças frente a gravidade do contexto em que estão inseridas, a falta de esperança das mulheres e o pranto dos homens diante da realidade da morte eminente. O poema, entretanto, termina com uma nota positiva, esperançosa, de quem vê na arte a beleza que ainda existe na humanidade, e que sinaliza para a possibilidade de resgatá-la. Por meio da temática da guerra, como vimos, Barros se lança à criação de uma poesia que alcança uma profundidade reflexiva significativa e que irá reverberar em sua obra subsequente.

Diz-se comumente, com base na concepção aristotélica do termo, que metáfora é esvaziar determinada palavra de seu sentido usual para após preenchê-la com sentido outro. Metáforas como “Vi/ frescuras de manhã em olhos de criança”, ou “vi/ mulheres mastigando esperanças mortas”, ou ainda “vi/ homens recebendo o pranto como balas no peito”, entretanto, ultrapassam o limite da palavra esvaziada, pois todo o verso parece ser desvio de sentido.

Além disso, pode-se afirmar que *Face imóvel* é um livro que ainda dá ênfase ao destaque dos elementos urbanos, verificáveis em trechos como os transcritos abaixo, respectivamente dos poemas “Rua dos arcos” e “Incidente na praia”:

A rua era assombrada
Decadente de ambos os lados
Toda espécie de gente ali
Circulava e bebia uniforme.

Uniforme era a feiura das casas -
O ar triste que elas tinham;
Mas também o ar de traição
Atrás das cortinas vermelhas.
(BARROS, 2010, p. 35)

Eram mil corpos fora de casa
E um menino que atravessava a infância
De automóvel, no asfalto.
(BARROS, 2010, p. 45)

Os trechos acima ilustram a presença – ainda relevante – da temática urbana na obra de Barros, e da conseqüente aspiração do poeta em inscrever-se no período modernista. Nota-se, entretanto, o destaque a elementos que negativizam a vida nas cidades, como o “ar uniforme” e de traição, bem como a automatização da infância. *Face imóvel*, seguindo a linha de *Poemas concebidos*

sem pecado, adiciona à estética manoelina uma maior certeza estilística, embora ainda em formação, verificável através de um maior número de construções metafóricas, como “as casas dormiam na hora surda do meio dia” (BARROS, 2010, p. 44), retirada do poema “Mansidão”, bem como do poema “Aurora no front”, transcrito abaixo:

Das mãos caíam rezas como orvalho
Caíam rezas das mãos curvas
Sobre a aurora entrevista
No fantástico andar dos gatos.
(BARROS, 2010, p. 37)

Nota-se um movimento sutil de perda de força da oralidade em detrimento de construções metafóricas mais fortes e presentes. Contudo, a oralidade permanece na obra posterior de Barros, possuindo peso relevante, mas observa-se aqui um encaminhamento para o equilíbrio de forças, e para uma definição mais apurada do estilo do poeta, por meio das construções metafóricas. Relevante observar a permanência da oscilação estilística também em *Face imóvel*, tanto em comparação de poemas diferentes, quanto dentro de um mesmo poema. Ademais, o acréscimo da temática da guerra, que se deveu ao período histórico em que o livro foi publicado, também é um ponto relevante em relação à construção estilística do poeta, ao passo que permitiu um maior aprofundamento temático, conduzindo a uma poesia mais reflexiva/meditativa. Fora isso, o tom de *Face imóvel* é semelhante ao do livro anterior, reverberando temas como a infância, embora seja notável também a perda de força na temática urbana, que ainda prevalece, embora mais camuflada.

II.1.3 Poesias

O livro *Poesias*, publicado em 1956, é composto por 22 poemas, sendo alguns deles longos, mostra um Manoel de Barros mais dado à reflexividade e à introspecção. Há ainda uma preocupação em contrapor-se à noção hegeliana de poesia, o que reforça a inscrição modernista tardia, mas observa-se a continuação do movimento sutil da estilística manoelina, em direção a uma poética na qual a metáfora se mostra base estrutural fundamental. Nos trechos abaixo, retirados do poema “Olhos parados”, Barros faz referência ao seu primeiro poema publicado, o que retoma a ideia de referencialidade biográfica:

Ah, como é bom a gente ter infância!

Como é bom a gente ter nascido numa pequena cidade
banhada por um rio.

Como é bom a gente ter jogado futebol no Porto de Dona
Emília, no Largo da Matriz,

E se lembrar disso agora que já tantos anos são passados.

Como é bom a gente lembrar de tudo isso. Lembrar dos
jogos à beira do rio,

(...)

Como é bom a gente se lembrar da viagem, dos primeiros
dias na

cidade,

Da primeira vez que olhou o mar, da impressão de
atordoamento.

Como é bom olhar para aquelas bandas e depois comparar.

(BARROS, 2010, p. 62)

A referência a “Cabeludinho”⁴ promove um diálogo entre obras manoelinas, uma característica da poética de Barros, que resgata personagens de outros poemas – como Bernardo, o avô, João, Mano preto, a mãe – o que confere à obra de Barros pessoalidade e sequencialidade. Koch (1997, p. 93) explica que a repetição discursiva trabalha como estratégia de estruturação do discurso, além de promover a progressão textual. A autora aponta três motivos que justificam a presença das repetições nas artes, sendo elas: a) cria familiaridade entre o indivíduo e o enunciado, b) associa emoção ao discurso repetido, e c) sacralizam formas estereotípicas rituais. A estratégia repetitiva cria, portanto, um vínculo entre leitor e obra e acaba fornecendo estratégias de leitura muito específicas que auxiliam o leitor a manter o fio do discurso durante o passeio por diversas obras manoelinas. José Luis Landeira (2010) sobre isso afirma: “A reiteração também cumpre um importante papel argumentativo: põe em evidência o que se deseja destacar, reajustando o que se diz, precisando melhor as informações, tornando a informação mais presente na memória do co-enunciador e, desse modo, persuadindo” (LANDEIRA, 2010, p. 2). Dessa forma, ao trazer Cabeludinho de volta em *Poesias*, Barros, além de demonstrar o caráter nostálgico das lembranças resgatadas (levando em consideração a referencialidade biográfica do poema), também atualiza as informações, acrescentando aspectos novos, que dialogam e completam os que o leitor já possuía. Esse jogo confere caráter de continuação discursiva e estabelece uma maior proximidade com o leitor, tanto ao

⁴ Ver análise do poema “Cabeludinho” no tópico 2.1.1.

longo de um mesmo poema, quanto em poemas e obras diferentes, e no que diz respeito tanto ao conteúdo quanto às estratégias técnicas que o poeta repete ao longo de sua obra. Os próximos poemas a serem analisados o serão em conjunto, trata-se de “o morto” e “o cavalo morto”, respectivamente:

A chuva lavou
As pessoas do morto
E lavou o morto
Com a sua fisionomia
De torto
E com os seus pés de morto
Que arrasta um rio seco
E suas mãos de morto
Onde se dependurou
Insistente, um gesto oco.
À noite enterrou-se
O homem
Na raiz de um muro
Com sua roupa no corpo.
E a chuva regou o horto
Desse vitorioso
Homem morto
Enormes violetas
E uns caramujos férteis...
(BARROS, 2010, p. 79)

Na planície um cavalo
Mina em seu couro...
Urubus desplantam
E plantam serenos.

O cavalo está enorme e derrete-se.
De sob seu dorso que se faz húmus
Uma florzinha azul desponta solidão.
Borboletas amarelas pousam na solidão.
(BARROS, 2010, p. 83)

Nos poemas supracitados a morte é tema de reflexão e motivo de poesia. No primeiro poema descreve-se o cenário do enterro de um homem em meio a chuva constante. No segundo, a cena descrita é a de um cavalo morto em processo de decomposição. Em ambos os poemas o caráter destruidor/renovador da natureza se faz presente e a beleza dos acontecimentos é salientada justamente pela presença do elemento natural (chuva no primeiro poema e florzinha azul/borboletas no segundo), que aponta para o caráter transitório da matéria e das regras naturais e eternas, lembrando ao ser humano sua pertença à natureza e sua subjugação à vontade dela. Assim, o que chamamos de caráter

destruidor da natureza seria melhor entendido se denominado “caráter transformacional da natureza”, dado que a destruição nos poemas assinala para uma transformação, uma retorno à origem. Sobre a relação entre natureza e linguagem afirma Landeira (2010):

Ao construir uma língua em sua poesia que deliberadamente o afasta do uso cotidiano presente na sociedade e o aproxima da natureza, o enunciador legitima a sua identidade social como poeta e assume o desajuste existente entre uma realidade que não dá conta completamente de quem ele é e as possibilidades oferecidas pela palavra. Defende, desse modo, a ideia de que a língua é muito maior do que a sociedade que, em um determinado momento histórico, nela se constitui. Ao corromper o silêncio das palavras, o poeta rompe com o tempo presente e redimensiona o poder e o alcance da língua, reconstruindo-a. (LANDEIRA, 2010, p. 5)

Manoel de Barros é um poeta confessadamente contaminado de árvore. Isso significa dizer que a natureza é marcadamente presente em sua poesia. A presença, nos poemas analisados, da borboleta, da flor e da chuva contrastando com o findar da matéria, a morte, trabalha como instrumento de 'avanço para o começo', e, conforme defende Landeira, denuncia a incongruência entre a essência humana, que é natural, e a sociedade de consumo em que se veem inseridos os humanos. A natureza em Barros, muitas vezes, trabalha como modo de lembrar aos indivíduos o verdadeiro lugar a que eles pertencem, sendo a poesia instrumento de lida primeira com o mundo e com a linguagem, de maneira semelhante ao que acontece com a temática da infância em Barros, e conforme afirma Ligia Savio (2004): “a volta a esse estágio primordial é possível pela poesia. A palavra poética é que pode dar acesso ao verdadeiro ser das coisas e de tudo, pois criação e palavra praticamente se confundem” (SAVIO, 2004, p. 8).

O último poema do livro, “Encontro de Pedro com o nojo”, apesar de longo, apresenta metáforas muito “manoelinas”, ou seja, que apresentam um estilo muito próximo ao de um Manoel de Barros maduro, o que aponta para a definição de um estilo da poesia barreana através das construções metafóricas. Observemos os trechos:

Pedro recebe uma brisa no rosto e se olha, inundado de solidão. Se chorasse poderia dormir depois. Prefere andar. Pedro carrega a beleza de um prédio em ruínas. Desce

as escadas e ganha a rua.
 Pedro anda tendo uns tremores esquisitos. Por exemplo:
 que
 desapareçam os fracos da face da terra e restem apenas
 pessoas blindadas de sol.
 Teme que desapareçam as criaturas roladas de abismos de
 Deus, com seus andrajos e suas cicatrizes.
 (...)
 Entrou em uma pequena rua. Viu pássaros roubando
 suicidas.
 Meninos carregando escadas. Respirou um odor de mofo e
 rosas velhas.
 (...)
 O negro atropelava as pessoas com suas queixas que
 escorriam pela rua como água. Pedro foi saqueado pela
 angústia. Cuspiu e retirou-se.
 (...)
 Cogumelos brotavam de seu ventre, e ocasos. Calangos
 vinham lamber seus pés e mascar suas roupas como bois.
 Pedro se aproximava das coisas. Para dormir com elas.
 Pedro deitou-se entre objetos. A terra comia seu abdômen.
 A terra cheia de poros, fermentada de raízes, rosas podres,
 bichos corrompidos, penas de pássaro, folhas e pedras – o
 atraíam.
 Pedro era um barro ofegante. Como um fruto peco, deixou
 sua boca no chão, imóvel, aberta.
 (BARROS, 2010, p. 90)

As construções metafóricas manoelinas, por meio da relação de elementos díspares, sinestésicos e excêntricos dão a impressão de golpear o leitor. Isso significa que as metáforas do poeta atordoam os sentidos e confundem uma percepção de mundo já cristalizada no emaranhado de possibilidades linguísticas que o poeta explora. Kelcilene Grácia-Rodrigues e Rauer Ribeiro Rodrigues (2011) explicam a peculiaridade das metáforas manoelinas no trecho:

A metáfora em Barros provoca uma revolução semântica no discurso poético, instaurando estranhamento singular por ser, na maior parte das vezes, construída a partir de dois termos que, em si, já são metáforas de segundo grau. É como se o conotativo da poesia se desse, em uma expressão matemática, pela potenciação em dobro da potência que duplica o sema. Desse modo a imagem ganha em efeito, o mundo se revela pelo avesso do avesso (...). Assim o sonho do impossível floresce, a linguagem constitui uma semântica revolucionária a acicatar vontade e desejo de transcendência poética, as metáforas, duplamente complexas, revelam o mundo, conturbado de desejo, esborea diante da realidade, mas se realiza na poesia, pois a poesia voa fora da asa. (GRÁCIA-RODRIGUES, RODRIGUES, 2011, p. 10-11)

No poema destacado de Barros, trechos como “inundado de solidão”, “pessoas blindadas de sol”, “pássaros roubando suicidas”, “Pedro era um barro ofegante”, entre outros, constituem o que chamamos de golpe metafórico e também uma estética manoelina madura. Peguemos por exemplo o trecho “pessoas blindadas de sol”. O sol, no entendimento do senso comum, atinge as pessoas com seus raios, envolvem-nas, golpeiam-nas. Barros subverte esse entendimento ao conferir ao sol um caráter de proximidade e de proteção, o poeta confere às pessoas o caráter intrínseco de possuir uma espécie de escudo feito do material menos provável possível. Entretanto, a associação se mostra possível se movermos nosso olhar para fora do senso comum e enxergar um modo outro de interpretação ao associar o sol a elementos como sabedoria, intensidade, força, influência sutil, positividade, alegria, manutenção da vida, espiritualidade (luz X trevas), etc. Nesse sentido o trecho extrapola a linguagem exigindo do leitor, após o atordoamento inicial, uma interpretação extra-linguística desgarrada do senso comum.

É certo que a metáfora é elemento basilar da expressão poética desde Aristóteles (1993) e Longino (1996), sendo que para o primeiro a metáfora é o encontro de semelhanças, e para o segundo o meio mais lícito de se alcançar o sublime poético. Mas é possível afirmar que os modos de lidar com ela variam ao longo do tempo, e, no período da modernidade, de poeta pra poeta. Isa Ferreira Alves (2002), sobre o papel da metáfora na modernidade, explica:

A realidade significativa da escrita poética é um fato. A preocupação com o ritmo, com a tonicidade, com a ressonância ou a contraposição de dessemelhanças em diversos níveis sempre esteve presente na elaboração do poema, porém é inegável que uma dos fortes traços da modernidade literária (e pensamos essa modernidade a partir de Baudelaire) foi a afirmação e discussão de processos de dissonância na elaboração do texto poético. Tal dissonância se estabelecia nos níveis fonológico e morfo-sintático como também, cada vez mais, no nível semântico, obrigando o poeta a avaliar os limites de seu próprio trabalho imagético, especialmente em relação ao processo de metaforização, tão fulcral no tecido poético, e, portanto, exigente em sua constituição e no controle de efeitos. (ALVES, 2002, p. 3)

Em se tratando de avaliar e superar limites no que se refere à metáfora, Manoel de Barros é referência. No poema analisado, o poeta já inicia o

movimento de encarrilhamento metafórico – correspondente à sequenciação metafórica, que denominamos também de 'metaforias' – que golpeia o leitor vezes seguidas através de metáforas de diferentes significações e profundidades. Os elementos metafóricos em Barros já se mostram, no poema, muito específicos, sendo uma das chaves da metáfora manoelina o elemento inútil, como cogumelos, prédio em ruínas, penas de pássaros e toda a sorte de coisas do chão, que associadas a elementos muito díspares ampliam o sentido e promovem o que chamamos de nocautes metafóricos. No último poema de *Poesias*, portanto, Barros parece conscientizar-se para o modo de metáfora que o caracterizará no futuro. Sobre o processo de metaforização em Manoel de Barros explica Paulo Tostes (2010):

o processo metafórico, na poesia de Barros, reflete muitas vezes a (re) composição de imagens desconcertantes, o que desfigura um determinado objeto do desejo com o fim de modificar ao menos o modo de interagir com ele, acentuando-se, assim, uma insatisfação com o mundo transformado em lugar comum. (TOSTES, 2010, p. 3)

Assim, *Poesias* se apresenta como um afunilamento de experiências poéticas que apontam para um determinado desenlace estilístico no livro posterior, *Compêndio para uso dos pássaros*. Barros apresenta um movimento processual de incorporação da poética modernista sem a necessidade iminente de expressá-la de forma contínua e evidente. Apresenta também a consolidação de aspectos conteudísticos como a infância, a natureza e as inutilidades, bem como aspectos técnicos, como a repetição referencial. Além disso, esse é o primeiro livro barreano no qual a metáfora assume o peso de um Manoel de Barros maduro, o que comprova uma definição estilística e formular do poeta.

II.1.4 Poslúdio

É o que afirma Camargo (1996) no trecho abaixo:

A poesia pau-brasil, que despediu a retórica, a grandiloquência, a erudição, entre outros atributos, encontrará ressonâncias múltiplas na poesia de Barros. “A alegria dos que não sabem e descobrem”, “a contribuição milionária de todos os erros”, “a inocência construtiva”, “o ver com os olhos livres”, “a invenção”, “a surpresa”, são

ideais da poesia do pau-brasil que o poeta absorverá no seu primeiro livro e que, ao longo de sua construção poética, permanecem e se transformam no movimento de uma fisionomia poética própria. (CAMARGO, 1996, p. 20-21)

O movimento de transformação de ideais modernistas para uma fisionomia poética própria, apontado por Camargo, pode ser observado na tríade de estreia barreana, sendo que o fiel da balança passa da estética modernista evidente em *Poemas concebidos sem pecado* para a busca de uma construção estilística singular em *Poesias*. Nesse aspecto, *Face imóvel* aparenta direcionar a consolidação da poética manoelina por meio da temática da guerra, que permite ao poeta uma perspectivação outra da realidade e o aprofundamento sentimental que se configura por meio da metáfora golpeadora. Observa-se claramente, portanto, o processo de 1) instauração do poeta no terreno poético da época através da mimese do modernismo para a 2) imiscuição do estilo menoelino na poética mimetizada, para chegar por fim na 3) diluição da poética modernista no estilo em ascensão de Barros, prevalecendo dessa vez a voz criadora do poeta.

II.2 Definição da fórmula: *Compêndio para uso dos pássaros*

O livro *Compêndio para uso dos pássaros*, publicado em 1960, é dividido em duas partes, a saber: “De meninos e pássaros”, com cinco poemas e “Experimentando a manhã dos galos”, com oito. Relevante observar que o título da primeira parte, bem como seu conteúdo, destaca a temática da infância e o da segunda a da natureza, o que demonstra uma filiação definitiva do poeta às temáticas em questão. “De meninos e pássaros”, por sua vez, parece ser uma homenagem do poeta a seus filhos, haja vista que João, Martha e Pedro – filhos do poeta – aparecem como personagens e/ou têm os poemas que lhes são dedicados. Isso intensifica o caráter de referencialidade biográfica da obra manoelina.

Levando em consideração que os aspectos estilísticos que compõem a fórmula manoelina já se apresentaram nos livros analisados anteriormente, o presente estudo promoverá uma análise outra de *Compêndio para uso dos pássaros*: não mais partindo da obra para a fórmula, mas da fórmula para a obra. Nesse sentido é importante observar que um dos principais aspectos que “De

meninos e pássaros” incorpora é a fala infantil como *modus operandi* de se fazer poesia. A fala da criança, entretanto, é espontânea, enquanto a do poeta é planejada. Ele imita intencionalmente a o modo de lida com a linguagem da criança para defender uma determinada *poiésis*. Nesse livro, Barros introduz definitivamente a infância em sua poética também no que diz respeito à forma de expressão linguística, que já havia dado sinais de aparição em poemas como “Polina”, publicado em *Poemas concebidos sem pecado*. Em “Polina há a presença do narrador que introduz e contextualiza a fala infantil. Nos poemas de “De meninos em pássaros” a fala infantil se dá de forma direta, sem a preparação de “Polina”, o narrador deixa de ser imparcial para ser ele próprio o proclamador da voz infantilizada. Essa estratégia torna lícito um relacionamento com a linguagem que Barros almeja e que Maria Tereza Scotton (2004) explica no trecho:

A identificação do poeta com a criança, para Manoel de Barros, se sustenta no fato de que ambos fazem uso da linguagem como ampliação do mundo não só vivido, mas também imaginado. Se a palavra é a matéria-prima de que dispõe o poeta para sua criação, considera que também a criança se utiliza da linguagem para recriar e transfigurar a realidade. (SCOTTON, 2004, p. 4)

No primeiro poema de “De meninos e pássaros”, “Poeminhas pescados numa fala de João”, é possível observar a incorporação da fala infantilizada por meio das onomatopeias, das construções sintáticas estranhadas e dos “erros” como “dois pato” e “fazeu”, que remetem a um relacionamento não acostumado com a linguagem:

I
O menino caiu dentro do rio, *tibum*,
ficou todo molhado de peixe...
A água dava rasiinha de meu pé.

II
João foi na casa do peixe
remou a canoa
depois, *pan*, caiu lá embaixo
na água. Afundou.
Tinha dois pato grande.
Jacaré comeu minha boca do lado de fora.

III
Nain remou de uma piranha.
Ele pegou um pau, *pum!*
Na parede do jacaré...

Veio Maria-preta fazeu três araçás pra mim
Meu bolso teve um sol com passarinhos
(BARROS, 2010, p. 95)

O poema “A menina avoadada” segue padrão semelhante, incorporando a linguagem infantil de modo a licitar as construções sintáticas incomuns, que estão no campo das possibilidades de fala de uma criança em fase de aprendizado da língua materna, mas ao mesmo tempo dizem respeito à expressão poética:

XIII
O riacho
que corre por detrás da casa
cria uma espécie de madrugada rasteiras
de viçar meninos...

XIV
O boi de pau?
Eram meninos ramificados nos rios
que lhe brincavam...

O boi
de pau
era tudo o que a gente
quisesse que sêsse:
ventos
o azul passando nas graças o seu céu
as árvores que praticam sabiás
e sapo –
sapos se adquirindo
na terra...

O boi de pau
é um rio
é meu cavalo de pau...

XV
Ainda estavam verdes as estrelas
quando eles vinham
com seus cantos rotejados de lábios.
Os passarinhos se molhavam de
vermelho na manhã
e subiam por detrás de casa para me
espiarem pelo vidro.
Minha casa era caminho de um vento
comprido comprido que ia até o fim do mundo.
O vento corria por dentro do mundo
corria lobinhando – ninguém
não via ele
com sua cara de alma
(BARROS, 2010, p. 102-103)

A busca a lida da criança com a língua em Barros trabalha como

instrumento de alcance a uma determinada lida com o mundo e com a língua, livre e desacostumada. Trata-se de estabelecer um relacionamento primeiro com o mundo, ter olhos de ver pela primeira vez, de modo a criar uma linguagem maleável e pura, não calcificada pelos usos comuns. Sobre isso explica Henrique Duarte Neto (2011) no trecho:

Trata-se de pensar até que ponto a poesia pode instaurar uma *linguagem inaugural*. No quarto livro do poeta, *Compêndio para uso dos pássaros*, essa linguagem inaugural apresenta-se de um modo bastante prático, através da imitação, especificamente na primeira seção, “De meninos e de pássaros”, da linguagem de criança. Estamos diante do deslumbramento de um mundo novo. A linguagem é extremamente onírica. (NETO, 2011, p. 6-7)

A temática da infância em Manoel de Barros está intimamente ligada à natureza. Ambos os temas são linhas de força da poética manoelina, mas observa-se uma imiscuição das temáticas, uma interdependência muito intensa entre elas. Por se tratar de um espaço e de um tempo muito específicos (natureza e infância), na poesia manoelina quase sempre a criança está em contato com algum aspecto da natureza, conforme se pode notar tanto em “Poeminhas pescados de uma fala de João”, quanto em “Menina avoadá”, nos quais elementos como “rio”, “peixe”, “pato”, “água”, “boi”, “pau”, “árvore”, “sapo”, etc, se encontram em relação direta com crianças. As duas temáticas têm peso e funções semelhantes na poética de Barros no que diz respeito ao resgate de uma lida com a realidade, que se dá por meio da metáfora. A natureza lembra o caráter primitivo do homem, a origem do relacionamento do homem com o mundo, que, por sua vez, se assemelha à forma com que as crianças se relacionam com o mundo, livre, desgarradas de construções morais, sociais e linguísticas prévias. Além disso a natureza também aponta para as leis eternas e imutáveis que regem o planeta, como o ciclo da vida e da morte, sendo também símbolo de renovação e transformação. O poema “Na fazenda”, ambos da parte “Experimentando a manhã dos galos” ilustra bem a simbologia da natureza em Manoel de Barros:

Barulhinho vermelho de cajus
e o riacho passando
nos fundos do quintal...

Dali
se escutavam os ventos com a boca

como um dia ser árvore.

Eu era lutador de jacaré.
As árvores falavam
Bugre Teotônio bebia marandovás.

Víamos por toda parte cabelos misgalhadinhos
de borboletas...

Abriu-se
uma pedra
certa vez:
os musgos
eram frescos...

As plantas
me ensinavam de chão.
Fui aprendendo com o corpo.

Hoje sofro de gorjeios
nos lugares puídos de mim
Sofro de árvores.
(BARROS, 2010, p. 114-115)

A natureza tem caráter didático em Barros. Integrar-se a ela é parte fundamental do aprendizado e objetivo do poeta, que escuta na “voz úmida” das árvores lições sobre como se relacionar com o mundo. Outro aspecto muito presente nesse livro e relevante para o estilo manoelino é a construção metafórica. Enquanto nos livros anteriores a presença de golpes metafóricos se dava de modo esparso, sendo mais notável no poema “Encontro de Pedro com o nojo” – último poema de *Poesias* – em *Compêndio para uso dos pássaros* Barros incorpora a metáfora à sua linguagem de modo intenso. A metáfora se torna aqui parte constitutiva inerente da fórmula de Barros, o que contribui definitivamente para que a fórmula do poeta tome corpo e se defina como tal. A inerência da metáfora na linguagem manoelina se dá em paralelismo à oralidade e à fala infantil, e é passível de verificação nas obras posteriores do poeta, como os trechos poéticos retirados do “Livro de Bernardo”, publicado em *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, em 2001:

A voz dos sapos de tarde
é destroncada
por dentro.

O sol transborda
nas estradas

e no olhar das sariemas.

(...)
Cavalos entardecem
na beira do mato –
onde entardeço.

(...)
Caramujos sempre chegam depois.
Representa que estão chegando
da eternidade.

(...)
O silêncio
está úmido
de aves.

(...)
A chuva
azula a voz
das andorinhas.

(...)
Quem ornamenta o azul
das manhãs
são os sabiás.
(BARROS, 2010, p. 412 – 418)

Em *Compêndio para uso dos pássaros* o padrão de construção metafórica de Barros é consolidado, de modo que posteriormente não há construções que fujam a ele. Esse padrão se dá na subjugação das duas temáticas centrais de Manoel de Barros e frequente inter-relação delas por meio do ilogismo, da sinestesia, da quebra de expectativas, da relação de elementos díspares, etc. Observemos o poema abaixo, “Caminhada”, de modo a comparar com os trechos transcritos acima:

Eu vinha aquela tarde pela terra
fria de sapos...
O azul das pedras tinha cauda e canto.

De um sarã espreitava meu rosto um passarinho.
Caracóis passeavam com róseos casacos ao sol.
As mãos cresciam crespas para a água da ilha.

Começaram de mim a abrir roseiras bravas.
Com as crinas a fugir rodavam cavalos
investindo os orvalhos ainda em carne.

De meu rosto viam ribeiros...

Limpando da casa-do-vento os limos
no ar minha voz pisava...
(BARROS, 2010, p. 111)

Note-se que os trechos retirados do poema “Livro de Bernardo” bem como o poema “Caminhada” distanciam-se apenas no que diz respeito aos quarenta anos de intervalo entre suas publicações. Isso porque se aproximam em muito em relação à técnica. A familiaridade no tratamento da metáfora, o padrão de construção que se repete, a semelhança semântica, retórica e de escolha de objetos na estrutura dos poemas, etc, são aspectos que tornam os poemas produtos de um mesmo conjunto de critérios. Há uma proximidade estrutural e temática muito grande entre os poemas, até mesmo de escolha lexical, o que aponta para uma fórmula manoelina consolidada já na década de 60.

Observa-se em *Compêndio para uso dos pássaros*, como evidência da definição estilística de Barros, principalmente a ausência de excessos. Não há experimentações técnicas. Há, por exemplo, o abandono da temática da cidade. Isso porque o livro é fruto de uma experimentação prévia, que permitiu ao poeta selecionar e organizar os aspectos que melhor se encaixavam em sua personalidade poética. Enquanto *Poemas concebidos sem pecado*, *Face imóvel* e *Poesias* trabalham no campo do “teste”, fazendo uso de estruturas técnicas e temas de modo a avaliar seu funcionamento em um processo de criação de estilo, *Compêndio para uso dos pássaros* se mostra resultado desse processo de consolidação do estilo, haja vista que filtra as experiências anteriores e dá corpo aos aspectos estilísticos que funcionam dentro da poética de Barros. Por isso não há excessos, e por isso há o fortalecimento da metáfora, da temática da infância e da natureza, bem como da escolha simples de vocabulário, da relação ilógica entre as palavras, etc, justamente por *Compêndio para uso dos pássaros* corresponder a um momento de definição da poesia manoelina. Findos os testes, a fórmula da poesia de Barros firma seus pilares definitivos nesse ponto de sua obra, sendo toda a obra posterior um desdobramento da fórmula apresentada e testada na tríade de estreia e consolidada em *Compêndio para uso dos pássaros*.

II.3 A tríade subsequente e a consolidação da fórmula

Os três livros posteriores serão analisados em conjunto de modo a verificar a estabilização da fórmula manoelina. *Gramática expositiva do chão*, *Matéria de poesia* e *Arranjos para assovio* foram publicados respectivamente em 1966, 1970 e 1980. De um modo geral, o movimento de fortalecimento dos aspectos formulares verificados em *Compêndio para uso dos pássaros* prossegue, há a incorporação intensa da metáfora na linguagem, o fortalecimento das inutilidades e da natureza, a combinação estranhada de elementos díspares, o ilogismo, a oralidade, etc. Aparecem também elementos novos ou pouco explorados, como a utilização de estruturas preexistentes como a lista, o glossário e a entrevista, e um voltar-se mais expressivo da poesia para ela mesma: o exercício metapoético. Na tríade em análise observa-se que a temática da infância é pouco explorada, embora ela ainda permaneça como *modus operandi* de escrita poética. O poeta se volta para outros aspectos de sua fórmula de modo a fortalecê-los, haja vista que em *Compêndio para uso dos pássaros* a infância obteve papel central na criação poética, sendo acrescentada inclusive à forma de expressão linguística. Aqui, entretanto, enfatizam-se as inutilidades, a natureza, o ilogismo e a metapoesia.

Gramática expositiva do chão é dividido em seis poemas, a saber: “I. Protocolo vegetal”, “II. O homem de Lata”, “III. Páginas 13, 15 e 16 dos '29 escritos para conhecimento do chão através de S. Francisco de Assis”, “IV. A máquina de chilrear e seu uso doméstico”, “V. A máquina: a máquina segundo H.V., o jornalista”, e “VI. Desarticulados para a viola de cochos”. O livro apresenta uma espécie de enredo, ao em “Protocolo vegetal” o surgimento de cadernos de poemas – dentre uma série de objetos inúteis e/ou estranhos – que se encontravam com “um homem que entrara na prática do limo” (BARROS, 2010, p. 121), os quais o poeta afirma transcrever.

Barros irá usar essa mesma estratégia no futuro. No livro *Concerto a céu aberto para solo de ave*, publicado em 1991, há a presença de um “Caderno de apontamentos”, que, segundo o sujeito poético, pertenceu ao avô, que lhe entregou antes de morrer de árvore, e que ele afirma transcrever. Segundo o sujeito poético, grande parte do “Caderno de apontamentos” estava ilegível, o que explicaria a fragmentação dos versos. Aqui, em *Gramática expositiva do chão*, a

fragmentação já se faz presente, já que Barros se utiliza de recurso muito similar para justificar as frases mal acabadas. Segundo Goiandira Ortiz (1996, p. 123), “as frases pela metade nada mais são do que a estética do fragmentário, característica primordial da poesia barreana” e que consolida-se aqui, no quinto livro publicado do poeta. A estratégia de trazer livros ou cadernos escritos por outrem, é um meio de multiplicar a própria voz do poeta, é a estética do fragmentário. Goiandira Ortiz discorre sobre isso:

Esse recurso do paratexto que esclarece o texto principal tem raízes no romance romântico. Os manuscritos ou cartas encontrados por acaso, ou confiados a terceiros, a história contada a alguém pela personagem pouco antes da morte, entre outros, constituíam recursos artísticos para dar verossimilhança aos romances. O formalista russo Tomachevski chama essa ilusão de realidade criada dentro do próprio espaço ficcional de “motivação realista”. Segundo ele, o leitor exige da obra uma ilusão elementar. O leitor ingênuo pode até crer na autenticidade do relato. Já para o leitor informado, “a ilusão realista toma uma forma de exigência da verossimilhança” (CAMARGO, 1996, p. 122).

Nesse aspecto, as personagens que ganham voz por intermédio do sujeito lírico “constituem o duplo, alter-ego ou porta-voz de Barros” (CAMARGO, 1996, p. 121), além de constituírem modos de lida com a linguagem poética e com o mundo e de expressar, conforme defende Camargo, “a profunda ternura que o poeta tem pela humanidade” (p. 120).

Voltando ao *Gramática expositiva do chão*, o segundo poema do livro, “O homem de lata”, faz uma crítica à coisificação do humano através de sua associação a um objeto criado pela indústria e é antítese do natural, já que remete a aspectos como dureza, frieza, poluição, vazio, etc. No poema, entretanto, o homem de lata é contaminado de natureza, que o invade de várias formas, como se pode notar no trecho:

O homem de lata
arboriza por dois buracos
no rosto

(...)
O homem de lata
se relva nos cantos
e morre de não ter um pássaro
em seus joelhos

O homem de lata
traz para a terra
o que seu avô
era de lagarto

e o que sua mãe
era de pedra
e o que sua casa
estava debaixo de uma pedra

O homem de lata
é uma condição de lata
e morre de lata

O homem de lata
tem beirais de rosa
e está todo remendado de sol

O homem de lata
mora dentro de uma pedra
e é o exemplo de alguma coisa
que não move uma palha

O homem de lata
é um iniciado em abrolhos
e usa desvio de pássaro
nos olhos

(...)
O homem de lata
está todo estragado
de borboletas
(BARROS, 2010, p. 127-130).

O homem de lata simboliza o homem inserido em um mundo moderno, contaminado por sua velocidade e por seus valores, avesso à natureza e à sua verdadeira origem. O homem se torna um objeto, coisifica-se. No poema, a natureza se mostra condição intrínseca do homem, não sendo possível a desvinculação. O homem de lata é criação do próprio homem, mas primeiro o homem é criação da natureza. Observa-se a presença do caráter destrutivo e ao mesmo tempo originário da natureza, que enferruja a lata, mas faz com que ela seja atacada de folhas e borboletas. Segundo Kelcilene Grácia-Rodrigues e Rauer

Ribeiro Rodrigues (2011): “Em Barros a metáfora instaura (...) significação que subverte o real como denúncia da coisificação do homem por sociedade desumanizadora que precisa, urgentemente, ser modificada, subvertida, revolucionada”. A denúncia à coisificação do homem e do mundo trabalha de modo a simplificar a fala da poesia manuelina, que possui o tom de conversa interiorana, antitética ao movimento frenético das grandes cidades e à instantaneidade proporcionada pela tecnologia e meios de comunicação modernos. A oralidade da poesia de Barros intensifica seu aspecto rural, visto que apresenta um modo de fala muito específico e que remete à vida em cidades interioranas.

Matéria de poesia é dividido em três partes: “I. Matéria de poesia”, “II. Com os loucos de água e estandarte”, e “III. Aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição”. O próprio título do livro aponta para um exercício metalinguístico, confirmado em poemas como o que leva o mesmo título do livro:

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 a poesia.

Um chevrolé gosmento
Coleção de besouros abstêmios
o bule de Braque sem boca
são bons para a poesia.

As coisas que não levam a nada
têm grande importância.
(BARROS, 2010, p. 145)

O poema transcrito acima, bem como uma série de outros presentes na tríade em análise e no restante da obra do poeta, salienta o exercício metapoético, que se revela como característica estilística do poeta, além de promover uma descrição de seu processo criativo. No trecho destacado, bem como no restante do poema, nota-se a presença dos aspectos estilísticos que compõem a fórmula de Barros, e que vinham sendo destacados nos livros anteriores, como a relação estranhada de elementos antitéticos no trecho: “um chevrolé gosmento”, a valorização da natureza: “um homem que possui um

penete/uma árvore/serve pra poesia”, o ilogismo em “besouros abstêmicos”, bem como as inutilidades: “as coisas que não levam a nada têm grande importância”. A presença da metapoesia é muito intensa nos três livros em análise, como os dois poemas transcritos abaixo, tirados do livro seguinte, *Arranjos para assovio*:

Há quem recite a palavra ao ponto de osso, de oco;
ao ponto de ninguém e de nuvem.
Sou mais a palavra com febre, decaída, fodida
na sarjeta.
Sou mais a palavra ao ponto de entulho.
Amo arrastar algumas no caco de vidro, envergá-las
pro chão, corrompê-las
até que padeçam de mim e me sujem de branco.
Sonho exercer com elas o ofício de criado:
usá-las como quem usa brincos.
(BARROS, 2010, p. 172)

O poema é antes de tudo um inutilensílio

Hora de iniciar algum
convém se vestir roupa de trapo

Há quem se jogue debaixo de carro
nos primeiros instantes.

Faz bem uma janela aberta
uma veia aberta.

Pra mim é uma coisa que serve de nada o poema
enquanto vida houver.

Ninguém é pai de um poema sem morrer.
(BARROS, 2010, p. 174)

Arranjos para assovio é dividido em cinco partes, sendo elas: “Sabiá com trevas”, “Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhuma) ou menos”, “Exercícios candoveos”, “Exercícios adjetivos”, e “Arranjos para assovio”. Nos poemas destacados acima nota-se a intensificação do exercício metapoético, focalizado principalmente na inutilidade poética como base para a criação. No primeiro poema, o poeta busca a palavra “ao ponto de osso”. Nessa metáfora, a palavra “osso” pode significar duas ideias: a) ossada ou restos mortais, que leva ao entendimento de busca pela natureza (o homem se integra à natureza após a morte), pela transitoriedade/insignificância da vida; e/ou b) a palavra difícil, que não se entrega em um primeiro momento, é “osso duro”. O poeta procura também a palavra “ao ponto de oco”, ou seja, esvaziada de seu

significado original, de modo que possa ser preenchida por outros sentidos, sendo que aqui o poeta busca a metáfora, a transferência de sentido. Assim, esvaziada, a palavra pode ser qualquer coisa, “ninguém” ou “nuvem”. Há também uma dessacralização da palavra poética, já que o poeta busca a palavra “na sarjeta”, “ao ponto de entulho”, que o suja e mesmo assim ainda sirva de adorno. O poeta diz também de seu relacionamento com as palavras: promíscuo, baixo, de quem as arrasta pelo chão e se deixa manchar por elas. Esse poema revela traços da *poiésis* manoelina, calcada na metáfora, dotada de complexidade, e que nega motivos sublimes em detrimento do efêmero e do inútil. Isso aponta para uma nova constante estilística de Manoel de Barros e o poeta demonstra maior segurança na lida com as técnicas de manipulação da palavra.

Arranjos para assovio explora a estrutura do glossário e da entrevista, como se pode verificar nos trechos:

Poesia, s.f

Raiz de água larga no rosto da noite
Produto de uma pessoa inclinada a antro
Remanso q um riacho faz sob o caule da manhã
Espécie de réstia espantada que sai pelas frinchas
de um homem
designa também a amarração de objetos lúdicos
com emprego de palavras imagens cores sons etc.
- geralmente feitos por crianças e pessoas esquisitas
loucos e bêbados.

(...)

Poeta s. m. e f.

Indivíduo que observa semente germinar e engole céu
espécie de um vazadouro para contradições
sabiá com trevas
Sujeito inviável: aberto aos desentendimentos
como um rosto.

Inseto, s.m.

Indivíduo com propensão a escória
Pessoa que se adquire da umidade
Barata pela qual alguém se vê
Quem habita os próprios desvãos
Aqueles a quem Deus gratificou com a sensualidade
(vide *Dostoiévski, Os irmãos Karamazóv*)
(BARROS, 2010, p. 181-182)

– E sobre a palavra?
– Mexo com a palavra
como quem mexe com pimenta

até vir sangue no órgão.

– Alguns dados biográficos?
– O lajedo interior do poema me urde
Por uma fresta saio hino e limos.
– Como é que o senhor escreve?
– Como se bronha
E agradeço pelas desculpas
Estou arrumado para pedra.
(BARROS, 2010, p. 180)

Essa variante estrutural permite ao poeta dedicar-se à metapoesia “fora da poesia”, de modo mais distanciado, pois mesmo que no glossário sejam descritos termos como árvore, pedra, cisco ou lesma, essas são palavras que, invariavelmente, dizem da poesia de Barros. Tais estruturas, principalmente o glossário, quando aliadas à metalinguagem, trabalham de modo a tornar autêntica uma opinião do poeta, justamente por se apresentarem em formas estruturalizantes conhecidas e às quais relaciona-se comumente à ideia de verdade. Uma das definições de “poeta” no poema é “sabiá com trevas”. Essa metáfora, que relaciona elementos díspares diz da flexibilidade do poeta, dado tanto ao belo quanto ao baixo. O poeta é também “aberto a desentendimentos”, ou seja, não possui olhar acostumado para as coisas do mundo ou para a linguagem. Sobre isso Goiandira Camargo comenta:

Manoel de Barros está sempre inventando forma. Para isso, os elementos extratextuais, como o prefácio, a nota de rodapé, a apresentação e outros são recursos que passam a incorporar-se ao texto e, por outro lado, a demonstrar a precariedade da separação entre os gêneros (CAMARGO, 1996, p. 124).

Dessa forma, o principal aspecto da tríade analisada é a intensificação da metapoesia no processo criativo manoelino, processo que se dá de modo paralelo ao fortalecimento dos aspectos apresentados anteriormente, como a oralidade, a temática da natureza e a da infância, todos subordinados à metáfora. É passível de verificação, através da análise cronológica das obras de Barros a existência de uma lógica criativa, um processo de composição poética, que guia – ao mesmo tempo em que limita – percursos e afunila as possibilidades de criação do poeta. Observa-se na tríade inicial manoelina uma maior abertura estética do poeta através da presença de aspectos temáticos e técnicos que “sobram” em se tratando de sua poética consolidada, o que configura o movimento de

experimentação ao qual o poeta se dedicou em busca de um estilo que lhe fosse peculiar. Em *Compêndio para uso dos pássaros*, entretanto, há o abandono de tais excessos e o fortalecimento dos aspectos escolhidos pelo poeta como componentes de sua estética. Por fim, é possível verificar na tríade posterior uma estabilização dos elementos estilísticos do poeta, relacionado à introdução e intensificação de elementos que fortalecem sua estética. Desse modo, pode-se dizer que a fórmula poética de Manoel de Barros é fruto de um processo de experimentações e escolhas do poeta, e que se constitui da combinação de elementos subordinados à construção metafórica, que será analisada na próxima parte desse estudo.

PARTE III - DA METÁFORA

Há, no imaginário popular, a ideia de que a metáfora seja desvio de significado, o esvaziamento da palavra de seu sentido “original” para após ser preenchida com outro sentido, a troca de significado, na qual a palavra deixa sua acepção original para encarnar uma ideia diversa, inesperada. Observando poesia em geral, percebe-se que na metáfora, o enunciado apresenta um sentido, enquanto a enunciação aponta para outro. A palavra utilizada na construção metafórica não possui o sentido comum, dicionarizado, mas constrói sentido outro no momento da enunciação, que se dá por meio de contextualização inusual. Nesse sentido, a metáfora é criadora de realidades, “fazedora” de nascimentos linguísticos.

III.1 Três níveis

Paul Ricoeur (2000) em seu estudo *A metáfora viva* discorre sobre a metáfora em três níveis: da palavra, da frase e do discurso. O autor utiliza-se da concepção aristotélica da metáfora aplicada à palavra como base para a compreensão do termo, e a partir disso investiga a possibilidade da metáfora em nível de frase e discurso. Aristóteles define a metáfora como “a transposição do nome de uma coisa para outra, transposição do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, por via de analogia” (2008, p. 83). A concepção aristotélica do termo leva Ricoeur a afirmar que existem três modos principais de metáfora: o empréstimo, o desvio e a substituição, que desabilitam o sentido próprio de determinada palavra em detrimento do sentido figurado, metafórico. Assim, a metáfora seria, segundo a concepção aristotélica, a) um empréstimo de sentido de uma palavra para outra, b) desvio do uso autenticado da palavra, ou c) a substituição de palavras. Aristóteles considera a metáfora, portanto, como relações de semelhanças entre palavras, como o emprego de uma palavra em lugar de outra.

Como trabalha no campo do figurado, da figura de linguagem, a metáfora é formadora de imagem mental, que, segundo estudo de Pierre Fontanier, comentado por Ricoeur, não adiciona nada ao texto, é mero adorno da linguagem, tropo, uma vez que diz o que já existe de um modo que não existe. Sobre isso

Luciana Moraes Barcelos Marques (2008), autora de *Análise Discursiva da Metáfora: revisitando o estruturalismo saussuriano*, comenta:

O problema da metáfora como tropo é sua redução ao nível (único) da palavra, no entanto, a abordagem dos tropos como figuras possibilita uma abertura na significação (...) Ao analisar as metáforas no nível da palavra como desvio, se está concebendo a linguagem de forma taxionômica e classificatória simplesmente, ou seja, conclui-se que a relação de referência se dá de forma linear e codificada, que as variantes de uso (como as metáforas) encontram-se no âmbito do desvio e não abrange a produção de significação (MARQUES, 2008, p. 3).

Ricoeur, entretanto, não descarta o estudo de Aristóteles, pois ele colabora para o estudo dos demais níveis da metáfora, apesar de limitá-la ao campo do desvio. No que diz respeito ao segundo nível da metáfora discutido por Ricoeur, conforme comenta Luciana Marques, a “diferenciação entre os traços semânticos e semióticos nos níveis sintagmático e paradigmático, respectivamente, viabiliza o tratamento da metáfora nessas duas categorias” (MARQUES, 2008, p. 4). Isso significa que em se tratando do nível semiótico da palavra que a metáfora se dá por meio de relações de substituição, mas em um nível semântico, o sentido é construído, de acordo com “as relações de sentido criadas entre as palavras do enunciado” (MARQUES, 2008, p. 4). Ela afirma:

A partir do entrelaçamento dos aspectos sintagmático e paradigmático, compreende-se que as palavras não possuem um sentido próprio, imutável e irrefutável; antes, que seu sentido é construído pelo e no discurso, partindo de “sombras” de significado convencionadas pela sociedade (MARQUES, 2008, p. 4).

No que diz respeito ao nível discursivo, Ricoeur utiliza-se da ficção e da redescritção da realidade para elevar a metáfora a um novo nível de compreensão. Assim, “é possível desestabilizar o conceito solidificado de mundo, e, a partir do todo de uma obra de ficção restabelecer novos limites, mais extensos, para a construção de sentido” (MARQUES, 2008, p. 5). Diz Ricoeur:

O texto é uma entidade complexa de discurso cujos caracteres não se reduzem aos da unidade de discurso ou frase. Por texto não entendo somente nem principalmente a escritura, embora a escritura ponha por si mesma

problemas originais que interessam diretamente ao destino da referência; mas entendo, prioritariamente, a produção do discurso como obra (RICOEUR, 2000, p. 336).

3.2 Metáfora-obra

Em Manoel de Barros, a metáfora se dá por meio principalmente de A) fragmentação de frases, B) montagem caótica de versos, C) ruptura semântica, D) quebra da expectativa por meio do ilogismo, e E) ausência de semelhança causal entre os elementos postos em relação. A metáfora em Barros está, em geral, a serviço do manifesto, da denúncia da desumanização do homem e da coisificação do mundo. As estratégias temáticas de composição poética em Barros estão subjugadas à metáfora, como a infância e a natureza, por exemplo. O modo peculiar de composição das metáforas no poeta é o que confere a ele seu estilo, é o carro chefe de sua fórmula poética. É certo que Barros denuncia, como vimos, o estilo de vida acelerado, a construção de máquinas, a vida nas grandes cidades, a acumulação de bens, o olhar acostumado diante do mundo, etc. Suas metáforas elevam um modo outro de lidar com o mundo e com a palavra, subjugado pela infância e pelo elemento natural, meios pelos quais pode-se “avançar para o começo” de um relacionamento com a realidade.

Analisemos o verso “Vi um incêndio de girassóis na alma de uma lesma” (BARROS, 2010, p. 278), que está presente no livro “Concerto a céu aberto para solos de ave”, e faz parte do “Caderno de apontamentos”, que, segundo o sujeito lírico, foi escrito pelo avô, antes de morrer. A morte do avô aqui importa, pois esse é um personagem avesso à ideia de coisificação do mundo, que aparece como sinônimo de transgressão de valores sociais e de “estado de poesia”. Em “Introdução a um caderno de apontamentos”, o sujeito lírico menino conta o modo como o avô morreu, metamorfoseando-se em árvore de modo consciente: “Aqueles passarinhos pousavam do mesmo jeito / nos galhos e nos braços de meu avô” (BARROS, 2010, p. 273). Doze dias antes de sua morte o avô entregou ao menino o “caderno de apontamentos”. O sujeito lírico comenta:

Por tudo que leio nesses apontamentos, pela
ruptura de certas frases, fico em dúvida se esses
escritos são meros delírios ônticos ou mera

sedição de palavras.

Metade das frases não pude copiar por ilegíveis

(BARROS, 2010, p. 274).

Após, o sujeito lírico transcreve o “caderno de apontamentos” do avô, no qual encontramos o verso “Vi um incêndio de girassóis na alma de uma lesma”. Ora, alma não é coisa que se veja, muito menos a de um inseto. Mais grave é ver um “incêndio de girassóis” dentro do invisível, ou seja, vê-se fogo feito de outro material que não seja ele mesmo, dentro de algo que é invisível. Esse verso quebra qualquer expectativa do leitor por meio do ilogismo (D) e da não semelhança causal entre os elementos postos em relação (E). O verso é uma construção metafórica tão improvável que não é possível dar uma explicação lógica para o que o sujeito lírico trata ou afirma ter visto, pois a impressão que o leitor tem é a de junção de elementos aleatórios, caóticos (B). Entretanto, em Barros, há a predominância das construções imagéticas, que configuram uma espécie de revolução semântica, mesmo em se tratando de poesia. Importante salientar que a estratégia do sujeito lírico transcrever ou dizer pela voz de outrem cria uma ilusão de realidade dentro do texto, o que Goiandira Camargo chama de “motivação realista” (1996, p. 122).

Outro verso que se utiliza da mesma estratégia de composição de “Vi um incêndio de girassóis na alma de uma lesma” está mais de trinta anos a frente, no *Livro sobre nada*: “Lagartixas têm odor verde”(BARROS, 2010, p. 333). Novamente, de maneira similar ao primeiro verso, este se encontra isolado, como se correspondesse a um poema por si só, ou a uma parte fragmentada de um poema maior. Observe que a estratégia de composição metafórica dos dois versos é muito similar. O primeiro se utiliza do sentido da visão para se dizer o que não pode ser visto. O segundo se utiliza do sentido do olfato, que ganha uma característica impossível: cor. Ambos priorizam o elemento natural por meio de animais: lesma e lagartixa. Percebe-se que no espaço de tempo que separa os dois versos não houve mudança na técnica poética de Barros, ele permanece seguindo um mesmo padrão, uma mesma fórmula. O mesmo acontece com um outro verso, quarenta anos a frente do primeiro e dez anos a frente do segundo: “O silêncio está úmido de aves” (BARROS, 2010, p. 415), que se encontra no

Tratado geral das grandezas do ínfimo. O verso se assemelha muito aos citados anteriormente pela construção metafórica. Dá característica impossível (umidade) a um determinado elemento de mundo (silêncio), para elevar a natureza por meio de um animal (ave).

Percebe-se que os versos analisados, espalhados na obra manoelina, não se limitam a si mesmos, pois fazem parte de um discurso maior, que é a obra do poeta. Seria de dizer, tomando por base a teoria ricoeuriana de metáfora, que em Manoel de Barros, a fórmula poética leva à construção do que podemos chamar de “metáfora-obra”. Isso porque após a definição de seu estilo, Barros passa a dizer coisas muito semelhantes por meios muito semelhantes, o que aponta a existência de um fio condutor muito preciso, um discurso único. Goiandira Camargo, no trecho abaixo, explica o movimento de consolidação do estilo manoelino e a ideologia única que ele passa a seguir desde então:

A poesia, ao falar do eu lírico, fala do mundo, do contexto histórico, e, ao mesmo tempo, reflete sobre si mesma. Essa consciência expõe o fragmentário, o ser machucado que recolhe os destroços para construir o poema. O eu que se multiplica, que perdeu o caráter de absoluto diante da diluição dos valores antropocêntricos, só alcança a unidade na poesia. Barros vai buscar essa unidade nos seus primeiros livros através de um certo engajamento social, uma interferência na realidade de modo explícito. Mais tarde, Barros recolhe as lembranças e se volta para o passado e suas perdas. A poesia é, ao mesmo tempo, busca da unidade do ser e movimento nostálgico em direção à origem (CAMARGO, 1996, p. 117-8).

A “busca da unidade do ser e movimento nostálgico em direção à origem” constituem o discurso único da obra manoelina, para o qual todos os versos convergem em maior ou menor grau. Desse modo, mais do que a metáfora da palavra, da frase ou do discurso, a poesia de Barros aponta para uma concepção mais ampla de metáfora: a metáfora-obra. A partir do momento em que há a definição do estilo e da fórmula de Barros, que como vimos se deu em *Compêndio para uso dos pássaros*, há a convergência de todas as construções

metafóricas para a defesa de uma única ideologia, calcada no regresso à origem, na relação sagrada com a natureza e com o mundo. No livro *Ensaio fotográficos*, publicado em 2000, está o poema “Despalavra”:

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 qualidade 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 suas metáforas.

Que os poetas podem pré -coisas, pré-vermes, podem 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, 2010, p. 383)

A metapoesia aqui explica além do que Barros tem por composição poética, mas também o que ele tem por modo de lida com o mundo. A elevação do elemento natural como movimento em direção à origem é evidenciada também no prefixo “pré”. O poeta é o que vem antes do verme e do musgo, ou seja, antes da criação/evolução do homem. A poesia aqui se faz movimento de “avanço para o começo”, recurso utilizado pelo poeta frequentemente. Interessante observar a concepção de metáfora no poema: é aquilo que “aumenta o mundo”, ou seja, aquilo que possibilita outras visões para as coisas do mundo, não acostumadas ou autenticadas pelo uso. Barros reitera a questão de que o poeta deve ser “livre de cargas prévias”, livre de conceitos que expliquem o mundo.

Percebe-se nesse poema, publicado em 2000, quarenta anos após a definição de seu estilo, que a composição formular do poeta não se alterou. Os mesmos elementos se juntam para dar origem ao poema e a mesma técnica é

utilizada. Além disso, o discurso continua o mesmo, o poeta continua defendendo a desautomatização do mundo e denunciando a coisificação do homem. A existência de um discurso que se repete em quase toda a obra do poeta, por meio de diferentes técnicas metafóricas, que também se repetem, diz da fórmula do poeta como meio de engrenagem de poesia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo buscou promover reflexões acerca do processo de criação poética de Manoel de Barros. Refletimos sobre o caminho seguido pelo poeta que o levou a atingir a escrita que lhe é peculiar. Para tanto, buscamos em um primeiro momento partir de um percurso cronológico na obra de Barros, de modo a mapear as técnicas e temáticas privilegiadas pelo poeta em formação, de modo a comparar e avaliar o que ficou e o que foi descartado de uma primeira fase de experimentação à qual o poeta se dedicou em seus primeiros livros.

Após, buscou-se verificar quais elementos ficaram, e como eles foram homogeneizando-se dentro na obra manoelina, dando contornos precisos a seu estilo. Isso de modo a verificar as constantes da obra do poeta, temáticas e estilísticas, que correspondem à fórmula poética de Barros. Por fim, objetivou-se analisar o modo pelo qual o poeta constrói suas metáforas, subjugando os demais elementos de modo a defender um discurso único (REVER ISSO DE DISCURSO ÚNICO), que ecoa em toda a sua obra.

É certo que os poemas de Manoel de Barros seguem um padrão estilístico, conforme estudado nessa pesquisa. Esse padrão corresponde ao que chamamos de fórmula de escrita que, repetida, dá um tom único a toda a obra do poeta. As metáforas em Barros subordinam os aspectos temáticos em uma mesma direção, conforme explica Goiandira Camargo:

Em Manoel de Barros, a dor do sujeito, que é do domínio do tema, transpõe-se para o processo de construção do poema. Sua poesia é fragmentária, se compõe de “materiais e passarinhos de uma demolição”, como ele mesmo escreve. O seu universo poético é construído mais em

rupturas, enunciado através de disjunções, recombinações, elipses, cortes, montagens na linguagem. Mas é também possibilidade de recomposição, de vislumbrar nos cacos do fragmentário uma nova ordem para o homem, uma ordem poética. O verso eiva-se dessa dor da unidade perdida e na busca de reunir os pedaços, o olhar em vidência capta a emergência do caos no cosmos. Então, a sua poesia desdobra-se no movimento duplo de reflexão sobre o contexto histórico e de regresso à origem, através da exploração do arcaico, de elementos do real que guardam resíduos do primitivo, permeáveis às lembranças dos primórdios, ao cíclico, quando a relação do homem com o mundo era sagrada (CAMARGO, 1006, p.118-9).

Assim, os fragmentos e rupturas na poética de Barros apontam para uma humanização do “homem coisificado” por meio da poesia. Esse é o motivo criador do poeta, a denúncia de uma sociedade que preza mais aviões do que aves. A poesia de Barros, ao mesmo tempo em que defende uma determinada ideologia, fala de si mesma como técnica.

A busca do que Goiandira Camargo chama de “unidade do ser e movimento nostálgico em direção à origem” (1996, p. 117-8) constitui o discurso único da obra do poeta, para o qual todos os versos convergem em maior ou menor grau. Observa-se constantes temática e estilística no poeta que guiam o tom da obra manuelina. É como se Barros estivesse sempre em uma mesma frequência, sem variações. Desse modo, o discurso dos poemas convergem, e as metáforas dizem sempre a mesma coisa de modos diferentes. Mais do que a metáfora da palavra, da frase ou do discurso, a poesia de Barros aponta para uma concepção mais ampla de metáfora: a metáfora-obra, como vimos. A partir do momento em que há a definição do estilo e da fórmula de Barros, há a convergência de todas as construções metafóricas para a defesa de uma única ideologia, calcada no regresso à origem, na relação sagrada com a natureza e com o mundo.

É possível dizer que o sujeito lírico dos poemas manuelinos não muda, mesmo que o poeta se utilize da voz de outrem. Os personagens são apenas artifícios para esconder ou camuflar o verdadeiro sujeito lírico, que sempre irá reverberar o mesmo discurso em todas as obras. Barros é, pois, um poeta formular. Um poeta que defende uma mesma ideologia na maioria absoluta de seus poemas (principalmente considerando os poemas escritos após a

consolidação formular do poeta), o que confere o caráter ímpar de suas construções metafóricas e o tom único de seu discurso.

REFERÊNCIAS:

ARISTÓTELES, *Arte poética*. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. In: _____. Estética da criação verbal. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *O problema do autor*. In: _____. Estética da criação verbal. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BARROS, Manoel de. *Conversas por escrito*. Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. P. 305-343.

BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: _____. O rumor da língua. Trad. Ivone Castilho Bendetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Existe uma escrita poética?* In: _____. Grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 37-46.

_____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência – Uma teoria da poesia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: George Ermakoff, 2007.

CAMARGO, Goandira de F. Ortiz de. A poética do fragmentário. Uma leitura da poesia de Manoel de Barros. Rio de Janeiro, Faculdade de Letras/UFRJ, 1996. Tese de doutorado em Literatura Brasileira.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

DE PAULA, Luciane; FIGUEIREDO, Marina Heber. "Achadouros": uma leitura bakhtiniana do contradiscurso das memórias da infância em Manoel de Barros. Revista Eutomia, Ano 2, Vol. 2, 2009. Disponível em: <<
http://www.revistaeutomia.com.br/volumes/Ano2-Volume2/linguistica-artigos/Achadouros_uma_leitura_bakhtiniana_do_contradiscurso_das_Memorias_de_Infancia_de_Manoel_de_Barro.pdf >> Acesso em 14/11/2014.

ECO, Umberto. *Ensaio sobre Literatura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ELSTER, Jon. *Ulisses liberto: estudos sobre racionalidade, pré-compromissos e restrições*. Trad. Lúdia Sant'Ana Martins. Rio de Janeiro: Unesp, 2008.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: Tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: C11osac Naify, 2007.

HEGEL, G. W. F. *Curso de estética: sistema das artes*. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

KOCH, I. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 1997.

LANDEIRA, José Luís. *A repetição na poesia de Manoel de Barros: as distâncias do nada*. Revista Trabalhos em linguística aplicada, vol. 49, ano I, 2010. Disponível em: <<
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-18132010000100004&lang=pt
>>. Acesso em 18/11/2014.

LONGINO. *Do sublime*. Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MARQUES Luciana Moraes Barcelos. *Análise Discursiva da Metáfora: revisitando o estruturalismo saussurian*. UFES, 2008. Disponível em: file:///C:/Users/User/Downloads/a%20met%C3%A1fora%20viva_de%20ricoeur.pdf. Acesso em 01/10/2015.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização

Brasileira, 1996.

NETO, Henrique Duarte. *Manoel de Barros: uma poética do ínfimo e do maravilhoso*. Revista dEsEnrEdoS, ano III, número 11, 2011. Disponível em: <<<http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/11-Artigo-ManoeldeBarros-Henrique.pdf>>>. Acesso em 17/11/2014.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Altas literaturas. Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

SAVIO, Ligia. *A poética de Manoel de Barros: uma sabedoria da terra*. Revista Literatura y lingüística, número 15, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112004001500005&lang=pt>>. Acesso em 18/11/2014.

SCOTTON, Maria Tereza. *A representação da infância na poesia de Manoel de Barros*. 27^a Reunião Anual da ANPEd, 2004. Disponível em: <<<http://27reuniao.anped.org.br/qt07/t075.pdf>>> . Acesso em: 21/11/2014.

TOSTES, Paulo. *O cognitivo e o metafórico em Manoel de Barros*. Revista Darandina, Ano 1, vol. 3, 2010. Disponível em: <<<http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/Paulo-Roberto-Tostes.pdf>>>. Acesso em: 18/11/2014.