

GOIANDIRA DE F. ORTIZ DE CAMARGO

A POÉTICA DO FRAGMENTÁRIO
Uma leitura da poesia de
Manoel de Barros

Rio de Janeiro, 2º semestre de 1996

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
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), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, 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:

Nome completo do autor: Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo

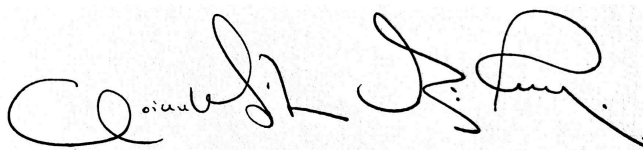
Título do trabalho: A poética do fragmentário. Uma leitura da poesia de Manoel de Barros

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

4. Data da defesa:

04 / 02 /1994



Assinatura do(a) autor(a)²

Data: 02 / 11 / 2020

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.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

A POÉTICA DO FRAGMENTÁRIO

Uma leitura da poesia de Manoel de Barros

por

GOIANDIRA DE F. ORTIZ DE CAMARGO

Tese de Doutorado em Literatura
Brasileira apresentada à
Coordenação dos Cursos de Pós-
Graduação em Letras da
Universidade Federal do Rio de
Janeiro. Orientadora: Professora
Doutora Marlene de Castro Correia.

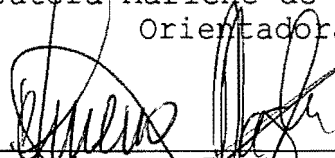
Rio de Janeiro, 2º semestre de 1996

DEFESA DE TESE

CAMARGO, Goiândira de F. Ortiz de. A poética do fragmentário. Uma leitura da poesia de Manoel de Barros. Rio de Janeiro: UFRJ, Fac. de Letras, 1996. 299 fl. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira.

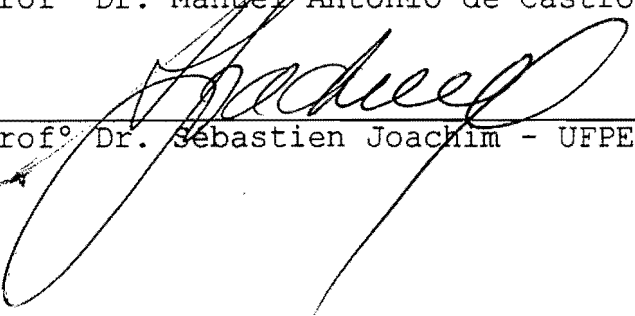
BANCA EXAMINADORA


Profª Doutora Marlene de Castro Correia
Orientadora


Profº Dr. Rícmeno Bastos - UFRJ


Profº Dr. José Fernandes - Universidade Universo


Profº Dr. Manuel Antônio de Castro - UFRJ


Profº Dr. Sébastien Joachim - UFPE

Defendida a Tese:

Conceito: A

Em: 04/02/1997

SINOPSE

Reflexão sobre o sentimento do fragmentário na poesia de Manoel de Barros. A fragmentação do sujeito e seu desdobramento na poesia. A eleição da insignificância e dos seres inviáveis como matéria de poesia. A crise da linguagem manifesta na auto-reflexividade da obra literária. A construção de uma consciência criadora em diálogo com a tradição literária e com a arte em geral.

AGRADECIMENTOS

Aos professores da Pós-Graduação da UFRJ, pela oportunidade
da convivência

Profº Dr. Carlos Alberto Sepúlveda

Profº Dr. Eduardo Coutinho

Profª Dra. Gilda Salem

Profº Dr. Luís Edmundo B. Coutinho

Profº Dr. Manuel Antônio de Castro

Profª Dra. Margarida Alves

Profº Dra. Sônia Brayner

À profª Dra. Marlene de Castro Correia, pela confiança e
pela orientação criteriosa

Aos professores Dr. Sébastien Joachim e Dr. José Fernandes,
pelo estímulo sempre e pela cobrança do final da tese
Ao professor Nequito, pela leitura minuciosa

À Secretaria de Estado da Educação

À CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de
Nível Superior

Ao Departamento de Letras da UFG

DEDICATÓRIA

Para Ebe Lima

pelos "esforços do afeto" que, no desvelo, velaram o
mistério da amizade desde sempre

Para Geneci Camargo (Di) e Joelma Ortiz,

pelos laços que me fazem reconhecer familiarmente o mundo

Em memória de meus pais, Senhorinha e Inácio

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. MANOEL DE BARROS NO CONTEXTO DA ARTE MODERNA	
BREVES INDICAÇÕES.....	19
1.1 <u>Manoel de Barros e Oswald de Andrade : afinidades</u>	23
1.2 <u>Manoel de Barros e Rimbaud : afinidades</u>	39
1.3 <u>Manoel de Barros e Raul Bopp: convergência</u>	54
1.4 <u>Manoel de Barros e Murilo Mendes: convergência</u>	66
1.5 <u>Outras afinidades: ut pictura poesis</u>	76
2. O SENTIMENTO DO FRAGMENTÁRIO.....	107
2.1 <u>Eu sou muitas pessoas destroçadas</u>	115
2.2 <u>Entre o Pantanal e o mar</u>	144
2.3 <u>Um concerto de solos de ave para reunir os</u> <u>pedaços: lembranças</u>	162
2.4 <u>O puro traste em flor</u>	178
3. A CONSCIÊNCIA CRIADORA.....	200
3.1 <u>Os bens do poeta</u>	204
3.2 <u>O fragmento e a prosa</u>	231
3.3 <u>A encenação do poético</u>	241
3.4 <u>A linguagem perdida</u>	253
À GUIA DE CONCLUSÃO.....	282
BIBLIOGRAFIA.....	289

*Por ora, [meu caro amigo] à distância de seu
corpo, confio-lhe meu espírito que sem poder pairar
sobre as águas, ainda assim, inventa o mundo.*

Eliana Yunes

A leitura de um poema é o mais belo fracasso.

Sébastien Joachim

*O país da fantasia é, neste mundo, o único que
merece ser habitado; a essência do homem é tão
nula que só é belo aquilo que não existe.*

Rousseau

ABREVIATURAS

das obras de Manoel de Barros citadas na tese:

Gramática expositiva do chão. Poesia quase toda (1990) - GEC
Concerto a céu aberto para solos de ave (1991) - CCAPSA
O livro das ignoranças (1993) - LI

Em **Gramática expositiva do chão**: Poesia quase toda estão reunidas as publicações de Manoel de Barros até 1989. (Só citaremos as edições originais dos livros contidos em **GEC** se for necessário.)

Em **GEC** estão reunidos os seguintes livros:

Poemas concebidos sem pecado (1937) - PCSP
Face imóvel (1942) - FI
Poesias (1956) - P
Compêndio para uso dos pássaros (1961) - CUP
Gramática expositiva do chão - GEC (1969)
Matéria de poesia (1971) - MP
Arranjos para assobio (1982) - AA
Livro de pré coisas (1985) - LPC
O guardador de águas (1989) - GA

Auto-Retrato Falado

Vento de um Cuiabá garimpo e de ruas entortadas.
Meu pai teve uma venda de bananas no Beco da
Marincha, onde nasci.

Fui criado no Pantanal de Corumbá entre bichos do
chão, peixes humildes, aves, rios e árvores.

Aprecio viver em lugares decadentes por gosto de estar
entre pedras e lagartos.

Fazer o desprezível ser prezado é coisa que me apraz.

Já publiquei 10 livros de poesia, me sinto meio desonrado
ao publicá-los e fujo para o Pantanal onde sou
abençoado de garças.

Me procurei a vida inteira e não me achei, pelo que
fui salvo.

Descobri que todos os caminhos levam à ignorância.

Não fui para a sarjeta porque herdei uma fazenda
de gado. Os bois me recriam:

Agora eu sou tão ocaso!

Estou na categoria de sofrer do moral, porque só
faço coisas inúteis.

No meu morrer tem uma dor de árvore.

Paulo de Barros



INTRODUÇÃO

Manoel de Barros é um poeta que, embora tenha sucesso de público, é pouco estudado nos meios acadêmicos. Sua trajetória poética vem sendo construída desde 1937 com a publicação de **Poemas concebidos sem pecado**. Desde então, ele já publicou treze livros, incluindo **Gramática expositiva do chão**, que é a reunião de sua poesia editada até 1989, **e Livro sobre nada**, recentemente lançado. Na década de 80, com a publicação de **Arranjos para assobio**, pela Editora Civilização Brasileira, e com a crítica favorável de Millôr Fernandes e Antônio Houaiss, o poeta tornou-se conhecido no eixo Rio-São Paulo, passando a ser lido e admirado pelo público.

Em nossa pesquisa bibliográfica sobre o autor, encontramos poucos estudos editados sobre a sua poesia. Destacamos os seguintes livros: **A loucura da palavra**, de José Fernandes, que, embora não seja um estudo exaustivo, analisa com pertinência a obra barreana, privilegiando a metalinguagem, o telurismo e a construção imagética dos versos. **O lodo lúdico**, de Orlando Antunes, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, constitui-se mais em uma tentativa de aproximação do universo de Barros do que propriamente num desvendamento de sua poética. E, finalmente, a dissertação de mestrado **A poética de Manoel de Barros**, do Padre Afonso de Castro, que foi transformada em livro e que, em sua abordagem, une a poética do imaginário de

Gaston Bachelard com a hermenêutica de Gadamer, numa leitura que mais descreve e teoriza do que analisa a obra em si.

Temos notícias de dissertações de mestrado e de teses de doutorado, algumas ainda em andamento, em várias universidades do país, que enfocam a obra de Manoel de Barros. Nos jornais, as resenhas sobre a sua poesia e as entrevistas com o poeta têm aparecido a cada novo lançamento de livro. E o público corresponde na medida em que seus livros se esgotam nas livrarias, com uma certa rapidez que não é comum para esse gênero de publicação.

Nos manuais de literatura brasileira para o segundo e o terceiro graus, não encontramos referências ao poeta. No mais concorrido livro de nossos cursos de Letras, que é o **História concisa da Literatura Brasileira**, de Alfredo Bosi, Manoel de Barros não aparece entre os poetas contemporâneos e nem entre os modernistas da década de 30 para cá. E, no entanto, o seu primeiro livro foi publicado em 1937.

Ainda que injustamente esquecido por aqueles que escrevem oficialmente a história da nossa literatura, Manoel de Barros tem o seu lugar reservado na tradição da poesia brasileira. Sua obra, por mais que se individualize com as diferenças que guarda da poesia produzida no país, tem sua genealogia na boa lírica brasileira. Não há como não reconhecer suas afinidades com Oswald de Andrade ou o diálogo com Murilo Mendes, Jorge de Lima e ainda o seu parentesco com Raul Bopp. As imagens da

natureza que Bopp legou à literatura brasileira têm ressonância profunda na poesia barreana.

Manoel de Barros pertence ao circuito modernista e, como os poetas e escritores que o compõem, também sofreu influências dos autores franceses, considerados fundadores da modernidade. Rimbaud, Mallarmé e Baudelaire são objeto de leitura de Barros. Especialmente Rimbaud, com o qual aprendeu a vidência e o desregramento de todos os sentidos.

Consciente da importância de uma análise da poesia barreana e do desafio que ela apresenta, propomo-nos estudá-la privilegiando algumas das suas muitas possibilidades de significação, especificamente: a fragmentação do sujeito, a auto-referencialidade, a inserção na tradição artística através do diálogo com outros autores e com a arte pictórica. Define-se nosso estudo, portanto, como leitura reflexiva sobre algumas constantes da lírica moderna presentes na poesia de Manoel de Barros. Temos ainda o propósito de resgatar o lugar que este poeta ocupa na poesia brasileira, inserindo-o no Modernismo ao relacioná-lo com poetas eminentes desse movimento.

Colaborando para esclarecer essa poética *sui generis*, acreditamos, de alguma forma, enriquecer os estudos literários que se fazem no país e, particularmente, ampliar o universo de indagação e pesquisas em torno de um poeta de incontestável qualidade, o qual, por contingências diversas, conta com uma fortuna crítica ainda incipiente — lacuna que, esperamos, este trabalho dará alguns passos no sentido de preenchê-la.

Desenvolveremos as nossas idéias em três capítulos. O primeiro abordará a poesia barreana no contexto da arte moderna. Situaremos Manoel de Barros no quadro da lírica brasileira, relacionando-o com a poesia de 22, notadamente com os poetas Raul Bopp e Murilo Mendes, este da década de 30. Oswald de Andrade e o poeta francês Arthur Rimbaud serão analisados numa perspectiva de afinidade eletiva. São poetas que marcaram profundamente a poesia de Manoel de Barros, com os quais ele desenvolveu uma relação de admiração e de orientação de sua poética. Ora essa relação é manifesta, ora é discreta, mas sempre presente. Ainda nesse capítulo, articularemos a poesia barreana com a pintura; anotaremos as suas reminiscências do pictórico, num jogo de aproximações e de enriquecimento do nosso estudo.

O segundo capítulo tratará da fragmentação do sujeito, vista como uma das características da arte moderna — e a sua conseqüente nostalgia da unidade paradisíaca. O tema da fragmentação da consciência, desdobrada em um sentimento do fragmentário, permeará todo o nosso trabalho.

Anatol Rosenfeld, no seu ensaio "Reflexões sobre o romance moderno", do livro **Texto/contexto**, escreve sobre a tendência da arte moderna à fragmentação. Segundo ele, o processo de destruição da perspectiva e de "desrealização" na pintura manifesta-se no romance moderno e na literatura, como um todo. O tempo descontínuo, a narrativa fragmentada, a supressão do narrador, a abolição do tempo cronológico, a decomposição e

✓ falta de contornos precisos da personagem, entre outros, são ocorrências que assinalam a incorporação da fragmentação do sujeito à linguagem literária.

No terceiro capítulo, trataremos da consciência reflexiva que é uma das fontes de criação da poesia moderna. A auto-referencialidade desnuda os mecanismos internos do poema. A *poiesis* passa a abrigar as reflexões poéticas, constituindo estas a sua essência. A consciência criadora, manifesta no texto, esboçando uma visão de mundo e uma ética em seu processo de composição, abre um espaço generoso para o leitor vivenciar uma experiência singular, que é a de participar de uma poética em andamento, em freqüente questionamento sobre a sua matéria e sobre suas representações no poema.

A criação de uma poética no interior do poema é uma constante na poesia de Manoel de Barros, seja explícita como nos livros **Matéria de poesia** e **Gramática expositiva do chão**, seja diluída nos versos, incorporada ao universo dos objetos representados, como em alguns poemas dos últimos livros. A auto-reflexividade é tão inerente ao poema barreano que o dizer o mundo e a emotividade própria da lírica estão perpassados pelas indagações metapoéticas.

Quanto ao método de leitura, pretendemos que o exercício crítico, ao "descrever e explicar", como propõe Hugo Friedrich em seu livro **Estrutura da lírica moderna**, preserve a complexidade e as diferenças da obra barreana, ressaltando com um discurso analítico recriador a pluralidade singular da

poesia. E, ao empreendermos o exame mais detido de alguns textos do autor, seguimos a lição de Antônio Cândido e Gilda de Mello e Souza:

Esta lógica da criação , é que se procura estudar por meio de um exemplo representativo. Ela obrigará, conforme o bom método, a circular incessantemente entre a parte e o todo, a fim de que a função de cada traço seja iluminada visão global do poeta. Deste modo, o conhecimento adequado de um poema ajuda a compreender o sistema geral da obra.¹

No estudo de uma obra literária, a bagagem teórico-crítica é fundamental para encontrar o caminho adequado da análise a ser empreendida. Para procedermos às nossas reflexões, nos apoiaremos nas idéias de Anatol Rosenfeld sobre a arte moderna, expostas no seu ensaio "Reflexões sobre o romance moderno", no qual mostra as transformações pelas quais passou a arte, desde a destruição da perspectiva renascentista. Os ensaios de João Alexandre Barbosa sobre a literatura moderna, que alia linguagem e realidade para a indagação histórico-literária, numa aferição da temperatura poética do texto, serão explorados por nós na compreensão da historicidade da literatura e da gênese da lírica moderna.

Outros teóricos e críticos ampliarão o nosso estudo. Hugo Friedrich, com sua **Estrutura da lírica moderna**, contribui decisivamente para percebermos a relação da poesia de Barros com a tradição lírica moderna e a leitura que ele fez dos

¹ CÂNDIDO, A. & SOUZA, G. M. (1973), p. XXXIII

poetas fundadores da modernidade, tornando a sua poesia lugar de uma leitura personalíssima da arte moderna. Walter Benjamin e Theodor Adorno são teóricos iluminadores da compreensão do contexto histórico, cultural e literário do século XX. Com seus textos, esclarecem a relação da lírica com a sociedade capitalista, e neles se fundamentam nossas considerações sobre os aspectos sociais e culturais da obra de Manoel de Barros. Roland Barthes, embora muitas vezes não seja explicitamente citado, subjaz ao longo do nosso discurso, pois, de tão lido, foi esquecido e incorporou à palavra desejante que tece o nosso texto. Suas idéias contribuíram para alargar as discussões acerca dos níveis da linguagem poética, do prazer de ler e do lugar do leitor no texto literário. Outros teóricos de relevância que escreveram ou estão a escrever a crítica da literatura moderna serão chamados para o diálogo com nosso estudo, na medida que os poemas em questão o sugerirem.

Ao lado do instrumental teórico, consideraremos a teoria que se formula na própria poesia barreana e nos documentos circunstanciais produzidos pelo poeta, como as entrevistas. Pretendemos articular as intenções do autor presentes nas entrevistas e em outros documentos e as intenções do texto que se constrói enquanto poética. Esse jogo de intenções, muitas vezes, reforça a ambigüidade do poético.

Partindo da leitura dos textos de Barros, da sua concepção de poesia, que articula a criação com as reflexões sobre a prática poética, e do instrumental teórico-crítico disponível,

é que encaminharemos a nossa análise, sem nenhuma pretensão de chegar a conclusões definitivas; ao contrário, a nossa abordagem crítica deseja ser permeável à poética em andamento de Manoel de Barros. Procurando incorporar e entender, intuir e analisar, empenhamo-nos no sentido de que a impessoalidade do crítico e o seu necessário distanciamento não impeçam a fruição, fundamental em qualquer tipo de leitura.

Para finalizar, devemos dizer que não examinaremos a obra barreana dentro de uma abordagem fielmente cronológica. Mas não prescindiremos de observar o seu percurso no tempo para esclarecer a construção de seu universo poético. Da leitura exaustiva de seus livros, selecionaremos os poemas que criarem as indagações e prováveis respostas em identidade com a nossa vivência de leitor de poesia e com a nossa experiência do instrumental teórico-crítico, adquirido ao longo da vida acadêmica. Nossa análise abrangerá todos os livros de Manoel de Barros publicados até 1993. São os seguintes: **Poemas concebidos sem pecado** (1937), **Face imóvel** (1942), **Poesias** (1956), **Compêndio para uso dos pássaros** (1961), **Gramática expositiva do chão** (1969), **Matéria de poesia** (1971), **Arranjos para assobio** (1982), **Livro de pré-coisas** (1985), **O guardador de águas** (1989), **Gramática expositiva do chão: poesia quase toda** (1990), **Concerto a céu aberto para solos de ave** (1991) e **O livro das ignoranças** (1993).

1 MANOEL DE BARROS NO CONTEXTO DA ARTE MODERNA: BREVES INDICAÇÕES

*Pelo meu temperamento de tímido, que é
uma sengraceira demais, nunca funcionou o
diálogo pessoal entre mim e outros poetas.
Senão que só o diálogo livresco.*

Manoel de Barros

Para a compreensão mais profunda da obra de um poeta é fundamental indagar sobre o seu lugar na tradição lírica. A historicidade da obra possibilita o acesso às relações que compõem o seu universo poético particular com um sistema maior, que é a série literária. O poema, principalmente o poema moderno, é ele mesmo, com sua linguagem genuína, surgida do rompimento do silêncio e perpassada pela "voz da humanidade"¹, e é o laço que ele cria com os textos de seu contexto cultural e da tradição. Daí vêm os jogos remissivos e intertextuais, as relações manifestas ou secretas entre textos que tornam a poesia lugar de consumo da própria poesia. É nesse movimento que se legitima a condição de leitor por parte do poeta moderno, somando-se à sua condição de criador. Assim, o gesto do estudioso de situar o poeta no contexto da tradição lírica é o de anotar fisionomias, remissões, nuances do outro e perceber, por trás de cada verso, a multiplicidade dos vínculos.

¹ Expressão de Adorno em seu ensaio *Lírica e sociedade*

Manoel de Barros é um poeta da modernidade. Sua linguagem se inscreve na estética modernista de 22. Embora seu livro de estréia, **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.

O diálogo de Manoel de Barros com o ideário modernista será feito, principalmente, através de Oswald de Andrade, que é uma presença clara de influência, infiltrando-se na gênese da poesia barreana. Mais tarde, essa influência será confessada pelo próprio poeta. O humor, os temas da infância, um olhar crítico, social, de viés, e o espírito dessacralizador, de renovação e de rebeldia, são evidências e alianças da poesia barreana com o Modernismo e, particularmente, com o universo poético de Oswald de Andrade.

O **Manifesto da poesia pau-brasil** e o **Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade** e ainda os poemas do livro **Pau-Brasil**, são textos que, numa leitura aproximativa, enriquecem a compreensão da poesia barreana, como também rasgam profundamente o horizonte de ambigüidades da imagem poética. 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 olhos livres", "a invenção", "a surpresa", são ideais da poesia pau-brasil que o poeta

absorverá no seu primeiro livro e que, ao longo da construção de sua poética, permanecem e se transformam no movimento de uma fisionomia poética própria.

Se a presença de Oswald de Andrade se esmaece na poética madura de Barros, se vai perdendo seus traços, sua visibilidade, até desaparecer nos novos matizes de uma poesia que se sustenta por si mesma, expandindo sua origem, é porque essa é a ordem natural que segue toda grande poesia. É o movimento dialético de afinidade eletiva que Barros terá também com o poeta francês Arthur Rimbaud.

Leitor confesso de Rimbaud, Manoel de Barros dele aprendeu essencialmente o desregramento de todos os sentidos, o obscurecimento das imagens, a rebeldia contra a representação mimética da realidade, a fantasia criativa, a vidência, o deslocamento dos objetos, as imagens do cosmos surgindo do caos, até chegar a uma "didática da invenção", que está em **O livro das ignoranças**. Manoel de Barros conjuga a busca do desconhecido de Rimbaud com as idéias de Oswald de Andrade, tudo isso sob o emblema do desregramento de todos os sentidos.

Há outras contigüidades de Manoel de Barros com o nosso Modernismo. Sua poesia apresenta semelhanças com a de Raul Bopp e com a de Murilo Mendes. Esses poetas são procedências e precedências da linguagem que se apropria do real pela fantasia e da matriz da imagem surreal na literatura brasileira. Manoel de Barros se encontra com eles justamente nesta convergência da linguagem, que arma os seus sentidos com os fios do imaginário.

O ludismo, a linguagem infantil, as personificações, as metáforas de inusitada plasticidade são recursos do universo de Raul Bopp que têm ressonâncias em Barros. Além de procedimentos estéticos afins, ocorre ainda coincidência temática entre os dois poetas, que elegeram a natureza como expressão maior de suas obras. Entre a poesia de Raul Bopp e a de Manoel de Barros se articula a historicidade literária. A antecendência de Bopp contribui para marcar o lugar de Barros na história da poesia brasileira: uma relação de ancestralidade poética que nos faz ler melhor Bopp e situa a poesia barreana na literatura brasileira. A poesia de Bopp se funda na metáfora visual. Manoel de Barros alarga essa metáfora, torna-a muito mais complexa e de natureza onírica.

Examinaremos o diálogo de Manoel de Barros com Murilo Mendes da perspectiva de que o poeta mineiro apresenta características do Surrealismo. Ambos apresentam em seus processos de composição elementos do Surrealismo. Porém, tanto Manoel quanto Murilo, não se prendem à escola de Breton. 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.

Muitas outras referências podemos encontrar na poesia de Manoel de Barros. Guimarães Rosa é uma delas. Os dois são

parceiros da inventividade, de uma percepção singular da obra literária na qual, segundo Barros, 90% é invenção e 10% é mentira. A sua poesia faz aliança com a prosa poética de Rosa. Ambos têm um discurso insólito que recria poeticamente a linguagem e o imaginário populares. Clarice Lispector e o rasgo existencial do ser de suas personagens ecoam no ser esfacelado que o poeta tematiza. Ou ainda Mário de Andrade e a consciência cindida dos 350 que foi e não se encontrou poderia se refletir nas várias pessoas destroçadas que o poeta diz ser. Ainda Samuel Becket, que é citado em uma das poucas epígrafes que o poeta usa em seus livros. E com certeza vários outros autores se disseminam no tecido poético barreano, porque Manoel de |pr
Barros é um leitor atento da literatura universal. Interessam-nos, porém, especificamente aqueles com os quais o poeta tem maior proximidade e que são limites para situá-lo na lírica moderna.

1.1. Manoel de Barros e Oswald de Andrade: afinidades

Há dois momentos na afinidade entre Manoel de Barros e Oswald de Andrade. O primeiro é o da leitura flagrante que Manoel de Barros faz de Oswald no seu primeiro livro, **Poemas concebidos sem pecado**, em que é possível perceber o rastro do poeta modernista nos poemas. Ao calor da leitura que influencia

e eleva a temperatura do mundo do sujeito-leitor, junta-se o calor da hora: a literatura brasileira vivia o clima da revolução modernista de 22, o que tornava quase impossível qualquer produção, naquela época não ser permeável aos ideais da famosa semana. Assim, as produções literárias daquele momento, direta ou indiretamente, eram quase um manifesto da poética modernista, porque uma vez crítico da tradição literária que o precedia, era, ao mesmo tempo, construtor e propalador de novas concepções poéticas.

O segundo momento inclui a distância temporal, a cunhagem do tempo que pulveriza e transforma a influência visível em um lastro profundo e secreto, próprio da afinidade eletiva. De acordo com Michel Löwy,

Designamos por "afinidade eletiva" um tipo muito particular de relação dialética que se estabelece entre as configurações sociais ou culturais, não redutível à determinação causal direta ou à "influência" no sentido tradicional. Trata-se, a partir de uma certa analogia estrutural, de um movimento de convergência, de atração recíproca, de confluência ativa, de combinação capaz de chegar até a fusão.²

Mais tarde, quando a obra de Barros conquista o seu amadurecimento, as idéias estéticas e a prática poética de Oswald se tornam traços intrínsecos à sua poesia. São veias invisíveis que irrigam o tecido poético; e têm muito a ver com a visão crítica modernista, com aqueles textos que periferizam

² LOWY, M. (1989), p. 13

os textos poéticos e dão conta de toda uma concepção de uma época, suas rupturas e construções abertas para o futuro. A dimensão da afinidade é implícita, pouco manifesta na concretude do verso; configura-se como um movimento interno, que contamina todo o projeto poético.

Em seu texto "Uma poética da radicalidade", Haroldo de Campos escreve que a radicalidade de Oswald de Andrade se afere no campo da linguagem. A construção de uma nova realidade poética para a literatura brasileira a que o modernismo se propunha, na poética de Oswald, se erige na criação de uma nova linguagem, uma linguagem que contesta e provoca a linguagem vigente e, ao mesmo tempo, revela a poesia subliminar às coisas cotidianas e banais. Uma linguagem nova que recria o próprio homem. Recriá-lo significa restituir-lhe a inocência que a razão instrumental lhe tirou e rever, através de uma visão poética, o contexto histórico e cultural que já não dava conta do novo tempo. O sistema simbólico da linguagem vigente (metáforas, imagens, símbolos, imaginário) estava desgastado. Era preciso instalar um novo olhar que visse a singularidade das coisas banais. Era preciso instalar a dificuldade do simples. E a linguagem, com sua fulguração do imaginário, abriga e funda a poesia entendida como poema inaugurante do real. Oswald de Andrade percebeu a poesia velada, encoberta pelas cinzas do cotidiano.

O projeto pessoal de Oswald está dentro de um projeto maior que é o próprio Modernismo, enquanto movimento de

desconstrução e construção de parâmetros da literatura. A linguagem de Oswald, que, segundo Haroldo de Campos, é radical porque pega o homem pela raiz, surpreende a realidade e desautomatiza o olhar. A linguagem da poesia oswaldiana opera com a pluralidade..

Um outro dado se acrescenta para entender a poesia de Oswald. Este dado tem um caráter de documento porque pertence à história da literatura, embora sua linguagem e forma escapem do convencional e se perfilam com os textos poéticos. São os manifestos. Neles, o poeta expõe aquilo que a poesia tece por dentro. Os manifestos, incisivos, duros, são referências iluminadoras de todo o seu processo poético. O **Manifesto da poesia Pau-Brasil** é fundamental para entender a cabeça de um homem, poeta, revolucionário, inquieto e perturbador. Nesse manifesto, cujo título aponta para a história do país, Oswald anuncia a volta ao sentido puro, que é a afirmação da arte fiel aos seus elementos essenciais, já defendidos pelas vanguardas, notadamente Impressionismo, Cubismo e Surrealismo. Ele exige uma nova visão para operar com as várias possibilidades do real: "ver com olhos livres", ou seja, despir-se de toda uma cultura que preestabelece e direciona o olhar e a linguagem do homem. A inocência, entendida aqui como uma propriedade daqueles que têm uma relação primeira, lúdica e isenta de qualquer conceito pré-determinado com a realidade, é que deve permear a poesia. Oswald propõe reagir à cópia, à aparência. O

que quer é a "alegria dos que não sabem e descobrem". No poema "Velhice", temos o humor irônico de Oswald:

Velhice

O netinho jogou os óculos
na latrina.³

De imediato, o poema mostra uma apreensão do mundo na percepção rápida, no imprevisível. O humor eivado de ironia é um modo constituinte dessa apreensão do real. A economia verbal se constrói de acordo com o tempo moderno: a rapidez, os acontecimentos em "flashes", a síntese. O poema é revelador da condição da velhice. O grau de sugestibilidade é armado na linguagem elíptica, um sentido se constrói na ausência. A figura do avô/avó não aparece explicitamente; ela se constrói através dos signos que fazem parte de sua área semântica - "velhice", "netinho" e "óculos" -, sendo que este último compõe o seu sentido como índice da velhice ao cruzar com os dois primeiros signos.

Nesse poema "kodakado", o sentido se engendra na ausência e o sentido do que está ausente se constrói na relação com as palavras presentes. O imprevisível, no final, instala o humor parodístico, e, ao mesmo tempo, é o laço com a infância, alheia à hierarquias e à ordem lógica das coisas. O poema diz, não

³ ANDRADE, O. (1991), p. 26

pelo que está explicitado, mas pelo que se oculta atrás das palavras e pela combinação delas entre si, pelo jogo.

Um outro poema de Oswald que segue essa mesma linha é "Fazenda":

Fazenda

O mandacaru espiou a mijada da moça.⁴

Nesse poema, composto de um único verso, expressão da vocação epigramática de Oswald, o desconcerto que nos provoca resulta da paródia às descrições bucólicas, tanto árcades quanto românticas, e da desmitificação da figura feminina. O diálogo parodístico com a tradição é assinalado por uma linguagem prosaica, que privilegia a síntese; esta, aqui conseguida através da antropomorfização da planta. Oswald, em apenas um verso, desconstrói toda uma tradição que mitificava a paisagem e a mulher.

A poesia do Modernismo, sob as várias formas produzidas naquele momento, problematizou a linguagem. Ali estavam emergentes a inventividade, a experimentação, a pesquisa de uma nova linguagem que se confrontava com a linguagem vigente. A ruptura se expunha, o abismo entre o velho e o novo se configurava na defasagem da linguagem poética anterior ao

⁴ Ibidem, p. 30

Modernismo em relação ao mundo, no diálogo tácito com a tradição, feito na vertente da paródia e da dessacralização e, sobretudo em Oswald, na capacidade excepcional de transformar lugares comuns em poesia.

Oswald de Andrade em seus manifestos, principalmente no **Manifesto da poesia Pau-Brasil**, e Mário de Andrade em "A escrava que não é Isaura" e "Prefácio interessantíssimo" levantam os princípios norteadores da literatura modernista. A síntese, a invenção, a surpresa, o acabamento técnico, e a famosa fórmula de Mário "Lirismo puro + Crítica + palavra = poesia" devem dinamizar os poemas; a partir daí, elaborar uma nova visão de mundo através da linguagem, em comunhão com o movimento, com a transformação acelerada do real, cuja representação em linguagem prolixa e carregada de adjetivos, era fator de atraso do homem.

A linguagem modernista cumpriu esses dois papéis. O primeiro foi romper com a linguagem vigente, desconstruí-la, expô-la na sua deficiência. O segundo foi criar uma outra linguagem que estabelecesse novos vínculos com o real, uma linguagem nova que não deveria ficar estática, mas sim se renovasse, incorporasse ao seu movimento interno a novidade. Essa segunda instância se desdobra em duas: primeiramente a linguagem modernista é reflexiva, constantemente expõe sua crise, e, em segundo lugar, por decorrência da primeira, essa linguagem abre lugar para que a linguagem do futuro continue a

ser moderna no sentido de que, com o Modernismo, conquistou-se o direito à pesquisa estética, como queria Mário de Andrade.

O Modernismo expõe uma linguagem de crise, que se descola do emocionalismo do sujeito, torna móvel o lugar do lírico, compõe o coração com a razão. A poesia não elide a subjetividade, e, sim, a coloca num novo lugar, o lugar da invenção que consigna o sujeito como força criadora, reflexiva e lúdica. Em Oswald de Andrade, por exemplo, o lírico se enlaça com o social em seu texto "Cântico para flauta e violão". O lírico que tem no coração o seu lugar e se funda, segundo Emil Staiger, na recordação - de novo ao coração - volta ao coração por um outro caminho que não dissocia a realização amorosa da visão histórica do mundo, inclusive da intervenção na realidade social através da palavra amorosa. Assim, o amor ao indivíduo se torna amor ao coletivo, amor à humanidade. Castro Alves, no Romantismo, já tinha feito algo semelhante. Em sua obra há o lirismo amoroso e o lirismo social. Porém, Castro Alves não entrelaça a linguagem do lírico amoroso com a do lírico social, como Oswald fez, quando superpõe imagens amorosas e imagens sociais. Em Castro Alves não há a interpenetração das linguagens, permanecendo bem dissociado o social do amoroso. [→] Nesse sentido, Oswald se desvincula da percepção romântica, torna a linguagem instância de múltiplas vozes, de cruzamentos de outras linguagens.

Ao lado disso, o Modernismo intensifica o lúdico. Segundo José Guilherme Merquior, o amor ao jogo é um dos grandes

suportes poéticos do Modernismo⁵. O jogo, a exploração da palavra nas suas possibilidades físicas e semânticas, revela a consciência de que a literatura se constrói na trama da linguagem. Mais do que outros movimentos literários anteriores, no Modernismo teve-se a percepção de que o lúdico é indispensável à poesia. Mas o lúdico reflexivo que expõe a consciência que o poeta tem da linguagem.

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".

PCSP é dividido em três partes: "Cabeludinho", "Postais da cidade" e "Retrato a carvão". Em "Cabeludinho", o herói menino transita entre o ficcional e o mundo pessoal do poeta. As referências encaminham para a vida privada, a história do menino Manoel está ali. Nas duas partes seguintes, se não é o

⁵ MERQUIOR, J. G. (1980), p. 124

olhar do menino, é já o adulto que filtra criticamente o seu contexto social, observa e intervém através da poesia. Nesse livro, a instância do eu poético é permeável à instância do eu pessoal. "Cabeludinho" está impregnado da experiência pessoal de Manoel de Barros:

Cabeludinho

1. Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho
bem diferente de Iracema
desandando pouquíssima poesia
o que desculpa a insuficiência do canto
mas explica a sua vida
que juro ser o essencial
- Vai desremelar esse olho, menino!
- Vai cortar esse cabelo, menino!
- Eram os gritos de Nhanhá.

GEC, p.35

Na tentativa de autobiografar a personagem, o poeta constrói o ficcional. A referência à personagem de José de Alencar, "Iracema", cria o espaço do poético para abrigar nele a personagem "Cabeludinho". A partir daí, instaura-se a ambigüidade, convivem o pessoal e o ficcional

*Como Oswald de Andrade fez em muitos de seus textos, esse poema de Barros desmitifica imagens do passado. "Iracema" é a heroína mítica, idealizada por José de Alencar. Da sua união com o homem branco português, nasce um mestiço, "Moacir". Esse nascimento, por sua vez, sugere o nascimento de uma nação.

A aproximação entre a heroína alencariana e o menino "Cabeludinho" tem intenção parodística, própria da desconstrução

promovida pelo movimento de 22. A circunstância do nascimento de "Cabeludinho" contrapõe-se à de "Iracema". As primeiras frases do segundo capítulo do livro de Alencar, narram o nascimento da heroína indígena:

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema.
Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira⁶.

A heroína nasce cercada pela natureza selvagem e exuberante. Seu perfil, que só as comparações com a natureza paradisíaca podem dar conta de descrever, é assinalado pela pureza, pela doçura e pela beleza, características próprias da idealização romântica. "Iracema" é símbolo de um passado histórico, idealizado e glorioso. Diferente de "Cabeludinho" que encarna o anti-herói. No processo de desmitificação das imagens literárias consagradas pela tradição, Barros circunscreve a personagem no espaço do prosaico. A personagem alencariana é configurada pelas imagens nobres, já "Cabeludinho", em seu nascimento, é referido por uma imagem retirada da linguagem coloquial: "Bate-num-quara" é uma expressão popular que significa roupa de uso constante, significado que conota a condição sócio-econômica baixa de seu usuário. No poema, subjaz a esse significado, uma outra possível leitura, que é a relação metonímica estabelecida com o

⁶ ALENCAR, J. (1972), p.14

canto ou o bater das roupas pelas lavadeiras em suas lidas, à beira do rio. E mais ainda: a ave emblemática de "Iracema" é a "Ará" ou "Jandaia". É esta ave de "canto fremente" que acompanha a personagem alencariana, enquanto que "Cabeludinho" é embalado em seu nascimento pelo canto das lavadeiras. O poeta eleva à condição de poesia aquilo que é baixo e, ao mesmo tempo, dessacraliza o que é poético e nobre.

A diferença entre "Cabeludinho" e "Iracema" aparece para fundar o espaço do novo, do anti-herói, da paródia, enfim, de uma nova linguagem essencialmente reflexiva que remete para o universo representado e para o discurso poético. O verso, então, é bissêmico: diz a circunstância de nascimento do menino e problematiza a linguagem da poesia. Ao final, a transcrição da fala coloquial reforça a adesão do poeta aos ideais do Modernismo.

No "Caderno de andarilho" do livro **Concerto a céu aberto para solos de ave**, a poesia se fragmenta em um ou dois versos epigramáticos. Se no poema analisado acima há um eu operador e objeto da linguagem, nos versos de "Caderno de andarilho" há apenas um eu construtor, que organiza os fragmentos, de forma lúdica e singular:

Lagartixas piscam para as moscas antes de havê-las.
CCASA, p.49

Nos lábios do chão formigas fazem de lado.
CCASA, p. 49

Muito suspeito o andar das rolinhas: o traseiro
delas entoa.

CCASA, p.50

O humor simuladamente ingênuo, fingindo uma inocência, as combinações inesperadas e, principalmente no último fragmento, a insinuação erótica surgida de onde menos se espera revelam uma nova percepção do mundo por parte de Manoel de Barros. O poeta transforma o familiar em insólito, provoca o estranhamento na linguagem. O erotismo que o poeta põe nas "rolinhas", no último fragmento, além de nos levar à descoberta do inusitado em situações tão cotidianas, se alia ao humor como uma categoria estética, que organiza a linguagem no que ela tem de inaugural e inaugurante de um mundo ordenado pela lógica poética.

O universo referencializado nos fragmentos acima é o universo do ínfimo, dos elementos que a tradição anterior ao Modernismo não considerava estéticos. Barros acende a força poética que há nos objetos representados através de um processo de combinação que transgride a linearidade sintagmática. A combinação dos signos descontextualiza-os de seus lugares comuns. O poeta os dispõe de tal forma que nos leva à uma leitura renovadora e que surpreende e desautomatiza, instalando o ambíguo. Como no poema "Fazenda" de Oswald de Andrade, a antropomorfização aqui é fator de síntese. O verso solitário é acompanhado de tudo o que o eu deixou de dizer. O encontro desses poemas de Manoel de Barros com o poema "Fazenda", de

Oswald de Andrade se dá na construção da inocência, no olhar que capta as coisas antes de qualquer percepção racional, no segredo do verso iluminado.

Ainda em seu livro **Concerto a céu aberto para solos de ave**, no poema XXV (lembança), Barros recupera explicitamente o olhar do menino na elaboração das imagens da "inocência construtiva":

Perto do rio tenho 7 anos.
 (Penso que o rio me aprimorava)
 Acho vestígios de uma voz de pássaro nas
 águas.
 Viajo de trem para o Internato.
 Vou conversando passarinhos pela janela do trem.
 (...)

CCASA, p. 28

O terceiro e o sexto versos glosam o último verso do poema "A laçada", de Oswald de Andrade, que está no livro **Pau Brasil**: "Toda a minha infância nos olhos". Aqui Barros já assimilou e formulou a sua visão pessoal e a sua linguagem poética. A presença de Oswald não é mais visível, está constitucionalmente disseminada na poesia barreana.

A afinidade entre Manoel de Barros e Oswald de Andrade não é somente na imagem, é na mobilização de uma forma que se inventa de acordo com o ritmo da subjetividade, de acordo com a liberdade que requer o poema moderno, de acordo com o imaginário que adentra no espaço poético.

No poema "3 de maio", Oswald realiza de forma perfeita o que seus manifestos propunham:

3 de maio

Aprendi com meu filho de dez anos
Que a poesia é a descoberta
Das coisas que eu nunca vi.⁷

A poesia como acesso ao que está encoberto e, assim, inaugurante de uma nova realidade, é compreendida pelo sujeito lírico através da infância. Neste poema, que é síntese da prática reflexiva de Oswald, três elementos catalisam os significados: o sujeito lírico, a infância e a poesia como descortinar do que está oculto. O sujeito empírico, dotado do olhar livre, se coloca como aprendiz, e, despido das impregnações culturais, espreita o real, para fazer eclodir nelas a poesia que já contém, invisível à linguagem instrumental. É o poeta que aprende o olhar desarmado da infância. O poeta expõe seus limites e recircula internamente a sua infância, porque ele se deixa aprender com aquele que, na visão de nossa sociedade, nada ensina, apenas aprende e brinca. A criança efabula, o sujeito lírico se deixa efabular, ou seja, entra no imaginário, naquilo que os véus do olhar automatizado ocultam, exilam da nossa percepção momentânea.

O homem que efabula recobra a inocência e torna numerosa a sua visão. A infância é o lugar do ver sem as redes da

⁷ Ibidem, p. 99

logicidade. O sujeito lírico muda de lugar, assume a infância como instância privilegiada de olhar o mundo. Ali toma forma a poesia: ela está na ignorância, que é meio de criação tanto para Oswald quanto para Barros, e, conseqüentemente na surpresa da descoberta. Para Oswald, a poesia é revelação daquilo que nossa percepção automatizada não percebe e, assim, a memória não recria, não dá movimento ao poético. No "Manifesto Pau-Brasil", escreve Oswald: "A poesia para os poetas. Alegria da ignorância que descobre." É nessa fronteira que se reforçam os laços entre Manoel de Barros e Oswald de Andrade e, em Barros, pode-se pressentir a presença de Arthur Rimbaud. Para Barros, reitera-se, criar começa na própria ignorância, na relação originária, sem pressupostos lógicos, estabelecida com as coisas. Em entrevista à **Folha de São Paulo** Manoel de Barros diz que

... criar, para mim, começa exatamente no desconhecido. Então, a intuição do título desse livro (**O livro das ignorâncias**) vem daí: criar começa na própria ignorância. É preciso ignorar para fazer nascimentos. Poesia é sempre um refazer, um transfazer o mundo.⁸

A ignorância pressupõe uma relação primitiva com o mundo. A linguagem ainda não sofreu a aspereza de um contexto conturbado, ainda não sofreu a cultura em seu outro gume, que é o da repressão. A linguagem a ser inaugurada, quando proferido

⁸ COUTO, J. G. Manoel de Barros busca na ignorância a fonte da poesia. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 14 nov. 1993

o primeiro nome, é permeável ao desejo do sujeito lírico que se desdobra maleável em outras vozes.

Já para Rimbaud, o poeta deve desregrar todos os sentidos até chegar ao desconhecido. Os sentidos põem o homem em contato com o mundo, o mundo adentra a interioridade humana através deles. A audição conduz o som, é entrada do canto, do ruído, e é por aí que se pode distinguir a sonoridade do rio da sonoridade da palavra proferida. O tato dá a textura, o calor; o tato traduz o afeto, a carícia. A visão dá ao poeta a forma das coisas, as cores e assim por diante. Rimbaud propõe desregrar essa capacidade do homem captar o mundo. Confundir os sentidos, trocar-lhes as funções estabelecidas, declarar a desordem da percepção para chegar além daquilo que se apresenta como realidade. Manoel de Barros, na entrevista citada acima, confere tanto a desconhecido como a ignorância, categorias respectivamente ligadas a Oswald e Rimbaud, a mesma força de criação artística. Na sua poesia, o desconhecido e a ignorância comparecem como fonte das imagens engendradas pela inocência cosntrutiva, pela intuição, pela vidência.

*desconhecido
e ignorância
o que é*

1.2 Manoel de Barros e Rimbaud: afinidades

Na mesma entrevista à **Folha de São Paulo**, citada anteriormente, Manoel de Barros afirma que

Em Rimbaud, eu encontrei o desregramento de todos os sentidos. **Une saison en enfer** abria umas portas para mim. Eu queria mesmo era essa prostituição com as coisas, essa promiscuidade, em que todas as coisas tivessem todos os sentidos, em que o cheiro também fosse o tato...⁹

Desregrar os sentidos, chegar ao desconhecido, o "eu é um outro", são referências que influíram na estética da modernidade. Rimbaud desorientou a lírica do seu tempo, enlouqueceu a anatomia do real, fragmentando-o e emendando-o em dissonância, de acordo com a "fantasia ditatorial", como registrou Hugo Friedrich. As visões rimbaudianas compuseram um novo arranjo das imagens no poema. Poesia e prosa derrubaram as fronteiras, uma é o limiar da outra. A sintaxe do imaginário organiza os poemas. E o visionarismo abre o mistério de uma re-
ligação do homem com o real. Rimbaud é o profeta e o primeiro seguidor do visionarismo da poesia moderna. A sua aura de poeta adolescente e o mistério do seu silêncio, deixando a poesia para viver a vida e suas aventuras, seduzem os poetas de todo o mundo. A sublimidade trágica permeava poesia e vida, era o seu anel de união com o sentimento do mundo. O fascínio que Rimbaud exerce em leitores e em poetas-leitores é justamente o de estar a um passo da loucura, o de viajar ao mundo da loucura e voltar e escrever a sua história, como está em "Alquimia do verbo".

⁹ Ibidem

Mário de Andrade, na "Parábola" que abre **A escrava que não é Isaura**, conta-nos uma história, à semelhança da criação bíblica do homem, sobre o surgimento da poesia. Ele representa a poesia como uma mulher, criada a partir da tendência do homem à imitação e da sua inveja de Deus, que criou Eva de uma costela de Adão. Tirada da língua, a mulher foi também o primeiro plágio. "Nua e eterna", essa mulher foi sendo coberta por várias culturas até que um "vagabundo genial" "deu um chute" em toda aquela "eterogênea rouparia" e desnudou a mulher, recuperando a poesia em sua plenitude. Era essa mulher que os poetas modernistas adoraram. E o "vagabundo genial" era Arthur Rimbaud.¹⁰ Essa parábola ilustra a importância de Rimbaud para a literatura modernista. Nela, Mário soube traduzir o espírito rebelde e irreverente do poeta francês, que pôs em questão a tradição literária e instaurou o novo.

Mais à frente, ainda no texto **A escrava que não é Isaura**, Mário de Andrade escreve que "Não imitamos Rimbaud. Nós desenvolvemos Rimbaud. ESTUDAMOS A LIÇÃO RIMBAUD"¹¹. A "lição Rimbaud" se constitui em uma experiência estética que consagra a liberdade de criação, a transgressão dos cânones e a rebeldia que se viabiliza no desejo, no encontro do texto poético com o outro. Da "lição Rimbaud" irrompe a palavra encarnada de visionarismo, de acesso clandestino e deliberado de imagens alucinadas, elaboradas pela fusão das sensações.

¹⁰ ANDRADE, M. (s.d.), p. 202

¹¹ Ibidem, p. 210

As cartas de Rimbaud a Paul Demeny e a Georges Izambard, como textos emblemáticos de uma poética, uma visão reflexiva sobre a literatura, levam o leitor a acrescentar aos poemas mais uma possibilidade de sentido — a especulação estética — além da pluralidade semântica das imagens. **Uma temporada no inferno, Iluminações** ou "Bateau ivre" constróem subliminarmente uma poética, criam o apocalipse da linguagem oitocentista e do caos inauguram uma nova linguagem. Este é o exercício do poeta moderno, aquele que cria e pensa sobre o objeto estético, expõe o seu fazer, legisla sobre o criar.

Em um trecho da carta a Paul Demeny, Rimbaud escreve sobre o desnorreamento do poeta ao chegar ao desconhecido, sobre a perda da intelecção de suas visões e sobre o sucumbir no salto para "as coisas inauditas e inumeráveis". O sucumbir de quem veio antes deve ser a esperança dos que virão depois: "outros horríveis trabalhadores virão; começarão pelos horizontes em que o outro sucumbiu"¹². Sucumbir é cair sob o peso das visões alucinadas ao suplantar os próprios limites. Na paisagem do sucumbir, elevam-se as imagens poéticas, os sentidos se interpenetram, se confundem e do caos surge a poesia nova, experiência de uma busca deliberada, a encarnação das visões nas palavras. A palavra rimbaudiana vai prosseguir e ser aliança de um destino comum, a partir do horizonte aberto por aquele que precede. Neste horizonte e no sucumbir do que veio primeiro dá-se o encontro e a possibilidade de continuidade, de

¹² RIMBAUD, A. In: CHIAMPÍ, I. cord. (1991), p. 122

continuar fiando o fio da historicidade literária. Daí Mário dizer "Nós desenvolvemos Rimbaud". O viés da rebeldia poética de Rimbaud foi, de fato, puxado pelos modernistas. As conquistas rimbaudianas se irradiaram. No horizonte que ele abriu muitos se aventuraram, alargando-o mais um pouco.

Para iniciarmos a nossa reflexão e aproximação de Rimbaud com Manoel de Barros, articularemos duas palavras, uma do poeta francês e outra de Mário de Andrade: sucumbir e desenvolver. Manoel de Barros, como já dissemos, foi leitor de Rimbaud. E um leitor de perto, aquele que se encanta com as imagens, com a sua elaboração interna: "Eu queria mesmo ~~essa~~ prostituição com as coisas, essa promiscuidade em que todas as coisas tivessem sentidos, e em que o cheiro também fosse o tato...", diz ele. Elaborar a linguagem em poesia simultaneamente através de todos os sentidos, destruindo os limites das referências e criando o movimento interno entre todas as coisas para uma percepção promíscua do real, sem parâmetros estabelecidos, colocando o homem como uma totalidade que fragmenta e se recompõe numa anatomia alucinada, em delírio, esse seria o sucumbir da razão norteadora e por sua vez o consumir no braseiro das imagens rimbaudianas. E, a partir daí, desse breve sucumbir à linguagem do encantamento, desenvolvê-la. Manoel de Barros retoma Rimbaud. Suas imagens são intensificadas pela exploração do pré-consciente, pela busca de uma policromia poética própria, remissiva à consciência criadora, que é instância de convergência de outros autores da modernidade.

Os poemas de **Arranjos para assobio** apresentam uma combinatória de signos que nos lembram "Bateau ivre" e **Uma temporada no inferno**. O mesmo acontece com a visão escatológica, diluviana, caos e cosmos emergentes, de **Livro de pré-coisas**. A imagem que se compõe de fragmentos do real captados por todos os sentidos e recombinações com tintas fortes e dissonantes é um desenvolvimento de Rimbaud.

Segundo Álvaro Cardoso Gomes, em um estudo sobre o "Soneto das vogais", de Rimbaud, "O papel do vidente será o de inventar a nova linguagem encantatória, em que os sons despertem tonalidades coloridas, as cores despertem imagens sonoras..."¹³ A vidência e a língua encantatória são heranças de Rimbaud para os poetas modernos, pelo menos no sentido de que foi com ele que essas duas experiências poéticas foram assumidas e conscientemente expressas como parte de uma praxis e não da possessão do poeta. A vidência pressupõe um ver aquém da inteligência, uma consciência que precede o *logos* e viabiliza o acesso ao desconhecido, que não é qualquer desconhecido, mas sim aquele que se dimensiona pelo desregramento de todos os sentidos: a percepção desautomatiza os laços construídos com a realidade empírica e cria o imprevisível, o imaginário aflorado à visão. A linguagem encantatória é a mimese desse desconhecido, sua encarnação mais perfeita. Rimbaud: "Inventei

¹³ GOMES, A. C. (1989), p. 44

a cor das vogais! - A negro, E branco... Eu me reservava a sua tradução."¹⁴

As leis da criação passam pelo sujeito criador, pela invenção. A intuição e o desejo volitivo fazem corresponder "A" a negro, "E" a branco e assim por diante. Os sentidos em combinação com o **animus** determinam as cores, as correspondências que ultrapassam o mundo da aparência. Rimbaud é o sujeito de sua criação, destrói a relação imitativa clássica entre natureza e arte. A correspondência da arte já não é mais com o mundo visível. "O texto de Rimbaud recusa a representação"¹⁵. A linguagem encantatória guarda o correspondente e o correspondido, isto é, nas raízes profundas da linguagem está a imagem e o seu objeto. Se não é isso, a sua correspondência é com o mundo interior do poeta, um mundo obscuro, secreto, repercutido de mistério, sem qualquer hierarquia entre as referências do real criado pelo texto. É o mundo da invenção ordenada pela fantasia:

Habituei-me à alucinação simples: via realmente uma mesquita no lugar de uma fábrica, uma escola de tambores feita por anjos, carruagens nas estradas do céu, um salão no fundo de um lago...¹⁶

O mundo que se apresenta aí está em desordem. É a vidência e a sua mimese pela alucinação das palavras. A febre do sujeito criador destrói a relação mimética com o real — configura-se a

¹⁴ RIMBAUD, A. (1985), p. 63

¹⁵ TODOROV, T. (1980), p. 121

¹⁶ RIMBAUD, A. (1985), p. 65

autonomia das imagens e a força do desejo estabelece a desordem. Daí surge a forma da poesia. A palavra poética é criadora. Desse ponto de vista, Barros vai abrir o seu **O livro das ignoranças** com "Uma didática da invenção" que culminará na segunda parte intitulada "Deslimites da palavra". A herança de Rimbaud está subjacente, flui sob a pele dos versos, de um para o outro. Rimbaud inventou o "verbo poético" que dará acesso a todos os sentidos. Barros inventa uma "didática" para esse verbo.

O primeiro poema de "Uma didática da invenção" tem um caráter prescritivo, não poderia ser diferente, pois a didática, em sua essência, orienta uma aprendizagem, instrui. No poema, Barros coloca a invenção como acesso ao mundo que há por debaixo das camadas ideologizantes e automatizadas da linguagem e da cultura:

Para apalpar as intimidades do mundo é preciso
saber:

- a) Que o esplendor da manhã não se abre com
faca
 - b) O modo como as violetas preparam o dia
para morrer
 - c) Por que é que as borboletas de tarjas
vermelhas têm devoção por túmulos
 - d) Se o homem que toca de tarde sua existência
num fagote, tem salvação
 - e) Que um rio que flui entre 2 jacintos carrega
mais ternura que um rio que flui entre 2
lagartos
 - f) Como pegar na voz de um peixe
 - g) Qual o lado da noite que umedece primeiro
 - etc
 - etc
 - etc
- Desaprender 8 horas por dia ensina os princípios

LI, p.11

A desconstrução dos significados instituídos; o desregramento dos sentidos; as perguntas do nonsense, expressão de uma estranheza diante de uma realidade; a linguagem encantatória fundada nas sinestesias e na atração de signos divergentes para estabelecer uma nova lógica, com referência num mundo próprio, singular, poético, melhor dizendo, com referência na própria linguagem poética — é o que se denominou de "Didática da invenção". Tudo isso simula uma percepção ingênua, própria da ignorância, mas que, vidente, "intui relação entre as coisas, penetrando num espaço desconhecido, vedado ao homem comum."¹⁷ Nessa "Didática", a arte em sua grandeza e autonomia como arte, encontra uma das suas mais belas realizações. O último verso representa o que os anteriores imagetivamente prescrevem.

O poema que abre "Uma didática da invenção", conforme já diz o próprio título, apresenta-se com um caráter didático, enumera o que é necessário à poesia para "apalpar as intimidades do mundo". O poema propõe a vidência que transfigura o mundo ao desnudá-lo em sua força poética, instalando uma percepção insólita e lúdica. É a visão do insignificante, do inútil, das pequenas coisas do chão que, humildemente, se elevam contrariando uma visão prática e instrumental, legitimada pela cultura. O poeta, a partir da

¹⁷ CARDOSO, A. G. (1985), p. 48

valorização do simples, da contaminação de todas as coisas, desenvolve a "Lição Rimbaud". E a retoma para ampliá-la, exatamente na não-lição, a que nada ensina, na perspectiva de uma sociedade utilitarista, esvaziando os significados autorizados pelo sistema cultural, tornando-os rebeldes e infiéis. Qual a utilidade de saber que rio é o mais terno, se o que flui entre 2 jacintos ou se o que flui entre 2 lagartos? A vidência indaga e afirma esse ensinamento e culmina nas imagens engendradas pela imaginação criadora, que articula um lirismo genesíaco, capaz de nos surpreender, porque desautomatiza o saber que temos enraizado culturalmente.

No último verso, a palavra "princípios" é bissêmica: remete ao tempo primordial, é uma palavra de mistério cósmico no sentido de que cósmico é referência de criação primeira, de forma que sai do caos, e é proposição norteadora de um código de conhecimento e de interpretação da realidade, É aqui que se esclarece a criação de um novo mundo pelo poder da vidência, da criação de uma linguagem que tem suas referências no imaginário e se estabelece o conhecimento e a interpretação poética do mundo.

Os "princípios" referidos no poema são, ao mesmo tempo, éticos e estéticos. Éticos porque dizem respeito a uma outra ordem, à sua interpretação, prescrevem como deve ser a conduta do sujeito na sua relação com as coisas. E são estéticos porque se referem a uma experiência poética. A experiência poética agora se dá na área da vidência, do vislumbrar as combinações

mais dissonantes da realidade. "Didática da invenção", na sua forma de estabelecer o saber da vidência, nos remete para um outro poema de **Matéria de poesia**, de natureza metalingüística muito mais visível. Nesse poema, que é quase um poema-programa, há referências a Rimbaud, como também a Carlitos:

2.

Muita coisa se poderia fazer em favor da poesia:

a - Esfregar pedras na paisagem.

b - Perder a inteligência das coisas para vê-las.

(Colhida em Rimbaud)

c - Esconder-se por trás das palavras para mostrar-se

d - Mesmo sem fome, comer as botas. O resto em Carlitos.

e - Perguntar distraído: - O que há de você na água?

f - Não usar colarinho duro. A fala de furnas brehentas de Mário-pega-sapo era nua. Por isso as crianças e as putas do jardim o entendiam.

g - Nos versos mais transparentes enfiar pregos [sujos, teréns de rua e de música, cisco de olho, moscas de pensão...

h - Aprender a capinar com enxada cega.

i - Nos dias de lazer, compor um muro podre para os caramujos

j - Deixar os substantivos passarem anos no esterco, deitados de barriga, até que eles possam carrear para o poema um gosto de chão - como cabelos desfeitos no chão - ou como o bule de Braque - áspero de ferrugem, mistura de azuis e ouro - um amarelo grosso de ouro da terra, carvão de folhas.

l - Jogar pedrinhas nim moscas...

GEC, p. 182

Novamente o abecedário é usado para subdividir o poema, como se fosse um documento, exposto em itens. O caráter de ensinamento do inútil ou de anti-ensinamento predomina. O que chama a atenção no poema é que ele e o absurdo de suas

propostas ganham sentido à medida que desconstróem a relação da imagem poética com a realidade. O que o poeta nos mostra não é o conhecido, uma vez que a sua lógica encarna a fantasia. A "lição Rimbaud" opõe inteligência e sentido. É através dos sentidos que se chega à poesia, mas a realização da poesia enquanto poema, é a inteligência que faz. O *nonsense* do poema, vai desconstruindo os significados e estabelecendo novos, abrigados na ambigüidade da linguagem poética. Ambigüidade que aqui não quer dizer dois sentidos; quer dizer, sim, um primeiro, que hesita em se cristalizar, em se afirmar como uma ordem, uma configuração de algo, e outro que é a imprecisão. A imprecisão não estabelece números, mas se abre num imenso plural semântico.

A imagem também se torna corpórea, matéria. O verso ganha qualidade própria de matéria: é opaco. E o gesto do poetar para torná-lo opaco é o gesto de um artesão. A instalação veemente do poético se dá no desacordo semântico estabelecido entre os versos, constituído de linguagem, sons, ritmos e aquilo que, segundo a ótica singular do poeta, o torna verso: "pregos sujos", "teréns de rua". Não precisamos levantar as referências da realidade, pois o que o poeta quer é destruir o significado instituído, arrancar da linguagem a força redutora da cultura e dar a ela a força profunda que repousa na significação de criar. O esquecimento dessa força da linguagem é que provoca o seu desgaste. A poesia de Manoel de Barros é a sua recuperação através da lembrança desse esquecimento.

4 O mesmo acontece com o substantivo. Com a dimensão de um objeto permeável, poroso, ele é recuperado na metáfora de sua ligação com a terra. A terra tem uma ampla variedade de metáforas. Entre as quais ressalta-se a de que ela é lugar de transformação, principalmente de elo e impulso do movimento cíclico vida-morte-vida. Deixar o substantivo na terra é dotá-lo de capacidade de transformação, é entranhá-lo do impulso da vida. A linguagem é viva, a poesia o diz.

Nesse poema de Manoel de Barros, os costumes, os fazeres da cultura, da linguagem na acepção de objeto cultural, permanecem, porém, esvaziados dos significados cristalizados, daquilo que coisifica o homem, usurpando a sua relação criadora com as coisas, o seu poder de dar sentidos a elas e de perceber a linguagem em sua dimensão corpórea, espessa, em que a palavra se torna objeto percebido pelos sentidos de um sujeito, entranhada nele. E o trabalho poético é o de transfigurá-lo em poesia. É este mundo que reafirma o simbólico, o imaginário, em que a palavra toma a forma de um objeto artístico, um invólucro lúdico que guarda uma explosão de cores, formas e ritmo que, por sua vez, constróem o sentido. O sentido do poema, novo, inaugural, límpido, criador.

→ Manoel de Barros "desenvolve" Rimbaud, acrescenta ao horizonte aberto pelo poeta francês um universo de imagens e possibilidades de destruição da representação mimética do mundo pela literatura. A desrealização dessa representação chega ao extremo nos dois poetas. Sabemos que o próprio sistema de

signos da literatura é fundado em um sistema já existente, a língua, e que a literatura se torna mais densa à medida que se afasta desse sistema, que Barthes chamou de "primeira língua". Os poemas dos dois poetas organizam em imagens as contradições do mundo, a fragmentação da realidade e a desconstrução dessa primeira língua. Na região limítrofe da poesia sem o verso, Rimbaud encontrou o solo ideal para a transfiguração das palavras mais banais, surgindo daí uma enunciação lírica nunca antes vista, na qual nada tem significação precisa.

Manoel de Barros, que também já viveu a aventura da prosa poética em seu **Livro de pré-coisas** e hoje escreve aos pedaços, colando versos uns nos outros, trava esse diálogo com Rimbaud a começar pela abordagem da linguagem e pelo desnorteamento da língua. Em Rimbaud: "A estrela chorou rosa ao céu de tua orelha" ou "um sino de fogo róseo soa nas nuvens" e em Barros: "Um perfume vermelho me pensou." ou "Vi um incêndio de girassóis na alma de uma/lesma."; são imagens que estão em um outro nível de representação, muito mais distante do mundo que conhecemos. São imagens que indicam uma sensibilidade profunda, uma instância lírica perturbadora que se desprende de um sujeito individual para se enraizar na linguagem poética e daí na tradição da literatura.

Jacques Garelli, em seu livro **La gravitation poétique**, escreve que

A criação se faz de escrita para outra escrita, e não

de percepção do mundo privada de linguagem para a constituição do tecido das palavras. (...) porque somente a obra engendra a obra pelo processo de filiação das escrituras, que se prolonga necessariamente pela imitação e só mais tarde que se aprofunda e se individualiza pela conquista obstinada do estilo.¹⁸

O escritor ou poeta começa a sua criação olhando para as outras representações literárias e não, exatamente, para a realidade. O horizonte de criação do poeta são outros livros, outros poetas. São aqueles com os quais mantém uma relação de afinidade eletiva, de escolha, de preferência pessoal, de admiração e comunhão secreta de idéias. Enfim, são aqueles que escreveram os poemas que se tornam textos de afeto para o poeta-leitor; e a tal ponto internaliza-os que os reescreve, sem deixar indícios de que já foram escritos. É a partir desse olhar, que primeiramente suspende a realidade e sua presença para olhar para o universo estético engendrado pela palavra já escrita, que nasce a nova obra.

Manoel de Barros embebeu a sua imaginação criadora em Oswald de Andrade e Arthur Rimbaud. Barros leu com paixão os dois poetas. Lendo-os na clave da afinidade eletiva, aprofundou-os e conquistou a escritura "manoelês, como ele próprio referiu-se ao seu estilo. Para finalizar, reiteramos que com Oswald, Barros aprendeu a "inocência construtiva", a intenção parodística, a vocação epigramática, o humor, o lúdico reflexivo, a "surpresa", "a descoberta das coisas nunca

¹⁸ GARELLI, J. (1966), p. 149-50. Tradução de Marlene de Castro Correia

vistas". Em Rimbaud, Barros buscou o desregramento de todos os sentidos, as fusões sinestésicas, o desconhecido eclodindo em imagens alucinadas. Com eles, Barros empreendeu o "diálogo livresco". São poetas que, podemos afirmar, participaram da construção da poética barreana. São poetas que Barros diria, como Carlos Drummond de Andrade diz no seu "Consideração do poema", "Estes poetas são meus. De todo o orgulho,/de toda a precisão se incorporaram/ao meu fatal lado esquerdo. Furto a Vinícius/sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo./Que Neruda me dê sua gravata/chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski.¹⁹

1.3 Manoel de Barros e Raul Bopp: convergência

O que há de comum entre Manoel de Barros e Raul Bopp são as personificações mágicas da natureza, a linguagem permeável à linguagem da infância, a visão mítica da realidade e a presença forte da natureza na construção do poético. Para ambos, a natureza é força criadora que ultrapassa a linha do regional, se expande para uma visão de mundo e compreensão das coisas.

Para Manoel de Barros, mais do que para Raul Bopp, a natureza, esmiuçada em suas insignificâncias, é lugar de origem, de transformação. Em seu **Livro de pré-coisas**, falando

¹⁹ ANDRADE, C.D. (1988), p. 94

do pantanal, dos seus seres vivos e do homem, Barros coloca-os numa mesma dimensão:

Sente-se pois então que árvores, bichos e pessoas têm natureza assumida igual. O homem no longe alonjado quase, tem suas referências vegetais, animais. Todos se fundem na mesma natureza intacta. Sem as químicas do civilizado.

GEC, p. 240

Na apreensão do mundo, o poeta percebe as semelhanças dos traços essenciais entre um ser e outro. Os seres se intertrocam, se usufruem, diluem seus contornos e participam um da configuração do outro. O universo que assim se apresenta é mítico, precede a consciência lógico-discursiva do homem e a linguagem que conta esse mesmo universo recobra o animismo, a magia e o sensorial como meios de alcance da realidade.

É esta relação mágica com a realidade que Raul Bopp foi buscar no mito da Cobra Grande, na Amazônia. O pensamento mítico se projeta na natureza e o mundo, para o primitivo, se cria da aderência sensorial da linguagem às coisas, à realidade. Para Bopp, "...é preciso mesmo descer ao chão, com a fascinação dos sentidos. O contacto com a terra se compensa de um estranho magicismo."²⁰ A descida à terra se concretiza nas metáforas de natureza plástica e nas interpenetrações dos sentidos:

²⁰ BOPP, R. (1975), p. 104

Acordo
 A lua nasceu com olheiras
 O silêncio dói dentro do mato²¹

A descida ao chão por Barros será feita de uma forma muito mais extrema, a ponto de olhar o mundo microscopicamente, suas insignificâncias vistas e elevadas à condição de poesia:

Nos lábios do chão formigas fazem de lado.
 CCASA, p.49

Cheio de vogais pelas pernas vai o caranguejo
 soletrando-se.
 CCASA, p.50

A linguagem é lugar de contaminações de sentido, torna-se corpórea, sensual, dá forma a um universo em que o animismo cria a identidade entre o homem e o mundo, como no segundo verso de Bopp e no primeiro de Manoel. Já no segundo fragmento, os signos metapoéticos - "vogais", "soletrando-se" -, índices da consciência reflexiva do poeta, aderem às coisas do chão. A linguagem que representa o mundo é impregnada pela linguagem que pensa a poesia. A realidade é reconhecida amorosamente pela semelhança que o homem inventa para estreitar os laços com as coisas, recolhê-las dentro de si através da linguagem. Tanto para Bopp quanto para Barros, o mítico, o natural e o primitivo impõem à linguagem a emergência de uma pré-consciência nas

²¹ BOPP, R. (1984), p. 27

imagens de cunho onírico, infiltradas pelo derramamento do antropos no cosmos. As imagens míticas põem para recircular fragmentos da linguagem cotidiana, que semantizam uma experiência desgastada, combinados com outros fragmentos que contrariam a semântica corrente das palavras. Este processo provoca um estranhamento que esvazia as palavras da carga cognitiva, já mapeada no dicionário, para injetar uma outra, em demasia, exuberante e desagregadora dos sentidos. Vejamos nos dois poetas:

Rios escondidos sem filiação certa
vão de muda nadando nadando
Entram resmungando mato a dentro.

Nacos de terra caída
vão fixar residência mais adiante
numa geografia em construção.²²

Nunca sabia direito qual o período necessário
para um sapato ser árvore. Muito menos
era capaz de dizer qual a quantidade de chuvas
que uma pessoa necessita para que o lodo
apareça em suas paredes.

GEC, p. 206

Tanto em Raul Bopp quanto em Manoel de Barros, vemos aproveitamentos de lugares-comuns da linguagem, quebrados em sua expectativa de significados recorrentes devido à força emergente do poético no fragmento que se cola ao anterior. A força poética brota das analogias oriundas do inconsciente, de um estado nascente da linguagem, fora do racional e da ciência.

²² BOPP, R. (1975), p. 33

Percebemos que são parecidos os processos de construção dos dois poetas. Os fragmentos "sem filiação certa" e "vão fixar residência" ^{criam} estão circulando na linguagem da coletividade, cristalizados, sem a força da palavra genuína. O poético eclode neles, aliado à personificação mágica: os rios burlam o limite entre o natural e o humano, recriando a identidade intrínseca entre todas as coisas.

A linguagem torna-se mítica, vai recriando o mundo a cada palavra caligrafada na linha do verso. Barros vai mais longe na desconstrução da linguagem prosaica para a erupção da poesia. O fragmento citado é todo elaborado em cima do aproveitamento de frases estandartizadas que, quando ganham o verso, são quebradas na sua conclusão pelos fragmentos colados a elas. O que desconcerta na relação entre "sapato" e "árvore" e entre "chuva", "pessoa", "lodo" e "parede" é o esvaziamento que o poético promove nos fragmentos já prontos na língua. O leitor é abruptamente contrariado na sua expectativa de leitura e obrigado a refazer o percurso da mesma para garantir a compreensão do poema ou pelo menos seu reconhecimento do universo representado (para não se perder diante da mudança repentina, digamos, de "assunto"). O mítico é a liga que une os fragmentos, os recompõe em um novo cosmos. Por debaixo do imprevisível destes versos, subjaz o trânsito de afinidades de todas as coisas, adormecidas em seus primórdios.

Manoel de Barros, mais do que Bopp, alia ao mítico o revigoração da linguagem. Em Bopp o mítico é estruturante, os

referenciais do mundo se amoldam sob esse olhar. Em Barros, o mítico é um dos elementos viscerais de sua obra em ligação direta com a força criadora da linguagem, mas entrelaçado às outras experiências que têm como solo o sentimento do fragmentário. Para ambos, a chave mítica de suas poéticas é ressonância das primeiras configurações do mundo, quando o mito toma a forma da palavra e inventa o silêncio porque cria o ruído inaugural do ser.

A natureza comparece em **Cobra Norato**, assim como na poesia barreana, de forma a desentranhar o poético. Raul Bopp vai buscar na Amazônia o tema de seu livro e a própria floresta como *locus* onde acontece a aventura do poema. A floresta avulta no texto em imagens mágicas, alucinantes, oriundas das interpenetrações dos seres do mundo natural, das quais emergem o animismo e as personificações. Não é aleatório que Raul Bopp abre a segunda parte do poema, depois que a personagem veste a pele de Cobra Norato, anunciando a "floresta cifrada". É a chave para abrir o mundo simbólico e para o complexo da flora e da fauna amazônicas ser cifrado no código imprevisível do poético. Elementos dos reinos vegetal, animal e mineral se personificam, se entregam numa osmose até então desconhecida. Manoel de Barros mantém com a natureza pantaneira um vínculo profundo que remonta à mitologia de sua infância — o poeta cresceu no ainda selvagem e não desbravado Pantanal. A natureza, ainda em estado primitivo, fascinou o menino e se

entranhou na sua poesia de forma transfigurada, fora dos confins do regional.

Podemos retirar dos dois poetas dois momentos em que a leitura de um lembra o outro. Bopp tematiza a chuva e o momento de Manoel de Barros; o desdobraremos em dois, os motivos da seca e da chuva:

Desaba a chuva
lavando a vegetação

(...)

As lagoas arrebetaram

Água rasteira agarra-se nos troncos
Rolam galhos secos pelo chão

O charco embarriga
com o vem-vem de plantinhas miúdas da enxurrada

(...)

Me atolei num útero de lama
O ar perdeu o fôlego

Um cheiro choco se esparrama
Mexilhões estão de festa no atoleiro²³

AGROVAL

Por vezes, nas proximidades dos brejos ressecos, se encontram arraías enterradas. Quando as águas encurtam nos brejos, a arraia escolhe uma terra propícia, pousa sobre ela como um disco, abre com as suas asas uma cama, faz chão úbere por baixo, — e se enterra. Ali vai passar o período da seca. Parece uma roda de carreta adernada.

(...)

Ali, por debaixo da arraia, se instaura uma química de brejo. Um útero vegetal, insetal, natural.

(...)

Faz-se debaixo da arraia a miniatura de um brejo.

(...)

Penso na troca de favores que se estabelece; no mutualismo; no amparo que as espécies se dão. Nas descargas de ajudas; no equilíbrio que ali se

²³ BOPP, R. (1984), p. 23-4-5

completa entre os rascunhos de vida dos seres minúsculos.

(...)

GEC, p. 232-3

MUNDO RENOVADO

No pantanal ninguém pode passar régua. Sobremuito quando chove. A régua é existidura de limite. E o pantanal não tem limites.

(...)

Alegria é de manhã ter chovido de noite! As chuvas encharcam tudo. Os bagoaris e os caramujos tortos. As chuvas encharcaram os cerrados até os pentelhos. Lagartos espaceiam com olhos de paina. Borboletas desovadas melam. Biguás engolem bagres perplexos. Espinheiros emaranhados guardam por baixo filhotes de pato. Os bulbos das lixeiras estão ensangüentados. E os ventos se vão apodrecer!

(...)

GEC, p. 237

Não há dúvida que os dois universos, o amazônico e o pantaneiro, se aproximam porque são viveiros da natureza em estado selvagem e, pelo fato de terem uma linha de intersecção, não seria novidade os dois poetas apresentarem elementos comuns, coincidência apenas. Mas estamos considerando uma tradição literária e nessa tradição Bopp veio antes de Manoel. A linhagem dos poetas modernistas que buscaram a natureza e o mítico para a cena do poema, se filia àquele. Nesse sentido, Barros é seu herdeiro.

Nos fragmentos citados, podemos perceber não só que a chuva ou a flora e a fauna nas duas regiões se parecem, mas também se parecem as formas de tratá-las no poema. Os fragmentos de Manoel de Barros, prosa poética de seu **Livro de**

pré-coisas, mostram uma natureza mobilizada por uma homogeneidade primitiva, necessária à própria sobrevivência das espécies envolvidas. É a natureza mítica, a imagem da grande mãe em contínuo processo de elaboração da vida, o grande útero do qual o homem moderno se exilou. Em Bopp, encontramos os mesmos matizes, porém tênues. As personificações mágicas estão presentes e a imagem do útero, que resulta da fusão da terra com a água, e nos reenvia para o significado da terra como a geradora da vida, está ali expressa no "útero de lama". Nos fragmentos acima, podemos ver então a percepção mítica da natureza por parte dos dois poetas, além das afinidades na operacionalização da imagem que dá conta das duas experiências estéticas.

Segundo Alfredo Bosi, "Re(cor)dar a natureza é, etimologicamente, repô-la no coração do homem, socializando-a no mesmo passo em que o homem se naturaliza."²⁴ O gesto de repor a natureza no coração através da poesia centra o homem no lugar correto e o abriga nas imagens da unidade perdida, não só para retornar ao tempo anterior à separação original, mas para reinventar o tempo presente e fazer a resistência ao que o pensamento racional radicalizou. Raul Bopp e Manoel de Barros são poetas recordadores da natureza e a socializam na busca do bem comum, refazendo poeticamente para o homem o caminho de volta para a casa.

²⁴ BOSI, A. (1983), p. 154

Consta que **Cobra Norato**, a princípio, foi um livro escrito para crianças. A estrutura de história infantil, precisamente uma das formas simples de Andre Jolles — o conto — a linguagem lúdica que põe para circular onomatopéias, personificações e imagens oníricas e plásticas e os aproveitamentos de recursos da cantiga de roda são motivos que entretecem a correspondência de **Cobra Norato** com a linguagem da infância. Mais uma vez, também nesse aspecto, vão se confluír a poesia de Bopp e a de Barros.

No livro **Compêndio para uso dos pássaros**(1961), obra que consideramos ainda de sua fase de pesquisa e busca de uma linguagem, Barros vai explorar o espaço da infância, permeabilizando a linguagem poética à linguagem da criança. Na primeira parte denominada "De meninos e de pássaros", a abundância das imagens lúdicas e das onomatopéias nos reenvia novamente a Raul Bopp.

Vejamos Bopp:

* Uma árvore telegrafou para a outra:
*psi psi psi*²⁵

Pereré Pereré Pereré
Quero chegar na Serra Longe²⁶

- Só temos um palmo de lua lá em cima
- Devagar
que chão duro dói dói chô chô²⁷

²⁵ BOPP, R. (1984), p.72

²⁶ Ibidem, p. 77

²⁷ Ibid., p. 78

Agora Manoel:

João foi na casa do peixe
remou a canoa
depois, *pan*, caiu lá embaixo
na água. Afundou.

GEC, p. 127

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

GEC, p.127

Nos exemplos dos dois poetas, vemos a onomatopéia presente de forma estruturante. Ela recupera através da imitação do som a imagem concreta de um mundo em criação. Em Barros, a condensação própria da linguagem da criança, a desconstrução da gramática e do sentido previsto e as onomatopéias intensificam mais o poético do que nos exemplos de Bopp. Mas a utilização mágica da linguagem é a mesma, a mesma forma de apropriar-se da realidade pela fantasia como pensamento concreto, corpóreo, que designa a atividade poética como fonte de conhecimento da realidade.

Para finalizar, acreditamos que o diálogo entre Raul Bopp e Manoel de Barros é daqueles que articulam a historicidade literária. Segundo Maria Lúcia Dall Farra, "Graças a seu próprio mecanismo produtivo, há sempre na obra de arte um ingrediente antecipativo e de superação dos cânones de uma memória histórica."²⁸ A poesia de Barros alarga a poesia de Raul Bopp, rompe o seu horizonte e ultrapassa o cânone que foi a

²⁸ FARRA, M.L. D. (s.d.), p. 34

obra de Bopp para uma linhagem de poesia do modernismo. Certos versos de Bopp poderíamos dizer que Barros assinaria, este por exemplo: "Sapo sozinho chama chuva."²⁹ que lembra o de Manoel: "Sapo nu tem voz de arauto." (GEC, p.227) Em outros, se lêssemos Bopp há alguns anos atrás, antes de ler Manoel de Barros, poderíamos prever a poesia barreana, sonhar com ela. Ou diríamos que já Bopp sonhava com a poesia de Manoel de Barros nesse verso:

A noite encalhou com um carregamento de estrelas.³⁰

Mais tarde, Manoel escreve:

Quebraram dentro dele um engradado de estrelas.

GEC, p.186

Podemos dizer que o verso de Manoel de Barros está dentro do de Bopp não só na relação de continente e conteúdo entre "carregamento de estrelas" e "engradado de estrelas", mas também no lúdico da linguagem, na maneira como os dois poetas abordam-na. Raul Bopp antecipa Manoel de Barros. Por outro lado, a sua antecendência contribui para marcar o lugar de Manoel de Barros na cronologia da história da poesia brasileira. Uma relação de ancestralidade poética, de

²⁹ BOPP, R. (1984), p. 19

³⁰ Ibidem, p.41

"causalidade interna"³¹ com Bopp que se insere na história da literatura brasileira.

1.4 Manoel de Barros e Murilo Mendes: convergência

Murilo Mendes é o poeta visionário, das imagens insólitas e desconcertantes que têm no sonho a sua força fundante. Do onírico se desentranha a sua paisagem poética, impregnada da sintaxe do mundo surreal. Ler Murilo Mendes é enlaçar esse estranho mundo à nossa experiência interior, ao seu tecido de reminiscência, desejos e fulgurações interdita. A insídia do poético desafiando a dicotomia entre real e sonho que põe uma ordem de isto ou aquilo no mundo; a visão onírica que mobiliza fagulhas de imagens e as recombina numa forma nascente do caos, assim se faz o encontro de Murilo Mendes e Manoel de Barros.

Segundo José Guilherme Merquior, foi Murilo Mendes quem introduziu a prática do Surrealismo na poesia brasileira de 30.³² Em seu livro **O visionário** (1930-1933), o nonsense e o onírico cingem os poemas. São poemas perturbadores porque se distanciam mais e mais do reconhecimento da realidade que a mimese e a verossimilhança podem nos assegurar e nos tranquilizar em nossa vivência realista da representação

³¹ Expressão de Antônio Cândido ao explicar um estágio de superação da dependência externa da literatura brasileira em que a obra é influenciada por modelos nacionais anteriores. In: MORENO, C. F. coord. (1979), p. 354

³² MERQUIOR, J.G. (1962), p.52

artística. O **visionário** em seu próprio título já nos anuncia um sujeito poético, cujo olhar atravessa o visível e entra no território das visões em delírio, das impressões fragmentadas, recolhidas do sonho e embaralhadas na sua linguagem centelhada de silêncio e de palavra, movimento do dito e do interdito velando a construção plural do sentido.

O humor, as imagens inusitadas, o deslocamento das referências da palavra poética para a realidade da própria linguagem são características que compõem o Surrealismo de certos livros de Murilo Mendes.

Os dois autores aproximam-se não na eletividade de uma leitura profunda e afetiva de Murilo Mendes por Manoel de Barros, mas na convergência de dois poetas que têm uma relação problematizadora com o real e com a linguagem e experimentaram um novo desejo de cifrar o mundo. O Surrealismo abriu as passagens do inconsciente para a arte. Uma nova relação entre a arte e o real se cria, agora sob a emblemática do desejo e do sonho que se revelam linguagem misteriosa para a razão. O Surrealismo, na perspectiva de Jacqueline Cheniex-Gendron,

pretende subverter a busca da verossimilhança na arte por uma formidável aposta no imaginário, apresentado como o poder central do espírito humano, de onde procede toda uma vida-em-poesia. Uma vida em que o inverossímil, o extraordinário, o incôgruo surgissem em profusão.³³

³³ CHENIEX-GENDRON, J. (1992), p. 02

O imaginário, juntamente com o sonho, enformam a criação surrealista. A configuração de um espaço poético irreconhecível no mundo empírico torna visíveis as contradições do próprio real; rompe com as leis da verossimilhança e com a lógica que ordena, classifica e separa as coisas. Esta atitude do poeta surrealista quer intervir na vida e levar a poesia para a vida, como os românticos desejaram. E ainda é uma atitude problematizadora da condição humana e do lugar do homem na sociedade. Ao colocar a imaginação como criadora do real, o Surrealismo criava um novo mundo e a linguagem que cifraria esse mundo seria a linguagem dos sonhos. Uma nova linguagem, uma nova realidade, conseqüentemente um novo homem, desacomodado de sua vida habitual.

A partir das imagens insólitas que aproximam realidades afastadas, como disse Pierre Reverdy³⁴, o mundo conhecido retorna ao caos e é aí que se constrói um novo real, surpreendente em sua visão, espantoso na combinação de elementos díspares. A quebra da normatividade dos significados no Surrealismo abre uma percepção das coisas sob a sintaxe do sonho e irradia essa sintaxe por toda a realidade, inclusive inserindo o acaso como possibilidade concreta na composição da obra.

O Surrealismo valoriza o acaso como elemento poético, imprescindível ao jogo que põe em cheque a segurança do sujeito criador. O sonho recircula o imaginário, secretamente prefigura

³⁴ In: BRETON, A. (1985), p. 52

alumbramentos inesperados, insere o incerto na criação e enlaça a vida à poesia. O cotidiano é desordenado, e nele repercute o imperativo de Rimbaud: "Mudar a vida". O Surrealismo, como o Romantismo, fez da poesia uma prática de vida: entranhar a poesia nas coisas, encarnada de desejo e sonho, levantar vôo do cotidiano para nele não retornar, e, sim, para, através do imaginário, recriar o real. O Surrealismo quis interferir no real através da criação de uma nova linguagem, uma linguagem primária que previsse no seu sistema de signos a imprevisibilidade do acaso, do lúdico e que, emergida do imaginário e do sonho, instalasse o caos das imagens.

A imagem é o que une Manoel de Barros e Murilo Mendes numa área de identificação com o Surrealismo. Tanto um como o outro enraízam suas imagens no sonho, numa realidade que se desobriga da lógica e encarna a iluminação poética. São imagens que, além de exporem o inusitado, o inesperado encontro entre realidades diferentes, redimensionam o tempo e o espaço. Vejamos primeiramente algumas imagens de Murilo Mendes:

Lá nas gavetas do céu.³⁵

Uma criança empinou o arco-íris como um papagaio.³⁶

Colher pássaros no céu,
Soletrar as nuvens calmas.³⁷

Agora Manoel de Barros:

³⁵ MENDES, M. (1959), p. 99

³⁶ Ibidem, p. 209

³⁷ Ibid., p. 216

O bigode do pai crescia no quarto. GEC, p.133

O azul das pedras tinha cauda e canto. GEC, p.144

Os rios começam a dormir pela orla. GEC, p. 253

(O rio funciona atrás de um jacinto.) GEC, p. 275

Pela amostra das imagens podemos notar uma relação lúdica com as palavras, a presença do humor, criado pela combinatória insólita, e a construção de uma realidade fora dos parâmetros conhecidos. A linguagem do sonho se expande e se apropria do real, dá-lhe nova forma. O lúdico se instala em combinação com o onírico. Barros escreve em um poema que "A criança não sabe que o verbo escutar/ não funciona para cor mas para som." (LI, p.17) E é nisso que consiste o delírio ou o poético do verbo, que é o fogo da palavra, segundo o poeta. E esta simulação do ingênuo na linguagem quebra a percepção automática das coisas. As relações inapreensíveis que o acaso, o jogo e o sonho estabelecem são desentranhadas e pulsam nas imagens. As imagens lembram a infância e suas constelações, vibram o lúdico e a organização primária do mundo pela criança.

Encontramos um momento de aproximação entre Manoel de Barros e Murilo Mendes, quando as imagens coincidem e aliam os dois poetas. Vejamos, primeiro, em Murilo Mendes:

Conto as estrelas pelos dedos

Faltam várias ao trabalho.³⁸

Manoel de Barros:

A última estrela que havia no céu
deu pra desaparecer
o mundo está sem estrela na testa.

GEC, p. 410

O mesmo espírito inocente do fragmento de Murilo perpassa o fragmento de Barros. "Estrela" é possível fazer parte do imaginário dos poetas em qualquer tempo e em qualquer lugar; é uma imagem poética nobre, não há dúvida, mas os dois poetas coincidem no olhar sobre a imagem, em tempo e espaço diferentes e a redimensionam sob uma visão prosaica e lúdica. As imagens carregadas de contaminações oníricas enlaçam-se uma nas outras, convergem o universo poético de um e de outro. As imagens se encontram e confirmam o acaso, incluem-no no lance poético.

A relação lúdica com o real dimensiona o insólito, o inesperado, enquanto imagem, enquanto verso. Tanto uma imagem quanto outra personificam o real ("estrela"), estendem até ele o humano. É o que cria uma nova realidade, uma nova relação com o mundo, recuperando a palavra inaugural, que estava soterrada sob várias camadas significativas do dicionário e sob as impregnações culturais que a reduzem. A palavra na imagem se torna encantatória, porque mágica, criadora de um universo

³⁸ Ibid., p. 241

mítico e poético. A imagem espelha uma nova organização da realidade, articuladora das coisas numa unicidade poética que cumpre o desejo do Surrealismo de intervenção no mundo, de não reconhecê-lo como está, mas de desentranhar o desconhecido que secretamente está por trás das coisas aparentemente ordenadas, de penetrar mais fundo no coração do real. Infância e mito, sonho e desejo, imaginário e Surrealismo são pares presentes nas imagens de Murilo Mendes e Barros.

Vejamos um fragmento de Murilo Mendes:

Estudo nº 5

Uma criança empinava o arco-íris como um papagaio.
Os pássaros vieram beber no sol
Antes que o demônio acordasse.
Deslocam-se com agilidade as montanhas
Que serenas adejam nas nuvens.³⁹
(...)

A paisagem que se desenha é surreal. O encontro de realidades inesperadas que redimensionam o tempo e o espaço reinventa a imagem poética e problematiza a própria relação com o real. Nas imagens, não há a tranquilidade do reconhecimento, mas sim a ruptura através da aproximação de coisas díspares que armam a força poética e as perturbações dos sentidos dicionarizados. O primeiro verso arma os sentidos da cor, do lúdico e da fantasia: "criança", "arco-íris" e "papagaio" podem apresentar conotações afins, mas é a articulação desses signos

³⁹ MENDES, M. (1959), p. 209

no todo do verso, que cria a imagem. "Empinar o arco-íris" é o inesperado, o insólito, que, por sua vez, se constrói em analogia tácita com o esperado: empinar papagaio. A imagem se constrói perscrutando o que se oculta sob o que está claro, estabelecido.

Há uma ordem emblemática do sonho, de uma linguagem que nomeia o caos e o elabora como poético. As imagens consomem o surreal, os objetos representados rompem com suas referências, tornam-se permeáveis e móveis, vergam o espaço até que ele tome outra forma, fundida com o tempo. Nos versos seguintes, os anéis de significados que se criam — "pássaros-sol", "montanha-nuvens" —, são vestígios de um mundo conhecido. Combinados, esses significados assinalam o tratamento que o sonho dá a cada palavra, como se ela fosse peça de um jogo que se jogasse em busca de um texto revelador que está secretamente cifrado. No terceiro verso, a palavra "demônio" aparentemente poderá perturbar a harmonia da estrofe ou do poema, mas ela é incorporada naturalmente ao movimento do poema, tratada como possibilidade de significados que, embora esgarcem a semântica cultural que a cinge, não impedem que ela flua e componha com o inusitado do poema. No quarto e quinto versos, a realidade nomeada perde a sua fixidez e eleva à condição de linguagem os objetos representados. A criação não tem limite, desentranha do sonho a poesia. O que se vê são imagens que trocam a ordem das coisas e criam uma outra anatomia na própria linguagem, num enigma cujo deciframento está na linguagem e não na realidade.

O sonho são imagens, ele trata as palavras como imagens. Ler os sonhos é ler imagens, quando as palavras perdem sua carga conceitual e instituem uma iconografia, um braseiro de imagens que tramam o sentido, se lido em relações, em coletividade com outras palavras

A obra barreana, em alguns momentos, explora explicitamente a força criadora do inconsciente, vinculando-se ao Surrealismo. Em **Matéria de poesia**, nas partes intituladas "Com os loucos de água e estandarte" e "Aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição", e em vários poemas de **Arranjos para assobio**, o discurso do onírico está presente de uma forma reveladora da aprendizagem de uma poética, que vem sendo construída lendo, atentamente, outros poetas e outras artes:

Passeio nº 3

Raízes de sabiá e musgo
subindo pelas paredes
Não era normal
O que tinha de lagartixa na palavra paredes.

GEC, p. 191

Este pequeno poema está em "Aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição". São uma série de poemas construídos com "aproveitamento" de resíduos da linguagem onírica.

Segundo Freud, "o que caracteriza o estado de vigília é o fato de que a atividade do pensar ocorre em conceitos e não em imagens. Ora, os sonhos pensam essencialmente em imagens."⁴⁰ No poema, evanesce a característica conceitual das palavras e as imagens têm uma função estruturante dos versos; elas fusionam elementos de categorias diferentes num processo de condensação e deslocamento próprio dos sonhos. "Sabiá" e "musgo" compõem uma imagem em que traços da flora — "raízes" — se deslizam para a fauna, tecendo a imagem através de realidades que se infiltram uma na outra.

O processo primário, próprio da elaboração da linguagem do sonho, não distingue coisas e palavras, confunde as "imagens verbais" e as "imagens objetais".⁴¹ No caso de "lagartixa" e a "palavra paredes", a linguagem poética se inscreve explicitamente na linguagem onírica. Ao imbricar uma imagem objetual — "lagartixa" — e uma imagem verbal — "palavra paredes" —, Barros revela a palavra enquanto representação de coisas e a palavra enquanto representação de palavras. E, consêquentemente, aproxima as duas linguagens, a onírica e a poética, em seus processos de elaboração. O sujeito operador da linguagem em seu "passeio" transcreve a realidade através de uma visão que a desrealiza oniricamente. Cria-se uma situação poética de delírio, de alucinação.

⁴⁰ FREUD, S. (1972), vol IV, p. 51

⁴¹ Cf BELEMIN-NOËL, J. (1983), p. 31

A linguagem do poema, na condição de imagem é isso: estar à deriva da razão, na sua periferia talvez, mas no centro do sonho e espalhando as suas centelhas oníricas por todo o espaço, impregnando-o do plasma poético, liqüefazendo em imagens o que se guia por uma ordem racional.

Murilo Mendes e Manoel de Barros têm esse solo comum, o Surrealismo. Barros, desde o **PCSP**, já insinuava uma tessitura poética permeada do onírico, do derramamento do inconsciente. São indícios do que, mais tarde, fará parte da natureza do próprio poético. Do Surrealismo, como movimento literário ao qual nunca se filiou, Barros preservará a preferência pela imagem onírica, o humor e a subversão da verossimilhança. Mas o processo de construção surrealista que exclui a razão, a elaboração artesanal do poema, como o automatismo psíquico, o poeta recusa. Manoel de Barros acredita no trabalho, no fazer, na problematização da linguagem, assim como Murilo Mendes também acreditava.

1.5 Outros diálogos: *ut pictura poesis*

A analogia entre pintura e poesia é pensada desde o *ut pictura poesis* de Horácio. A aliança entre as duas artes, desde então, é marcada pelos movimentos de transformação que ambas sofreram ao longo da história. Diferentes nos meios de

representação — a pintura utiliza linhas, formas e cor, a poesia utiliza a palavra —, as duas artes se correspondem no que têm de celebração do ver. 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.

O encontro entre pintura e poesia não se estabelece apenas nas afinidades nascidas, talvez, do que Simonides de Cós disse ser a pintura poesia muda e a poesia uma pintura falante.⁴² Estabelece-se também no fato de serem artes que evocam a visibilidade essencial. A pintura cria, através de linhas, pontos, formas e cores, um universo figurativo ou abstrato, perpassado pela subjetividade do pintor. Diante de um quadro, muitas vezes, vemos retirado o véu das representações culturais e ideológicas e aparece ali, subitamente revelado, o humano e seu esplendor. Pensamos no quadro em que Van Gogh retrata os sapatos da camponesa, tão bem analisado por Heidegger.

«Por outro lado, se a poesia em sua origem foi voz, ela, ao longo de sua história, conquistou a letra, e chegou até a ser desenho nos caligramas de Apollinaire. Enquanto letra, a poesia é rabisco, é linha, é mancha, insinuação de uma forma que só é legível porque se compõe de traços e de sinais; a letra é pictórica, forma ainda celular da pintura. Mais além disso, a poesia pode fazer com palavras uma imagem extremamente

⁴² Cf PRAZ, M. (1982), p. 03

pictórica. Lembre-se de Ezra Pound e as suas idéias sobre o *complexo intelectual e emocional* das imagens, de que destacamos a fanopéia - projeção do objeto na imaginação visual.⁴³ Ou o belíssimo ensaio de David Arrigucci Jr. sobre o poema "Maçã", de Manuel Bandeira, em que o ensaísta faz a aproximação entre o poema e as naturezas mortas de Cézanne.

As relações entre pintura e poesia são profundas e instigadoras de aproximações, correspondências e estabelecimento de uma nova linguagem crítica, situada além da comparação, que dê conta do universo das duas artes. De acordo com Gilberto Mendonça Teles

Uma das características das artes deste século é justamente a da aproximação de todas elas, uma influenciando a outra e concorrendo todas para a popularização de novas técnicas e linguagem. Na época dos -ismos, pelo menos pintura, música, literatura e escultura estiveram juntas nas pesquisas de suas novas formas de expressão.⁴⁴

As vanguardas contribuíram para um espírito unificador das várias modalidades de arte, criando uma comunidade do diverso que procurava romper com a tradição e buscava renovar a arte. As reflexões e inovações da pintura, por exemplo, eram assimiladas e alargadas pela literatura. Com certeza os manifestos assinados por diversos artistas, as reuniões em cafés literários, os encontros, a intenção de romper com o passado e os ideais de 'mudar as palavras', 'mudar a vida e

⁴³ Cf POUND, E. (1976), p. 10

⁴⁴ TELES, G.M. (1982), p. 133

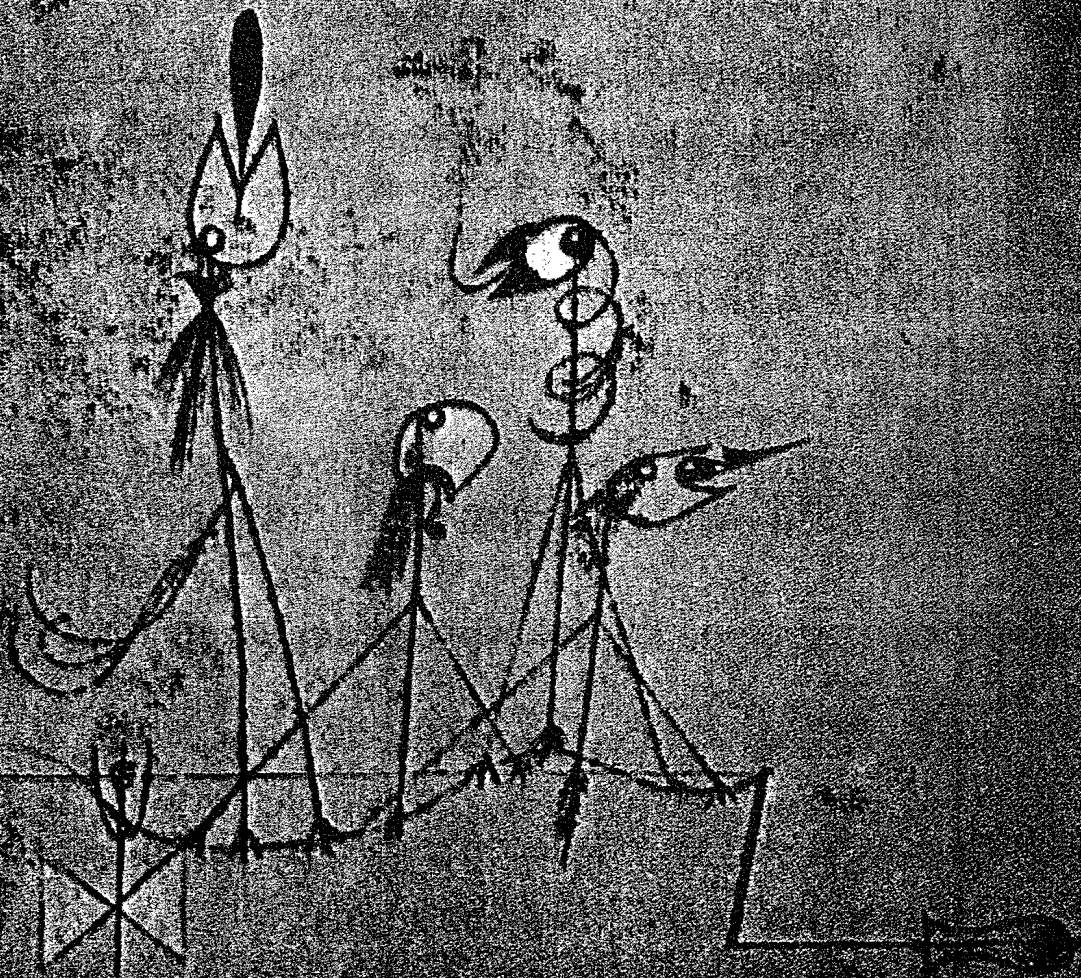
'transformar o mundo' que os aproximavam, articularam a transitividade de mão dupla entre as modalidades artísticas.

A poesia de Manoel de Barros tem notórias afinidades com a pintura. Além do poeta confessar-se um grande admirador da arte de Klee, Picasso, Miró, Modigliani e Siron Franco, sendo que este já ilustrou um dos seus livros e tem projeto para a ilustração de mais um, Barros absorve em sua poesia traços estéticos dos movimentos das artes plásticas como o cubismo e o expressionismo.

É possível encontrar alusões, vestígios da arte contemporânea na sua poesia. Em algumas entrevistas, Barros refere-se a pintores, às suas visitas a museus da Europa e dos Estados Unidos. Ao longo de seus 80 anos, a princípio, podemos percebê-lo como um fruidor das artes, um observador atento dos movimentos estéticos desse século. O poeta vem escrevendo com o seu século, e as palpitações e inquietações artísticas de nossa época transparecem em sua poesia. Afora essas referências da ordem da admiração, encontramos em seus livros poemas que são claras alusões a quadros. Manoel de Barros fez um poema dedicado a um pierrô de Picasso e há em **Gramática expositiva do chão** um poema que nos envia a um quadro de Paul Klee.

Acreditando na cumplicidade entre pintura e poesia, pensamos aproximar a poesia de Barros de alguns pintores. Escolhemos quatro deles, com os quais sua poesia mantém um diálogo: Paul Klee, René Magritte, Giuseppe Arcimboldo e Joan Miró.

3. Wilschke, 18. 11. 1898



Em **Gramática expositiva do chão**, publicado em 1968, há um longo poema chamado "A máquina de chilrear e seu uso doméstico" em que aparece uma clara referência ao quadro de Paul Klee, "A máquina de chilrear" (Zwitschen Machine, 1922. Aquarela e tinta-da-china, 41x30,5 cm. New York, Museum Modern Art).

O quadro de Klee se compõe de feixes de linhas que perseguem formas de pássaros, lembram desenhos de crianças. O que chama a atenção no quadro não são só as poucas linhas insinuando a forma ou a leveza dos traços, mas são o movimento e a iminência do canto que, parece, a qualquer momento vamos ouvir. Assentados em uma linha ligada à manivela acionadora da máquina, bicos abertos, línguas à mostra, os pássaros configuram uma polifonia de canto que corresponde, no poema de Manoel de Barros, à polifonia de vozes das várias personagens que o compõem. O poema consiste numa multiplicidade de vozes em diálogo, conduzidas pela voz principal, que é a do poeta. Os donos das vozes são os elementos recorrentes da poesia barreana: o "pássaro", o "córrego", o "mar", a "rã", a "árvore", entre outros, e até mesmo "Chico Miranda", personagem algumas vezes citada ao longo de sua obra e "Francisco" que, supõe-se, seja São Francisco de Assis. Reunidos, eles travam um diálogo em torno do poeta, ali ficcionalizado, e sua poesia. De estrutura cênica, inclusive com rubrica teatral precedendo a fala de cada personagem, as falas se encadeiam e, às vezes, uma completa a outra, articuladas pela imaginação criadora, em verdadeira festa da fantasia e do poético:

O POETA (por trás de uma rua minada de seu rosto
 andar perdido nela)
 - Só quisera trazer pra meu canto o que pode ser car-
 regado como papel pelo vento
 A LUA (com a noite nos lábios)
 - Pelo nome do rosto se apostava que era cálido
 O PÁSSARO (olhos enraizados de sol)
 - Ainda que seu corpo permanecesse ardendo, o amor
 o destruiria
 O CÓRREGO (perdido de borboletas)
 - O dia todo ele vinha na pedra do rio escutar a
 terra com a boca e ficava impregnado de árvores
 (...) GEC, p.169-70

"A Máquina de chilrear", de Klee, se transforma em uma máquina do cantar, em que o poeta integrado e em comunhão com os elementos da natureza celebra a criação poética e a afirma em sua multiplicidade de sentidos.

Manoel de Barros, em seu poema, faz uma leitura do quadro de Klee, acrescentando a sua experiência de fruidor de artes plásticas à composição de seus poemas. Da contemplação do quadro ao poema, surge um processo de construção que prioriza a força poética do imaginário, comum a Klee e Manoel de Barros. O quadro é fonte de criação, o poema aproveita o lúdico, a delicadeza das formas, os traços que encarnam lembranças do universo da criança e os recria sob o mistério que a palavra tem de deixar inacabadas as coisas e o mundo, para que o leitor faça o seu acréscimo. E em poesia o acréscimo é tudo. Quem primeiro lê o poema e depois descobre o quadro, ao fazer de volta o caminho até o poema percebe que a analogia com a pintura se cria a partir da idéia que o quadro sugere: a polifonia de vozes representada pelos pássaros e a inutilidade

da máquina que, no poema, é mais realçada pelo complemento que Barros acrescenta ao título, o "seu uso doméstico."

Ao fazer esse acréscimo ao título tomado do quadro de Klee, Barros afasta-se da idéia de que o poema engendra um diálogo de continuidade com o quadro. O complemento dado ao título insere na leitura que o poeta faz do quadro um certo humor e a desconstrução da expectativa do leitor no sentido de que seu texto estabeleça uma relação mímica com a pintura. Ao contrário, como vemos, o quadro é instigador da fantasia do poeta. Assim, a analogia não está na configuração de uma imagem plástica pelas palavras que remetam ao quadro. Está, sim, na afinidade de visão do objeto estético e da sua representação. Está, ainda, na visão fantasiosa que descobre a realidade onírica subjacente à visão cotidiana que temos das coisas.

Mais profundamente, há um laço entre os dois artistas na escolha de realidades que podem ser elevadas à condição de arte. Klee, como é do conhecimento de todos, é o pintor que mais deixou a linha sonhar. O seu texto, descritivo de seu método de procedimento, que Herbert Read chama de "Dar um passeio com uma linha"⁴⁵, representa o mundo, as pessoas, as sensações e os sonhos através do traço mínimo e primitivo: a linha. Com a linha, Klee dá forma ao onírico e, no espaço que ela contorna, surgem as cores como se fossem formações naturais, vindas das transformações da natureza, das suas forças mais primitivas e recônditas. "O mundo de Klee é um

⁴⁵ READ, H. (1981), p. 108

mundo primitivo, mundo de inocência e de magia, onde todas as coisas se transformam em símbolos e revestem uma aparência dupla."⁴⁶ A linha, recuperada em seu poder constitutivo, exerce um encanto e para o pintor é ela essencialmente que cria o mundo. Em Klee, vemos a pintura retornar aos seus traços primitivos, à sua origem e daí emergir da "página aberta da imaginação"⁴⁷, margem primeira da consciência, a força onírica que vai configurar seus quadros.

Manoel de Barros, à semelhança de Klee, recupera na palavra a sua primeiridade, a inocência, porque esvaziada de seus sentidos cristalizados na cultura. A palavra nova em folha é análoga à linha sonhante de Klee. Não se trata de um discurso poético acerca de um discurso pictórico, nem de um poema em que a plasticidade das imagens projeta um quadro na mente de quem lê. Trata-se sim do que um quadro pode suscitar na imaginação criadora de um poeta. O quadro e o poema marcam o encontro de duas fantasias, sendo que o quadro foi a fagulha necessária para acender a fantasia do poema. Barros realizou o poema como se pegasse a linha de Klee e prosseguisse com ela o passeio pelas palavras.

Para finalizar, o mundo de Klee é um mundo estranho, cheio de gnomos, duendes, fadas, o que lembra os seres imaginários de Borges em seu **Livro dos seres imaginários**. O mundo de Barros apresenta um bestiário mais próximo da

⁴⁶ LAZARRO, G.S. (1972), p. 258

⁴⁷ Expressão de H. Read em seu livro *A arte de agora agora*, p. 109

realidade conhecida, mas são seres em estado de pré-consciência, de formações ainda indefinidas, porosos, semoventes, passando de um reino natural a outro. Os mundos de Barros e o de Klee se interseccionam no traçado do mais simples, na retomada da dimensão onírica do homem, na busca de uma linguagem poética e pictórica que persiga o real em toda a sua grandeza. O desenho de Klee, circunscrito à linha, descarnado das formas pesadas, volumosas, corresponde à palavra poética barreana: mínima em lembranças de seus referentes conhecidos, iniciadora de uma outra percepção das coisas.

Outro pintor que Manoel de Barros nos lembra é René Magritte, não só pelo surrealismo de suas telas, mas, particularmente, por aquelas em que o pintor insere o discurso lingüístico no espaço pictórico, justamente para desnudar e aprofundar a convenção artística, a representação que é a arte. São os famosos "Ceci n'est pas une pipe", "Ceci n'est pas une pomme", quadros que consistem em apresentar determinados desenhos e emblemáti-los com uma inscrição que afirma que não são o que representam. Ou seja, o desenho de um cachimbo vem acompanhado da frase "Ceci n'est pas une pipe" - Isto não é um cachimbo.

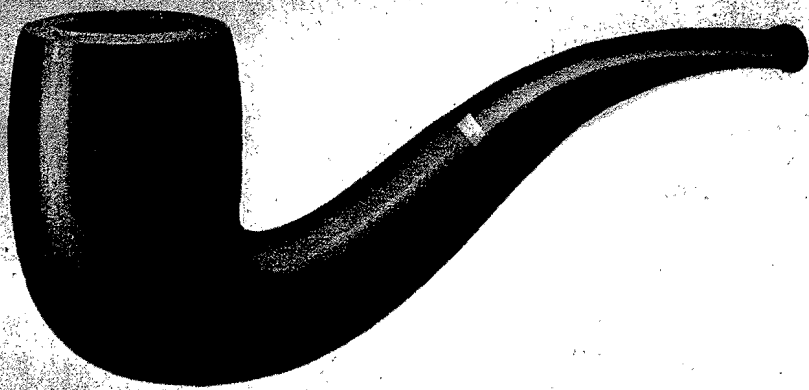
Ao utilizar os dois sistemas de signos, o pictórico e o lingüístico, principalmente usando a palavra para contrariar o desenho, Magritte provoca um estranhamento no espectador, um certo desentendimento na visão acostuada ao realismo que por

exemplo, o cachimbo, sem a inscrição embaixo, poderia circunscrever.

Em seu ensaio **Isto não é um cachimbo** sobre o quadro de Magritte, Michel Foucault faz uma aproximação da relação texto-imagem, presente na tela, com o caligrama. O caligrama, quando é lido, dissolve a forma; quando é visto dissolve o texto, sobrevive desse paradoxo, do mascaramento de um e outro procedimento. No cachimbo de Magritte, há a dualidade do caligrama, porém abre-se um vazio entre texto e imagem e instala-se um sistema de negação tanto de um quanto de outro: a imagem não é um cachimbo, o texto não é um cachimbo. Mas preso à "exatidão das semelhanças", o cachimbo desenhado se parece com um cachimbo e o texto está ali para negar a possível identidade que podemos atribuir ao desenho⁴⁸.

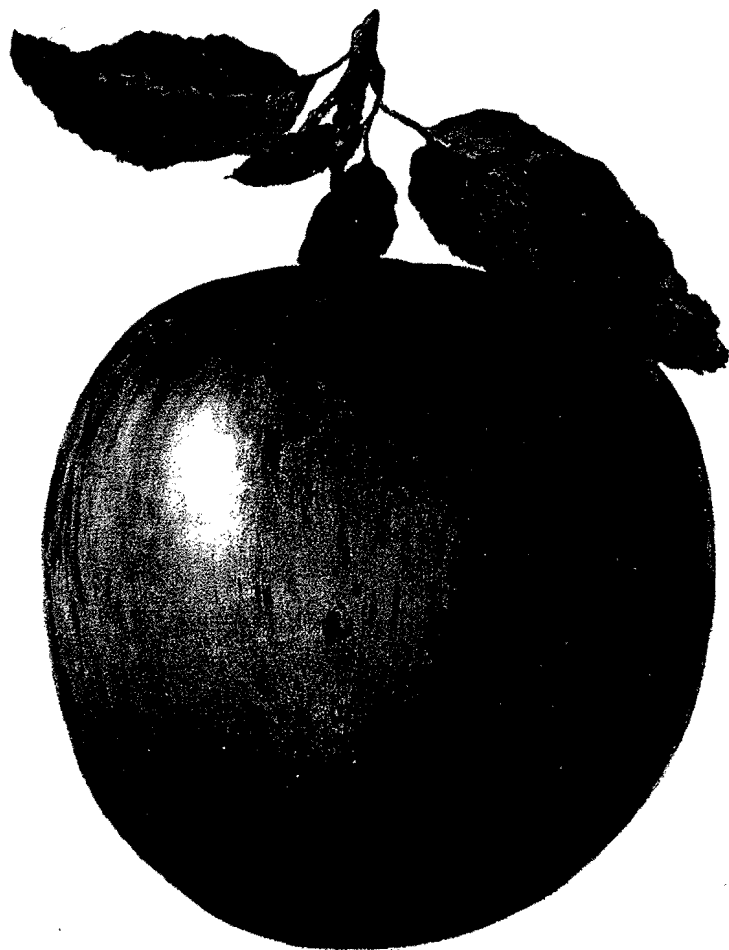
Os quadros de Magritte causam inquietação, pois, ao mesmo tempo em que estão presos ao visível, os seus títulos, ou ainda a inserção da palavra no espaço plástico, articulam um desdobramento ambíguo e complexo. Se nega o que está representado, essa negação reenvia para uma discussão maior acerca da representação na arte. Os laços semânticos que o quadro desencadeia, justamente no estranhamento da negação, rasuram a semelhança do desenho com o objeto representado. Por força da palavra, o desenho, embora semelhante, estabelece desigualdade e confirma a arte como criação.

⁴⁸ Cf. **Idéias de Michel Foucault em seu livro Isto não é um cachimbo**



Ceci n'est pas une pipe.

Ceci n'est pas une pomme



A traição das imagens, 1928-29

Isto não é uma maçã, 1964

Fonte: PAQUET, Marcel. **René Magrite**. 1898-1967. O pensamento tornado visível. Trad. Lucília Felipe. Lisboa: Taschen, (s.d.), p. 09

Manoel de Barros faz o seu encontro com o universo de Magritte quando também em seu "Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) - ou menos", do livro **Arranjos para assobio**, constrói os poemas negando aparentemente o que se propõe neles. Como se fossem verbetes de dicionário, os poemas do "Glossário" semelham-se ao "Ceci n'est pas une pipe" de Magritte. Eles desdizem o que enunciam:

Boca, s.f.

Brasa verdejante que se usa em música
Lugar de um arroio haver sol
Espécie de orvalho cor de morango
Ave-nêspira!
Pequena abertura para o deserto
GEC, p.215

Da mesma maneira que a "incisão do discurso na forma das coisas"⁴⁹ nega e desdobra não só o sentido do quadro de Magritte, como também o sentido da representação na arte, no poema acima o padrão, que é o dicionário, que hierarquiza e classifica os significados das palavras, é desconstruído. O poema "Boca, s.f." é estruturado em analogia com o verbete de dicionário: cada verso corresponde a cada uma das possíveis acepções do vocábulo. Porém, o verbete se afasta da condição dicionária de ordenar, sistematizar e, conseqüentemente, limitar a palavra. Ao contrário, a linguagem poética expande os significados, apenas no último verso pode lembrar o sentido

⁴⁹ FOUCAULT, M. (1989), p. 49

da palavra boca, mas, assim mesmo, logo essa possível lembrança é recusada pelo complemento do verso.

O dicionário unifica uma língua, institui uma comunidade de conhecimentos de uma sociedade; é o canal legitimador da existência de determinada palavra. Se a palavra nasce no coração da linguagem do povo, ela só ganha estatuto de existente, pelo menos para a língua padrão, se está no dicionário. O dicionário é paradoxal. Por um lado, é fonte de conhecimento, por outro aprisiona as palavras no espaço que o verbete pode limitar, levando-as ao envelhecimento porque não acompanham o movimento da vida. Manoel de Barros, como poeta que reinventa a língua, redicionariza a palavra, permeia-a do conhecimento poético da realidade.

Cada verso do poema repete que isto não é uma boca, pelo menos nos moldes que conhecemos. E expande Magritte porque diz mais: isto pode ser tudo e pode ser uma boca também. Esta é a diferença. Se no quadro de Magritte o desenho do cachimbo se parece tanto com um cachimbo, no poema a relação de semelhança com os significados dicionarizados de boca não existe. Estabelece-se uma oposição entre o sentido poético e o sentido dicionário, breve esquecida pela aglomeração das imagens e sua eclosão plástica, articuladas pelo fracionamento cubista, que fazem emergir a realidade mais misteriosa da palavra, aquela que concentra o original e o lúdico como impulsos de criação. Assim, a relação que o poema mantém com o dicionário não pára na negação. Se o que vem abaixo do título do poema corresponde

ao "Isto não é um cachimbo" de Magritte, o poema amplia sua área de significação, arcoirizada pela expansão semântica da palavra que o poético promove.

Estamos diante da compreensão da poesia como fonte de conhecimento, capaz de dar conta de um lado da vida e do mundo, que anda soterrado pela extremização do *modus vivendi* moderno, afastado da natureza e do conhecimento intuitivo. Este conhecimento se funda na força da invenção e do encantamento da linguagem em sua vertente mais profunda e primitiva que guarda o som e o sentido como oscilação de um provável significado, inaugural, mágico.

Mais ainda, a sonoridade e a originalidade das imagens presentes nos versos aproximam o poema do caráter inaugural da linguagem, quando o sentido era uma repercussão do som, como nas onomatopéias. No primeiro verso a rima interna em "brasa" e "usa" e no segundo a insistência do som /r/ e a fluidez melódica, deslizando, compõem o significado da imagem do regato. No terceiro verso, a rima em /or/ torna o verso pleno, sonoro. E já no quarto, a composição da única imagem é feita na junção das duas palavras intimamente ligadas pela proximidade toante de /ve/ /nes/ e /pe/. O último verso está como que descolado dos anteriores pela mudança de tom, mas mesmo assim há a insistência do /e/. Esta mobilização do som no poema é comum em Manoel de Barros. O poeta procura recuperar a sonoridade guardada nas palavras, o seu trabalho é sutil e muitas vezes o estranhamento que as imagens provocam de

imediatamente é tão forte que apaga para o leitor a percepção da sonoridade de seus versos.

Para concluir, o poeta verbetiza a palavra, estabelece uma simetria às avessas com o dicionário, o atinge e desconstrói o verbete. Mas pelo menos três das imagens - "brasa verdejante", "orvalho cor de morango", "ave-nêspera" - evocam boca, descobrem uma analogia, atraída pelo erotismo que encarna a própria boca.

Magritte e Manoel de Barros se encontram na contestação do que está instituído, no confronto entre arte e realidade; eles inserem na área destinada ao pictórico e ao poético a discussão em torno da arte como representação. Surpreendemos em seus trabalhos uma poética em andamento, uma percepção crítica da relação que a arte mantém com a realidade e com a tradição pictórica e literária. Ambos são provocadores do que está estandardizado.

Arcimboldo é outro caso de lembrança no universo poético barroco, sugerida pela composição de certos personagens presentes em seus livros. Giuseppe Arcimboldo é um pintor do século XVI, nascido em Milão, trabalhou para os imperadores Maximiliano II e Rudolfo II e pintava quadros estranhos que aglomeram elementos naturais ou coisas para formar a figura humana.

Um dos mais famosos trabalhos de Arcimboldo é a série "Estações", da qual ele pintou duas versões. São cabeças humanas vistas de perfil, duas viradas para a esquerda e duas

para a direita, compostas de elementos naturais correspondentes a cada uma das estações do ano. O quadro "Primavera", por exemplo, é a cabeça de uma mulher feita de toda espécie de flores. O nariz, a boca, os olhos, a orelha, os cabelos são folhas, pétalas e caules peculiares à primavera. E orna o seu pescoço uma grinalda florida. O "Outono" já é a figura de um homem de meia idade, o seu tronco é construído a partir de um barril, o rosto e o pescoço são frutas e legumes outonais. O nariz é uma pêra, o queixo é uma romã, a cabeça é encimada por uma abóbora e coroada por uvas e folhas de videira. A orelha parece um cogumelo e, pendurado nela, como um brinco, um figo que, de tão maduro, está aberto. Essa figura saudável e polpuda é capaz de nos provocar o desejo de comer as frutas outonais, tal é o realismo com que é pintada. Da mesma forma Arcimboldo pinta as duas outras estações, agregando imagens remissivas ao tema do quadro. São pinturas inquietantes, ora grotescas, ora singulares, que nos introduzem em um mundo fantástico. Os elementos (flores, frutas, legumes, etc.), pintados realisticamente, são deslocados de seu contexto habitual para comporem a figura humana. Assim também é um outro quadro famoso, "O Bibliotecário", que apresenta um homem composto de livros. Da mesma forma, as suas figuras feitas com utensílios domésticos ou as figuras feitas com animais.

Alguns poemas de Manoel de Barros nos lembram Arcimboldo justamente pelos retratos estranhos que faz de sua personagens.

Às vezes elas se apresentam como figuras surgidas da concentração dos objetos mais díspares:

IV

O que ele era, esse cara
 Tinha vindo de coisas que ele ajuntava nos bolsos -
 por forma que pentes, formigas de barranco, vidrinhos
 de guardar moscas, selos, freios enferrujados etc.
 Coisas
 Que ele apanhava nas ruínas e nos montes de borra de
 mate (nos montes de borra de mate crescem abobreiras
 debaixo das abobreiras sapatos e pregos engordam...)
 De forma que recolhia coisas de nada, nadeiras, falas
 de tontos, libélulas - coisas
 Que o ensinavam a ser interior, como silêncio nos
 [retratos.

(...)

GEC, p.277

Segundo Gustavo Hocke, Arcimboldo buscava a discordância das coisas unidas, fazia uma espécie de *discordia concors*. A unidade que seria, por exemplo, o caçador, pode ser fragmentada nos elementos que participam de sua área de significação. Assim, o caçador é uma soma de animais e cada animal reflete o caçador. De fundo pitagórico, a *discordia concors* "quer mostrar que a unidade pode ser fragmentada e que em cada fragmento se reflete o 'todo'"⁵⁰. No fragmento acima, a composição da personagem é resultado das insignificâncias, das coisas do chão. A figura se impregna do que a circunda, o seu ser é a soma dos elementos desprezíveis, inúteis. São coisas que

⁵⁰ HOCKE, G. (1974), p. 244



Outono, 1573

Fonte: KRIEGESKORTE, Werner. **Giuseppe Arcimboldo**. 1527-1593. Um mágico maneirista. Trad. Paula Reis. Lisboa: Taschen, (s.d.), p. 11

o moldam como ser. Outro poema que parece saído de um quadro de Arcimboldo é "O homem de lata":

(...)
O homem de lata
foi atacado de ter folhas
e se arrasta
em seus ruídos de relva

A rã prega sua boca
irrigada
no homem de lata

O homem de lata
infringe a lata
para poder colear
e ser viscoso

O homem de lata
empedra em si mesmo
o caramujo
(...)

GEC, p.161

A figura construída aí é estranha, constituída de lata, "folha," "rã", "caramujo". O que a compõe em unidade, discorda, se afasta. Aniceto, Bernardo, Felisdônio são personagens barreanas que se contaminam da natureza; nelas é possível nascerem plantas, se ajuntarem animais, destroços.

Separado de Arcimboldo por mais de quatro séculos, Manoel de Barros lembra o pintor em algumas de suas poesias por compor o perfil de suas personagens com toda sorte de coisas, retiradas da natureza ou coisas já sem utilidade, resíduos inúteis. Os retratos que saem daí são estranhos e até mesmo

bizarros. Eles configuram a visão de mundo de Barros, a integração do homem ao seu universo circundante e o aproveitamento dos resíduos da realidade num consórcio de imprevisíveis sentidos.

A aglomeração de objetos nas figuras de Arcimboldo aponta para uma intensificação do sentido metafórico do quadro. A analogia explícita ou secreta da metáfora se faz pela representação na figura de seu próprio significado. Nada mais redundante do que um livreiro ser desenhado de livros. O processo de construção da imagem em Barros também opera nessa chave, suas personagens absorvem o mundo natural e a matéria inútil, a natureza se humaniza da mesma forma que o homem se naturaliza. Arcimboldo e Manoel de Barros, embora distantes no tempo, se aproximam por algum motivo, que une todas as artes em um destino comum, mesmo as que estão separadas temporal e espacialmente, que é a busca do novo, do diferente. E mais ainda, os dois se convergem naquilo que Arcimboldo antecipa das características modernas da arte, que é o deslocamento das coisas de seu espaço usual, para criar uma outra realidade. No caso dos dois, uma realidade perturbadora, estranha.

Joan Miró, pintor espanhol da Catalunha, explora em suas telas os traços essenciais da pintura: a linha, o ponto, a cor, a forma, a pintura sem excesso, primitiva na sua economia de ser fiel a si mesma. Com uma linguagem subjetiva e abstrata, Miró configura o onírico e seu ritmo, permeável às imagens do real, reveladas nas suas insignificâncias, naquilo que está

eclipsado pela relação de praticidade e objetividade que mantemos com as coisas. O caracol, a lagartixa, a árvore, a mulher, o pássaro são, entre outros, elementos da poética pictórica de Miró. E fora do real, imobilizados na tela, esses seres vibram seus movimentos internos e a perspectiva, que ordena os elementos do quadro na ilusão do real, desaparece para dar lugar a uma organização subjetiva e afetiva dos planos.

Nesse sentido, o imaginário assoma, recuperado pela intuição e pelo sonho, em cores fortes e encarnadas, muitas vezes, numa linguagem abstrata que intensifica a expressão plástica. Surge aí a imagem surreal. Realidades que divergem são aproximadas, uma nova percepção do espaço e da anatomia dos objetos afasta os quadros da verossimilhança aristotélica. As várias recorrências de a mulher, o pássaro, motivos caros a Miró, por exemplo, se abstratizam em traços de difícil reconhecimento, se não fosse o título dos quadros. O universo do pintor catalão se inscreve no imaginário, onde as cores são formações naturais, são válidas em si. O frescor, a inocência imprimem nas suas telas o ritmo necessário ao traço essencial da pintura, à linguagem dos rabiscos celulares, garatujas, os primeiros contornos da forma, anterior ao significado. Muitos quadros de Miró centelham o cosmos, desdobrado em linhas e figuras abstratas, cujo emissão promana do lírico, do humor e do onírico.



O campo arado, Joan Miró

Fonte: MENEGAZZO, M. Adélia. Alquimida do verbo e das
tintas nas poéticas de vanguarda. Campo Grande:
CECITEC/UFMS, 1991.

A linguagem abstrata de Miró provoca choques ao desestruturar a lógica, as noções de espaço e tempo. Do Tempo, Miró expõe o seu ritmo, um ritmo subjetivo de acordo com quem o sente e imprime nele suas perturbações interiores, o seu olhar particular, personalíssimo. Esse ritmo, Miró o põe nas coisas representadas, seja a espiral de um caracol, seja as linhas que dão forma a um campo arado. O espaço, Miró o verga, o elasticiza, o inverte até quebrar a sua lógica e reunir objetos, figuras distantes em contradição.

Joan Miró e Manoel de Barros comungam o universo do ínfimo, do inútil: o caracol, a lagartixa, o sapo, entre outros são recorrências afins dos dois. Os dois têm uma visão de mundo semelhante, que privilegia o olhar lúdico e humorístico na seleção das coisas mais elementares para a representação artística da realidade, além de terem no Surrealismo um ponto de convergência.

O humorístico e o lírico aparecem com frequência nas telas de Miró. Um exemplo é a sua tela "O campo arado". Nela se configura em traço simples um universo mágico, cingido pelas linhas delicadas e líricas e mobilizado pelo humor. Ali está presente a pequena realidade das coisas, nas formações naturais que brotam da tela. A tela "O campo arado" é uma paisagem em frente a uma casa e cada elemento que compõe essa paisagem vibra com seu ritmo próprio, tem vida. O lírico enraíza-se nessa subjetividade que filtra as coisas e lhe dá movimento, um movimento cordial, da intimidade interior que, no quadro, se

manifesta explicitamente nas ondas do arado, na espiral do caracol, nas linhas dos objetos, na árvore. No lírico se recolhem as imagens do vivido, as repercussões da subjetividade nas coisas externas.

Em "O campo arado" uma árvore tem orelha, a árvore escuta o mundo. Mas ela também olha — na sua copa, que é ciliada, há um olho. Os elementos do quadro de Miró têm vida. Olhando detidamente o quadro podemos ver uma pinha espinhenta, um caracol, a galinha em forma de ovo, a metade de um peixe, um coelho, uma lagartixa estranha, meio demoníaca, o boi, a casa, algo parecido com um jornal enrolado, uma égua amamentando seu filhote, um bando de pássaros, o campo arado ondulando. Tudo em perfeita harmonia, um mundo que pelas suas formas abstratas já se distancia da representação mimética, é criação e não representação, porque o talhe de suas cores e sua configuração abstrata vem do imaginário, dos movimentos da subjetividade lírica. Miró torna admirável uma lagartixa, uma orelha numa árvore. O lírico se instala nesse movimento do sujeito, nas vibrações e texturas dos objetos reunidos no quadro que instigam, por sua vez, o espectador. O lírico em Miró é o insólito acomodado no coração, tomando a sua forma cordial e tornando o coração o lugar do estranho conhecido.

Como o lírico é uma emergência natural em Miró, o humor também o é. O humor surge da quebra de uma visão das coisas anteriormente lógica, automática e segura. Ao olharmos a tela, sua inocência e espontaneidade, suas linhas e formas descoladas

do imaginário, perguntamos pela ausência do mundo conhecido, automatizado, e subitamente somos arrebatados pelo encanto de coisas que julgávamos perdidas na infância, no tempo, na razão: o lúdico, a fantasia, o humor. O humor de Miró não nasce da comicidade de situações ou de palavras, como está em Bergson, mas nasce do insólito, do choque que as contradições provocam, do desencontro delicado de formas adversas e de sua configuração na tela. O cachorro espinhento, por exemplo, evoca a sua bravura, mas a figura que resulta da combinação cachorro-espinho é tão insólita que nos leva ao quase riso ou "riso reduzido", de que fala Bakhtin em **Problemas da poética de Dostoiévski**. A imprevisibilidade de uma orelha na árvore soa como humor e crítica ao homem que pouco está escutando a si mesmo. São formas que nos levam à leveza do riso, nos recuperam a infância, a inocência perdida.

O encontro de Manoel de Barros e Miró reside não só na plasticidade buscada pelo poeta, mas principalmente no humor leve, na tematização da pequena realidade das coisas, na liberação do imaginário. Barros tem um poema que poderia ser uma pintura de Miró:

Imprestável seria: um pássaro
ter corola?
Um beija-flor de rodas vermelhas?
E as aves que sonham pelo pescoço?

GEC, p. 301

O primeiro poema de "Beija-flor de rodas vermelhas", última parte do livro **O guardador de águas**, lembra uma pintura. Pequeno poema feito em forma de perguntas, as imagens surpreendem pelo caráter plástico e pelos contrários que abrigam em suas palavras. No primeiro verso, a imagem é seccionada pelo *enjambement*, provocador de uma surpresa que se expande e se ritmiza nas interrogações. O *nonsense* surrealista reúne "pássaro" e "flor" ("flor" está metonimicamente em "corola"), numa imagem que lembra as figuras de Miró, por exemplo, o cachorro espinhento de "O campo arado", ou a galinha em forma de ovo do mesmo quadro. Da mesma forma, a segunda e a terceira imagens. A visualidade circular da vibração do "beija-flor" lembra rodas, daí para a imagem surrealista é um breve passo.

Já a última imagem se torna mais complexa, porque destrói a plasticidade imediata para que o próprio leitor a construa. O inusitado da ave que sonha pelo pescoço se abre à vidência rimbaudiana, a sua plasticidade está além da realidade conhecida, apropria-se do imaginário e o expõe de forma reflexiva à medida que indaga e a imagem se faz pergunta.

Esse pequeno e delicado poema de Barros tem peculiaridades profundas, é provocador, pequeno espelho de sua poética. Ele traz de entrada um questionamento que Barros vem fazendo desde seu livro **Matéria de poesia** (1968): o inútil, o insignificante. O "imprestável" é justamente o que a imagem poética constrói, a reintegração do homem no território do imaginário, a sua

recuperação pelo encantamento da poesia. Ainda nesse sentido, o poema pergunta, ao perguntar instaura a dúvida, caminha para o conhecimento. No caso, é a poesia que traz uma outra forma de se apropriar do real.

Segundo João Cabral de Melo Neto, Miró realiza um esvaziamento semântico dos símbolos, despoja-os de qualquer resíduo de significação culturalizada para iluminá-los com a força das cores, das linhas e das formas:

O que acontece é que ele apresenta esses objetos num estado de criação e de invenção que não conhecíamos. Aquela lua ou estrela não são jamais luas metafísicas ou luas de sonho. São luas e estrelas pintadas absolutamente puras de outras representações de luas ou estrelas.⁵¹

O que a pintura de Miró circunscreve está cingido pela invenção, pelo humor, pela delicadeza lírica. Suas telas são dominadas pela imaginação. O caracol, o pássaro, o cachorro e a estrela, forças primigênicas na poesia, são reduzidas aos seus traços essenciais, mas atribuídas de uma carga afetiva que mostra a emergência de uma subjetividade lírica, instância do sonho e do trabalho intelectual. Miró participou do movimento surrealista, viveu a sua contemporaneidade. Porém não aderiu à prática surrealista da pintura automática, da entrega ao instintivo. Ao contrário, reverenciou o fazer, o trabalho exaustivo do intelecto, "preferiu o excesso de razão, de

⁵¹ MELO NETO, J.C. de (1994), p. 715

trabalho intelectual, na luta pelo autêntico"⁵². Se não se deixou levar pela psicografia dos sonhos surrealistas, em contrapartida, seus quadros talvez sejam os que mais nos põem a sonhar diante deles, a acabá-los em imagens oníricas, recordadas da infância e dos domicílios do ser por toda a vida.

As afinidades entre o pintor e o poeta são visíveis na prática que reduz os objetos da arte ao fundamental. Em Miró, uma linha ondulante é movimento, uma linha torcida é um bigode. Em Manoel, a palavra vem com sua carga poética originária, esquecida dos significados que se sobrepuseram a ela. Barros, assim como Miró, também busca os traços fundamentais da palavra, seus rudimentos e indícios aurorais através do esvaziamento de seu conteúdo de representação convencional. Para o poeta, que também incursiona pelo surrealismo por conta do nonsense e onirismo de suas imagens, a invenção tem papel primordial no seu processo de criação. Segundo ele, 90% do que escreve é invenção e 10% é mentira, o que dá no mesmo. E, ainda pensando em Miró, a elaboração da poesia barreana se funda na dificuldade do simples, ou seja, trabalhar o poema ao máximo para que ele pareça espontâneo, pareça que não foi trabalhado, finja na linha dos versos esse "descuido". Mais um ponto de encontro entre o poeta e o pintor seria a concepção da arte como trabalho, como desdobrar amoroso do criador sobre o seu objeto de atenção. Eles vivem a vigília da razão para tirar dali a arte mais pura, mais voltada para o mínimo dos signos

⁵² Ibidem, p. 714

usados. Nas telas de Miró, há um mínimo de elementos, uma economia pictórica que deixa o espaço maior, cheio de cor, para o contemplador sonhar. Os laços entre Barros e Miró se aprofundam na tematização das insignificâncias, na consciência da arte como trabalho da razão, no inesperado que a imaginação proporciona, no lirismo entrelaçado ao humor e mais ainda no domínio do espaço poético pela invenção.

O diálogo de Manoel de Barros com a arte moderna, como vimos, é plural porque transita pelos seus vários códigos. A poesia e a pintura foram apenas dois que escolhemos. Mas há também afinidades de sua poesia com a linguagem do cinema - Buñuel e Fellini seriam duas referências - e com a prosa. Sua filiação a Clarice Lispector e Guimarães é evidente.

Sabemos que o espaço da arte moderna tem se construído, muitas vezes, em cima dos intertextos. E que as remissões, as alusões, o comércio secreto ou manifesto entre os textos apontam para a autonomização da arte ao revelar um grau de consciência latente, se não emergente. Quando o fazer e pensar este fazer constituem o ser do objeto estético, a arte encontra na sua relação com a tradição os seus próprios referenciais. Mas esse procedimento da arte revela a condição de leitor e fruidor dos objetos estéticos por parte do artista moderno. O artista moderno é um refinado consumidor de arte, pois ele tem à sua disposição toda uma multiplicidade de experiências estéticas. Cabe a ele descobrir as afinidades.

Manoel de Barros é sensível ao movimento de vai e vem da arte moderna, à sua falta de limites. Ele absorve esse movimento dialético de trocas, de incorporação de recursos de um e outro código estético. Pelo que vimos ao longo deste capítulo, o diálogo de Barrós com a tradição não é marcado pela ruptura e muito menos pela continuidade. É marcado pela expansão das conquistas do Modernismo e da arte moderna de um modo geral.

Acreditamos que o moderno ainda não se esgotou, apesar do pós-moderno, que talvez seja apenas uma dobra do moderno. A poesia de Manoel de Barros extremiza Rimbaud, incorpora mais as idéias de Oswald de Andrade do que a sua poesia e nos permite ler melhor Raul Bopp. Com Murilo Mendes trava um diálogo de convergência, de coincidências de uma vertente da linguagem. A explicitação dessas confluências foi necessária para compreender o lugar de Barros na lírica brasileira. Como Mário de Andrade disse que os modernistas desenvolveram a "lição rimbaud", 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.

2 O SENTIMENTO DO FRAGMENTÁRIO

*Porém a nós, a nós, sem dúvida — resta
falar dos fragmentos, do homem fragmentado
que, perdendo suas crenças, perdeu a sua
unidade interior. É dever dos poetas de
hoje falar de tudo que sobrou das ruínas
e está cego.*

Manoel de Barros

A visão que o homem tem do contexto histórico contemporâneo é aridamente fragmentária. A cultura de massa e do provisório, a falta de paradigmas, a sociedade de consumo, a ética circunstancial, a crise de representação assinalam uma problemática extremamente profunda, que vem desde o início da Idade Moderna com a perda de referências como o Teocentrismo, o Humanismo e o Antropocentrismo. Essas referências organizavam o mundo e nele situavam o homem.

A transformação por que passou o mundo com a Idade Moderna provocou rupturas irreversíveis no modo de ser e estar do homem, o que o deixou com um sentimento de multiplicidade interior, estilhaçado em sua subjetividade, a equilibrar-se no fio da dúvida cartesiana. As certezas do homem se transformaram na certeza precária e múltipla da dúvida. A dúvida do sujeito, constatação da existência daquele que pergunta e caminho do pensamento para o conhecimento, já guarda em si a precariedade de suas próprias respostas. O conhecimento que Descartes construiu a partir da dúvida se reflete no homem de consciência dividida, tão próprio dos séculos XIX e XX.

A Verdade rompeu-se em verdades e o homem ficou abandonado sem saber o que fazer com os caminhos abertos a custa de rupturas. Desde a religiosidade da Idade Média, que o plasmou no místico, passando pela substituição da fé pela razão na Renascença, até a fragmentação da realidade social, decorrente da Revolução Industrial e de todo o processo econômico, científico ético e cultural que ela desencadeou, o homem aprofunda suas rupturas, alarga cada vez mais a distância entre o sujeito e o objeto e, impelido por um movimento suicida, torna-se fascinado pelo abismo. É lá, na sua interminável escuridão, que ele contempla a sua imagem, a sua alma espelhada, e reúne os destroços para construir o que ainda se chama de História.

Acentuando ainda mais esse sentimento do fragmentário, o Iluminismo, com suas idéias de autonomia intelectual, de valorização do conhecimento racional, liberta o sujeito do mito e da superstição, submetendo todas as tradições, os dogmas, as ideologias ao crivo da razão, abrindo espaço para a ciência, a criatividade artística e o pensamento crítico, especulativo¹. Se por um lado o Iluminismo rasga radicalmente o horizonte do homem, emancipando-o do obscurantismo, das experiências místicas, por outro, bane do mundo a intuição, o imaginário e todas as suas decorrências, como a fantasia, a magia, os mitos. O Iluminismo provoca o desencantamento do mundo, a ruptura do homem com o desejo, e coloca no centro a razão. O homem diminui

¹ Cf ROUANET, S. P. (1993), p. 33

a sua inclinação para o imaginário; este é exilado e passa a ocupar o território do místico, do mítico e o da arte. Só emerge quando o homem passa a buscar explicação para sua existência e para as coisas fora do real circunscrito pela razão. No Iluminismo, o destino do homem pertence à razão.

É aí que se instala um mal-estar na modernidade, que se manifesta como um ressentimento contra a civilização, conseqüentemente contra o Iluminismo, sistema de idéias que norteou os paradigmas da modernidade². Esse mal-estar estudado originariamente por Freud em **O mal-estar na civilização** procede, na sua visão, da renúncia do homem a certos sentimentos e impulsos primitivos para que se construa a civilização. Para Sérgio Paulo Rouanet, a partir dessa idéia de Freud, é uma consequência do esgotamento da razão, que não mais satisfaz em suas explicações do real e uma insurreição contra o projeto iluminista. Um irracionalismo se insurge contra o Iluminismo e se desdobra na volta do misticismo, nas organizações alternativas como as ONGS, no ecologismo barbárie, na busca de raízes étnicas, na desorganização dos parâmetros modernos ou suas ausências e na revivescência da nostalgia da unidade paradisíaca perdida.³

Se o projeto civilizatório iluminista já se esgotou ou está passando por uma transformação, não é o que cabe aqui discutir. O que importa é aferirmos a temperatura do contexto histórico

² Cf ROUANET, S. P. (1993), p.96-7

³ Veja os ensaios *Iluminismo ou barbárie e Mal estar na modernidade*, no livro **Mal estar na modernidade**, de Sérgio Paulo Rouanet

moderno e apreender o sentimento de crise próprio da condição moderna, que traz junto o sentimento de cisão, de fragmentação que o homem tem vivido nos últimos séculos.

Toda essa problemática se reflete na cultura e na sociedade como um todo. A arte não fica fora dessas transformações. Instância da subjetividade e precário instante de um sujeito criador, a arte sempre plasmou as angústias, a solidão, as utopias e o desejo do homem de se fazer humano em suas relações sociais e transcendentais.

Se no Classicismo ou no movimento que o continuou, o Arcadismo, tivemos os princípios da razão norteando a criação, a inteligência criadora preponderando sobre as vontades do coração e a obediência a padrões clássicos consignando a qualidade de uma obra, no Romantismo a insurreição do criador significou não só que a consciência artesanal do objeto artístico e a expressão dos sentimentos mantêm uma relação dinâmica, mas já afirmava uma subjetividade outra, mediadora da mimese do real e reveladora desse mesmo real. A iluminação, a visão mística e mítica das coisas voltam a aparecer no Romantismo. Daí vem o gênio, o visionário, aquele que vê além da realidade empírica. O Romantismo traz a emoção, o sentimento, de volta à obra artística. "A verdade poética não é mais obtida pela 'imitação da natureza' e sim pela 'sinceridade' e 'autenticidade' da auto-expressão."⁴ Ao lado disso, os românticos empreenderam uma "remitização do mundo", buscando na arte "a

⁴ ROSENFELD, A. (1976), p. 151

unidade original entre homem e universo", mas, ao mesmo tempo, realçando

o esfacelamento, a fragmentação, o homem-espelho, desdobrado em reflexos, o homem-máscara, o duplo, o sócia, o homem que vendeu a alma, o homem que vendeu a sombra e perdeu a estabilidade, a raiz, a "pátria", exilado que é da unidade paradisíaca.⁵

Não há dúvida que já está presente aí o sujeito cindido, a alma trincada do artista do século XX.

Na França, a poesia de Rimbaud, juntamente com a de Baudelaire, poetas fundadores da modernidade na arte, vai falar de realidades nunca vistas. Suas imagens unem coisas que semanticamente apontam para direções contrárias, apresentam um mundo estranho, desconhecido e coloca o homem como parte desse desconhecido. O mundo nunca pareceu tão perturbador, tão outro, no século passado, como na poesia de Rimbaud. Baudelaire enfatiza a presença da inteligência na construção poética, despersonaliza a lírica, corta a sua ligação com o sentimentalismo, traz o prosaico para o espaço poético e afirma a estética do feio. As grandes cidades com seus marginais são temas de sua poesia. E numa nova sociedade, urbana e capitalista, Baudelaire emblematiza a consciência da arte como mercadoria, tendo que disputar um lugar no mercado com os outros produtos.

⁵ Ibidem, p. 161-2-6

Tanto em Rimbaud quanto em Baudelaire o sentimento do fragmentário já está presente. Em grande parte de suas líricas não há um sujeito que fala, há poemas que se escrevem. O eu lírico é fragmentado e, no caso de Rimbaud, aparece muitas vezes sob uma anatomia onírica, combinado numa sintaxe metonímica. O mesmo ocorre nas artes plásticas. Vivendo uma transformação que vem desde o Maneirismo pós-renascentista, a representação da figura humana, na arte, se deforma no Expressionismo, se dilui no Impressionismo e se fragmenta no Cubismo, até desaparecer no abstracionismo. A representação artística do real radicalmente se transforma.

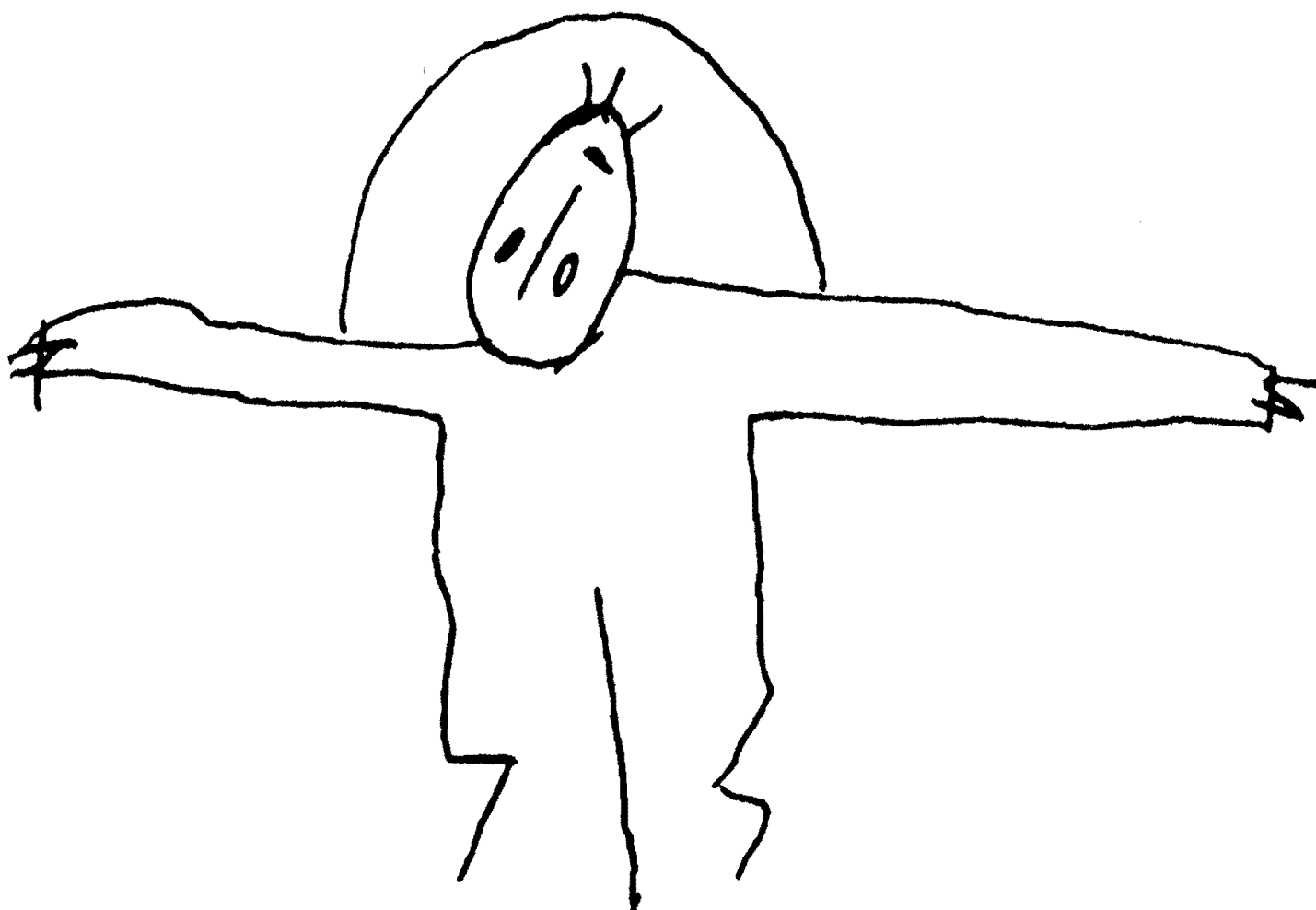
Anatol Rosenfeld, em seu ensaio "Reflexões sobre o romance moderno", examina, com excelência, a disposição da arte moderna para o fragmentário. A relação que o homem tinha com o mundo no Renascimento arruina-se, a perspectiva, que era sua mediadora, desaparece, numa ânsia de suprimir a distância entre o homem e as coisas. A visão de mundo do Renascimento é posta em dúvida. A idéia de uma realidade absoluta, projetada de uma consciência antropocêntrica, que é representada na pintura através da perspectiva, é questionada e negada. A relatividade do mundo é incorporada à arte e um realismo às avessas, de fidelidade aos princípios da convenção artística, em que o artista olha para a representação da própria obra, se impõe. A ilusão de realidade, configurada na convenção artística via perspectiva, se desmorona.

Por sua vez, o artista se decalca na figura do esquizóide, vive a catástrofe esquizóide de que fala o poeta G. Benn. Sobrevivente de suas perdas, encontra na arte uma possibilidade de reunir os destroços, ao mesmo tempo que na sua a arte ele projeta a sua condição humana de ser fragmentário num contexto histórico e cultural hostil. A arte é reflexo do fragmentarismo e dele é exorcismo. A estética do fragmentário é um esforço para recobrar a unidade.

Nesse processo de abandono da perspectiva, o que ressalta é a consciência da cisão da unidade paradisíaca e uma tentativa de superar a distância entre sujeito e objeto, o abismo que se abriu entre o homem e as coisas. A arte torna-se, então, uma possibilidade de encasular sujeito e objeto numa plenitude, reintegrando-os à natureza⁶. Nela se expõem o homem fragmentado, a falta de respostas, as utopias, os paroxismos, a nostalgia de uma natureza mítica, 'o desconcerto do mundo', o eu lírico fragmentado que, num esforço do coração, recorda a condição humana e se desdobra num eu participativo, a busca da linguagem perdida e a reconstrução fimbriosa da esperança.

Consciência dividida, sujeito fragmentado, divisão do ser, sujeito cindido, fragmentação da consciência são emblemas da condição moderna que se refletem na arte, expondo uma crise profunda, de uma complexidade que se desdobra em todas as áreas do conhecimento humano, da cultura e da sociedade.

⁶ Ibid., p. 88



**A CÓRNEA AZUL DE UMA GOTA DE ORVALHO
O EMBEVECE**

Hamid R. Bani.

Bonecos de Manoel de Barros

Fonte: Arquivo pessoal

2.1 Eu sou muitas pessoas destroçadas

O sujeito fragmentado, no sentido exposto páginas atrás, e o sentimento do irrecuperável, da perda que remete primeiramente para a própria construção do humano, para o estar e o ser do homem no mundo e, em segundo lugar, para a nostalgia da unidade paradisiaca perdida, assinalam profundamente a poesia de Manoel de Barros. De um lado, o sujeito do mundo que não consegue se recompor diante da destruição do mundo do sujeito, e sua consciência histórica, que dá conta do sentimento do fragmentário, da realidade social e é crítica da tecnicização e da reificação do mundo moderno. De outro, a poesia constitui um caminho de regresso à unidade primordial, uma tentativa de reunir os pedaços num ser indiviso e integrado à natureza. Da tensão dessas forças, surgem as imagens reveladoras de um mundo fragmentado, numa linguagem poética que expõe as fraturas da realidade, a consciência existencial e histórica esfacelada. Manoel de Barros diz em uma entrevista:

Sobre elementos que influenciaram a minha formação, afora essa inaptidão para o diálogo, talvez um sentimento dentro de mim do fragmentário, laços rompidos, o esborão da crença ainda na adolescência, saudade de Deus e de casa, ancestralidade bugra, nostalgia da selva, sei lá. Necessidade de reunir esses pedaços decerto fez de mim um poeta. A incapacidade de agir também me mutila. Sou pela metade, sempre, ou menos da metade. A outra metade tenho que desforrar nas palavras. Ficar montando, em versos, pedacinhos de mim, ressentidos, caídos por aí, para que tudo afinal não se disperse. Um

esforço para ficar inteiro que é essa atividade poética. Minha poesia é hoje e foi sempre uma catação de eus perdidos e ofendidos.

(GEC, p. 308)

Esta entrevista de Manoel de Barros, de 1972, que saiu originalmente na revista **Grifo**, está anexada ao **Gramática expositiva do chão - Poesia quase toda**. Entrevistas, depoimentos, manifestos são documentos periféricos ao texto literário que fazem recircular, sob uma outra forma, a poética e a ética de um autor. Esses documentos, circunstanciais ou não, por um lado, revelam uma prática do autor, característica fundamental da literatura moderna, que são as reflexões sobre o objeto literário, e, por outro, estabelecem uma relação lúdica com a obra: ora esclarecem, possibilitando ler melhor o que está no centro, ora velam, criando uma semântica de imagens que, cheia de infiltrações da pluralidade literária, mais encobrem do que revelam. É o caso de Manoel de Barros. Suas entrevistas intensificam o texto poético, a interioridade lírica se expõe difusa nas imagens, ambígua no acercamento da experiência poética, cúmplice das confidências propositalmente imprecisas, tecidas entre as impressões do vivido e do lembrado. Suas entrevistas são literárias, quase sempre escritas, quase nunca gravadas porque o sujeito da enunciação reflexiva e histórico-biográfica encarna o desejo do sujeito da enunciação poética.

No trecho da entrevista acima, constatamos as metáforas de um sujeito fragmentado, que fala de sua condição usando um código simbólico, retirando da própria dor uma linguagem poética

para expressar a perda de si mesmo e a sua fragmentação nos laços rompidos. Barros nos apresenta um painel do homem moderno: o isolamento e a solidão que se traduzem numa certa impotência para o diálogo, a descrença em uma transcendência devido à falência dos sistemas religiosos; o desencantamento do mundo de que fala Max Weber; a nostalgia da origem; o homem do século XX desamparado e a arte sendo a única possibilidade de amparar a precariedade humana e circunscrever o real e seu mistério. Para o poeta, a poesia seria, então, a possibilidade de transcender a perda de si mesmo e reunir os fragmentos, cerzindo de novo os laços no que o verso tem de permanência; diante da transitoriedade da vida e da dispersão do ser, o verso é uma tentativa de plasmar o ser. A poesia se enraíza na condição histórico-existencial do homem.

A consciência que Manoel de Barros assinala está ligada à historicidade no sentido em que João Alexandre Barbosa a entende: convergência da história circunstancial (pessoal e coletiva) e da história literária⁷. 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

⁷ BARBOSA, J.A. (1986), p. 10

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 da memória em direção à origem.

Este tema da fragmentação, da divisão do ser, faz parte do temário poético universal. Segundo Antônio Cândido, em **Tese e antítese**, foi o Romantismo que propalou esse tema. Mas podemos percebê-lo desde o Renascimento, nos movimentos Maneirista e Barroco. A complexidade do ser dividido na poesia se aguça no Modernismo. Não há dúvida de que o contexto histórico contribui para isso. A diluição dos valores, a transitoriedade das coisas, as mudanças culturais, o advento da sociedade da técnica são vetores dinamizadores desse caráter do ser.

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.

Em seu **Livro das ignoranças**, Manoel de Barros tem um poema que condensa o sentimento do fragmentário. É o poema final da parte "Os deslimes da palavra". Pretendemos tomá-lo por base para o desenvolvimento desse capítulo porque o consideramos um dos mais significativos dentro dessa temática, de uma pungência cruelmente bela:

3.6

Nuven me cruzam de arribação.
 Tenho uma dor de concha extraviada.
 Uma dor de pedaços que não voltam.
 Eu sou muitas pessoas destroçadas.

 Diviso ao longe um ombro de barranco.
 E encolhidos na areia uns jaburus.
 Chego mais perto e estremeço de espírito.
 Enxergo a Aldeia dos Guanás.
 Imbico numa lata enferrujada.
 Um sabiá me aleluia.

LI, p.73

Como já dissemos, este poema é o último da segunda parte de **O livro das ignoranças**, intitulada "Os deslimes da palavra"; para compreendê-lo melhor é necessário contextualizá-lo. **O livro das ignoranças** está dividido em três partes, apresentando todas elas profundas conotações metalingüísticas: "Uma didática da invenção", "Os deslimes da palavra" e "Mundo pequeno". A consciência reflexiva, perpassando os poemas, revela a

experiência poética, o eu que pensa a poesia e manifesta nela a sua visão de mundo, sendo indissociável do pensar a elaboração do poema.

Na poesia de Manoel de Barros, existem as personagens poéticas, retiradas da sua imaginação criadora ou das suas referências biográficas. Essas figuras, juntamente com Oswald de Andrade, Rimbaud, Raul Bopp e outros que pertencem ao universo da criação, constituem as várias vozes que se entrelaçam em sua poesia. Assim como os poetas citados revelam as influências, afinidades, dívidas artísticas e leituras de Barros, as personagens, por sua vez, são criadas a partir de sua concepção poética e de sua experiência de mundo. Além de significarem um modo de se relacionar com a poesia, de desentranhar o engenho e a arte do ofício poético, elas expressam a profunda ternura que o poeta tem pela humanidade, a ética que se desvela no olhar de paixão pelo homem e seu tempo e que trabalha para o bem do mundo.

Essas personagens acompanham Manoel de Barros desde os seus primeiros livros. Bernardo, João, Aniceto, Água-Boa, Felisdônio, Apuleio, entre outros, são seres que, lembrando Walter Benjamin, têm afinidades com a criança, o louco e o poeta, e se situam no limiar da ignorância e do conhecimento, onde a sociedade acaba e começa um mundo indomável pela racionalidade redutora e pela sociedade de consumo. Lugar privilegiado, de lá pode-se ver a aurora nascer primeiro. Elas se confundem com as coisas, transitam, sem fronteiras, entre os reinos mineral, vegetal e

animal. São seres em estado de pré-consciência, que precedem a interpretação mediando a relação sujeito e objeto, a distância crítica daquele em relação a este objeto. Nelas se interpenetram as linguagens do inconsciente, da inocência e da poesia. Míticas, a poesia as cinge em imagens que cumprem a síntese sujeito-objeto.

Tais personagens constituem duplo, alter-ego ou porta-voz de Barros. O poeta lhes dá a fala poética, confere-lhes voz para desnudarem o processo de sua criação e sua visão de mundo. Podemos pensar que essas figuras nascem da despersonalização, da multiplicidade do eu que se encanta com o objeto de sua própria criação ou ainda nascem do "coração numeroso" que sobrevive ao movimento irrecuperável da vida, dividindo-se para sustentar a síntese da unidade perdida. De qualquer forma, elas encarnam essa impossibilidade do eu poético diante da existência e da criação, o esbarrar no silêncio da forma perfeita. Enraizadas no lírico, elas dramatizam o múltiplo no uno, encenam a sensibilidade trágica daquele que as cria, o seu desejo de inserir-se no uno cósmico e de levar o leitor a repensar o mundo.

São essas personagens que o poeta resgata do limo para a primeira cena da sua poesia, comovido com a humanidade que delas emana. Uma delas protagonizará "Os deslimites da palavra": Apuleio. A ele, o poeta confere a autoria dos poemas.

Abre "Os deslimites da palavra" uma "Explicação desnecessária" que, ao contrário do que quer fazer parecer, é

fundamental na compreensão dos poemas. Nela, Barros vai nos falar de um manuscrito encontrado, do qual se originaram os poemas.

Esse recurso, do paratexto que esclarece o texto principal tem raízes no romance romântico⁸. 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 à história romântica sob a ilusão do testemunho e, ao mesmo tempo, funcionavam como um protocolo da narrativa para o narrador tomar a palavra. A advertência, o prefácio, a nota do editor eram recursos introdutórios que elucidavam e consignavam 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."⁹

Manoel de Barros usou esse recurso em dois livros anteriores. Em **Gramática expositiva do chão** (1969), a primeira parte — "Protocolo vegetal" — é aberta pelo episódio que nos conta como foi encontrado o caderno de poemas do poeta ficcionalizado e de sua conseqüente prisão. O conteúdo do

⁸ COELHO, N. N. (199), p. 170-1

⁹ TOMACHEVSKI, B. (1973), p. 186-7

caderno constitui os poemas do livro. Em **Concerto a céu aberto para solo de aves**, há uma "Introdução a um caderno de apontamentos", onde um menino conta como ganhou o caderno de poemas de seu avô, uma figura que vivia fora da normalidade. O menino informa que "copiou" os poemas pela metade devido à ilegibilidade das frases. Aspeamos o verbo copiar para mostrar que ele não está no sentido de transcrição fiel. Nas rasuras do texto copiado, há a manifestação da interferência do sujeito criador, enquanto personagem e, por outro lado, a revelação da poética de Barros, enquanto autor. As frases pela metade nada mais são do que a estética do fragmentário, característica primordial da poesia barreana.

Ainda na "Introdução", o sujeito da enunciação poética, que é o menino, ora se expõe, relatando a vida do seu avô até a chegada da morte, marcando textualmente o discurso com a primeira pessoa, ora se oculta, afastando-se do um-no-outro lírico. Aqui se fala de um "ele" menino que se abriga na distância daquele que, sentidas as vivências do passado, recorda e reconstrói sua lembrança no recanto generoso da subjetividade lírica, o coração. O sujeito que rememora não é o mesmo que viveu. É uma imagem criada, cujas referências se encontram na poesia. Porém, por força da poesia, o poeta deixa falar o menino que foi, presentificado no frescor das imagens poéticas. A imprecisão e a ambigüidade esgarçam a referência biográfica.

Ainda em **Concerto a céu aberto para solos de ave**, na sua parte final, há um "Caderno de andarilho", cujo autor

provavelmente é Aniceto. O caderno se organiza com os protocolos de um livro. Nele há a apresentação, o prefácio e um retrato escrito que traça o perfil do suposto autor dos poemas do caderno. Essa representação dentro da criação duplica a obra artística na sua própria territorialidade, provoca dobras por onde a pluralidade de sentidos ganha consistência e se escoa, articulando a correspondência entre o universo da arte e o da crítica. Ao encenar o livro dentro do livro, a arte e os seus paratextos, que assinalam um lugar móvel entre o ficcional e o real, são remissivos, não havendo limites entre os dois universos. A arte ganha mais um espaço para expandir a sua multiplicidade.

Manoel de Barros está sempre inventando a 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.

Em "Os deslimes da palavra", a explicação que o precede nos dá algumas informações fundamentais:

Explicação desnecessária

Na enchente de 22, a maior de todas as enchentes do Pantanal, canoeiro Apuleio vogou 3 dias e 3 noites por cima das águas, sem comer sem dormir e teve um delírio frásico. A estórea aconteceu que um dia, remexendo papéis na Biblioteca do Centro de Criadores da Nhecolândia, em Corumbá, dei com um pequeno Caderno de Armazém, onde se anotavam compras fiadas de arroz feijão fumo etc. Nas últimas folhas do caderno achei frases

soltas, cerca de 200. Levei o manuscrito para casa. Lendo as frases com vagar imaginei que o desolo a fraqueza e o medo talvez tenham provocado, no canoeiro, uma ruptura com a normalidade. Passei anos penteando e desarrumando as frases. Desarrumei o melhor que pude. O resultado ficou esse. Desconfio que, nesse caderno, o canoeiro voou fora da asa.

LI, p.33

Podemos perceber algumas informações da realidade histórico-social: a enchente de 22 no pantanal, Corumbá, a Biblioteca do Centro de Criadores da Nhecolândia. Outras são oriundas da imaginação criadora: Apuleio, o tempo que ele passou vagando, o caderno encontrado por acaso, o estado de Apuleio, a condição das frases — soltas. E, arrematando o jogo do ficcional com a realidade, o sujeito poético que diz do seu trabalho para transformar as frases soltas em poemas que constituem "Os deslimites da palavra".

O cruzamento do ficcional com a realidade intensifica a ambigüidade, o jogo poético, assinalando o lugar intermédio do real poético perseguido nas imagens por Manoel de Barros. Do que a palavra inventa, surgem as possibilidades de verdade, o tecer de um real acessado pela poesia, por isso múltiplo, mesclado de imagens, elaborado com os vestígios da memória e experiência da realidade. O sujeito da enunciação poética que achou o manuscrito não elide a condição de poema, simulando tratar-se de testemunho, de algo verídico. O que ele faz é inserir o acaso no fato de ter achado o caderno e revela o trabalho que teve

para arrumar o seu conteúdo sob a forma de poema. O poeta articula a poesia como expressão intimamente ligada aos impulsos do sentimento criador, ao estado poético, e como construção, elaboração de um eu criador consciente do ato poético, vigilante à linguagem.

Apuleio ainda pode lembrar o poeta visionário romântico. Vagando na canoa, devido ao seu estado de penúria, ele vive um transe, uma alucinação, que se confirma na linguagem fragmentária e delirante dos poemas, fora da normalidade da linguagem, que é representação da realidade empírica. A poesia é vista dentro de uma experiência mística, um transe, uma visão que abre as portas do imaginário e do desconhecido para o mundo. É desse transe que Apuleio tira as frases fragmentárias, seu visionarismo. Colocado num contexto limite, passando privações materiais, Apuleio perde a noção lógica da realidade, encarna o poeta iluminado, aquele que entra em transe para criar. O lugar da criação é um lugar fora desse mundo, um mistério que implica a mudança do estado do sujeito criador. A linguagem que dá forma a esse mundo não encontra par na nossa realidade empírica. Vemos emergir fabulosamente um mundo que não conhecemos, vemos aqui e ali fragmentos do familiar, mas sua combinação cria o onírico, o estranho, o real poético. O transe, o poeta tomado por uma iluminação de forças desconhecidas, configura a experiência poética como uma experiência mística. / *Wiliw*

Mas o controle da criação não se perde. Como já dissemos, há um sujeito da enunciação que segura as rédeas do indomável

poético e estabelece a ordem, dá forma à criação. A plena consciência desse eu torna artístico o diálogo com a tradição romântica, uma consciência que se revela leitora dos românticos, não para retornar a eles, mas para jogar com o seu processo de criação e consignar a dívida da poesia moderna com o romantismo. O sujeito da enunciação afirma a sua distância de qualquer sentimentalismo, de qualquer envolvimento com a personagem Apuleio. O sujeito da enunciação é quem faz a passagem das frases soltas para a condição de poemas. Ou seja, marca com o fogo da elaboração aquilo que, no jogo poético, nasceu de uma perturbação circunstancial, de um estado de transe.

Em "Os deslimes da palavra", mais do que nas outras duas partes de **O livro das ignoranças**, notamos que os poemas se estruturam como uma montagem de fragmentos colhidos da observação e meditação de Apuleio enquanto vagava sobre as águas.

E como um demiurgo, Apuleio repete a cosmologia, cria uma nova linguagem para nomear aquele mundo que surgirá das águas. Sabemos da simbologia da água, da sua semântica mítica de criação, de promessa das formas que virão a ser, de sua presença no **Gênese** como lugar por sobre onde vagava o espírito de Deus. Em "Os deslimes da palavra" há o aproveitamento desses significados, que vibram na linguagem criadora. Apuleio, vagando sobre as águas da enchente, está no limiar da criação. A simbologia da enchente que a tudo destrói liga-se com o significado da criação. A partir de um mundo destruído, surgirá

outro, recém-nomeado com uma linguagem nova, aquela que abre a sua clareira e redescobre o lugar de que Maurice Blanchot fala: "É necessário, pois, tentar redescobrir na obra literária o lugar onde a linguagem é ainda relação sem poder, linguagem de relação nua, estranha a toda dominação e a toda servidão..."¹⁰ Esse lugar encontra-se na poesia, na força essencial que eclodem das imagens, fora dos liames ideológicos e do senso comum. A linguagem, na poesia, é provocada pela sua origem mítica, anterior à cisão que a representação abriu entre o objeto e a sua designação.

Apuleio é o demiurgo que cria o real. Toda essa simbologia construída no plano textual é simétrica ao processo de criação. A destruição dos significados institucionalizados e a emergência de uma linguagem perturbadora fundada nas imagens concretas, deixam entrever o desdobrar do poeta em um duplo: ao mesmo tempo que escreve, está vigiando o que escreve. O poeta é crítico de si mesmo, permeável aos movimentos da consciência criadora que quer dominar a palavra, vergá-la ao pensamento que melhor diz o esplendor do real. Ao criar a imagem do poeta em transe na figura de Apuleio, Manoel de Barros insere na sua concepção de poesia a visão onírica, a condição de visionário de raízes rimbaudianas, ao mesmo tempo que despista o leitor, dando a impressão de que sua poesia é espontânea. A leitura que o poeta faz de si mesmo e deixa que o leitor que tenha uma competência intertextual a perceba através da manifestação de sua concepção

¹⁰ BLANCHOT, M. (1984), p. 41

poética sobrepõe mais significados ao texto, torna-o mais tecido de vozes outras que se levantam e armam a dimensão plural da poesia.

Um desses fios de vozes é a referência clara no nome da personagem ao autor grego do romance de aventuras e costumes, **O asno de ouro**, Apuleio. No segundo poema de "Os deslimes da palavra", quando a personagem se revela no nome que traz, ela diz: "Eu hei de nome Apuleio. (...) Não tenho proporções para apuleios./Meu asno não é de ouro." (LI, p. 37) A relação que se estabelece é de admiração. Manoel de Barros insere a sua leitura do autor grego na voz da personagem. A ambigüidade do sujeito da enunciação se reforça e na algaravia das várias vozes intertextuais não se sabe mais com certeza quem fala, qual é o sujeito dos poemas, sabe-se apenas que suas raízes estão na literatura e o sujeito lírico tradicional se esgarça, se dilui e se soma às outras vozes do poema. O autor, na sua origem aquele que conquista, como o general para a sua pátria, novos territórios de sentidos para a palavra, diminui a sua visibilidade ao cercar de multiplicidade o eu lírico. A literatura moderna desligou a lírica das coisas do coração e no seu processo de destruição e fragmentação, deixou no lugar do sujeito criador uma clareira de linguagens, nos seus vazios um sentimento lembrado, um espaço de dificuldades onde se esboça um possível perfil da instância criadora.

Segundo Bakhtin, em sua análise do romance grego de aventuras e costumes, especificamente **O asno de ouro**, a

metamorfose, juntamente com a identidade, tem as suas raízes no acervo do folclore mundial pré-clássico¹¹. Ainda segundo o autor de **Questões de literatura e estética**, a crise e a transformação por que passa a personagem Lúcio, protagonista de **O asno de ouro**, que, por interferência do acaso, se transforma em asno, fazem parte do processo de purificação e regeneração do herói.

Podemos estender esse comentário para a personagem de Manoel de Barros. O sentido de crise e de transformação encontrado em **O asno de ouro** pode ser encontrado também na personagem de "Os deslimites da palavra". Apuleio presencia a destruição que a enchente provoca, suas reflexões e interrogações são reveladoras de sua condição existencial, de suas perguntas acerca do mundo. Apuleio vive a aventura da experiência humana, do encontro com o seu próprio limite e daí chega aos *deslimites* da palavra para criar um novo mundo.

Se em **O asno de ouro** é o acaso que interfere na transformação de Lúcio em asno, em "Os deslimites da palavra" a personagem está ali, na canoa, vagando por uma circunstância da natureza. O acaso aparece num segundo momento, quando o vivido vai se transformar em criação, em arte, através da interferência do sujeito da enunciação, ou seja, o acaso é um recurso, como já dissemos, de estetização do texto poético. Mas, mesmo estando na canoa devido a uma circunstância alheia a sua vontade, é lá que Apuleio vive a crise; solitário, ele inventaria a sua vida, contempla a realidade à sua volta e, no lugar privilegiado em

¹¹ BAKHTIN, M. (1993), p. 235

que está, renomeia o mundo que surge das águas. A crise e a transformação são a aprendizagem, a passagem da personagem para uma outra verdade, da mesma forma que acontece com Lúcio ao ser transformado em asno.

Em "Os deslimes da pávra" a aprendizagem e a conseqüente criação do mundo vai culminar no último poema, objeto de nosso estudo, mais exatamente no seu último verso: "Um sabiá me aleluia." É o momento de sobreviver às próprias perdas, recompondo os pedaços e os laços rompidos, e a integração da natureza no sagrado. Para finalizar, podemos dizer que Apuleio é o homem que pergunta sobre o próprio ser, pensa e escuta o ser no sentido heideggeriano: a partir de sua linguagem, morada poética do homem no mundo. Perguntar é se abrir generosamente ao escutar. E ao escutar o ser e a sua *oikós*¹², Apuleio é gratificado pela palavra poética criadora do mundo e por ela abrigado. Em quase todos os poemas de "Os deslimes da pávra", Apuleio indaga. Vejamos algumas das suas perguntas:

(Um urubu fez precisão em mim?) p.35

Sou o passado obscuro destas águas? p.37

(Fui urinado pelas ovelhas do Senhor?) p.39

(Palestrar com formigas é lindeiro de insânia?)
p.43

(Tirei as tripas de uma pávra?) p.45

(Minha boca me derrama?) p.47

(Eu contamino a luz do anoitecer?) p.71

¹² Cf CASTRO, M. A. (1992), p. 14

Em sua grande maioria, as indagações vêm entre parênteses como se colocadas fechadas, em suspenso, como se ocupassem um lugar especial entre os versos para não perturbá-los com a palavra que, na sua modulação se ergue acima das outras, porque pergunta. O que Apuleio pergunta se funda na sua subjetividade.

A experiência que Apuleio vive é mística, de transformação e criação. A experiência que Manoel de Barros vive é da destruição do sentido corrente das palavras, da ruptura da estabilidade do sentido, é a pura criação poética, fundada na magia da palavra que faz com que o mundo seja. Na perspectiva de Hugo Friedrich,

A poesia fundamentada na magia da linguagem e na sugestão confere à palavra o poder de ser o primeiro autor do ato poético. Para esta poesia, real não é o mundo, mas apenas a palavra. Portanto, os líricos modernos insistem sempre que a poesia não significa, mas é.¹³

O título da parte que estamos estudando é um exemplo. A palavra "deslimites" é criada através do processo de derivação prefixal. O prefixo não opõe limite e não limite, como está na sua origem — negação. Simplesmente cria uma outra palavra com uma semântica própria, que, embora reenvie à palavra primeira e construa o seu sentido a partir do que conhecemos, desentranha um mundo que hesita entre o que designa e o que pode designar numa possibilidade de expor as contradições do real, cujas referências estão na poesia. Ao criar palavras, Manoel de Barros

¹³ FRIEDRICH, H. (1978), p. 82

recria o mundo, vislumbra novas possibilidades de significação no esgarçamento da mediação entre palavra e realidade.

Os poemas de "Os deslimes da palavra" configuram o processo de criação, tanto através de criação de palavras novas quanto pela fundação do conhecimento do mundo através da palavra. Suas raízes são cosmogônicas, tanto no sentido mitológico quanto no religioso. Santo Agostinho, no "Livro XI" de suas **Confissões**, afirma a anterioridade da palavra na existência dos seres e das coisas. Estes existiam na palavra de Deus: ao pronunciar os nomes, os seres e as coisas foram criados¹⁴.

Então, a primeira aurora dos seres e das coisas despontou nos seus nomes. Aí está o poder da palavra criadora, comum tanto ao mito quanto ao numinoso. Só a ciência, como sistema que explica o real, não vê na palavra a força criadora. Barros recupera as origens míticas da palavra quando o nome e o que designava formavam uma só unidade. Barros dramatiza o homem moderno e sua condição fragmentária, a arte moderna se reconstruindo da destruição e da reflexão sobre o fazer artístico. O primitivo na recuperação do mítico, as dores do homem moderno e a arte moderna e suas configurações paradoxais são aproveitados e reunidos de forma que a palavra inventada seja uma palavra nascente do universo, começo de um novo mundo, sem o caráter mediador que lhe é próprio.

¹⁴ AGOSTINHO, S. (1984), p. 212-13

Voltemos ao poema, objeto de nosso estudo. É importante o lugar que este poema ocupa em "Os deslimes da palavra". É o último, o fecho de toda transformação e reflexão por que passa Apuleio, consagração da sua comunhão com a natureza a partir da criação de um outro mundo através da linguagem.

O primeiro verso é nostálgico, com um sentimento de partida que confunde aves e "nuvens" numa mesma imagem semântica. "Arribação" conota aves. Dentro dos poemas de "Os deslimes da palavra", esse verso anuncia o fim das chuvas, o afastamento das nuvens, e é imagem de amplidão, de espaço aberto que une o alto(nuven) e o sujeito poético aludido no pronome "me", como se a sua manifestação na forma oblíqua em vez da forma sujeito, o tornasse pequeno diante da imensidão que o verso abre. A idéia de união entre o alto e o baixo se reforça mais ainda no verbo que dinamiza o verso: cruzar que, ao lembrar cruz, velando-a anagramaticamente, aciona conotações místico-religiosas para as possibilidades de significação. O quadro que se desenha é de dor, de mudança, de liberdade e de sacrifício. O sujeito poético vai se constituir em um sujeito de linguagem e os sentidos das palavras aproveitam os sentidos culturais e, simultaneamente, criam outros novos. A inquietude, o desassossego, o estado existencial de Apuleio tomam forma no desejo de migrar como as aves, subjacentes na imagem da "arribação". A enchente é um referencial do pantanal, um elemento da cultura e da relação do homem pantaneiro com a realidade. Tanto que ele organiza a sua vida considerando a

desenha nesse fragmento de poema não é de desespero, mas de aceitação e convivência pacífica com a enchente, incorporada já à natureza do pantaneiro. Esse elemento extra-literário é tratado esteticamente na obra barreana, com alguns significados que se expandem para as idéias sobre a criação poética.

A enchente está nos poemas de Apuleio como as águas que precediam a criação do mundo, como destruição da linguagem desgastada e tempo propício para um novo **fiat lux** da linguagem. A idéia de criação do mundo através da linguagem faz parte de uma linha temática metalingüística de escritores da tradição literária. Osman Lins, em um dos contos mais belos em língua portuguesa, "O retábulo de Santa Joana Carolina", escreve que o mundo foi criado duas vezes: quando passou do nada para o existente e quando fez-se palavra¹⁵. Huidobro, em um fragmento de uma conferência pronunciada em Paris, em 1921, fala do poder mágico da palavra, do verbo criado e criador que eclode nas imagens da "flor que anda e do rebanho de ovelhas atravessando o arco-íris"¹⁶.

Para escritores das mais diversas nacionalidades, a temática sobre a palavra como segunda criadora do mundo está presente nos seus sistemas poéticos, como mote de muitas reflexões. A palavra crítica, que oculta o objeto de sua designação factual e desentranha as imagens do imaginário, embora faça parte da visão crítica e científica do objeto literário, recupera as visões

¹⁵ LINS, Osman. (s.d.), p. 117

¹⁶ HUIDOBRO, V. (1991), p. 213

arcaicas do homem que traziam no seu bojo a palavra mágica, capaz de traçar o destino humano, dizer o mistério e determinar o real. Enfim, unir a investigação do objeto literário à força mágica da palavra primordial, é uma das características da modernidade. É esse tempo *ab origine* que Barros resgata com a imagem da enchente. A imagem da enchente é uma recuperação da imagem do *caos primordial*, momento propício para a criação. Apuleio não mergulha na água, lugar do informe, ele vaga sobre a água, mantém-se diferenciado como um criador, repete a criação do mundo, é a imagem do poeta que faz surgir o real por força da palavra poética. Voltemos ao poema.

Alguma coisa se anuncia no tempo para Apuleio, é o fim da enchente e de todo o processo de criação com a palavra. Durante o tempo em que esteve sobre as águas, Apuleio passou o mundo a limpo, renomeando-o, recriando-o e indagando sobre si mesmo, sobre a sua existência. Em todos os poemas de "Os deslimes da palavra", Apuleio é o sujeito que pergunta e recria o mundo. No último poema, que é culminância de todas as suas indagações, Apuleio, que nomeava os seres, nomeia a dor. Ao dar nome ao que sente, Apuleio encontra o seu lugar no mundo, assume a sua condição humana e suas contingências, logo a precariedade do homem. De acordo com Ronaldo de Melo e Souza, baseado em Heidegger, "Na procura e desenvoltura da inquebrantável coragem de livremente assumir o seu destino efetivamente mortal é que se assegura ao homem o habitar poeticamente o lugar-pátrio da sua

residência na terra."¹⁷ Ao assumir o seu destino, a sua dor e as suas perdas, Apuleio reinventa a sua existência, funda a força poética da criação e passa a habitar poeticamente a terra. Através da linguagem poética, Apuleio renomeia os fragmentos, dá forma à dispersão e à descontinuidade do homem moderno. Neste sentido, os três últimos versos da primeira estrofe são fundamentais.

As imagens da primeira estrofe — "concha extraviada", os "pedaços que não voltam" e as "muitas pessoas destroçadas" — são imagens da fragmentação do sujeito, a constatação de sua dor e, conseqüentemente, a sua nomeação. O verso, então, é lugar de acolhimento das perdas e, a partir daí, lugar de reconstrução. Mas antes disso, vejamos como as imagens atribuem sentido à fragmentação do sujeito:

Tenho uma dor de concha extraviada.

Ao usar "concha" para designar a geografia de sua dor, Apuleio descortina-nos toda uma simbologia e nos provoca o imaginário do mar. A dor decorre de estar separado da totalidade indiferenciada, que o mar conota. A identidade e unidade de Apuleio têm ressonâncias nos grandes espaços, na vastidão que tem no mar a sua imagem mais sugestiva. O laço com o imenso catalisa as imagens da solidão humana, da separação de um lugar originário. A perda do espaço para o homem, do seu lugar pátrio,

¹⁷ MELO E SOUZA, R. (1995), p. 28

é um dos fios na trama da fragmentação. O homem cindido traz sempre no peito a distância de seu lugar de nascimento, está sempre extraviado. Fora do lugar de origem, é um expatriado que preserva as lembranças de seu lugar pátrio, muito mais mátrio, que o viu nascer e o receberá de volta, quando morrer.

A não grafia do eu, que se manifesta apenas na desinência verbal, o inscreve na assunção, aos poucos, da dor. O verso começa com a elisão do sujeito, oculto por trás da desinência verbal, afirmação da experiência individual e subjetiva da dor, prismatizada na imagem da "concha extraviada". Esta imagem, então, é nostálgica, indicia a perda de uma unidade.

De "concha extraviada" podemos tirar muitas inferências. Ela é imagem de ausência e de presença. O mar, com toda a sua vastidão e mistério, e seu alto grau de sugestibilidade para o imaginário do homem, se insere todo metonimicamente na concha. A concha é memória do mar, traz em si os seus elementos essenciais, seu rumor, seu azul. O sujeito poético encontra na "concha extraviada", a analogia ideal para simbolizar a sua dor.

Para Bachelard, a concha é imagem da vida que se volta sobre si mesma e é testemunho do poder que tem a vida de constituir formas¹⁸. Voltar-se sobre si mesma significa conhecer e refletir sobre os enovelamentos do ser, suas reentrâncias e horizontes. A "concha extraviada" remete para o ser despertencido de sua comunidade de origem; configura o espaço da dor de Apuleio e confere forma à extrema solidão humana. Sua imagem, ao mesmo

¹⁸ BACHELARD, G. (1984), p. 271

tempo que é separação, traça também uma topografia do desejo, do desejo de imensidão, de infinito. Se no turbilhão de sua espiral a vida consagra o nascimento das formas, do mundo visível, ainda a concha é vertigem e abrigo. Vertigem que lança o eu poético para o começo da vida, suas preliminares primitivas, para a contemplação do esboço da forma, o fervilhamento inicial do ser. Ainda a concha tem no seu desenho a forma do aconchego, da proteção, do envolvimento, do esconderijo do mundo e suas turbulências.

A imagem da "concha extraviada", neste poema de Barros, é fundadora do lugar do homem cindido no contexto histórico moderno, do seu deslocamento e dispersão, de seu desejo de ser cingido pela palavra para retornar ao abrigo primordial.

Manoel de Barros representa a fragmentação do homem através dessas imagens, da perda da referencialidade espacial e temporal que é justamente o que tematiza a imagem dos pedaços que não voltam:

Uma dor de pedaços que não voltam.

Esse verso é desdobramento no tempo do verso anterior, uma glosa, uma paráfrase, tanto que, sintática e semanticamente, ele depende do verso anterior porque aprofunda a elisão, agora do sujeito e do verbo. A concha extraviada estilhaça-se em pedaços que, por sua vez, não voltam. A imagem está ligada ao tempo, à transitoriedade das coisas, ao sobreviver às próprias perdas.

A irreversibilidade do tempo sempre foi tema da lírica em todos as épocas. Essa imagem mostra o homem entranhado no tempo. A consciência do tempo é angustiante para o homem. No entanto, é no tempo que ele se atualiza, se renova e se humaniza. Imerso no tempo, ele anota as suas perdas no poema, que é o lugar de acolhimento dos laços rompidos, dos afetos perdidos, da infância, do que passou. A concha extraviada significa a cisão do eu, a separação do seu lugar originário. Enquanto os pedaços assinalam a dispersão e fragmentação nas pessoas e coisas que o cercam. A nostalgia, esse sentimento que mescla saudade e tristeza, trescala nesse verso. O eu lírico se vê nostálgico, recolhido pelo tempo, protegido pela própria solidão.

A elipse do eu nos três primeiros versos vai desaparecer no quarto verso, quando o eu poético assume as suas perdas. O verso soa duro, incisivo, constatativo. Ao mesmo tempo, explicita a multiplicidade do eu poético nas suas perdas, nas pessoas que perdeu, nos referenciais desaparecidos:

Eu sou muitas pessoas destroçadas.

Aqui o eu poético é a afirmação de uma identidade, é enfático e reúne-se inteiro na multiplicidade da dor. Se no primeiro e segundo versos a dispersão é representada também pela ausência de um sujeito explícito, sendo que no primeiro ele se fragmenta no pronome "me", neste, o eu reúne os fragmentos e se ergue, assumindo a multiplicidade da dor. Esse eu se grafa

inteiro nos seus fragmentos e assinala a inscrição do ser na condição temporal do homem.

Nessa estrofe, a manifestação do eu através do pronome oblíquo e das desinências verbais estabelece um jogo poético que configura a fragmentação. A revelação explícita do eu só aparece quando este eu se manifesta como lugar dos fragmentos, quando ele assume como sua subjetividade a soma dos pedaços, tentando recuperar a unidade e a natureza fragmentária do sujeito.

Une as duas estrofes um intervalo de silêncio marcado por duas linhas pontilhadas, vazias de palavras. Esse silêncio é como um recompor do eu poético, um acolhimento dos fragmentos no silêncio que deixa suspensas as palavras. A elipse da palavra nos lembra a ilegibilidade do caderno do avô do livro **Concerto a céu aberto para solos de ave**. A ilegibilidade em Manoel de Barros se confunde com a impossibilidade de dizer a palavra, que em **O guardador de águas** se resolveu através do desenho, da intromissão do pictórico na área textual. Aqui o silêncio está cheio de significados. Marca o silêncio da reflexão, da integração do eu poético na natureza. O silêncio é rito de passagem para a segunda estrofe.

A segunda estrofe mostra o eu poético saído da enchente como saído de si mesmo para a integração na natureza. Embora ainda nessa estrofe o eu se oculte por trás das desinências verbais, já não apresenta a problemática da primeira estrofe. O sujeito poético, com o esvaziamento da enchente, vai se reconhecendo nas coisas que surgem das águas e nas metáforas que ele criou

para nomear o real. É assim em "ombro de barranco" e em "estremeço de espírito". Os verbos "Diviso" e "Enxergo" são verbos que remetem para a visão e delineamento das formas que surgem de sob as águas. O contexto do pantanal emerge: "jaburus", "Aldeia dos Guanás". Apuleio se reconhece e se integra ao contexto, à natureza. A visão da aldeia indígena é muito sugestiva para complementar a compreensão do poema. O índio representa o ser integrado à natureza, que não viveu a separação ontológica. Subjaz à visão da aldeia a visão de um tempo e um lugar míticos. Apuleio vislumbra-os, de forma pausada e comovida, como mostra o verso "Chego mais perto e estremeço de espírito."

O penúltimo verso dimensiona todo o processo pelo qual Apuleio passou: sua ruptura com o mundo, as perdas, a sobrevivência, a transitoriedade, espaço e tempo como referências perdidas do ser. A imagem que marca o lugar de chegada de Apuleio opera a inversão de grandezas e a sua condição existencial ínfima. Apuleio chega aos confins do ser, à condição humana mais ínfima. Nos dejetos da enchente, ele vai aportar e sair para a vida. E a imagem o reduz, dá a dimensão de seu tamanho depois de passar por toda transformação. Só depois de se tornar pequeno e humilde, capaz da criação é que Apuleio se integra na natureza, consagra-a no último verso: "Um sabiá me aleluia." Finalmente unem-se o poético, o humano e a natureza.

Esse poema é muito significativo em toda a obra barreana. Ele traz as raízes de sua poesia, a sua visão de mundo. A sua

consciência como ser fragmentário o insere no contexto cultural da modernidade. Tanto em nível formal quanto semântico, o poema se ilumina e adensa mais ainda o seu sentido no imbricamento das significações que são construídas pela sua organização formal, sua sintaxe, e pelo que as palavras, neste poema, querem dizer. A dispersão do sujeito e sua condição existencial são visíveis na sintaxe dos versos que oculta aquele que enuncia. O eu poético só grafa a sua completa subjetividade quando é sujeito das perdas. O eu só se diz eu quando assume a sua condição de ser fragmentado. E é justamente essa condição que é a humana. Somos seres temporais. Entranhados de tempo e no tempo, sofremos as perdas, as rupturas e isso nos cria um sentimento de nostalgia, de precariedade, tanto que a instância da subjetividade é apenas um instante de recolhimento dos pedaços.

Apuleio, ao final, se confunde com a própria natureza, perde as medidas que temos do mundo. E é na imagem da inversão que o poeta dá o tamanho do homem no universo, diz o que o homem é. O mistério e o sagrado que a palavra "aleluia" pode semantizar assinalam a integração do homem ao natural, é mais um ser vivente entre outros seres, sua condição é precária. As reflexões e a criação do mundo através da linguagem abrem um novo horizonte para o homem que aceita humildemente a sua condição ao final do poema.

2.2 Entre o Pantanal e o mar

O sentimento do fragmentário está presente em toda a lírica barreana, seja como temática, seja como forma que se constrói aos fragmentos. Como tema, sua poesia traça o perfil do homem dividido, não só pelas particularidades de seu contexto histórico, mas, também, pela sua visão da condição humana, que sofre as adversidades do tempo através da irreversibilidade do que foi, da consciência da cisão original e das incertezas do que virá. Esse tema se espalha na sua poética pela valorização do fragmento, que se sobrepõe a outro fragmento na composição do poema. Gidian ou Gedeão, uma de suas personagens, diz em um verso: "Eu falo desmembrado." Este "desmembrado" é imagem da poética do fragmentário barreana.

Em seu livro **Poesias**, de 1956, a primeira parte intitula-se "Fragmentos de canções e poemas". São dezesseis fragmentos numerados, e não nomeados, que, diferentemente dos dois livros anteriores, **Poemas concebidos sem pecado** e **Face imóvel**, sinalizam para uma definição de sua poética, voltada para elementos da natureza pantaneira e já esgarçando a visibilidade daqueles traços biográficos colados no documental. Isto é, o biográfico é trabalhado esteticamente nos poemas até subjazer como uma das possibilidades de sentido dos textos e não como o sentido do texto.

Em **Poesias**, Manoel de Barros coloca diferentes visões de mundo. É um livro de experimentação no percurso da poética barreana, o que difere de experimental. Há uma diversidade de modulação da temática e da linguagem. O eu lírico feminino, que

é quase que absolutamente ausente em sua obra, aparece por duas vezes e lembra as cantigas de amigo provençais, nas quais a mulher canta uma espera, uma ausência. O eu lírico feminino só vai aparecer de novo em "A Menina avoadá", de **Compêndio para uso dos pássaros**, mas aí já é o eu lírico da infante. Há duas incursões na prosa em "Continho à maneira de Katharine Mansfield" e "Encontro de Pedro com o nojo", em que as vibrações da prosa poética repercutem na dimensão da narrativa, na criação de personagens que transitam entre os extremos do épico e do dramático, como é o caso de Pedro. O épico se dissolve na força ostensivamente nebulosa das metáforas de cunho surrealista, para restar como um desejo da subjetividade de entrar no território da alteridade, através da criação de personagens que multiplicam e espelham o eu. As personagens se enraízam na sensibilidade trágica do poeta e ficcionalizam a sua fragmentação. Bernardo, Apuleio, Gideão, Mário-pega-sapo e tantos outros são fragmentos que compõem o mosaico da interioridade lírica.

Outro dado fundamental do livro **Poesias** é a configuração, pela primeira vez de forma explícita, do sentimento do fragmentário, quando o poeta se mostra dividido entre o mar e o Pantanal, entre a vastidão e os mistérios de um e a exuberância da natureza de outro. Essa divisão que o poeta vive é remissiva à sua biografia. Manoel de Barros ainda criança vai estudar no Rio de Janeiro. A viagem para o Rio de Janeiro é contada em **PCSP**, livro elaborado à base de fragmentos autobiográficos, ficcionalmente sazoados na intimidade lírica. Menino criado

livre, transitando à vontade na natureza pantaneira, de repente se defronta com uma realidade urbana e com o mar que vai encantá-lo e emblematizar muitos poemas. São dois referenciais de base mítica, dois imaginários afins quando lembrados no elemento água. Tanto o Pantanal quanto o mar expandem-se em mistérios, desencadeando toda uma mitologia que fascina o homem. Esse dado empírico da sua realidade histórica é um dos primeiros elementos de sua mitologia pessoal a alimentar o sentimento do fragmentário presente em toda a sua lírica.

Em *Poesias*, o eu lírico tem traços de *flâneur*, que passeia pela cidade, olha, fecha os olhos, espreita suas próprias recordações e se lembra do Pantanal. O seu espanto diante das coisas e das lembranças se reflete nas exclamações, nos suspiros expressos pelos "ahs", na nostalgia que o acompanha, na visão do menino que viveu no Pantanal e agora é lembrado pelo homem que caminha à beira mar. Esse livro marca a divisão bem clara entre o homem urbano e o homem pantaneiro e a hesitação do poeta em decidir qual seria a matéria de sua poesia. Como já dissemos, duas forças brigam dentro dele, o mar e o Pantanal. Todas duas poderosas e preciosas para o imaginário da poesia:

Ser menino aos trinta anos, que desgraça
Nesta borda de mar de Botafogo!
Que vontade de chorar pelos mendigos!
Que vontade de voltar para a fazenda!

Por que deixam um menino que é do mato
Amar o mar com tanta violência?

GEC, p.93-4

Nesse fragmento do poema "Na enseada de Botafogo", a intensidade lírica toma forma na vibração do eu, impressa nos pontos de exclamação, no sentimento de compaixão pelo outro ("mendigos") e por si mesmo, ao se ver na iminência nostálgica de ser fragmentado pela dor de regresso à origem — que, tematicamente, passa pelo "menino" e pela busca de uma linguagem originária — e pelo movimento da própria vida que sobrepõe novas vivências e experiências às perdas dos afetos, das pessoas, da infância (O menino é surpreendido no desejo do homem de 30 anos). Já há aqui a divisão de um sujeito emocionado, tomado pelo desejo das duas forças, o "mar" e o "Pantanal". Esse desejo desentranha o "menino" que está no homem de 30 anos e a sua divisão entre a sua origem — "do mato" — e o que lhe provocou um sentimento de fascinação — "o mar".

O poema termina com uma pergunta que atribui ao ser os primeiros indícios de sua fragmentação. Dividido entre o "mato" e "o mar", a resposta à pergunta do poema, muito mais enraizada na inocência do menino do que no espanto do adulto, revelará que o amadurecimento implica a consciência de viver várias experiências de fragmentação: o contexto histórico que propicia o esfacelamento do homem, a consciência da unidade primordial perdida, a paixão pelos seres ínfimos e sua epifania cotidiana, a condição social precária do homem, a fragmentação natural da memória. Tudo isso se reflete na composição dos poemas, no amor aos fragmentos e ao instável sentido das palavras.

Em dois longos poemas, "Olhos parados" e "A voz de meu pai", ainda do livro **Poesias**, Manoel de Barros tematizará um sentimento de admiração diante da vida, pelas suas mudanças, pelas perdas inevitáveis, mas a elas se sobrepondo outros ganhos. É isso o que fica claro em "Olhos parados": o menino que sai do Pantanal, vem morar no Rio de Janeiro e se extasia com um universo totalmente diferente do seu; se enamora pelo mar, pelas pessoas e compreende que se deve deixar o lugar onde se nasceu, talvez até para amá-lo mais.

Chesterton diz que "Há dois meios de estar em casa: um permanecendo nela; outro, partindo para a distância a fim de contemplá-la, voltar a ela."¹⁹ Manoel de Barros, mesmo quando foi para o Rio de Janeiro, permaneceu em casa, os elementos da flora e da fauna pantaneiras e a sua infância estão presentes, com maior ou menor intensidade, em todos os seus livros escritos na época em que estava fora. Essa presença ilumina e cria a tensão entre as duas realidades, a do "mato" e a do "mar" e urbana, marcando as duas metades amorosas do poeta. Nesse momento, a cisão ainda é rasa, a consciência da unidade original perdida é apenas um esboço e o poeta jovem não viveu as experiências do tempo, a sua transitoriedade e a sua irreversibilidade. Não há sinais de quão cruelmente necessário é o tempo:

(...)
Lembrar da casa da gente, das irmãs, dos
[irmãos,
e dos pais da gente.

¹⁹ Apud. ROSA, J.G. (1994), p. 140

Lembrar que eles estão longe e ter saudades
[deles...

Lembrar da cidade onde se nasceu, com
[inocência,
e rir sozinho.

Rir de coisas passadas. Ter saudade da pureza.
lembrar de músicas, de bailes, de namoradas que
a gente já teve.

(...)

Lembrar dos amigos. Recordar um por um.
Acompanhá-los na vida.

(...)

Conversar com todos eles. Rir, cantar, recordar
os dias idos.

Dar uma olhadela na infância de cada um. Aquele
era magro, Venício...

Aquele outro era gordo, Abelardo... Aquele
[outro era triste.

(...)

Como andarão agora? Naturalmente, mais velhos.
Talvez eu não conhecerei alguns...

(...)

GEC, p. 86-7-8-9

Aqui as perdas estão acomodadas na forma da saudade e do coração que recorda e deixa soar, no seu espaço lírico, a algaravia das vozes das personagens afetivas de sua infância. A casa lembrada é reconstruída com todos aqueles que comungaram do seu espaço. Os sulcos que o tempo cinzela, as lembranças da juventude inteiram com o sonho, com o rasgo de entusiasmo do horizonte do jovem poeta. As perdas ainda não têm as rupturas, os cortes na carne; são saudade, têm esse sabor doce que se desenha no sentimento de bem-estar que envolve os olhos parados.

Mais ainda em "Olhos parados", a contemplação da casa de que Chesterton fala passa poeticamente primeiro pela contemplação da nova realidade: a cidade, os transeuntes, os novos amigos, os

jardins, as árvores... A casa é reconhecida em coisas distantes e diferentes dela. Na dimensão do simbólico, ela é reconstituída, pois já pertence ao espaço mítico e ao reduto da interioridade lírica:

(...)

Como é bom a gente ter deixado a pequena terra
em que nasceu
E ter fugido para uma cidade maior, para
conhecer outras vidas.
Como é bom chegar a este ponto de olhar em
[torno
E se sentir maior e mais orgulhoso porque já
[conhece
outras vidas...
Como é bom 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.
Ver que está tão diferente, e que já sabe
tantas novidades...

(...)

GEC, p.89-90

O poeta já insinua a sua fragmentação através da duplicação de si mesmo, os olhos parados, como um espelho, refletem o outro que ele foi, a necessidade da passagem do tempo para se construir como ser humano que acontece no tempo e no espaço; e também para contemplar através do retorno nas lembranças o que foi e se refazer. Este é o movimento do ser. Como é jovem, o seu passado é recente, é uma instância da invenção, recinto da poesia.

Se o olhar, o ver e o saber são os verbos que articulam o espanto e a admiração do poeta pela sua circunstância, na segunda passagem para o poético, será no modo do verbo lembrar que ele vai extrair da memória cada fímbria, cada fio da casa que ficou no Pantanal. A memória será tema do nosso próximo subcapítulo.

"Olhos parados" é um poema que alinhava as imagens da memória, desencadeadas por um acontecimento quase que banal: um domingo o poeta ouve as mazurcas de Chopin em um bar. A audição da música leva-o a enfileirar as imagens colhidas na vagabundagem, na *flanerie* pela cidade, e a espreitar a infância, entrelaçando todas as imagens num trançado de poesia, extraída de uma circunstância tola, prosaica e sentimental, mas muito significativa na construção de sua poética que o poema "A voz de meu pai" vai encaminhar de forma mais definida.

No poema "A voz de meu pai", aparece uma certa saturação com a vida mecânica da cidade grande, mas será a visão do mar que provocará as lembranças de sua infância e a viagem para dentro de si mesmo. O vento, uma das figuras de recorrência da poesia barreana, é que o transportará para o Pantanal, quando entrará na casa onde nasceu e ouvirá a voz de seu pai. É lá que o poeta encontrará suas raízes, aceitará o convite do pai e deixará o mar, motivo de atordoamento para o menino, subjazer em sua poesia e desfraldar outra liberdade, que é o pantanal. Tanto o mar quanto o pantanal são espaços capazes de muitas liberdades para a criação, são dois imaginários que entesouram a

experiência de sonhos do homem. O homem cindido, aqui duas vezes, no discurso e na matéria de poesia, vai escolher fechar os olhos e ver além, como na vidência rimbaudiana e como nos topoi da literatura, mais especificamente em **Rei Édipo**, quando os olhos de dentro enxergam mais do que os de fora.

Em "A voz de meu pai", Barros tematiza o reencontro, com "um passado presente cujas dimensões míticas se atualizam no modo de ser da infância e do inconsciente."²⁰ Desse passado presente, o poeta extrai os motivos de sua poesia: a infância, o contato afetivo com a natureza pantaneira, a linguagem impregnada do inconsciente, as personagens pantaneiras:

(...)
 Vasta campina azul de água me olha, me
 [contempla,
 me aglutina.
 E suja-me de iodo a roupa...
 - É o mar!
 Meu rosto recebe a brisa do mar.

Fecho os olhos.
 Descanso.
 Os ventos levam-me longe...
 Longe...

Entro na casa onde nasci.

(...)

GEC, p.104

Esse fragmento mobiliza três imagens que, entre outras, mapeiam e velam a experiência poética de Barros: o "mar" antropomorfizado que se deixa invadir, se impregnar e se

²⁰ BOSI, A. (1983), p. 112

metaforizar com um signo da esfera semântica do Pantanal/mato — "campina" —, o "vento" e a "casa". Diferentemente do poema anterior, o poeta deixa a passividade da contemplação dos olhos parados, fecha os olhos para ver melhor e faz a viagem interior de volta à casa que, lembrando Chesterton, ele nunca deixou. O transporte para fazer essa viagem é o "vento"; miticamente o vento é portador de mensagens, anuncia sinais, e na tradição bíblica configura o espírito de Deus²¹. Aqui, o vento é portador do destino do poeta, e está ligado também ao seu ofício de escrever, como está em um verso de **O livro das ignoranças**: "Sou puxado por ventos e palavras." (LI p. 41) Esta viagem de volta, que lembra o tema do filho pródigo, é o primeiro passo para resolver a convivência do mar e do pantanal na poesia de Barros.

Este poema está entre aqueles fundamentais na compreensão da poética de Manoel de Barros; ele se insere no contexto da fragmentação como um poema que expõe a cisão do poeta entre dois universos e põe em questão a sua identidade, as suas raízes. Escolher entre a urbanidade e o telúrico, entre o mar e o pantanal, marca a primeira consciência da fragmentação do poeta. Ao escolher, o homem exclui um pedaço da sua totalidade e, ao mesmo tempo, dá forma ao que foi escolhido, incluindo-o em si mesmo :

(...)

E sei
Que a força que me inclina hoje para a terra
Essa avidez que as minhas mãos possuem

²¹ CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1992), p. 936

E a frescura que minha alma adquire quando as
 [chuvas molham estas plantas,
 A vontade de sair sozinho, de noite, e de
 [chorar copiosamente sobre as ruínas -
 Sei bem
 Que todas essas coisas têm raízes na casa
 No menino selvagem que deixava crescer os
 [cabelos
 Até caídos na estrada

(...)

Logo sinto fluir de mim
 Como um veio de água saindo dos flancos de uma
 [pedra,
 A imagem de meu pai.
 Ouço bem seu chamado.
 Sinto bem sua presença.
 E reconheço o timbre de sua voz:
 - Venha, meu filho,
 Vamos a ver os bois no campo e as canas
 [amadurecendo ao sol,
 Ver a força obscura da terra que os frutos
 [alimenta

(...)

Estou simples.
 Não como essa poderosa voz da terra com que me
 [está chamando, pai -
 Porque as cores se misturam em teu filho ainda
 E a nudez e o despojamento não se fizeram em
 [seu canto; mas simples
 Por só acreditar que com meus passos incertos
 [eu governo a manhã
 Feito os bandos de andorinhas nas frondes do
 [ingazeiro.

(...)

GEC, p.105-6-7

O menino governa o homem, diria Machado de Assis. No caso de Manoel de Barros, o menino governa o poeta. Ele é essencial na definição de sua poética. Imagem de suas raízes, o menino representa também, numa dimensão maior, a opção por uma linguagem que capta o real antes de ser circunscrito pelo entendimento racional. Essa escolha se manifesta e vai variar em muitos elementos de sua poética. Ora é a perda do entendimento

das coisas para conhecê-las, ora é o resgate da "ignorância", ora são as pré-coisas, ou as personagens saídas de um universo primitivo, ou ainda a linguagem ininteligível dos "aranquês", ou a linguagem onomatopaica das crianças, ou o "dialeto coisal", buscado nas **Metamorfoses**, de Ovídio, e ainda o "dialeto-rã". A linguagem barreana é irrigada pela força da terra oriunda do pantanal, herança do seu pai.

Escutar o apelo do pai significa voltar-se para as coisas do Pantanal, onde passou a sua infância. "A força obscura da terra" irrompe dentro do poeta e ele escuta o seu apelo:

... que crescer significa: abrir-se à amplidão dos céus, mas também deitar raízes na obscuridade da terra; que tudo que é verdadeiro e autêntico somente chega à maturidade se o homem for simultaneamente ambas as coisas: disponível ao apelo do mais alto céu e abrigado pela proteção da terra que oculta e produz.²²

Nessa perspectiva heideggeriana, Barros se abriga na terra para aprofundar o seu desejo de ascensão, de verticalidade. O mergulho nas suas raízes, ao escutar o apelo do pai, não só o eleva, levando ao encontro de si mesmo, acomodando-o na melhor forma do ser, como também assinala uma escolha estética, uma opção pela temática da natureza, mas tecida por dentro pelas reflexões em torno do fazer poético e pelo sentimento do fragmentário. Ou seja, poetizar a natureza repensando a

²² HEIDEGGER, M. (1969), p. 42

linguagem que a nomeia e justamente aí afastando-se da visão clássica e da visão romântica sobre o natural.

Nesse sentido, Manoel de Barros ocupa um lugar *sui generis* no contexto da literatura brasileira. A esteticização da natureza, elegendo-a como tema, é uma característica de Barros que o coloca junto dos poucos poetas que não a proscreveram da poesia e, reafirmamos, articula um diálogo com Raul Bopp. Bopp transforma a natureza em signos de alta poeticidade, com uma temperatura geográfica elevada. Ler Raul Bopp é ler os mitos do Amazonas. Ler Manoel de Barros nem sempre é ler o Pantanal. Sua poesia transpõe o limite geográfico para ter o mundo como pátria e se situar junto com a prosa universal de Guimarães Rosa.

"A voz de meu pai" é um poema muito importante dentro da obra barreana: ali estão as sementes de sua poética. Das sementes de sua poética, desfilam-se ali o Pantanal como força criadora, a infância, a imagem do pai, a nudez e o despojamento a serem buscados em seus versos. A figura do pai confunde-se com a imagem da terra, símbolo feminino. Da mesma forma, o pai também acopla a imagem da água, outro símbolo da criação, de fonte de vida. Nesse sentido, a figura do pai, por decalcar os símbolos da criação, se torna força originária, criadora. O pai, masculino, é origem e fonte criadora, contrariando os símbolos da criação que são femininos.

Em "A voz de meu pai", Manoel de Barros soluciona a dúvida entre o mar e o Pantanal, escolhe o Pantanal. O poeta sabe que, segundo uma lenda dos índios Xaraiés, o Pantanal já foi mar.

Então Barros ao escolher o pantanal, também está escolhendo e cantando o mar. A nostalgia da origem será reforçada por essa imagem subjacente da perda do mar.

Em **Poesias** há uma insistência no ver e lembrar. O poeta está em quase todos os poemas evocando o ver, convidando-se a ver a circunstância presente e abrindo-se para um outro olhar. Aquele que mergulha no passado, vê as lembranças, daí o lembrar. É muito significativo que esses dois movimentos apareçam num livro que marca uma escolha, uma definição. O que o lembrar recupera, será lastro das visões do que virá em sua poesia.

Na recuperação do passado, a imagem do vento, recorrência em sua poesia, encarna o movimento de volta à memória de sua infância. É o vento que traz as lembranças e o leva de volta a algum lugar. Muitas vezes o vento configura-se como o movimento do ser, dá corda ao comboio de corda que é o coração. O vento é mais do que um fenômeno da natureza, é o nome que o vivido ganha quando se põe em movimento, em retorno à primeira cena do presente. O vento é mensageiro do que, olhando do presente para o passado, já tomou o traçado de destino e, ao retornar, norteia o que virá, tem asas, é senhor das vontades do poeta que se deixa levar por ele. O ser se deixa à mercê do vento. A simbologia do vento está ligada ao sopro da vida, ao espírito de Deus, como já dissemos.

Nos dezesseis textos de "Fragmentos de canções e poemas", Manoel de Barros sobrepõe fragmentos das "coisas impresentidas", que o escutam como está no poema 2. É como se o

poeta estivesse a auscultar dentro de si mesmo que caminhos poderia seguir na tradição literária. E este caminho ora é:

Ah, florescer de tarde
De amor, no cais!
Entre navios altos
E velas brancas.

GEC, p.75

Caminho que permeia uma paisagem marinha, nesse fragmento não há um eu lírico explícito, apenas um eu lírico que suspira e deixa impresso no respirar a sua experiência da nostalgia ou de felicidade. As interjeições são a manifestação direta do movimento do coração.

Ora é:

São mil coisas impressentidas
Que me escutam:
Sou eu apreensivamente
Solicitado pela inflorescência
Redescoberto pelo bulir das folhas.

GEC, p.76

Aqui já é o chamado da terra que o poeta desenvolve no poema "A voz de meu pai".

E no fragmento três:

Provavelmente sobre as frondes viriam os
[pássaros cantar
Levando-me até os caminhos indecisos da aurora.
Entretanto havia uma pergunta que me desafiava
E um desejo obscuro nas mãos de apanhar objetos
[largados na tarde...

GEC, p. 76

A hesitação do poeta entre o mar e a terra, está permeada pelo "desejo obscuro", que já indica a sua preferência pelo que está abandonado.

Como já dissemos, **Poesias** é um livro de experimentação, de escuta. O poeta está escolhendo, vivendo a escolha. Nele temos o poema curto, o poema longo que beira a prosa poética, a presença do eu lírico feminino, o mar e o pantanal e a prosa poética em dois textos: "Continho à maneira de Katharine Mansfield" e "Encontro de Pedro com o nojo". São dois textos que não analisaremos, mas é preciso ressaltá-los no contexto da obra de Barros. Neles a enunciação fala na terceira pessoa, Manoel cria a dimensão da narrativa, eclipsa o eu lírico. Mas o lírico se faz presente quando emerge nas modulações do enunciado a voz da enunciação. No texto "Encontro de Pedro com o nojo" há uma imagem que reflete a fragmentação do ser:

Em pensamento viu-se desmembrado, seu corpo
espalhado nos pedaços de um espelho.

GEC, p.117

Este poema em prosa lembra a ficção de Clarice Lispector, mais precisamente a personagem G.H.. Pedro, assim como G.H., encontra-se nos extremos do ser, provando do asco para alcançar a felicidade súbita, a revelação nas coisas mais ínfimas. As personagens de Manoel de Barros vivem a epifania cotidiana do banal. São as pobres coisas do chão que o poeta unge com a poesia numa comunhão mística de revelação do ser.

O sentimento do fragmentário perpassa todos os livros de Manoel de Barros. Nos poemas de **Arranjos para assobio**, a justaposição de fragmentos compõe uma visão da realidade fragmentada. Vejamos um trecho:

X

Borboleta morre verde em seu olho sujo de
pedra.
O sapo é muito equilibrado pelas árvores.
Dorme perante pólen e floresce nos detritos.
Apalpa bulbos com os seus dourados olhos.
Come ovo de orvalho. Sabe que a lua
Tem gosto de vagalume para as margaridas.

(...)

GEC, p.208-9

Nesse poema, o "sapo" é o fio condutor que une todas as imagens, mas cada verso é um fragmento que se amarra ao seguinte para compor o todo do poema. A enumeração como procedimento estrutural une e instaura a unidade. São recortes da realidade que são montados como um objeto lúdico que, por estarem justapostos, podem ser desmontados, sem prejuízo para cada um dos versos. Os versos são pontuais, não se desdobram sintaticamente na subordinação, o eu lírico se eclipsa e a paisagem é estranha. A fragmentação aqui é de ordem sintática, compõe o mundo através de suas partes, numa visão cubista da realidade. Nesse sentido, o poema se dá ao olhar, quer ser lido e visto naquilo que evoca, principalmente pela força fanopéica das imagens. Nesse fragmento, o nonsense e o onírico se entrelaçam. O sonho é o reduto das imagens e do seu processo de

condensação e de deslocamento que são afins à linguagem poética e à linguagem onírica. **Arranjos para assobios**, juntamente com "Aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição" que faz parte do livro **Matéria de poesia**, apresenta os textos mais oníricos de Manoel de Barros, permeável às transcrições da linguagem do sonho. **AA** é um livro onde se misturam as coisinhas ínfimas do chão em poemas que reinventam e refletem a criação, numa alquimia onírica, iluminada e retirada do prosaico, do clichê.

O mesmo processo de fragmentação do real temos em **Gramática expositiva do chão**, cujos poemas apresentam uma estrutura enumerativa. A fragmentação aí se alia às questões sociais e existenciais. O poeta capta o homem em seus momentos de indigência existencial e de choque com o sistema político. É o caso de poemas como "A Máquina: a Máquina segundo H.V., o jornalista", "O homem de lata" e "Protocolo vegetal" que trata da prisão de um poeta. Em **Gramática expositiva do chão**, a linguagem intensifica a sua fragmentação, expõe os outros sentidos dessa fragmentação que se desdobram nos laços com o outro, na percepção da dor do outro e, conseqüentemente, a poesia se solidariza com essa dor. Ao final desse capítulo, abordaremos esses aspectos.

2.3 Um concerto de solos de ave para reunir os pedaços: lembranças

Memória (mnemosyne) era, para os gregos, a entidade que preserva do esquecimento (Lethe) e, ao mesmo tempo, é a faculdade de esquecer. A recordação é a trilha lírica da memória, por onde retornam ao presente as imagens esgarçadas da lembrança. Muitos são os textos da memória que têm na falha entre o vivido e o lembrado sua virtude mais bela, porque, segundo Walter Benjamin, "um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limite, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois."²³ Nas lacunas, a memória sonha, cria as impressões e, principalmente, as imprecisões da referencialidade do vivido. Nesse sentido, o homem que recorda se recompõe incessantemente como ser e compõe o lugar do presente e o presente como lugar.

O texto da memória é fragmentário, cheio de falhas, impregnado do que passou e do que se está vivendo; O homem recorre a ele para conferir significado ao mundo, reconhecer o que ali está e se constituir como sujeito. Texto originário e permeável, tem afinidade com o texto poético, se infiltra de ambigüidades, sobrepõe outros sentidos que vão deteriorando o anterior. Segundo Henri Bergson, "Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada."²⁴ A nossa vivência do presente é,

²³ BENJAMIN, W. (1985), p. 37

²⁴ BERGSON, H. (1990), p. 22

então, esse acúmulo de detalhes, soma de pormenores do que vivemos que se agarram às imagens imediatas dos nossos sentidos.

Na poesia de Manoel de Barros, a lembrança intensifica o sentimento do fragmentário, encena a problemática do ser e da sua temporalidade. O texto da memória, cheio de falhas e de imprecisões, se verga dócil e se compõe com a poética do fragmento barreana. O poeta terá nas lembranças a reunião dos pedaços e uma referência da identidade do ser, o que o preserva do sentimento do irrecuperável e o insere na continuidade do tempo. O poema é uma reconquista do perdido, empreendida pelo sujeito que recorda através da invenção e do sonho. Nesse sentido, a memória, que de consciência das ruínas do presente, passa a participar do movimento incessante da elaboração e reelaboração do ser, iluminado pela ínfima alegria de amar o perdido, as coisas findas drummondianas, porque no espaço do poema se inaugura o imperecível.

Em **Concerto a céu aberto para solos de ave**, livro de 1991, Manoel de Barros, naquela data com 75 anos, apresenta cinco poemas, dispersos entre os outros, numerando e emblematizando, entre parênteses, cada um deles, o nome "lembrança", como um título suspenso, intercalando o sentido de que o poema, além de ser o que é, pode ser isso também: lembranças. É uma pista de leitura e um despistamento de sua poética escorregadia, pois os textos pouco diferem dos outros poemas que tiram seus fragmentos da região do onírico.

Nesse livro, pela primeira vez, Manoel de Barros fala da morte em seu sentido histórico. Na "Introdução a um caderno de apontamentos", ele narra a relação entre um menino e seu avô que, como a personagem do livro **O barão nas árvores**, de Italo Calvino, um dia se rebela e resolve deixar para sempre a terra e morar nas árvores. A morte do "avô" é contada pelo "menino":

(...)

Doze dias antes de sua morte meu avô
me entregou um CADERNO DE
APONTAMENTOS
Os pássaros iam carregando os trapos
esgarçados do corpo do meu avô.
Ele morreu nu.

(...) **CCASA**, p.14

A vida e a morte do "avô" lembram São Francisco de Assis, o seu despojamento e a sua relação com os pássaros. A morte do "avô" é sentida pelo "menino" como um acontecimento natural, como uma integração por completo do avô na natureza, tendo como consequência a herança do "Caderno de apontamentos", que nada mais é do que os poemas da primeira parte de **CCASA**. A morte aparece sob uma visão cíclica, própria das coisas que povoam a poesia de Barros, principalmente se considerarmos que o "avô" continua no "menino" e, se formos mais longe, que o poeta Manoel de Barros é esse "menino" herdeiro do caderno, da poesia e do modo do "avô" se relacionar com as coisas. A morte é uma referência ao tempo histórico, à inserção do ser numa cultura que não convive bem com as etapas da vida, notadamente com a velhice, e vê o tempo como perda e não como soma.

Como Bentinho, em *Dom Casmurro*, quer atar as duas pontas da vida ao reconstruir a casa de Matacavalos em Engenho Novo, recobrando na velhice a adolescência, Manoel de Barros também amarra, com os fios da poesia que recorda, as duas pontas da vida, o menino e o poeta já em sua velhice, recriados sob a luz de uma terceira figura, o "avô". *Concerto a céu aberto para solos de ave* é um livro que traz, submersa à exuberância das imagens barreanas, uma certa nostalgia, no seu sentido originário, de *dor de regresso*, de quem percorre, já bem tarde na vida, os campos e vastos palácios da memória agostinianos. É um livro que pensa a passagem do tempo comedidamente, disfarçando.

Todos sabemos que a relação do ser com o tempo sempre foi problemática e faz parte dos temas da literatura universal. Muitos escritores escreveram sobre o tempo para conquistá-lo. *A montanha mágica*, de Thomas Mann, e *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, são dois exemplos da grande aventura do homem no tempo. Manoel de Barros, em seus livros anteriores a *CCASA*, ainda não tinha manifestado uma preocupação mais acentuada com o tempo e sua problemática. Em *CCASA*, o tempo aparece sob a forma de lembranças, de recuperação do perdido.

A "Introdução a um caderno de poesia" é um texto que combina a linguagem onírica com a linguagem da memória, perpassadas por uma visão fantástica, originada das fantasias do menino e dos "delírios ônticos" do "avô". Este texto desfaz as fronteiras dos

gêneros literários à medida que conquista para o território do poema a dimensão da narrativa. A voz que narra ora é a voz do "menino" que data o episódio referindo-se à sua idade, ora é uma voz em terceira pessoa que se refere ao menino como "ele", como "guri". A indeterminação de quem é o sujeito do texto estabelece um jogo de ambigüidades que desloca o sujeito lírico para uma área de sentido precário e, como um palimpsesto, constitui a tessitura da memória poética.

A imprecisão dos significados se configura também na leitura da historicidade visível no texto. Há referências à Guerra do Paraguai, à data de 1913, ao Pentecostes e à idade do menino, 7 anos. Inclusive a passagem dos anos e, conseqüentemente a estada do "avô" na árvore, é medida pela sucessão de Pentecostes, como a mudança do tempo é assinalada pela variação do canto do pássaro anhuma. Apesar da referência histórica, o tempo é um entrelace do cultural com o natural e é vivido internamente pelo sujeito lírico, quando a memória se expande para a dimensão do poético.

Na poesia de Manoel de Barros, a indeterminação do histórico e a instabilidade do significado da palavra fazem parte essencialmente da construção do poético. Cria-se no texto o espaço do precário, do fragmentário, da ruptura na sintaxe, em consonância com uma memória que se vale da linguagem onírica para intensificar ainda mais a imprecisão do que recorda:

Perto do rio tenho 7 anos.
 (Penso que o rio me aprimorava)
 Acho vestígios de uma voz de pássaro nas
 águas.
 Viajo de trem para o Internato.
 Vou conversando passarinhos pela janela do
 trem.
 Um bedel raspou a cabeça de meu irmão no
 Internato.
 havia um muro cheio de ofendículos.
 Liberdade havia de ser pular aquele muro.
 Do outro lado havia um guaviral onde os moços
 e as moças se encontravam e se filhavam.
 A gente manuseava os pichitos.
 Na Igreja os padres reuniam os alunos e
 tentavam falar a sério.
 Mas eu sempre achei muita graça quando as
 pessoas estão falando sério.
 Acho que isso é um defeito alimentar.

CCASA, p. 28

Este poema faz parte do "Caderno de apontamentos" do "avô", mas as reminiscências que aí estão se ligam ao menino Manoel, mais precisamente "Cabeludinho", que é o menino Manoel ficcionalizado no livro **Poemas concebidos sem pecado**. A viagem de trem para o Internato, as referências ao irmão, aos padres, são traços da memória da infância do poeta que são articulados com as imagens de cunho onírico que predominam nos seis primeiros versos. O poeta recorta da memória as imagens marcantes de sua vida e as reconstrói no poema, impregnadas das vivências dos sonhos que quebram a coerência da realidade empírica. A memória em Manoel de Barros, aliada ao sonho, circunscreve o *devaneio das coisas*²⁵. E não há como procurar na sua representação uma correspondência com o que é conhecido por

²⁵ Expressão de Maurice Lefbve em *A estrutura do discurso da poesia e da narrativa*

nós. A sintaxe às coisas que o discurso da gramática impõe é contestada e destruída. Releia-se o primeiro verso do poema citado: um adjunto adverbial de lugar destemporalizando o sentido cronológico que pode ter o restante do verso. Na verdade, este primeiro verso é como uma senha, uma palavra mágica, à semelhança do *era uma vez*, que introduz, nos contos de fada, a atemporalidade, e descortina um tempo de encantamento, suspenso no reino da infância.

O poeta data o acontecimento recordado através de sua idade, "7 anos" — mas o relaciona a um lugar — "Perto do rio", justapondo tempo e espaço, como se nas suas lembranças um imbricasse no outro. É o ponto de vista da criança que predomina. As reminiscências se despertaram para o recordador, como nas imagens do sonho, fundindo lugar — "rio" — e tempo — "7 anos".

A lógica desse primeiro verso é a lógica do funcionamento da memória poética que tem semelhança com a experiência de mundo da criança. O verbo no presente abre um tempo sem calendário e é como se nós, leitores, víssemos aquele momento acontecer, ou seja, fôssemos contemporâneos dele. Basta observar ainda os seis primeiros versos. O tempo verbal é o presente e as imagens são resíduos de sonhos que se combinam com as lembranças da infância: o rio que aprimorava o menino, vestígios de voz de pássaro, conversando passarinhos. O onirismo das suas imagens é a contribuição da poética de Manoel de Barros à memória, uma poética que recupera o que representa na primeiridade, na aurora

que é nascente da palavra inaugural, ainda voz das coisas naturais, como a voz da ave "aranquã", de que o poeta fala em um poema de CCASA.

A estrutura do poema é toda ela fragmentária, enumerativa de imagens que, desfiadas, se unem pelo fio da memória. A partir do sétimo verso o tempo verbal já é o passado, um tempo histórico, de fatos de que o poeta vai se relembrando: a cabeça raspada do irmão, o muro do internato cerceando a liberdade, mas principalmente o desejo, pois além muro havia o "guaviral", lugar onde o sexo entre os moços e as moças era possível. Como as lembranças não estão mais ligadas diretamente às vivências íntimas do poeta, mas sim são externas, são fatos compartilhados por ele, elas perdem o caráter onírico do início e se inscrevem também na memória dos outros. Socializam-se as vivências de um momento, elas fazem parte de uma *comunidade afetiva* daqueles que viveram os acontecimentos. A memória é reconstruída com os outros, sejam eles o bedel, o padre, o irmão, os moços e as moças, os lugares.²⁶ Mais ainda, pela estrutura fragmentária da poesia barreana, não sabemos se todas as lembranças nesse poema pertencem a uma mesma época, aos 7 anos referidos no início, ou mesmo se pertencem a ele ou ao irmão. Algumas vezes em seus poemas, Manoel de Barros refere-se a datas que não pertencem à sua biografia e são incorporadas à memória do poema. Por exemplo, o poema "Zona hermética":

²⁶ Veja as considerações de Maurice Halbwachs acerca das memórias individual e coletiva no livro *A memória coletiva*

De repente, intrometem-se uns nacos de sonhos;
Uma lembrança de mil novecentos e onze;
Um rosto de moça cuspidos no capim de borco;
(...)

GEC, p. 111

Talvez a "lembrança" de 1911 faça parte da memória de terceiros (vale lembrar que Manoel de Barros nasceu em 1916), histórias marcantes ouvidas pelo menino e que, mais tarde, entranhadas nas vivências, ele recupera em sua poesia. Poderia pensar-se que a memória em poesia fosse extremamente individual, sempre o mesmo périplo em torno do coração. No caso de Barros, ela se expande, se alarga e transborda generosa do seu contexto existencial para o histórico. A comunidade também se biografa nos traços biográficos do poeta, pode ser reconstituída arqueologicamente a sua ancestralidade. Na reconstrução da memória no poema, o poeta organiza suas experiências, o que dá sentido à vida, enfim reelabora incessantemente a sua identidade que está inserida numa cultura, numa comunidade, abrindo espaço para outras vozes na sua poesia.

Já dissemos que o texto da memória é numeroso, nunca é literalmente o fato vivido. Quando se cai no espaço da memória outras vivências se sobrepõem, desfazem-se os contornos definidos e as dobras, as fímbrias, as reentrâncias, os escuros e os claros, novas vivências, vão matizando e tecendo lembranças sobre lembranças que tiram a justeza que o lembrado pode ter com o vivido. Nesse sentido, a memória é reconstrução, é

reelaboração. Nela, o ser se refaz, se repensa, se acrescenta. E muitas vezes a lembrança é só o acréscimo. Segundo Maurice Halbwachs,

a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e onde a imagem de outrora manifestou-se já alterada.²⁷

Vamos perceber esse sentido de reconstrução em Manoel de Barros se compararmos o poema em análise com os poemas da parte intitulada "Cabeludinho", do livro **Poemas concebidos sem pecado**. Ali, há uma série de poemas remissivos ao universo autobiográfico de Barros, mais precisamente à sua infância. Em "Cabeludinho", o poeta se detém no universo do infante. São suas descobertas, brincadeiras e amigos que aparecem. Já nas outras duas partes, "Postais da cidade" e "Retratos a carvão", os poemas apresentam uma visão social, politizada, que não é mais a do menino, mas sim a do jovem simpatizante do partido comunista, embora as personagens sejam as da sua infância. Os poemas dessas duas partes são contemporâneos das idéias de cunho social que iam pela cabeça do poeta por aquela época, enquanto que os poemas de "Cabeludinho" recuperam as imagens de outrora.

Aproximar fragmentos de "Cabeludinho" e o poema em análise vai-nos fazer perceber como a lembrança é reconstruída e, principalmente, como na poesia é recriada à força do desejo do

²⁷ HALBWACHS, M. (1990), p. 71

poeta. Em **PCSP**, as imagens da infância, humorísticas e simuladamente espontâneas, aparecem com frequência. Vejamos o poema 4:

4.

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

Havia no casarão umas velhas consolando Nhanhá
 que chorava feito uma desmanhada
 - Ele há de voltar ajuizado
 - Home-de-bem, se Deus quiser

Às quatro o auto baldeou o menino pro cais
 Moleques do barranco assobiavam com todas as
 cordas da lira
 - Té a volta pessoal, vou pra macumba.

GEC, p.38

A viagem retratada por este poema é a mesma do poema anterior. Porém entre um livro e outro estão 54 anos e a construção de uma poética que perseguiu e alcançou uma linguagem extrema na sua carga semântica, um *abismo sem fim*²⁸ ecoando no espelho das palavras uma nova designação do real. O rio, que no primeiro poema tem uma dimensão mítica, encantatória, aqui se oculta por trás de "cais" e "barranco", e está mais próximo do rio empírico; os meninos de sua infância, a avó, o vaqueiro, o espaço do Pantanal contrapõem-se as referências do outro poema,

²⁸ Expressão de Paul Valéry ao se referir à palavra poética

que retrata a vida do menino no Internato. Mas o que nos interessa aqui são os dois fragmentos que falam da viagem de trem:

Quê mané agradecer, quero é minha funda
vou matando passarinhos pela janela do trem
de preferência amassa barro
Ver se Deus me castiga mesmo.

Viajo de trem para o Internato.
Vou conversando passarinhos pela janela do
trem.

Não só mudou a visão do menino sobre os passarinhos, como, no primeiro, o humor e a rebeldia estão muito mais próximos da experiência do infante. É a visão dele, suas travessuras e provocação quando fala em matar o passarinho ("amassa barro" ou "joão de barro", passarinho conhecido por construir sua casa de barro e gravetos) que é exemplo, para o homem, de trabalho. Enquanto que, no outro, a reconstituição da memória passa pela opção e construção de uma poética fundada no fragmentário, nos fios do onírico e na rebeldia contra as normas gramaticais e contra o sentido instituído pelo dicionário e pela cultura. Veja, no caso, "conversando passarinhos". No primeiro, a linguagem é clara, incorpora o linguajar oral, talvez atendendo a um realismo engajado no social. No segundo, a linguagem eleva a sua temperatura, afasta-se da realidade empírica, cria a imprecisão e se impregna das vivências do poeta. Mas o humor e a rebeldia do primeiro permanecem no segundo: na solução do poema

o poeta joga com uma expressão cristalizada na linguagem comum: defeito elementar se torna "defeito alimentar", uma brincadeira, uma quebra na expectativa da frase feita.

Nesse registro e confronto das lembranças, o poeta pode ver a passagem do tempo, reconhecer-se nos pedaços recolhidos pela poesia no fugaz instante em que o ser permanece em seus traços essenciais de identidade. Aí podemos reunir o que fomos ao que somos, isso é a identidade. Manoel de Barros cirze pedaço por pedaço os "eus perdidos e ofendidos" no tecido do seu presente.

A "janela do trem" está presente no segundo poema, mas não é a mesma janela, não é o mesmo quem olha através dela; o segundo sujeito está cinzelado pelo tempo, é o sujeito dividido que reúne os pedaços na poesia. As duas janelas permitem ao poeta se contemplar, se ver disperso, vivenciar a experiência do tempo e entrar em contato com aquilo que está ausente, o seu passado.

Em uma entrevista aos **Cadernos de Terceiro Mundo**, questionado se o Pantanal é o lugar de onde retira a matéria de sua poesia, Manoel de Barros diz que a sua vivência na terra pantaneira ficou impregnada na alma da criança e está dentro do homem e que retorna sob forma de poesia:

O olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê. Eu esperava a manhã soltar as formigas para brincar com elas. Agora a lembrança revê. Mas só a transfiguração

dessas lembranças através da linguagem poderá me dar poesia. Assim seja.²⁹

A imaginação muda as lembranças em poesia num processo de transfiguração, via linguagem. A imaginação, aqui valorizada pelo poeta, pertence à região familiar ao sonho, ao inconsciente, ao lado do homem que é desejo e força obscura. Em Manoel de Barros, como temos visto, as lembranças são recriadas pelo sonho, pela imaginação, abrindo ainda mais a cisão entre o fato e a imagem poética reconstruída a partir dele. Outro dado interessante no processo de construção do poema é o olho, cuja ação de ver é assinalada em todos os três verbos que o poeta utilizou: "vê", "revê" e "transvê". O ver se liga ao fato em si, tem um caráter documental, de comprovação. Como está na tradição ocidental, o ver é super-valorizado em detrimento dos outros sentidos. Cabe à lembrança o retorno ao vivido, mas o ver além, a vidência, cabe à imaginação, pois o olho pode ver apenas a ilusão dos sentidos. O texto da memória, que garante ao poeta unir os tempos do ser e dar sentido à vida, é permeável ao sonho, à fantasia.

Finalizando a nossa análise, a memória em Barros está diretamente ligada à configuração de sua poética fragmentária, pois é na experiência da memória que percebemos a descontinuidade ou continuidade do ser no tempo. Em Barros, ao mesmo tempo em que a memória é sinal dessa descontinuidade, ela

²⁹ ACCIOLY, A. A desconstrução da palavra. *Cadernos do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro: Editora Terceiro Mundo, nº 175, p. 19, jul. 1994.,

é também possibilidade de reunir o perdido, de dar uma forma ao que está disperso, ausente. Nessa reconstrução do perdido entra o processo de composição de Barros: colagens de fragmentos, sobreposição de imagens, recuperação de imagens já utilizadas como o "passarinho" e a "janela do trem" do poema em questão, a subversão do sentido instituído, o onírico. A memória do poema se faz das vivências do poeta e da memória dos poemas anteriores; à medida em que as imagens erram pelas páginas de seus diversos livros são constelações móveis que se aglomeram no precário instante do poema, fazendo a mancha em preto e nos possibilitando o legível, a experiência do poético, numa viagem infundável em busca da linguagem auroral.

Na reconstrução da memória entram a experiência afetiva do poeta, suas vivências ao longo da vida, sua circunstância histórica e também aqueles que compartilharam dos acontecimentos com o recordador. O passado sobrevive em Barros à semelhança de sua poética: de forma residual, fragmentária, são vestígios recriados pelo onírico e pela imaginação que se aglomeram em poesia. Assim, o texto poético e memorioso é extremamente ambíguo, escorregadio em sua associação de significados. A cada leitura, à semelhança da construção da lembrança, novos sentidos se sobrepõem. Ao ler o poema, o leitor recifra o seu sentido, pois aquele é dócil às vivências de quem lê. O poema permite a entrada do leitor, cria um vazio para que ele acrescente a sua vida, seu universo de experiência. A memória é reconstruída, fímbria por fímbria, acrescida de novos olhares, de desejo e

sentimentos do recordador. Nos fragmentos que examinamos, constatamos que entre um e outro corria toda uma poética que se construiu à luz dos vários movimentos estéticos da modernidade.

2.4 O puro traste em flor

Outra manifestação do sentimento do fragmentário na poesia de Manoel de Barros decorre do seu engajamento no seu momento histórico. "De mãos dadas com o tempo presente", como escreveu Drummond, sua obra capta o mundo marcado pela descontinuidade e o homem fragmentado em sua subjetividade. Crítico, Barros escreve em **Matéria de poesia** que sua poesia se faz de "tudo que a nossa civilização rejeita, pisa e mija em cima": objetos fora de uso como "sapato", "bule sem boca", "pente", "garampos"; o homem inútil como o andarilho pantaneiro, o bêbado, a criança, o poeta. Tudo, enfim, que está abandonado na periferia da sociedade, à parte de seu utilitarismo e que seja resto de seu consumo.

O poeta sensível ao mundo faz vibrar em seus versos as pulsações do ser que se tornou na sociedade um objeto entre outros objetos. Luiz Costa Lima, em um estudo sobre Sousândrade, escreve que "A arte realiza-se por objetivar. O que vale dizer, o problema primeiro do artista é o de, sendo sensível, no entanto não se encerrar na sua sensibilidade, e o de intuindo o

'desconcerto do mundo', no entanto não evitar o mundo"³⁰. Manoel de Barros não evita o mundo, mas o expõe em suas contradições, na mesma linha do modernismo que descobriu o país em suas misérias e riquezas, em seu atraso e progresso, trazendo para a primeira cena do poema a realidade social.

O engajamento da literatura sempre gerou polêmica. Desde Platão que se discute uma função social para a literatura, se ela deve estar ou não a serviço de uma ideologia, se é ou não instrumento de mudança revolucionária ou de manutenção de um *establishment*.

Ao longo do percurso da literatura, na História Literária, encontraremos aqueles que defenderão acirradamente o seu engajamento e aqueles que já vêm em suas peculiaridades de linguagem, a qual não é isenta da realidade, uma reflexão natural sobre sua época: a literatura não escapa da historicidade, reflete o seu tempo sem se obrigar a compromissos com um sistema de idéias com interesses que não os propriamente estéticos.

Jean-Paul Sartre, em seu livro **Que é a literatura?**, é veemente, concebe-a como participação e tomada de posição frente a uma realidade social e histórica. Sartre vê apenas na prosa a possibilidade de exercer uma função de instrumento de mudança social, pois esta é desvelante, remissiva ao mundo objetivo e organizado, enquanto que a poesia não lida com as

³⁰ LIMA, L.C. In: CAMPOS, A. & CAMPOS, H. (1982), p. 407

representações, sua palavra não tem valor de "sinal" como a prosa. Sartre libera o poeta de um compromisso social.

Theodor W. Adorno em seu iluminador ensaio "Lírica e sociedade", mostra que a lírica na expressão de sentimentos e experiências pessoais é universal, e essa universalidade é extremamente social "Só entende o que o poema diz quem escuta em sua solidão a voz da humanidade"³¹, escreve Adorno. Quanto mais pessoal, mais a lírica é capaz de atingir a coletividade. Então, o poema só se oferece generoso à sensibilidade do leitor se ele acomoda em sua forma a condição humana e todo a sua problemática social e histórica. Pela voz do poema falam o homem, sua experiência histórica, seu desencantamento com o mundo. O jardim do coração da lírica está à beira do sentimento de mundo plantado.

Pensando com Adorno e lembrando João Alexandre Barbosa, que vê a poesia moderna como problematizadora da relação linguagem e realidade, que conjuga no espaço poético a historicidade literária e a historicidade circunstancial (pessoal e coletiva), conclui-se que a linguagem literária está visceralmente impregnada de seu contexto histórico e literário e que a lírica não necessita engajar-se nesta ou naquela idéia político-social para expressar e intervir na realidade. Em sua própria constituição enquanto lírica já se intui o desejo do poeta de estar presente na vida e na dor do homem, seja esta de que origem for. Se a poesia se distancia da sociedade, construindo

³¹ ADORNO, T. (1983), p.194

um universo próprio, pondo em acordo objetos divergentes, tornando o mundo desconhecido, isso seria um protesto contra a alienação e o domínio do capital e da mercadoria, uma resposta à hostilidade do seu meio e ao esquecimento do ser. Mesmo em sua solidão, a lírica é solidária, canta para proteger a solidão humana.

A lírica barreana atravessa essas dores e divergências com o mundo, seja na fragmentação do eu, seja na criação de personagens que, na verdade, velam o eu do poeta, perturbado ao falar de si mesmo. Manoel de Barros, como dissemos, não evita o mundo, sua sensibilidade às vezes se extremiza numa tragicidade que promove o *pathos* em seu leitor. Certos poemas deixam-nos em compaixão, comovidos com a condição humana:

Visita

Na cela de Pedro Norato, 23 anos de reclusão
a morte seesteava de pernas abertas...
Dentre grades se alga, ele!
Tem o sono praguejado de coxas.
Contou que achara a mulher dentro de um pote
e a bebeu.
Sem amor é que encontramos Deus, - me diz.
O mundo não é perfeito como um cavalo, - me
diz.
Vê trinos de água nos relógios
E para moscas bate continência.

Eu volto para casa de sarjeta.

GEC, p. 223-4

O eu lírico desaprisiona-se de seu reduto tradicional e parte para suas imediações, e no caso do poema acima é a dura

realidade de uma cela. O fato de o poema se intitular "Visita" é significativo. O gesto de visitar implica participação, afetiva ou social, um comprometimento com o visitado. Na visita, é-nos permitido freqüentar o outro, partilhar de seu espaço, alegrar-nos ou compadecer-nos, humanizar-nos. Estas considerações são relevantes porque o poema nos conta uma história em que o poeta não se isenta, como um narrador épico poderia se isentar. Ao contrário, ele sofre a dor da personagem, como mostra o último verso.

O poema, em sua estrutura, apresenta um caráter narrativo e dramático, que nos conta a história de uma visita a um preso, Pedro Norato, que cometeu um crime e vai passar 23 anos de sua vida na prisão. O crime cometido é assinalado pelo *nonsense* da imagem, que troca "matar" por "beber". Foi este o seu crime, "bebeu a mulher". A tragicidade que permeia o poema, o homem debatendo-se dentro de uma ordem que sequer entende, traduz-se na atmosfera de delírio das imagens. A imagem "bebeu a mulher" promove a desrealização das coisas. Aliam-se a ela, o procedimento de antropomorfização da morte, representada familiarmente em sua cela em uma posição erótica, como se a oferecer e a seduzir o preso, a imagem da vegetalização do preso no terceiro verso, e a imagem das "coxas" que erotizam o sono. Os índices eróticos conotam a natureza passional, reveladora de uma *hybris* que implica um relacionamento impertinente com o mundo. Nos dois versos, que são a fala da personagem, Deus e o mundo são problematizados como se diretamente ligados à sua

João de Deus

qual seria o fim?

condição e ao seu destino. Deus na nossa cultura cristã é amor, mas no poema só se chega a Ele pela via contrária, vivendo o desamor; o mundo que deveria ser o lugar da perfeição, da harmonia, não o é. O preço do encontro com Deus é muito alto, a transcendência se atinge com a dor. Deus e o mundo não respondem aos desejos e indagações metafísicas do homem. Deus, em sua onipresença, é injusto porque só o sofrimento leva a Ele; o mundo não é o paraíso, não corresponde ao lugar que o homem sonha. E a realidade, absurda, só as imagens poéticas podem dar conta dela.

Há um desentendimento entre o homem e o mundo e a possibilidade de transcendência. Diante desse desencontro com o lugar que deveria harmoniosamente abrigá-lo e aquele que deveria calar o seu espírito ("Sem amor é que encontramos Deus, — me/diz."), o crime de Pedro Norato se torna tão natural quanto a necessidade de beber água. O homem não se reconhece no mundo. Desumanizado, fragmenta-se na incompreensão das coisas, na desumanização do ser. A indigência de Pedro Norato é a mesma indigência da nossa condição humana, abandonados aqui na terra por Deus; recompondo-nos das perdas e das ruínas do presente, tentamos dar uma imagem para o perdido, naquilo que criamos.

O último verso resgata o sujeito do poema, oculto atrás da história do preso. Toda a emotividade do eu lírico emerge na imagem da "sarjeta", que conota a solidariedade e a participação na dor do outro. A imagem é cruel, ao reduzir o ser humano a uma condição degradante. É assim que o poeta participa da miséria de

Pedro Norato e conseqüentemente do mundo. A solidariedade não se encerra em uma visita, mas sim se integra na dor do outro. É a aliança do poeta com os homens, traço profundo de sua humanidade e solidariedade, de sua dor diante das injustiças, da opressão, do mundo frio e distante. Esse é o seu "desherói", com quem vive a experiência da compaixão; é o seu "fundo amor pelos humilhados e ofendidos de nossa sociedade", como ele disse em uma entrevista. Seu engajamento é este: na condição humana.

Manoel de Barros em algumas entrevistas levanta a questão do engajamento, quando se mostra avesso a dar uma função para a poesia que não seja a de "promover o arejamento das palavras, inventando para elas novos relacionamentos, para que os idiomas não morram a morte por fórmulas, por lugares comuns³²." Outra função seria "pregar a prática da infância entre os homens³³." Mais tarde, em 1994, em uma entrevista para o Jornal **Leia**, ele volta a reiterar esse aspecto, quando perguntado sobre a poesia ser utilizada como instrumento político: "Função da poesia é encantar palavras. Tem outra: enlouquecer as palavras para que elas transmitam os nossos delírios. Tem outra função ainda, que é a de renovar o idioma³⁴." E para Giovanni Ricciardi, ele vai ser taxativo ao falar de seu livro **Face imóvel**: "**Face imóvel**, editado pela Século XX do Rio, é meio engajado na política. Eu não gosto deste livro. Eu não penso que poesia deve ser engajada. Poesia é linguagem³⁵."

³² BARROS, M. (1990), p. 310

³³ Ibidem, p. 311

³⁴ BARROS, M. In: **Jornal Leia**. São Paulo, Editora Brasiliense, p. 04, mar., 1991.

³⁵ BARROS, M. In: RICCIARDI, G. (1991), p. 99.



Bernardo: personagem de Manoel de Barros

Fonte: Arquivo pessoal do poeta

Para o poeta, a experiência histórica e social da poesia é vivida na linguagem; ela não se submete a doutrinas e a ideologias. O que Barros defende, é que a poesia não precisa se comprometer com idéias alheias ao seu universo ou ser sectária, se colocar a serviço da política para ser engajada no homem e seu presente. Mas, na medida em que é linguagem e está permeada de uma realidade histórica e social, é expressão das injustiças sociais, da desumanização do ser, da alienação. Talvez Manoel de Barros se aproxime de Ungaretti quando este diz que

... se o poeta está necessariamente dentro da história, não pode deixar de perceber o sofrimento humano que o rodeia e — pelos caminhos que são os seus que não lhe podem ser ditados — ao se exprimir será naturalmente levado a dar à sua atividade um significado de libertação, que está na própria essência da poesia.³⁶

Inserido na história, o poeta não escapa de seu tempo, não evita o mundo, sua sensibilidade se solidariza com o sofrimento humano porque faz parte dele também.

Manoel de Barros, quando jovem, participou da Juventude Comunista, tem uma formação de esquerda e se define até hoje como homem de esquerda. No entanto, ele não vê na poesia um meio de intervenção explícita na realidade ou um engajamento que não seja na linguagem. Essa consciência da poesia como linguagem foi construída ao longo do amadurecimento de sua obra (madura). Em seu

³⁶ UNGARETTI, G. (1994), p. 222

primeiro livro, **Poemas concebidos sem pecado**, a preocupação social é visível. Os "Postais da cidade" e "Retratos a carvão" ali pintados são de tipos marginalizados, oprimidos pelas injustiças, pela má condição de vida e pela exploração do homem pelo homem. O poema anota a miséria das personagens exposta no uso da função referencial da linguagem. Parece-nos que, contrariando o ponto de vista do poeta hoje, naqueles poemas o que interessa é o sofrimento das pessoas, suas vidas miseráveis, e não exatamente o cuidado com a linguagem, pois inclusive sua dimensão estética cede lugar a um realismo crítico, irônico, virulento. É o caso dos poemas "Maria-pelego-preto" e "Antoninha-me-leva", nomes de duas prostitutas de sua infância. Citemos o segundo poema:

Outro caso é o de Antoninha-me-leva:
Mora num rancho no meio do mato e à noite
[recebe
os vaqueiros tem vez que de três e até quatro
[comitivas.
Ela sozinha!
Um dia a preta Bonifácia quis ajudá-la e
[morreu.
Foi enterrada no terreiro com o seu casaco de
flores.
Nessa noite Antoninha folgou.
Há muitas maneiras de viver mas essa de
[Antoninha era de morte!
Não é sectarismo, titio.
Também se é comido pelas traças, como os
[vestidos
A fome não é invenção de comunistas, titio.
Experimente receber três e até quatro comitivas
de boiadeiros por dia!

GEC, p. 54

Transformado o seu corpo em mercadoria, em consonância com o capitalismo, a prostituta o explora, à margem desse sistema, para sobreviver. O seu corpo é a sua força de trabalho. A degradação do corpo e a sua erotização vêm juntos. Mas a degradação não leva as personagens a perder a humanidade, a solidariedade, como mostra o episódio da "preta Bonifácia". Nesse poema, que prima pelo prosaico, a ausência das imagens e o humor traçam o retrato patético da miséria. No seu realismo, parece que o poeta se preocupa mais com a sua visão de mundo do que com a elaboração do poema. A poesia é sofrimento, é engajamento crítico. Ela expõe a história e se solidariza com os miseráveis e indigentes, de forma explícita.

Segundo Adorno, "Obras de arte, todavia, têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde."³⁷ A ideologia escamoteia a realidade, cria um discurso próprio. Basta reler o poema e parar nas duas interpelações da voz que narra a triste história de "Antoninha". A ironia e o humor parodístico estão presentes. Há a confluência de dois discursos do outro no poema: o primeiro é conservador, reacionário; o segundo é o do sobrinho, é social e contra-argumenta àquele. O discurso do sobrinho desmascara o discurso ideológico, revela a face de um sistema que espolia o homem, destituindo-o de sua condição humana e social, levando-o a comercializar o próprio corpo para sobreviver. A poesia é participação, desejo de

³⁷ ADORNO, T. W. (1983), p. 195

interferência em uma realidade cruel, desnudamento de um sistema centrado na exploração do homem.

O comprometimento da poesia de Barros com a condição humana, como já o dissemos, começa em seu primeiro livro, **PCSP**, e vai permear toda a trajetória de sua obra, de forma mais explícita ou mais velada, mas sempre acentuando a sua escolha pela escória da sociedade e o sentimento do fragmentário vivido pelo poeta. Em **PCSP**, temos o registro quase que referencial da vida degradada das personagens da infância de Barros. O olhar do poeta se reveste de uma humanidade e de um realismo pungentes, ante o que o leitor se compadece e adere às figuras que sobrevivem no residual da vida, como Polina, Sebastião, Cláudio, Seu Zezinho-margens-plácidas e tantos outros. O humor está presente conferindo ambigüidade aos poemas. Às vezes, leve, confundindo-se com a maneira das personagens se relacionarem com a realidade, outras vezes, irônico, num tom de paródia que revela a presença do eu participativo.

Embora Manoel de Barros refira-se a **Face imóvel** como um livro politicamente engajado, atribuindo a este engajamento a sua pouca qualidade, discordamos dessa opinião. **FI** tem pouca qualidade não exatamente por seu comprometimento com o contexto da guerra. O poeta não soube solucionar em poesia a angústia, a bestificação e o sentimento de impotência diante da brutalidade do nazi-fascismo, como Carlos Drummond fez em **A rosa do povo**, livro publicado três anos depois do de Manoel de Barros. A queda de qualidade em relação ao livro anterior deve-se,

principalmente, à falta de densidade poética dos poemas, à uma certa indefinição de temas e estrutura, acresce que a paisagem é urbana, território que não pertence a poesia de Barros.

Quando o engajamento é bem elaborado e resolvido nos poemas, ele passa a fazer parte de sua configuração e não pesa, desaparecendo o caráter panfletário que pode assumir e se integrando à essência da poesia e tornando-se uma possibilidade de leitura. É o caso de **Gramática expositiva do chão**, publicado em 1969, quando o país vivia um momento crítico, com cerceamento de liberdade de expressão e repressão política. Esse livro é muito mais engajado politicamente do que **FI**; permite-nos, de imediato, uma leitura metalingüística e outra engajada na circunstância histórica, política e social. Excelente em seu conjunto, tem ritmo e densidade poéticos e equilíbrio entre as seis partes que o compõem.

Quanto à crítica ao momento histórico, podemos vê-la em vários índices fornecidos pelos poemas, a começar pela figura do preso da primeira parte designada "Protocolo vegetal". O título inicialmente nos remete para a linguagem burocrática dos registros de audiências e dos inquéritos policiais dos aparelhos ideológicos de repressão, muito acionados àquela época. Todo esse contexto de prisão e investigação se apresenta no poema. Há um "preso"; há a busca e apreensão de objetos desse "preso"; há os depoimentos dos amigos. O "preso" é "encantador de palavras", ou seja, poeta, clara referência à perseguição e prisão dos artistas. Outro índice dos movimentos de esquerda é a alusão a

Karl Marx. O poema apresenta elementos familiares à crônica que registrou a história daquele momento crítico vivido pelo país. Não há como lê-lo sem se lembrar da repressão, prisão e tortura de muitos artistas e intelectuais. Citemos um fragmento:

Protocolo vegetal

1.

Trata do episódio que veio a possibilitar a descoberta de um caderno de poemas

Prenderam na rua um homem que entrara na prática do limo

lista dos objetos apreendidos no armário gavetas buracos de parede, pela ordem: 3 bobinas enferrujadas 1 rolo de barbante 8 armações de guarda-chuva 1 boi de pau 1 lavadeira renga de zinco (escultura inacabada) 1 rosto de boneca - metade carbonizado - onde se achava pregado um caracol com a sua semente viva

(...)

pela delicadeza de muitos anos ter se agachado nas ruas para apanhar detritos — compreende o restolho

a esse tempo lê Marx

tem mil anos

é descoberto dentro de um beco abraçado num esterco que vão dinamitar

(...)

era de profissão encantador de palavras

(...)

GEC, p.155-7-8

"Protocolo vegetal", primeira parte do livro, é um longo poema organizado pela enumeração caótica de objetos remissivos ao inútil e ao universo da própria literatura. À primeira vista,

os elementos enumerados nada têm a ver com a situação e a sua gravidade, ou seja, a prisão de um homem. Mas é justamente pelo nonsense que reveste o poema de um tom alegórico que percebemos a sua conotação política. O homem preso é um marginal, que corresponde, em seu valor social, às coisas inúteis apreendidas. A sua prisão se torna sem sentido porque o seu perfil, composto pelos objetos que coleciona, é o de um homem que vive a indigência.

A linguagem que dificulta a apreensão de um sentido politicamente engajado, disfarçando-se sob a acumulação de objetos e realidades distantes da circunstância histórica, responde ao momento de tensão ideológica e repressão vivido pelo país. Conseqüentemente o poema, em aparência, omite o seu momento histórico, pondo em evidência a formulação de uma poética que contempla o ordinário.

O texto põe em foco uma questão metapoética. Será nesse livro que Manoel de Barros começará a dar contornos mais nítidos a uma definição poética iniciada em **Poesias**. Numa segunda instância, se entrevê o comprometimento com o homem e a participação política que ficam mais claros a partir desse livro. Nesse sentido, **GEC** é fundamental porque nele se configura o seu tipo de engajamento. Barros tece reflexões acerca de sua poesia, elege o homem socialmente inútil e as coisas do chão como objeto de composição de uma poética. A palavra barreana é uma palavra "promíscua" e traz na sua escolha e uso uma atitude crítica do poeta que a instrumentaliza para pensar o mundo e a

existência, exercendo-a como possibilidade de desalienar o homem.

93 1523 / Talvez uma leitura política não agrade ao poeta, tão avesso às questões político-ideológicas, mas essa é uma das possibilidades do texto, à qual não se pode ficar alheio, mesmo porque, segundo Jean Bellemin-Noel, "O poema sabe mais do que o poeta"³⁸. Basta relacionar o seu nível de significado com a época de sua primeira publicação: os pontos de contato com o regime militar são evidentes. E se avançarmos mais no livro, logo à frente, em sua quinta parte, encontramos o poema "A máquina: a máquina segundo H.V., o jornalista", clara alusão à sociedade capitalista e contraponto ao poema que o antecede e tematiza a máquina poética, "A máquina de chilrear e seu uso doméstico". Citemos um fragmento de "A máquina: a máquina segundo H.V., o jornalista":

A Máquina mói carne
excogita
atrai braços para a lavoura
não faz atrás de casa
usa artefatos de couro
cria pessoas à sua imagem e semelhança
e aceita encomendas de fora

A Máquina
funciona como fole de vai e vem
incrementa a produção do vômito espacial
e da farinha de mandioca
influi na Bolsa
faz encostamento de espáduas
e menstrua nos pardais

A Máquina
trabalha com secos e molhados
é ninfômana

³⁸ BELLEMIN-NÖEL, (1983), p. 13

agarra seus homens
vai a chás de caridade
ajuda os mais fracos a passarem fome
e dá às crianças o direito inalienável ao
sofrimento na forma e de acordo com
a lei e as possibilidades de cada um

GEC, p. 172-3

A "máquina" pertence ao universo capitalista, funciona como uma metáfora da sociedade do capital. Ela paira sobre todos, com um poder demiúrgico capaz de tudo saber e estar presente em todo lugar. Deificada, a "máquina" cria pessoas à sua imagem e semelhança. Como uma grande metáfora da sociedade, ela é unificadora dos contrastes de um país subdesenvolvido. É capaz de unir imagens do atraso e da modernidade: de um lado, "braços para a lavoura", "farinha de mandioca" "fole de vai e vem" e de outro lado, "a produção do vômito espacial", "influi na Bolsa". A tudo atropela, nada escapa aos seus tentáculos. Símbolo de uma sociedade tecnicista que desumaniza o homem, a "máquina" é grotesca e cômica, parece até mesmo obsoleta no seu gigantismo, na sua capacidade de aglutinar o arcaico e as referências da sociedade moderna.

O título insere no poema a perspectiva do olhar que representa, na sociedade da mídia, o formador de opinião: a imprensa, que pode legitimar os fatos, escamoteando-os, como também ser um meio de resistência, desnudando-os. Sob o olhar do jornalista é que vemos a "máquina". O poema joga com o não dizer, ou dizer nas entrelinhas e oculta sob as iniciais do nome

a identidade do jornalista, seja fictícia ou não, indicando, com esse jogo, aquele momento histórico de censura e repressão.

No país dos contrastes, a máquina está em destaque nos jornais e o espaço do poema se assemelha ao espaço do jornal que coloca lado a lado notícias do progresso e da miséria. Sua linguagem se aproxima da linguagem jornalística: direta, impessoal e com um certo tom de manchete, de poema saído das páginas dos jornais em meio ao entusiasmo de uma bolsa de valores e ao sofrimentos de crianças carentes. Mas ao mesmo tempo a linguagem traz o prosaico para o poema, talvez para assinalar a presença invisível da máquina nas coisas mais cotidianas.

Quanto à sua estrutura, o poema limita-se a enumerar os serviços da "máquina", a registrar a sua participação em todos os acontecimentos. Não há um eu lírico, nem a presença daquele que nos apresenta a "máquina", o "jornalista". O humor é instaurado, não pela intervenção do eu que ri de sua impotência ou desgraça diante do sistema, mas sim pelo arranjo e combinação de palavras no eixo sintagmático que vincula à "máquina" os fatos mais insólitos que diretamente não lhe dizem respeito.

Gramática expositiva do chão assinala, sim, a participação do poeta em um destino comum, em que o poeta preserva nela a esperança e os mistérios da aliança com o outro. A dor coletiva, as contradições sociais, as injustiças, tudo que tolhe a liberdade do homem e esbate a sua condição humana é recolhido

para o poema e dá forma à experiência do fragmentário que o poeta encarna em sua poesia.

O comprometimento de Manoel de Barros com a realidade social, como vimos, caminha de uma relação mimética para uma relação muito mais estética com o real, condicionada pela linguagem, pela pesquisa e busca de uma linguagem que mescle profundamente a dor do sujeito fragmentado à crítica ao mundo.

Resumindo, nos seus primeiros poemas que trazem a preocupação social, o poeta opta pelos excluídos que sofrem as consequências de uma sociedade dominadora, tecnicista, que o poema "A Máquina: a Máquina segundo H.V., o jornalista" representa. São os espoliados pelo sistema: a prostituta, o marginal, o bêbado. Mais tarde, Manoel de Barros redimensiona o seu engajamento, percebe a linguagem poética como capaz de expressar e expor as contradições sociais e de dar conta do sentimento do fragmentário. Praticamente desaparecem os tipos como "Antoninha-me-leva" para surgirem tipos como Bernardo, Andaleço, Gedeão, Apuleio. São seres que vivem à margem da sociedade sim, mas se protegem dela criando um mundo lúdico, em comércio com a poesia. São como os "iluminados profanos" de Walter Benjamin que redescobrem, no limiar da cidade, o mundo através das imagens poéticas. O perfil desse homem, Barros o compõe em "Sujeito", poema de **Arranjos para assobio**:

Usava um Dicionário do Ordinário
com 11 palavras de joelhos
inclusive bestego. Posava de esterco
para 13 adjetivos familiares

inclusive bêbado
 Ia entre azul e sarjetas.
 Tinha a voz de chão podre.
 Tocava a fome a 12 bocas.
 E achava mais importante fundar um verso
 do que uma Usina Atômica.
 Era um sujeito ordinário.

GEC, p.223

Sujeito inviável em nossa sociedade, ele se alinha com a visão poética da realidade. Para o belicismo de uma usina atômica, ele oferece o verso; se há a fome, ele a toca como um instrumento; se a sarjeta permeia o seu caminho, o azul o alarga; e é na voz que se apodera do chão e a palavra será sempre sinal dos laços do sujeito ordinário com a poesia.

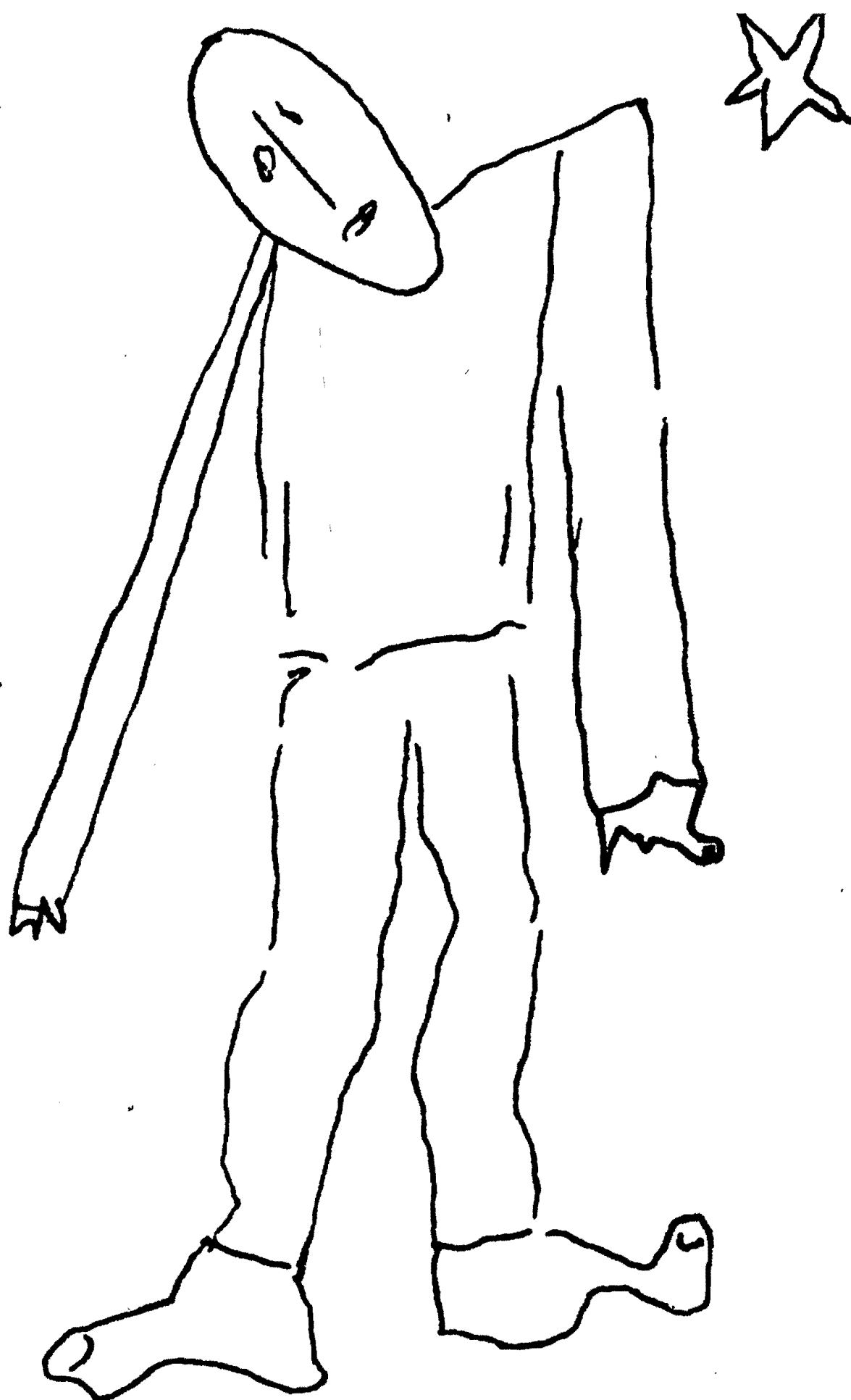
Segundo Ernst Fischer, "Numa sociedade em decadência, a arte, para ser verdadeira, precisa refletir também a decadência. Mas a menos que ela queira ser infiel à sua função social, a arte precisa mostrar o mundo como possível de ser mudado. E ajudar a mudá-lo."³⁹ Vivendo numa cultura em crise, descontínua e permeada de valores extremamente instáveis, abalada por um "mal estar", que tem fundamentos filosóficos e científicos, o poeta sensível ao mundo e ao outro muda as palavras, faz repercutir nelas, através das imagens, as ressonâncias do mundo. O fato de se colocar como linguagem diferente num universo de linguagens que veiculam as injustiças, o consumismo e as relações baseadas nas produções sociais já assinala seu protesto contra o

³⁹ FISCHER, E. (1983), p. 58

desencantamento do mundo, que vivemos desde o começo da Idade Moderna.

A lírica não é incompatível com a sociedade. Octavio Paz observa que "O poema, ser de palavras, vai além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas o poema não teria sentido - e nem sequer existência - sem a história, sem a comunidade que o alimenta e à qual alimenta."⁴⁰ A prisionaridade essencial do poeta lírico é participativa e, na literatura moderna, assume outras formas, dramatizando-se, como vimos em Manoel de Barros. Poetizando esses tipos, que destituídos de um uso social, ganham um uso poético, Barros recompõe, no espaço do poema, os fragmentos de seu ser e é profundamente solidário com o outro.

⁴⁰ PAZ, O. (1976), p. 52



ESTRELA ENCOSTA QUASE EM SUA BOCA
DESCALÇA

Harold G. Barron

Bonecos de Manoel de Barros

Fonte: Arquivo pessoal

3 A CONSCIÊNCIA CRIADORA

*Acho que um poeta usa a
palavra para se inventar. E
inventa para encher sua
ausência no mundo. E inventa
quase tudo, sendo que só
falta o começo e o resto.*

Manoel de Barros

Neste capítulo, pretendemos extrair dos poemas de Manoel de Barros uma poética articuladora de um projeto estético subjacente à sua obra. Um projeto que visceralmente instaura na poesia brasileira o lugar poético das coisas e seres insignificantes. Ao mesmo tempo, expõe a realidade e o homem cindido em meio a uma cultura múltipla e fragmentária, onde a idéia do sujeito histórico uno, contínuo e coerente desaparece sob as ruínas do presente. A consciência reflexiva permite ao poeta olhar o seu tempo através de seu objeto de criação e a historicidade circunstancial e literária se introduz na tessitura do poema. Essa consciência norteia os valores estéticos e éticos do poeta.

Todo poeta moderno confere em sua obra significativo espaço à metalinguagem, expondo ao leitor sua poética, o código estético que assinala suas opções temáticas, suas leituras e preferências dentro da tradição literária, e o seu desejo de doar uma nova linguagem ao homem. A consciência reflexiva que pontua a lírica moderna, algumas vezes, vela-se, recolhe-se à intimidade do poema e ao silêncio do poeta como um narciso

desencantado de sua imagem, nada dizendo sobre a construção da poesia, deixando à persistência e à intuição do leitor o trabalho de de(re)cifrar os enigmas do texto. Assim, a partir de citações aqui, referências acolá, coincidências insistentes de palavras ou imagens que insinuam um diálogo com outro poeta, metonímias de leitura, pequenos espelhos especulativos, o leitor atento pode construir o universo poético desse tipo de poesia, que se recusa a especular sobre si mesma tão abertamente, reservando-se apenas dizer sobre o mundo e sobre o eu lírico.

Outras vezes, a poesia moderna faz das indagações sobre si mesma uma fonte de criação. O poema desnuda-se em frente ao leitor e o mistério das palavras que se atraem pelo som ou pelo sentido, o verso perfeito, a imagem iluminadora revelam-se como trabalho de uma consciência criadora, que imprime os sinais de modernidade em sua lírica, lê, relê e deixa rescrever-se propositadamente no seu discurso a tradição da literatura. As constantes da lírica, então, constituem o seu próprio processo de construção que coloca em evidência a linguagem e sua relação com a realidade, como já chamou a atenção João Alexandre Barbosa em seu livro **As Ilusões da modernidade.**

A reflexão sobre a experiência poética toma lugar no poema, tornando-o um espaço por onde circula uma determinada concepção de poesia, um sistema de idéias ou teoria que dará conta de como uma visão particular sobre o objeto estético considera e constitui o poema. O poeta passa do lugar de

criador para o lugar de poeta-crítico, leitor de si mesmo, que formaliza a criticização do discurso poético no seu próprio espaço. A mimese desloca-se da circunstância do eu lírico e da realidade externa para refletir os arranjos, as tramas e a unidade interna do poema. É claro que diante da auto-reflexividade da poesia moderna o lírico e a visão sobre ele transformaram-se. A lírica hoje mobiliza a razão e outras sensibilidades que não apenas a emoção ou a efusão epidérmica. Um certo refinamento do sentir, proporcionado pelo intelecto e pelo avanço da autonomização da arte em geral, envolve a lírica e sua recepção. Não se pode ler um poema lírico sem não inserir, junto com o eu lírico, no mínimo uma outra voz, uma voz crítica, reflexiva.

Roland Barthes, em seu livro **Crítica e verdade**, escreve sobre essa duplicidade da literatura de ser ao mesmo tempo "objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura."¹ Barthes traça um breve percurso da metalinguagem desde a consciência artesanal da literatura, vista em Flaubert, passando pelas poéticas de Mallarmé, Proust até chegar à "brancura da escritura" que ele vê em Robbe-Grillet. O crítico vai mais longe e acredita mesmo que talvez o nosso século se defina como o da pergunta "Que é a Literatura?" A dupla função do texto literário — poética e crítica — ainda na concepção do estudioso francês, marca, de fato, a literatura desse século, embora saibamos que já vem de

¹ BARTHES, R. (1970), p. 28

muito tempo a sua auto-referencialidade, a sua consciência configurada em pequenos índices. Pertence a este século, no entanto, o seu aprofundamento e a sua sistematização em linguagem indissociável do objeto literário. Metalinguagem ou linguagem sobre linguagem, o processo cognitivo da literatura está presente sob várias nuances na produção literária atual, em simetria com o contexto histórico que a cada dia exige mais a autonomização das diversas áreas do conhecimento.

Em Manoel de Barros, uma das possibilidades de leitura de sua poética se estrutura, primeiramente, na proposta de construção do poético pela instabilidade do sentido, pelo fragmento e pela descontextualização da palavra de seu uso comum, e num discurso que constantemente remete para a sua própria ficcionalidade. Em segundo lugar, na busca de uma linguagem perdida que se resolve no desejo que todo poeta tem de criar uma língua. É esta leitura que pretendemos encaminhar neste capítulo.

A visão sobre a poesia; a opção pelo universo das coisas ordinárias; o sentimento do fragmentário de um homem que acompanhou várias referências culturais se desmoronarem e que compõe o seu verso em consonância com esse sentimento; a busca da palavra incorporante, adâmica, que seja sinal da escolha do autor pelas coisas do chão e seja também desejo, promiscuidade, filiada ao princípio do prazer; a utopia de legislar sobre o mundo recuperando uma linguagem perdida; a unidade original, capaz de criar interações entre homens, animais e vegetais,

estabelecendo uma ética de compensação mútua; enfim, a contradição de compor uma poesia sempre em ruptura, mas cantando profundamente a unidade paradisíaca perdida, são propostas que podemos encontrar nos poemas de Manoel de Barros. Tudo isso demonstra uma éspecialíssima visão de mundo, uma concepção do poético, em diálogo com a Modernidade e indica ao leitor, na leitura de sua poesia, a liberdade de "um rumo nem desconfiado", na busca de um sentido, como ele mesmo já escreveu. Então, das reflexões de Barros no próprio espaço do poema e ainda de suas entrevistas, extrairemos uma poética, norteadora de sua produção artística.

3.1 Os bens do poeta

Manoel de Barros não é um poeta que transita pelo texto crítico e ensaístico como João Cabral de Melo Neto que, além de expor sua "psicologia da composição" em poemas, debruça-se sobre considerações acerca da poesia ou da arte em geral, como é o caso de seu belíssimo ensaio sobre a pintura de Miró. Muito menos escreveu um depoimento sobre sua experiência poética como o fez Manuel Bandeira em seu extraordinário **Itinerário de Pasárgada**. Também não é dado a manifestos, a militância artística como o seu poeta de referência eletiva, Oswald de Andrade.

Manoel de Barros faz as reflexões críticas em torno do seu ofício no espaço interno da poesia, numa daquelas atitudes metalingüísticas frente ao texto que Gilberto Mendonça Teles chama de *interior*². Ou então em suas entrevistas que, devido às peculiaridades da linguagem ali usada, podem ser consideradas muito mais uma peça literária do que propriamente um documento periférico ao texto e meramente esclarecedor das concepções artísticas do poeta. Ao contrário, a ambigüidade própria da poesia se expande para as suas entrevistas. Obedecendo à disposição da prosa e situando-se num contexto que se pressupõe uma linguagem referencial, certos trechos delas podem, no entanto, ser considerados poemas, embarçando o leitor quanto à delimitação de fronteiras entre os gêneros literários. O poeta diz: "Gostaria que uma entrevista fosse também um texto poético."³

Quase sempre escritas, respondidas a prazo em seu escritório, "lugar de ser inútil", como ele mesmo diz, elas são híbridas, ambíguas, quase nada elucidam sobre a sua poética. Constituem muitas vezes um reforço da ambigüidade de seus poemas, quando não um prolongamento deles. São elaboradas em analogia com os textos poéticos e muitas vezes se repetem. A história, por exemplo, do encontro do poeta com Guimarães Rosa está praticamente em todas elas. É claro que o entrevistador a direciona para isso e quer ressaltar o encontro entre esses

² TELES, G. M. (1989), p. 124

³ FRANÇA, P. A obsessão da palavra. *Jornal Leia*, São Paulo, mar. 1991.

dois grandes nomes da literatura brasileira, considerando que são dois inventores da linguagem poética. Pelo que Manoel de Barros diz, podemos imaginar o grau de invenção da conversa, o tanto que o poeta não deve ter aumentado em favor da poesia.

As entrevistas de Barros formam uma obra à parte e como tal merecem um estudo detalhado e profundo. Não é o nosso caso aqui. Deter-nos-emos nelas na medida em que são um objeto estético com um propósito metalingüístico e fazem parte da busca do domínio da palavra, tanto que são preferencialmente respondidas no recolhimento, como se também fossem movidas pelo desejo e pela paixão do poeta, e participassem da revelação de sua poética, na solidão do eu lírico. Mas, apesar da alta temperatura de ficcionalidade, permitem-nos extrair delas as intenções do autor, que pretendemos considerar sem exatamente comprometer as possibilidades de leitura de sua poesia. Principalmente porque estas ampliam os sentidos daquelas.

Em uma entrevista para a revista espanhola **El Paseante**, perguntado se pode haver um poema puro, sem qualquer referência cultural, Manoel de Barros responde que não. E diz que embora uma criança possa dizer coisas poéticas, os pássaros possam cantar belamente, se não houver uma consciência artística nenhuma manifestação poética é arte.⁴ O poeta acredita que só a intervenção deliberada do artista pode transformar a massa informe em escultura, palavras em poema. A consciência

⁴ LIMA, C. E. C. Entrevista con Manoel de Barros. Revista **El Paseante**. Madrid: Ediciones Siruel, nº 11, p. 125-135, 1985

artística preside a obra, retira do caos a forma, ordena o disperso em possibilidades de sentido.

Essa consciência imersa no texto, quer quando o poema se volta para o universo referencializado, ou visível, quer quando o poema se volta sobre si mesmo, Barros vem construindo desde os seus primeiros livros, em consonância com a sua opção amorosa pelo ordinário, com a sua visão de mundo rente às coisas do chão. A teoria poética emergente daí, mais do que uma *ars poetica* que estabelece técnicas, revela a visão particular do poeta sobre seu ofício, clareia influências e leituras, prende-se à sua vida, ao sentimento de mundo que lhe confere humanidade, à sensibilidade trágica que encarna a divergência entre a poesia e esse mundo, ao ser fragmentado intimamente biografado pela história deste século.

Em **Poemas concebidos sem pecado** (1937), a experiência poética de Barros é esboçada em algumas referências biográficas sobre os primeiros passos dados em direção à poesia pelo menino "Cabeludinho". O livro está cheio de evocação da infância, do infante mítico que é fonte de poesia e, que, ao longo da trajetória de Barros, sempre que aparecer, promoverá a infância em seus textos. Os poemas revelam a descoberta que ele faz da poesia, a "vocação", o menino diferente dos outros, as leituras no internato, no Rio de Janeiro, e a figura do padre francês do Colégio dos Maristas, muitas vezes, mais tarde, lembrada como aquele que lhe colocou nas mãos um livro de Padre Vieira, dado importante na forma  o do poeta. O encontro com a sintaxe da

oratória, o português perfeito, provocou no menino o choque entre o erudito e o popular, entre a linguagem culta, exemplar e a linguagem dos meninos e párias de sua infância. Segundo o próprio poeta, a leitura de Padre Vieira levou-o a perceber a palavra, o seu ritmo, a sua tessitura sonora e a sintaxe elaborada. Ao descobrir a fisicidade da palavra, Barros descobriu o seu lado encantatório, o seu poder quase que xamânico, a atração entre elas exercida pela sonoridade, surgindo daí as aproximações insólitas, as imagens que unem palavras de significados discordantes.

Poemas concebidos sem pecado, em seu título, remete-nos à concepção de Cristo por Maria. A consciência artística manifesta-se com o poeta dessacralizando o discurso bíblico e sacralizando o discurso poético. O título é curioso: ao mesmo tempo em que anuncia a inocência dos poemas, a pureza do primeiro livro publicado aos 21 anos, quando qualquer pecado pode ser cometido, pois a juventude o justifica, também articula um diálogo com o discurso bíblico, de forma que o profano - poemas - se infiltre no sagrado, depreendendo daí várias leituras, até mesmo a de que a poesia nasce de maneira inexplicável. O título apresenta um certo humor, um traço de paródia, de molecagem oswaldiana ao reler o discurso bíblico. Esse tom marcará todo o livro, ora com a presença da consciência artística mais evidente, ora mais esmaecida. Vejamos como o menino é descoberto como poeta:

5.

No recreio havia um menino que não brincava
 com 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 bairra dor de barriga
 desse feijão bichado.

GEC, p.38

É a vez do discurso poético ser dessacralizado pelo desenlace inesperado do poema que instala o humor, a zombaria do menino, da idéia que faz o padre da condição de poeta. A expectativa em torno de um topos da literatura — o poeta é o solitário, o que se afasta dos outros — expectativa que o padre tem, é totalmente destruída, rebaixada ao nível mesmo do vulgar, da inserção do prosaico, do cotidiano, numa linguagem própria do humor modernista. No poema seguinte a esse, continua a mesma dicção que nos lembra Oswald de Andrade:

6.

Carta acróstica:
 "Vovó aqui é tristão
 Ou fujo do colégio
 Viro poeta
 Ou mando os padres..."

Nota: Se resolver pela segunda, mande dinheiro para comprar um dicionário de rimas e um tratado de versificação de Olavo Bilac e Guima, o do [lenço.

GEC, p. 39.

Esse poema, a princípio, nos passa a visão ingênua do menino, a infância na poesia. Poema sintético, com uma dose de humor, a "Carta acróstica" remete-nos ao acróstico, poema de forma pré-fixada, pelas letras do nome da pessoa a ser homenageada, o que nos lembra o domínio da forma na escola parnasiana. A referência ao dicionário de rimas e ao tratado de versificação de Olavo Bilac e Guima⁵ também remetem-nos ao mesmo Parnasianismo. Mas o tom coloquial e o humor que envolvem o poema são próprios do Modernismo. Até mesmo a sua contradição formal é modernista: um inocente e precário poema acompanhado de uma nota complementar que, por sua própria característica, faz parte do prosaico, e, assim, quebra a configuração formal do acróstico.

Um acróstico pressupõe um trabalho elaborado da fôrma. No entanto, aqui temos uma brincadeira com a avó do menino que foi estudar no Rio de Janeiro. A leitura imediata do poema aponta realmente para uma relação parodística com o Parnasianismo, pela desconstrução, via humor, da forma que, aliás, no poema, é um arremedo. A facilidade do acróstico é irônica e, em certa medida, o poema tem um valor de exorcismo dos traços parnasianos remanescentes ainda.

Alguns dados, no entanto, problematizam essa paródia de Barros ao Parnasianismo, instalando a ambigüidade na relação de poeta com a poesia parnasiana. Sabemos que foi um exímio soneticista, temos notícias de um livro seu intitulado **Nossa**

⁵ Guimarães Passos, o Guima citado, escreveu um tratado de versificação em parceria com Olavo Bilac, em 1905.

Senhora de Minha Escuridão que continha em torno de 150 sonetos. Esse livro foi levado pela polícia, como "lembrança", num episódio pitoresco de sua vida como militante comunista. Em **PCSP**, há várias referências ao léxico clássico-parnasiano: "soneto", "Grécia de Péricles", "hexâmetros", "cítaras", "éolicas harpas", "Clitemnestra", "inspiração", "lírica", "musa", entre outras, lembrando que "musa" pertence ao léxico da literatura em geral. É claro que essas referências convivem com o vocabulário prosaico que o poeta foi buscar nas personagens simples e humildes do pantanal. E para cada uma daquelas, contrapõe com elementos da sua realidade, como mandava o Modernismo: para "harpas", "viola"; para "Clitmenestra", "Petrônia lavadeira", "mãe de Raphael" que não é o anjo, nem o pintor; o "soneto" é "sonetos de dor de corno" e a "Musa" sabe "asneirinhas" e está muito mais para mulher da vida do que para uma divindade mitológica. E para finalizar, o poeta escreve que "nenhuma cidade disputará a glória de me haver/dado a luz" (GEC, p.54), como acontecia com os heróis.

Ainda sobre a relação de Barros com o Parnasianismo, temos o livro **Face imóvel** (1945), bem diferente do tom humorístico de **PCSP**, sem a presença das suas personagens populares e da cultura local, embora ainda permaneça o tom coloquial, mas com algo de solene, diferente do prosaico modernista. Este livro tem apenas 17 poemas, dos quais, apenas dois, "Balada do Palácio do Ingá" e "Incidente na praia", dialogam com **PCSP**, fugindo do espírito do livro como um todo.

FI pouco ou nada acrescenta à trajetória de Barros em termos de construção de uma poética.

Essas referências que podemos ler na esfera da significação parnasiana mostram que Barros foi um leitor dos seguidores dessa escola e andou a fazer versos parnasianos em sua juventude, o que o não diminui, é claro. Mas em suas entrevistas não há sequer menção a eles, como se ocultasse esse passado. Uma coisa é certa, ele os conhecia, embora desapareça por completo, a partir de **Compêndio para uso dos pássaros**, qualquer lembrança a essa escola. Em **PCSP**, as alusões ao universo parnasiano, como demonstramos acima, vêm em contraste com as idéias modernistas, e como adesão a estas. Ou seja, as referências aparecem para serem desconstruídas, parodiadas, como foi próprio do momento heróico modernista, bastando ler os poemas de Mário de Andrade e de Manuel Bandeira dessa fase. Manoel de Barros ensaia a sua rebeldia e faz o seu modernismo um pouco mais tarde, em 1937, para depois começar a se libertar da leitura ao pé da letra e com todas as letras da matriz modernista, quando publica **Poesias** (1956), 19 anos depois de **PCSP** e 14 anos após **FI**.

Demoramo-nos nesses aspectos para mostrar como a consciência artística de Barros se faz lendo a tradição, negando-a, em diálogo com outros autores, acumpliciando-se com aqueles que acredita serem o modelo ideal. Inicialmente aderindo a esse modelo, depois estabelecendo a diferença na abertura de um caminho próprio à medida em que relê as

conquistas do paradigma escolhido. Para a formação de uma consciência artística, há sempre um princípio ético e estético definido, no qual o autor se inscreve para depois construir o seu próprio sistema. Manoel de Barros teve no Modernismo e especificamente em Oswald de Andrade, como já mostramos no primeiro capítulo, a base para deslanchar a sua poesia, foi lendo de perto **Serafim Ponte Grande**, os manifestos e a poesia do demolidor Oswald de Andrade que ele absorveu a estética modernista. A invenção, "a inocência construtiva", a descoberta, a surpresa satisfaziam plenamente Barros. O fragmento, a imagem que privilegia o descontínuo e o insólito, entretecidos com uma leitura apaixonada de Rimbaud, terão raízes aí.

Em **PCSP** e mesmo em **FI** já aparecem, de forma esgarçada, os fragmentos como composição de sua poética e as imagens descontínuas e inesperadas pela aproximação de elementos contrários que provocam a violenta desestabilização dos sentidos. E em **PCSP** já está presente a sua opção em poetizar um universo de referências em comunhão com as coisas do chão e com os marginalizados pela sociedade, os seres fora do esquema de produção capitalista. E ainda a sua linguagem, que é elaborada auscultando a cultura local e a fala do povo, fonte promanadora de palavras, como fica claro no poema "A draga" de **PCSP**, em que o poeta apresenta uma das suas muitas personagens, Mário-pegasapo:

(...)

Quando Mário morreu, um literato oficial,
em necrológio caprichado chamou-o de Mário Captura-
[Sapo!

Ai que dor!

Queria captura em vez de pega para não
macular(sic)

a língua nacional lá dele...

(...)

Abrigo de vagabundos e de bêbados, restaram as
expressões: *estar na draga, viver na draga por*
estar sem dinheiro, viver na miséria

Que ora ofereço ao filólogo Aurélio Buarque de
Hollanda

Para que as registre em seus léxicos

Pois que o povo já as registrou.

GEC, p.45

Barros encontra na fala do povo uma das potencialidades de criação de palavras. "A língua sem arcaísmo, sem erudição, natural e neológica", difundida por Oswald de Andrade, está presente. Na figura do "literato oficial", o poema parodia o enquadramento do falar, que o povo já consagrou e que prima pela organização sonora e lúdica das palavras, nas normas estabelecidas pela língua. Este é o rumo da poética de Barros, da construção de uma consciência reflexiva que abordará a linguagem radicalmente, desentranhando dela a percepção de sua própria ficcionalidade, diluída ainda enquanto manifestação explícita no texto, mas presente enquanto diálogo com a sua historicidade literária e busca de uma configuração mais clara, definida e de domínio sobre a palavra. A consciência reflexiva de Barros se elabora com algumas afinidades, como vimos no primeiro capítulo, afastando-se de outros movimentos que não

correspondem aos seus desejos de arranjos do objeto estético, com rupturas e com novas construções.

Instalado o espaço poético, aberta a clareira onde o poeta vai trabalhar daqui para frente, na fronteira com o discurso modernista, mais precisamente com Oswald de Andrade, resta agora definir de forma precisa o universo referencializado. Em seu livro **Poesias** (1956), esse universo começa a tomar forma e cor. O poema "Experimentando a manhã nos galos", depois de três livros publicados, é o primeiro texto que demonstra a preocupação explícita em acercar-se criticamente da poesia, é sua primeira tentativa de definição e com ela os elementos de sua poética:

...poesias, a poesia é

- é como a boca
dos ventos na harpa

nuvem
a comer na árvore
vazia que
desfolha noite

raíz entrando
em orvalhos...

os silêncios sem poro

floresta que oculta
quem aparece
como quem fala
desaparece na boca

cigarra que estoura o
crepúsculo
que a contém

o beijo dos rios
aberto nos campos

espalmando em álares
os pássaros

- e é livre
como um rumo
nem desconfiado

GEC, p.142-3

À semelhança da proliferação barroca, quando um significante é dado e em torno dele gira uma constelação de outros significantes, este poema, composto com imagens encadeadas, dá bem uma idéia da poética barroca. As imagens justapostas, a visão lúdica da realidade e o universo referencializado formado por elementos concretos, plásticos, remissivos à natureza, são traços que marcarão profundamente a poética de Manoel de Barros.

O poema assemelha-se a uma brincadeira, um exercício em torno de um significante dado que vai multiplicando-se e, conseqüentemente, indefinindo o seu sentido, desestabilizando-o à medida em que esvai a relação da linguagem com a realidade. Associada a elementos telúricos, a poesia, em seu dizer a si mesma, em vez de refletir seu processo de elaboração com um léxico especializado, pertinente à área literária, volta-se para o mundo externo a ela, capta-o de relance, e inclui em seu desvendamento aquilo que é sua matéria: as imagens da natureza, ancoradas em "vento", "nuvem", "árvore", "raiz", "floresta", "cigarra", "rio", "pássaros". Mesmo quando registra "harpa", metonímia de uma tradição poética, quando a poesia era ligada à música, o poeta associa-a à natureza na antropomorfização de

"ventos". A experiência poética se prende às imagens muito mais afins ao onírico, à vidência rimbaudiana, entretecidas com resíduos de uma realidade conhecida, do que, propriamente, a considerações restritas ao âmbito do poema ou a respeito dos mecanismos e à elaboração da poesia. O poema aqui é um objeto lúdico, lembra a escrita automática surrealista; desmontável, podemos alterar o lugar das estrofes intermediárias e o poema permanecerá o mesmo. O que importa é que a explicação da poesia pluraliza ao infinito o seu sentido.

Haroldo de Campos vê dois fenômenos na poesia moderna: de um lado a atitude reflexiva, metalingüística, e do outro, a especificidade que a linguagem vem adquirindo na eliminação dos nexos, dos elementos redundantes e na destruição da referencialidade dos signos.⁶ No poema de Barros, podemos observar estas duas atitudes. O poema explora a si mesmo, procura adivinhar nas imagens da natureza o que o constitui, mescla a reflexão e a imaginação de forma que o que os signos nos lembram da realidade é rasurado, permitindo-nos ler nos resíduos dessa rasura elementos da composição de sua poética: traços da vidência rimbaudiana, a visão onírica sobrepondo-se à visão racional, a crítica da poesia na chave da fantasia.

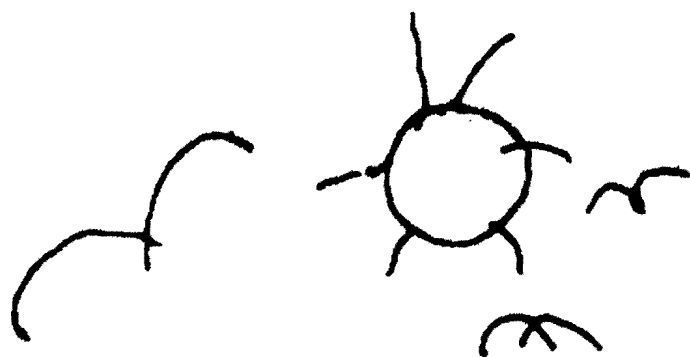
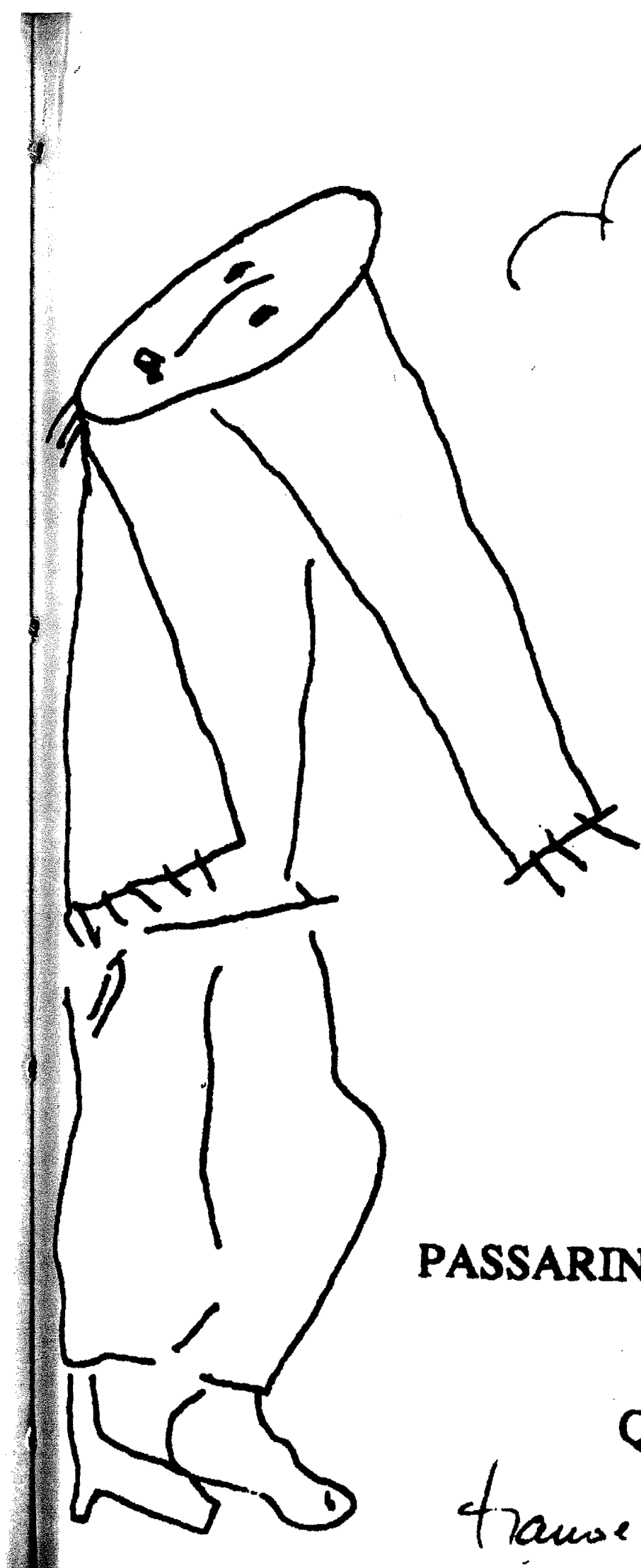
Voltando ao poema, a experiência poética é vivida em comunhão com a natureza, com o universo que mais perto afetivamente está do poeta, seja através da memória que vai desentranhar nas lembranças as imagens que remontam as

⁶ CAMPOS, H. (1975), p. 151

vivências da infância, impregnadas do onírico, do nonsense, seja através da consciência artística que pensa a poesia, experimenta a palavra em suas nuances mais diversas, capaz de dar forma ao desunido, imagem ao perdido. As imagens que unem realidades inconciliáveis, inesperadas, privilegiando a invenção, a livre fantasia, fazem parte do aprendizado no verso da desconstrução da relação mimética da linguagem e realidade.

A estrofe final é o "claro enigma" do poema em questão, que rastilhou por todas as imagens até culminar aí, na simplicidade e liberdade de "um rumo nem desconfiado", talvez pressentido, como um jogo em que se procura um caminho, que, na verdade, tem de ser adivinhado. O poema acolhe o acaso, a construção do sentido sem nenhum pressuposto racional. O poema assegura ao leitor o inaugural, o distrai da razão. Assim, redefine a nossa relação com a realidade, na chave do imprevisível, arriscando o novo, a intuição, inserindo o acaso no espaço poético para poder achar o rumo dessa poesia. Toda uma visão sobre a poesia sintetiza-se na liberdade que o não-saber cria — "rumo nem desconfiado" — e o que escapa à lógica pode descobrir. Mais tarde, Barros vai trabalhar este aspecto na vertente da "ignorância". Ele vai propor perder a inteligência das coisas para vê-las. A sua poesia estará sempre procurando fugir ao controle do que é conhecido, das evidências, do pragmatismo que marca a linguagem convencional.

A matéria de sua poesia será definida de vez em seu livro **Matéria de poesia** (1974). Depois de fazer uma **Gramática do chão**,



**PASSARINHOS AVELUDAM
SEUS CANTOS
QUANDO O VÊM**

Francisco P. de Paula

Bonecos de Manoel de Barros

Fonte: Arquivo pessoal

título de seu livro publicado em 1969, com conotações políticas e metalingüísticas, fazendo aí um tratado de sua opção pelas coisas ínfimas e pelo homem à margem do sistema, Manoel de Barros, em um longo poema homônimo ao título do livro, vai delimitar o seu universo de criação, estabelecer sua prática e sua ética, marcar o lugar da insignificância na poesia brasileira. A consciência artística terá reflexos do contexto histórico, de uma mundividência particularíssima. Pensar o poema é pensar o homem e sua realidade histórica e social.

João Alexandre Barbosa em estudos sobre a poesia de João Cabral de Melo Neto considera que o poeta pernambucano incorpora à sua linguagem a dura realidade do homem nordestino. A miséria, a "vida magra" são simétricos ao verso seco, enxuto. As considerações em torno do dizer e do fazer o poema questionam a própria realidade nordestina.⁷ Manoel de Barros também insere no seu pensar e fazer o poema o seu contexto histórico, a desagregação da cultura, a realidade em fragmentos e a crítica a uma sociedade que marginaliza o homem que vive fora dos esquemas de produção. O que é abandonado pela sociedade, destituído de sua utilidade, o poeta aproveita para o poema. Citemos um trecho do poema:

1.

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

⁷ Ver os ensaios *Linguagem & metalinguagem em João Cabral de Melo Neto* e *Balanço de João Cabral de Melo Neto*, respectivamente nos livros *A metáfora crítica* e *As ilusões da modernidade*.

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

Terreno de 10x20, sujo de mato — os que
nele gorjeiam: detritos semoventes, latas
servem para poesia

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

As coisas que não levam a nada
tem grande importância
Cada coisa ordinária é um elemento de estima

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

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

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

(...)

GEC, p. 179-80

De forma incisiva, o poeta inventaria os bens poéticos, articulando no interior do discurso do poema a reflexão sobre a experiência poética e a crítica implícita aos valores da sociedade burguesa.

O poema organiza-se em ritmo fragmentado, valendo-se da enumeração caótica, e se ancora no verbo "servir", que por si só já é crítico, uma vez que remete para o sentido de utilidade, palavra cara à sociedade de consumo. "Servir" e

similares têm na estrutura do poema uma função homóloga a do processo "recolhectivo". O poeta lança e expande as imagens e as recolhe. A escolha deste verbo para estruturar os elementos enumerados revela uma profunda atitude crítica, pois cria-se uma oposição, uma ruptura entre a sociedade e a poesia: o que serve para a poesia é justamente aquilo que não tem uma utilidade para a sociedade. Do ponto de vista desta sociedade, é o inútil. Do ponto de vista da poesia, é o que lhe serve. Ao que não tem uso social, o poeta dá um uso poético. A divergência entre a poesia e o mundo enquanto sociedade é histórica. Desde Platão a poesia é excluída, mal vista, a não ser que se obrigue à ideologia do estado. Em uma sociedade pragmática, utilitarista e consumista, a poesia sobrevive à margem, incompatível com os meios de produção, cantando o homem e seus sonhos, suas inquietações e paixões.

A recuperação dos objetos inúteis, que faz parte do processo de composição de Manoel de Barros, lembra-nos a arte MERZ de Kurt Schwitters. A arte MERZ consistia na "redescoberta do mundo perdido do objeto — a parafernália de detritos, lascas, aparas, ferros velhos, cacos de vidro, jornais, impressos sem uso, etc., que são o lastro rejeitado pela vida moderna em seu trânsito cotidiano..."⁸ — e a sua transformação em arte. Kurt Schwitters, pintor e poeta, dava aos objetos, que eram sinais dos restos de consumo, e ao "despejo lingüístico" —

⁸ CAMPOS, H. (1975), p. 35

clichês, citações, expressões sentimentais, etc. — a condição de arte. Esta atitude, ainda segundo o artista, abrangia um ponto de vista social e um prazer pessoal. Suas *collages* investem contra a arte asséptica, delimitadora do que seja poético ou não seja, e se abre para a busca de uma linguagem que recicle os objetos do ponto de vista da pesquisa e da invenção. E manifesta, também, uma crítica social, uma vez que se utiliza do que a sociedade descarta.

A poesia barreana se aproxima dos MERZ de Kurt Schwitters, quando eleva as frases clichês, os objetos e o homem descartados pela sociedade à condição de poema. E é claro que há nessa atitude uma discordância com a sociedade, cada vez mais tecnicista e desatenta à imaginação, à intuição, muito mais preocupada com o capital, com os fatos fabricados pela *mídia*, o que se confronta diretamente com o conhecimento poético do mundo. Ao eleger o inútil, Manoel de Barros também dessacraliza a poesia, dessublimiza-a, cria nela o espaço para as coisas consideradas antipoéticas e descompromissadas com determinados valores da estética. Ao se voltar para as coisas ordinárias, selecionar os objetos de sua poesia no que a sociedade despreza, o poeta vai estabelecendo a sua ética, e, assim, redimensiona a nossa visão do real, reconstrói o conhecimento levando em consideração a invenção, a intuição, o acaso, o que não tem valor. O poema "Matéria de poesia" é um verdadeiro manifesto em que a consciência de mundo do poeta se

alia à consciência artística para traçar o seu projeto poético e ético. Vejamos outros versos:

(...)
 Tudo aquilo que a nossa
 civilização rejeita, pisa e mijá em cima
 serve para poesia
 (...)
 O que é bom para o lixo é bom para a poesia
 (...)
 As coisas jogadas fora
 têm grande importância
 - como um homem jogado fora
 (...)

GEC, p. 180-1

O homem e as coisas inviáveis são recuperados pela poesia de Barros. A atitude tão contundente do poeta aponta para o lugar no mundo não só da poesia como também do poeta. Segundo Octavio Paz, o poeta vive desterrado nos subsolos da história, é um excluído, como o são todos aqueles considerados socialmente inúteis: o pária, a criança, o louco, o bêbado e o velho. Estes seres vivem no limiar da história e aproveitam de tudo aquilo que a sociedade joga fora: bule sem boca, latas, cacos de vidro, sapato velho, pente sem dente, e outros objetos menosprezados — gesto de rebeldia que vai contra a máquina da produção ao pôr para recircular o que nada produz, as sucatas, o lixo.

Junto às coisas inúteis acumuladas no poema, surgem, num relance mágico de iluminação, as imagens que unem os contrários: "chevrolé gosmento", "laminação de sabiás", "pedras

que cheiram água", "homens que atravessam período de árvore", "alicate cremoso", "lodo das estrelas". A força poética das imagens surge das combinações mais imprevisíveis e do que é abandonado, largado pelo chão, além dos limites do que a cidade aproveita. Transfigurado em imagens, o inútil dá conta da experiência do poético; fala do mundo e do fazer do poeta; dá a resposta ao utilitário, justamente com as imagens que o colocam na berlinda, como no caso de "alicate cremoso". O poeta inutiliza o objeto percebendo nele uma outra nuance, combinando-o com o que o corrompe e lhe rouba a praticidade. A imagem é veemente, corrosiva e bela. Em sua instantaneidade, apreendemos o poético, a instabilidade dos significados e vislumbramos uma nova linguagem, uma nova relação com o real. A imagem reordena o mundo. Examinar o poema é examinar o mundo, permeá-lo de uma perspectiva crítica, permitir à linguagem da poesia repensar o mundo através dos objetos e seres que nomeia, permitir à linguagem do mundo repensar-se na linguagem da poesia.

Esta é a comunhão da poesia barreana com o inútil. Das coisas humildes do chão, do homem destituído de valor social e da convivência amorosa e exuberante que sua poesia promove entre objetos que se evitam e se afastam em suas imagens, é que o poeta constrói uma teoria poética dentro da própria poesia. Em seus liames, uma força viva, pulsante, esvazia a palavra de sua representação cultural e instaura a infidelidade do sentido, o escrever por imagens que corrompe o entendimento da

realidade tal qual a conhecemos e abre o caminho para o desconhecido, o invisível, o inaudível, que lembram Rimbaud e as suas idéias sobre a vidência e o desregramento de todos os sentidos.

A elevação do ordinário chega até ao homem. Em meio às sucatas, ao lixo, o homem barreano não se destaca. Para ter lugar na sua poesia ele deve atingir a mesma condição das coisas ordinárias: "Só empós de virar traste que o homem é poesia..." (GEC, p.186). No caminho aberto por Baudelaire quando levou para o poema o trapeiro, a prostituta, o homem da multidão, o flâneur, seres marginais, Manoel de Barros escolhe para os seus poemas as figuras que não têm uma função social, que correm por fora do sistema. São as personagens do seu universo criado que respondem ao desejo do poeta de ocultar-se, falar de si disfarçado, multiplicar-se, dar forma ao seu eu fragmentado, dramatizar a sua sensibilidade poética, e, também, criar o seu herói, o homem desse mundo conturbado e fragmentado. São personagens importantes na configuração da poética barreana, porque nos desvendam um processo de criação que dramatiza o eu lírico e, simultaneamente, nos informa quem o poeta utiliza para falar em seu nome; aponta-nos o lugar de onde surge a elocução de sua poesia, dado importante para compreendermos a posição ideológica e a ética do poeta em seu tempo.

A lírica que, desde Baudelaire, rompeu com o coração, pelo menos como era entendida pelos antigos e pelos românticos,

despersonalizando-se, em Barros vai falar de um outro, mesmo falando de si mesma, ao tomar de empréstimo à épica as persoanae para as variações do eu lírico. Desde o seu primeiro livro, Manoel de Barros tem paixão por esses seres que vivem a indigência social. Mário-pega-sapo, Polina, Maria-pelego-preto, Ignacio Rubafo e tantos outros povoam a infância de Cabeludinho em **Poemas concebidos sem pecado**. Depois vêm João, Gedeão, Aniceto, Bernardo, Apuleio, Felisdônio, Andaleço, espalhados por todos os seus livros, sendo que Bernardo é o mais recorrente em toda a sua obra. Estas personagens vivem a promiscuidade dos reinos vegetal, animal e mineral, escorrem de um para outro, participando da unidade com a natureza que o homem perdeu há muito tempo. São seres que, por viverem no limiar da cidade, colecionam tudo o que não tem valor de uso e está abandonado nas periferias. Com o que a sociedade jogou fora, eles constróem seus objetos lúdicos.

A criação de personagens é uma necessidade que o poeta sente de multiplicar-se em outros, de dramatizar a solidão e a fragmentação do homem moderno e corresponder à descontinuidade do real: "Eu costumo criar personagens. Eu tenho de descobrir um alter-ego em vez de falar na minha pessoa. Porque tudo o que a gente fala é da gente mesmo."⁹ Embora cada personagem criada seja a melhor forma do poeta dizer a si próprio, elas instituem a diversidade em sua lírica, se erguem como vozes

⁹ COUTO, J.G. Manoel de Barros busca na ignorância a fonte da poesia. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 14.nov. 1993

múltiplas dentro da unidade de sua voz e no movimento inverso ao do poeta romântico que se fazia porta voz do outro, seja o outro o povo ou os leitores. Barros faz do outro seu porta-voz, tornando a lírica um discurso plural, que inventa a multiplicidade.

No verbete "poesia, s.f.", do "Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) - ou menos", em uma das significações para poesia, consta:

Designa também a armação de objetos lúdicos
com emprego de palavras imagens cores sons
etc. — geralmente feitos por crianças pessoas
esquisitas loucos e bêbados

GEC, p.215

A poesia seria um ponto de identificação entre o poeta e esses seres improváveis, incluindo aí também a criança. Na verdade, Barros encontra neles os parceiros para a apreensão da realidade sob a ótica do lúdico, do intuitivo, do inventivo. São seres que nada produzem de uso social: a "criança" brinca, o "bêbado" elide a razão, perdendo os parâmetros racionais das coisas; os "loucos" criam um outro mundo, muito particular, fora da normalidade, e em "pessoas esquisitas", talvez um eufemismo de poeta, se recolhem todos os outros enumerados acima.

As personagens de Barros são comoventes, guardam uma inocência e uma delicadeza de alma que os unem com os poetas:

Ai abandono de cócoras! Esse bugre Aniceto quase
 [não
 pára de pé como os cadarços mas usa um instrumento
 [de
 voar que prende nos cabelos como os poetas.

GEC, p. 218

Aniceto como pessoa é tão inviável quanto a comparação inesperada com o "cadarço". Nessa imagem do "cadarço", Barros, como é de sua prática, constrói determinada combinação de linguagem, percebe certa situação poética surpreendida de um humor leve. O "instrumento de voar" preso nos cabelos, como os enfeites que as mulheres usam, intersecciona Aniceto com os poetas. É interessante notar que, se de um lado Barros não fala diretamente da figura do poeta em seus poemas, por outro lado, ele vai nos fornecendo traços, através da comparação com as personagens, para compormos o perfil do poeta. Nesse sentido, acreditamos que as personagens criadas por ele são como seu duplo, alter-ego que disfarça um eu lírico tímido, hesitante em falar na primeira pessoa, e que se esconde atrás do outro como se relesse o "Eu é um outro" de Rimbaud meio às avessas, porque, na verdade, inscreve seu desejo na fala do outro. O eu lírico despersonaliza-se, escamoteia-se para fazer do poema um lugar de vozes polifônicas, múltiplas, dando essa voz a quem socialmente não tem direito a ela.

Das personagens de Barros, "Bernardo" é a mais amada; pelo menos é a que aparece mais nos seus livros. Talvez porque oriundo do seu universo biográfico da fase adulta, de dono de

fazenda no pantanal, e ainda tenha até hoje convivência com essa figura. "Bernardo" é um bugre pantaneiro que ganhou até um capítulo da ~~sua~~ prosa poética do autor, **Livro de pré-coisas**, e talvez seja o que mais condensa todas as outras personagens citadas. No **LPC**, ele é "O personagem". Citemos alguns fragmentos:

1. No presente

Quando de primeiro o homem era só, Bernardo era.
Veio de longe com a sua pré-história.

(...)

De dentro de seus cabelos, onde guarda seu fumo,
seus cacos de vidro, seus espelhinhos, nascem
pregos primaveris!

Não sabe se as vestes apodrecem no corpo senão
quando elas apodrecem.

É muito apoderado pelo chão esse Bernardo.

(...)

Com bichos de escama conversa. Ouve de longe a
botação de um ovo de jacaroa.

(...)

Passarinhos do mato, bem-te-vi, joão-ferreira,
sentam no ombro desse bandarria para catar
imundícia orvalho, insetos.

(...)

No pátio, cachorro acua ele. (Pessoas com ar de
quelônio, cachorro descompreende.) Galinhas
bicoram seu casco.

Mal desenxerga.

(Nem mosca nem pedrada desviam ele de ser
obscuro.) Bernardo está pronto a poema. Passa um
rio gorjeado por perto. Com as mãos aplaina as
águas. Deus abrange ele.

GEC, p. 243-4

Situado na origem dos tempos, portanto, mítico, Bernardo se confunde com o chão, se confunde com os bichos, assume características deles, lembra um tempo perdido, quando homens, animais e vegetais se intertrocavam pacificamente. Perdido no tempo e indefinido o lugar de onde veio, Bernardo integra-se à

natureza e pelo que descreve o poeta é "o puro traste em flor", é quase um chão ou uma árvore pois nele toma lugar passarinhos. É a extremização do humano, sem seus referenciais culturais. Bernardo é um ser sem os sinais da sociedade de consumo, destituído de qualquer valor social, vive na fronteira entre o vegetal e o animal. E por fim é aquele que o poeta elege, dele nascem as imagens poéticas: "pregos primaveris" e "rio gorjeado" que concentra pássaro, canto do pássaro e ruído de rio. O rio canta e se canta, já não é mais rio, mas também já não é mais pássaro. A imagem aprofunda seu grau de metaforicidade até se perderem as lembranças do real. E como já prescreveu "João", outra personagem: traste, Bernardo "está pronto a poema".

São essas as personagens de barreanas, capazes de ensinar-nos a relacionar-nos de um outro modo com a vida. Em sua humanidade residual guardam uma ternura comovente e se aproximam dos poetas. Sem uso social, Barros dá a esses seres um uso poético: servem para o poema, e é por meio deles que o poeta faz a sua crítica à sociedade.

3.2 O fragmento e a prosa poética

Para João Alexandre Barbosa, "o poema moderno é impensável sem a noção de crise: ruptura"¹⁰, uma crise interior ao poema,

¹⁰ BARBOSA, J.A. (1986), p. 98

que põe em jogo os seus mecanismos de representação, problematiza a linguagem e está intimamente inserida na consciência artística. O crítico diz mais:

O poeta moderno é, sobretudo, aquele que faz da linguagem do poema a linguagem da poesia. A metalinguagem no poema moderno deve, por isso, ser entendida como o modo pelo qual, através da linguagem da poesia, o poeta continua a repensar, no poema, as dimensões da realidade. Não há modernidade na poesia sem esta estratégia: a linguagem do poema é a afirmação de uma crise de linguagem que, por sua vez, espelha a ruptura para com os mecanismos de representação da realidade.¹¹

A metalinguagem, então, é problematizadora: não só questiona a construção poética, os elementos de que se compõe um poema, mas também a linguagem, da qual o poeta se vale para nomear os objetos representados. Pela metalinguagem, investiga-se o grau de adesão da linguagem à realidade, questiona-se a mimese íntegra e tranqüila de uma realidade fragmentada e descontínua.

A historicidade literária e circunstancial pode ser vista nessa crise através das relações que a poesia mantém com a tradição e com o seu contexto. Os diálogos que o texto estabelece com outros textos e com o seu momento consignam a historicidade da obra. Lê-se a poesia de um poeta junto com a poesia de outros poetas, nas relações secretas ou manifestas que os textos revelam. O diálogo de Barros com outros poetas e

¹¹ Ibidem, p. 98

discursos já foi tratado no primeiro capítulo, portanto, não nos interessa aqui.

Seguindo as idéias de João Alexandre Barbosa, não será exatamente uma categoria cronológica que assinalará a modernidade de um texto literário. A poesia só se define como moderna se introduzir em seu espaço a crise da linguagem, em cujo centro está a consciência reflexiva do poeta.

A partir de Poe, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, só para citar alguns dos fundadores da modernidade, a poesia se tornou perturbadora e dissonante como observa Hugo Friedrich. A mimese na poesia moderna não lembra o que propunham os clássicos da Renascença, com a imitação da natureza e a imitação dos modelos antigos. Ao contrário, incomoda, deixa o leitor desorientado, cria níveis tão profundos de relações que o poema chega ao hermetismo. Essa crise aponta para uma desobrigação dos compromissos da linguagem com um certo realismo vigente na literatura dos oitocentos, com o qual as vanguardas iniciaram o processo de rompimento, consolidado no Modernismo.

Aliando às idéias de João Alexandre Barbosa as idéias de Haroldo de Campos a respeito da especificidade da linguagem poética e da destruição da referencialidade dos signos, citadas há pouco, podemos voltar à poesia barreana e ver que a sua obra, ao encaminhar-se para um amadurecimento, acentua a crise da linguagem nas imagens complexas, na construção do poético através da fragmentação da linguagem e na reflexão constante acerca da poesia e na precariedade dos vínculos que as palavras

da linguagem poética
alguns parâmetros da linguagem poética

sustentam com a realidade, como temos procurado mostrar neste capítulo.

Na configuração formal da imagem barreana predomina o fragmento. O que a estrutura, muitas vezes, são resíduos de estruturas frásicas previsíveis na língua, uma espécie de moldes lingüísticos que apontariam para o grau zero da escritura de que fala Roland Barthes. Esses moldes lingüísticos são aproveitados e desconstruídos ao serem elaborados numa construção sintagmática imprevisível. A fragmentação da linguagem se articula coerentemente com a sua poética, ou seja, une no mesmo compasso de possibilidades significativas a fragmentação da realidade e a fragmentação da poesia. São consonâncias reveladoras de uma poética em andamento, uma poética que se constrói em rupturas, em um refazer constante. Nesse aspecto, podemos falar em uma estética do fragmento que diz respeito a um *modus operandi* e é simétrica ao homem fragmentado. Em "Caderno de andarilho", de **Concerto a céu aberto para solos de ave**, encontramos anotações do andarilho que são verdadeiras filigranas de fragmentos:

Se um trevo assumir a tarde, de noite chove.

CCASA, p.49

Pessoa que lê água está sujeita à libélula.

CCASA, p. 49

Os girassóis têm dom de aurora.

CCASA, p. 50

A água lírica dos córregos não se vende em farmácia.

CCASA, p. 50

Na beira do entardecer o canto das cigarras
enferruja.

CCASA, p. 52

São fragmentos poéticos construídos sobre resíduos de frases da linguagem corrente, quebrados em sua expectativa de sentido ao serem justapostos a outros fragmentos contrários e estranhos aos seus sentidos primeiros. Na estrutura gramatical do verso, é o verbo que mais sofre a descontextualização ao ser complementado por um segmento de palavras que diverge de seu uso habitual. Se apagarmos os fragmentos que dificultam a legibilidade dos verbos, teremos fragmentos da linguagem corrente, como é o caso de "Pessoa que lê está sujeita à ..." e "os girassóis têm..." e ainda "A água ... dos córregos não se vende em/ farmácia." São resíduos da fala comum que resistem no espaço do verso; o poeta os combina com outros inesperados, dificultando os seus significados. Da colisão entre os fragmentos, surgem as centelhas do poético, os sortilégios da poesia. O procedimento do poeta desorganiza o código comum, cria obstáculos para a leitura, estabelecendo novas relações entre as palavras que privilegiam o novo e instauram uma linguagem ambígua, precária e evanescente, enraizada na desestabilização do sentido.

Segundo V. Chklovski,

"O objetivo da arte é dar a sensação do
objeto como visão e não como

reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos, é o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção."¹²

A linguagem poética nos quer dar, então, a visão das coisas, a sua emergência acima do que é conhecido, criando novas hierarquias, afastando a condição comunicativa e prática da linguagem. O poema se opõe ao que circula nos "veios comuns do entendimento". Ao lê-lo, vemos emergir em suas dobras as imagens incessantes que dificultam e tornam demorada a nossa percepção dos objetos. Cabe ao leitor contemplar a visão que se oferece a ele e daí ter acesso ao desconhecido.

Resumindo, a partir de fragmentos virtualmente encontráveis na prosa diária, a poesia barreana singulariza nossa visão das coisas. Manoel de Barros obtém o poético através das rupturas promovidas nas construções frásicas recorrentes na língua. Nas suas rupturas, ele insere palavras que arruinam com a função mediadora da realidade dada à linguagem. Vejamos um trecho do poema XV, de **Arranjos para assobio**:

(...)
 Raiz de minha fala chama escombro
 Meu olho perde as folhas quando a lesma
 A gente comunga é sapo
 Nossa maçã é que come Eva
 Estrela é que tem firmamento
 Mas se estrela fosse brejo, eu brejava.
 (...)

¹² CHKLOVSKI, V. (1976), p. 45

GEC, p. 212-13

Esse trecho de poema (estruturado sob a forma de perguntas e respostas) constitui uma imagem exemplar da poética barreana, quando denomina a raiz de sua fala de "escombros" e porque se compõe de versos — fragmentos justapostos — ligando-se apenas um ao outro através do liame da invenção. Outro aspecto também a ressaltar é que, no segundo verso, a fragmentação atinge a sintaxe: o verso não se completa sintática e semanticamente, a oração subordinada temporal fica suspensa. O verso deixa no ar, a cargo do leitor, quem sabe, a sua complementação ou não. Quando a fragmentação atinge a sintaxe, como acontece em muitos versos de Barros, a legibilidade do poema se torna mais problemática e destruidora das possibilidades de significação. Destrói-se o sentido, abre-se um vazio para que o imaginário surja.

O fragmento forma uma unidade mínima de construção do poético, pois, articulado um ao outro, cria um jogo de tensão que instabiliza o sentido, distanciando das referências e levando o leitor a deter na linguagem. O verso, então, se compõe do aproveitamento dos resíduos de moldes lingüísticos que permanecem em seu espaço e são atraídos pelo inesperado, o que provoca uma iluminação súbita, a visão própria da imagem poética. No voltar-se sobre si mesma construindo o fragmentário, a poesia barreana expõe a crise da linguagem que rompe com a representação mimética da realidade e empreende um modo de ler esta mesma realidade, desafiando os conhecimentos

sistematizados, escolhendo a invenção como instância do olhar sobre o mundo. Elaborar o que já existe, reelaborar o já previsto nas virtualidades da língua, reacordar palavras inconciliáveis, assim se faz o ofício do poeta.

Da mesma forma que o fragmento compõe o poético, a prosa também será explorada como possibilidade de acesso à poesia. Na obra de Barros, o verso ou a prosa são meras formalidades da essência do poético. Construindo uma poesia contestadora do convencional, que trabalha com as virtualidades da língua para desconstruir a sua codificação usual, Barros trata a poesia na prosa da mesma forma que no poema. Da hesitação de uma e de outra, as imagens se incandescem. **Livro de pré-coisas**, publicado em 1985, é o seu livro convencionalmente caracterizado como prosa. Seu sub-título é "Roteiro para uma excursão poética no Pantanal". Mas logo em sua primeira página, já somos avisados, por um "Anúncio", do que se trata no livro: "Nódoas de Imagens. Festejos de linguagem". Em vez do verso, a poesia percorre a página e transborda para a linha seguinte. As imagens, os fragmentos e a reflexão sobre a linguagem permanecem:

(...)

Descendo a Ladeira Cunha e Cruz, a gente imbica no Porto. Aqui é a Cidade Velha. O tempo e as águas esculpem escombros nos sobrados anciãos. Desenham formas de larvas sobre paredes em podre. São trabalhos que se fazem de rupturas. Como um poema.

Arbustos de espinhos com florimentos vermelhos desabrem nas ruínas.

"Nossos sobrados enfrutam!"

Há sapos vegetais entre pedras e águas. O homem deste lugar é uma continuação das águas.

(...)

GEC, p. 229

Trecho do texto "Narrador apresenta sua terra: Corumbá, cidade branca. Capital do Pantanal com orgulho", nele, o poeta encontra na ação do tempo e da natureza no Pantanal a similaridade com a experiência fragmentária do poema: as rupturas que eles provocam assemelham-se às rupturas de que um poema se compõe. Ao lado da constante reflexão sobre o poema e, principalmente, ao dizê-lo em consonância com a natureza, o poeta em LPC vai catalogando a natureza, inventariando sua flora e seu bestiário e, principalmente, desvelando a palavra em sua promiscuidade e erotismo, capaz de designar um mundo coalescente, erótico, mítico, sensorial.

Já dissemos que as entrevistas de Manoel de Barros lindam no poético. Sua prosa prossegue no mesmo caminho. O poeta não se obriga a limites de gêneros ou de formas ou ainda de linguagem. Ao contrário, a sua experiência com a prosa faz parte de um projeto estético que rompe com o pré-estabelecido e se instaura no desejo de criar no espaço do texto a sua própria teoria. A experiência da prosa na poesia barreana — prosa peculiar que recorta um universo referencializado composto da flora e da fauna do Pantanal e indissociada do discurso da auto-referencialidade da literatura — traça para nós um pouco do seu percurso rumo ao poético. Como o poeta se acerca dele, quais suas escolhas e combinações, e, mais profundamente, como

dar ao fragmento, que faz parte de sua *ars poetica*, a textura da prosa que, em sua gênese, deve ser contínua e una, ou seja, deve dar conta do mundo em sua inteireza.

Em **LPC**, o discurso se estrutura de forma sistemática no modo narrativo, já que sua poesia, quando cria personagens e situações narrativas aproxima-se do caráter épico. O contar da poesia barreana se mescla do mítico, das imagens que nos reenviam para um tempo primordial, voltado para a sensorialidade da palavra e para a sua força de instaurar os objetos nomeados. Mesmo o Pantanal presente ali, geograficamente situado, com características regionais particulares, é ressaltado na sua afinidade com uma realidade primitiva, larvar, semovente. A linguagem de Barros é contaminada por essa realidade e mais ainda, a linguagem perde a condição de mediadora da realidade, e se torna instância do desejo de surpreender sujeito e objeto numa mesma unidade.

A experiência com a prosa em Manoel de Barros expõe a sua poética em andamento, se escrevendo, se reescrevendo e se inscrevendo na busca de uma linguagem que recupere a relação original do homem com a natureza, conjugando no mesmo espaço o arcaico, as imagens remotas, com a reflexão em torno da poesia, que é condição fundante da modernidade na literatura.

Se **LPC** é o livro que tem na sua organização a forma prosaica, nos próximos livros de Barros, as diferenças entre a poesia e a prosa vão se apagar para dar lugar ao fragmento que não tem um limite definido, vindo a constituir uma forma,

completa em si mesma, estruturando-se em uma única linha ou se agrupando em um poema. Será ainda em **LPC** que o poeta definitivamente dará prosseguimento à auto-referencialidade, tornando-a cada vez mais ficcionalizada no espaço da poesia, a ponto de encenar o livro 'dentro do livro, como veremos a seguir.

3.3 A encenação do poético

A poesia barreana constantemente remete para a representação de sua própria ficcionalidade. Muitas vezes, ela encena o livro dentro do livro, utilizando-se da "mise en abyme" para desnudar no espaço poético a sua condição ficcional. A "mise en abyme", criada por Andre Gide em seu **Journal** ao se referir a uma passagem de **Hamlet**, é um recurso que consiste, de um modo geral, em refletir o objeto artístico, como também refletir sobre ele, reduplicando-o no espaço ficcional.

A "mise en abyme" aparece nas diversas manifestações artísticas. No quadro "O casal Arnolfini" (1434), de Jan Van Eyck, temos refletido em um espelho ao fundo as costas do casal e a cena que está em frente a eles e, portanto, fora do quadro. Na tela "As meninas" (1656), de Velázquez, aparece o reflexo em um espelho ao fundo, no interior do quadro, daqueles

que ocupam o lugar de observadores da cena retratada — ou seja, assim como nós, ao contemplá-lo, estão fora do quadro — e que provavelmente são o objeto da pintura. O quadro de Velázquez é complexo, pois estabelece um jogo de reflexo inquietante, a começar pela inserção do próprio pintor no espaço representado. No cinema, encontramos muitos filmes que tematizam a sua própria realização. "Oito e meio", de Fellini, e "A noite americana", de Truffaut, são freqüentemente citados como exemplos de "mise en abyme". A literatura talvez seja a arte que mais se vale desse recurso de reflexão de e sobre si mesma. Dentro da tendência geral da arte, que segundo Arnold Hauser, vem desde o Maneirismo, e que João Alexandre Barbosa assinala como condição da modernidade em literatura, o texto literário dramatiza, como se em um espelho que multiplicasse a imagem refletida infinitamente, o seu processo de criação, os seus protocolos, os seus artifícios, enfim, a convencionalidade artística.

Em Manoel de Barros, o mínimo verso põe em evidência e em discussão a sua poética em desenvolvimento. Como temos mostrado ao longo desse capítulo, Barros trabalha para desestabilizar o sentido, deixando o mínimo possível de realidade em rasura na linha do verso. Para tornar o sentido cada vez mais precário, o poeta reduplica o mundo ficcional dentro da ficção. O livro dentro do livro, as notas de rodapé, as transcrições infiéis, os tratados, o poema-entrevista, de **Arranjos para assobio**, o

glossário e outros são índices que configuram a representação do mundo ficcional.

Em **Livro de pré-coisas**, no texto "6. Retrato de irmão", da parte intitulada "O Personagem", o narrador introduz o que podemos chamar de o livro dentro do livro:

(...)
Deixou-nos um TRATADO DE METAMORFOSES cuja parte
XIX, *Livro de pré-coisas*, transcrevemos.
GEC, p. 250

O que lemos a seguir, diferentemente do que vem antes e depois, são poemas reunidos sob o mesmo título que consta na capa. E o que é mais interessante, o livro ficcionalizado é, por sua vez, parte do TRATADO DE METAMORFOSES deixado pelo irmão que é retratado. O processo de reduplicação atinge o ficcional e vai mais além, quando apresenta nas páginas margeadas por um retângulo, à semelhança de um livro, os poemas e fragmentos que beiram a prosa. E representa mais ainda ao colocar uma epígrafe de Heráclito na suposta folha de rosto do livro ficcionalizado. Dentro do livro, o poeta encena o livro, representa os seus paratextos, e cria um autor, no caso, aqui, o irmão de "O Personagem", que sabemos ser Bernardo, um dos alter-egos de Barros.

A relação que se estabelece entre os textos do livro ficcionalizado e os textos do livro que o contém é especular. Aqui e ali, fragmentos ou versos refletem a poética de Barros

em sua opção pelo chão e pela desconstrução da gramática, de que as crianças, em sua poesia, são os melhores representantes:

— Eu briguei naquele menino com uma pedra...
Crianças desescrevem a língua. Arrombam as
gramáticas. (Como um cálice lilás de beco!)

GEC, 256

Em outro texto que se assemelha a uma brincadeira mnemônica, muito apreciada por crianças, a imagem da vaca emplumada no poema configura o inusitado que a sua poesia encarna:

Se no tranco do vento a lesma treme,
no/que sou de parede a mesma prega;
se no fundo da concha a lesma freme,
aos refolhos da carne ela se agrega;
se nas abas da noite a lesma treva,
no que em mim jaz de escuro ela se trava;
se no meio da náusea a lesma gosma,
no que sofro de musgo a cuja lasma;
se no vinco da folha a lesma escuma,
nas calçadas do poema a vaca empluma!

GEC, p. 252

As palavras nesse poema são atraídas pela semelhança sonora e rítmica. O jogo que se estabelece prescinde da hesitação entre som e sentido proposta por Valéry e opta pelo som, destruindo nas combinações sonoras o sentido. A "lesma", o sujeito poético, a "vaca emplumada" no poema são signos que reduplicam a poética barreana. A "lesma" faz parte de seu bestiário e, muitas vezes, encarna a figura do poeta em seu desejo de escrever com o corpo, isto é, tornar a palavra

corpórea, concreta. No universo da insignificância e das coisas do chão, a "lesma" é o duplo do poeta. A "vaca emplumada" nas calçadas do poema se filia às suas imagens que unem o alto e o baixo, o pesado e o leve, o distante e o perto. É tal o inusitado da imagem que um tom de humor a perpassa, esvaziando qualquer possível sentido para que o imaginário apareça. À força da atração do som, as palavras se buscam, o paralelismo sintático contribui para tecer a sonoridade que poderia ser infinita se a imagem da "vaca emplumada" não surgisse para pôr um fim no jogo. Armado como se fosse uma brincadeira, que talvez pertença à memória da infância do poeta, o poema recupera a tradição oral na forma metrificada em versos decassílabos, com acento tônico na sexta e décima sílabas. O poema nos surpreende, não só pela exploração da sonoridade de forma flagrante, mas também por estar entre textos que não demonstram essa preocupação. A poética de Manoel de Barros inventa a sua forma à medida que caminha, à medida que especula sobre si mesma e estabelece o jogo do ficcional.

Em **Concerto a céu aberto para solos de ave**, o poeta volta a fazer a representação do livro dentro do livro. A primeira parte é precedida por uma "Introdução a um caderno de apontamentos" que, como já dissemos no segundo capítulo, narra sobre um caderno de apontamentos deixado pelo avô ao neto. Os textos do caderno de apontamentos vêm a ser os poemas do livro em questão. O jogo do ficcional cria o incerto, embaralha, disfarça e finge o que diz. O sujeito dos poemas do "Caderno

de apontamentos", que a introdução nos leva a concluir ser o avô, se confunde com o eu do neto que, por sua vez, se confunde com o poeta Manoel de Barros. Ali, encontramos memórias da sua infância, poemas que recuperam o autobiográfico. Mas o seu projeto estético reafirma o poético, reinventa o que é experiência pessoal para torná-la experiência poética:

(...)

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.

CCASA, p.15

É assim que termina a introdução do "Caderno de apontamentos". O sujeito poético, para se apropriar da palavra se disfarça em outro e, ao mesmo tempo, revela a poética barreana, da qual a fragmentação — "ruptura de certas frases" —, a desestabilização dos sentidos — "delírios ônticos", "sedição de palavras" — e a ilegibilidade — "Metade das frases não pude copiar por/ilegíveis" — fazem parte. Manoel de Barros constrói uma poética do incerto. Àquilo que pode ser lido como documento, ele junta o poético e elabora o ficcional, de tal forma que este representa a si mesmo, num jogo de espelhos que vai ecoando níveis profundos de significação.

Ainda em **CCASA**, na sua segunda parte, intitulada "Caderno de Andarilho", a apresentação, o prefácio e até mesmo um

"retrato" que funciona como uma espécie de biografia do sujeito poético do "Caderno", configuram a "mise en abyme" dos paratextos de um livro. A "Apresentação" segue as características de praxe: introduz o provável autor do "Caderno", é assinalada por um tom pessoal, de quem conhece o autor e em algum momento compartilha ou compartilhou de sua vida:

Eu quando conheci o Aristeu —
ele estava em final de árvore.

(...)

Exerci alguns anos ao lado de Aristeu a profissão
de urubuzeiro (o trabalho era espantar os urubus
dos tendais de uma xarqueada).

(...)

CCASA, p. 45

O apresentador do poeta Aristeu faz parte de seu círculo de convivência. A apresentação tem a função de tornar concreta e objetiva a instância poética, criar um laço familiar entre o autor e seu leitor, tornar a figura do autor, que parece tão distante do leitor, humana, real, em contraponto com o universo que o leitor adentrará ao ler o primeiro poema. Na apresentação de Aristeu, o poeta cumpre com esses passos, porém sob a forma de poesia. A "Apresentação" é um poema com todas as peculiaridades dos poemas de Barros.

Em seguida está o "Retrato". Neste, Manoel de Barros nos fornece alguns traços do "poeta" Aristeu. Assemelha a um texto biográfico que retrata a personagem; as imagens barreanas dão

o perfil de Aristeu. Logo à frente está o "Prefácio". Prefácio, etimologicamente, significa "fala antes" e na concepção de Gilberto Mendonça Teles, é um "discurso paralelo" que guarda "relações de contigüidade metonímica com o texto principal"¹³. O prefácio do "Caderno de Andarilho", ninguém o assina e nem se identifica, sendo talvez escrito pelo próprio autor; tem a forma de um poema e, por isso, como os dois textos anteriores, é mais um dos recursos de ficcionalização do texto poético, que compõe com os fragmentos do "Caderno de Andarilho".

A função de um prefácio é refletir sobre os textos aos quais precede, de preferência elogiando-os. Explica e torna acessível ao leitor o texto prefaciado. O prefácio do "Caderno de Andarilho" cumpre essa função de praxe o que ele diz vai ~~mais~~ mais longe, no entanto; na verdade, o "prefácio" apresenta uma explicação da origem do mundo e da poesia; desde a antecendência da coisa ao nome, passando pela descoberta da voz, até chegar à função do poeta, que seria a "de iluminar o silêncio das coisas anônimas". Citemos os versos finais:

(...)
 Ficou certo pois não
 Que as moscas iriam iluminar
 o silêncio das coisas anônimas.
 Porém, vendo o Homem
 Que as moscas não davam conta de iluminar o
 [silêncio
 das coisas anônimas —
 Passaram essa tarefa para os poetas.

CCASA, p. 4

¹³ TELES, G. M. (1989), p. 5-6

Ao colocar no mesmo plano "moscas" e "poetas", Barros instaura o seu universo poético que valoriza o desprezível, as coisas do chão e os seres sem valor social, e explica a posição da poesia no mundo, a de ser voz e luz das "coisas anônimas". É interessante notar que o poeta não estabelece uma hierarquia ou relação de valor maior ou menor entre as coisas e os seres, implicando na mesma função "poetas" e "moscas". O prefácio se cumpre em sua razão de ser. Porém, cabem nele não só os fragmentos do "Caderno do Andarilho", mas também toda a poética barreana. A anterioridade que a sua etimologia implica, é representada aqui pela origem que atribui à poesia e prepara o leitor para ser iluminado pelas coisas extremamente ínfimas e anônimas do "Caderno de Andarilho". Por exemplo: "Pessoa que lê água está sujeita a libélula." (CCASA, p. 49). Que seja essa a sina do leitor.

O "Prefácio" é um poema disfarçado e, juntamente com os paratextos que compõem a estrutura do livro, faz o jogo da representação do ficcional no ficcional, dá ao leitor mais uma possibilidade de percepção do poético e não deixa de lado, é claro, a crítica à linguagem, ao homem e ao mundo.

A representação do livro dentro do livro aparece com freqüência na poesia barreana, seja através da simulação de cadernos que foram encontrados ou herdados, seja através de citação de algum livro ficcionalizado pelo poeta. Este artifício, denominado pelos formalistas russos de motivação realista, foi, como já dissemos no segundo capítulo, um recurso

muito comum no Romantismo. Os escritores, para tomar a palavra e entrar no universo ficcional, teciam a verossimilhança a partir de um elemento que tem estatuto de documento.

Em Manoel de Barros, esse artifício aparece em diversos livros como uma das manifestações de sua consciência poética, que se desdobra nas reflexões sobre a poesia e na representação dos procedimentos e índices ficcionais da poesia. Em **Gramática expositiva do chão**, os poemas são oriundos do caderno de um poeta preso. **Livro de pré-coisas**, como dissemos linhas atrás, se reduplica no espaço literário. Em **Concerto a céu aberto para solos de ave**, há os dois cadernos, o do avô e o do andarilho. Em **O livro das ignoranças**, compõem "Os deslimes da palavra" os poemas do "Caderno de armazém" encontrados pelo poeta. Toda essa encenação cria níveis dentro do próprio ficcional; faz mais enigmático o poético; confunde a percepção do leitor.

Ao se desdobrar, a obra cria níveis de leitura. Em Barros, o sujeito poético da obra *in extenso* é leitor do livro ficcionalizado. E nós, leitores, o somos duas vezes. A princípio fora da obra, caímos depois no ficcional à medida em que lemos o livro dentro do livro. Passamos para um ponto de vista interior à obra e nos colocamos na mesma condição do sujeito poético, estabelecendo aí um jogo de ambigüidade especular.

Outro dado que se acrescenta a esse é o fato de o sujeito poético reescrever os poemas achados. O reescrever não deixa de ser escolher, rasurar, retirar e acrescentar. Assim como ao

reescrever um texto qualquer, acabamos por mutilá-lo e afastá-lo de suas idéias originais, no texto poético barreano a reescritura age na desestabilização cada vez maior dos sentidos. "Pentear" e "desarrumar as frases", como está no LI, ou não copiá-las por ilegíveis, como está em CCASA, faz parte de uma poética que não quer dizer tudo e quer aprofundar mais ainda o seu grau de conotação. Sabemos que o texto, por natureza, é ambíguo, ao fazer o jogo da incerteza, da hesitação. O que Barros se propõe é extremizar a força poética do signo, levá-lo à tensão máxima para abalar em nós, leitores, a percepção que temos do real.

A interferência do sujeito poético nos poemas encontrados também tem uma outra razão de ser. A autoria dos poemas encontrados é sempre dada a personagens iletradas. Apuleio, Bernardo, Aniceto e outros são retirados do primitivo mundo pantaneiro; são personagens que não têm um conhecimento acadêmico, mas têm um conhecimento poético e lúdico do real. Elas não têm o domínio da língua padrão, necessária para que sejam aceitas no grupo dito culto da sociedade. O poeta, ao reescrever os poemas, está sendo o acesso das personagens ao mundo dos letrados. O poeta legitima os poemas, ao fazer a intermediação que nos permite lê-los e aceitá-los sem questionarmos sua autoria. Então, há duas faces no gesto de reescrever os poemas. Em primeiro lugar, seria um artifício de construção da verossimilhança. O poeta se disfarça por trás das personagens iletradas, e para que o leitor não desconfie de

suas máscaras, finge o gesto de reescrever os poemas. Em segundo lugar, o rescrever os poemas, principalmente transcrevê-los infielmente, é remissivo à poética de barreana, que reforça o inexato, o incerto, peculiar à poesia.

Ainda complementando o jogo do poético, temos as transcrições infiéis. Vimos no Caderno do avô, de **CCASA**, o poeta copiar pela metade as frases. Em "Os deslimes da palavra", de **LI**, há a interferência do poeta na "arrumação das frases" e em alguns poemas o que se anuncia nos seus títulos não se cumpre no texto. No poema "Sete inutensílios de Aniceto" (**GEC**, p. 218), lemos apenas seis. Já no poema "Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho" (**GEC**, p.289), encontramos quatorze. As transcrições infiéis, na poesia barreana, atingem a matemática, ciência, por excelência, da exatidão. O poeta reinventa a matemática, desafia o conhecimento lógico e contempla o homem com o conhecimento poético de mundo.

Outro artifício interessante na construção do poético são as notas de rodapé. Elas criam um certo entrave na leitura, obrigando o olhar do leitor a se deslocar até o final da página, quebrando a linearidade da leitura, que já não é tranqüila na poesia de Manoel de Barros. As notas de rodapé usualmente têm a função de esclarecer ou acrescentar alguma informação ao texto. Na poesia barreana, ao contrário, as notas de rodapé acumulam uma série de informações que obscurecem os sentidos e transbordam o poético para as suas margens. O poema ainda é esse acréscimo que leva a fragmentação até a leitura.

Esses artifícios de construção do poético mobilizam a auto-referencialidade da obra, inserindo, junto à imagem do mundo, a dramatização de elementos periféricos ao livro, que indiciam a crise de representação da realidade e questionam a linguagem como instrumento dessa representação. Os discursos paralelos como prefácio, epígrafe e outros, construídos no espaço reservado ao poético e ficcionalizados, expõem o livro enquanto objeto que mimetiza o seu modo de produção. Por sua vez, as transcrições infiéis reforçam a crise de representação da realidade à medida em que, na sua infidelidade, representam a própria natureza do poético, que é fonte do desejo, do inexato, do sonho. Entre o texto por transcrever e o que é transcrito, abre-se o espaço do mistério gozoso, e a insídia do poético se inscreve na linguagem, tornando-a objeto do desejo, dobra de sentidos incessantes.

3.4 A linguagem perdida

Segundo Ernst Fischer, "O desejo de retornar à fonte da linguagem é inerente à poesia" e "em todo poeta existe certa nostalgia de uma linguagem 'mágica', original."¹⁴ Já dissemos que o nosso contexto histórico não é propício à poesia. As dificuldades de superar a comunicação de massa, a cultura marcada pela descontinuidade e a sociedade tecnológica que recusa a imaginação e uma lógica poética na reordenação da

¹⁴ FISCHER, E. (1983), p. 35

realidade são resistências que se põem para a poesia, e mesmo o fato de contar com poucos leitores, contribuem para espantá-la desse mundo. A poesia não se reconhece nas relações desumanizadas, nos "nomes que inventamos e são signos de perdas."¹⁵ A poesia, hoje, talvez não seja desse mundo, onde toda palavra é certidão das perdas, do homem que perdeu a sua unidade e a sua condição de ser. Por isso, é tão forte na poesia moderna o desejo de retornar à fonte original, de cantar nostalgicamente um tempo primordial de recuperar a linguagem culturalmente perdida.

Na poesia barreana, entrelaçado à consciência criadora, há o desejo de recuperar a linguagem perdida ou, senão, a partir desse sentimento das origens, criar uma linguagem que reescreva o mundo, reinventando os sistemas de conhecimento que o regem, desde a gramática, a ciência, passando pela matemática, contrapondo-os ao saber e dizer das teorias que o poeta inventa e à criação de um dicionário poético e peculiar. Encontramos em Manoel de Barros a invenção de palavras, a desconstrução do verbo, a criação de um "dialeto rã" que empreende a síntese entre o nome e o objeto, a burla da racionalidade numérica, a preferência pela imagem em vez do nome, o bestiário dos seres insignificantes com os quais o poeta se identifica, o encontro com a ancestralidade da palavra no desenho e a palavra capturada na sua face erótica e sedutora.

¹⁵ SCHULER, D. (1994), p. 08

O que podemos perceber é que a busca da linguagem culturalmente perdida na poesia de Barros não se separa do constante refletir sobre si mesma, do repensar a linguagem e suas categorias. A consciência criadora é perpassada por uma certa nostalgia de recuperar o perdido nas imagens imprevisíveis que apagam a oposição entre sujeito e objeto, logo apaga a interpretação que se põe entre o homem e a natureza, e instaura o tempo inefável da presença poética. As imagens do indistinto, próprias do mítico, afloram para formar o verso e descortinam um mundo auroral, que só a palavra poética é capaz de recordar em toda a sua ancestralidade:

O azul das pedras tinha cauda e canto.

GEC, p. 144

Fui buscar um gosto leve
naquilo árvore
naquilo casa-de-pássaros.

GEC, p. 145

No primeiro verso citado, vemos configurar-se um tempo em que todas as coisas participam uma na natureza da outra; são prefigurações iniciais do mundo, quando a linguagem é adâmica e adere ao objeto. Essa mesma linguagem, nos versos seguintes, ao nomear a "árvore" e a "casa-de-pássaros", se liberta da logicidade da língua, diluindo categorias gramaticais que sistematizam e tornam compreensível o discurso. Sabemos que a gramática é prescritiva e capta a realidade sob uma ordem linear e lógica. Ao grafar "naquilo" para referir-se à "árvore"

e à "casa-de-pássaros", quebra-se a identidade gramatical, o conceitual ainda não existe; o gênero das coisas, que se cifra nas palavras, indefine-se e os objetos nomeados perdem seus limites convencionados pela língua e passam a fazer parte de uma unidade original.

A criação de uma linguagem que vá além das contradições da realidade que a língua tenta ocultar e ordenar sob a lógica, em Barros se confunde com a linguagem primordial:

VIII

Nas Metamorfoses, em duzentas e quarenta fábulas,
Ovídio mostra seres humanos transformados em
pedras, vegetais, bichos, coisas.
Um novo estágio seria que os entes já transformados
falassem um dialeto coisal, larval, pedral, etc.
Nasceria uma linguagem madruguenta, adâmica, edênica,
inaugural —
Que os poetas aprenderiam — desde que voltassem às
crianças que foram
Às rãs que foram
Às pedras que foram.
Para voltar à infância, os poetas precisariam também
de reaprender a errar a língua.
Mas esse é um convite à ignorância? A enfiar o idioma
nos mosquitos?
Seria uma demência peregrina.

GEC, p. 299

A referência a Ovídio aqui nesse poema é muito significativa. Narrador de mitos gregos, Ovídio traz nas **Metamorfoses** o tempo mítico em que não existiam limites entre os seres vivos. Ele começa sua narração propondo contar "como os seres assumiram novas formas"¹⁶ Um tempo mágico, fabuloso, de

¹⁶ OVÍDIO, (s.d.), p. 13

encantamentos e harmonia que principiou com o caos, depois ordenado em cosmos por um deus. Ao citar Ovídio, o poeta atualiza e presentifica o tempo mítico e abre para nós, leitores do século XX, uma entrada nesse tempo e espaço primordiais, dando imagem ao sentimento da unidade perdida que existe dentro de nós.

No poema, o sujeito poético sonha com um estágio além do narrado por Ovídio; ele propõe uma linguagem, mais precisamente um "dialeto coisal, larval, pedral etc." No verso seguinte, o poeta explica o que viria a ser esse dialeto: uma linguagem adâmica, primeira, que tivesse a mesma natureza das coisas nomeadas e aderisse a elas. Qual linguagem se aproximaria mais dessa linguagem desejada, se não a poética? Mircea Eliade escreve que

Toda a poesia é um esforço para recriar a linguagem, para abolir, por outras palavras, a linguagem corrente de todos os dias, e inventar uma nova, pessoal e privada, em última instância, secreta. Mas a criação poética, tal como a criação lingüística, implica a abolição do tempo, da história concentrada na linguagem - e tende à recuperação da situação paradisíaca primordial, no tempo que em se criava espontaneamente, no tempo em que o passado não existia, porque não havia consciência do tempo, memória da duração temporal.¹⁷

No poema, a condição para se chegar a essa linguagem é a volta à origem, desde a memória mítica mais próxima do homem moderno, que é a infância, até à memória remota de suas

¹⁷ ELIADE, M. (1989), p. 24

origens, que é o estágio do caos, quando não havia distinção entre as formas. Veja-se, no caso, a gradação que o poeta deu ao retorno à origem: "criança", "rã" e "pedra" — o regresso do humano até um elemento primitivo que não tem qualquer traço de consciência.

Mas, como estamos falando do homem moderno, a memória mais recente de sua origem, que repete a mítica, é a infância. Então, para alcançar uma linguagem inaugural, é preciso voltar à infância. A criança, para Barros, terá uma importância fundamental na busca dessa linguagem. Em **Compêndio para uso dos pássaros**, de 1961, Barros escreve os poemas sob o ponto de vista infantil na tentativa de, na captação do real, corromper o caráter de mediação da linguagem, de tal forma que se recupere nela a "situação paradisíaca primordial" e a criação espontânea, de que Mircea Eliade fala.

A relação da criança com a linguagem é concreta e sensorial; vista sempre na sua fisicidade sonora, a palavra é contemplada e ouvida como se fosse um objeto. A criança não domina o discurso formalizado pela gramática. Daí a subversão espontânea das regras gramaticais pelas crianças em um poema de **LPC**, que já citamos, e agora na lição aos poetas que precisam reaprender aquilo que lhes é natural em contraponto à linguagem corrente. Ou seja, reaprender o erro, a transgressão.

Por que o erro, a transgressão, a subversão, que são condenados pelo ensino normativo da língua, são assinalados com sinal positivo na poesia de um modo geral, mas especialmente na

de Barros? O erro é elemento de perturbação da ordem, afronta o que é considerado certo por quem detém o poder e o saber e se coloca do lado dos transgressores e improváveis do sistema vigente: o bêbado, o marginal, a criança, o homem primitivo, o poeta. O homem está inserido numa rotina empobrecedora, as forças da fantasia e do imaginário são soterradas profundamente e não há lembranças de sua face comprometida com a criatividade, com o lúdico e o alegre, com os sentimentos que o processo civilizatório reprimiu. A poesia instaura a diferença, a divergência, dá forma à subjetividade, sentidos contrários à uniformidade que a visão racional quer dar a todas as coisas e seres. Se, do ponto de vista da língua, a poesia está no erro, segundo o poeta norte-americano John Ashbery, em palestra proferida no MAM, do Rio de Janeiro, em 1993, "Quem lê poesia põe o coração no lugar certo".

O poema acima é prescritivo. Para se chegar à linguagem adâmica, é preciso que o poeta recupere um estado de criação anterior ao lógico, que, no poema, a "criança", a "rã" e a "pedra" representam. A apreensão do real pela criança se realiza em uma linguagem condensada, na qual os significados são imprecisos e imprevisíveis e, mais ainda, em uma linguagem que prescinde das palavras de ligação (como conectivos, preposições, conjunções) orientadoras da sintaxe da frase, e que se assemelha à linguagem mítica que a "rã" e a "pedra", elementos primordiais, nos recordam. E ascender a esse estado é romper com a língua institucionalizada, reaprender a "errá-la"

e explorar a linguagem na sua força criadora, concretizada pelo poeta ao criar as palavras "coisal", "larval" e "pedral", signos acentuados em seus significantes, em seu jogo sonoro e de significados incertos, deslizantes e disponíveis para o leitor construí-los, de acordo com o seu imaginário.

A disponibilidade da linguagem para a criação de palavras é inerente à construção poética barreana. A justaposição de sufixo a substantivos é um dos processos de construção da palavra nova. Assim, acrescentando aos citados acima, temos "passarinhal", "trastal", "insetal" ou ainda imagens de extrema condensação: "Rã de luaçal" (GEC, p. 210) e "Aguaçal de estrelas" (GEC, p. 269). "Luaçal" é um neologismo que desliza anagramaticamente de lamaçal. Por estar ligado a "rã", que tem hábitos noturnos e seu ambiente natural é o brejo, lembra lua, luar, daí "luaçal", sendo que o sufixo "çal" foi usado pela conotação de aumentativo. Já no segundo exemplo, "Aguaçal" elide aguaceiro e reúne duas realidades distintas em profusão poética: chuva e estrelas. Para Gaston Bachelard, "A imagem poética é uma emergência da linguagem."¹⁸ A imagem barreana se pensa e se reflete nessa emergência e exuberância em explosão. E a força da imagem está enraizada nos abalos provocados na língua como utensílio de comunicação.

Explorando as virtualidades de produção de palavras da língua, o poeta cria e dá especial atenção aos neologismos verbais: "andorinhar", "luar", "horizontar" são alguns dos

¹⁸ BACHELARD, G. (1984), p. 190

verbos inventados por Manoel de Barros. Por sinal, o verbo é a categoria gramatical que mais é desconstruída ao ser combinado com fragmentos imprevisíveis e estranhos ao seu significado corrente: "Meus oçosos mudaram de aves?" (CCASA, p. 27); "Hoje eu desenho o cheiro das árvores" (LI, p. 19) e "As coisas me ampliaram para menos" (LI, p. 69). Ao transgredir as normas que regem o uso do verbo, o poeta está dizendo mais do que pode dizer a língua e está criando a sua linguagem "adâmica" e "madruguenta", desejo do poema que estamos analisando.

O poeta ainda fala em "reaprender a errar a língua". "Reaprender" pressupõe que algo foi aprendido e esquecido. Provavelmente, é o esquecimento da infância e todas as suas decorrências, principalmente de seu trânsito pelo "erro". Essa prática da subversão da língua, é referida em um poema de **O Livro das ignoranças** como "agramática", ensinada pelo Padre Ezequiel, professor do menino, quando esteve no Rio de Janeiro, que o aconselha a "saber errar bem seu idioma" (LI, p.89), sendo que o prefixo "a-" é negação. O encontro com o poético através da recuperação da linguagem adâmica está realmente no aproveitamento das potencialidades da língua. Por isso, a insistência no erro, na armação dos sentidos no imprevisível que aumenta o imaginário. Muitas vezes, essa oposição se dá utilizando o que a língua oferece de negação. Por exemplo, **O Livro das ignoranças** insiste na clave do prefixo de negação "des-". Temos "deslimites", "desmorrer", "desinventar", "descomeço" e muito mais. Parece-nos que o poeta

quer atingir a ignorância, assinalada no título do livro, através da desconstrução das construções frásicas recorrentes na língua. A erupção da linguagem, com todos os seus segredos, sortilégios e inesperados sentidos, recupera o momento primordial da criação e nos lança num mundo novo, novidadeiro, plural e propício às liberdades.

O poema termina com indagações, transidas de uma certa nostalgia, como se fosse utópico o desejo do poeta, colocado no nível da loucura, mais poeticamente, da "demência peregrina", que é imagem de duas faces. O verso: a liberdade, a transgressão, a alegria clandestina dos "iluminados profanos" que vivem no limiar da cidade. O anverso: é a errância e a solidão dos seres inviáveis na nossa sociedade. Aí reside todo o exílio do poeta e a sua dor da perda. No fundo, não há imagem que cicatrize a cesura original e dê conta das contradições do real, que é sempre "um porto ainda por chegar", um tempo ainda por inventar, o lugar do intocável coração selvagem da vida, lembrando Clarice Lispector. Mas a poesia é o fracasso melhor do destino humano de amar o perdido, de buscar sua origem e se proteger nela.

A busca da linguagem primordial é incessante, ela faz parte de uma poética e de uma ética, das escolhas de uma consciência criadora. O homem primitivo e seu linguajar recordam para o poeta a linguagem perdida. Bernardo é um deles:

IX

Bernardo escreve escoreito, com as unhas, na água,

O Dialeto-Rã.*
 Nele o chão exuberava.
 O Dialeto-Rã exara lanhos.
 Bernardo conversa em Rã como quem conversa em
 Aramaico.
 Pelos insetos que usa ele sabe o nome das chuvas.
 Bernardo montou no quintal Oficina de Transfazer
 Natureza.
 (Objetos fabricadós na Oficina, por exemplo:
 Duas aranhas com olho de estame
 Um beija-flor de rodas vermelhas
 Um imitador de auroras - usado pelos tordos.

(...)

* Falado por pessoas de águas, remanescentes do Mar de Xaraiés, O Dialeto-Rã, na sua escrita, se assemelha ao Aramaico — idioma falado pelos povos que antigamente habitavam a região pantanosa entre o Tigre e o Eufrates. Sabe-se que o Aramaico e o Dialeto-Rã são línguas escorregadias e carregadas de consoantes líquidas. É a razão desta nota.

GEC, p. 280-1

O "Dialeto-Rã" dá forma ao projeto subjacente à poesia barreana de criação de uma linguagem. Quem fala esse dialeto é justamente quem tem afinidades com a criança: o homem primitivo na figura de Bernardo, o duplo mais amado do poeta. A realização do "Dialeto-Rã" vai se dar justamente na nomeação dos objetos inventados na "Oficina de Transfazer Natureza". Ao criar objetos estranhos à realidade e designá-los com imagens e não exatamente com nomes, o poeta está construindo o seu "Dialeto-Rã", instaurando a sua linguagem e, assim, recriando a realidade. O parentesco do "Dialeto-Rã" com o Aramaico, língua falada por Cristo e seus apóstolos, confere ao dialeto um estatuto documental.

substantivo é também verbo. E mais: a imagem, ao diluir o conceito e a interpretação, próprios do sujeito distanciados de seu objeto, e tornar presente o ser ou coisa imageada, supre a distância entre o homem e a natureza, acomoda-o no seu abrigo auroral.

A linguagem que é signo da ausência, da perda e da separação, se inscreve num espaço de desejo que re(a)corda a palavra e o seu objeto. Este é o horizonte utópico da poesia: apagar a falta que há por trás de toda palavra, ser a própria coisa designada, instaurar um mundo novo fundado numa racionalidade mínima, no afastamento da linguagem científica que destrói a ambigüidade.

A escrita nasceu enraizada na imagem. Primeiro o homem narrou as suas histórias, desenhando-as. Só mais tarde, o homem constituiu a palavra como símbolo estabelecido pelo uso, cercou-a por significados limitados para socializá-la e, assim, possibilitar a comunicação. A poesia herdou de forma significativa essa ancestralidade da escrita; ela sempre teve um caráter plástico. A imagem poética encarna o esforço de estreitar os laços entre o signo e a referência, de fazer a incisão do imaginário na cesura aberta entre a palavra e o objeto. No diálogo **Crátilo**, de Platão, a poesia está do lado de Crátilo e não de Demócrito. Na poesia, como em **Crátilo**, a palavra deseja corresponder ao ser, quer dizer, a mimese atinge o máximo, não em caráter documental, de realismo cientificista, mas sim na condição de imagem que quer incorporar a forma de seu

objeto na sua constituição. A palavra, nesse sentido, é motivada e traduz ludicamente o objeto que representa. A mediação, sinal da separação, se minimaliza, porque na palavra está a presença do seu objeto, com todos os seus encantamentos e sortilégios. Por outro lado, a palavra, assim coisificada, une todos os homens em uma só língua universal, integrando o homem, a natureza, as coisas, os seres e o sagrado. Essa linguagem, Barros deseja:

XXIV

Ouçó uma frase de aranquã: ên-ên? ço-hô! ahê
han? hum?...
Não tive preparatório em linguagem de aranquã.
Caligrafei seu nome assim  Mas pode uma
palavra chegar à perfeição de se tornar um
pássaro?
Antigamente podia.
As letras aceitavam pássaros.
As árvores serviam de alfabeto para os Gregos.
A letra mais bonita era a  (palmeira).
Garatujei meus pássaros até a última natureza.
Notei que descobrir novos lados de uma palavra
era o mesmo que descobrir novos lados do Ser.
As paisagens comiam no meu olho.

CCASA, p. 27-8

Esse é um poema de descoberta da perda da linguagem universal, capaz de dizer e integrar o humano, o divino e os seres viventes. A perda da linguagem universal começa com a queda de Adão, primeiro nomeador do mundo e radicaliza na torre de Babel, quando a *hybris* do homem provocou a desobediência a Deus e todos foram punidos com a pluralidade das línguas e a

incomunicabilidade se instaurou no mundo. O que a frase da "aranquã" recupera para o poeta, que não a entende, é a lembrança de um estágio da humanidade em que todos os seres se ligavam pelos laços estreitos de uma linguagem comum, uma linguagem aderente em que o seu ser não era sinal de uma ausência, ou o não-ser do objeto representado.

O desenho, que é imagem e se opõe ao simbólico convencionalizado, este, representado pela palavra "aranquã", que formaliza a linguagem e separa os homens e as coisas de um entendimento comum, instala, no poema, a pluralidade, desaprisiona a ave e a insere no espaço do imaginário, a dimensão mais longínqua do ser, onde um esboço, um arquétipo precário reúne todas os pássaros.

À semelhança das fórmulas mágicas, a palavra "Antigamente" cifra o tempo encantatório e mítico. A humanidade desenvolveu as letras a partir de desenhos, da aproximação entre a forma do objeto e a sua representação gráfica. A letra "A" tem sua origem no pictograma do hieróglifo egípcio que representa a cabeça de um boi; a letra "B" lembra uma casa de teto achatado, significado que está na raiz do pictograma egípcio; a letra "C" originou-se do hieróglifo egípcio que representava um bumerangue e assim por diante. Se observarmos, hoje, os traços das letras, podemos chegar à sua ancestralidade que nos revelará o seu caráter imagético e motivado pela realidade dos objetos a serem representados. Podemos reconhecer no "A" traços, lembranças residuais, de uma cabeça de boi com os chifres para baixo. Por

isso, o poeta diz que "As letras aceitavam pássaros." Quer dizer, a letra não era o sinal da ausência e da distância. Poderíamos ouvir o vento no desenho da "palmeira" ou o gorjeio do "pássaro" nas nuances de seus riscos. O homem estava intimamente integrado à natureza, que era o seu melhor livro. "Caligrafar" e "Garatujar" são formas pré-lógicas, situadas no espaço da intuição, do sonho. Parece-nos que é nesse tempo que o poeta sabe não voltar mais, mas que a poesia, ritualizando-se em imagens, metáforas, metonímias, sinestesias, enfim, na plenitude da ambigüidade da linguagem, atualiza porque repete a criação primordial, em que estão a felicidade, as forças poéticas originais e a emergência do ser. A multiplicidade da palavra corresponde à multiplicidade do ser. Na palavra ressoam profundamente as forças originais do ser.

Para finalizar, gostaríamos de registrar a desconfiança do poeta. No verso do desenho da "palmeira", o poeta, por um breve momento, não acredita que nós, leitores de signos escritos, somos capazes de sonhar naqueles traços a "palmeira". Ele sente a necessidade de grafá-la, mesmo que delicadamente a tire da cena primeira ao aprisioná-la nos parênteses. Na verdade, não sabemos se ele não acreditou no nosso inexaurível imaginário que inscreve letra e silêncio, linha e entrelinha, palavra e desenho nas pautas do desejo, ou se conspirou, distraidamente, contra a sua poética, que, caso não vissemos ali uma "palmeira", nos prescreveria inventar e seguir alegremente adivinhando, rasurando o desenho na letra, pois, diz o poeta, "Poesia não é

para compreender, mas para/incorporar/Entender é parede; procure ser uma árvore." (GEC, p.212)

No primeiro capítulo, aproximamos Manoel de Barros de alguns pintores com os quais seus poemas mantinham um certo diálogo. Dissemos que Barrós é um refinado fruidor de artes plásticas, que já pôde apreciar várias telas famosas em museus da Europa e Estados Unidos. Sua admiração pelo pictórico é manifesta em entrevistas e depoimentos, e não seria de todo descabido que ele, num repente, resolvesse desenhar. De fato, é o que acontece, não que o poeta deixe a pena e pegue o pincel, mas, assim como Victor Hugo fazia bico de pena, Marcel Proust e Franz Kafka garatujavam as margens dos seus textos e Oswald de Andrade desenhava seus poemas, Barros desenha figuras que ora revelam a impossibilidade da palavra, ora são recuperação dos traços originais da linguagem, como vimos no poema páginas atrás.

Às vezes nos perguntamos sobre o que levaria um escritor ou um poeta a abandonar a palavra e incursionar no desenho. Ou, então, a fazer confabular palavra e desenho num mesmo espaço, sendo ele mesmo a instância criadora dos dois. Talvez, uma primeira resposta, seria o resgate inconsciente da memória da palavra. As letras são desenhos se anatomizando em alfabeto que, por sua vez, orienta-as para, em combinações várias, resultarem em palavras. Uma segunda resposta seria a angústia que persegue os artistas modernos: a impossibilidade do dizer, de traduzir o que a intuição e o imaginário contemplam, esse mistério

original, em palavras genuínas. O que não cabe na palavra transborda em pontos, linhas e formas. O desenho arruina com o conceitual, que é interpretação, mediação, separação. Depois, além das margens da palavra, há um território inconquistável, talvez, místico, talvez absurdamente selvagem, quem sabe a face espantosa de Deus. Escapa à palavra uma realidade que, às vezes, confundimos com o silêncio, esquecendo que o silêncio está em seu centro, em suas cercanias, no espaço entre uma e outra, naquilo que chamamos entrelinhas. É o silêncio que permite a palavra ser. Acreditamos que a recaída de escritores e poetas no desenho seja resposta para isso tudo.

Os desenhos de Manoel de Barros são primitivos, leves esboços de formas, que reencarnam metaforicamente os traços iniciais da própria escrita. São formulação de uma arqueologia da linguagem perdida, sonho de uma escavação que desce aos primórdios do ser e descobre o lugar da cisão original, provocadora da fragmentação do sujeito e instauradora da falta e da distância entre a palavra e o seu objeto, que a palavra poética sonha romper.

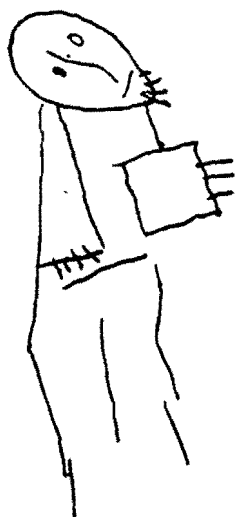
Os desenhos barreanos surgem das mãos que prosseguem muito mais os traços das letras do que propriamente configuram um objeto ou um ser. Barros chama os seus desenhos de bonecos. Em seu livro **O guardador de águas**, na parte "Passos para uma transfiguração", o poeta desliza das palavras para as figuras, como se estas prolongassem aquelas.

Em "Passos para a transfiguração", os seis poemas que o compõem estão ligados entre si e são uma sequência acompanhados de seis desenhos que representam, provavelmente, a personagem tematizada. Os índices presentes nos poemas, os traços da figura, o seu traje levam-nos a pensar em São Francisco de Assis, que teria no despojamento o denominador comum com as personagens de Barros. Escolhemos o poema I:

PASSOS PARA A TRANSFIGURAÇÃO

I

Das vilezas do chão
Vêm-lhes as palavras
Chega têm ouro
Até. Chega libélulas.



OS MURMÚRIOS QUERIAM PERTENCÊ-LO

GA, p. 27

O leitor de poesia, acostumado à sequência das palavras, ao defrontar-se com esta página, sente-se provocado a ir além das palavras para compreender o poema. A página em branco, reduto da mancha em negro que é o poema, torna-se, então, pré-tela, onde a palavra é perturbada em sua sequencialidade, obrigando o olhar de quem lê a alternar-se no vai-e-vem entre dois sistemas de signos diferentes. Logo, o desenho desdobra a palavra, e esta é memoriosa ao resgatar a sua ancestralidade ali, à vista, na iluminação do poético.

O título geral dos poemas evoca uma transformação que podemos ler como revelação da feição pictórica da palavra. Mas o seu sentido se expande à medida em que relacionamos a compreensão dos poemas com os desenhos. Trata-se dos passos da figura poetizada e desenhada em direção a um estado de despojamento e de integração na natureza, que é o *modus vivendi* das personagens de Manoel de Barros. A transfiguração evoca a epifania da palavra no humano.

Metapoema sintético, os dois primeiros versos constituem a origem da palavra barreana: o ordinário que têm lugar no chão, o desprezível que é transfigurado metaforicamente em "ouro". Os dois versos seguintes fundam-se no uso coloquial da linguagem. A forma "Chega" tem característica de superlativo e enfatiza o que vem depois dela: "ouro" e "libélulas", transfiguração das "vilezas" em poesia. As palavras são justapostas nesses dois versos, mais do que nos outros, ligadas por essa relação quase erótica que, atraídas pelo ritmo, mantêm entre si. A sonoridade

do segmento final do último verso, "Chega libélulas", seduz o olhar do leitor para o desenho e para a composição do todo da página.

Observando o desenho, vemos que ele "rascunha" uma forma humana. São traços leves, inacabados. A cabeça se liga ao corpo sem o pescoço; ela está virada em sentido horizontal, como se deitasse sobre seus próprios ombros, o que dá uma expressão de abandono e de desproteção. Os fios da barba; os olhos redondos; a boca, um traço que a silencia; o nariz, uma linha sinuosa e comprida a atravessar o rosto. Tudo está em equilíbrio com a horizontalidade da cabeça. O corpo mantém-se na vertical, mas é desproporcional em relação ao braço e à mão, esta a única coisa que sobrou do braço esquerdo da figura. A figura é fracionada, como no Cubismo, fragmentada e montada numa anatomia que possibilita ao espectador-leitor vê-la em vários ângulos.

O desenho é desdobramento dos versos que o precedem. A página, agora em sua dimensão híbrida, é página-tela, onde o desenho e a tipografia fazem parte do seu significado. A palavra aqui está recordada em sua ancestralidade.

A disposição na página, o desenho intermediando os versos escritos em caixa-baixa e os versos finais escritos em caixa-alta, são elementos de uma composição que problematiza a reflexividade do fazer poético em andamento, a de autodefinição dinâmica do gesto do poetar e da recepção que lhe é condizente. O texto é desenho e o desenho é texto. A transfiguração, remetendo-nos ao título, ocorre na poesia. Nos traços dos

desenhos barreanos, percebemos a sua afinidade com os primitivos que inscreveram a sua visão da realidade nas cavernas. Ou ainda com a criança com os seus desenhos celulares, suas garatujas e rabiscos. Os bonecos de Barros mal se configuram, são linhas que se estremecem, se inacabam, hesitam em dar forma.

Antes de finalizar, lembramos que Manoel de Barros não põe os seus desenhos na edição de **Gramática expositiva do chão** - poesia quase toda. Não sabemos a razão de tal gesto. Os desenhos só constam na edição de **O guardador de águas**. Porém, o desenho continua sendo uma prática. Temos em mãos uma série deles com fragmentos de poemas que o poeta cedeu para uma empresa de Campo Grande distribuir no natal de 91.

O desenho em Barros glosa o verbal, comenta-o em garatujas, arabescos, numa relação lúdica em que um e outro sistema de signos se espelham, se representam. Nada se parece tanto com os versos quanto os desenhos que os acompanham. Assim, o desenho é um exercício da linguagem que transita do verbal para o não-verbal, experimentando as reservas de sentido que o poético guarda. É mais um dizer feito traço, cheio das delicadezas das linhas inacabadas, como o inacabado faz parte da natureza da poesia, das formas que mais se adivinham, mais se velam. Subjazem nesses desenhos talvez um não-dito da emoção, um canto profundo, quando cessa a palavra para surpreender de beleza o silêncio do desenho, sinal das palavras que nos faltam.

Os desenhos de Manoel de Barros fazem parte da construção de uma consciência criadora e dão continuidade à busca da

linguagem perdida. Desenhar seus poemas, tal qual o faz, é retomar a escrita primordial, quando os primitivos narravam suas histórias através dos desenhos nas cavernas. Por outro lado, os desenhos do poeta são perguntas que ele lança sobre a linguagem, sobre a provisoriedade e impossibilidade da palavra, expondo a sua poética em andamento.

Essa poética em andamento recria o mundo através da criação de uma linguagem. O poeta acredita em um conhecimento poético do mundo, e trabalha para construí-lo. Esse conhecimento se desdobra nas indagações sobre a linguagem e na representação da realidade e da vida interior do sujeito. Em contraposição ao conhecimento da ciência, que a tudo quer dominar e reduzir a uma explicação científica, o conhecimento poético oferece a pluralidade, a imprecisão da palavra, a imagem em vez do conceito, a experiência em vez da informação e do know how. Nesse sentido, Manoel de Barros terá uma palavra poética sábia, com um saber emergencial. A voz enunciativa de muitos fragmentos de Barros não dá conselhos, como o narrador de Walter Benjamin, mas transforma em experiência suas observações das coisas ínfimas e consideradas inúteis. Os fragmentos do "Caderno de andarilho", de **CCASA**, nos oferecem o conhecimento do ordinário, das coisas do chão:

Sabiás de outubro não delimpam seus cantos; os de
março delimpam. Estamos estudando a razão disso
por lâminas de cantos.

CCASA, p.58

Um rio quando se espraia dorme entregue a si mesmo,

dorme às conchas...

CCASA, p. 59

Formiga não tem dor nas costas.

CCASA, p. 60

São versos que têm um tom de ensinamento, de experiência que a voz da enunciação quer compartilhar com seus leitores. Só que o que ensinam destroem com toda a visão do saber considerado pela ciência e pelas academias. Em "Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho", de *O Guardador de águas*, o segundo poema, depois de enumerar versos como "A jia, quando chove, tinge de azul o seu coxo." e "A quinze metros do arco-íris o sol é cheiroso.", termina assim: "Todas estas informações têm soberba desimportância/ científica — como andar de costas." (GEC, p. 290) Com este saber, o poeta põe em questão a ciência, confronta-se com ela ao valorizar um conhecimento que vai contra os pressupostos que a fundamentam. Ao discurso sério, sisudo e lógico da ciência e da sociedade de um modo geral, o poeta oferece o ilógico e o lúdico, o humor e o contrasenso. O conhecimento poético "arquiva toda ciência" e subverte a ideologia que mascara a realidade.

Para, talvez, persuadir o leitor e reforçar o caráter de experiência transformada em conhecimento escrito, o poeta, ao longo de sua obra, cita títulos fictícios que, possivelmente, registrariam esses saberes. Assim, temos "Teologia do traste", "Tratado das Grandezas do Ínfimo", "Tratado de Metamorfoses", entre outros, que refletem no espaço da poesia, em "mis en

abyrne", a poética barreana. E uma imagem desse processo de conhecimento e classificação das coisas são os títulos dos livros ou de partes deles: **Gramática expositiva do chão**, **Livro de pré-coisas**, **Livro das ignoranças** e neste, "Uma didática da invenção". O poeta, em seus títulos, remete para o conhecimento formalizado, para a palavra escrita. Em **Gramática expositiva do chão**, configura-se o desejo de "normatizar" poeticamente o chão, que é onde está a matéria de sua poesia.

A série intitulada "livro", que se alinha com muitos outros, como **Livro das horas**, de Rilke, **Livro do desassossego**, de Fernando Pessoa, enuncia o desejo de formalizar um conhecimento para que, gravado em palavra escrita, possa ser dividido e ganhe a perenidade. Para que todos os usuários tenham acesso a esses conhecimentos e falem a língua dessa poesia adâmica, faltaria um dicionário. Em conversa com o poeta, ele nos disse da vontade de criar um dicionário do ordinário. Este, inclusive, era um dos possíveis títulos do livro **O guardador de águas**. Mas até hoje não criou sistematicamente o seu dicionário. Se o dicionário não saiu, pelos menos nós temos um mini-dicionário em **Arranjos para assobio**.

A criação e formalização de uma linguagem se concretiza quando ela se codifica ou dicionariza para a prática dos usuários. O dicionário tem um caráter legislador; é ele que unifica toda uma língua e a torna patrimônio comum para exercício de um povo ou de uma comunidade. Os iluministas para



**ATÉ OS CARANGUEJOS
QUEREM ELE PARA CHÃO**

Israel N. Berman

Bonecos de Manoel de Barros

Fonte: Arquivo pessoal

concretizar a nova ordem do mundo, fundada na razão, criaram a enciclopédia. O dicionário, a enciclopédia, o glossário são tentativas de abarcar o conhecimento, dar forma ao real pela linguagem. Em **Arranjos para assobio**, Manoel de Barros cria um "Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) — ou menos" no qual os verbetes recodificam poeticamente a linguagem através de sobreposição de camadas de significados, que compõem várias possibilidades de olhar sobre uma mesma palavra:

Lesma, s.f.

Semente molhada de caracol que se arrasta sobre
as pedras, deixando um caminho de gosma
escrito com o corpo

Indivíduo que experimenta a lascívia do ínfimo

Aquele que viça de líquenes no jardim

GEC, p. 215

A "lesma" faz parte do bestiário barreano e encarna, no universo da criação, o escrever com o corpo, que o poeta prescreve. Nesse sentido, no universo do ínfimo, a "lesma" é um duplo do poeta assim como "sabiá" que, no seu gesto de ciscar e catar as coisas do chão, se assemelha com o gesto do poeta ao escrever.

A "lesma" é recriada na vertente da invenção e do desejo que são acervo de toda criação. Os significados para o referente "lesma" se desdobram no inesperado através de uma proliferação exuberante da linguagem. O verbete introduz o imaginário, a palavra com uma dimensão erótica, enraizada no corpo. A nova

etimologia da palavra verbetizada emerge do espaço do conhecimento poético.

Para finalizar, Manoel de Barros revela a força erótica que subjaz à palavra. A sua relação com a palavra é voluptuosa, lembra o ato amoroso:

(...)
 A lesma influi muito em meu desejo de gosmar sobre as
 palavras
 Neste coito com letras!
 (...)

GEC, p. 293

A palavra barreana é promíscua, erótica, pulsão para a vida. Sua força emerge do verbo que é *poiesis*, momento inaugural que recria o mundo através da linguagem.

A consciência criadora de Manoel de Barros está sempre em movimento, pesquisando, indagando a linguagem nas suas nuances mais profundas. A sua auto-reflexividade une a atitude moderna das reflexões poéticas e teóricas sobre a poesia, próprias do "espírito operante" do poeta moderno de que fala Hugo Friedrich em **Estrutura da lírica moderna**, com a busca de uma linguagem adâmica, capaz de criar o mundo novamente para que o homem, renovado e humanizado, se reconheça nele. Mais ainda, a atitude reflexiva da poesia não pode deixar de ser crítica, de incorporar em suas constantes as divergências com a sociedade e a crítica dura à valorização exacerbada do útil. A imagem do "caneco furado" como objeto que tem um uso poético justamente porque perdeu seu valor de uso, que o poeta cita em várias

entrevistas, reflete exatamente a crítica ao funcional, ao utilitário, à sociedade do descartável. Para ter um lugar nesse tempo, é preciso que a poesia incorpore à sua linguagem a linguagem do mundo e, a partir daí, o torne melhor e habitável para o homem. Lembrando Heidegger e Holderlin, se torne a casa poética do homem.

À GUISA DE CONCLUSÃO

Falando sobre análise de poesia, Manoel de Barros diz em uma entrevista:

Poesia está sempre no escuro regaço das fontes. Sofro medo de análise. Ela enfraquece a escuridão das fontes, seus arcanos. Desses grandes poetas, que admiro e leio com devoção, eu não faria análise nunca. Nem comparativa. Primeiro porque não sei decompor. Segundo: não tem segundo. A grande poesia há de passar virgem por todos os seus estupradores. Pode ser amada, nunca analisada.¹

Se tivéssemos levado em consideração a opinião do poeta, teríamos desistido do estudo de sua poesia. Em seu medo de análise, é injusto com o trabalho do crítico que tem, entre outras funções, o papel de mediador entre o texto e o leitor. O crítico abre o caminho do leitor para a fruição da obra em sua plenitude, propõe leituras, tem uma relação cúmplice com a obra e descobre possibilidades de significados, dos quais o próprio poeta, muitas vezes, não tem consciência. O crítico, antes de tudo, é um leitor e o seu trabalho não é de esgotamento do texto ou de decifrador do enigma poético. Ao contrário, como leitor ele recifra o texto e desvenda mais possibilidades de leitura. O crítico não exaure o mistério da obra e cuida para

¹ BARROS, M. (1990), p.318

que o "escuro regaço das fontes" permaneça. Porém é um mistério compartilhado, aumentado à medida em que a poesia se abre generosa para a inserção de mais um olhar.

Pensando junto com aqueles que acreditam ser o texto crítico instância de criação e de prazer, empreendemos a nossa leitura do poeta que, de antemão, como vimos, não vê com simpatia a crítica. Ao longo do nosso estudo, procuramos ser dócil ao poema barreano, não deixamos de lado a imposição íntima que entrelaça a razão ao coração para ler seus poemas à luz do mistério da *poiesis*. Discorrer sobre a poesia de Barros não é fácil. Ela é plural e extremiza a instabilidade dos sentidos das palavras, deixando um mínimo de referencialidade para torná-la legível. Os caminhos de leitura que ela oferece são múltiplos e a escolha do crítico deve ser para aumentá-los.

Como constatamos ao longo de nossa análise, a cisão da consciência em Manoel de Barros, a vivência do fragmentário, decorrente do dilaceramento do sujeito, e o sentimento do irrecuperável assinalado pela nostalgia paradisíaca, permeia toda a sua obra. Sua poesia é fragmentária, o seu universo poético é construído mais em ruptura, enunciado através de disjunções, de quebra na sintaxe. A palavra poética barreana é sinal das perdas e da fragmentação e, ao mesmo tempo, quer recuperar a unidade homem-natureza. A poesia de Barros vive essa contradição nas imagens que unem realidades divergentes. Talvez esteja nessa tentativa de aproximação de contrários o

desejo profundo de recriar a unidade primordial através da imagem poética.

Notamos que à medida que a obra de Barros assumiu uma configuração própria, o amadurecimento conquistado por toda poesia norteada por uma consciência criadora, mais fragmentária ela se tornou. Esse processo é visível não só na vocação epigramática, que se acentuou ao longo do tempo, mas também na construção de poemas por meio de justaposição de versos que não se unem por um nexos visível. Em **Concerto a céu aberto para solo de aves** e **O livro das ignoranças**, dois dos seus últimos livros, além do poema composto por um ou dois versos, aparece o intertexto do silêncio, indiciado por uma espécie de versos pontilhados, que são pontos de suspensão intermediando um verso e outro. Tudo isso marca a descontinuidade própria de sua poesia, a qual, muitas vezes, faz parte do processo de ficcionalização dos poemas, quando o sujeito da escritura simula ser o copiador de textos encontrados em cadernos e usa a transcrição infiel e "pela metade" para justificar, em nível textual, a fragmentação dos versos, o que, para o leitor atento, é pura encenação de sua poética fragmentária.

O homem atual vive numa cultura descontínua e em crise, com valores em dissolução. A sociedade tecnicista e de consumo estabelece comportamentos e valores precários e transitórios. O poeta vive esse tempo e sente a fragmentação do ser. Embora muitos possam dizer que esse sentimento do fragmentário é

próprio do homem urbano e possam considerar Barros como o poeta do Pantanal, reiteramos que o sujeito cindido está presente na cultura ocidental e pode se manifestar independente de fatores geográficos ou sociais. Acresce que, pelo fato de estar impregnado da flora e fauna pantaneiras, Barros não é um poeta sertanejo ou regional. Ao contrário, sua poesia traz temas que são do homem de qualquer parte do mundo. O poeta é um homem estudioso, atento ao seu momento histórico, e é leitor refinado que, no entanto, ao escrever, se disfarça em *personae* iletradas para responder à ciência, à sofisticação da técnica — ambas benéficas, mas, muitas vezes, usadas para desumanizar o homem — com um conhecimento simuladamente simples, baseado nas percepções sensoriais e na observação das coisas.

Em sua poesia, há a constituição de um saber que privilegia o inútil, e ao aproveitar o inútil, dá valor poético àquilo que não tem mais um valor social e foi desprezado pela sociedade; nesse sentido, esse saber confronta-se com todo o conhecimento construído do Iluminismo para cá. Sua poesia diverge visceralmente do que propõe a sociedade, seja falando uma outra linguagem que ele chama de dialeto, seja criando uma estética do ordinário que valoriza as coisas ínfimas do chão.

O desejo comum a todo poeta de criar uma linguagem, como vimos, está presente em Barros. O "dialeto-rã", falado por suas personagens primitivas, constitui a experiência poética de uma linguagem que entrelaça em sua malha, ao mesmo tempo, o seu projeto estético em sua ambição de captar a palavra em seu

momento auroral, anterior à lógica, e as reflexões em torno da literatura, próprias da literatura moderna.

Em vários poemas, Barros define a poesia através de imagens que recorrem ao *nonsense*, a à montagem desconcertante de realidades distantes. A poesia, então, é conjugada no espaço do mágico, do lúdico e, a partir daí, propõe a desestabilização dos sentidos das palavras. É essa palavra nova, adâmica, imagem de caos e de cosmos, capaz de dizer e criar novamente o mundo pela força da poesia, que o poema barreano nos oferece como possibilidade de leitura e sugere a nossa inserção no mundo.

Pelo que demonstramos na aproximação de Manoel de Barros com alguns poetas modernistas, não há dúvida de que ele tem o seu lugar garantido no circuito desse movimento e que continua alargando suas conquistas na contemporaneidade. Barros se alinha com Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Murilo Mendes, Raul Bopp, Carlos Drummond, João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar, Dante Milano, poetas que fizeram e fazem a poesia brasileira ser uma das mais significativas do mundo. A poesia barreana dá a sua contribuição de forma singular à literatura brasileira. E uma das suas peculiaridades está justamente no fato de construir uma escritura em constante andamento, na qual não podemos fixar uma única característica ou herança. Ela se enriquece das diferenças. Se Raul Bopp pode ser iluminado pela poesia barreana, Barros também reescreve a imagem onírica de Murilo Mendes. O diálogo com Oswald de Andrade resulta no desdobramento de suas idéias e conquistas poéticas. O poeta,

parafraseando Mário de Andrade quando escreve sobre Rimbaud ("Nós desenvolvemos Rimbaud."), desenvolve Oswald, rasgando um pouco mais o horizonte modernista, assim como o fizeram Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Osman Lins na prosa.

Tudo isso assinala a sua poética orientada por uma consciência criadora que lê o seu contexto histórico e constrói a sua rede de significados em relação com outros poetas e com outras manifestações artísticas. Dessa forma se dá o diálogo com o discurso pictórico, numa relação de enriquecimento mútuo. A poesia de Manoel de Barros mais do que lembrar a pintura, é uma manifestação de que não há territórios definidos entre as artes. Preservadas as peculiaridades de cada uma, elas caminham juntas e comungam princípios estéticos que resultam de confluências de pesquisas da linguagem artística e fazem parte do movimento permanente de transformação das artes. Em certos poemas de Barros, podemos reconhecer a pintura grotesca de Arcimboldo ou a delicadeza do traço onírico de Miró. Esta característica de sua poesia, irmana-o a João Cabral de Melo Neto, a Murilo Mendes, a Carlos Drummond de Andrade, poetas que, na nossa tradição lírica, estiveram em diálogo com a pintura.

Em sua obra, observamos um projeto estético, uma poética que se desenha múltipla: ora recua para o tempo da infância, ora se engaja solidária no tempo presente, deixando-se alcançar pela dor do outro. E, muitas vezes, de repente, dela depreende-se uma nostalgia da linguagem original, mas, ao mesmo tempo,

confia na possibilidade da poesia, se não de recuperar o perdido, pelo menos de abrigar a *poiesis*, repetir a criação primordial e instalar o novo no vazio que o perdido abriu.

Barros, reitera-se, não tem sido lembrado pela história da literatura brasileira e pelos críticos renomados. Ao longo de seus 59 anos de prática poética, assim como João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar, Adélia Prado, Dante Milano e outros poetas da nova geração, vem relendo e reescrevendo o Modernismo. Barros, especialmente, vem construindo um universo poético personalíssimo, representado por uma linguagem *sui generis* dentro da nossa tradição lírica, encontrando par na prosa de Guimarães Rosa. Se toda poesia ambiciona criar uma linguagem, instituir um saber poético do mundo e, assim, recriá-lo, a poesia barreana radicaliza essa ambição, busca na palavra poética a força fundadora de um novo real. Essa é a sua utopia e a utopia de nossa leitura.

BIBLIOGRAFIA

1. Do autor

BARROS, Manoel de. **Arranjos para assobio**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. **Livro de pré-coisas**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985.

_____. **O guardador de águas**. São Paulo: Art Editora, 1989.

_____. **Concerto a céu aberto para solos de ave**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. **Gramática expositiva do chão**. Poesia quase toda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

2. Sobre o autor - obras e entrevistas

· ACCIOLY, Ana Maria. O fazedor de inutensílios. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 14 dez. 1993.

· _____. A desconstrução da palavra. **Cadernos do Terceiro Mundo**. Rio de Janeiro: Editora Terceiro Mundo, n 175, p. 17-19

· ANTUNES, Orlando. **O lodo lúdico**. Rio de Janeiro: Presença, 1988

CANÇADO, José Maria. O escárnio e a ternura. **Jornal Leia**. São Paulo, jun. 1987.

· CASTRO, Pê. Afonso de. **A poética de Manoel de Barros**. Campo Grande: Editora FCMT - UCDB, 1991.

COUTO, José Geraldo. Manoel de Barros busca na ignorância a fonte da poesia. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 14 nov. 1993

DIAS, Otávio. Manoel de Barros mostra o nada. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 21 ago., 1996.

FERNANDES, José. **A loucura da palavra**. Barra do Garças, MT: Universidade Federal de Mato Grosso/ Centro Pedagógico de Barra do Garças, 1987.

FRANÇA, Paulo. A obsessão da palavra. **Jornal Leia**. São Paulo, mar., 1991

GRÜNEWALD, José Lino. Poeta com máscara de filósofo popular. **O Top News**. Goiânia, 23 a 30 set., 1996

JABOR, Arnaldo. Brasileiros querem a poesia vital da lama. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 09 set. 1992.

JANSEN, Roberta. Manoel de Barros salva palavras da mesmice. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 15 mai., 1995.

LIMA, Carlos Emílio Correia. Entrevista con Manoel de Barros **El Paseante**. Madrid: Ediciones Siruel, n° 11. p.125-137

LOBATO, Eliane. O murmúrio das palavras. **O Globo**. Rio de Janeiro, 07 nov. 1990.

NOGUEIRA, Albana X. & VALLEZI, Waldomiro Ap. Manuel de Barros., a voz solitária de Mato Grosso. **Revista Escrita** São Paulo: Press Editorial & Vertente Editora, n° 35. p. 20-25. 1986

RICCIARDI, Giovanni. **Auto-retratos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 98-102

3. Geral

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

_____. Lírica e sociedade. In: _____. et al. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Melhoramentos, 1972.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

ANDRADE, Mário de. **Obra imatura**. São Paulo: Livraria Martin Editora, /s.d./

ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. São Paulo: Globo/Secretaria Estadual de Cultura, 1990

_____. **O santeiro do mangue e outros poemas**. São Paulo: Globo/Secretaria Estadual de Cultura, 1990.

_____. **Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo/Secretaria Estadual de Cultura, 1990.

_____. **Manifesto da poesia pau-Brasil. Manifesto antropófago. O rei da vela**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

ARRIGUCCI Jr., David. **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. In: _____. **Os pensadores**. Trad. Joaquim J. M. Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 181-354

BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

_____. **A leitura do intervalo. Ensaio de Crítica**. São Paulo: Iluminuras, 1990. 131 p.

_____. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teopria do romance**. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec/Fundação para o desenvolvimento da UNESP, 1988.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **O prazer do texto.** Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BELLEMIN-NÖEL, Jean. **Psicanálise e literatura.** Trad. Álvaro Lorencini Sandra Nitrini. São Paulo: Cultrix, 1983.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Trad. José Lino Grunnewald. In: _____. **Os pensadores.** São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 04-28

_____. **Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo.** Trad. José Carlos M. Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **Magia e técnica, arte e política.** Obras escolhidas Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasilense, 1985.

_____. **Rua de mão única. Obras escolhidas II.** Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasilense, 1993.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir.** Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água Editora. 1984.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Cultrix, 1983.

_____. **História concisa da literatura brasileira.** São Paulo: Cultrix, 1982.

BOPP, Raul. **Cobra Norato e outros poemas.** 13º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

_____. **Seleção em prosa e verso.** Rio de Janeiro: MEC, 1975.

BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James. Org. **Guia Geral do Modernismo. 1890-1930.** Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo.** Trad. Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRITO, João Batista B. de. **Signo e imagem em Castro Pinto.** João Pessoa: Editora Universitária, 1995.

BUTOR, Michel. **Repertório.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesia e prosa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 141 p.
- CAMARINHA, Mário & Sonia Brayner. **Manual de normas técnicas de editoração**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993.
- CAMPOS, Augusto & CAMPOS, Haroldo. **ReVisão de Sousândrade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem**. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.
- _____. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald. **Poesia reunida**. Civilização Brasileira/INL, 1972.
- _____. **Ruptura dos gêneros na Literatura Latino-Americana**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CÂNDIDO, Antonio. **Tese e antítese**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.
- _____. Literatura e subdesenvolvimento. In: MORENO, César Fernández. Cord. **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CÂNDIDO, Antônio e MELO, Gilda. Introdução. In: BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1973.
- CASTRO, Manuel Antônio de. Ecologia: A cultura como habitação. In: SOARES, Angélica. **Ecologia e literatura**. Org. et al. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992.
- CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O Surrealismo**. Trad. Marise Curioni São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1992.
- CHIAMPI, Irleamar. Org. **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991.

CORREIA, Marlene de Castro. "Mário de Andrade": a poética da violência em 'O carro da miséria'." In: **Revista Poesia Sempre**. Rio de Janeiro, Ano 1, nº 02, 1993. p.137-151.

_____. A moderna lírica brasileira: Mário de Andrade. In: **Revista Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, nº 83, 1984.

CULLER, Jonathan. **As idéias de Barthes**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Editora da USP, 1988.

CUMMING, Robert. **Para entender a arte**. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Ática, 1996

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DUPLESSIS, Yves. **O Surrealismo**. Trad. Pierre Santos. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.

DUROZOI, Gérard e LECHERBONNIER, Bernard. **O Surrealismo**. Trad. Eugênia Madeira Aguiar e Silva. Coimbra, Portugal: Livraria Almedina, 1972.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Trad. Manuela T. Lisboa. Lisboa: Edições 70, 1989.

ELIADE, Mircea. **Mitos, sonhos e mistérios**. Trad. Samuel Soares. Lisboa: Edições, 1989.

ELIADE, Mircea. **Origens**. Trad. Teresa Loura. Lisboa: Edições 70, 1989.

FALABELLA, Maria Luiza. **Da mimesis à abstração**. Rio de Janeiro: Elo Ed., 1987.

FAÏRA, Maria Lúcia Dal. **A alquimia da linguagem. Leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder**. Lisboa: Livraria Almedina, (s.d.)

FAUSTINO, Mário. **Poesia-experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FERNANDES, José. **O poeta da linguagem**. Rio de Janeiro: Presença, 1983.

- FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Trad. Leandro Konder
Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Trad. Jorge Coli.
Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Vol I e II.
Direção geral e tradução: Jayme Salomão. Rio de
Janeiro: Imago, 1987.
- _____. **A interpretação dos sonhos**. Trad. Walderedo I. de
Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1972. vol 4 e 5.
- _____. **Totem e tabu e outros trabalhos**. Trad. Orizon C.
Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1972. vol 13.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do
século XIX a meados do século XX**. Trad. Marise M.
Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GARELLI, Jacques. **La gravitation poétique**. Paris: Mercure
de France, 1966.
- GENETTE, Gerard. **Figuras**. Trad. Ivone Floripes
Manotoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GOMES, Álvaro Cardoso. **A estética simbolista**. São Paulo:
Cultrix, 1985. 168 p.
- _____. **O poético: magia e iluminação**. São Paulo:
Perspectiva/ Editora da USP, 1989.
- GUISNBURG, Jaco. Org. **O romantismo**. São Paulo:
Perspectiva, 1978.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Léon
Schaffter. São Paulo: Vértice / Editora Revista dos
Tribunais, 1990.
- HAMBURGER, Kate. **A lógica da criação literária**. Trad.
Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HEIDEGGER, Martin. **Conferências e escritos filosóficos**.
Ernilo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- _____. **Sobre o problema do ser**. O caminho do campo. São
Paulo: Duas Cidades, 1969.

HOBBS, Thomas. **Leviatã ou Matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil.** Trad. João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Abril Cultura, 1983.

HOCKE, Gustav. **Maneirismo: o mundo como labirinto.** Trad. Clemente Raphael. São Paulo: Perspectiva, 1974.

HUIDOBRO, Vicente. **Altazor e outros poemas.** Trad. Antonio Risério e Paulo César Souza. São Paulo: Art Editora, 1991.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens.** Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva: 1980.

JACKBSON, Roman. **Lingüística. Poética. Cinema.** Trad. Francisco Achcar. São Paulo: Perspectiva, 1970.

KRIEGESKORTE, Werner. **Giuseppe Arcimboldo. 1527-1593.** Trad. Paula Reis. Lisboa: Taschen, 1993.

LAFETÁ João Luiz. **Figuração da intimidade. Imagens na poesia de Mário de Andrade.** São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LAZZARRO, G. de San. **Paul Klee.** Trad. Manuel Poppe. Cacém: Editorial Verbo, 1977.

LIMA, Luís da Costa. O campo visual de uma experiência antecipadora.. In: CAMPOS, Haroldo & CAMPOS, Augusto. **Revisão de Sousândrade.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

LINS, Osman. **Nove, novena.** São Paulo: Melhoramentos, (s.d.)

LÖWY, Michael. **Redenção e utopia. O judaísmo libertário na Europa Central: um estado de afinidade eletiva.** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MATOS, Olgária C. F. **Os arcanos do inteiramente outro.** A escola de Frankfurt. A melancolia e a redenção. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MENDES, Murilo. **Poesias. (12\925-1955).** Rio de Janeiro: José Olímpio, 1959.

MENEGAZZO, Maria Adélia. **Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda.** Campo Grande: CECITEC/UFMS, 1991.

— p 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

- MERQUIOR, José G. **A astúcia da mimese.** (Ensaaios sobre lírica). Rio de Janeiro: José Olímpio, 1972.
- _____. **O fantasma romântico.** E outros ensaios. Petropolis, RJ: Vozes, 1980.
- _____. **Razão do poema.** Ensaaios de crítica e de estética. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MEYER, Augusto. **Le bateau ivre.** Análise e interpretação. Rio de Janeiro: Livraria São José, /s.d./.
- MIRÓ, Joan. **A cor dos meus sonhos.** Entrevistas com Georges Raillard. Trad. Neide Luzia de Rezende. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.
- MOISÉS, Massaud. **Literatura: mundo e forma.** São Paulo: Cultrix, Editora da USP, 1982. 368 p.
- MOTTA, Leda Tenório. **Catedral em obras.** São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.
- NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo.** Trad. Geraldo Gerson. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- NUNES, Nara Maia. **Jogo de espelhos. Borges e a teoria da literatura.** Rio de Janeiro: Editora José Olímpio, 1982.
- ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte.** Trad. Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 1991.
- OVÍDIO. **As metamorfoses.** Trad. David G. Jardim Jr. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, /s.d./
- _____. **A arte de amar.** Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, /s.d./
- PAQUET, Marcel. **René Magritte. 1898-1967.** O pensamento tornado visível. Trad. Lucília Felipe. Lisboa: Taschen, 1992
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira.** trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **Signos em rotação.** Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PONTES, José C. Vieira. **História da literatura sul-matogrossense.** São Paulo: Editora do Escritor. /s.d./

- POUND, Ezra. **A arte da poesia**. Trad. Heloisa Lima & José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/USP, 1976.
- POUND, Ezra. **Abc da literatura**. Trad. Augusto de Campos & José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.
- PRAZ, Mário. **Literatura e artes visuais**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/USP, 1982.
- READ, Herbert. **A arte de agora, agora**. Trad. J. Guinsburg e Janete Meiches. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- RIMBAUD, Arthur. **Rimbaud livre**. Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. **Uma temporada no inferno & Iluminações**. Trad. Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- ROSA, Guimarães. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ROUANET, Sérgio Paulo. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ROUANET, Sérgio Paulo. **Mal-estar na modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SANTO AGOSTINHO. **Os pensadores**. Trad. José L. Mota. São Paulo: Abril Cultura, 1985.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é a Literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- SCHULER, Donald. **Narciso errante**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- SIMÕES, Irene Gilberto. **Guimarães Rosa: As paragens mágicas**. São Paulo: Perspectiva, /s.d./.
- SOARES, Luiz Eduardo. **A invenção do sujeito universal: Hobbes e a política como experiência dramática do sentido**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. **Ficção & verdade**. Brasília: Clube de Poesia de Brasília, 1978.

- SPITZER, Leo. **La enumeración caótica en la poesía moderna.** Trad. Raimundo Lida. Buenos Aires: Facultad de Filosofía Y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1945.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética.** Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- STANGOS, Nikos. **Conceitos de arte moderna.** Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- STEINER, George. **Linguagem e silêncio. Ensaio sobre a crise da palavra.** Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- TELES, Gilberto Mendonça. **A retórica do silêncio.** Rio de Janeiro: José Olímpio, 1989.
- TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso.** Trad. Elisa A. Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- UNGARETTI, Giuseppe. **Razões de uma poesia.** Trad. Liliana Lagana et. al. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Editora Imaginário, 1994.
- VALLEJO, Américo e MAGALHÃES, Lígia C. Lacan: **Operadores de leitura.** São Paulo: Perspectiva, 1981.

CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz de. A poética do fragmentário. Uma leitura da poesia de Manoel de Barros. Rio de Janeiro: UFRJ, Fac. de Letras, 1996. 299 fl. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira.

RESUMO

Manoel de Barros é um poeta contemporâneo pouco estudado nos meios acadêmicos. Sua poesia se configura como *sui generis* na série literária brasileira. Nosso estudo define-se por uma leitura reflexiva sobre o sentimento do fragmentário, próprio do sujeito cindido, constituído a partir da Idade Moderna. Na poesia barreana, a fragmentação do sujeito se desdobra na nostalgia da unidade primordial, na recuperação da memória poética da infância, no eu lírico participativo e na construção de uma consciência criadora que se volta para uma estética da insignificância, do ordinário e do fragmento e para a busca de uma linguagem perdida. O poeta cifra na sua poesia a historicidade literária e circunstancial em diálogos com seu contexto histórico e com a literatura e as artes plásticas. As intenções ensaísticas e as reflexões poéticas do sujeito lírico manifestam a crise da linguagem vivida pela poesia moderna e são condição fundante e constitutiva de sua poesia. As referências literárias e pictóricas, laços secretos ou manifestos da poesia barreana com a arte, revelam o poeta como leitor e crítico de seu tempo.

CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz de. A poética do fragmentário. Uma leitura da poesia de Manoel de Barros. Rio de Janeiro: UFRJ, Fac. de Letras, 1996. 299 fl. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira.

ABSTRACT

Manoel de Barros is a contemporary poet who has been little studied in academic circles. His poetry is outstanding in Brazilian literature. This study is based on a view of reading that reflects on the feeling of fragmentation that is characteristic of a divided subject existent since Modern Era. In Barros' poetry, the fragmentation of the subject shows itself in the nostalgic wish for the primary unity; in the recuperation of the poetic memory of childhood; in the lyric participative "I" and in the construction of creative conscience that regards an aesthetic of the insignificant, the ordinary and the fragment and searches for a lost language. The poet puts into his poetry the literary historicity and circumstances in dialogues within his historical context and with literature and the arts. The compositional intentions and the poetic reflections of the lyric subject manifest a language crisis through which modern poetry is passing and which is constitutive of his poetry. The literary and pictorial references, the secret ties or manifestations of his poetry toward art, reveal the poet as a reader and critic of his times.