VANDERLUCE MOREIRA MACHADO OLIVEIRA

O TRATADO POÉTICO DE MANOEL DE BARROS: UMA TERAPIA LÍRICA QUE ABORTA O BOM SENSO

TANGARÁ DA SERRA – MT 2018

VANDERLUCE MOREIRA MACHADO OLIVEIRA

O TRATADO POÉTICO DE MANOEL DE BARROS: UMA TERAPIA LÍRICA QUE ABORTA O BOM SENSO

Tese de Doutorado em desenvolvimento, no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários, sob orientação do Prof (a) Dr (a) Madalena Machado, Linha de Pesquisa: Literatura História e Memória Cultural.

Orientadora: Profª. Drª.
Madalena Aparecida Machado

TANGARÁ DA SERRA – MT 2018

Walter Clayton de Oliveira CRB 1!2049

, Vanderluce Moreira Machado Oliveira.

048o O Tratado Poético de Manoel de Barros: Uma Terapia Lírica Que Aborta o Bom Senso / Vanderluce Moreira Machado Oliveira - Tangará da Serra, 2018.

f.; 30 em.

Trabalho de Conclusão de Curso (Tese/Doutorado)- Curso de Pós-graduação Stricto Sensu (Doutorado) Estudos Literários, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangara da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2018.

Orientador: Madalena Aparecida Machado

1. Poética. 2. Tratado. 3. Gênero. 4. Discirso. 5. Dispares. I. Vanderluce Moreira Machado Oliveira. II. O Tratado Poético de Manoel de Barros: Uma Terapia Lírica Que Aborta o Bom Senso:

CDU 821.134.3(817.2)

O TRATADO POÉTICO DE MANOEL DE BARROS: UMA TERAPIA LÍRICA QUE ABORTA O BOM SENSO

Vanderluce Moreira Machado Oliveira

Orientadora: Profa. Dra. Madalena Aparecida Machado

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Examinado por:

_____

Profa. Dra. Madalena Aparecida Machado (Orientadora-Presidente)
(Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT)

_____

Profa. Dra. Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite (Avaliador interno)
(Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT)

_____

Profa. Dra. Tieko Yamaguchi Miyazaki (Avaliador interno)
(Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT)

_____

Profa. Dra. Marisa Gama-Khalil (Avaliador externo)
(Universidade Federal de Uberlândia - UFU)

_____

Prof. Dr. Paulo Fonseca Andrade (Avaliador externo)
(Universidade Federal de Uberlândia - UFU)

_____

Prof. Dr. (Suplente)
(Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT)

In memoriam à Antonia Martins de Macedo, sua voz firme ainda ecoa em minha memória.

A meu filho, Igor Paulo para que indague criticamente a tradição.

RECONHECIMENTOS

Aos meus pais, Antonio e Olinda pela compreensão, amor e carinho desmedido.

Ao meu esposo Paulo, pelo estímulo, amor, companheirismo, confiança e cumplicidade.

Ao meu Igor Paulo, por todo amor, alegria e orgulho que um filho pode dar à sua mamãe.

À Ana Carla, pela meiguice, serenidade e sabedoria.

À Madalena Machado, minha orientadora pela colaboração, seriedade, confiança, solicitude, com admiração e respeito intelectual.

Aos meus sobrinhos, Daniella, Eduardo, Lucas, Anna Clara e Júlia pelo amor e afeto.

À Valdirene e ao Orceny, amados irmãos com quem tive o privilégio de dividir a infância.

Ao Antonio e a Leidiane irmãos do coração.

Aos meus familiares, parentes e amigos porque ninguém se significa sozinho.

Ao IFMT pela concessão do afastamento para que me dedicasse à pesquisa.

E a grandeza que emana de Deus.

ILUSTRAMENTOS

A Jesus Cristo por ensinar através da ficção.

Aos Sofistas, os pioneiros do humanismo.

À Bíblia fonte inesgotável de diálogos e simbologias literárias.

A Manoel de Barros pelos delírios verbais.

A Górgias para quem a palavra era a única realidade do homem.

Aos poetas que instauram mundos pela linguagem.

Há muitas maneiras sérias de dizer o nada, mas a poesia é verdadeira.
(Manoel de Barros)

RESUMO

O objetivo desta tese é o de observar os caminhos estéticos trilhados por Manoel de Barros no seu *corpus* lírico, no qual infiro que o poeta através do desregramento e desarranjo de gênero criou um tratado de estética, isto é, definiu os contornos de sua poética no bojo de sua obra de criação artística. Para compor uma obra teórico crítica, o escritor recorreu a vários expedientes: observou e explorou a palavra substancial que cria mundo e inunda de vida os seres e as coisas; renovou a linguagem ao criar o idioleto manoelês que pelo princípio da autonomia discursiva leva a linguagem à categoria de brinquedo na qual as coisas são o que diz ser; construiu sua experiência a partir de experiências análogas, se moldou um poeta crítico que refletia constantemente sobre seu procedimento de criação. Assim, não somente fazia poemas, mas refletia sobre eles e sobre os caminhos que sua lírica seguiria; dialogou com a tradição de lírica e da cultura; sondou e usou gêneros díspares numa demonstração de que na modernidade eles podem ser modelados estaticamente através do discurso literário numa demonstração de que todo discurso denotativo pode originar um segundo discurso, conotativo ambíguo que possibilita uma infinidade de escolhas interpretativas e exige participação ativa e reflexiva do leitor. Como todo artista atento, Barros não foi indiferente às questões de seu tempo, como humanista gostava de fazer comunhão entre os seres e as coisas. Humanizava as coisas ínfimas e coisificava o homem ao integrá-lo à natureza. Desse modo, tratou com refinamento sobre o esmagamento do eu pela sociedade de consumo, em que o homem é reduzido à coisa, à mercadoria, fez denúncia social sem tom de denúncia através das sutilezas da linguagem da poesia que suscita efeitos múltiplos no leitor.

Palavras- chave: poética, desarranjo de gêneros, ofício criativo, experiência poética.

ABSTRACT

The escope of this thesis is to observe the aesthetic paths of Manoel de Barros in his lyric corpus, in which I infer that the poet through the desegregation and disarrangement of genres created a treatise on aesthetics, that is, he defined the contours of his poetics in bulge of his work of artistic creation. In order to compose a critical theoretical work, the writer appealed to various expedients: he observed and explored the substantial word that creates the world and floods life with beings and things; renewed language by creating the Manoelês idioletus which by the principle of discursive autonomy leads language to the category of toy in which things are what it says it is; constructed his experience from analogous experiences, he molded himself a critical poet who constantly reflected on his procedure of creation. Thus, he not only made poems, but reflected on them and on the paths that his lyric would follow; dialogued with the lyrical and cultural tradition; probed and used disparate genres in a demonstration that in modernity they can be statically modeled through literary discourse in a demonstration that all denotative discourse can give rise to a second, ambiguous connotative discourse that enables an infinite number of interpretive choices that require active and reflective participation of the reader . Like any attentive artist, Barros was not indifferent to the issues of his time, as a humanist he liked to make communion between beings and things. He humiliated the smallest things and made mankind by integrating him into nature. In this way, he treated with refinement the crushing of the self by the consumer society, in which man is reduced to the thing, to the commodity, made a denunciatory social denunciation through the subtleties of the language of poetry that provokes multiple effects in the reader.

Keywords: poetics, disarrangement of genres, creative craft, poetic experience.

CRONOLOGIA DA OBRA DO AUTOR

Poemas concebidos sem pecado – PCSC – 1937
Face imóvel – FI – 1942
Poesias – P – 1956
Compêndio para uso dos pássaros – CPUP –1960
Gramática expositiva do chão – GEC – 1966
Matéria de poesia – MP – 1970
Arranjos para assobio – APA – 1980
Livro de pré-coisas – LPC – 1985
O guardador de águas – OGA – 1989
Poesia quase toda – PQT –1990
Concerto a céu aberto para solos de ave – CCAPSA – 1991
Livro das ignorãças – LI – 1993
Livro sobre o nada – LSN – 1996
Retrato do artista quando coisa – RAQC – 1998
Exercício de ser criança – ESC – 1999
Ensaios fotográficos – EF – 2000
Poeminhas pescados numa fala de João – PPNFJ – 2001
Tratado geral das grandezas do ínfimo – TGGI – 2001
O fazedor de amanhecer – O FA – 2001
Cantigas por um passarinho à toa – CPT – 2003
Memórias inventadas: a infância – MIF – 2003
Poemas rupestres – PR – 2004
Memórias inventadas a infância MII – 2003
Memórias inventadas: a segunda infância – MISI – 2006
Memórias inventadas: a terceira infância – MITI – 2008
Menino do mato – MM – 2010
Poesia completa – PC – 2010
Escritos em verbal de ave – EEVA – 2011

SÚMARIO

Entrada 13

I. ITINERÁRIO I: "PARA UMA POÉTICA": CONTORNOS DA LÍRICA DO INÚTIL.....18

Passeio I **–** matéria de poesia: a tensão entre a poética do ínfimo e do grandioso 18

Passeio II – O poeta, a palavra, a poesia e o gesto de escrever.....28

Passeio III– uma excursão pela lírica dita infantil.....50

Passeio IV – Um olhar do criador para sua criação.....70

II. ITINERÁRIO II: O PORVIR DA OBRA: EXPERIÊNCIA POÉTICA, EXAME E REEXAME EM JAMES JOYCE E MANOEL DE BARROS 91

III. O TRATADO POÉTICO DE MANOEL DE BARROS: UMA TERAPIA LÍRICA QUE ABORTA O BOM SENSO 136

Percurso I **–** Poema estruturado como oração 136

Percurso II – Poemas que se estruturam como uma lista.....142

Percurso III – Poema com a estrutura de análise e laudo.....152

Percurso IV – Poemas estruturados em capítulos.....158

Percurso V – Poema estruturado como as poesias orais populares: adivinhas e acróstico.

.....186

Percurso VI – Poemas que se estruturam como dicionário.....193

Percurso VII– Poemas estruturados como introdução.....197

Percurso VIII – Poemas com notas de rodapé em sua estrutura.....203

Percurso IX – Poema estruturado como diário.....209

Percurso X – Poema estruturado como diálogo.....214

Percurso XI – Poema estruturado como estrutura de mitos 223

Percurso XII – Poema com estrutura de conto – do engano da arte.....230

Saída.....256

Referências bibliográficas.....261

ENTRADA

"Entrar", nada mais é do que um movimento, um gesto de ação que exige a participação do indivíduo. Entra-se nos mais diversos ambientes, pelas mais diversificadas atividades. Este é um gesto que todos repetem todos os dias, entra-se em casa, na sala para descansar, na cozinha para fazer e ter as refeições, no quarto para dormir, ao acordar entra-se no banheiro para escovar os dentes, banhar-se, vestir-se e ir para rua, entrar em um veículo ir para o trabalho e depois de um dia exaustivo retornar para casa e repetir incansavelmente tudo novamente. Mas o gesto de "entrar" sobre o qual trato nesta pesquisa é mais complexo – porque não posso simplesmente abrir uma porta e adentrar fisicamente no espaço que desejo melhor conhecer, porque se trata de um espaço ambíguo. Ao mesmo tempo que tem uma existência material, não possui uma materialidade física que me permita entrar e caminhar pelos trajetos nele contido, por ser um mundo, um universo criado poeticamente pelo discurso, pela palavra. Entrar nesse universo só é possível através da leitura, e mobilizar a intelecção e imaginação para percorrer os caminhos da lírica do poeta mato-grossense Manoel de Barros (Cuiabá 1916 – Campo Grande 2014).

Para Manoel de Barros, assim como para os antigos retóricos e hermeneutas, o texto é visto como um tecido, produzido por um fiador, um tecelão que vai lhe dando formas. Nesta perspectiva, o texto não é algo inerte, nem está pronto e acabado. É como um organismo vivo que depende do leitor para ser lido, entendido, decifrado, escrito novamente. Nesta lírica, há que se observar também a relação do autor com seu texto, Barros sempre retomava seus escritos poéticos, acrescentado a eles novos fios, cores e tramas.

O poeta pensava também a relação de seus textos poéticos com eles mesmos, procurava equilibrar suas expressões, a sua vida própria, à manipulação de seus leitores e intérpretes. No documentário *Só dez porcento é mentira* (2009), Barros afirmava: "Você consegue colocar imagem na vista do leitor". Em que deixa claro a necessidade da contrapartida, da entrada do leitor, as relações externas, o mundo. Dessa maneira, a leitura dos poemas de Manoel de Barros exige de seu leitor conhecimento, reivindica que ele entre em sua forma e seu conteúdo. Que além disso, conheça outras leituras, outros autores e outros sistemas semióticos. Assim, é evidente que esta não é uma obra

para ser deleitada, contemplada, mas participada, é nisso que ela justifica o ser-para-outro da arte preceituado por Theodor Adorno (1970).

Umberto Eco (2008) assegura que a obra de arte é aberta às múltiplas interpretações, fato que lhe concede um aspecto de inacabamento e movimento. Nessa perspectiva, o leitor poderá, a partir de seu capital cultural, interpretar/entrar nos textos literários por diferentes caminhos, ainda que Eco (2005), declare que existem interpretações que seriam um erro seguir, porque mesmo que a obra seja aberta, possui um limite de interpretação que lhe é dado pelo próprio texto. Acredito que o *corpus* lírico de Manoel de Barros (1916-2014), tem em seu bojo aspecto de inacabamento e movimento, apresento uma hipótese de leitura de que o escritor brasileiro produziu um tratado poético em suas obras de criação literária. Para tal empreendimento, buscou construir sua experiência e vivência estética pautando-se em poetas, filósofos, romancistas, dentre outros, isso porque suas criações dialogam com a obra de uma gama de escritores, filósofos e artistas, as quais o poeta reabilitou, vivificou e possibilitou que os leitores ampliassem seus universos de leituras.

No tocante à apresentação formal sugiro que a obra de Manoel de Barros funciona como um todo articulado – desde os títulos dos livros até a escrita**.** Há no autor uma forma multifacetada em que vários modos de escrita são mobilizados. O poeta emprega a linguagem literária numa perspectiva inovadora, despreza o tom declamatório e a rigidez formal para explorar várias fontes de produção, tais como os artifícios da linguagem escrita. Em certos poemas a escrita poética deste autor simula a escrita teatral, se constrói por meio de diálogos, se apresenta com estrutura de oração, há situações que os poemas se assemelham ao dicionário em que há um definidor e uma definição, esta, poética obviamente. O poeta emprega em alguns poemas notas de rodapé comuns a trabalhos científicos, epígrafe, grifos, introdução, itálico, encena *P.S.* Que significa *post-scriptum*, comum em cartas, aspas, intertextualidade. Também é traço característico desta produção lírica, o embricamento da linguagem da prosa na poesia, da pintura e do cinema.

Como salientei, existem várias possibilidades de leituras hauridas do gesto poético barreano. Nos últimos anos muitos estudos críticos foram publicados sobre a poética do autor, também foram produzidos incontáveis trabalhos acadêmicos que, inclusive, aumentaram depois de sua morte em 2014. No entanto, esclareço que não

apresento nesta pesquisa um capítulo sobre a revisão bibliográfica da obra do autor, porque já o fiz em minha dissertação de mestrado intitulada, *Entre meninos e mendigos: pântanos e pássaros: a reescritura poética de Manoel de Barros*, defendida no Programa de Pós Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso, *Campus* de Tangará da Serra, em 2011.

Em 2017, ano em que se comemorou o centenário de Manoel de Barros, o poeta foi homenageado pela escola de samba Império Serrano, do Rio de Janeiro, com o samba enredo, "Meu quintal é maior que o mundo", verso extraído de seu conhecido poema "Apanhador de desperdícios". Asseguro que não há nesta tese, a pretensão de apresentar a chave da interpretação da obra do escritor, isso nem seria possível, de acordo com Roland Barthes (1999), uma obra nunca é totalmente clara, embora a poética do escritor tenha uma aparência de ingenuidade e espontaneidade ela é complexa.

Como lanço um olhar interpretativo à obra completa do autor, optei por referenciar os poemas que selecionei para análise, os quais foram citados, pela sigla dos títulos dos livros e os números das páginas em que estão localizados, ao invés de colocar sobrenome, ano de publicação e número de páginas, pois inferi que esta organização facilitaria a compreensão do leitor, à medida que oportuniza que ele vá direto à obra na qual o poema está localizado, sem ter que fazer uma busca em toda a coletânea do escritor. Com vistas a facilitar ainda mais esta busca, apresento uma cronologia da produção do escritor. Destaco ainda, que as composições poéticas inseridas nos livros *Memória inventadas: a infância* (2003), cuja sigla é MII, *Memórias inventadas: a segunda infância* (2006), MISI, *Memórias inventadas: a terceira infância* (2008), MITI, e *Escritos em verbal de ave* (2011), estão referenciados somente pelas suas siglas porque estes livros não são paginados. Os poemas destas obras estão em uma página separada e são apenas enumerados para que o leitor possa lê-los numa sequência que ele mesmo organizar. Quantos às citações de obras na Língua Inglesa destaco que as traduções foram realizadas por mim.

Esta tese está segmentada em três capítulos, os quais designo como itinerários; o primeiro recebe o título de "Para uma poética": contornos da lírica do inútil, o segundo é nominado de O porvir da obra: experiência poética, exame e reexame em James Joyce e Manoel de Barros, o Itinerário III que denomino, O tratado poético de Manoel de

Barros: Uma terapia lírica que aborta o bom senso. A seguir, apresento uma prévia do que será abordado em cada itinerário.

No Itinerário I "Para Uma Poética": contornos da lírica do inútil, apresento uma discussão sobre a importância da palavra, corpo e matéria da poesia para o projeto estético de Manoel de Barros. Destaco que para este autor, a palavra é algo que é observado e explorado, pois é ela que funda seu universo poético, assim como nas cosmogonias de criação. Observo também as relações de contraste entre o grotesco e o sublime, o popular e o erudito, o solene e o vulgar, que, de certo modo, caracterizam essa poética. Discuto sobre como o poeta lida com o ato de escrever poesia, texto poético de mensagem ambígua no seio de suas composições, sobre como ressalta que este é um tipo de escrita que envolve um constante pensar, repensar, rever e recriar, mas também é prazer, uma necessidade. Barros também fala em suas composições líricas, sobre o artista, o poeta, aquele que cria, o compara às crianças e aos tontos, porque enxergam o mundo de uma forma diferente do adulto, visão a qual rejeita. Neste itinerário interpreto poemas dos livros ditos infantis para observar como estes elementos que constituem a lírica do poeta são tratados nesses livros, que de meu ponto de vista recebem o mesmo tratamento que o *corpus* dito adulto. Por fim, faço uma reflexão sobre como o poeta olha para sua criação e apresento leituras de poemas nos quais ele, de certo modo, tentou definir os contornos de sua lírica.

No itinerário II, O porvir da obra: experiência poética, exame e reexame em James Joyce e Manoel de Barros, o ponto sobre o qual me detenho é sobre a preocupação do poeta com a forma de apresentação e organização da obra de arte, com a sua confecção, o seu procedimento de criação, seu vir a ser. Isso o levava a constantemente examinar e reexaminar seu processo de construção e a usar formas díspares, a sondar os gêneros literários a ponto de descompartimentá-los, o que demonstra que todo texto pode ser modelado esteticamente. Para isso, buscou construir sua experiência a partir de experiências análogas, a exemplo de James Joyce, romancista irlandês que elaborou um tratado de estética no corpo de seu romance *Um retrato do artista quando jovem* (2013), do qual seu personagem Stephen Dedalus foi o mensageiro. Nesse sentido, a obra de Joyce lhe serviu base para refletir sobre como elaboraria seu trato de poética no corpo de seus textos poéticos.

No Itinerário III O tratado poético de Manoel de Barros: uma terapia lírica que aborta o bom senso, o sujeito que se enuncia nesta lírica, coloca a língua em

funcionamento através de um gesto individual de uso, no qual existe uma singularidade em cada ato de fala, é isto que constitui seu discurso. E o discurso lírico do sujeito poético de Manoel de Barros singulariza-se a cada instante. Neste itinerário, o escopo foi através de leituras interpretativas de poemas, demonstrar como o poeta, por meio de suas criações líricas, traçou os contornos, o desenho de sua poética. Em outras palavras, o modo que ele desarranjou os gêneros e demonstrou que as definições das poéticas clássicas não respondem às necessidades da contemporaneidade e mostrou que temos que forjar poéticas novas. Barros destacou que todo discurso denotativo pode ser organizado esteticamente de modo a produzir um outro conotativo que mobiliza uma infinidade de leituras, assim produziu um tratado poético disfarçado de poesia, por isso, creio que mesmo que ele em alguma medida, em entrevistas e documentários tenha falado sobre seu ofício criativo~~,~~ foi em suas composições literárias que desenvolveu seu tratado de estética e o gozo da linguagem.

ITINERÁRIO I

"PARA UMA POÉTICA": CONTORNOS DA LÍRICA DO INÚTIL

A poesia está guardada nas palavras – é tudo que eu sei. (Manoel de Barros).

Passeio I – matéria de poesia: a tensão entre a poética do ínfimo e do grandioso

Desde seu livro de estreia na cena literária brasileira, *Poemas concedidos sem pecado* (1937), Manoel de Barros buscava imprimir os contornos de sua lírica. Nos onze poemas que constituem a primeira parte do livro intitulada "CABELUDINHO", há a apresentação do sujeito poético, cuja voz ressoará na lírica do autor. Naquele momento, destacava a "insuficiência do canto" do sujeito poético, o que o distinguia de Iracema, "a virgem dos lábios de mel" e Macunaíma, "o herói sem nenhum caráter". Mas curiosamente, Barros escolhe colocar a voz que ecoará na sua lírica futura ao lado de personagens que são conhecidos na Literatura Brasileira e que foram divisores de águas neste campo. *Iracema* (1865), de José de Alencar, obra capital do Romantismo no Brasil, pode ser compreendida como integrante de um programa de consolidação de brasilidade na literatura do brasileiro, pois trazia o índio como figura central, com uma visão ainda da perspectiva do colonizador, embora se perceba nela, um esforço para tratar sobre elementos nacionais. *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, um dos participantes do movimento Modernista Brasileiro, também pode-se dizer, que estava inserido em um programa de difusão da literatura nacional. Na sua obra, Andrade cria um mosaico da língua, dos mitos do indígena, do folclore e da cultura dos imigrantes italianos.

Em síntese, sua obra reflete a constituição do povo brasileiro, seus costumes e linguagem. Estas obras, cada uma em sua época e à sua maneira foram cruciais para a constituição de um movimento das letras brasileiras, o que me leva a inferir, que Barros ao dialogar com elas e colocar lado a lado seu sujeito poético, ainda que destacava que ele não tinha um canto suficiente, apresentava-nos um prenúncio para quem projetava um futuro grandioso, pois tornar-se-ia o arauto da lírica do inútil. A dicção de sua voz também seria a do brasileiro, não do adulto culto, mas da criança, do bugre e do idiota de estrada.

Para tanto, basta observar a segunda e a terceira parte do livro *Poemas concebidos sem pecado*, nominadas respectivamente de "POSTAIS DA CIDADE" e " RETRATOS A CARVÃO", nas quais temos a encenação da galeria de personagens que figurará em sua obra posterior. Na quarta e última parte de seu livro inaugural, denominada de "INFORMAÇÕES SOBRE A MUSA", estamos diante de algo que causa estranheza, porque não é sujeito poeta/poético que a invoca, solicitando-a que lhe dê, lhe inspire "a doce poesia". Ele é interpelado por ela: "Musa pegou no meu braço. Apertou", ela diferentemente das musas da poesia clássica "sabe asneirinhas". Ele, em contrapartida é exigente, quando faz seu pedido: "Essa Lua que na poesia de dantes fazia papel/principal não quero nem pra meu cavalo; e até logo, vou/gozar da vida; vocês poetas são uns intercexuais..." (BARROS, 2010, p. 31). O sujeito poético deixa manifesto que deseja uma lírica nova, de ruptura a qual se encontrava na fase embrionária, mas que se evoluiu, e essa evolução pode ser verificada na produção madura do poeta mato-grossense.

Com a publicação do livro *Matéria de poesia* (1970), Manoel de Barros tinha percorrido um período de três décadas desde sua estreia, inclusive, havia publicado quatro livros anteriores a ele, *Face imóvel* (1942), *Poesias* (1946), *Compêndio para uso dos pássaros* (1960) e *Gramática expositiva do chão* (1966), nos quais demonstrava preocupação com a reflexão sobre seu ofício, igualmente aprimorava suas técnicas composicionais e encenava a reiteração dos mesmos motivos dos poemas anteriores. Começava, então, a se firmar, a decisão de usar o pantanal e sua diversidade como motivo central de sua poesia, a exceção dos livros *Face imóvel* e *Poesias*, nos quais os motes dos poemas versam sobre assuntos variados. Vale ressaltar, que ainda que o escritor empregasse o motivo do pantanal em suas obras de criação literária, não havia nele, a pretensão de se inscrever em um *locus* de poesia e ou movimento regional,

inversamente a isso, sua lírica é de caráter universal, na medida em que usa o pantanal como metáfora de mundo em constante transformação, ebulição, a vida fluindo em toda sua amplitude.

Matéria de poesia (1970), é, nesse sentido, uma obra que marca a definição do processo de criação do autor brasileiro, no qual é observável que decorrido um período de decantação, estava se assenhorando de sua técnica criativa, bem como se refinando esteticamente, em um esforço para empostar sua dicção artística peculiar no cenário nacional. Nessa obra, Manoel de Barros trouxe para discussão os materiais, as coisas que têm utilidade para sua poesia, como nos versos a seguir: "Todas as coisas cujos valores podem ser/disputados no cuspe à distância/servem para a poesia". (BARROS, 2010. p. 145). Os quais são os versos iniciais do primeiro poema do livro, cujo título é "Matéria de poesia", em que esclarece que esta lírica, na contramão daquilo que é pensado pelo campo da lógica, não versa sobre coisas úteis e grandiosas, ao contrário disso, "monumenta", "Tudo aquilo que a nossa/civilização rejeita, pisa, e mija em cima,/serve para poesia". (BARROS, 2010, p. 146). Isso significa que a lírica em questão, fala a propósito do pequeno, do rasteiro, da rebarba da sociedade, do abandonado, do desprezado, do rejeitado, daquilo que não tem importância: "O que é bom para o lixo é bom para a poesia". (BARROS, 2010, p. 146).

Nesta perspectiva, o autor não somente rejeitava o que tem valor para sociedade prática, mas também contestava toda uma tradição literária, uma vez que desprezava suas regras artísticas e sua noção de representação/mimeses. Assim, não cantou sobre coisas nobres e elevadas, mas criou/inventou sobre as coisas diminuídas e "desimportantes", existe nesta poesia um contraste entre o grotesco e o sublime.

Victor Hugo, no seu livro *Do grotesco ao sublime: tradução do prefácio de Cromwell* (2014), fez uma espécie de tratado de estética do romantismo no qual fez uma distinção entre a literatura clássica e a romântica. De acordo com ele, "[...] a musa puramente épica dos Antigos havia estudado a natureza sob uma única face, repelindo sem piedade da arte quase tudo o que, no mundo submetido à sua imitação, não se referia a um certo tipo de belo." (HUGO, 2014, p. 26). Sendo esta visão deslocada pelo cristianismo, que para ele "conduz a poesia à verdade", porque "Com ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do

gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz". (HUGO, 2014, p 26).

Segundo o mencionado autor, é no romantismo que o gênero moderno surge, e que nasce da união entre o grotesco e o sublime. Para ele, o grotesco aparece timidamente no pensamento clássico, em contrapartida é intenso no pensamento moderno. Hugo destacou que o gênero moderno nasceu da união entre o grotesco e sublime. E o grotesco aparece como uma rica fonte que a natureza pode abrir à arte, já o sublime, não produz contraste – ele falava sobre uma necessidade de se descansar do belo, na medida em que o sublime representa uma alma purificada, deste modo possui uma forma única. Por outro lado, o grotesco representa a besta humana, sua incompletude, nessa perspectiva, tem uma infinidade de formas.

Vale destacar que o grotesco na literatura é herança deixada pelo contista, poeta e crítico norte americano Edgar Alan Poe, quase relegado ao esquecimento, especialmente por seus compatriotas e reconduzido à cena literária pelo poeta simbolista francês, Charles Baudelaire que seguia seus princípios poéticos cabalmente. Dessa relação com a obra de Poe, Baudelaire trouxe para o seu universo poético, a ligação do belo com o feio, o que se tornou um elemento fulcral em sua obra que é percebida também nos poetas modernos, os quais adotaram o francês como seu epígono, a exemplo de Manoel de Barros. A noção de grotesco, na modernidade, pauta-se no sentimento de "dissonância universal", a interrupção das ordenações da realidade. A vida moderna tem uma beleza singular que, no entanto, não a dissocia da miséria e da ansiedade. Para Baudelaire, o horroroso, o monstruoso, o disforme, é sobretudo, a população citadina em movimento nas ruas, que suscita uma mescla de beleza e feiura, de encanto e desencanto. Baudelaire tinha uma fascinação pela vida moderna a exemplo de seu poema "A família de olhos", que revela as contradições na vida da cidade moderna e expõe a pobreza, e a miséria. Contudo, manifesta também seu desprezo por este tipo de vida.

Dessa forma, Barros tomará também do lixo, da rebarba do clássico, do que foi rejeitado pelos grandes pensadores e adotou uma postura que segue na contramão disso. Desde seu primeiro livro Manoel de Barros demonstrou o lugar de onde o sujeito poético que se enuncia em sua poética entoaria e como seria seu canto. Um canto rouco, "menso" que ecoa a voz, do menino, do mendigo, como o João do primeiro poema da segunda parte do livro *Matéria de Poesia* (1970), intitulada "Com os loucos de água e

estandarte" que quando questionado sobre o que se deve fazer para fazer poesia responde: "A gente é preciso de ser traste/Poesia é a loucura das palavras:" (BARROS, 2010, p. 153). Isso porque a palavra é o corpo físico da poesia, pela seleção e combinação delas pode-se dar-lhes um sentido novo desde os existentes. Para a poesia é importante também seu corpo fônico, os sons, os silêncios, marcados pelos gorjeios dos pássaros, canto dos grilos "um ser imprestável para o silêncio", ou ainda pelo murmúrio das águas. Outro ponto destacado em *Matéria de poesia* (1970) que será desenvolvido nos livros posteriores é que a poesia é feita de ilogismos e não de racionalidade, por isso nela, o mesmo João pode roubar um rio "Madrugada esse João/Botou o rio no bolso e saiu correndo.../Pega! Pega!". (BARROS, 2010, p. 153). Isso só é possível porque a ação é inventada, criada por meio do discurso poético que não tem compromisso nem tenciona falar somente sobre a verdade dos fatos.

Considero esta publicação como um divisor de águas no *corpus* poético do autor, porque foi com ela que deslanchou a empreitada de criar um tratado poético em sua poesia, sobre o qual trato no III Itinerário, daí em diante, ela caminha em um progressivo contínuo que será desenvolvido nas obras posteriores.

O livro *Arranjos para assobio* (1980), desde sua primeira parte "SABIÁ COM TREVAS", demonstra a ruptura com a noção platônica de cópia de mundo ideal e também a noção aristotélica de mimeses, imitação, representação em vigor no ocidente por vários séculos. A poesia de Barros, caminha em sentido contrário. Não existe nela uma ideia de representação, de descrever e retratar as coisas, isso porque, quando representamos algo, pintamos aquilo que está diante de nossos olhos, o que nosso sentido da visão consegue abarcar e contemplar para depois imitar e reproduzir. Vale destacar que na contemporaneidade essa visão tradicionalista de mímesis é rebatida por Luiz Costa Lima, no livro *Mímesis e modernidade* (2003), lendo no próprio Aristóteles em que assegura que a mímesis é do que muda, não do mesmo e também em *Máscaras da Mímesis* (1999), no qual estuda a mímesis na literatura. Contudo, a visão tradicionalista do conceito de mímesis ainda permeia os estudos literários.

Tal como a poesia, a pintura também fez o registro daquilo que vislumbrava copiosamente durante vários séculos. Entretanto, na pintura**,** Wassily Kandinsky no início do século XX, introduziu a abstração nas artes plásticas, ao expor uma nova maneira de enxergar as coisas, o que ultrapassava o figurativismo lógico, em que a referência ao mundo exterior inexiste, porque ele buscava o âmago da arte, sua essência

e a alma. A abstração apela para os sentidos, evoca a imaginação e a fantasia. Semelhante a Kandinsky, Manoel de Barros se negou a unicamente representar e imitar a vida, simplesmente porque esse conceito embora em vigor nos dias atuais, possui suas limitações e não consegue explicar a complexidade oriunda do nosso tempo. Desse modo, Barros opta por inventar, criar um mundo outro por meio da palavra, neste mundo, a razão dará lugar à imaginação, contudo esta não é desprovida de elaboração intelectual:

VI

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

O sexto poema do livro *Arranjos para assobio* (1980), tem como motivo a palavra, assim como diversas composições líricas do escritor, que é considerado um poeta crítico, o qual usava como motivo o próprio processo de criação. Na pequena composição o sujeito poético explica sobre o tipo de palavra de sua preferência, sua importância é crucial para o poema, pois os sentidos são produzidos na e entre as palavras e é na modulação delas que a poética é construída. O artista não procura a palavra encantada, ornada, mas a palavra decantada, envesgada, decaída, fodida, esfregada no chão e deixada na sarjeta, assim nesta composição é perceptível a tensão entre o grotesco e o sublime. É aquela palavra que de tanto ser usada, repetida, proferida, perde sua referência, assim pode se ressignificar e erigi um ganho em sua significação. Não é a palavra de "tanque", é a palavra livre de gramática que pode ser atrelada a "rebanhos diferentes" com isso amplia sua força criativa. A exemplo do expresso no poema:

XIII

Depende a criatura para ter grandeza de sua
infinita deserção.
A gente é cria de frases!
Escrever é cheio de casca e de pérola.
Ai desde gema sou borra.
Alegria é apanhar caracóis nas paredes bichadas!
Coisa que não faz nome é para explicar.
Como a luz que vegeta na roupa do pássaro.

(APA, 177)

O poema começa de um modo que gera desconforto no leitor, expresso pelo emprego do paradoxo, quando o sujeito poético trata sobre o ofício do poeta, declara que não é toda criatura que conhece a "grandeza de sua infinita deserção", ou desolação, solidão, abandono, certeza de sua incompletude, que existe uma parte que lhe falta. As palavras "grandeza" e "infinita" estão no campo de referencialidade semântica de grandioso, ilimitado, amplidão. Com a intenção de dizer daquela pessoa/criatura que chegou a certo nível de conhecimento de si mesmo. No entanto esta grandeza está relacionada à sua compreensão de pequenez e seu sentido de ser e estar no mundo, inversamente ao que aparenta, porque a palavra "deserção" tem como referência sinonímica: desistência, abandono. Ainda que saibamos que os sinônimos não possuem um sentido perfeito, eles possuem um sentido de aproximação e avizinhamento que corroboram para uma significação desejada numa escala mais ampla. Então, o emprego de palavras do campo do grandioso ao lado da palavra do campo do ínfimo, causa estranheza, mas também reforça a ideia de uma criatura/pessoa possa ter dúvidas sobre seu sentido de existência diminuta, e, às vezes, pode ser tragado por elas e passar pela vida como se estivesse entorpecido, alienado, repetindo seus dias sem ao menos indagar sobre seu sentido de ser.

Além disso, mostra-nos que, no processo de evolução da poética, vale ressaltar que, o entendimento dela vai muito além da noção de um conjunto de regras composicionais que visa estudar as formas literárias existentes conforme preceito convencionalizado. De acordo Tzvetan Todorov (2003), a poética estuda a obra como efeito de sua própria forma. Sendo assim, estuda na verdade as propriedades do discurso literário. Nesse sentido, há a compreensão de que novas poéticas podem ser urdidas, e é isto que observo no *corpus* lírico do mato-grossense, no qual as coisas elevadas, sublimes, grandiosas, grotescas, baixas e vulgares estão em contínuo atrito e o discurso está constantemente em modulação. Nesta lírica, há uma desconstrução dos gêneros do discurso, que considero como caso retórico, esta noção é desenvolvida no Itinerário III, em que apresento leituras de poemas nos quais Manoel de Barros usava elementos discursivos que convencionalmente não fazem parte do padrão poético, como os poemas em forma de oração, lista, análise, dicionário, diário, advinha popular, acróstico, laudo, dentre outros. A poesia emprega o discurso de modo figurado, opaco, em contraposição

ao discurso transparente da linguagem ordinária, isso porque a poesia é matéria de significação e ressignificação.

No terceiro verso da composição XIII, "A gente é cria de frases!", o sujeito poético declara que é cria de palavras, da linguagem que o poeta modula para transformá-la em sua obra. Se o sujeito lírico é oriundo da cria de frases, sua existência e materialidade somente se processam no interior do discurso. Sua existência seria um simulacro, mas ainda assim seria uma existência porque o verso foi dito, pronunciado, a força, o vigor, portanto, reside na concretização do discurso. Assim, o discurso cria e recria o mundo do modo que lhe interessar.

Bosi (2000) discute sobre a importância do ato de nomear para o poeta. "O poder de nomear significava para os antigos hebreus dar às coisas a sua verdadeira natureza, ou reconhecê-la. Esse poder é o fundamento da linguagem, e, por extensão, o fundamento da poesia". (BOSI, 2000, p. 163). Importa então, o fato do sujeito poético/poeta assemelhar-se ao Deus criador, que ao pronunciar as palavras, emprenham-nas de vida e sentido que se materializam na coisa pronunciada. Visto por este prisma, somos levados a crer que as palavras são mais importantes do que as coisas, mas não nos esqueçamos que são elas, as palavras, que emprenham de vida as coisas, dependem delas suas existências.

No poema número XIII de *Arranjos para assobio* (1980), no verso 4, o ato de escrever é trazido para cena, "Escrever é cheio de casca de pérola". Não mais somente o ato de dizer, porém de registrar aquilo que foi dito. Pronunciar o discurso parece ser menos complicado do que o seu registo. Por isso a predicação para a escrita enquanto sujeito "de casca de pérola", que é algo precioso, igualmente lento. Posto que a pérola é uma joia que é formada dentro de uma ostra. Este processo de formação é demorado, pode durar vários anos – a ostra vai lentamente injetando seu líquido, camada por camada até concluir a formação da pérola. Inclusive, existe casos de ostras que não conseguem formar a pérola. Assim, como é possível que uma tentativa de escrever não produza um texto poético. Parece-me que este processo de constituição da casca de uma pérola não é somente prolongado, mas também dolorido, uma vez que ela emite uma espécie de líquido, o qual lança para se defender de invasores externos, os mais variados, pode ser um inseto ou até um grão de areia. Isso significa que o gesto de escrever pode comportar a beleza e a dor. Deste modo, o sublime em Barros, é semelhante ao que Umberdo Eco atribui ao Pseudo-Longino em seu livro *História da*

beleza (2014), o sublime é aquilo que "[...] anima o discurso poético"(p. 276), nessa perspectiva, "O sublime é um efeito de arte" (p. 276). Esse sublime está numa relação com grotesco, com a falha, a falta, a possível não realização.

O ato de formação da pérola, ainda que estimulado por fatores externos, é individual, é defendendo-se de algo, que possa lhe causar ferimento que colabora para gerar algo tão sublime como a pérola. Semelhantemente é o gesto da escrita, embora algumas pessoas sejam compelidas a escrever em determinadas situações, talvez receba este impulso de fatores externos, o gesto de escrita será sempre solitário e trará o fantasma de uma possível irrealização. Ainda mais quando se refere à escrita criativa, – é desse tipo de escrita que o sujeito poético se manifesta. Aquele que escreve, às vezes, está munido de uma vasta gama de informação, passa pelo doloroso papel de seleção dos assuntos a serem discorridos. Depois de passar por esta fase de seleção, combinação e decisão do que será escrito, existe ainda a possibilidade de que em uma primeira escrita, o assunto não tenha sido tratado de modo satisfatório ou idealizado, fato que implicará várias reelaborações do material escrito, para que ele cumpra seu papel almejado.

Portanto, escrever também pode ser considerado um trabalho árduo, especialmente a escrita poética na qual "Tudo o que você tem que fazer é tirar do/seu texto as palavras bichadas de seus/próprios costumes – falou!". (BARROS, 2010, p. 461). Esta tarefa exige resignação da parte do artista. Inclusive vários poetas, a exemplo de João Cabral de Mello Neto, em seu conhecido poema "Catar Feijão", falaram sobre a árdua tarefa de escrever poesia. Assim como Barros, João Cabal deixa claro em seu poema que o que não tem valor serve para poesia, porque nele, as pedras que são separadas do feijão para ser descartadas, porque incomodam, serão usadas na poesia.

O verso 5, "Ai desde gema sou borra.", se olhado rapidamente não diz muita coisa, mas ao passo que o leitor se detém nele para explorá-lo de modo mais meticuloso, constatará que a afirmação do sujeito lírico é intrigante/inquietante. Isso por causa da contradição que traz uma incompreensão. Essa inquietação é aquela da qual Freud falava, enquanto "incerteza intelectual", Eco na obra *História da feiura* (2015), afiançou que Freud dizia que "[...] o inquientante se apresenta sem dúvida como antítese de tudo aquilo que é confortável e tranquilo, mas observava que nem tudo aquilo que é inusitado é inquietante[...]". (ECO, 2015, p. 312). Mas no verso de Barros há algo de inquietante, isso pelo emprego da palavra "gema", associada à palavra "borra"; "gema" possui

vários significados distintos nos dicionários. Pode significar, aquela parte amarela de ovos de aves ou répteis, a qual pode ser fecundada e gerar uma nova vida, e é uma fonte proteica de alimentação. Como pode se referir à uma pedra preciosa, a qual poderá se tornar uma joia. Também pode ser considerada como uma formação vegetal em que um galho crescerá. Significa ainda, em sentido figurado, a essência, o centro, o âmago ou ainda aquilo que é puro, verdadeiro, genuíno.

Qual seria o significado mais apropriado para a palavra "gema" no verso, melhor, no corpo da composição poética de Manoel de Barros? Sendo que a afirmação é que: "desde gema sou borra", e a palavra "borra" como é de conhecimento público pode significar no imaginário popular, uma mancha, um resíduo assentado de um líquido, modo pejorativo de se referir a uma pessoa. Essas palavras passíveis de várias significações são chamadas de anfibolias, nada mais são do que ambiguidade, e, são caracterizada por Aristóteles no *Organon: elencos sofísticos* livro VI como sendo mais um dos modos de elencos e falácias, amplamente empregados pelos sofistas, Górgias em particular.

Para não incorrer no erro de caminhar para uma superinterpretação como define Umberto Eco (2005), a qual se caracteriza como uma interpretação incoerente, que não será sustentada pelo texto, recorro ao *corpus* literário do poeta, para com base nele, dizer que "borra" para ele é o resíduo da sociedade capitalista reificada. Nesse sentido, ser "borra" é ser tonto desde sua gênese. Ser tonto é ser livre como os idiotas de estradas, os quais não "andam em trilho", posto que, quem anda em trilho "é trem". Os tontos, "borras", andam em desvios, descaminhos. Seguem livres pelos cursos dos rios, ouvindo o murmúrio das águas, os cantos dos pássaros e aumentando os "desacontecimentos", por imagens e por palavras, crias verbais. Porque "– E as palavras, têm vida?/– Palavras para eles têm carne aflição pentelhos – e/ a cor do êxtase". (BARROS, 2010, p. 249). Os tontos na poesia de Barros se assemelham aos poetas, então, para eles a palavra tem vida e tem o "dom" de criar as coisas e mais ainda de "sê-las", isto é, "O que sustenta a encantação de um verso (além do/ritmo) é o ilogismo". (BARROS, 2010, p. 346). O modo como Manoel de Barros opera o discurso em sua obra lírica cria e recria algo novo, desde os existentes e projeta o leitor no espaço do inabitual e do surpreendente. Portanto, o verso expõe a contradição do sujeito poético, coloca lado a lado a relação entre o grotesco e o sublime que também pode ser verificada no poema "Ruina", do livro *Ensaios Fotográficos* (2000), observem:

RUÍNA
Um monge descabelado me disse no caminho: "eu
Queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruí-
na é uma desconstrução. Minha ideia era de fazer
Alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa que ser-
visse para abrigar o abandono, como as taperas abri-
gam. Porque o abandono pode não ser apenas de um
homem debaixo da ponte, mas pode ser também de
um gato no beco ou de uma criança presa num cubí-
culo. O abandono pode ser também de uma expressão
que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma
palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro.
(O olho do monge esta perto de ser um canto.)
Continuou: digamos a palavra AMOR. A palavra amor
está quase vazia. Não tem gente dentro dela. Queria
construir uma ruína para palavra amor. Talvez ela
renascesse das ruínas, como o lírio pode nascer de um
monturo". E o monge se calou descabelado.
(EF, 385- 386).

Neste poema curto, que contém dezessete versos longos que quase não se separam da linha da prosa, e somado a isso, o fato de não estarem segmentados em estrofes, o que colabora ainda mais para uma tonalidade narrativa na qual há um diálogo entre duas pessoas vemos a condensação de elementos caros ao poeta, aquela noção de beleza que vem do resíduo é reencenada – a beleza e a feiura estão juntas, se completam. O desforme é que lançará luzes sobre a forma. O poema cujo tema é o abandono perpassa pela animalização/coisificação do homem na sociedade atropelada pelo capitalismo, ao abandono de uma expressão que caiu em desuso no decorrer do tempo e ainda de uma palavra que perdeu o sentido porque parou de ser observada, nesse caso sentida e vivida, como a palavra "amor", que está destituída de sentido porque as pessoas são indiferentes ao sofrimento das outras. O ato de construir uma ruina para ele seria o mesmo que ressignificá-la, renová-la.

Passeio II – O poeta, a palavra, a poesia e o gesto de escrever

No viés que defendo sobre a poética do autor, seu livro *O guardador de águas* (1989), caracteriza-se como um arquétipo. Desde o título, às questões de motivação da natureza e a discussão acerca do pensar como algo que limita a imaginação, há um diálogo com o conhecido livro *O guardador de rebanhos* (1925) de Alberto Caeiro, o heterônimo árcade de Fernando Pessoa, poeta modernista português, conhecido por sua lírica e por se fragmentar em quatro *personas* poéticas distintas, cada uma com estilo próprio. Esta obra é segmentada em cinco seções. A primeira tem o mesmo título do livro, é composta por quinze poemas sem títulos. Neles o sujeito lírico faz uma apresentação pormenorizada do vagamundo Bernardo da Mata, personagem bastante citado na obra do autor. Os poemas desta seção têm um tom descritivo, são descrições que se tornam imagens. A segunda parte "PASSOS PARA A TRANSFIGURAÇÃO", contém seis composições poéticas de curta extensão, as quais exigem do leitor que, além de olhar para o código escrito, será necessário observar o imagístico, pois no grupo de poemas o desenho, a representação com traços simples que intuo ser do andarilho Bernardo da Mata, considerado pela crítica e pelo próprio poeta como seu *alter ego*, a personagem de si do poeta.

A terceira seção recebe o título de "SEIS OU TREZE COISAS QUE EU APRENDI SOZINHO", tem quatorze poemas sem título, fato comum a muitas composições de Barros. Neles é manifesto também insistência em falar sobre a relação entre o poeta e as palavras. "Poeta é ente que lambe as palavras e depois se alucina". (BARROS, 2010, p. 257). A quarta seção nominada de "RETRATO QUASE APAGADO EM QUE SE PODE VER PERFEITAMENTE NADA", constituída por nove poemas sem título enumerados por algarismos romanos, nos quais o sujeito lírico também fala sobre o que serve para o poema. Mais uma vez, temos as palavras com protagonismo e até uma discussão sobre o processo de criação. / Na última parte "BEIJA FLOR DE RODAS VERMELHAS", composta por oito poemas de pequena extensão com versos curtos, cujos motivos são animais e plantas.

Como o trabalho de leitura crítica envolve escolhas e decisões, selecionei a quarta seção do livro "RETRATO QUASE APAGADO EM QUE SE PODE VER PERFEITAMENTE NADA", para observar como o poeta articula o pensamento sobre o ato de escrever poesia, escrita artística que é algo totalmente diferente da escrita de padrão formal argumentativo informativo. Parece-me que nestas composições o escritor apresenta uma preocupação com o sujeito artista, aquele que posta-se atrás do sujeito poético. Aos poemas então:

I

Não tenho bens de acontecimentos.
O que não sei fazer desconto nas palavras.
Entesouro frases. Por exemplo:
– Imagens são palavras que nos faltaram.
– Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem.
– Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser.
Ai frases de pensar!
Pensar é uma pedreira. Estou sendo.
Me acho em petição de lata (frase encontrada no lixo).
Concluindo: há pessoas que se compõem de atos, ruídos,
Retratos.
Outras de palavras.
Poetas e tontos se compõem de palavras. (OGA, 263).

Os poemas que compõem o grupo que constitui a quarta parte da obra *O guardador de água* (1989), a exemplo da primeira composição são curtos, com versos que oscilam entre longos e curtos, com predomínio de versos mais longos que dão um tom prosaico aos poemas e como não há divisão de estrofes em nenhum deles, a leitura flui e o efeito aduzido é de que eles estão articulados entre si. Os motivos são: a poesia, seu corpo e sua matéria, as imagens e também o gesto de escrever.

O poema I tem treze versos, logo no primeiro, o sujeito lírico afirma que não têm "bens de acontecimentos". A palavra "bens" aqui denota posse. Aquele que possui, acumula coisas, materiais, riquezas. Contudo, ele declara que não possui acontecimentos. A palavra "acontecimento" é sinônimo de evento, caso, fato, ocorrência que podem acontecer às coisas e às pessoas em escala grandiosa, importante e mesmo diminuta e simples. O fato do sujeito poético admitir que não possui este tipo de bem, demonstra uma referência à lírica de outro poeta brasileiro, o mineiro Carlos Drummond de Andrade que no poema "Procura da palavra", inserido no livro *A rosa do povo* (1945), no primeiro verso adverte: "Não faças versos sobre acontecimentos". (ANDRADE, 2012, p. 218). O mineiro salienta que os acontecimentos não servem para a poesia, assim como os sentimentos íntimos. Drummond à sua maneira, trata sobre o

processo de criação poética e para ele a poesia está guardada nas palavras, tal como para Barros. Na poesia do mato-grossense é possível observar uma inscrição da lírica drummondiana, o que mostra a tradição de lírica nacional a que o poeta se filia.

No segundo verso vemos mais uma vez a fixação que o sujeito poético tem pelas palavras. Como as usa, manipula, lima, burila, porque a poesia repousa nelas, haja vista que é na seleção e combinação delas que o poeta faz poesia, ela habita na linguagem que é inerente ao homem, é sua condição de existência. É através dela que cria e inventa, como assegura Otávio Paz, "O poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite a poesia. Forma e substância são a mesma coisa." (PAZ, 1982, p. 17). O poeta não cria a poesia, mas modela a linguagem nos poemas através de sua técnica e cria imagens verbais ante nossos olhos, deste modo é possível "entesourar frases", guardá-las em arcas de tesouros como se elas fossem seus bens mais preciosos. Paz alude ainda que:

> A palavra é o próprio homem. Somos feitos de palavras. Elas são a nossa única realidade ou, pelo menos, o único testemunho de nossa realidade. Não há pensamento sem linguagem, nem tampouco objeto de conhecimento: a primeira coisa que o homem faz diante de uma realidade desconhecida é nomeá-la, batizá-la. Aquilo que ignoramos é o inominado. Toda a aprendizagem principia com o ensinamento dos verdadeiros nomes das coisas e termina com a revelação da palavra-chave que nos abrirá as portas do saber. Ou a confissão de ignorância: o silêncio. E, ainda assim, o silêncio diz alguma coisa, pois está prenhe de signos. (PAZ, 1982, p. 37).

Se a palavra é o próprio homem, não há como se desvencilhar dela. O homem comum, aquele atropelado cotidianamente pelo capitalismo pode até esquecer-se disso e usar uma linguagem ordinária. No entanto, o poeta que tem como ofício, o labor com a palavra se lembra insistentemente que é um ser gestado pela palavra, como não pode mais nomear as coisas, porque elas já foram nomeadas, pode através de seu processo de criação, fabricar mundos outros nos quais poderá se assumir como inventor, criador de coisas e nominá-las de acordo com seu desejo. Neste mundo fabricado, o avesso do mundo real em que tudo deve ter uma realidade prática, – "as coisas que não existem são mais bonitas". Porque como diria o sujeito poético de Barros "as coisas podiam ser, tudo que a gente quisesse que sesse." Por isso, ele pode "entesourar" frase para lançar mão delas toda vez que julgasse necessário, ou que assim o desejasse.

Paz (1982), trata sobre o silêncio como sendo confissão de ignorância e prenhe de signos. A assertiva do autor pode ser observada no *corpus* lírico de Manoel de Barros, o qual traz em si uma aparência de ingenuidade que vai desde os motivos dos

poemas, os quais versam sobre, o menino, o rio, os pássaros, as pedras, as árvores, a ignorância dos tontos, mendigos, andarilhos, o abandono, o silêncio que comumente são reiterados até a uma nova situação que haure sentidos outros.

Nos versos 4, 5 e 6 vemos os exemplos de frases acumuladas pelo sujeito poético. No verso 4 temos uma definição da palavra imagem, que obviamente é bem diferente da encontrada no dicionário. Caso desejasse procurar uma palavra para descrever algo e não conseguisse achar uma palavra equivalente, a solução oferecida pelo sujeito lírico é bem simples, seria somente empregar uma imagem. No verso 5, ele define, de modo genérico, que a poesia é meramente "a ocupação da palavra pela Imagem." Sintetiza assim, um debate de séculos sobre a natureza da poesia e prossegue para justapor outra definição do que ela seja no verso 6, não é mais a palavra "ocupada pela Imagem" e se torna "a ocupação da Imagem pelo Ser". A palavra imagem nos três versos em questão é grafada com a letra "I" em maiúsculo para destacá-la. O intuito é evidenciar o quanto ela é importante para as composições poéticas que são, por excelência, arte por imagens. Segundo Victor Chiklóviski e seu texto "Arte como procedimento;" "A imagem poética é um dos meios de criar uma impressão máxima." (In. TODOROV, 2013, p. 87). No poema de Barros temos esta impressão, pois ele coloca no mesmo nível de importância; a palavra, a imagem e o ser, para enfatizar que na lírica, o homem e a linguagem, o sujeito e objeto se encontram fundidos.

O poema I de *O Guardador de águas* (1989) é curto, ainda assim considero que ele está dividido em dois movimentos. O primeiro principia no verso 1 e se estende até o verso 6. No primeiro movimento, o sujeito poético trata sobre a imagem, sobre seu valor para a poesia. No segundo movimento que inicia no verso 7, aborda sobre o gesto de pensar. No qual temos a exclamação do sujeito sobre "frases de pensar" em clara alusão de que o gesto de pensar é enfadonho. No verso 8, afirma que: "Pensar é uma pedreira". Observe que ele não comparou o ato de pensar, que se caracteriza por um ação mental através da qual se formula conceitos, se organiza o mundo, se desenvolve ideias à pedreira. O sujeito poético asseverou que "pensar é a pedreira". A intenção é de demonstrar o quanto é árdua a atividade de pensar. A pedreira pode ser identificada como uma rocha de onde extrai minérios, pedras para construções e ornamentos. Como a rocha, a pedra é um material, bruto, duro e áspero. Nos primórdios sua extração era feita artesanalmente em um processo lento, o que demandava um trabalho duro. Esta atividade árdua que o sujeito lírico se refere, na medida em que declara que se encontra

“em petição de lata”, verso 8. A ação de pensar é complexa e exige muito do sujeito. Tanto que há no verso 9 uma digressão, parte do verso está entre parênteses, para que ele inclua a explicação de que a frase fora encontrada no lixo. Ato que talvez possa estar associado também ao emprego do pronome "Me" colocado no início do verso, o que para a Gramática Tradicional incorre em erro crasso, diferentemente das frases entesouradas as quais falam sobre imagem, a frase para referir ao procedimento de pensar, fora recolhida do lixo, aqui aquela tensão entre o baixo e o elevado mais uma vez vem à tona.

Portanto, concluo que o poema foi construído na tensão imaginação e pensamento. Nos últimos versos, o sujeito lírico apresenta uma conclusão sobre aquilo que compõe as pessoas, tais como: “atos”, “ruídos”, “retratos”, e sustenta que também há pessoas que se compõem de palavras, são elas: os poetas e os tontos – os seres em condição de poesia. Logo, enquanto a imagem sinaliza a leveza, a liberdade, a essência da poesia, que busca a beleza, a perfeição no gesto de escrita, a ação de pensar ao contrário, significa o limite da imaginação, o que exclui a beleza, a poesia não é feita com pensamento, mas com palavra, com imagem.

No grupo de poemas dO *Guardador de águas* (1989), já aludi sobre o diálogo com a obra de Caeiro e também de uma certa inscrição com a lírica drummondiana. Certamente deve haver identidade com muitas outras obras sendo Barros um escritor erudito, cuja erudição pode ser verificada tanto no plano do conteúdo como no plano da expressão de suas obras de criação literária. Sua lírica tem esta “pegada” de reutilização de coisas que foram jogadas no lixo, na qual há uma tensão entre o ínfimo e o grandioso – o ínfimo expresso no assunto, em coisas banais e o grandioso manifesto na busca de perfeição formal, no desejo de urdir uma poética própria, porque a forma é arte. As coisas nesta poesia se transmudam em outras, para voltar a ter um novo uso, lata velha transforma-se em vaso de planta, sapo morto serve para receptáculo de flores, nesse sentindo, talvez seria mais interessante abordar sobre a dissolução do grotesco e do sublime, ao invés do atrito. Isso, sem falar na linguagem que busca um retorno à fonte em que se sedimentam ossos, restos de resíduos. Seguindo esta linha, lhes apresento o poema II da quarta parte da obra em questão:

II

Todos os caminhos – nenhum caminho
Muitos caminhos – nenhum caminho
Nenhum caminho – a maldição dos poetas. (OGA, 263)

Esta composição poética de Barros é de uma concisão espantosa. Isso não quer dizer que o poeta não tivesse escrito poemas concisos em sua obra, mas pelo pensamento que nela repousa. A primeira leitura precipita o leitor em um *nonsense*, o recurso utilizado aqui, para que este efeito se dê é o oximoro – uma figura retórica que inclusive pode ser confundida com a antítese e o paradoxo, segundo Tringali (2014), esta figura identifica ideias e depois as excluem. Verificamos isso no poema em questão. A primeira afirmação do sujeito poético no primeiro verso é a existência de uma infinita variedade de caminhos, sem contudo especificá-los, a informação é generalista. Para em seguida, com uma nova declaração excluir a primeira ideia apresentada, a qual é seccionada, porque a primeira parte do verso é pausada por um travessão. Desse modo, torna a primeira parte do primeiro verso nula, "nenhum caminho". Portanto, o primeiro verso, inicia-se com a noção de amplitude e encerra-se com a concepção de limite rígido, de falta, de impossibilidade de seguir qualquer tipo de caminho, porque o sujeito lírico ressalta a inexistência de caminhos a serem trilhados. Fato que deixa o leitor com uma dúvida, que pode ser resumida da seguinte forma: existe ou não um caminho a ser tracejado?

No entanto, o sujeito lírico não deseja devolver a tranquilidade retirada do leitor – até porque o texto literário não tem essa prerrogativa, seu objetivo é suscitar vários questionamentos e múltiplas possibilidades de interpretações. Então, logo na leitura do segundo verso, ele reafirma sua posição anterior, com uma pequena mudança. A palavra "todos" é substituída pela palavra "muitos", o que de certo modo, causa a ideia de restrição. Posto que, a palavra "todos" denota que abarcaria mais caminhos do que "muitos", que na verdade representa uma certa parcela do todo. Todavia, novamente o sujeito poeta separa por travessão a primeira parte da segunda parte do verso, para mais uma vez, repetir o verso "nenhum caminho", cujo intento é o de reforçar a noção contida na segunda parte do primeiro verso, e a repetição do verso é o recurso para que isso se dê, o qual fora também aplicado na primeira parte do terceiro verso, que encerra a noção de inexistência de caminho, porém, não para todas as pessoas e/ou profissões, mas para uma determinada casta, a dos poetas. Somente aí o leitor perceberá que o sujeito lírico fala de caminhos no sentido metafórico, do caminho criativo, que não traz uma caminhada de apaziguamento ao sujeito artista, mas uma inquietação, uma dúvida com a qual terá que conviver diuturnamente.

Logo, este caminho sobre o qual alude o sujeito poético de Manoel de Barros, é um caminho de tropeços, que envolve idas e vindas, seguido de constantes desvios e, às vezes, abertos ao mesmo modo que os caminhos seguidos pelos vagamundos, sem direção sem rumo. No entanto, não é um caminhar à deriva, o poeta caminha ainda que às vezes, se veja forçado a andar e retroceder, percorre sua jornada em busca de sua poesia, enquanto o vaga mundo caminha pelo prazer e a liberdade da caminhar.

O pequeno poema de Barros termina com a concepção de que, embora exista muitos caminhos que podem ser trilhados por diversas pessoas, com os objetivos mais distintos, o mesmo não acontece com o poeta, o sujeito que cria, porque às vezes esta vasta possibilidade de caminhos lhe impõe um certo limite, que no gesto de criar, se encontra engessado em um mar de possibilidades. Isto acaba por lhe infundir empecilhos difíceis de ser transpostos, o que o deixa sem um caminho a ser trilhado, por isso, o desabafo final; "a maldição dos poetas". Como se os poetas estivessem condenados a abrir seus próprios caminhos, o que é consoante com a lírica do autor que declarou desde seu primeiro livro, que sua lírica é "de bugre", portanto, não segue caminhos, mas anda em desvios, descaminhos.

O leitor para não se perder nessa caminhada e se enveredar por pântanos lodosos que furtará sua compreensão, deverá se atentar para as obscuridades presentes na lírica deste autor, a qual se finge de ingênua, quando na verdade, disso não tem nada, é uma poesia cuja construção era pensada e repensada constantemente. Tanto que nesta pequena composição percebemos um diálogo com outro poema que tem como motivo o caminho, a saber, a composição poética "No meio do caminho" de Carlos Drummond de Andrade, escrito em 1928 e publicado no livro *Alguma poesia* (1930):

NO MEIO DO CAMINHO

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do cainho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei deste acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.
(DRUMMOND, 2012, p. 237).

O poema de Drummond fora publicado em um contexto bem diferente do que a composição de Barros. Tanto que quando de sua publicação foi extremamente criticado

pelos coetâneos acostumados ao beletrismo, não conseguirem fazer uma crítica desprovida de emissão de juízos de valor equivocados, cuja principal intenção era manter o *status quo* de uma literatura de elite produzida para elite, num país que possuía um mar de analfabetos em uma pequena península letrada. Ademais, era inadmissível um poema sobre assunto trivial, "como uma pedra no meio do caminho", logo taxara-no de incoerente, porque na concepção deles, o poema nada dizia. De fato, o mote da composição era banal, mas com muito a dizer, bastante complexo, eu diria. Uma composição de apenas 10 versos irregulares dispostos em duas estrofes, em que as palavras "tinha uma pedra no meio do caminho" aparece com pouca variação em 7 dos 10 versos. Tal repetição de versos, consta de recurso de estilo para alongar a ideia insistente de impedimento no caminho, que poderia ser da vida, ou da própria escrita poética.

As constantes repetições criam uma cadência rítmica que impregna na mente do leitor, e torna quase impossível o esquecimento do verso, o que funciona semelhante a um refrão ao longo do poema, embora a aplicação do refrão seja diferente. Na primeira estrofe, somente o último verso tem sinal de pontuação, fato que dá ao poema um ritmo crescente no qual a linguagem tenta plasmar o desenho verbal de caminho sinuoso, que há um impedimento, "a pedra" da qual é necessário desviar. Deste modo, a imagem dominante do poema é a de um caminho cheio de tropeços, interrupções, desvios ou retornos, constantes idas e vindas por causa de algo comum, "a pedra" que atrapalha o fluxo da caminhada.

Nos versos 5, 6 e 7 da segunda estrofe há o lamento do sujeito poético: "Nunca me esquecerei desse acontecimento/na vida de minhas retinas tão fatigadas/Nunca me esquecerei que no meio do caminho/". Interessante observar aqui, que o sujeito lírico, se fragmenta, no verso 6 e demonstra que seu estado anímico já fora afetado pela "pedra no meio do caminho", e a sinédoque, demonstra isso quando o sujeito poético, opta por dizer sobre a vida de suas retinas já fatigadas, cansadas e toma a parte pelo todo. Comumente as leituras interpretativas deste poema, abordam sobre as dificuldades enfrentadas no dia a dia, as agruras da vida que podem ser as mais variadas de pessoas para pessoas, que vão desde questões existenciais ao esmagamento do eu pelas forças opressoras do capitalismo.

Entretanto, penso que pedra/tropeço, também pode ser vislumbrada como a dificuldade de escrever poesia numa época que ainda resistia às mudanças advindas do

Modernismo de 22. Então, "a pedra no meio do caminho", pode ser os empecilhos existenciais, como também as dificuldades em aceitação da nova lírica que usava como mote coisas triviais, ou ainda o fato da experiência poética também conter obstáculos e pedras a serem contornadas. O poema de Barros é constituído por duas camadas, uma mais aparente na qual se destaca os versos marcados por antíteses, que lança o leitor em um universo de incertezas. Na segunda, profunda, o leitor é convidado a se interessar pelo ceticismo da linguagem deixada na primeira camada, assim deverá se enveredar pelas entrelinhas, pelo não dito na primeira camada e se adensar para uma significação, à primeira mão, escamoteada e jamais poderá se esquecer de que a linguagem poética constrói um novo sistema de significação e para percebê-lo o leitor deverá se indagar constantemente sobre os sentidos sugeridos pelo texto poético.

O fato é que o poema de Manoel de Barros pode ser lido com a composição drummondiana, mesmo sendo escritos em épocas e contextos distintos. Há neles uma identidade no que tange às escolhas, os caminhos do texto poético como uma atividade que exige muito daquele que se dispõe a percorrer este "caminho". Diante da leitura da obra do escritor mato-grossense, observo que existe nela uma ressonância com a lírica de Carlos Drummond de Andrade, a qual não se encerra em *O guardador de águas* (1989), em *Livro sobre o nada* (1996), isso é bem latente e também em *Menino do Mato* (2010). Esse diálogo não pode ser visto como algo negativo, ao contrário, demonstra a que tradição lírica o escritor se filiava, logo, denota seu sentido de pertencimento a outra genealogia literária, como já demonstrei ainda em *O guardador de águas* (1996), a ressonância com a obra *O guardador de rebanhos* de Alberto Caeiro. Vale ressaltar que a intertextualidade é condição do texto literário, a visão relançada à tradição a revigora, a enriquece e a renova, na medida em que corrobora para que novos leitores lancem olhares para os textos do passado.

A terceira composição de O *guardador de águas* (1996), também tem curta extensão, tem um ritmo lento, em que o sujeito poético observa a cena lírica, a descreve em detalhes. Fato que dá a ela contornos plásticos, que são reforçados pela imagem poética que causa inquietação no verso 3, "O rio ficou de pé e me olha pelos vidros", o rio se põe-se de pé e passa da condição de observado, objeto, à condição de observador, sujeito da ação. Ou ainda, a imagem na qual o sujeito lírico ao invés de tocar com as mãos os telhados da casa, toca o seu cheiro, uma imagem sinestésica, na qual emprega o

sentido do tato no lugar do olfato. Coisas que são realizáveis porque o discurso poético do autor tornou possível:

III

Chove torto no vão das árvores.
Chove nos pássaros e nas pedras.
O rio ficou de pé e me olha pelos vidros.
Alcanço com as mãos os cheiros dos telhados.
Crianças fugindo das águas
Se esconderam na casa.
Baratas passeiam nas fôrmas[1] de bolo
A casa tem um dono em letras.
Agora ele está pensando –
no silêncio líquido
com que as águas escureceram as pedras...
Um tordo avisou que é março. (OGA, 264).

À exceção das imagens desconcertantes, o sujeito lírico segue descrevendo o quadro poético em detalhes simples, de coisas do cotidiano até o verso 8, no qual reitera o procedimento de pegar a casa, o objeto, predicado e torná-la o sujeito do verso, pois ela deixa de ser a coisa possuída para ser a possuidora, é ela que tem "um dono em letras", o sujeito aqui aparece como objeto, ele não pratica a ação, somente sofre e recebe uma caraterização de estar em letras. Entretanto, no verso 9 esta situação se inverte. Nos versos 9 e 10 quando o eu poético afirma que o sujeito, aquele da casa, "está pensando /no silêncio líquido", uma imagem que é transfigurada da chuva para o silêncio e ressalta que chuva tem o poder de mudar as coisas, a paisagem, a qual será conservada até o final da composição, quando um tordo, pássaro, introduzido na cena avisa que está no mês de março, um período intenso de chuvas.

No poema IV, a palavra retorna como mote da composição em um contexto novo, e com outro modo de aplicação. Diferentemente do I poema do livro, no qual ela compõe as pessoas como "Poetas e tontos", desta feita, ela que é composta, é personificada:

IV

Alfama é uma palavra escura e de olhos baixos
Ela pode ser o germe de uma apagada existência.
Só trolhas e andarilhos poderão achá-la.
Palavras têm espessuras várias: vou-lhes ao nu, ao fóssil,
ao ouro que trazem da boca do chão.
Andei nas negras pedras de Alfama.
Errante e preso por uma fonte recôndita.
Sob aqueles sobrados sujos vi os arcanos em flor!
(OGA, 264)

[1] Mantida a grafia original.

Desta vez, o eu que se enuncia na composição, que falava das palavras de modo generalizado, faz uma singularização, na medida em que diz de uma única palavra, “Alfama” e a personaliza, qualifica-a, é “escura” e de “olhos baixos.” Sendo assim, não é uma palavra que apresenta sua significação de modo imediato, sua peculiaridade é de esconder, velar os sentidos, se obscurecer. O fato de olhar com “olhos baixos”, também fortalece a ideia de guardar um certo mistério, de tentar manter algo incógnito, porque é através dos olhos que o homem conhece o mundo e se deixa conhecer. A visão é um dos primeiros sentidos que guia o homem rumo a novas descobertas. Os olhos são comumente associados a vidros, espelhos, refletem luz, a luz é conhecida como o despertar de uma percepção intelectual, produção, elaboração de conhecimento. Existem diversas simbologias para os olhos em diversas culturas, porém, neste momento importa-me a simbologia do conhecimento, pois é nesse sentido que depreendo que eles foram usados no poema de Barros. “Alfama”, palavra pouco conhecida, é um termo arcaico, que tem dois significados, a saber: bairro antigo onde habitava os judeus e asilo, refúgio. Da forma como fora usada no poema, a palavra preserva um ar de velamento, que também comporta mistérios. Ambas possuem conotações positivas e negativas. O asilo pode ser visto como um lugar de pessoas idosas, que guarda em suas paredes os últimos momentos de vida das pessoas que ali viveram, uma vida na maioria das vezes relegada ao abandono e ao esquecimento. Pode ser também um lugar que uma pessoa, um político ou um artista depois de ser expulso de sua terra natal, pode receber asilo político ou artístico e recomeçar sua vida em outras paragens. Semelhantemente é a palavra refúgio, que pode significar um lugar para o qual momentaneamente se evade para escapar das tristezas, das agruras do cotidiano impostas por um sistema opressor, como pode significar um espaço de abrigo para refugiados de guerras, de crimes, dentre outros.

No segundo verso, o sujeito lírico tenta explicar a origem da palavra “Alfama” e sustenta que “Ela pode ser o germe de uma apagada existência.” Assim, ela durante um tempo pertenceu a uma existência cuja duração já expirou, teria sido seu embrião, sua origem. Nesse sentido, no contexto do poema, essa palavra seria um fóssil linguístico, uma palavra difícil de ser encontrada, para tanto, encontrá-la seria necessário “trolhas” ou “andarilhos." A palavra “trolha”, não é uma palavra tão usual, no dicionário sua definição é de uma colher de pedreiro, usada para aplicar argamassa. No entanto esta colher é um símbolo utilizado pela fraternidade maçônica há séculos, cuja simbologia é

a de construção de um único bloco firme, que unifica os membros da fraternidade, um modo de exercitarem tolerância e bondade. Simboliza assim, o Grande Arquiteto que edifica o mundo. Já o "andarilho" é o errante, personagem constante na lírica de Manoel de Barros, sobre o qual defendo, que esta presença é um modo que o poeta encontrou para lembrar que os seres humanos vivem na errância. Desta forma, o discurso que diz deles não pode ser assentado em uma crença de verdade absoluta como queria os filósofos gregos, pois atuam como atores, que se gesticulam em cena, sobre a qual tem a falsa ilusão de conhecê-la, quando na verdade, atuam em um mundo carregado de eventos contraditórios, múltiplos, cambiantes e efêmeros. Confesso que a proximidade de termos tão distintos nos mesmos versos, traz inquietações, pois torna o verso polissêmico e hermetiza seu sentido.

Nos versos 4 e 5 o sujeito poético assegura que "Palavras têm espessuras várias: vou- lhes ao nu, ao fóssil,/ao ouro que trazem da boca do chão.". E dá continuidade à ideia de personalização da palavra, atribui-lhe corpulência, a qual procura desnudar, chegar ao fóssil, à sua definição raiz, como se fosse um arqueólogo de palavras que as escava e escova, ou outra figura, o garimpeiro que separa o ouro dos minérios descartados – até que elas, as palavras, mostrem os sentidos remontados ali no transcorrer do tempo, cujo objetivo seria o de ressignificá-las. No verso 6, o sujeito lírico confessa que caminhou nas "negras pedras de Alfama," a palavra é curiosamente grafada com letra maiúscula em toda a composição. No início tem característica de uma pessoa, no verso em questão é qualificada como um lugar, um espaço no qual o sujeito poético admite ter andado "Errante e preso por uma fonte recôndita." Ciente de sua condição de viver, estar na errância ao mesmo tempo em que se encontra em fonte, um lugar de onde as coisas se originam, um espaço tempo ainda não descoberto, porque recôndito, escondido, que ainda não se transformou em lugar comum de ninguém, onde os seres e as coisas ainda podem ser criados com certa pureza. Ao mesmo tempo, dá a noção de que aquele lugar de refúgio já tinha sido ocupado e até mesmo edificado: "Sobre aqueles sobrados sujos vi arcanos com flor!." Mais uma vez ressalta a ideia de velamento dos sentidos do poema pelas escolhas das palavras, com emprego da palavra "arcanos", cujo sentido está associado ao campo semântico do enigmático, do incompreensível junto à palavra "flor", que está ligada ao sentido de beleza, fragilidade e efemeridade.

Portanto, uma composição lírica, de curta extensão, aparentemente simples, com uma carga de sentido que ora tenta abrir para a compreensão, ora se arrisca no velamento do sentido, e assim exige uma alta contrapartida do leitor. Sobre isso, Umberto Eco (1986) destaca que os textos deixam espaços vazios para serem preenchidos pelos leitores por duas razões. Primeiro por ser um mecanismo preguiçoso e econômico. Segundo, quando passa da função didática para a função estética, transfere para o leitor a iniciativa de interpretar. O poema do escritor brasileiro, por ser um texto com função estética, neste caso, se encaixa na segunda razão elaborada por Eco. Deste modo, o poeta também exige a atenção do leitor para seu fazer poético, para sua ação de tecer o texto literário, que não por acaso, se comunica com a cultura, o saber, a história – através da qual explicitava que o fazer poético envolve um trabalho intelectual intenso, de acurada concentração e vicissitudes para proporcionar que a obra cause fruição, efeito estético no leitor, o qual deverá lançar mão de suas experiências e vivências, seu conhecimento de mundo para atribuir sentidos ao texto e colocá-lo em funcionamento.

Como discutido anteriormente, o grupo de poemas encontra-se articulados, por isso são nominados por um único título, comumente considerado como a cabeça do poema e funciona como referente: "RETRATO QUASE APAGADO EM QUE SE PODE VER PERFEITAMENTE NADA," contraria as expectativas, a função aqui, é a de retirar a referencialidade do leitor e turvar sua compreensão. Uma vez que a ideia transmitida é de existência de um borrão no papel, do qual não tem como enxergar nada com nitidez. Além disso, não temos no grupo de poemas a figuração de um retrato, mas rabiscos de um sujeito fundido à palavra poética. Como os quatro primeiros poemas versavam sobre a palavra, o quinto poema versará sobre a ação do fazer, refiro-me ao ato de escrever:

V
Escrever nem uma coisa
Nem outra –
A fim de dizer todas –
Ou, pelo menos, nenhumas.
Assim,
Ao poeta faz bem
Desexplicar –
Tanto quanto escurecer acende os vaga-lumes.
(OGA, 264, 265).

O poema começa com um paradoxo semelhante ao poema II. Em seus poucos versos, traz uma complexidade assustadora. Não há como harmonizar um gesto que comporta coisas tão distintas, como "não dizer nem uma coisa/Nem outra", com a finalidade "de dizer todas" ou "nenhumas." Aristóteles no livro *Grama – Metafísica* (2005) afirmava que os opostos não eram verdadeiros e nem podiam figurar como predicado, por se tratarem de falsos enunciados, faltou ao filósofo a compreensão de que a poesia é por excelência contraditória, como ensinava Otávio Paz (2009). Para quem "O poema é um organismo anfíbio, parte palavra, ser significante (PAZ, 1982, p. 22)." Conhecimento não considerado pelo filósofo. O sujeito lírico, se dispõe a falar sobre o processo de escrita criativa, para a qual existe uma pluralidade de escritas e uma multiplicidades de caminhos que dificultam as escolhas dos poetas, sujeitos que criam, os quais assim como os leitores, precisam construir suas com vistas ao aprendizado por meio de experiências análogas, conforme acepção de Maurice Blanchot (2005). Esta é uma atitude verificável no poeta mato-grossense, e no decorrer deste estudo demonstro sua filiação em termos de tradição lírica, visto que ninguém se significa sozinho como testificava T. S. Eliot em seu ensaio, "Tradição e talento individual" (1989).

Portanto, como o poeta não tem a finalidade de explicar nada, segue um caminho diverso e assume a atitude de "desexplicar", para tal, usa uma linguagem simbólica que vincula o homem às coisas que diz dele, que o nomeia. Deste modo, vela os sentidos, cria, inventa, usa a imaginação, que também comporta em si uma parte de racionalidade, de trabalho intelectual do poeta, para "errar a língua", para criar "agramaticalidade insana", "atrelar palavras de rebanhos diferentes", "fabricar brinquedos com palavras", criar "vareios do dizer", fazer "inauguramento de falas", porque a poesia para Barros, não se faz com a razão, mas com a imaginação, que segundo Paz, " [...] a imaginação é a condição necessária de toda percepção; e, além disso, é uma faculdade que expressa, mediante mitos e símbolos, o saber mais alto." (PAZ, 2009, p. 78). É somente por meio dela que o poeta concretiza sua ação de fazer, de inventar, do mesmo modo que "A água lírica dos córregos não se vende em/farmácia." (BARROS, 2010, p. 290). Porque "Poesia é voar fora da asa." (BARROS, 2010, p. 302). Porque a poesia não é para ser comunicada ou explicada, é para ser sentida, percebida.

No poema VI do conjunto, o homem é o motivo do poema. Todavia, ele não é o sujeito da ação, o ser pensante. É o homem transmutado em coisa, em objeto:

VI

No que o homem se torne coisal –corrompem-se nele
os veios comuns do entendimento.
Um subtexto se aloja.
Instala-se uma agramaticalidade quase insana, que
empoema o sentido das palavras.
Aflora uma linguagem de defloramentos, um
inauguramento de falas.
Coisa tão velha como andar à pé
Esses vareios do dizer. (OGA, 265).

Faz-se imprescindível examinar no poema, que o homem "coisal", não é aquele homem coisificado, alienado do capitalismo, aprisionado na sua zona de conforto da qual não deseja sair, mesmo porque nem tem ciência de sua condição de ser automatizado. O "homem coisal" da composição de Barros é aquele que para de enxergar o lado racional, das coisas e instala nele um modo novo de olhar, no qual a imaginação, a criatividade e admiração o faz enxergar as coisas de um modo diferente, em que a liberdade e imaginação lhe dão asas. Que corrompe a linguagem, e instala em seu lugar uma "agramaticalidade", em que não existe regras a serem seguidas. Porque a ordem é "empoemar o sentido das palavras" e tirar dela seus ranços e costumes, dar-lhes em troca, falas de fonte, de origem e ser "terapeutizado" por "delírios verbais" e "vareios do dizer" em que o homem pode dizer de si e do outro de múltiplos modos, somente pelo prazer do dizer, do discurso lírico.

No poema VII o sujeito poeta reitera a palavra como mote do poema, porém não é o seu sentido usual, literal aquele lexicalizado, com definidor e definição que será colocado no poema:

VII

O sentido normal das palavras não fazem bem ao poema.
Há que se dar um gosto incasto aos termos.
Haver com elas um relacionamento voluptuoso.
Talvez corrompê-las até a quimera.
Escurecer as relações entre os termos em vez de aclará-los.
Não existir mais rei nem regências.
Uma certa liberdade com a luxúria convém. (OGA, 265).

Desde o início da composição poética, o sujeito lírico critica aquela primeira concepção de linguagem que perdurara por séculos, a da linguagem como expressão do pensamento. Princípio sustentado pela tradição gramatical grega por Aristóteles, a qual passou pelos latinos, pelas Idades Média e Moderna, preconizadora da expressão produzida no interior da mente dos indivíduos, sendo rompida somente no início do século XX por Saussure, com os estudos de Linguística. Nesta perspectiva, a linguagem

fora considerada como "tradução" do pensamento, esta concepção fundamentou os estudos tradicionais da língua, que exigia clareza e precisão dos falantes, prescrevia regras e normas do bem falar e bem escrever. Nesse sentido, o ensino de língua enfatiza a gramática teórico-normativa: conceituava, classificava; seguia receitas em relação à concordância, à regência, à acentuação, à pontuação, ao uso ortográfico, dentre outros. Até hoje encontramos indícios desse tipo de ensino no Brasil, gramatiqueiros que ainda não compreenderam que as regras gramaticais não dão conta de explicar a complexidade do fenômeno linguístico. O sujeito poético de Barros se posiciona em relação à língua de forma completamente divergente ao preceituado por Aristóteles na *Metafísica*.

Enquanto a gramática normativa prioriza a clareza, a objetividade e a concisão da linguagem, o sujeito poético de Manoel de Barros, assim como o sujeito poeta, autor por trás, tenciona tirar sua pureza e dar-lhe "um gosto incasto", impuro que ao invés de aclarar os sentidos, os corrompem, os obscurecem para aumentar sua capacidade de significação, para retirar os limites de sentidos, porque os sentidos normais prejudicam o poema. A significação nunca é dada, ela é produzido e visa um determinado efeito. Sobre isso, Gilles Deleuze no livro *Lógica do sentido* (2009) pondera:

> O sentido é efetivamente *produzido* por esta circulação, como sentido que volta ao significante, mas também sentido que volta ao significado. Em suma, o sentido é sempre um *efeito*. Não somente um efeito no sentido causal; mas um efeito no sentido de "efeito óptico", "efeito sonoro", melhor efeito de superfície, efeito de posição, efeito de linguagem. Um tal efeito não é em absoluto uma aparência ou uma ilusão; é um produto que se estende ou se alonga na superfície e que é estritamente co-presente, coextensivo à sua própria causa como causa imanente, inseparável de seus efeitos, puro *nihil* ou *x* fora de seus efeitos. Tais efeitos, um tal produto, são habitualmente designados por um nome próprio ou singular. Um nome próprio não pode ser considerado plenamente como um signo a não ser na medida em que remeta a um efeito deste gênero: assim é que a física fala em "efeito Kelvin', [...]. (DELEUZE, 2009, p. 73). (grifos do autor).

Para Deleuze o sentido produzido é um efeito não somente na acepção de causalidade, mas um efeito ótico, suscitado pelas impressões visuais, que podem ser de cor, de tamanho, de efeito sonoro, de vibração, intensidade, de som grave, agudo, ou ainda, efeitos táteis, que causam impressão de densidade, frescor, calor, frio que também podem ser associados a outras impressões. Alude ainda que os efeitos produzidos pelos sentidos podem ser ilimitados e pode coexistirem. Interessante observar que para ele o nome próprio não constitui um signo, isso porque ele carrega

uma referência, uma definição, e isso, via de regra, não produz efeito, na medida que denota algo de forma categórica.

Podemos indagar sobre qual seria o efeito de sentido desejado pelo sujeito lírico ao propor "ter um relacionamento voluptuoso" com um termo empregado em um poema, verso 3 da composição. A palavra "incasto" verso 2, já evocava um sentido de perda de castidade, de pureza, candura, inocência, que se amplifica com o uso da palavra "voluptuoso", associada ao campo semântico do prazer, causado por vários sentidos e sensações, inclusive a sensação do prazer sexual, que permanece até o último verso do poema com a aplicação da palavra "luxúria" que, a grosso modo, pode ser entendida como o exagero da busca pelo prazer sexual, nestes termos estendido à manipulação da palavra que fará bem ao poema, que corrobora a ideia de que a palavra poética, não pode ser aquela, comportada, clara, pura que se entrega à compreensão tão logo seja pronunciada.

Além disso, não pode ser utilizada no seu sentido denotativo habitual. A palavra poética é aquela de "chamas incandescentes", de "larvas incendiadas" que provoca e estimula o leitor a ir além de seu mundo tópico, e entrar num universo novo, que lhe permita experimentar e experienciar diferentes sensações. Sua intenção é a de imprimir no leitor o efeito causado através das palavras que compõem o poema, de prazer estético, provocado pelo encontro entre sua intuição, percepção ante a expressão e precipitá-lo em espaço em que as regras, as regências, não sufocam a liberdade de se expressar livremente. Seguir seu curso com fluidez, tornar-se capaz de intuir e se exprimir.

No poema VIII da quarta seção de *O guardador de águas* (1989), a impressão que se tem na leitura dos 4 primeiros versos é de que o motivo dos poemas que até então estava centrado no sujeito e na palavra mudou, entretanto, a impressão é falsa, na sequência é possível testemunhar que o mote dos poemas anteriores será mantido. Então, os quatro primeiros versos servirão para situar o leitor em qual tradição poética Manoel de Barros se filia para fundir as coisas do reino animal e mineral:

> VIII
>
> Nas Metamorfoses, em duzentas e quarenta fábulas,
> Ovídio mostra seres humanos transformados em
> Pedras, vegetais, bichos, coisas.
> Um novo estágio seria o dos 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. (OGA, 265, 266)

As constantes transformações apresentadas no discurso poético de Manoel de Barros, em muito, podem ser advindas de suas observações empíricas do Pantanal, lugar onde passou parte da infância e da velhice. Local no qual foi possível observar as modificações ocorridas nos períodos de seca e de enchente, onde as mudanças da ação do homem, são constantemente alteradas pela ação da natureza. Naquele lugar, as forças da natureza e a do homem estão em constante embate, visto que a ação de um, contém a ação do outro, e nesta luta, a natureza tem levado vantagem em relação ao homem que ainda assim persiste no lugar, mesmo que tenha consciência de que sua ação será constantemente superada pela ação da natureza. Isso fez com que o poeta olhasse para o cenário do Pantanal com apego e que trouxesse para suas composições líricas características observadas nas paisagens do lugar, como a sua capacidade de se transmudar, de se renovar a cada estação chuvosa e ressurgir com a força da vida em ebulição. O modo como o poeta filtra isso em sua poesia é bastante peculiar, pois ainda que recorte o Pantanal e sua propulsora força vital, como motivo de sua poesia, não o faz de modo a restringi-lo a um lugar idílico e nostálgico que represente certa região do país. Barros, inversamente a isso, traz o Pantanal para sua poesia como metáfora de mundo, do homem em constante transformação.

Todavia a leitura dos quatro versos iniciais da composição VIII nos mostra que o autor teve outros meios que lhe permitiram elaborar um conhecimento a propósito da transformação que excedeu sua observação empírica. A exemplo do texto poético de *Metamorfoses* do poeta latino Ovídio, que serviu de referência para que o poeta brasileiro vislumbrasse as potencialidades da transformação dos seres para além de sua observação. Neste poema, a referência ao poeta latino é explícita: "Nas Metamorfoses, em duzentas e quarenta fábulas,/Ovídio mostra seres humanos transformados em/Pedras, vegetais, bichos, coisas." De fato, o poema de Ovídio trata-se de corpos em transformação, e se constitui de relatos míticos de pessoas transformadas em animais,

em árvores, em pedra, mas que ainda assim, conservam parte de sua identidade de antes da transformação.

Além disso, os humanos transformados não passam por esse processo por vontade própria, recebem isso como punição por ato de infração e nisso reside uma certa dimensão trágica, a exemplo do caçador transformado em servo porque observou Diana, a deusa da caça nua, que logo após sua metamorfose fora caçado e morto por seus colegas. Ou ainda Dafne que fora transformada em uma árvore, um loureiro e deste modo não pode se casar com Apolo. Parece-me que em Ovídio, o transmudado continua a ter consciência de seu erro, fato totalmente diverso na lírica de Barros. Na qual a transformação aparece como algo desejado, a exemplo, de Bernardo da Mata que queria ser transformado em árvore para ser poleiro de pássaro.

Embora exista diferenças nas proposições de transformação, há um ponto comum verificável nelas. Barros tenta demonstrar a natureza da palavra poética e sua mutabilidade, conforme Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho, tradutor de *Metamorfoses em tradução*, fruto de seu relatório pós-doutoral apresentado à Universidade de São Paulo, em 2010. "O poeta extrai da matéria do poema todas as suas consequências possíveis. Não se trata só de narrar a perpétua mutação das coisas, mas de atualizar poeticamente a natureza metafórica da linguagem." (CARVALHO, 2010. p. 10). Sob este ponto de vista, Ovídio também tinha consciência da mutabilidade da linguagem e ressaltava isso na sua obra poética.

No poema de Manoel de Barros, o imprescindível seria "o novo estágio" a que "os entes já transformados" seriam alçados. Por "entes" entenda-se aqui, os seres e as coisas, os quais passariam a falar um dialeto novo, "coisal", "larval", "pedral", com isso dariam origem a uma linguagem de fonte. Os poetas poderiam voltar à mesma posição que Adão, o primeiro homem que teve a prerrogativa de nomear as coisas, capacidade que os poetas modernos perderam, por isso voltam ao código, à palavra e assim fazem poesia sobre poesia. Como é o caso deste conjunto de poemas de Barros, nos quais o sujeito poeta insistentemente fala sobre as possibilidades advindas da transformação como potencialidade de criar uma linguagem parecida à da criança, uma língua de brinquedo, uma língua de nascimento, de origem cujos automatismos ainda não a desvirtuaram. No desejo de criar essa língua de origem, capacidade retirada do poeta moderno, Barros investe em uma língua brincativa e cria palavras novas desde as existentes, a exemplo dos neologismos presentes neste grupo de poemas, "empoema",

“desexplicar”, “coisal”, “inauguramento”, “larval”, “pedral”, “madruguenta”. Vale ressaltar que este é um recurso empregado amplamente nas obras poéticas do autor que também optava por uma representação de linguagem popular, às vezes, em contrastes com termos eruditos.

A metamorfose representa a vida em constante mudança, pulsação. Se as coisas não se transmudassem, somente acabassem, deixariam de ser presença, para se tornar ausência e esquecimento. A lírica de Manoel de Barros encena a inevitabilidade da mudança e do devir.

No último poema que integra a quarta parte do livro *O guardador de águas* (1989), o sujeito lírico confessa “ser o medo da lucidez”, da racionalidade, um lugar que ele buscou evitar desde cedo. A lucidez é a faculdade que inibe a capacidade de admiração, de imaginação, invenção, porque centra-se no conceito de verdade. E é reiterada nele, como aquela noção de que o poema é feito de ilogismos:

> IX
>
> Eu sou o medo da lucidez.
> Choveu na palavra onde eu estava.
> Eu vi a natureza como quem a veste.
> Eu me fechava com espumas.
> Formigas vesúvias dormiam por baixo de trampas.
> Peguei umas ideias com as mãos – como os peixes.
> Nem era muito que eu me arrumasse por versos.
> Aquele arame do horizonte que separava o morro do céu estava rubro.
> Um rengo estacionou entre duas frases.
> Um descor.
> Quase uma ilação do branco.
> Tinha um polar atormentado a hora.
> O pato dejetava liquidamente ali
> (OGA, 263-266).

A palavra, que consiste em corpo e matéria da poesia reaparece ligada à natureza e ao sujeito, as imagens verbais que causam estranhamento também são reencenadas, como em “pegar ideias com as mãos”, coisa improvável no mundo lógico pelo simples fato de que as ideias são formadas por um processo mental. Ou ainda em “arame do horizonte”, “rengo que estaciona entre duas frases”, criações imagéticas concretizadas pela força do discurso poético, que diz do poético, do homem integrado à palavra, à poesia. Na acepção de Paz (2009):

> O poeta não vê em suas imagens a revelação de um poder estranho. À diferença das Sagradas escrituras, a escritura poética é a revelação de

> si mesmo a si mesmo. *Desta circunstância procede o fato de poesia moderna ser também teoria da poesia.* Movido pela necessidade de fundar sua atividade em princípios que a filosofia lhe recusa e que a teologia só lhe concede em parte, o poeta desdobra-se no crítico. (PAZ, 2009, p. 77). (grifo meu).

Barros foi um escritor erudito que demonstrou em seu longo percurso poético um vasto conhecimento literário e que soube tirar proveito disso. Seu *corpus* lírico está cheio de diálogos, ressonâncias, intertextos e referências a outros autores, poetas, romancistas, filósofos, pintores, dramaturgos, dentre outros. Esse arcabouço de referências, não pode ser visto como algo negativo, na medida em que revitaliza textos e autores de outros espaços e épocas que também são atualizados porque dizem do homem, de seu sentido de ser e estar no mundo, traz à baila conhecimento de si e do outro e de como essa interação é necessária à dinâmica humana.

Em suma, o conjunto de poemas que se insere na quarta seção do livro *O guardador de águas* (1989), versa sobre o homem e as palavras no discurso poético, ressalta sua indissociabilidade e reafirma que é de incumbência do poeta buscar a linguagem "edênica", "adâmica", "inaugural". Nessa perspectiva, noto que a assertiva de Paz, no fragmento acima, pode ser verificada no *corpus* lírico do mato-grossense, na medida em ele se propôs e fez poesia sobre poesia, falava sobre seu procedimento de criação, teorizava sobre poesia no corpo de suas composições e também desarranjava os gêneros do discurso para modelá-los esteticamente. Além disso, demonstrava sua busca incessante pela renovação da linguagem poética.

Passeio III– uma excursão pela lírica dita infantil

A crítica costuma fazer uma divisão das obras do escritor entre as destinadas ao público adulto e ao infantil, inclusive sua *Poesia completa* (2010), apresenta esta configuração. No entanto, considero esta segmentação pouco significativa, tendo em vista que não há mudança de tratamento do motivo e a forma de expressão apresenta a mesma variação encontrada nos livros considerados para adultos. Em alguma medida, diria que os poemas inseridos nos livros com encadernação especial para leitores infantis, apresentam uma reflexão acurada sobre a reflexão da composição poética. O livro *Exercícios de ser criança* (1999), recebe a designação de livro infantil, entretanto, como vemos, a exemplo dos livros que tenho apresentado nesta leitura crítica, o poeta firmou aquilo que é comum em seu *corpus*, exceto a forma de apresentação dos livros que são coloridos, ilustrados com desenhos da pintora Marta Barros, filha do poeta. Na obra em questão, os poemas foram alinhavados com linhas coloridas às páginas que lembram um tecido, sobre o qual as cenas líricas vão ganhando vida e saltando à vista do leitor, como no poema:

> "O menino que carregava água na peneira"
>
> Tenho um livro sobre águas e meninos.
> Gostei mais de um menino que carregava água na peneira.
> A mãe disse que carregar água na peneira
> Era o mesmo que roubar um vento e sair correndo com ele
> para mostrar aos irmãos.
> A mãe disse que era o mesmo que catar espinhos na água
> O mesmo que criar peixes no bolso.
> O menino era ligado em despropósitos.
> Quis montar os alicerces de uma casa sobre orvalhos.
> A mãe observou que o menino gostava mais do vazio
> que do cheio.
> Falava que os vazios são maiores e até infinitos.
> Com o tempo aquele menino que era cismado e esquisito
> Porque gostava de carregar água na peneira
> Com o tempo descobriu que escrever seria o mesmo que
> carregar água na peneira.
> No escrever o menino viu que era capaz de ser noviça,
> monge ou mendigo ao mesmo tempo.
> O menino aprendeu a usar as palavras.
> Viu que podia fazer peraltagens com as palavras.
> E começou a fazer peraltagens.
> Foi capaz de interromper o voo de um pássaro botando
> ponto no final da frase.
> Foi capaz de modificar uma tarde botando uma chuva nela.

O menino fazia prodígios.
Até fez uma pedra dar flor!
A mãe reparava o menino com ternura.
A mãe falou: Meu filho, você vai ser poeta.
Você vai carregar água na peneira a vida toda.
Você vai encher os vazios com suas peraltagens.
E algumas pessoas vão te amar por seus despropósitos. (ESC, 469-470).

O motivo do poema a princípio, aparenta tratar sobre "águas" e "meninos", temas reencenados constantemente pelo poeta, contudo, além de abordar sobre esta temática, alude sobre algo mais complexo, a atividade de escrever preocupação que não deveria existir num sujeito lírico infantil. O sujeito poeta manufatura uma forma de expressão da linguagem que apresenta a voz do sujeito lírico dissimulada em voz narrativa. Recurso que imprime uma tonalidade narrativa ao poema, o ritmo lento, para causar a impressão de que ele conta uma história ao leitor. O sujeito poético, logo no início do poema afirma que tem "um livro sobre águas e meninos" e fala sobre sua preferência por "um menino que carregava água na peneira". No segundo verso, o leitor é apresentado a algo inusitado: a imagem do menino a carregar água na peneira. A água é um minério que dispensa apresentação, representa a vida dos seres na terra, entretanto é um elemento simbólico ambíguo. De acordo com Manfred Lurker em seu *Dicionário de simbologia* (2003), a água é um elemento feminino, que através da chuva fertiliza a terra, assim é considerada como fonte de vida, mas também pode ser símbolo de morte, o dilúvio trouxe destruição através das águas. No entanto, essa destruição conduziu Noé e sua família a uma nova vida. Acredito que Barros usava a palavra água em seu duplo simbolismo de vida, enquanto força criadora e morte com sua força ameaçadora e também renovadora, a exemplo do que acontece no Pantanal, cenário de sua poesia. O imaginário de água é muito presente na literatura de um modo geral, e no *corpus* poético de Manoel de Barros é um elemento pujante.

O que causa singularização no poema é o fato da água em seu estado líquido ser transportada em uma peneira, um utensílio cuja utilidade é separar coisas, como: terra, pedra, cascalho, grãos e substâncias. Em suma, pode ter diversas utilidades e ser fabricado de diversos materiais e de formas distintas, artesanal e industrial. As peneiras de fabricação artesanal são de fibras naturais extraídas de coqueiros como o buriti, suas tramas são vazadas por pequenos ou grandes buracos que servem para separar as coisas úteis daquelas que serão descartadas. Normalmente elas têm formato arredondado, e são costuradas a um arco de madeira para dar sustentação na hora de peneirar. Sendo este

objeto vazado, sua utilidade não é de armazenar ou transportar coisas, mas de separá-las. Como Manoel de Barros valorizava as coisas da natureza, a peneira usada pelo menino para carregar água só pode ser uma peneira construída de modo artesanal, para não destoar dos demais componentes do quadro poético.

O ato de "carregar água na peneira" é uma imagem, uma vez que, do ponto de vista da lógica seria impossível, tal como não seria possível "tapar o sol com a peneira", um ditado popular que destaca situações em que se usam eufemismos para atenuar determinada situação, sem contudo, causar o efeito desejado. Então, carregar água na peneira se assemelha ao ato de escrever poemas, em que há a necessidade do poeta separar as palavras que comporão sua composição das palavras que serão descartadas. Isso significa que o gesto de escrever exige esforço de elaboração, seleção e combinação, porque o escritor sempre terá em mente a busca de um determinado estilo, principalmente na escrita poética que visa atingir um sentido metafórico.

É relevante observar como o poeta organiza as vozes das personagens neste poema. Nos versos 1, 2 o sujeito poético fala de si, de seu pertence e de sua preferência. Dos versos 3 ao 7 ele diz sobre a mãe, em discurso indireto, não lhe concede o direito à fala. É através dele que tomamos conhecimento sobre o dizer da mãe do menino que tenta lhe explicar o que seria "carregar água na peneira". O esclarecimento oferecido pela mãe também é feito por meio de imagens; como "roubar o vento e sair correndo", "catar espinhos na água" e "criar peixes no bolso", para que a criança compreenda o que seria o gesto. A mãe ao explicar ao filho, emprega o termo "o mesmo que", que poderia ser substituído pelo termo "semelhante a".

Entretanto, a intenção da mãe é de que a criança perceba por associação e analogia que o gesto de "carregar água na peneira" é impossível, tal como é impossível fazer as outras coisas citadas por ela, por meio do paralelismo "o mesmo que", como sendo "iguais" à ação de transportar água em um utensílio cheio de buracos. Assim, a mãe demonstra que também sabe fazer metáforas, porque para Ricoeur: "A comparação diz que "isto é *como* aquilo", a metáfora diz "isto é aquilo." Portanto, não é somente a metáfora proporcional, mas toda metáfora que é uma comparação implícita, na medida em que a comparação é uma metáfora desenvolvida. (RICOEUR, 2015, p. 46). De acordo com a assertiva do autor, a fronteira entre a comparação e a metáfora é tênue, por isso, a forma como o poeta maneja a linguagem pode confundir o leitor sobre a fala da mãe ao explicar e usar comparações ou metáforas. Levando em consideração a

ponderação de Ricoeur, que diz que metáfora diz "isto é aquilo", depreendo que a explanação da mãe ao filho é feita por metáforas.

A postura da mãe é bela, é de paciência, compreensão e amor. Ao invés de dar uma explicação racional ao filho, ela o faz compreender que o gesto intentado por ele não pode acontecer, mas o faz de uma maneira que o estimula a usar a imaginação para compreender a impossibilidade que poderá ser superada somente na escrita poética. Desse modo, ele entende a explanação dela, e não perde a capacidade de fantasiar, verso 8 "O menino era ligado em despropósitos." Ele continuará a enxergar o mundo pela ótica da imaginação, seguirá criando imagens dissonantes. Conforme Claude Esteban, na sua obra *Crítica da razão poética* (1991), em estudo sobre Bachelard assevera que:

> A imaginação, em compensação, tal como se manifesta em devir através das palavras do poema, constitui o meio mais seguro de ultrapassar as leis da lógica, de permitir a comunicação e talvez a reconciliação do Interior e do Exterior, do Ínfimo e do Imenso, da Gravidade e da Falta de Gravidade. Se a imagem poética escapa naturalmente à casualidade, deve isso, precisa Bachelard, ao fato de o poeta situar-se em posição de partida – verbalmente, e por isso mesmo ontologicamente – e de não pensar sobre essa imagem nascente o condicionamento espaço-tempo inseparável das outras atividades da consciência. Bachelard escreveu um dia que o inerte não solicitava o devaneio; poderíamos afirmar que, do mesmo modo, o ser-aí das percepções e dos juízos não favorece o desabrochar da imagem, que necessita da parte do poeta de uma filosofia do *estar-alhures*, mais ainda, de uma metafísica do *estar-antes*. (ESTEBAN, 1991, p. 92, 93).

A imaginação para este autor é um vir a ser que se manifesta por meio da palavra. A palavra é morada dos sentidos e, é por meio dela que os limites ditados pela lógica serão ultrapassados e até mesmo os opostos serão conciliados. Para ele, o poeta é figura central deste processo, é claro, pois entendemos que no processo de criação de imagem, o artista rompe a barreira de tempo e espaço, porque esta racionalização se torna desnecessária. Além disso, o limite impede o "desabrochar da imagem."

Retomo a questão das vozes líricas no poema, nos versos 8 e 9 o sujeito poético volta a enunciar sobre o menino, sobre o fato dele ser "ligado" em "despropósitos," em coisas sem lógica, até mesmo desconexas. Para ilustrar, salienta sobre o desejo do menino em construir "os alicerces de uma casa sobre orvalhos," imagem impensada por adultos, a exceção de tontos e poetas – como edificar as fundações de uma casa sobre o orvalho? O orvalho tem uma existência quase instantânea, não dura mais que alguns minutos de uma manhã quando o sol desponta e aquece a terra e se inicia o processo de evaporação – não teria como suportar o peso das fundações de uma edificação de uma casa, cuja construção é com materiais como cimento, areia, tijolos, ferros, que unidos

formam paredes resistentes e duradouras. Isso só é possível porque para o menino, a lógica é criar imagens, brinquedos com palavras. Para tanto, o poeta usou um sistema de expressão variado: verbal, plástico e sensorial com a finalidade de criar percepções diversas no leitor.

Entretanto, nos versos 10 e 11 o sujeito lírico passa mais uma vez a dizer da fala da mãe que faz ponderações sobre o comportamento do filho, sobre o fato dele "gostar mais do vazio do/que do cheio," porém mantém a mesma estrutura dos versos anteriores nos quais não cede a voz em discurso direto à mãe, o que vemos é um simulacro de sua fala. Dos versos 12 ao 26 o sujeito lírico reassume o discurso e fala sobre o comportamento do garoto, que embora seja o sujeito em momento nenhum se enuncia no poema, temos também uma simulação de seu dizer. No verso 27 novamente há um dizer sobre o discurso da mãe, todavia, somente nos versos 28, 29, 30 e 31 concede à mãe o direito de se enunciar:

> A mãe falou: Meu filho, você vai ser poeta.
> Você vai carregar água na peneira a vida toda.
> Você vai encher os vazios com suas peraltagens.
> E algumas pessoas vão te amar por seus despropósitos. (ESC, 470).

E curiosamente a voz da mãe em narração reportada, fecha o poema com a assertiva que o filho será poeta, por isso, "vai carregar água na peneira a vida toda." Diante do exposto, vemos que no poema de Barros não há um eu monologante que fala sobre si mesmo, mas um eu descentrado. Como os outros personagens, a mãe também tem direito a voz. No entanto, infiro a existência de um outro eu, o menino, poeta cuja voz está interpolada à voz do sujeito lírico. Digo mais, junto a essas vozes líricas interpoladas há a ressonância de uma outra voz junto a voz do sujeito poético e do sujeito menino, refiro-me a voz do sujeito poeta, "eu empírico" do autor, que embora crie sua *persona* fictícia que se enuncia no poema, aparece ligado à sua fala com intuito de deixar pistas de seu processo de criação artística.

O termo, "eu empírico", foi elaborado por Michael Hamburguer em seu livro *A verdade da poesia* (2007) no capítulo "Identidades perdidas", no qual trata sobre os poetas que buscavam harmonizar seu "eu empírico" com o eu poético, a exemplo de: Baudelaire, T. S. Eliot, Keats, Pound, dentre outros. Para Hamburguer, "O poeta goza do incomparável privilégio de ser, à sua vontade, ele mesmo e outrem." (HAMBURGUER, 2007, p. 74). Ainda de acordo com este autor, os poetas que dissimulam seu eu empírico nas suas composições, geralmente fazem poesia sobre a

poesia e sobre seu processo de criação, fato que me parece-me poeta mato-grossense tem em comum com os poetas citados, inclusive porque assim como eles, o escritor brasileiro também é um poeta crítico.

Alfonso Berardinelli, crítico italiano bastante polêmico, discorda de Hugo Friedrich, um arauto da lírica moderna, a quem o autor italiano acusa de deixar de lado em seus estudos a fusão e o rearranjo dos gêneros presentes na Lírica Moderna – também discute sobre a pluralidade de vozes na poesia. Em sua obra intitulada *Da poesia à prosa* (2007), no capítulo "As muitas vozes da poesia moderna", em que profere que a pluralidade de vozes é uma questão presente na lírica moderna e demonstra isso a partir de um ensaio de 1953 de T. S. Eliot intitulado "As três vozes da poesia", publicado no livro a *Essência da poesia*, no qual o poeta norte-americano faz a distinção de três vozes presentes na poesia. Sendo a primeira, a voz do poeta que fala a si mesmo, a segunda a voz do poeta que fala ao auditório e a terceira, a voz do poeta que cria a personagem dramática. Para Berardinelli, Eliot foi um dos mais eminentes poetas modernos, e das características que assim o define foi "[...] sua predileção pelo grotesco realista, pelo recitativo irônico-patético, pelo cruzamento de vozes e pela marchetaria de citações colocavam em discussão a prioridade do momento lírico." (BERARDINELLI, 2007, p. 18). Manoel de Barros, poeta consciente de seu ofício, optou por essa interpolação de vozes para junto ao seu sujeito lírico falar sobre o processo de criação poética.

O poema "O menino que carregava água na peneira" tem dois movimentos, o primeiro se inicia no verso 1 e se estende até o verso16. Neste movimento, entrevejo que se constitui o tempo do sujeito lírico, *persona* menino, imaginar e pensar nas imagens, no vazio que para ele era maior que o infinito. Nele reina a imaginação e a fantasia. O segundo movimento, começa no verso 17 e se prolonga até o verso 31, considero como o tempo da ação, de escrever, no qual o menino se gesta poeta. Deste modo, poderá preencher os vazios com sua imaginação e sua conquistada potencialidade de escrita, de autonomia discursiva, porque aquele que diz, diz um dizer que cria aquilo que foi dito tal como Deus concedeu vida às coisas com o poder de sua palavra, e também como Adão no paraíso edênico quando as nomeou.

A predileção do menino "cismado" e "esquisito", fato que o distingue dos demais meninos de sua idade, por vazios ao invés do cheio é compreensível. Sobre uma superfície cheia não há o que fazer, tudo já está pronto. Este menino aspira ser poeta, e

para o poeta um espaço vazio é como uma tela em branco para um pintor, ou um bloco de mármore para um escultor, porque possibilita que ele crie, que encha esta superfície de vida pulsante em seus mais variados aspectos. Permite ainda, que possa nomear aquilo que inventar, desejo almejado por todos os poetas, principalmente por Barros que deixou registrado em seus poemas, o desejo de criar uma língua de raiz, de fonte, de origem. Ricardo Alexandre Rodrigues (2006), em sua dissertação de mestrado intitulada, *A poética da desutilidade: um passeio pela poesia de Manoel de Barros* interpreta este poema e também acredita que para o autor, o ato de escrever e inventar se equivalem:

> A (auto)consciência de que escrever e inventar são atividades equivalentes, confere à criação literária, onde fingir é ser real, o mesmo peso que tem nossas interpretações sobre a realidade. Com a diferença de que a literatura barreana se assume enquanto criação. Tal marca fica bem evidente nas construções que não se regulam pelas normas gramaticais, uma vez que sobressai o trabalho do poeta para encontrar outras maneiras de combinar palavras, diferente do convencional. (RODRIGUES, 2006, p. 47).

No verso 15 é salientado que o menino descobriu que ato de escrever seria "o mesmo que/carregar água na peneira". E que poderia se tornar o que quisesse, o que escrevesse, desde que usasse sua capacidade imaginativa que não é desprovida de intelecto, mas guiada por ele, pois percebeu sua autonomia discursiva, porque aquilo que escrevia passava a existir porque formalizou um discurso sobre aquilo. Aprendeu a usar as palavras, fez "vadiagem", "peraltagem", com elas, criou palavras novas desde as existentes. Aprendeu a empregar os recursos oferecidos pela língua, por isso "Foi capaz de interromper o voo de um pássaro botando/ponto no final da frase", porque esta era uma decisão somente dele, já que ali se portava como uma divindade criadora que tinha o poder de instaurar um mundo como lhe aprouvesse, tinha liberdade discursiva para tal. Tanto que prossegue lançando mão de seu poder conferido pela ação da escrita e modifica até a natureza, ao acrescentar "uma chuva" a uma tarde. "Fez uma pedra dar flor", concilia coisas irreconciliáveis, uma pedra, minério inerte, duro, áspero com existência duradoura dar uma flor, leve, suave, colorida e perfumada, de existência efêmera, por isso bela.

O menino sobre o qual o sujeito poético dá conhecimento, e que intuo que as falas das personagens da composição estão interpoladas, inclusive com a ressonância da voz do sujeito poeta, aprendeu a fazer "peraltagens" com as palavras, aprendeu que ser

poeta não é somente ser um fraseador, mas um fazedor, criador de sentidos. Como afiança Esteban (1991),

> [...] o poeta não é ou não pode ser um sonhador apenas mais ativo que o sonhador de poemas. Ele não possui sua inocência; não experimenta suas felicidades. É aquele que enraíza nas palavras a confissão de uma finitude e a história dos inconciliáveis. (ESTEBAN, 1991, p. 99).

Nesse sentido, o poeta não é aquela criatura ingênua que se deixa guiar por sonhos, devaneios ou emotividades. Mesmo que sua imaginação seja sua potência criativa ela é guiada por seu intelecto, pois a experiência poética também está em exame, ademais o poeta tem consciência de que não está sozinho ante o mundo que o circunda. O fato da experiência poética ser reexaminada e não ser um processo à deriva, permite ao poeta que retome motivos e mesmo a poemas escritos em épocas precedentes e desenvolvê-los em outro contexto, isso é recorrente na poética de Manoel de Barros, mas nele, o já dito e o já visto têm aparência de originalidade pelo modo como inovava no aspecto formal.

A lição aprendida pelo menino e pelo sujeito lírico/poeta do poema“ O menino que carregava água na peneira” será desenvolvida mais tarde em um outro livro do escritor, *Memórias intentadas: a terceira infância* (2008), obra poética em que o autor inventa sua autobiografia e cria "um menino levado da breca” para sê-lo. No VI poema nominado “Peraltagem” há a comprovação de que o menino/poeta continuou a “carregar água na peneira”, como a mãe predissera e também fez as palavras adquirirem contornos plásticos, desta vez numa cena coletiva com a presença de mais *personae* líricos:

> VI
>
> O canto distante da sariema encompridava a
> tarde.
> E porque a tarde ficasse mais comprida a gente
> sumia dentro dela.
> E quando o grito da mãe nos alcançava a gente
> já estava do outro lado do rio.
> O pai nos chamou pelo berrante.
> Na volta fomos encostando pelas paredes da casa pé
> ante pé.
> Com receio de um carão do pai.
> Logo a tosse do avô acordou o silêncio da casa.
> Mas não apanhamos nem.
> E nem levamos carão nem.
> A mãe só que falou que eu iria viver leso
> fazendo só essas coisas.
> O pai completou: ele precisa de ver outras
> coisas além de ficar ouvindo só o canto dos

pássaros.
E a mãe disse mais: esse menino vai passar
a vida enfiando água no espeto!
Foi quase. (MITI)

Nesta composição o sujeito lírico não escamoteia a voz do menino, *persona* do poema, nem há um dizer sobre o outro. Nele o sujeito poético diz de si e de outros. Desde o verso 2 até o verso 15 há marcas de sua presença no quadro lírico e o emprego da primeira pessoa do plural demarca bem isso: "a gente", "nós", "fomos", "apanhamos", "levamos". Há também o emprego da primeira pessoa do singular no verso 14, "A mãe falou que eu iria viver leso". A cena é movimentada e o sujeito poético participa dela com as demais crianças vivendo pequenas aventuras à tarde, passeando pelo rio e se afastando dos arrabaldes da casa.

No poema "Peraltagem" há adição de outras figuras importantes para o menino, o pai e o avô, cuja tosse "acorda o silêncio da casa". A figura paterna assim como a mãe é compreensiva com as "peraltagens" do filho. Quando este adensa pelo mato, o pai chama- o pelo berrante, instrumento feito do chifre de vaca, que produz som semelhante ao mugido do animal, normalmente usado para tanger o gado, especialmente quando alguns desgarram da manada. No poema este instrumento é usado para chamar os meninos, para avisá-los de que já é tempo de voltar para casa, pois o cair da noite se aproxima. Eles entendem o código e retornam vagarosamente com medo "de um carão do pai" que nem dá o "carão" e nem bate no menino por causa de suas "peraltagens", brincadeiras imaginativas. A mãe preocupada fala que ele passará a vida "fazendo estas coisas". Então, o sujeito lírico dá o direito de voz ao pai em enunciação reportada, na qual o leitor ouvirá o pai expondo seu ponto de vista sobre o assunto. "O pai completou: ele precisa de ver outras/coisas além de ficar ouvindo só o canto dos/pássaros". O pai entende que o filho precisa viver outras experiências além daquelas vistas no lugar onde vive, o pantanal, espaço denotado aqui, pela presença do rio, dos meninos e do berrante.

Na sequência, vemos que assim como no poema "O menino que carregava água na peneira", a mãe mantém a mesma postura, a qual é demonstrada pela sua perspectiva, pois o sujeito poético também lhe concede o direito de voz: "E a mãe disse mais: esse menino vai passar/a vida enfiando água no espeto!." Até emprega uma imagem semelhante, no primeiro poema ao tentar definir para o filho o gesto de "carregar água na peneira", ela usou a imagem "catar espinhos na água". Na composição "Peraltagem"

ela emprega a imagem "enfiando água no espeto", para afirmar que a criança passará a vida a criar imagens com palavras. A mãe, na verdade, incentiva o filho a seguir a vida como fazedor de imagens, à medida que demonstra que também sabe fazê-las.

No último verso há um fato curioso na afirmação do sujeito lírico, que reassume o discurso e encerra o poema com a seguinte afirmação: "Foi quase". Podemos indagar como o menino que fazia "peraltagens" podia saber que passaria a vida a "enfiar água no espeto"? A resposta só pode ser uma. O sujeito poeta, "eu empírico" do autor, se introduz na cena lírica e se dissimula junto à voz do menino, sujeito poético, que até aquele momento não poderia fazer predição sobre o transcorrer de sua vida, mas o "eu empírico" do poeta, em um estágio de maturidade, depois de conquistado uma larga experiência poética, saberia em que direção seu processo estético de criação teria caminhado. Mesmo porque existe um período de quase dez anos entre a publicação das duas composições.

A composição "Peraltagens" está inserida na obra *Memórias inventadas: a terceira infância* (2008), a última da trilogia das memórias inventadas do poeta que depois deste livro, escreveu somente mais dois: *Menino do Mato* (2010) e *Escritos em verbal de ave* (2013). O último livro, encerra com o sepultamento de Bernardo da Mata, sua *persona* mais emblemática – um vagamundo considerado inclusive pelo autor como seu *alter ego*. Nós leitores não temos que acreditar piamente no poeta, somente porque disse que suas memórias são inventadas, porque em seu processo de criação, poderia incluir elementos de sua realidade empírica e submetê-las à funcionalização, poetização. No caso em questão, ele incluiu nas composições fatos de seu procedimento de criação, deixou pistas sobre como sua poética foi criada. Nos dois poemas, o sujeito poeta ao lado do sujeito lírico, demonstra que sabe criar contraditórios, também faz imagens com palavras. Barros aproveitou as potencialidades e a autonomia discursiva em seu fazer poético.

Vale destacar que na poética de Manoel de Barros a discursividade é empregada como técnica poética de criação, o qual visava demonstrar sua ruptura com a tradição clássica de poesia, como declara o sujeito poético do escritor, "Quem não tem ferramentas de pensar, inventa". (BARROS, 2010, p. 473); como o empreendido no Livro *Poeminha em Língua de brincar* (2007):

PEMINHA EM LÍNGUA DE BRINCAR

Ele tinha no rosto um sonho de ave extraviada.
Falava em língua de ave e de criança.

Sentia mais prazer de brincar com as palavras
do que de pensar com elas.
Dispensava pensar.

Quando ia em progresso para árvore queria florear.
Gostava mais de fazer floreios com as palavras do
que de fazer ideias com elas.

Aprendera no circo, há idos, que a palavra tem
que chegar a grau de brinquedo
para ser séria de rir.

Contou para a turma da roda que certa rã saltara
sobre uma frase dele
E que a frase nem arriou.

Decerto não arriou porque não tinha nenhuma
palavra podre nela.

Nisso que o menino contava a estória da rã na frase
Entrou uma Dona de nome Lógica da Razão.
A Dona usava bengala e salto alto.

De ouvir o canto da rã na frase a Dona falou:
Isso é língua de brincar e é idiotice de criança
Pois frases são letras sonhadas, não tem peso,
nem consistência de corda para aguentar uma rã
em cima dela

Isso é língua raiz – continuou
É Língua de Faz-de-conta
É Língua de brincar!

Mas o garoto que tinha no rosto um sonho de ave
extraviada
Também tinha por sestro jogar pedrinhas no bom
senso.

E jogava pedrinhas:
Disse que ainda hoje vira a nossa Tarde sentada
sobre uma lata ao modo que um bentevi sentado
na telha.

Logo entrou a Dona Lógica da Razão e bosteou:
Mas a lata não aguenta uma Tarde em cima dela, e
Ademais a lata não tem espaço para caber uma
Tarde nela!
Isso é Língua de brincar
É coisa-nada.

O menino sentenciou:
Se o Nada desaparecer a poesia acaba.

E se internou na própria casca ao jeito que o
jabuti se interna. (PELB, 485-486).

A primeira edição deste livro saiu em uma encadernação especial, com ilustração da pintora Martha Barros, filha do poeta, que trabalhou com ele fazendo suas iluminuras em outros livros. As gravuras e seu colorido chamavam a atenção das crianças e dos adultos, tanto que o livro é definido como pertencente às obras ditas

infantis. Entretanto, a meu ver esta é uma das composições das quais o poeta mais evidencia o lugar de onde entoa sua lírica, como ela se contrapõe à tradição poética clássica. Todavia, para que o escritor confronte a tradição é necessário que tenha conhecimento exímio dela, para deslocá-la.

A princípio, a leitura do livro colorido com suas belas gravuras ilustrando-o e reclamando atenção para si, por se tratar da inserção de outro sistema semiótico, com os poemas distribuídos em 14 estrofes irregulares, com 45 versos que oscilavam entre curtos e longos inseridos nas várias páginas do livro, fato que lhe emprestou uma conotação humorística e lúdica por causa do diálogo entabulado pelo menino e pela "Dona de nome Lógica da Razão". No entanto, quando lido com mais atenção, percebe-se que a obra aborda, de um modo prazeroso e jocoso, sobre a coluna vertebral do processo criativo do autor, pautado na oposição entre a imaginação e a razão, o popular e o erudito, o grandioso e o ínfimo, o solene e o vulgar, o grotesco e o sublime e o modo como escrevia a partir das sobras, "apanhador dos desperdícios" – rebarba do clássico.

O poema inicia com a mesma estrutura de algumas composições líricas já interpretados neste estudo, reporto-me ao esquema em que o sujeito lírico que se enuncia na composição, iniciar contando uma estória à semelhança de um narrador em primeiro plano, e, posteriormente, transmite a voz em narração reportada aos *personae* para que o leitor tenha conhecimento dos fatos pela perspectiva deles. Em "Poeminha em língua de brincar", o sujeito poético conta um fato passado sobre o menino. No verso 1, o tempo verbal empregado para se referir ao garoto "Ele tinha no rosto um olhar de ave extraviada" é o pretérito perfeito do indicativo, para sugerir que o acontecido transcorreu há mais tempo que seu interlocutor pudesse imaginar. Seu poder de sugestão é confirmado no verso 2 "Falava em língua de ave e de criança". O que corrobora com a noção de que o sujeito poético pretendia causar a impressão de que, o que sucedera à personagem fosse num tempo primitivo em que a língua ainda estava em processo de formação "língua de ave", canto, gorjeio "e de criança", balbucio, desarticulação. Logo em seguida, astutamente muda o tempo verbal para reportar-se ao menino "falava"; pretérito imperfeito para indicar que ação não fora concluída, assim como a linguagem está em constante evolução. De acordo com Pascal Quignard, em seu livro *Marco Cornélio Frontão – Primeiro Tratado da Retórica especulativa* (2012), no qual faz uma investigação da obra de Frontão, orador romano, que considerava que a literatura emprega uma linguagem *in germine*:

> [...] mas à linguagem *in germine*, à semente originária, germinativa, à *littera*, à substância literal que conserva o *páthos* da linguagem, à coisa literária: "Faz da semente germinativa que te fez a *práxis* de tua vida. Houve primeiro o canto das aves. Foram as primeiras vozes que modularam (*modulatae*). Foi só depois que as flautas dos pastores apareceram, porque eles as imitavam para fazer chamarizes. As flautas não devem fazer esquecer o canto das aves na primeva era (na primavera). (QUINARD, 2012, p. 27).

Manoel de Barros semelhantemente a Frontão valoriza a linguagem *in germine* e enxerga sua potência para a poesia, uma vez que nela a poesia habita. Na perspectiva do orador romano, nos primórdios existia a imagem, depois veio o canto dos pássaros que fora copiado, imitado pelos pastores. Sendo assim, somente depois disso veio a articulação da linguagem humana. Este é o projeto intentado pelo escritor brasileiro, introduzir na lírica uma língua de criança em que se pode brincar com ela, ao invés de pensar. Esta intenção está expressa na segunda estrofe do poema, na qual o sujeito lírico profere que: "Sentia mais prazer de brincar com as palavras/do que de pensar com elas/Dispensava pensar". Então, dizia somente pelo prazer de dizer, de discursar. Tanto que é comum em Barros, as repetições, as reescritas de seus poemas, o que poderia ser definido como fixação pelo mesmo ou repetição de si mesmo, porém ainda que reencene temas e organização estrutural de suas composições elas sempre trazem algo de novo, embora diga do já dito, o modo como o apresenta causa a impressão de que, o que está dizendo foi dito ainda uma primeira vez.

Sobre isso, Eco (1976), baseado no conceito de estranhamento do formalista russo, Victor Chklóvski, postula o conceito de "expatriamento", que consiste em:

> O efeito de estranhamento ocorre *desautomatizando-se* a linguagem: a linguagem habituou-nos a representar certos fatos segundo determinadas leis de combinação, mediante fórmulas fixas. De repente um autor, para descrever-nos algo que talvez já vimos e conhecemos de longa data, emprega as palavras (ou outros tipos de signos de que se vale) de modo diferente, e nossa primeira reação se traduz numa sensação de *expatriamento*, numa quase incapacidade de reconhecer o objeto, efeito esse devido à organização ambígua da mensagem em relação ao código. A partir dessa sensação de "estranheza", procede-se a uma reconsideração da mensagem, que nos leva a olhar de modo diferente a coisa representada mas, ao mesmo tempo, como é natural, a também diferentemente os meios de representação e o código a que se referiam. (ECO, 1976, p. 69-70).

Percebo que o conceito de Eco, embora elaborado para arte de um modo geral, se aplica ao empreendido por Manoel de Barros, que também faz uma desautomatização da linguagem, e, às vezes, cria uma inversão em suas leis de combinação que, cria uma

agramática. No entanto, o que me interessa é o fato dele afirmar que um autor, algumas vezes pode descrever coisas que já conhecemos, mas a forma como as expressa, nos faz crer que estamos ante algo desconhecido, que causa "a sensação de *expatriamento*", que confunde nossa percepção, tal é sua maestria em lidar com o objeto artístico, a linguagem. É isso que o escritor mato-grossense fez ao reiterar os motivos e as estruturas de suas composições e o fez de tal modo que cause o efeito de "expatriamento" em seus interlocutores, que sempre serão colocados diante de algo novo.

No último verso da segunda estrofe de "Poeminha em língua de brincar", o sujeito poético fala sobre o menino, todavia, somente deixa pistas de que está falando sobre um menino, sem, contudo, mencioná-lo, como: "ele", "tinha", "rosto", "falava", "sonhava", "sentia", "aprendera", "contou", "dele", pois somente na sétima estrofe, verso 17, profere a palavra menino, vinha mantendo-o como sujeito oculto até este verso. Quando ele menciona que o garoto "Dispensava de pensar", porque gostava de brincar, é possível compreender a ótica da criança. Enquanto brinca estimula sua capacidade de imaginar, fantasiar, inventar que em si traz uma atmosfera lúdica, prazerosa. O fato de usar uma criança e sua representação de linguagem é para rejeitar os valores e a linguagem do adulto. Como está manifesto, na terceira, quarta, e quinta estrofes, nas quais os versos apresentam imagens poéticas instigantes, a exemplo: "ir em progresso para árvore e desejar florear", ou seja, ao invés de crescer como as outras crianças evoluiria para árvore desabrochada em flor. Ou ainda, fazer floreios com as palavras e não ideias. É estar na condição de poeta ou de orador, pois estes fazem floreios, ornamentos com as palavras. Aristóteles na *Poética* estabelecia uma regra para isso, de acordo com ele, o embelezamento da linguagem só deveria acontecer na poesia e nas partes desprovidas de ação, fato que os poetas ignoram e produzem seus floreios ao sabor de sua imaginação.

O sujeito lírico segue sua perspectiva demonstrando a visão do menino. Sobre como tinha aprendido no circo, um lugar totalmente envolvido por uma aura lúdico jocosa, com suas palhaçadas e pantomimas que a palavra "tem/ que chegar ao grau de brinquedo/Para ser séria de rir." Aqui, mais uma vez há o emprego do paradoxo, figura amplamente utilizada pelo poeta, que causa uma inquietude no leitor, mas o ser séria para rir, significa na verdade, ser merecedora, causadora do gesto de rir, seu valor está somente nisso. Prossegue também, expondo sobre aquela predileção que o poeta tem

por palavras e frases. Na quinta estrofe, versos 12, 13, 14, quando o sujeito lírico relata que o menino contou para seus companheiros de brincadeiras que uma rã pulou sobre sua frase e que ela nem "arriou", cedera, pela simples razão de que não tinha nenhuma palavra "podre", bichada nela, na sexta estrofe, versos 15 e 16. Numa clara alusão de que ele sabia fazer frases, sabia suas regras de seleção e combinação, sabia que uma estrutura frasal permite mais de um sentido, o que caracteriza homonímia, figura retórica mais conhecida como figura gorgiana, cara aos sofistas e aos poetas.

O menino não sabe só criar frases sem "palavras podres", "palavras de gaveta", sabe também criar imagens verbais, porque as "imagens aumentam o mundo", e é por meio delas que ele dá corpo verbal resistente à frase, constituída de letras que formam as palavras e seus sons incorpóreos para fazê-las suportar o peso da rã. Fato não contestado pela turma, porque eles compreendem o código, porque também são guiados pela imaginação e conseguem praticar o faz de contas.

"Poeminha em língua de brincar" foi construído na tensão entre brincar e pensar. Enquanto brincar representa um lado lúdico e de liberdade na vida do menino e do poeta, a atividade de pensar em contrapartida, representa o ato de conceituar, e é fatigante, pela simples razão de ser uma atividade mental racional que representa o oposto do gesto de brincar. Além disso, quem pensa são os filósofos, criam conceitos e definições, já os poetas inventam, fantasiam, fabricam imagens, o que estimula sua imaginação criadora. Por isso, no verso 5, o sujeito poético prediz sobre como o poema está organizado, sob o prisma da contestação entre discurso poético e discurso filosófico, da lógica da razão.

Na sétima estrofe o sujeito lírico deixa de falar do menino para incluir mais uma *personae* à tela poética, "uma Dona de nome Lógica da Razão", bem vestida, imponente de "bengala" e "salto", possivelmente de uma classe social mais abastada, denota ter certo grau de erudição, conhecedora de certos preceitos filosóficos. Em suma, uma Senhora respeitável cuja função na composição é a de refutar, contra argumentar o discurso poético face ao discurso filosófico pautado na verdade, razão e lógica. Deste modo, verifica-se o atrito entre o discurso solene protocolar do adulto culto e o informal imaginativo da criança.

Na oitava estrofe o sujeito poético que até o momento contava em primeiro plano, transmite a voz à Dona Lógica da Razão, a qual intervém na conversa do grupo e contraria a fala do menino:

> De ouvir o canto da rã na frase a Dona falou:
> Isso é língua de brincar e é idiotice de criança
> Pois frases são letras sonhadas, não tem peso,
> nem consistência de corda para aguentar uma rã
> em cima dela (PELB, 486).

A intromissão da Senhora na conversa dos meninos tem o pretenso escopo de lhes ensinar a distinguir o certo do errado. Tem em si a prerrogativa de seguir as normas gramaticais, as normas de escrever bem, é óbvio que, implicitamente, sua concepção de linguagem é da linguagem como expressão do pensamento, aquela primeira acepção elaborada por Aristóteles na *Poética* e, principalmente, na *Retórica* e *Metafísica*. Com a mente arraigada nesta concepção, a "Dona", grosseira e impacientemente refuta a fala da criança, aquela que só pode acontecer através da autonomia discursiva do poeta, que tem a capacidade de dar existência ao que disse, porque proferiu um discurso sobre ele. Portanto, argumenta que aquilo que o menino contava era "língua de brincar", "idiotice de criança."

Portanto, para a Senhora, o que o menino dizia era uma língua sem serventia, somente uma imagem desprovida de racionalização, fato que também marca a distinção entre o lugar de fala do adulto e o da criança. A criança ainda não perdeu a capacidade de contemplar as coisas, por isso sempre enxergará o caráter de novidade delas, assim sempre sentirá o efeito de *expatriamento* de Eco (1976) e de estranhamento de Chklóvski (2013). No entanto o adulto é mais prático e sente a necessidade de explicar aquilo que vê, além de se sentir desconfortavelmente ante o desconhecido, por isso a necessidade de registrar e conceituar, além de empregar uma linguagem ordinária. Benedetto Croce (2016), assegura que existe dois tipos de conhecimento, um que produz imagens e outro que produz conceitos. Acredito que a criança produz o conhecimento por imagens que valoriza a intuição e o adulto, por conceitos, pois valoriza o conhecimento lógico. Mas de acordo com o autor, estas duas formas de conhecimento coexistem:

> Uma obra de arte pode estar cheia de conhecimentos filosóficos, pode tê-los em maior abundância, e mesmo de modo mais profundo do que em uma dissertação filosófica, a qual, por sua vez, poderá ser rica e transbordante de descrições e intuições. Mas, apesar de todos esses conceitos, o efeito total da obra de arte é uma intuição; e, apesar de todas essas intuições, o efeito total da dissertação filosófica é um conceito. (CROCE, 2016, p. 28).

Conforme o autor, ainda que uma obra de arte traga em seu bojo conhecimentos filosóficos, seu efeito total será de intuição, percepção, apreensão de alguma coisa como real. Para ele, embora uma dissertação filosófica tenha intuições, percepções, sempre

produzirá conceitos. No livro *Poeminha em língua de brincar* (2007), existem estas duas formas de conhecimento. A fala do menino representa o conhecimento intuitivo, perceptivo, pois de acordo com Croce, a criança tem dificuldade de separar o real do imaginário. Isso é perceptível na poesia. Entretanto, a fala da adulta, Dona Lógica da Razão, representa o conhecimento elaborado por meio de conceitos, os quais encenam uma tradição clássica de língua, expresso na estrofe acima, na qual define o que seja "língua de brincar".

A *persona*, Dona Lógica da Razão, para além de demonstrar uma recusa ao pensamento por imagens, verificado nas estrofes 8 e 9, nas quais se manifesta em discurso direto, forma que permite ao interlocutor do poema ver as coisas pela sua perspectiva, deixa explícito que, se sente confortável ao enxergar as coisas pelo viés da razão. Fato que colabora também para uma certa rejeição à abstração. Por isso, a necessidade de definir as coisas, a exemplo, a definição de frases. Mesmo que a definição seja poética, "Pois frases são letras sonhadas", fato que corrobora a noção croceana, sobre o entrelaçamento dos conhecimentos por imagem e por conceito. Em seguida, volta a falar de seu lugar de racionalidade, "não tem peso,/nem consistência de corda para aguentar uma rã/em cima dela". Há neste verso, toda uma formulação mental pautada em conceitos lógicos que leva em consideração, unidades de pesos e medidas para explicar os motivos pelos quais uma rã não pode saltar sobre uma frase.

Na nona estrofe a *persona* continuará sua peroração através da qual, apresentará outra definição para a linguagem da criança: "Isso é língua de Raiz", verso 25, não satisfeita, na sequência, apresenta outra distinção: "É língua de Faz-de-conta". E depois, sumariza sua argumentação reafirmando sua primeira acepção sobre a língua empregada pelo menino; "É Língua de brincar!", repetida por ela até o verso 40 da décima segunda estrofe. A Dona Lógica da Razão conclui sua argumentação com silogismo, porque de acordo com sua própria perspectiva sua argumentação lógica estava perfeita, tanto que a encerra com a mesma afirmativa com a qual iniciara a explanação à criança, que de seu ponto de vista, produzia um elenco, a saber, um falso silogismo de acordo com a definição de Aristóteles no I livro do *Organon VI Elencos sofísticos* (1985), cujo pensamento o dela se filia.

Na décima estrofe o sujeito poético volta a enunciar sobre o garoto. Para tanto, repete o primeiro verso do poema, com pequenas alterações. Vejamos a grafia do primeiro verso: "Ele tinha no rosto um sonho de ave extraviada". Já a grafia do verso 28

é: “Mas o garoto que tinha no rosto um sonho de ave/extraviada”. Mesmo que exista modificações neste verso, como a substituição do pronome pessoal “ele” pelo substantivo “garoto”, a adição da conjunção adversativa “mas”, inexistente no primeiro verso e a pausa por diérese entre a palavra substantiva “ave” e do termo que a qualifica, adjetivo “extraviada”, que a distingue das demais aves. O termo "extraviada" está no mesmo campo de sentido de desencaminhada, cuja intenção é reafirmar que embora exista a comparação do garoto com a ave, fato comum na lírica de Manoel de Barros, esta ave também é distinta das demais, que usualmente voa em bando, quando comparada com o garoto que se desencaminhou.

Importa que, ainda que a redação do segundo verso tenha sofrido mudanças no campo da expressão, o campo do conteúdo fora mantido, porque não houve alteração de sentido. Aristóteles (1985), caracterizara isso, como homonímia. Isto porque existem várias maneiras de escrever uma mesma frase. Para manter o sentido que o menino também era extraviado como a ave, porque na composição pode ser comparado ao poeta, que se desencaminhou, na medida em que não segue um caminho linear, mas por descaminhos, por isso: “Também tinha por sestro jogar pedrinhas no bom/senso”, ou seja, não via o mundo pelo viés da razão, mas da imaginação, por isso não produzia silogismos verdadeiros, mas silogismos aparentes fabricados por imagens.

Na décima primeira estrofe o sujeito lírico declara que o garoto continuou a jogar “pedrinhas no bom senso”. É relevante destacar que a palavra “pedrinhas”, no diminutivo, escolhida para qualificar as pedras atiradas contra o bom senso, também têm um sentido peculiar, que entendo como ironia. Isso porque as pedrinhas atiradas não causam machucaduras, mesmo porque o bom senso não tem uma forma corpórea, entretanto, o fato de constantemente serem jogadas, causa incômodo e aborrecimento em uma pessoa que acredita ser a Dona da verdade.

Ainda nesta estrofe, quando o sujeito poético sugere por meio de recursos expressivos que transmitiu voz à *persona* garoto, para que ele refute a argumentação da Dona, com o emprego de dois pontos ao final de sua fala, isto de fato não ocorre, vejamos: “E jogava pedrinhas:/Disse que ainda hoje vira a nossa Tarde sentada/sobre uma lata ao modo que um bentevi sentado/na telha”. Se a fala fosse de fato do menino, não haveria a necessidade da inserção do verbo “disse” antes de sua explanação, pois da forma que o verso foi grafado, deixa o discurso indireto, fato que não permite ao leitor ver as coisas da perspectiva do menino, mas do ponto de vista do sujeito poético e/ou

poeta. Além do mais, o emprego do pronome possessivo "nossa" junto ao substantivo "Tarde", grafado em letra maiúscula contribui para o entendimento de que, mais uma vez há a interpolação de vozes no discurso lírico do escritor brasileiro.

Ante a criação de mais uma imagem desconcertante, como a tarde, um fragmento de tempo, parte de um dia, ganhar existência física e se sentar sobre uma lata, detrito da sociedade, como um pássaro se senta num telhado pelo discurso das vozes líricas, Dona Lógica da Razão se vê movida a apresentar sua arguição mais uma vez. Na qual ela rebate a afirmação das vozes poéticas e sustenta que uma "lata" não suportaria a "Tarde" sobre ela. Emprega o advérbio "ademais", um termo mais empregado em textos formais, para denotar que conhece a norma padrão da linguagem, mais uma vez utiliza o raciocínio de peso e medida para persuadir as vozes sobre a irrealidade de sua fala. Para isso, repete pela terceira vez que na verdade trata-se de "Língua de brincar", de seu ponto de vista desprovido de valor, já que para ela as coisas deveriam ser ditas de modo literal. Na sequência finaliza defendendo sua argumentação: "É coisa-nada", em que reduz a imaginação e a capacidade criativa a nada, a uma não existência.

Diante do "bosteamento" de Dona Lógica da Razão através do qual ela testifica que "Língua de brincar" "É coisa-nada", a Senhora que usa "bengala" e "salto alto" reduz a criação imaginária a nada. Então, o sujeito lírico concede voz em discurso direto ao garoto que pela primeira vez na composição exporá sua opinião de modo direto, e rebate a argumentação enganosa da Dona: "Se o Nada desaparecer a poesia acaba." Deste modo, a criança ressalta a relevância do "Nada" para a poesia. Ricoeur (2015), tem um pensamento que se assemelha à ideia desenvolvida pelo sujeito poético de Manoel de Barros:

> De uma parte, a poesia, em si mesma e por si mesma, dá a pensar o esboço de uma concepção "tensional", de verdade, recapitula todas as formas de "tensão" trazidas à luz pela semântica: tensão entre sujeito e predicado, entre identidade e diferença; depois as reúne na teoria da referência duplicada e, enfim, as faz culminar no paradoxo da cópula, segundo o qual ser-como significa ser e não ser. Por esse *círculo* da enunciação, a poesia articula e preserva, ligação com outros modos de discurso, a experiência de *pertencimento* que inclui o homem no discurso e o discurso no ser. (RICOEUR, 2015, p. 481).

Na proposição de Ricoeur, a poesia é por excelência tensão e também discurso que se liga a outros discursos, ou seja, se nutre de outros discursos, fato que permite ao homem uma experiência de pertença que inclui o discurso no homem e no ser, porque

homem, objeto e linguagem estão no mesmo nível. Desse modo, o homem diz o discurso, mas o discurso também diz do homem e cria mundos fabricados por ele. Na composição poética de Barros há tensão entre uma forma de conhecimento por conceito e uma forma de conhecimento pela imagem.

Ainda que Croce (2016) afiance que estas duas formas de conhecimento coexistem há pensadores com concepções contrárias a tal afirmação. Mas no discurso poético de Barros existe esta coexistência destacada por Croce, porque ainda que a imaginação, a intenção e a percepção sejam valorizadas, elas são organizadas em forma de expressão guiada pelo intelecto, na qual está a capacidade técnica do artista, pois ainda de acordo com o filósofo italiano, "[...] arte é a expressão de impressões, não expressão de expressão. (p. 38).

Na composição do poeta, o discurso lírico vence a hegemonia do discurso filosófico ossificado no Ocidente há séculos, e o meio que propicia que isso se dê é o princípio de autonomia discursiva da linguagem poética. Na última estrofe, o sujeito lírico sentencia: "E se internou na própria casca ao jeito que o/jabuti se interna." Porque o menino e o diálogo no qual se evidencia a existência do nada, pois se ele não existisse, não existiria a poesia, porque nela a ilógica encontra seu reino, isso porque pensar "aborta o bom senso".

Tal é a relevância do "Nada" para o *corpus* poético do escritor mato-grossense que a palavra foi grafada em letra maiúscula como forma de destacá-la. A poesia existe, porque sua morada é a linguagem e nós a vemos na criação discursiva dos poetas que através de seus discursos líricos e capacidades técnicas de expressões criam simulacros de mundo que para além de evasão, escapismo, animar ou entristecer o espírito do homem, permite-lhe conhecer melhor a si mesmo e ao outro. Assim, o nada, detratado pela Dona, também proporciona conhecimento. É elemento importante para o sujeito poeta, que finge ingenuidade, valoriza o conhecimento popular em detrimento do erudito, como o menino, o mendigo, o pássaro, mas possui alto grau de erudição, para inclusive, compor um poema construído na tensão entre o pensamento filosófico e o poético, porque como disse Felisdônio, um mendigo *persona* do autor, "as coisas que não existem são mais/bonitas", (BARROS, 2010, p. 316).

Diante do exposto, considero que mesmo que o livro *Poeminha em língua de brincar* (2007), seja tratado como uma obra destinada ao público infantil traz em seu

bojo questões sobre teoria da poesia que, dificilmente, seriam compreendidas por crianças. Não estou dizendo com isso, que o livro não possa ser lido por crianças, ao contrário, há no livro elementos que as agradariam, a exemplo do aspecto lúdico e da linguagem infantilizada, o que afirmo é que o livro se finge de fácil quando na verdade trata de uma questão premente na poética do autor e na literatura de um modo geral: o nada, o falso como elemento de criação literária, questão desenvolvida no *Livro sobre nada* (1996), o que demonstra que não existe uma fronteira enquanto limite na obra dita infantil ou adulta do autor, o que existe de fato, é uma progressiva discussão acerca de seu fazer poético.

Passeio IV – Um olhar do criador para sua criação

Nos livros *Compêndio para uso dos pássaros* (1960), *Gramática expositiva do chão* (1966) e *Materia de poesia* (1970), Manoel de Barros encenou o que seria o substrato de sua poesia, a saber, a poesia vista como um exercício lúdico, a integração e transformação dos seres, a lírica dos loucos e idiotas de estrada, a ótica da infância como metáfora de instauração do mundo pela linguagem convertida em brinquedo, o atrito entre o grotesco e o sublime, o desarranjo dos gêneros, o projeto de renovação da linguagem, a humanização dos seres e das coisas, a coisificação do homem. Com a publicação de *Arranjos para assobio* (1980), seu projeto estético chegou à maturidade. Então, o escritor intensificou mais uma abordagem lírica, buscou explicar com maior ênfase sua poesia, a composição nela própria. Esta é na verdade, uma atividade arriscada, porque tal gesto pode ser compreendido de modo positivo, mas também como negativo pela crítica, assim, dependendo da situação pode deixar o autor numa situação de exposição.

Paul Valéry no livro *Variedades* (1999), no capítulo "Introdução ao método de Leonardo da Vinci" refletiu sobre essa questão. Conforme ele, poucos autores falam sobre como criaram suas obras. Isso porque, pode acontecer de um escritor olhar sua criação e descobrir que ela não está perfeita, quando ele julgava que estava. Esse pode ser um fator que contribui para que muitos autores optem por não falar sobre sua criação. Mas aqueles que têm a coragem de se expor podem incorrer em outra situação – a de que o leitor não compreenda ou não sinta o efeito suscitado no autor, sobre isso Valéry assevera que:

> Da mesma forma, a maioria dos desesperos de artistas baseia-se na dificuldade ou na impossibilidade de *restituir* através dos meios de sua arte uma imagem que parece descolorir-se e perder o frescor quando captada em uma frase, em uma tela ou em outra pauta. Mais alguns minutos de *consciência* podem ser consumidos na constatação de que é ilusório querer produzir no espírito de outra pessoa as fantasias do seu próprio. Esse projeto é quase ininteligível. O que denominamos uma *realização* é um verdadeiro problema de rendimento onde não entra, em qualquer grau, o sentido particular, a chave que cada autor atribui a seus materiais, mas somente a natureza desses materiais e o espirito do público. (VALÉRY, 1999, p. 159). (grifos do autor).

No excerto do escritor há uma reflexão sobre a recepção da obra de arte, na medida em que pondera sobre o efeito estético pretendio/sentido pelo autor, pode ser diferente do efeito suscitado no leitor. Isso quer dizer que, ainda que o artista forneça a "chave" que auxiliaria a compreensão do objeto artístico ao leitor, este poderia ter uma compreensão totalmente diferente daquilo que o criador poderia ter fantasiado, pensado, porque o que seria levado em conta seria o objeto artístico e o espirito do leitor, ademais como a arte é composta de linguagem e símbolo, este sempre a enxergará com certa desconfiança.

Valéry destaca dois artistas que de algum modo tentaram conceder aos consumidores de arte a "chave" da interpretação de suas criações, Leonardo da Vinci e Edgar Alan Poe. Segundo ele, o poeta, contista e ensaísta norte-americano foi "o próprio brilho da confusão e do tumulto poético" (p. 159). Esta afirmação está relacionada ao fato de Poe ter escrito sobre seu processo de criação de seu poema *The Raven* (O corvo), em seu conhecido ensaio *The Philosophy of composition* (1846), (A filosofia da composição), no qual se debruçou sobre o ofício do artista, criticou a inspiração e intuição, quando declarou que cada parte de seu poema fora meticulosamente pensado. Poe foi o primeiro a mostrar os bastidores do processo de criação e descortinar o laboratório do escritor, por isso se tornou o arauto dos poetas críticos para quem a obra artística também é fruto de trabalho intelectual, tradição a qual Barros se filia, pois afirmava que "poesia é o belo trabalhado". Nesse sentindo, o poema XV inserido na primeira seção nominada "SABIÁ COM TREVAS" é paradigma disso.

O poema XV tem uma extensão relativamente longa, porque são 72 versos irregulares distribuídos em 9 estrofes também irregulares e está estruturado como se fosse uma entrevista em formato pingue-pongue – alternância de perguntas e respostas, no qual alguém questiona o sujeito lírico sobre os elementos que compõem sua poética. Algo de estranho e de enganador surge na pergunta. A quem a questão é dirigida? Ao sujeito lírico, instância ficcional? Ele teria condições de falar sobre o projeto estético do poeta, sujeito impírico? Ou ainda, estaria a voz do poeta diluída e empostada à do sujeito lírico? Existe na composição duas imagens de sujeitos, uma do poeta que cria e outra do poeta criado? O poema se apresenta como um diálogo ou se trata simplesmente de simulacro de diálogo? Diante das indagações acima, essa não é uma questão que pode ser respondida com facilidade, dada às variáveis apresentadas em que uma

situação aparentemente simples é articulada simbolicamente, no sentido de obscurecer a compreensão.

T. S. Eliot no livro *A essência da poesia* (1953), no ensaio "As três vozes da poesia" rebatia a noção da existência de uma única voz na poesia, Barros parece ter sido adepto dela. O mato-grossense concedeu inúmeras entrevistas nas quais falava sobre seu processo de criação, nesta composição parece-me que adensou pelo discurso jornalístico e o modelou esteticamente, aproveitou para manifestar sobre as premissas de seu tratado estético. O verso que abre a primeira estrofe indaga ao sujeito lírico sobre "quem é sua poesia? ": Observem:

XV

– Quem é sua poesia?
– Os nervos do entulho, como disse o poeta
português José Gomes Ferreira
Um menino que obrava atrás de Cuiabá também
Mel de ostras
Palavras caídas no espinheiro parecem ser (para mim
é muito importante que algumas palavras saiam
tintas de espinheiro).
(APA, 178).

Neste verso, percebemos algo intrigante, a primeira pergunta direcionada ao sujeito lírico/poeta não é, o "que" é, e/ou seria sua poesia, mas "quem" é ela. O uso do pronome relativo invariável "quem" personifica a poesia, dá-lhe uma existência corpórea como se ela fosse palpável, quando não o é, porque se trata de essência da linguagem, por outro lado, palpável é o gênero, o poema, cuja matéria é a palavra. As respostas ao questionamento contidas nos versos 2, 3, 4, 5 e 6 são igualmente curiosas, feita por uma enumeração de imagens desconcertantes que são superpostas umas às outras. Ao todo, o sujeito lírico apresenta quatro definições para a sua poesia. Na primeira definição, a poesia é "os nervos do entulho", assim, também corporificada, porém a imagem é caótica, porque o entulho é composto por detritos dos mais variados objetos e coisas, pode ser composto por milhares de partículas, ciscos, pedaços, poeira. Já os nervos são ligamentos que conduzem energia ao corpo e seria impossível realizar uma ligação dos nervos ao entulho. Deste modo, a imagem tomada de empréstimo do poeta português, José Gomes Ferreira, com quem o brasileiro dialoga vislumbra confundir e não definir.

Em seguida, há uma segunda definição, então, a metáfora da poesia como "nervos do entulho", é substituída pela imagem: "Um menino que obrava atrás de

Cuiabá também". Esta imagem se difere da primeira, na qual o entulho, coisa inanimada, recebe contornos humanos, na medida em que desta vez, o humano é trazido para a poesia sem ser transubstancializado em coisa. Entretanto, não se trata de é um ser adulto, mas infantil que ainda consegue se admirar com as coisas.

Desperta atenção neste verso, a inserção de um dado da realidade do autor ser trazido para a tela poética – Manoel de Barros nasceu em Cuiabá, em 1916 e viveu parte de sua infância nesta cidade. A demarcação de espaço pode ser associada à presença do "eu empírico" do autor na composição. No entanto, há que se esclarecer que embora o poeta tenha a prerrogativa de se colocar no quadro lírico, seu poema não tem uma dicção confessional, pois ele consegue dissipar seu "eu empírico". O conceito de "eu empírico" foi formulado por Michael Hambuger no livro *A verdade da poesia* (2007), no capítulo "Identidades perdidas." Para ele, "O poeta goza do incomparável privilégio de ser, à sua vontade, ele mesmo e outrem". (HAMBURGER, 2007, p. 74). O menino, personagem de si do poeta, "obrava" em Cuiabá, contudo, a palavra "obrar" no verso tem sentido dúbio, e não pode ser compreendida como pertencendo somente ao campo de significação de construção, trabalho e produção. A transposição da palavra "obra, um substantivo para o verbo "obrar", em Barros também poderia ser o ato de defecar. No livro *Memórias inventadas: a infância* (2003), o segundo poema intitulado "Obrar", o tema é sobre o sujeito lírico obrar/defecar no pé de roseira da avó: "Obrar não era construir casa ou fazer obra de arte./Esse verbo tinha um dom diferente./Obrar seria o mesmo que cacarar". (MII). Isso acentua o atrito entre o grotesco e o sublime na poesia do autor.

No verso 5, o sujeito poético nos dá a terceira definição sobre o que seria a poesia com a metáfora "Mel de ostras". Concilia coisas irreconciliáveis, o "mel" é uma substância doce produzida por abelhas e consumida pelas pessoas e animais. Está associada à leveza, suavidade e delicadeza, por outro lado, a "ostra", é um molusco que vive dentro de uma concha com fechamento hermético, dentro da qual se produz uma pérola usada para fabricação de joias. A "ostra" também serve para o consumo humano, de acordo com o imaginário popular é um alimento afrodisíaco, mas é um alimento que não agrada a todos os paladares, – para alguns é considerada uma iguaria, para outros é indigesta, diferentemente do mel, e também não faz parte de todas as culturas alimentares, porque só é encontrada no oceano ou criadas em cativeiros. Além disso, a concha é lacrada e exige habilidade na abertura, o molusco só pode ser consumido se

estiver vivo dentro da ostra. Os apreciadores costumam comê-lo somente com a adição de sal e limão.

A imbricação de coisas opostas umas às outras é comum em Barros, no verso em questão, a terceira definição da poesia como "Mel de ostras", vislumbra demonstrar que assim como o "mel" a poesia pode ser sutil, leve e delicada, ingênua, mas tal como a "ostra", pode ser hermética, de sentidos velados, duro, incômodo, indigesto, de modo a tirar o leitor de sua zona de conforto. É sobre a dificuldade de entendimento desta lírica que trata a segunda estrofe, veja:

> – Difícil de entender, me dizem, é sua poesia,
> o senhor concorda?
> – Para entender nós temos dois caminhos:
> o da sensibilidade que é o entendimento do corpo; e o da
> inteligência que é o entendimento do espírito.
> Eu escrevo com o corpo
> Poesia não é para compreender mas para incorporar
> Entender é parede: procure ser uma árvore.
> (APA, 178).

No verso 9, a indagação dirigida ao sujeito poético é feita por meio de discurso indireto, ele mesmo a pronuncia. Da forma como foi expressa, ele deixa implícito que esta pergunta lhe é feita com certa frequência. Dessa vez, o sujeito poético se refere a si mesmo com o pronome de tratamento "senhor", o que confere uma tonalidade formal em que parece que a figura do autor está ligada à figura ficcional, voz que fala no poema com a função de dar a conhecer sobre elementos caros a seu projeto estético. Como esta lírica é caracterizada como difícil, de sentidos obscuros, serão apresentados dois caminhos que contribuirão para o processo de entendimento. O primeiro é o da "sensibilidade", que é guiado pelo corpo, pela sensação, intuição, percepção e o segundo é o da "inteligência", que "é o entendimento do espírito", orientado pela racionalização. O sujeito lírico afirma que "escreve com o corpo", sendo assim, destaca que a poesia deve ser entendida com "o corpo", a saber, a sensibilidade. Contudo, essa não é uma afirmação verdadeira, o sujeito poeta tem uma intenção com o ato de produção. Logo, nesta composição, a intenção é a de fazer uma explanação teórico crítica sobre aquilo que fundamenta seu *corpus* lírico.

Segundo vários poetas que também são críticos, a exemplo de Valéry (1999), a poesia é união do sensível e do significativo, o inteligível. Diante desta assertiva do poeta francês fica clara a ideia de que para uma compreensão do objeto artístico é

necessário lançar mão dos dois caminhos que conduzem ao entendimento, o da sensibilidade e o da inteligência. Sendo deste modo, o sujeito poético de Manoel de Barros, engana seu leitor, pois ele não conseguirá chegar ao entendimento, à atribuição de sentidos trilhando somente o caminho do "corpo". Isso posto, que ele, poeta, não usou somente o caminho da intuição e da sensibilidade no momento de criação de sua obra lírica, mas também recorreu ao pensamento racional, como poeta crítico que era.

Ademais, sua composição aparenta uma pretensa facilidade, quando na verdade, é complexa. Valéry (1999), no ensaio "Poesia e pensamento abstrato" afirmava que o lógico não poderia ser lógico o tempo todo, assim como o poeta pode ser capaz de abstrair pensamento. Nessa perspectiva, os dois caminhos, "sensibilidade" e "intelecto" são mobilizados tanto no momento de criação quanto no momento de fruição do poema, pois de acordo com Valéry: " [...] a tarefa do poeta é nos dar a sensação de união íntima entre a palavra e espírito". (p. 206). Para ele, os bons poetas são capazes de raciocinar de modo exato e também são capazes de pensamento abstrato.

No verso 16, o processo mental que leva ao entendimento é caracterizado de "parede", observe que não se trata de uma comparação, mas de uma metáfora, o sentido do gesto de "entender" é "parede". Isso porque, o homem adulto usualmente enxerga as coisas através de conceitos, e conceito, nesta poesia, é visto como "parede " e significa a noção de limite de interpretação/fruição.

Retomo a quarta definição de poesia contida na primeira estrofe, verso 5 do poema XV de *Arranjos para assobio* (1980), na qual ela é caracterizada de "Palavras caídas no espinheiro". A imagem insólita é um recurso empregado para reforçar o sentido de que a poesia não tem uma definição que abrace seu todo, que dê conta de sua complexidade na contemporaneidade. As quatro definições sobre o que é a poesia, que sucederam uma a outra, conferem à primeira estrofe um ritmo ascendente, que somente decresceu nos versos 5, 6 e 7, pela aplicação dos parênteses para que através de uma digressão, o sujeito poeta acrescentasse uma explicação sobre a "importância que algumas palavras saiam/tintas de espinheiro". Sair tinta da palavra, fazer uma palavra sangrar equivale a dizer que ela dever ser observada, explorada, manipulada, ressignificada.

Na terceira estrofe da composição, a pedra, palavra repetida insistentemente nas obras de criação literária do autor é trazida para a tela lírica. A indagação desta feita é atribuída ao poeta moderno português Fernando Pessoas, mundialmente conhecido por sua capacidade de se fragmentar em mais outras três *personas* poéticas. O diálogo com este escritor é frequente na obra lírica de Barros. A intenção desta vez é saber se "– Pedras compõem versos?". Note:

> – Pedras fazem versos? Pergunta de Fernando Pessoa.
> – Ó Vassily Ordinov, irmão nosso, acaso ervas dão vinho?
> E mosca de olho afastado dá flor?
> 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 que tem firmamento
> Mas se estrela fosse brejo, eu brejava.
> (APA, 178-179).

A palavra "pedra" é rica de significados, no *Dicionário de simbologia* (2003), de Manfred Lurker, há o registro de várias delas. No primeiro, "pedra" é símbolo de extraterrestre por ser dura, aparece também associada à noção de fertilidade, de casa de Deus, de endurecimento de coração. Entretanto, infiro que a palavra "pedra" na poética de Manoel de Barros nada mais é do que uma metáfora para arte, a força criativa do ofício poético, aquela força que faz com que ele resista e se insurja.

O diálogo com Fernando Pessoa, poeta moderno português, com o romancista russo Fiódor Dostoiéviski, com a referência de uma de suas personagens, Vassily Ordinov, da obra *A Senhoria* (1847), que era um homem conhecido por não ter muita convicção e ser introspectivo. Era órfão, parecia acostumado a uma vida de solidão, por isso dedicava grande parte do seu tempo aos estudos das ciências. Por isso a pergunta do sujeito lírico "acaso as ervas dão vinho?". Há uma identificação fraternal entre o sujeito poético do mato-grossense com a personagem dostoieviskiana, pois ambos são sonhadores. Vassily Ordinov, num momento em que está febril, é abrasado pelo fogo da paixão, retorna ao período da infância e a revive no momento do delírio. Já o sujeito poético/poeta de Barros recria o mundo pela ótica da criança.

A resposta direcionada ao questionamento nesta estrofe está carregada de vários elementos presente na obra lírica do poeta, como a transubstancialização de seres, "olho de mosca da flor"; uma fala ligada à oralidade; imagens desconcertantes; inversão de ordem das coisas, como no verso 23 no diálogo com a Bíblia, que também é comumente

reencenado nesta lírica. No verso em questão, a alusão é ao livro de Gênesis, primeiro livro do épico judaico cristão que trata sobre a criação do mundo e do homem pela força da palavra, a história de Adão e Eva e sua gênese. Contrariando ao registro do livro sagrado e ordem natural das coisas, no verso é a "maçã" que come Eva. Através da inversão o ser humano e transformado em coisa, fruta, e a "maçã", passa por um processo de humanização, ela é o sujeito da ação descrita. O mesmo procedimento é realizado no verso 24, é a "Estrela que tem firmamento", é ela que suportaria a imensidão do espaço e dos corpos celestes. No verso 25 é o sujeito lírico que se transformaria; "brejava" se a "estrela fosse brejo", Com isso vemos como as relações lógicas aqui não fazem sentido algum, estão diluídas, porque o que sustenta a poesia é ilogismo.

Na quarta estrofe do poema XV de *Arranjos para assobio* (1980), o questionamento é sobre a presença da natureza como "fonte primordial" da poesia:

> Natureza é fonte primordial?
> – Três coisas importantes eu conheço: lugar
> apropriado para um homem ser folha; pássaro que se
> encontra em situação de água; e lagarto verde que
> canta de noite na árvore vermelha. Natureza é uma
> força que inunda como os desertos. Que me enche
> de flores, calores, insetos, e me entorpece até a
> paradeza total dos reatores
> Então eu apodreço para a poesia
> Em meu lavor se inclui o Paracleto.
>
> (APA, 179).

A resposta do sujeito lírico vem enumerada em três coisas, imagens que, a princípio parecem distintas, mas todas convergem para a natureza, estão transubstancializadas; "homem apropriado para ser folha", "pássaro em situação de água", não bastasse isso; "lagarto verde que canta." Essas transformações, a troca de singularidades causa estranheza, tais imagens despertam conflitos de sensações no leitor. Outro fator de estranheza é a comparação da natureza ao deserto. O deserto é parte da natureza, mas para os ocidentais soa como um ambiente desconhecido, inóspito, seco, árido, escaldante. Portanto, a imagem da natureza "inundada como um deserto " causa inquietação e contribui ainda mais para isso porque a inundação não afeta a natureza, mas o sujeito lírico, como vemos no verso 31e na gradação no verso 32, que causa um efeito no sujeito poético e também no contemplador, que chegará ao ápice no inusitado do verso 33 "Que me entorpece até a/paradeza total dos reatores."

Isso porque a argumentação até então tratava sobre a natureza, e, a partir daí, entra um elemento que destoa dela, os reatores. O que seria esses reatores? A energia vital do corpo? Depois de tudo isso é que o sujeito lírico declara estar pronto "apodreço para a poesia". Porém o apodrecer neste verso não está no seu campo semântico costumeiro, no sentido de estragado, deteriorado, mas com significado de estar bom, pronto para a poesia, verso 34, fato que contribui à ideia da lírica do autor tomar do rasteiro, do cisco, do diminuído e do constante atrito entre o grotesco e o sublime.

O sujeito lírico se coloca na cena como elemento de comparação e, neste ato, repentinamente funde-se ao termo comparado, assim o "eu" se iguala ao que não é, neste gesto, para entender o ser flor, vive uma flor e se transubstancializa na poesia enquanto essência. No último verso da quarta estrofe, o sujeito lírico não aparece mais integrado à poesia, mas como um poeta implícito: "Em meu lavor se inclui o Paracleto". A palavra "lavor", demonstra isso, pois é oriunda da palavra latina *labor*, que é sinônimo de dor, fadiga, trabalho. A essência da poesia não é trabalho, porque mora nas palavras, quem faz o trabalho de limá-las, burilá-las, selecioná-las e combiná-las é o poeta, que, neste ato, traz para si a prerrogativa de um intercessor, auxiliador e defensor, quando afirma que em seu trabalho há um Paracleto, nome dado ao Espírito Santo nos Evangelhos bíblicos. Isso equivale a dizer que o poeta é um ajudador, na medida em que na sua criação diz muitas verdades que, usualmente, não são ditas, denuncia as mazelas da sociedade. No caso de Barros, fez denúncia sem tom de denúncia. A relação do poeta com a poesia, assim como com seu leitor é mediada pela linguagem.

Na quinta estrofe a instância indagadora deseja saber do sujeito lírico/poeta se seus poemas são compostos pelos seus fragmentos. A pergunta é capciosa, haja vista que na modernidade o processo indenitário do sujeito é visto como fragmentário e contraditório, deste modo não há possibilidade de uma resposta não contraditória para a questão, por isso a resposta é totalmente imprecisa, ao invés de lançar luzes sobre a questão joga mais sombras, veja:

> – E o poema é seus fragmentos?
> – É muito complicado dar ossos à água. Passei anos
> enganchado num pedaço de serrote na beira do rio
> Coxim. Veio uma formiguinha de tamanho médio,
> me carregou. Eu ia aos trancos como mala de louco.
> E não podia entender a razão pela qual aquela
> formiguinha, me carregando, não evitava os barrancos
> os buracos os abismos
> Me carregava obstinada para o seu formigueiro
> Ia comer o meu escroto!

> Nossa grandeza tem muito cisco.
> Há mistérios nascendo por cima das palavras
> desordenadamente com bucha em tapera
> E moscas portadoras de rios.
> (APA, 179).

A argumentação do sujeito poético no verso 37 caminha no sentido de afirmar que é impossível dar a alguém algo que não esteja em sua essência, como não se pode "dar osso à água", porque isso não faz parte da composição dela. Depois inicia uma narrativa nos versos 37, 38 e 39 que se prolonga até o verso 45 sobre ter passado algum tempo sobre um "pedaço de serrote" às margens do rio Coxim – rio que circunda a cidade de Coxim, em Mato Grosso do Sul, Estado onde o escritor viveu até sua morte em 2014. Sendo assim, essa definição de espaço demarca certa presença do eu empírico do autor, mas numa situação nada real, o que significa que mesmo que o autor do texto se coloque nele, ele será somente mais uma de suas personagens. Em seguida, fala sobre ter sido desajeitadamente arrastado por uma formiga, "como mala de louco", e sobre sua incompreensão sobre o motivo que era arrastado pelo inseto para seu buraco onde ela comeria seu escroto.

Em síntese, o leitor também não tem noção do porquê da narrativa, a única certeza que tem é que ela não responde à questão. Se fragmento se caracteriza uma quebra, o autor quebra aqui com a linearidade, com a lógica, na verdade a estilhaçou por completo, numa clara demonstração de que não deseja transmitir ensinamentos. Entretanto, o modo como trata a situação deixa implícito que o poema pode sim ser construído por fragmentos.

Vários estudiosos destacaram a presença da fragmentação na linguagem poética do Manoel de Barros, a exemplo da pesquisadora Goiandira Camargo Ortiz, em a Poética da Fragmentário, para quem:

> 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. (CAMARGO, 1996, p. 235).

A afirmação da autora pode ser averiguada nos versos finais da quinta estrofe, em que os versos são todos fragmentários. Neles encontramos aquilo que constitui o substrato da lírica do autor, tais como: a metalinguagem, a tensão entre o grotesco e o

sublime, a ressignificação das palavras, as imagens desconcertantes. A resposta à questão vem em forma de poesia, pois é ela quem diz melhor de si mesma.

Na sexta estrofe do poema, a indagação é sobre a imagem plástica e a instância que dirige as perquirições ao sujeito poético/poeta, também é de uma existência textual:

> – É de um ser inseguro a imagem plástica?
> – Nos resíduos das primeiras falas
> eu cisco o meu verso
> A partir do inominado
> e do insignificante
> é que eu canto
> O som inaugural é tatibitate e vento
> Um verso se revela tanto mais concreto quanto seja
> seu criador coisa adejante
> (coisa adejante, se infira, é o sujeito que se quebra
> até de encontro com uma palavra.)
> (APA, 179-180).

A princípio parece que há uma dissimulação de três vozes diluídas na composição, a saber, a do poeta que escreve o poema, a do sujeito lírico, voz que fala no poema e a da instância que questiona, que parece ser alguém externo ao texto poético, quando na verdade, não o é. O que temos nele são simulacros de enunciação de outrem, o próprio sujeito poético/poeta pergunta e responde às questões, as quais ocasionalmente poderiam ter sido dirigidas ao poeta em algumas entrevistas e que ele se aproveitou delas para modelá-las através de uma composição poética. Junto a essas vozes pode-se incluir outra, a voz do leitor, fruidor da obra de arte.

Retomando à questão sobre a imagem, em Barros, o meio empregado para que ela seja criada é a linguagem. Há inúmeros composições líricas dele em que é perceptível observar como ele manufaturava a palavra para lhe atribuir contornos plásticos. É comum na lírica do escritor o símile entre pintura e poesia. Um dos meios empregados para isso era o uso de passagens descritivas, metáforas, comparações, sinédoques através das quais faz associações sensoriais, pois nessa lírica as imagens contidas nos poemas subvertem às expectativas visuais para destacar as sensoriais. Barros dava uma noção de simultaneidade à sua poesia, para isso recorria à pintura, arte espacial que permite que o olho veja simultaneamente diferentes planos de representação e forma, isso pode ser percebido na aglutinação de imagens que seguem posteriormente ao questionamento, “resíduos de falas”, “cisco meu verso”, “sujeito que se quebra/até o encontro com uma palavra”.

A sexta estrofe condensa também elementos caros ao projeto estético de Manoel de Barros. E não poderia ser diferente, porque infiro que nesta composição o poeta vislumbrava fazer isso mesmo, porém não desejava criar um ensaio crítico teórico, mas sim queria discutir à propósito disso no bojo da composição, assim, tais elementos seriam discutidos com leveza e não com a formalidade que o outro formato de texto exigiria. Portanto, nesta estrofe, o sujeito lírico declara que a linguagem de sua poesia é trazida "das primeiras falas". A fala remete à oralidade, e sendo "primeiras", seria uma linguagem primitiva, ou ainda uma linguagem da criança, sobre quem há inúmeros poemas nos quais há afirmação que ela é a doadora da "semente" desta poesia.

O outro elemento é o atrito entre o grotesco e o sublime, a poesia é vista comumente como sendo de essência sublime nasce do cisco, do resíduo, da sobra, do "inominado", do "insignificante". Mas o fato de a poesia ser do "inomimado" permite que o poeta possa ter o poder de nomear, desejo acalentado pelo poeta, que deste poderia tal como Adão no Jardim do Éden nomear as coisas. E a partir do "insignificante", poderia atribuir significados a elas ou mesmo ressignificá-las. Trata também sobre o som no verso 56, que é definido de "tatibitate", que é um tipo de fala caracterizada pela articulação problemática de determinadas consoantes comum à fala das crianças em processo de aquisição de linguagem, que trocam "M" por "B", "F" por "V", "T" por "D". Também pode ser observada em adultos que não desenvolveram bem a fala. Esse tipo de linguagem reforça o projeto do poeta que era de renová-la. Outro elemento trazido para a tela lírica é o "criador coisa adejante", como o escritor era um poeta crítico, não falava somente sobre o ato de criar, a metalinguagem. Falava também sobre o criador, o poeta, que aqui recebe a qualidade de "adejante", é uma palavra derivada do verbo "adejar" que significa bater asas. Nesse sentido, o poeta é aquele que se esvoaça e se quebra no "encontro com a palavra", deste modo, se integra a ela, corpo e matéria da poesia. É sobre a palavra que a sétima estrofe trata:

> – E sobre a palavra, ela?
> – Mexo com a palavra
> como quem mexe com pimenta
> até vir sangue no órgão.
> (APA, 180).

Na sétima estrofe a palavra, a pérola da poesia, é submetida à explicação. O sujeito lírico afirma que mexe com as palavras, ou seja, as manipulam, "as atrelam a rebanhos diferentes." O trabalho com palavra é constante, ela é limada, burilada, lustrada, porque é por meio dela que as coisas são criadas. A comparação dela com

quem mexe com pimenta até sangrar é para ampliar a noção do labor com a palavra. Segundo Hugo (2010), a poesia desperta com o homem primitivo e sua palavra é um hino. O hino é uma composição em louvor e honra aos deuses e heróis da antiguidade era uma espécie de canto sagrado. Na acepção de Hugo era sagrado porque era poesia, e a palavra poética é substancial.

> (...) a Palavra poética nunca pode ser falsa porque ela é total: brilha com uma linguagem infinita e se propõe a irradiar em direção a mil relações incertas e possíveis. Abolidas as relações fixas, a palavra não tem mais que um projeto vertical, é como um bloco, um pilar que mergulha num total de sentidos, de reflexos e remanescências: é um sigo de pé. (BARTHES, 2004, p. 42-43)

Além disso, há uma conotação erótica no trato com a palavra poética para destacar que esse "bulinar" com a palavra também traz um prazer, um gozo estético. Isso não acontece apenas nesta composição, é comum ao projeto estético do autor, a exemplo do verso “Uma palavra tirou o roupão para mim.” Se a palavra se desnudou perante o sujeito lírico, lhe mostrou toda a sua essência suas potencialidades significativas e suas possibilidades de ressignificação, porque na contemporaneidade ao contrário da concepção da antiguidade as palavras podem ser não exatamente o que dizem ser, elas podem conter ambiguidades.

Na oitava estrofe, a questão levantada será sobre a presença de dados biográficos nos poemas de Barros que costumava dizer em entrevistas, a exemplo, à concedida a Bosco Martins no programa Fora do Eixo, que lhe fez uma homenagem na ocasião em que o autor completou 90 anos de idade, na ocasião o poeta declarou que não era um ser biografável.

> – Alguns dados biográficos?
> – O ladejo interior do poema me urde
> Por um fresta saio hino e limos
> (APA, p.180).

Barros até poderia não ser um ser biografável, conforme dizia humoristicamente, fato do qual discordo. Entretanto, certamente era autobiografável, porque sua obra lírica apresenta muitos acontecimentos de sua vida e sua família que foram submetidos à reinvenção do escritor. O poeta foi forjado em muitas histórias que vivenciou com os pais, o avô, a avó, o irmão, os amigos e na relação com a palavra pela qual dizia ser apaixonado.

Na nona estrofe, o questionamento é sobre o gesto de escrever, um ato individual e subjetivo que exige muito do autor, principalmente dos poetas que não escrevem sobre informação, mas sobre a invenção e a criação e são guiados pela imaginação, veja:

> – E como é que o Senhor escreve?
> – Como se bronha
> E agora peço desculpas
> Estou arrumado para pedra.
> (APA, 180).

A resposta do sujeito poético barreano leva o leitor a crer que sua relação com a escrita poética é semelhante à sua relação com sexo, na medida em que ele afirma que escreve "Como se Bronha", como se masturba. Isso quer dizer que ele escreve com prazer, escrever para ele é uma necessidade, é instintivo como o sexo. Contudo, assim como o sexo, a escrita não é movida somente pelo instinto, mas também por uma técnica. Não se ensina o amor e o sexo, porém se ensina a técnica para aprimorar ato de amar, Ovídio, na antiguidade já tratava sobre isso na obra *A arte de amar*. Do mesmo modo, o poeta até pode ser impelido a escrever, entretanto, a arte também envolve um procedimento e ele deveria conhecer a instrumentalização necessária para a realização de seu ofício. Nos versos 71 e 72 o sujeito lírico pede desculpas e encerra a suposta entrevista dizendo que está "arrumado para pedra", o que significa que está pronto para voltar a escrever, porque depreendo que a palavra "pedra", em certa medida, é usada nas composições de Barros como metáfora de exercício criativo.

Nesse sentido, o *Livro sobre o nada* (1996), é uma obra emblemática na qual o poeta escreve um "Pretexto", em que declarou que desejava escrever um livro sobre o nada mesmo, só haveria nele brinquedos com as palavras, discutido no itinerário II. A obra está segmentada em quatro partes; a primeira tem como título, "Arte de infantilizar formigas", composta por nove poemas de extensão curta e um poema longo, que é escrito como se fosse o diário de uma de suas *personae*, Bugrinha, que assim como os demais personagens da cena lírica, todas do contexto familiar, também tem o hábito de brincar de faz de contas. O poema foi estudado no Itinerário III, em que considero que Manoel de Barros escreveu um tratado poético em sua obra. A segunda parte, "Desejar ser", contém um grupo de 14 composições, nas quais o sujeito poético manoelês se coloca junto a seus personagens mendigos e também se posiciona lado a lado a grandes personalidades:

> 13.
> Venho de nobres que empobreceram.

Restou-me por fortuna a sabedoria.
Com esta doença de grandezas:
Hei de monumentar os insetos!
(Cristo monumentou a Humildade quando beijou os pés dos seus discípulos.
São Francisco monumentou as aves.
Vieira, os peixes.
Shakespeare, o Amor, A Dúvida, os tolos.
Charles Chaplin monumentou os vagabundos.)
Com esta mania de grandeza:
Hei de monumentar as pobres coisas do chão mijadas de orvalho.
(LSN, p. 343).

Neste curto poema, o sujeito poético de Barros diz de sua origem nobre, embora tenha empobrecido conservou para si o maior de todos os bens, "a sabedoria", uma vez que esta não pode ser perdida, roubada, arrancada ou extraída. Contudo, sua "sabedoria" se difere do conceito usado como consenso sobre sabedoria, porque a sua lhe dá a conhecer sobre as coisas ínfimas. Observe o paradoxo no verso 3 "doença de grandeza", quando sua intenção é "monumentar", magnificar "os insetos". Não existem monumentos em honrarias a insetos, somente às coisas e pessoas consideradas importantes, grandiosas. Nesta perspectiva, o sujeito lírico demarca seu lugar de insubordinação à cultura e à história oficial, pois pretende mostrar uma nova forma de enxergar o mundo.

Subjacente à afirmação do sujeito poético existe um pensamento antitético, porque mesmo que se declare que deseja construir um monumento para os seres desimportantes, o objetivo do poeta é o de construir um monumento à sua criação poética. Na verdade, existe uma intenção em tal afirmação, porque Manoel de Barros consegue sintetizar o projeto principal de grandes personalidades da história da humanidade. Desse modo, o sujeito lírico funciona como um mensageiro do sujeito poeta que assim como as personalidades históricas que deixaram suas marcas, também pretende imprimir, "monumentar" a sua.

A enumeração dessas personalidades começa no verso 5 e se prolonga até o verso 10. Os versos estão dispostos dentro de parênteses, este recurso é empregado para sugerir que o sujeito lírico estava em um momento de digressão. O primeiro personagem histórico que ele destaca como sendo um "monumentador" é Cristo, figura central do cristianismo que modificou o mundo com seus ensinamentos, pois pregava e existência de um reino celeste no qual os oprimidos seriam recompensados. Cristo representava o divino na terra, o verbo encarnado, o filho de Deus, um rei, mas que

contrariando todas as expectativas vigentes pregava a humildade, valorizava os pequeninos, andava com prostitutas, cobradores de impostos e demonstrou ainda mais sua humildade, quando lavou os pés de seus discípulos, como relatado em João 13, na cerimônia de Páscoa, sua última ceia, porque foi traído, preso e crucificado em seguida.

O segundo personagem São Francisco foi um jovem rico que renunciou sua riqueza para seguir o caminho da pobreza e os ensinamentos de Cristo, ajudava os pobres e os animais. Certa vez proferiu um sermão às aves, lhes deu características quase humanas, por isso o sujeito lírico afirmou que ele as "monumentou". O terceiro personagem, Padre Antônio Vieira, com quem Manoel de Barros afirmava que aprendeu a ser um "fraseador", porque era leitor assíduo de seus sermões. Em seu "Sermão de Santo Antonio" no qual comparava os pregadores com "o sal da terra", e tecia críticas àqueles que não faziam com denodo sua tarefa sagrada, e também dirigia críticas aos ouvintes de coração duro que não se atentavam ao disposto nas pregações. Porém, pedia aos pregadores para serem imitadores de Santo Antonio, que em certa ocasião, se dirigiu às praias pregou para peixes, que colocam suas cabeças para fora d'água para ouvi-lo, já que a população de uma cidade italiana não deu o devido crédito à sua pregação. É em função disso que o sujeito poético barreano declarou que Vieira "monumentou os peixes".

Shakespeare, o bardo inglês é a quarta personalidade listada pelo sujeito poético, segundo ele, Shakespeare eternizou "o Amor, A Dúvida, os tolos." O dramaturgo "monumentou" o amor, porque em sua conhecida tragédia *Romeu e Julieta* (1595-6), matou os amantes para não matar o amor; "A Dúvida", por causa da hesitação de Hamlet, príncipe dinamarquês que demorou a vingar seu pai, assassinado por seu tio Cláudio, usurpador de seu trono. O General Otelo corroído e condoído pela dúvida sobre a traição de sua jovem e amada esposa Desdêmona, a mata em gesto de desespero. São incontáveis as personagens shakespearianos que foram assombradas pela dúvida. Shakespeare "monumetou os tolos", porque era pela boca de personagens como a ama de Julieta, o porteiro do castelo de Macbeth, o Bobo que acompanhava o Rei Lear, dentre outros, que as coisas que não podiam serem ditas são pronunciadas, sem que eles fossem punidos, porque eram considerados desarazoados.

A última personalidade citada é Charles Chaplin, cineasta, diretor e ator cômico inglês que eternizou o vagabundo em sua obra. No seu filme *The vagabond* (1916), (O

vagabundo), ele representou mais uma vez Charlot, o vagabundo, que desta vez está apaixonado por uma donzela em apuros. A paixão é sentimento elevado que o faz demonstrar preocupação com outros, pois tenta salvar sua amada, que foi sequestrada por ciganos. Chaplin era um artista admirado por Barros que, na sua obra, buscou dialogar com a obra do cineasta e seu personagem Charlot, isso pode ser verificado na construção de seus personagens vaga mundos, que em sua ingenuidade também demonstravam certas astúcias.

No verso 11, que consta de uma repetição do verso 3, com uma pequena variação, a palavra "doença" é substituída pela palavra "mania" que se refere ao adjetivo "grandeza", qualidade a qual o sujeito lírico se autodenomina e irá "monumentar as pobres coisas do chão mijadas/de orvalho". A afirmação é do sujeito lírico, sujeito do enunciado, porém ecoa a fala do poeta, sujeito da enunciação que se coloca ao lado de grandes figuras históricas cujas ações e feitos os notabilizaram. Assim, fica evidente que Barros também tinha um projeto e/ou uma tentativa de entrar para a posteridade. É possível destacar que na sua obra poética em certa medida, ele aprendeu/dialogou com as obras, ou feitos daqueles que referenciou.

Com Cristo aprendeu a olhar para o humilde, aquele que está à margem da sociedade, com São Francisco aprendeu a enxergar os animais, não só as aves, mas também as pobres criaturas do chão, o que também faz dele um indivíduo universalizado. Com Vieira, a lição aprendida foi a de se tornar um "fazedor" de frases/versos. Com Shakespeare, aprendeu sobre a complexidade do ser humano e com Chaplin viu que os vagabundos em sua liberdade, também têm sensibilidade.

Em suma, mesmo que o sujeito lírico da composição de Barros argumente que deseja magnificar as coisas rasteiras provindas do chão, o que dá uma atmosfera de ingenuidade, o projeto do autor é grandioso, pois está implícito seu desejo de ficar lado a lado às grandes personalidades, sendo assim o que ele desejou "monumentar" foi sua obra lírica que valorizava as coisas pequenas, mas que de pequena não tinha nada.

A terceira parte de o *Livro sobre o nada* (1996), recebe o mesmo título da obra e os poemas são escritos à maneira de aforismos, por isso têm versos curtos que variam de 1 a 3 versos. A quarta parte, nominada "Os outros: o melhor de mim sou eles", os poemas versam sobre suas personagens andarilhas.

O livro em sua totalidade reencena a invenção, fabricação como motivo, bem como o desejo de "Chegar ao criançamento das palavras". (BARROS, 2010, p. 339). Na segunda parte "Desejar ser", o sujeito lírico reitera sua propensão à absurdez:

> 7.
>
> Sei que fazer o inconexo aclara as loucuras.
> Sou formado em desencontros.
> A sensatez me absurda.
> Os delírios verbais me terapeutam.
> Posso dar alegria ao esgoto (palavra aceita tudo).
> (Eu sei de Baudelaire que passou muitos meses tenso
> Porque não encontrava um título para os seus poemas.
> Um título que harmonizasse os seus conflitos. Até que
> Apareceu *Flores do mal*. A beleza e a dor. Essa antítese
> O acalmou.)
> As antíteses congraçam. (LSN, 339-340).

O sujeito lírico se pronuncia no primeiro verso e reitera a concepção de que prefere coisas desconexas, desarmoniosas, isso, segundo ele, ilumina as loucuras. Fato pouco provável, porque nem mesmo a medicina consegue lançar luzes e compreender a loucura em sua totalidade. Entretanto, o louco não precisa explicar sua loucura e a loucura, por vezes concede mais liberdade do que a sensatez. Os loucos de Shakespeare, nesse sentido, são exemplos que a loucura lhes dava a liberdade total para manifestar sua visão, por vezes mais racional e clara do que a das pessoas ditas sãs, sem, contudo, serem responsabilizados. O bardo inglês inclusive adotou uma forma de expressão peculiar para lhes transmitir seus dizeres, que eram sempre feitos na linguagem prosaica, considerada como modo de expressão da razão em oposição aos discursos das demais personagens feitos em linguagem lírica.

Mas para uma lírica "torta", especialmente quando o escritor desejava nada dizer, nada comunicar, somente brincar, inventar, conforme definição do próprio autor, o sujeito que se enuncia nela, deve ser alguém "formado em desencontros", e "absurdado pela sensatez". Até porque a sensatez é sinônimo de contenção, moderação, polidez que em certa medida tira a liberdade das pessoas, fazendo-as usar máscaras, desempenhar papéis sociais que, em muitos casos, as fazem conter suas individualidades e esconder aquilo que as constituem, o que seria uma espécie de esmagamento do eu. Sendo deste modo, o sujeito poético não seria de todo desarrazoado em dizer que isso o "absurda", porque de fato, isso é espantoso. "Os delírios verbais" estão para o sujeito poético, como um terapeuta, porque o ajuda a se curar da racionalidade e do pensamento corrente que tudo deve ter uma utilidade

prática, que julga e despreza aquilo que foge ao que é convencionado e prescrito, tais como: a liberdade e o prazer de olhar para as coisas e se admirar, com isso se reanimar, porque são pessoas e não máquinas automáticas.

As máquinas precisam de combustíveis para funcionarem, as pessoas não necessitam somente de alimentos para seu corpo, precisam também de alimentos para o espírito, que estão nas poesias, nas músicas, nas pinturas, na arte de um modo mais amplo. Além disso, "os delírios verbais" têm potência criativa absurda, pois permite ao sujeito assenhorar-se das coisas, criá-las, recriá-las, "dar alegria ao esgoto (palavra aceita tudo)". Isso porque o fato de manipular a palavra, combiná-la, lhe confere o poder atribuído somente às divindades.

Dos versos 6 ao 10, o sujeito poético faz uma digressão, os versos estão entre parênteses para explicar sobre como Baudelaire, poeta francês considerado como precursor da modernidade, passara meses angustiado porque não encontrou para seus poemas "Um título que harmonizasse seus conflitos". "Harmonizar conflitos", é uma tarefa perturbadora. É possível conciliar opostos mesmo que o mundo seja feito de contrastes? Ainda que exista ditados populares que afirmam que existe uma atração entre opostos, não há um que diga sobre harmonizá-los. Essa tarefa fica a cargo dos poetas, dos tontos e das crianças, conforme o sujeito lírico de Manoel de Barros. Baudelaire encontrou uma "antítese/que o acalmou", quando encontrou um título que melhor expressou suas composições, "*As flores do mal*. A beleza e dor". Antítese esta que imprime no leitor estranheza e admiração, efeito que abala sua capacidade de se harmonizar.

Na terceira parte de *Livro sobre nada* (1996), que tem o mesmo título da obra, os poemas foram estruturados como adágios. No primeiro "É mais fácil fazer da tolice um regalo do que da/sensatez". (BARROS, p. 345), o sujeito poético retoma aquela oposição entre a "tolice", coisa de tontos, crianças e poetas, com as quais se faz poesia e a "sensatez", pensamento racional que produz conceito e "aborta a imaginação". O segundo aforismo/verso terá uma importância fundamental para as obras posteriores do autor: "Tudo que não invento é falso". (BARROS, p. 345). Aqui o sujeito poético professa que tudo aquilo que não é inventado por ele é mentira, não existe. Para ele, somente existe o mundo instaurado pelo seu discurso. Sua ideia será reforçada na terceira máxima: "Há muitas maneiras sérias de não dizer nada, mas só/a poesia é a verdadeira." (BARROS, p. 345), o que a princípio parece contradizer a segunda, sem,

contudo, contradizê-la. É verdade que existem outras formas de dizer nada, com discursos vazios e infundados, perorações.

Os gregos acusavam os políticos de o fazerem, assim como acusava os oradores, embora os sofistas assumissem que sabiam fazê-lo, pela sua maestria no trato com a linguagem. Para o sujeito lírico do escritor brasileiro, somente a poesia sabe verdadeiramente falar sobre o nada, sobre o faz de conta. Maria Heloiza Martins Dias no artigo "Espaço e linguagem na poesia de Manoel de Barros: uma constante (des)aprendizagem", no qual faz análise do *Livro sobre o nada* (1996), sustenta que a poesia deste autor se mantém enquanto linguagem. E desperta desafios, na medida em que existe armadilhas em seus textos poéticos, sendo uma delas a simplicidade aparente e outra seria tangente à metalinguagem:

> Outro desafio que sua poesia desperta é o que concerne à metalinguagem, procedimento constantemente posto em cena pelo poeta. A fusão visceral entre o real e a linguagem, palavras e coisas, colocadas numa sintaxe especial, impulsiona a poesia à auto-reflexividade, ou seja, a um espaço em que o dizer re-afirma sua própria feitura, explicitando-se como processo. Tornar a palavra manipulável como um brinquedo e transforma as coisas existentes numa linguagem desconcertante se interpenetram no espaço da poesia. (MARTINS, 2009, p. 129).

O excerto de Martins (2009), aborda que a metalinguagem constantemente reiterada na lírica de Barros, consiste numa alternativa para refletir sobre a tessitura do texto poético e que a imbricação entre real, linguagem, palavras e coisas conduz sua poesia a um constante repensar sobre sua própria feitura. A assertiva da autora corrobora minha leitura de que a lírica do poeta mato-grossense está empenhada em dizer de si mesma, o dizer o nada, aqui é falar da poesia, do que tem valor para ela: "Sempre que desejo contar alguma coisa, não faço nada;/mas quando não desejo contar nada, faço poesia", (BARROS, 2010, p. 347). Dizer nada equivale a dizer o falso, a fabricar brinquedos com palavras – assim o mundo fabricado pelo discurso. O *corpus* literário de Manoel de Barros tem uma função teórico crítica de um tratado sobre a criação poética que é indissociável da arte da palavra.

ITINERÁRIO II

O PORVIR DA OBRA: EXPERIÊNCIA POÉTICA, EXAME E REEXAME EM JAMES JOYCE E MANOEL DE BARROS

Uma excursão em outras paragens

> *Primeiro, ninguém pensa que as obras e os cantos poderiam ser criados do nada. Eles estão sempre ali, no presente imóvel da memória. Quem se interessa por uma palavra nova, não transmitida? O que importa não é dizer, mas redizer e nesse rédito, dizer cada vez, ainda, uma primeira vez. (Maurice BLANCHOT).*

Neste Itinerário apresento uma interpretação das obras *Retrato do artista quando coisa* (2010), do poeta brasileiro Manoel de Barros e *Um retrato do artista quando jovem* (2013), do escritor irlandês James Joyce. Nesta leitura, destaco as possibilidades de diálogo entre as duas obras e o ponto fundamental centra-se no fato dos dois autores, para além de apresentar preocupação no tocante ao conteúdo de seus livros, também demonstram inquietudes no plano da expressão. Neste caso, conteúdo e expressão se equivalem ao aspecto formal da obra de arte, fato que me leva a acreditar que cada um, à sua maneira, experimentava, examinava e reexaminava constantemente seus processos de criação artística. Seus objetivos sobrepunham o fato de compor obras de arte literárias, nas quais é possível depreender que tinham o desejo de produzir tratados de estética por meio dos quais legariam seus modos peculiares de conceber o ofício de criação artística. Para tanto, apresento também variadas leituras de poemas de Barros, nos quais infiro que o poeta usava formas díspares em suas obras de criação literária, observava e explorava os gêneros discursivos. Deste modo, criou um tratado de estética em seus objetos artísticos.

No livro *O espaço literário* (2011), em seu capítulo, "A literatura e a experiência original", Maurice Blanchot declara que: "A obra é coisa de arte". Nessa acepção, a arte não está dada para a obra, longe disso, ela está mergulhada em um cosmos de incerteza sobre o que é o que virá a ser. Além disso, não há como desconsiderar a obra como categoria de Arte que nos convida a uma meditação filosófica. Ainda nos faz olhar para

fatores externos, na medida em que dialoga com outros valores, sociais, culturais, políticos e econômicos. Ao pensar nesta questão, temos uma perspectiva anterior em Friedrich Hegel, em seus estudos sobre a arte, na teoria *Estética* (2012) discutia que o homem, diferente da natureza – ser de espírito, dotado de consciência, independentemente de seu modo de ser – cria um ser para si. (p. 27).

O que o filósofo discute à propósito disso é que o homem tem existência dupla, por um lado existe como as coisas da natureza, por outro, existe para si mesmo, pensa-se e por esta ação, o espírito forma um ser para si. Para ele, o homem obtém esta consciência de si de duas maneiras. Sendo elas: teórica e prática. Teoricamente, porque toma consciência de si no que produz e no que recebe externamente. Na segunda, a existência do homem é constituída por sua atividade prática, pois encontra a si mesmo através do que lhe é dado desde o exterior. Para sumarizar, o pensamento de Hegel consiste em que a arte é uma necessidade racional que move o homem, à tomada de consciência de si mesmo, mundo interior e exterior, e, disso transformá-lo em um objeto por meio do qual se reconhece. O que Hegel evidencia é que a arte dá ao homem sua humanidade, a qual é conseguida por meio de uma construção interna e externa, isso porque o homem sempre busca uma alteridade. Forma-se na relação com o outro.

A linguagem e o diálogo são meios pelos quais esta interação (eu e o outro) é mediada. Esta é a capacidade que distingue o homem dos animais. Possibilita uma relação na e pela linguagem, e é por relações de similaridades e contiguidades que lanço um olhar interpretativo à obra de criação literária de dois grandes escritores que, embora apresentassem tais traços, também possuíam distinções bastante peculiares, dentre elas: não fizeram parte do mesmo sistema linguístico, viveram em períodos históricos e espaços distintos e o fato de pertencerem a sistemas literários diferentes. O irlandês James Joyce (1881-1941), na obra *Um retrato do artista quando jovem* (1916 [2013]). Romance através do qual tomamos conhecimento da vida do protagonista, o jovem Stephen Dedalus desde sua infância, à adolescência e parte de sua vida adulta, esta é inteiramente desenvolvida no seu livro *Ulisses* (1922 [2003]). O poeta mato-grossense Manoel de Barros (1916-2014), com a obra *Retrato do artista quando coisa* (1998 [2010]), na qual vemos um sujeito lírico em prospecção.

As relações destas obras vão para além da evidente similaridade dos títulos, fato que bem poderia ser observado por um leitor menos experiente. Sobretudo, a questão sobre a qual me detenho, de forma mais atenta, e isto consiste no ponto fulcral de

aproximação das obras – e refiro a isso de modo ilustrativo nas obras em estudo – é o fato das duas apresentarem uma preocupação com o plano da expressão da obra de arte, com a sua confecção, o seu procedimento de criação. Ainda que elas pertençam a gêneros literários diferentes, pois uma pertence ao gênero romanesco e outra ao gênero lírico e, também o fato de seus autores estarem constantemente examinando e reexaminando seus processos de construção.

Quanto à distinção de gênero, desde as tendências desenvolvidas por Emil Staiger (1993), não vemos a obra na sua pureza, integralidade de gênero. Além disso, o gênero romanesco desde *Dom Quixote* (1605 [2012]), organiza-se por uma forma de composição híbrida. Um romance pode se constituir por meio de uma linguagem lírica, e, é deste modo que *Um retrato do artista quando jovem* (1916 [2013]) é arquitetado. Assim como a poesia não pode ser caracterizada tão somente por um gênero discursivo. Octávio Paz (1982) afirma que a poesia está na linguagem. Se a poesia habita na linguagem faz tudo falar e fala das coisas. E como categoria de linguagem está presente em todas as artes e em todos comportamentos do dia a dia, pois diz do homem, de sua existência interior e exterior. Então, a poesia se nutre da prosa, fato bastante comum à produção poética do escritor mato-grossense. Na mesma proporção, a prosa de Joyce se alimenta do discurso lírico.

Joyce abre *Um retrato do artista quando jovem* (2013) em um diálogo com os contos de fadas tradicionais. A conhecida frase "Era uma vez", o que retira do leitor a precisão espaço-temporal, em contrapartida, instiga a imaginação, o velho debate real/imaginário. Inclusive, há uma referência velada à questão estética lançada por Aristóteles entre poesia e história. A escolha não foi feita ao acaso, mas pensada, esta frase está associada ao tipo de leitura da criança, bem como à sua formação discursiva, pois trata-se do primeiro gênero apresentado às crianças, isto tanto às leituras quanto nos contos da tradição oral que comumente lhes são contados. Mas em seguida, a indicação espaço-temporal é devolvida ao leitor pela citação de nomes de personalidades políticas irlandesas à época da infância do autor. Outro gênero empregado pelo escritor, voltado para a infância são as baladas populares, a música, elemento lúdico que apreende a atenção das crianças.

No primeiro capítulo do romance o protagonista Stephen Dedalus e sua família, são apresentados ao leitor. Ele ainda criança em seus cenários cotidianos, a casa paterna em Dublin e a escola. O foco narrativo é sobre a criança, então as escolhas narrativas

são: o emprego da linguagem da criança, que ainda não domina o vocabulário do adulto, e para se comunicar cria palavras que imbricam o definidor e definição como: "vacamumu". O que Gilles Deleuze (2003) define como palavra valise e que amplia os sentidos da palavra. O autor opta por desenvolver neste capítulo, uma representação de linguagem infantil, os períodos são truncados, muitos deles são repetidos, há vários relatos de pequenos *flashs* que podem confundir o leitor pela mudança rápida de assunto.

Desde o primeiro capítulo é observado que o autor demonstra uma preocupação com os aspectos de criação. Conforme o tradutor Elton Mesquita, cuja versão de *Um retrato do artista quando jovem* (2013) é que serve a esta interpretação, essa é uma obra semiautobiográfica porque lança um olhar atento à vida do escritor e seu amadurecimento como artista. Fato percebido desde o início do livro, pois ao tratar sobre a fase da infância de sua vida, no livro representado na figura da personagem Stephen, escolhe manufaturar a linguagem ao tom infantil, bastante metafórica com explicações daquilo que para ela poderia causar uma dubiedade de entendimento. Como o episódio em que a personagem explica sobre o cinto de couro que compunha o uniforme que usara em sua primeira escola Jesuítica Conglowes Wood "Aquilo em volta do bolso era um cinto de couro. E couro era também dar uns sopapos em alguém". (JOYCE, 2013, p. 21). O autor compreende que as palavras são um receptáculo de sentidos, noção também verificada na lírica do escritor brasileiro, – assim se importa em registrar isso em sua obra. Também, em sua criação ficcional o autor, por meio do uso de um narrador adulto, entende a palavra com o sentido da criança.

O período em que Stephen frequentara a escola jesuítica foi importante para sua vida adulta, pois foi nela que os contatos com as questões políticas se acentuaram e onde as questões inerentes à religião foram ampliadas. A personagem, tal qual o autor também estudou numa escola católica, religião difundida em toda a Irlanda. Ainda criança, tinha uma opinião formada sobre o envolvimento dos padres em assuntos políticos, para ele, isto era errado. É durante esta época que Stephen começa a se formar leitor e despertar o interesse pela poética e retórica, porque já observava o modo como os estudantes destes cursos falavam. Esperava ansioso pelo período que poderia ter essas aulas.

A personagem demonstra interesse por canções e poesias pelo que elas entoam. Fato também percebido na obra de Manoel de Barros. Na ocasião em que fica doente na

escola, longe dos pais, imagina que irá morrer. Então escreve uma carta imaginária à mãe, daí se lembra de uma canção antiga e chora, porém não chora pelo medo da morte, mas pela beleza da canção:

> Era lindo e triste! Que lindas eram as palavras na parte do *Me enterrem no velho adro!* Um tremor percorreu seu corpo. Era tão triste e lindo! Ele quis chorar baixinho, mas não era por causa dele: pelas palavras, tão lindas e tristes feito música. O sino! O sino! Adeus! Adeus! (JOYCE, 2013, p. 34)

A personagem tinha um olhar apurado para a questão das palavras, sobre como elas eram organizadas para produzirem determinados efeitos de sentido. Portanto, demonstra uma percepção da arte da composição de canções e poemas. É óbvio que se não fosse pelas habilidades do artista, tal efeito não seria produzido na personagem. Sua imaginação de criança que ainda não estava cansada ou estagnada como a do adulto, que, às vezes, de tanto olhar para as coisas passa a não enxergá-las, lhe permitia olhar e imaginar as coisas com admiração. A exemplo, quando Stephen fica apreensivo pela fuga dos colegas da escola, que, com medo de receber punição por terem roubado e tomado o vinho da comunhão, se evadem da escola, o que deixa os padres e os colegas preocupados.

Não obstante à preocupação da personagem com os colegas, logo é substituída por sua imaginação sobre a palavra vinho: "A palavra era linda: vinho. Fazia a gente pensar em roxo escuro porque as uvas que cresciam na Grécia, perto das casas que pareciam templos, eram roxas de um tom profundo". (JOYCE, 2013, p. 54). O que o menino faz em sua imaginação é buscar uma correspondência entre a palavra/conceito e sua significação. Suas percepções às questões da poesia afloram de modo consciente e inconsciente. Consciente porque ainda que com parca experiência, tanto de vida quanto de vivência artística, tenta formular conjecturas sobre a criação e, inconsciente, porque é pela imaginação que se ultrapassa as leis da lógica, e, é pela e na imaginação que ocorre a harmonização do exterior e do interior.

Nos capítulos posteriores, a dicção da linguagem muda, assim como altera o período de vida retratado, agora, a adolescência. Nesta fase, a personagem passa por experiências nos mais diversos âmbitos. Inicia relacionamentos com garotas, daí os conflitos com as lições aprendidas no catecismo surgem. Então, começa as hesitações, sobre as manifestações carnais em contraposição às religiosas. A experiência também se dá no campo linguístico. O vocabulário de Stephen é perceptivelmente ampliado, ele aprende com os padres do colégio, começa a conversar sobre leitura e escrita com os

colegas. O amadurecimento é percebido no processo de escrita adotado no romance, que também passa por uma transformação. As novas leituras influenciam na forma de escrita do romance, que fica mais claro, de mais fácil leitura, uma estratégia narrativa que visa a coerência do uso da linguagem com a fase da vida retratada.

Se na fase da infância revela interesse pelas palavras, nesta nova fase a personagem faz suas primeiras incursões pela seleção e combinação delas e compõe um poema à jovem chamada Mercedes, cujo nome é o mesmo da personagem do livro *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, um dos livros que integram suas histórias de leituras comumente citados na obra, o que demonstra o amadurecimento do artista pelo contato com a experiência: escritores e obras. Em certo ponto serve-lhe de estímulo para tentar recriá-las, dando-lhes sua dicção individual. Nesta época, adolescente, passa a frequentar outra escola, a Belvedere College, na qual ganha a confiança dos padres e chega ao posto de líder e, posteriormente, prefeito. O desejo de escrever continua, ele recebe um prêmio em dinheiro em concurso de redação na escola. Dinheiro este que acaba muito rápido, pois sua família há anos vinha sofrendo dificuldades financeiras, fato que os faziam mudar de casa e bairro com certa frequência. Isso permite ao leitor criar um retrato imaginário de Dublin desta época, na medida que a cada mudança um novo bairro da cidade e suas casas nos sãos apresentados.

À época, Stephen sente-se deslocado com as coisas de seu país e logo em seguida começam as dúvidas sobre as questões religiosas, que estão sempre presentes em seu cotidiano. Passa a questionar a situação da política, cultura e religião de seus país, assume ares mais arrogantes e perde a insegurança que era frequente quando da infância. A relação do escritor com a cidade onde nasceu é bastante tensa. A respeito disso, Jacques Borel (1969) afirma que, ainda que Joyce difamasse e achincalhasse seu país, ele estava sedimentado nele e transparecia em toda sua obra.

O amadurecimento da escrita de Joyce se dá paralelamente ao amadurecimento do protagonista. A partir do terceiro capítulo não há mais mudanças bruscas de assuntos e de cenas. As pregações eloquentes dos padres versados em retórica antiga, tornam-se um paradigma para Stephen, *alter ego* do próprio Joyce, que começa a demonstrar mais refinamento na escrita, percebido no emprego de comparações e metáforas, o que em certa medida, confere lirismo à escrita do autor. Além de demonstrar conhecimento de textos bíblicos, os quais são muito citados na obra. Nisto também inicia um processo de crescimento, uma espécie de segunda fase da adolescência, marcada pelas dúvidas e

pelas reflexões existenciais, a preocupação com a morte, o inferno, a eternidade, a religião, tiram a personagem da zona de conforto, a qual vivera na meninice.

Esta ainda é uma fase de hesitações na vida de Sthephen, à medida que seus desejos vão se aflorando, o sentimento de culpa provindo de seus matizes religiosos o oprimem. Então, um padre do colégio faz-lhe um convite para seguir a vida religiosa. O discurso do padre é eloquente, chama a atenção do leitor, pois não parece se tratar do discurso de um servo de Deus, mas de alguém que exerce um controle sobre Ele:

> Nem um anjo ou arcanjo no céu, nenhum santo, nem mesmo a Virgem Maria, tem o poder de um sacerdote de Deus: o poder das chaves, o poder de ligar e libertar do pecado, o poder do exorcismo, o poder de expulsar das criaturas de Deus os espíritos malignos que têm poder sobre elas, o poder, a autoridade, de fazer o grande Deus do Céu descer no altar e assumir a forma de pão e vinho. Que tremendo poder, Stephen. (JOYCE, 2013, p. 152).

A fala do sacerdote dá-lhe uma espécie de distinção entre os seres sobrenaturais que permeiam o mundo religioso. É como se os sacerdotes estivessem numa posição hierárquica que lhes concedesse um *status* aos outros negados, pois ele estava numa posição que lhe permitia de, certo modo, dominar o Criador. Entretanto, esta fala do padre não surte grande efeito na vida de Stephen, porque nem mesmo este grande poder que lhe fora mostrado pelo sacerdote, fez com que ele abandonasse a pretensão artística. Ao contrário, para ele, a vida religiosa lhe tiraria a liberdade, o privaria de conhecer o mundo. Logo, ele praticamente rompe com a religião, passa a duvidar inclusive da generosidade dos irmãos. Então, começa a seguir a vida que sempre ambicionara, mesmo que de forma modesta desde suas primeiras aulas no colégio em que principiou sua formação acadêmica. Este fato marca a passagem da fase da adolescência para a primeira fase adulta e também para uma nova modalidade de formação, a universitária.

Nos capítulos IV e V estamos diante de um sujeito sensível e inteligente disposto a encarar e vivenciar experiências novas. Contudo, a experiência neste sentido vai para além daquela construída pelo fato de ter vivido e observado as coisas. Aquelas que são adquiridas pelo contato com o outro, viagens, dentre outros, mas também da formação de uma experiência artística. Em Joyce a experiência pode ser associada à arte da qual trata Blanchot:

> Temos até aqui duas respostas. Os versos são experiências, ligadas a uma abordagem viva, a um movimento que se concretiza na seriedade no trabalho da vida. Para escrever um único verso, é necessário ter esgotado a vida na busca da arte. Essas duas respostas possuem em comum a ideia de que a arte é experiência, porque é uma pesquisa, não

> indeterminada mas determinada por sua indeterminação, e que passa pela totalidade da vida, mesmo que pareça ignorar a vida. (BLANCHOT, 2011, p. 91).

A ideia em Joyce é a de que a formação de um escritor está sendo gestada concomitantemente à escrita de seu livro. Ouso dizer, que na verdade, a pesquisa da estrutura da obra começa antes da materialização de sua escrita. Isto pela forma de organização dada a ela, que retrata períodos da vida do artista, na medida que este vai se formando e seu processo de escrita também vai amadurecendo. Sobre isto, o tradutor do livro, Elton Mesquita, em sua apresentação comenta que:

> Cada capítulo é escrito em estilo que corresponde ao estágio da vida em que o personagem se encontra: a escrita imita sua psicologia interior. Da infância, passando pela adolescência, até a juventude, enquanto Stephen toma consciência de sua missão como artista, a prosa do livro progride e evolui em estilo. A força do *Retrato* está exatamente na riqueza da variedade de estilos e na densidade da organização simbólica, em um texto que combina a sequência de episódios conectados cronologicamente com a intervenção de momentos de epifania e clímax triunfal. (in: JOYCE, 2013, p. 11).

A evolução do artista é facilmente percebida na obra, não é necessário um leitor modelo para que haja esta percepção. No início temos uma voz infantil que enuncia de seu lugar, com suas leituras e formações discursivas adequadas à idade. Para em seguida, vermos um discurso menos truncado, em que se percebe a apropriação tanto de ampliação de nível linguístico quanto de domínio de técnicas de escrita. Para posteriormente vermos um artista senhor de suas técnicas composicionais, capaz de refletir filosoficamente sobre arte e teoria estética. Reparo que o artista superou o menino com uma linguagem pouco articulada e se transforma num esteta, capaz de criar um tratado de estética cujas influências se filiam à tradição clássica de Aristóteles e à escolástica de São Tomaz de Aquino. Portanto, em *Um retrato do artista quando jovem* (1916 [2013]) Joyce dialoga tanto com a tradição literária quanto com a filosófica.

O fato de o escritor irlandês ser conhecedor de filosofia e literatura, torna possível que ele extraia o melhor destas duas áreas do conhecimento. E seu *alter ego*, Dedalus, bem sabe tirar proveito deste conhecimento. Mal Dedalus inicia sua jornada acadêmica e já notório uma mudança significativa na sua linguagem. Esta transformação também é demonstrada na forma. Sendo conhecedor da *Poética* de Aristóteles, a personagem enquanto não define sua poética segue o mestre, e mantém o senso de conveniência, pois à medida que o plano do conteúdo de sua obra evolui, o mesmo é percebido no plano da expressão que daí chega a um processo de evolução em que os contornos de sua estética começam a ser delineados. Neste ponto, é perceptível

que mesmo no início do romance, as fronteiras de gêneros já se apresentem dissolvidas, neste período retratado, dilatam ainda mais. Em algumas passagens a linguagem prosaica cede lugar à linguagem lírica. E para tal efeito são usados recursos expressivos como: repetição, comparação, metáfora, gradação, formação de novas palavras, com a função de ampliar ainda mais suas significações. A exemplo do excerto abaixo:

> – Dia de nuvens salpicadas evolando-se no mar.
> A frase o dia e a cena se harmonizaram em um acorde. Palavras. Eram as cores delas, será? Ele lhes permitiu brilhar e evanescer tom após tom: ouro do nascente, castanho-avermelhado e verde dos pomares de maçã, azul celeste das ondas, o velocino grisenvolto das nuvens. Não, não eram as cores: era a graça e o equilíbrio da própria sentença. Gostaria ele então mais dos saltos e queda rítmicas das palavras que das associações de nome e cor? Ou será que, sendo tão ruim da vista quanto mentalmente tímido, ele extraía menos prazer dos reflexos do luminoso mundo sensível visto através de um prisma de uma linguagem multicolorida, de rica história, do que da contemplação de um mundo íntimo de emoções individuais perfeitamente espalhadas em uma prosa de períodos lúcidos e plásticos? (JOYCE, 2013, p. 159-160).

Neste fragmento Joyce critica a prosa imagem, cujo sentido é o da visão empregado nos romances do século XIX. Em que é possível a contemplação das personagens em sua integralidade. Este modelo de romance para o autor não consegue mais representar o homem do início do século. Assim, na tentativa de encenar uma nova perspectiva que melhor consiga exprimir o homem de seu tempo, sua proposição é a de trazer um verniz novo ao gênero romanesco. Uma espécie de decantação, através da qual novos sentidos vão sendo hauridos nele. O efeito delineado por ele no excerto é o da audição, a musicalidade, acorde, tom, ritmo, o lirismo.

Na citação acima percebemos que Stephen Dedalus é um "fraseador", termo cunhado por Manoel de Barros na sua poética, empregado para definir o sujeito poeta. Porque Stephen semelhante ao sujeito lírico da poesia de Barros, não se preocupa somente com o conteúdo sobre o qual fala, mas também com a forma como ele é expresso. A seleção e a combinação das palavras são importantes para conseguir dar o efeito pretendido à sentença. Essa preocupação com a cor das palavras está ligada a uma tradição da poesia simbolista de Rimbaud, cujo sujeito lírico desejava ver a cor das vogais. Contudo, a ideia revisitada aqui, é questionada e transformada, pois para ele não se trata mais de ver a cor das palavras, mas vislumbrar como elas se harmonizam estrutural e ritmicamente. Não obstante, parece ainda não estar seguro quanto a isso, porque o questionamento sobre a possibilidade de somente desejar criar uma prosa imagística, gesto que será conquistado a partir do capítulo V.

Stephen é um leitor assíduo, porque há no romance, várias referências de livros e autores que faziam parte de seu repertório de leituras, que não se restringiam exclusivamente ao cânone secular, as leituras da Bíblia, de textos de teologia, política e filosofia também faziam parte de seu arcabouço. Vale dizer, que estas referências não estão citadas na obra unicamente para demonstrar eruditismo do autor, mas para direcionar o caminho percorrido por ele durante sua formação, e também, para mostrar sua filiação à uma tradição, a qual não é herdada, porém perseguida e conquistada. Tudo isto contribuiu para que ele formulasse sua tese sobre estética. Fato este que revela desde o início de sua trajetória literária, Joyce/Stephen apresentava uma consciência crítica quanto ao seu processo de criação artística. Em Barros acontece algo semelhante, há no *Retrato do artista quando coisa* (2010), assim como em grande parte de sua obra, referências e diálogos com outros autores, pintores e cineastas, com os quais também forma seu aprendizado, a exemplo de Guimarães Rosa, conhecido por dar a sua obra uma dicção singular.

As bases das reflexões e pensamentos joycianas sobre estética se filiam aos conceitos formulados por Aristóteles, filósofo grego e a São Tomaz de Aquino, filósofo da escolástica. Pensamentos que ele tomou conhecimento durante sua vida escolar, isso porque frequentou escolas católicas no período da infância à adolescência e à primeira fase de sua vida adulta, também cursou a universidade católica, e, em tais ambientes, as leituras dos clássicos e tomistas eram obrigatórias. Os primeiros diálogos sobre a arte, o belo e a estética, Stephen travará com um Deão inglês, convertido protestante, que vivia numa Irlanda católica, fatos questionáveis para o protagonista. A conversa inicial gira em torno do objetivo do artista em criar o belo. O Deão faz este questionamento a Dedalus que, como ainda não tem tese própria sobre o assunto em questão, responde:

> – Para meus propósitos, atualmente estou trabalhando à luz de uma ou duas ideias de Aristóteles e Aquino (...) – Eu só preciso delas para meu uso e orientação até que eu crie algo para mim mesmo à luz delas. Se a lamparina faz fumaça ou cheira mal, eu irei aparar o pavio. Se ela não der luz suficiente, eu a venderei e comprarei outra. (JOYCE, 2013, p. 179).

Embora seja um estudante com pretensões e ambições artísticas claras, Stephen reconhece que ainda não tem um pensamento próprio acerca do assunto. Para tal formulação esclarece que elaborará sua própria tese sobre teses já existentes, a dos filósofos citados. Porém afirma que não é sua intenção ser um reprodutor do já dito por eles, ao contrário, sua declaração ao usar a metáfora da lamparina é que trabalhará

arduamente até elaborar um conceito que seja seu, ou que traga luz nova sobre a teoria existente.

Importa para ele que sua teoria estética faça uma distinção entre palavra literária e palavra de mercado. Uma linguagem utilitária desprovida de valor artístico empregada cotidianamente pelas pessoas na sua vida prática. Ponto que mais uma vez o aproxima da concepção do sujeito poético forjado na lírica de Barros, pois não é a lógica que serve para o fazer poético, mas a ilógica, não o útil, mas o inútil. Sobre a metáfora da lamparina, o Deão ainda acrescenta sobre a importância de mantê-la alimentada. Este objeto figura a imaginação criadora e para manter uma imaginação capaz de inventar e criar, é necessário alimentá-la com outras imaginações criadoras, a saber, com leituras de textos de escritores que também trouxeram inovações composicionais, os exemplos elencados são Shakespeare e Bem Jonson. Na verdade, isso tem um sentido fundamental em seu bojo, qual seja, ninguém significa sozinho, assim o "eu" sempre terá uma relação com "outro".

À medida que Stephen Dedalus cresce, evolui não só como indivíduo que adquire experiência de vida, mas também vivência de pesquisa na acepção de Blanchot (2011). A solidificação deste conhecimento vai fazê-lo desconectar-se de qualquer coisa que o prenda ao seu antigo modo de vida em seu país. O personagem não demonstra respeito sobre sua cultura e seu país, não parece se sentir à vontade com o modo de vida de seus compatriotas. Para ter uma vida diferente será preciso se desvencilhar das gaiolas que o prenderam até então. Para isso é preciso se libertar da religião, da política, da cultura a ele impostos. Para daí em diante, sair para o mundo como "ganso louco" e buscar vivenciar novas experiências. Mas ainda que conquiste experiências de vida e artística e que tenha vivido grande parte de sua fase adulta fora de seu país, este sempre foi cenário de suas obras de criação literária, tanto em seu *corpus* longo quanto no curto.

A oportunidade certa para que isto se dê é o momento em que através dos estudos de Aristóteles e Aquino, Stephen chega ao amadurecimento do que será o seu tratado de estética. O qual chega para o leitor de forma simplificada, em uma cena na qual caminha e dialoga com seu amigo Lynch, "ganso manso" que, simbolicamente, representa a manutenção da cultura irlandesa da época, em contraposição às aspirações de Stephen que se encontra em vias de deixar tudo isto para trás, em busca de novas experiências. Nesta conversa, Stephen fala ao amigo sobre os conceitos definidos pelo filósofo religioso com os quais articula, são eles: *proportio*, *integritas* e *claritas*. Os

quais são fundamentais para a beleza e para apreensão artística, que ele traduz como: *completude*, *harmonia* e *radiância*. Porque assim servirá melhor à suas pretensões como artista/esteta. Importa-me dizer que estes conceitos sobre os quais Stephen se embasa, não são apenas revisitados por ele. Na verdade, eles são rearticulados e recebem outra orientação para atender ao objetivo de servir para definir o novo tratado de estética proposto por Dedalus. A primeira fase da apreensão estética que apresentara ao amigo é a completude:

> Para ver aquela cesta – disse Stephen –, sua mente primeiro a separa do resto do universo visível que não é a cesta. A primeira fase de apreensão é uma linha delimitadora traçada ao redor do objeto a ser apreendido. Uma imagem estética é apresentada a nós no espaço ou no tempo. O audível é apresentado no tempo, o visível é apresentado no espaço. Mas, quer temporal ou espacial, a imagem estética é antes de mais nada luminosamente apreendida como autocontida e autolimitada sobre o imensurável cenário de fundo do espaço ou do tempo que ela não é. Você a apreende como *uma* coisa. Você a vê como integridade una. Você apreende sua completude. Isso é *integritas*. (JOYCE, 2013, p. 203).

Neste momento Joyce apresenta sua autoafirmação como jovem artista, pois percorreu um caminho que lhe permitiu, tal como desejara, elaborar seu próprio conceito de estética sem negar sua filiação. No fragmento, o autor/personagem alude sobre completude/integridade, no qual observamos o seu conceito de arte de um modo detalhado. Tanto as artes temporais, como a literatura, a música e as espaciais, como a pintura são consideradas. Embora Stephen não as nomine. Neste primeiro item encarado como essencial para a apreensão do belo, aquele que o observa deve examinar o objeto contemplado em sua inteireza. Assim, deve isolá-lo daquilo que o cerca, já que está localizado no espaço e no tempo para que possa ser apreciado enquanto percepção única do objeto.

O segundo elemento constituinte da beleza para Stephen/Joyce é a harmonia, sobre a qual esclarece o amigo:

> – Então – disse Stephen –, você passa de um ponto a outro, guiado pelas linhas formais; você a apreende como parte equilibrada contra parte dentro de seus limites; você sente o ritmo de sua estrutura. Em outras palavras, a síntese da percepção imediata é seguida pela análise da apreensão. Tendo primeiro sentido do que uma *coisa*, você agora sente que isso é *uma* coisa. Você a apreende como complexa, múltipla, divisível, separável, constituída de suas partes, do resultado de suas partes e da soma delas, harmoniosa. Isso é *consonantia*. (grifos do autor). (JOYCE, 2013, p. 203).

De modo bastante generalista depreendo que a harmonia para Joyce é o reconhecimento do objeto. Primeiramente o observador/fruidor o sente e, posteriormente, o apreende em sua inteireza.

O conceito de claridade de Joyce, como é sabido, assim como os outros dois acima abordados, também é tomado de empréstimo da filosofia tomista. Entretanto, é distorcido para o que o autor irlandês denomina como *radiância*. O qual requer, por assim dizer, especial atenção, isso porque para ele, a *radiância* tem ligação imanente com a estética da própria arte:

> Quando você tiver apreendido aquela cesta como uma coisa, numeral, e a tiver então analisado de acordo com sua forma e a tiver apreendido como uma coisa, você faz uma síntese lógica e esteticamente possível. Você vê que ela é aquilo que ela é e não outra coisa. A radiância da qual ele fala é o *quidditas* escolástico a *qualidade essencial* de uma coisa. Esta suprema qualidade é sentida pelo artista quando a imagem estética é primeiro concebida em sua imaginação. A mente, naquele instante misterioso que Shelley comparou com a felicidade a uma brasa se apagando. O instante em que a suprema qualidade da beleza, a clara radiância da imagem estética, é apreendida pela mente iluminada que foi paralisada por sua completude e fascinada por sua harmonia, é a luminosa estase silente do prazer estético, um estado espiritual muito parecido com a condição cardíaca que o fisiologista italiano Luigi Galvani, usando uma frase quase tão bonita quanto Shelley, chama de encantamento do coração. (JOYCE, 2013, p. 204).

Para Stephen a radiância é a "qualidade essencial da coisa", a qual é gerada pela apreensão estética que é conectada entre o belo, a percepção da imaginação, o verdadeiro, manifesto pelo intelecto, pois para ele a estase estética é norteada pela verdade e não pelo bem. Segundo ele, a radiância/claridade é a própria beleza, tanto que fez o amigo Lynch compreender a sua concepção do que seria a terceira coisa que integra a beleza. Além de expor sua teoria estética resumidamente, também recorre a exemplos que para ele configurariam a beleza em sua essência verdadeira, o verso sobre a comparação da felicidade com a brasa se apagando de Shelley e a frase do fisiologista italiano sobre o encantamento do coração.

A teoria estética de Stephen é urdida tendo como referência a poética grega e a escolástica agostiniana, conforme demonstrei acima. Contudo, Umberto Eco (1969) afirma que ela também apresenta relação com a tradição decadentista europeia, cujo princípio estético era o de que arte tem valor em si mesma, assim não poderia ser julgada por doutrinas moralizantes e utilitárias, cujo expoente é Pater, pois a noção de radiância, se aproxima da noção de epifania do decadente, também associada a uma chama ardente.

Depois de apresentar a constituição de seu tratado de estética da beleza para Lynch, Stephen fala sobre o sentido da palavra na tradição literária e ressalta mais uma vez sobre a distinção entre palavra literária e palavra de mercado. Segundo ele, quando se fala de beleza, estamos falando da palavra empregada na tradição literária e que nosso julgamento é automaticamente influenciado pela própria arte, mas não somente por ela, também por sua forma de expressão. Em seguida, ele demonstra que a arte é dividida em três partes. Sua intenção com isso é apresentar uma sumarização dos três gêneros literários definidos por Platão e Aristóteles. Entretanto, ele não emprega o termo gênero, usa o termo forma. Deste modo, trata sobre a forma lírica, na qual segundo ele, o artista expõe a imagem numa relação direta consigo mesmo; sobre a forma épica dirá que "o artista apresenta a imagem em relação mediada com ele e com os outros", (JOYCE, 2016, p. 204); na forma dramática, o artista apresenta "sua imagem em relação imediata com os outros" (JOYCE, 2016, p. 204). Então, notamos que Stephen *alter ego* de Joyce, na verdade, fala do tipo de sujeito presente em cada forma literária definida por ele.

As questões que Stephen delineia em sua teoria estética vão além de compreender a apreensão artística da beleza, pois vislumbra encontrar uma nova definição do que é a arte. Ele fala sobre isso a Lynch. Comenta a propósito do livro de teoria que está escrevendo e sobre questões elencadas nele:

> – Eu tenho um livro em casa – Disse Stephen –, onde escrevi questões muito mais interessantes que as que você fez. Ao encontrar respostas para elas eu encontrei a teoria estética que estou tentando explicar. Estas são algumas das questões a que me propus: *Uma cadeira finamente trabalhada é trágica ou cômica? O retrato de Mona Lisa é bom, se eu desejo vê-lo? O busto de Sir Philip Crampton é lírico, épico ou dramático? Excremento de bebê pode ser arte? E um piolho? Se não, por que não?*
> – De fato, porque não? – disse Lynch, rindo.
> – *Se um homem atacando furiosamente um bloco de madeira com um machado – Stephen continuou – fizer a imagem de uma vaca, essa imagem é uma obra de arte? Se não, por que não?*(grifos do autor) (JOYCE, 2013, p. 204-205).

Embora como pretenso esteta Stephen tenha encontrado algumas respostas, como esteticista que pretende se moldar ainda têm muitas dúvidas que o motivam a manter seu ofício ativo. As reflexões acerca do que é arte, me parecem mais ligadas à filosofia do que propriamente à arte. Elas permearam e permeiam as reflexões de pensadores de todas as épocas. Mesmo Stephen suscitando questionamentos sobre a natureza da arte, não a encerra. Opta por fazer um corte pela literatura que para ele, "é a

mais alta e espiritual das artes", (JOYCE, 2016, p. 205) e embora a enxergando desta maneira, para ele suas formas – vale relembrar que ele se refere a gênero quando fala sobre forma – ainda podem ser confundidas.

> A forma lírica é de fato a mais simples vestimenta verbal de um instante de emoção, um grito ritmado como os que, há muitas eras, encorajavam o homem ao remo ou a puxar pedras colina acima. Aquele que emite está mais cônscio do instante da emoção do que dele mesmo sentindo a emoção. A forma épica mais simples é vista emergindo da literatura lírica quando o artista se demora remói a si mesmo como centro de um evento épico e a esta forma progride até que o centro de gravidade emocional esteja equidistante tanto do artista quanto dos outros. A narrativa já não é mais puramente pessoal. A personalidade do artista passa à própria narração, pairando ao redor e em volta das pessoas e da ação como um oceano vital. Você vê esse progresso facilmente naquela antiga balada inglesa chamada *Turpin Hero*, que começa na primeira e termina na terceira pessoa. A forma dramática é atingida quando a vitalidade que fluiu e refluiu ao redor de cada pessoa penetra cada pessoa com tamanha força vital que ele ou ela assume uma vida estética particular e intangível. A personalidade do artista, que de início fora um grito ou cadência ou humor, tornando-se em seguida uma narrativa fluída e lúcida, finalmente se refina até deixar de existir, se despersonaliza, por assim dizer. A imagem estética na forma dramática é a vida purificada a partir da imaginação humana e nela reprojetada. *O mistério da criação estética, assim como o da material, é comprido. O artista, como o Deus da criação, permanece dentro ou atrás ou além do seu trabalho, invisível, refinado para fora da existência, indiferente, lixando as unhas.* (grifo meu). (JOYCE, 2013, p. 205).

Neste excerto, mais uma vez vemos que Joyce através de seu protagonista apresenta uma definição para o que caracteriza como formas da arte. Isso é possível porque como esclarece Henri Ronse no texto "Retorno a Joyce", inserido no livro *Joyce e o romance moderno* (1969), "A literatura joyciana é, de um extremo ao outro, biográfica. As circunstâncias da "vida" logo se encontram nela retomadas na necessidade da escrita. (BUTOR, 1969, p. 9). Mesmo que, Stephen esteja discutindo a propósito de questões inerentes à arte, numa obra de criação literária, tais reflexões foram encenadas pelo autor empírico real, o qual se voltou para a literatura como opção para fugir da religião, para acirrar a tensão real e imaginário.

Quando Stephen fala sobre como as formas podem ser confundidas e em seguida, mais uma vez apresenta definições das formas líricas, épicas e dramáticas, na verdade alude a propósito da hibridização destas formas. Sobre como um gênero nutre-se do outro nas composições literárias. Aproveita também para dizer de como o sujeito se porta em cada forma de composição. Contudo parece-me que o objetivo principal é trazer o artista para a cena de discussão e enunciar sobre o papel que ele desempenha neste processo. Deste modo, apresenta o artista como um Deus da criação, com poderes

para instaurar mundos outros, capaz de dissolver-se neste cosmos criado e depois manter-se externamente a ele, após de ter lhe dado vida própria.

A experiência formal é evidente em Joyce, por isso há nele um certo desregramento da forma e mesmo da linguagem conforme afiança Jacques Borel (1969). Isso é percebido desde o início da trajetória literária, a exemplo de *Um retrato do artista quando jovem* (2013). O autor opta conscientemente pelo desregramento da forma, mas há uma forma que segundo Borel ele intencionalmente pretende manter, a lírica. O lirismo está presente do início ao final da obra em estudo. Mesmo que escolha a linguagem da prosa que evoca a audição, a linguagem da poesia, o sentir está entranhado nela, – sentimento, emoção, percepção.

No campo fônico, ainda há como destacar a musicalidade, o acorde, a entoação; onomatopeias, repetição, metáfora, som, ritmo. As reflexões acerca da arte são constantes em Joyce, que dizia que quando começava um romance já sabia sobre o fim de cada personagem. É bem verdade que, segundo Umberto Eco (1969), suas personagens não se apresentavam como prontas lhes faltava certo acabamento humano, bem como a construção sólida de uma individualidade comum às personagens romanescas do século XIX. As personagens joycenas são encenadas de forma diluída, não conhecemos sua inteireza, mesmo porque no período em que escreveu, a noção de verdade absoluta já não vigorava mais, sendo ele um autor que examinava as questões de seu tempo – uma noção de perspectiva variada era a mais coerente no trato dos seres de papel e tinta.

Esta noção de perspectiva é zelosamente observada neste autor, tanto que em seu retrato, a noção de perspectiva pode-se dizer, é tomada de escritor e personagem protagonista lado a lado, passando por um processo de amadurecimento individual e formal que é perseguido e conquistado conforme ressaltei anteriormente. A opção em narrar em primeira pessoa neste caso é intencional já que se trata de obra de cunho biográfico, de um eu que se forja esteticamente, enquanto construção artística extraída da vivência empírica. Além disso, o discurso em primeira pessoa marca uma individualidade, o sujeito que se enuncia diz de si, o que lhe permite construir uma verdade discursiva do grupo do qual se exprime, no caso do escritor irlandês, das pessoas e lugares, país onde viveu. Encontramos também este substrato na poética de Manoel de Barros, que entoa sua lírica do lugar onde viveu, o pantanal mato-grossense.

Vale destacar que, embora estes escritores tematizassem os espaços e lugares onde viveram, suas obras não tratam de um modo particularizado, mas universalizado.

Outra questão formal peculiar na obra de Joyce é o modo como manufatura a linguagem. Começa com uma narrativa de tradição – ligada à oralidade para posteriormente desregrá-la e urdir uma representação da linguagem eloquente da Academia. À medida que a personagem, assim como o escritor, passa por um processo de amadurecimento, cessa o emprego do discurso direto. Passa-se a uma representação formal comum à linguagem e escrita e emprega um tom mais individualizado – a própria estrutura do texto muda, cria um espelhamento de si para si, efeito estético desejado e dominado pelo autor. O meio formal para que isso se realize na escrita é o emprego da primeira pessoa, pode-se dizer que isto tem uma relação direta com o título, o retrato em que o autor, por meio da construção de sua personagem Stephen, se retrata.

O desejo de Joyce está muito além de um mero registo de construção e experimentação de vivências pessoais e formais/composicionais. Do contrário, poderia ter escrito simplesmente um tratado de teoria estética. Não obstante, decide a escrever um retrato, um retrato construído com palavras, através do qual se exprime verbalmente, porque sua intenção não é somente descrever, mas uma tentativa de apreender o instante vivido, revivido, evocado por *flashs* da memória. Isso porque, diferentemente de um fotógrafo, que regista os objetos em perspectivas variadas pelas lentes de sua câmera ou de um pintor que pinta em tela em branco e tintas coloridas retratos e autorretratos. A construção da imagem para o escritor acontece na relação com a linguagem, porque é nela que se forja as forças de sua potência poética.

A ideia de construção de um retrato elaborado por palavras, em que as imagens não são plásticas, mas elaboradas verbalmente, presente em Joyce, é tomada de empréstimo pelo poeta brasileiro Manoel de Barros. No entanto Barros não produzira *Um retrato do artista quando jovem*, mas sim um *Retrato do artista quando coisa*, é este o título de seu livro publicado em 1998. O livro é divido em duas partes, a primeira tem o mesmo título da obra, que é composta por 16 poemas sem títulos, a separação delas é feita por números arábicos. A segunda seção é intitulada “Biografia do orvalho”, composta de 12 poemas que são enumerados ao mesmo modo que os da primeira seção. O termo biografia também se aplica ao livro de Joyce, pois a crítica especializada do escritor, afiança que os elementos narrados no retrato do artista também são dados da vida do autor. O que também acontece na obra de Barros que tem cunho autobiográfico.

Diferentemente do retrato de Joyce, o retrato do artista de Manuel de Barros encena um artista já constituído e não em formação. Nele, está impressa a necessidade da relação com outro, a noção de que um sujeito não se significa isoladamente, mas é constituído na relação com o outro. O poeta demonstra isso na abertura do primeiro poema do livro, pois o inicia com uma epígrafe de um verso do poeta português Fernando Pessoa, "Não ser é outro ser". Neste verso está explícito que uma existência não é vazia, mesmo não sendo, se é outra coisa, outra existência. Ademais, este verso de Pessoa conversa em seu bojo com a noção do sofista Górgias de Leontino em seu *Tratado do não-ser* escrito por volta de meados do século V a.C. de que assim como o ser existe, o não ser também existe, porque houve um discurso, um dizer sobre ele.

No primeiro poema, o qual não tem título, o sujeito lírico se enuncia como o artista que diz de si para si – os usos constantes de pronomes possessivos demarcam isso: "mim", "me", "eu", "minha", trazem a ideia de espelhamento contida em Joyce. Embora, aqui o espelho que reflete a imagem deste sujeito artista é o espelho das águas. Ainda assim está postulado sua relação com o outro. Ele ascendeu, contudo, esta ascensão não ocorre na vertical, é para baixo, ele visualiza e valoriza as coisas diminutas, os insetos, os sapos, as aves:

1
Retrato do artista quando coisa: borboletas
Já trocam as árvores por mim.
Insetos me desempenham.
Já posso amar as moscas como a mim mesmo.
De tarde um dom de latas velhas se atraca
em meu olho
Mas eu tenho predomínio por lírios.
Plantas desejam a minha boca para crescer
por de cima.
Sou livre para os desfrutes das aves.
Dou meiguice aos urubus.
Sapos desejam ser-me.
Quero cristianizar as águas.
Já enxergo o cheiro do sol.
(RAQC, 357).

O poema tem um ritmo lento marcado por sinais de pontuação e por alguns versos entrecortados que diminuem a fluidez da leitura como os versos, 6,7, 9, 10. O que lhe confere um tom quase narrativo. O sujeito lírico/artista transfigura a realidade, isto é, cria uma realidade outra, a qual não é fundada pela "Dona lógica da razão", mas na sensação – para ser percebida – ato semelhante ao que acontece no romance de Joyce, em que os fatos narrados evocam também as sensações, em excertos líricos. Esta poesia também é para ser sentida na qual é possível uma imbricação da natureza na

condição humana. O homem desta lírica torna-se pouso para borboletas, tem predomínio para lírios, está predisposto para aves, dá meiguice aos urubus, aves que se alimentam de animais em decomposição, se bem que estas aves prestam um trabalho sanitário à natureza. Fundir a sapos.

Além de penetrar na natureza, o sujeito poético procura também uma transcendência através dela, visível no verso 4 "Já posso amar as moscas como a mim mesmo". Aqui também temos aquele preceito religioso contido no segundo mandamento da lei de Deus, o de "Amar ao próximo como a ti mesmo". Entretanto, o sujeito poético amplia a noção do amor, que ultrapassa a noção do semelhante e é estendida também ao dessemelhante, ao que causa incômodo, até mesmo repulsa, a exemplo das moscas. Vemos esta busca pela transcendência ainda manifesta no desejo de "Cristianizar as águas", uma imagem bela e toca nos ensinamentos de Jesus, o de olhar para os pequeninos. E a água também é sinônimo de purificação, é através delas que se entra no universo cristão, o batismo. Cabe ressaltar que fatos ligados ao universo religioso são percebidos nas obras de Joyce e Barros, ambos foram educados em escolas católicas, e tais ensinamentos, inclusive os bíblicos, serviram para lhes dar possibilidades de diálogos com textos literários, eles lançaram mão deste recurso como forma de expandir o campo de significação de suas obras e ampliar a polissemia.

O poema do ponto de vista da razão apresenta um total *nonsense*, uma vez que é impossível do ponto de vista do senso comum, o artista fundir-se às coisas ou tornar-se parte integrante delas. Mas é possível na composição de criação literária, do mesmo modo como é possível enxergar "o cheiro do sol". Porque em poesia as palavras não são somente selecionadas e combinadas, ou possuem a função de comunicar. Em poesia as palavras se chocam para criar tensões. No caso de Manoel de Barros para criar tensões dissonantes, como bem assevera Hugo Friedrich (1978), as quais causam um efeito de choque no leitor, pois tira-o daquela zona confortável com a qual está acostumado.

O poeta é o artista do ócio, mas não do ócio improdutivo, mas criativo. Manoel de Barros falava em vida, em tom de chiste que escrevia poemas porque tinha herdado uma fazenda de gado. Deste modo, deixava implícito que não necessita se preocupar com questões de ordem prática como a subsistência, assim podia se dedicar somente a composição de seus poemas. Vale ressaltar que, seu ócio criativo lhe permitiu criar uma vasta produção literária e mais que isso, traça os contornos, o desenho de sua poética, a exemplo do empreendido em *Retrato do artista quando coisa* (2010).

Nesta obra, assim como em toda sua produção lírica, o autor brasileiro não somente apresenta suas composições poéticas, mas também discute de forma diluída nelas, a propósito de seu processo de criação, o que corrobora minha hipótese do autor produzir um tratado de estética nas suas poesias. O que permite ao leitor mais atento, enxergar as forças de sua convicção poética através da qual conciliava os inconciliáveis como: o homem e a borboleta, o lírio, as latas velhas, o sapo, dentre outros. Isso porque na poesia de Barros o homem "tem o condão de sê-las" por meio da inventividade e força de imaginação criadora. Aqui elas se harmonizam formando uma inteireza, conforme demonstrado no poema número 2:

> Bom é corromper o silêncio das palavras.
> Como seja:
>
> *Uma rã me pedra*. (A rã me corrompeu para
> pedra. Retirou meus limites de ser humano
> e me ampliou para coisa. A rã se tornou
> o sujeito pessoal da frase e me largou no
> chão a criar musgos para tapete de insetos
> e de frades.)
>
> *Um passarinho me árvore*. (O passarinho me
> transgrediu para árvore. Deixou-me aos
> ventos e às chuvas. Ele me bosteia
> de dia e me desperta nas manhãs.)
>
> *Os jardins se borboletam*. (Significa que
> os jardins se esvaziaram de sua sépulas
> e de suas pétalas? Significa que os jardins
> se abrem agora só para o buliço das
> borboletas?)
>
> *Folhas secas me outonam*. (Folhas secas que
> Forram o chão das tardes me transmudaram para
> o outono? Eu sou o meu outono.
>
> Gosto de viajar por palavras do que de trem.
> (RAQC, 358).

A simbiose entre seres inconciliáveis pode ser examinada neste poema, o qual se estrutura como um dicionário, o que é pouco comum em composição poética. Sobre este assunto trato no itinerário III. Isso corrobora minha ideia de Manoel de Barros tal qual Joyce, ser um escritor experimentalista, uma vez que testa todas as possibilidades e recursos de escrita na sua produção poética. No dicionário/poema o sujeito poético apresenta versos, que nele cumprem o papel de definidor, para em seguida apresentar sua definição. Porém, tanto o definidor quanto a definição, causam estranhamento porque não seguem a regra do postulado nos dicionários lexicológicos, que além de apresentar os sinônimos das palavras, destacam suas funções gramaticais.

Para além disso, o sujeito artista promove um desregramento não só do dicionário, pois o definidor não é composto por palavras, mas por frases/versos: “Uma rã me pedra”, “Um passarinho me árvore”, “Os jardins se borboletam”, “Folhas secas me outonam”. São versos que desprendem o leitor do sentido de razoabilidade, tira-o do mundo tópico onde as coisas já estão prescritas e o lança em um mundo atópico, desconhecido por ele em todos os sentidos. Deste modo, ele será guiado pelo sujeito poético e terá que se fiar por ele para obter uma percepção, sensação do poema, uma vez que para o poeta mato-grossense o poema é para ser sentido, percebido e não compreendido. Afora isso, igualmente será obrigado a observar detidamente alguns aspectos gramaticais que também passaram por desregramento. Algumas palavras substantivas como: borboleta e outono foram transmudadas de sua categoria gramatical e convertidas em verbos. Palavras que servem para nominar, designar as coisas por sua natureza são passivas, foram convertidas em verbos, assim tornando-se agentes de ação como em: "borboletam" e "outonam", o que permite ao sujeito, ao invés de praticar a ação, se tornar passivo, recebedor da ação na relação com seres animados e inanimados como: "pedra", "folhas", "borboletas", "passarinhos".

O desregramento é conseguido através da linguagem, do modo como o poeta manufatura uma representação da linguagem próxima à da criança, que em fase de descoberta e ampliação de seu vocabulário, termina por criar novas palavras. Vale ressaltar, que a palavra é o elemento chave do poeta moderno, através dela ele rompe barreiras tradicionais e problematiza a língua – porque com ela inventa e cria mundos e sentidos novos desde os existentes. Hegel quando discutia a respeito da arte simbólica observava que a palavra “É o próprio *homem vivo,* é o indivíduo que fala sozinho, é o agente qual uma obra poética pode tornar presença sensível e realidade.” (HEGEL, 2012, p. 129). É por ela, é nela que o artista cria o corpo de seu poema. E também por meio dela que se efetiva a fusão do eu no outro. Interessante observar que a integração do homem à natureza neste autor, dá-se de modo distinto. O sujeito integra-se a seres que povoam o céu, como o pássaro, a borboleta, também àqueles que passam sua existência no chão e na água, sapo, rã, a lesma, o lagarto. O que nos permite depreender que há em Barros, uma ideia de união final dos seres e das coisas à natureza.

Como o sujeito artista empírico real não é o sujeito da enunciação de sua obra de criação literária, pois para isso cria um sujeito de papel, procura recursos de escrita por intermédio dos quais possa inserir-se de forma suave e diluída. No poema número 2 o

recurso empregado para esta intromissão é o itálico. Todos os versos que na composição poética assumem a função de definidor foram grafados em itálico, para lhes dar uma espécie de distinção em relação aos outros versos que cumprem a função de definição, e que estão grafados dentro de parênteses para caracterizar uma explicação. Os parênteses são recursos gráficos que também constituem obstáculos à fluência da leitura, o que contribui ainda mais para o tom quase narrativo dos versos que são relativamente longos e colaboram para a lentidão do ritmo do poema. Já o itálico é empregado para imprimir a presença do artista na sua criação. Para Compagnon (2007), este sinal tipográfico marca o paradoxal, pois através dele o autor reivindica seu papel de enunciador:

> O itálico equivaleria a "Eu sublinho" ou "Sou eu mesmo quem o diz". Ele deve ser traduzido; é nesse tipo gráfico que se imprimem também os empréstimos de uma língua estrangeira. Aqui, estrangeira à língua materna é minha própria língua. Escrevo em itálico meu léxico íntimo, um dicionário poliglota ou idioletal, minha enciclopédia pessoal. (COMPAGNON, 2007, p. 53).

Sendo Manuel de Barros um poeta que, para além de criar poemas se preocupa igualmente com seu processo de criação, e, mais ainda, tenciona desenhar os contornos de sua poética na sua própria obra, por isso, ninguém fala dela melhor do que ela mesma, busca uma forma criativa de se introduzir nela. E o emprego deste sinal tipográfico corroborou para que o desejado fosse concretizado. Assim, neste poema como em tantos outros nos quais o recurso é usado, o autor podia explicar sobre seu ofício, sobre suas escolhas e intenções. E também encenar sua linguagem que serve tanto para negar quanto revelar sentidos numa dicção mais individualizada. Igualmente difundir o idioleto manoelês, diferentemente de uma língua estagnada, repleta de palavras "de gaveta". A intenção era a de criar uma linguagem capaz de ser envesgada a ponto de alcançar o sentido potencialmente mais profundo de uma palavra, como ilustra o poema número 3 do *Retrato do artista quando coisa* (2010):

> 3
> Há um cio vegetal na voz do artista.
> Ele vai envesgar seu idioma ao ponto
> de alcançar o murmúrio das águas nas folhas
> das árvores.
> Não terá mais o condão de refletir sobre as
> coisas.
> Mas terá o condão de sê-las.
> Não terá mais ideias: terá chuvas, tardes, ventos,
> passarinhos...
> Nos restos de comida onde as moscas governam
> ele achará solidão.
> Será arrancado de dentro dele pelas palavras
> a torquês.
> Sairá entorpecido de haver-se.

Sairá entorpecido e escuro.
Ver sambixuga entorpecida gorda pregada na barriga do cavalo –
Vai o menino e fura de canivete a sambixuga:
Escorre sangue escuro do cavalo.
Palavra de um artista tem que escorrer substantivo escuro dele.
Tem que chegar enferma de suas dores, de seus limites, de suas derrotas.
Ele terá que envesgar seu idioma ao ponto de enxergar no olho de uma garça os perfumes do sol. (RAQC, 359).

O poema é relativamente curto, porque tem apenas 26 versos e não está distribuído em estrofes. Há uma oscilação entre versos longos e curtos. Os versos curtos são continuação dos longos, embora estes versos estejam separados, eles não constituem cortes por encavalgamento, isso porque não há corte sintático, então eles somente constituem uma pausa na leitura. Do mesmo modo que os poemas anteriormente analisados, este também não tem título, o que de certa forma, tira a noção de referencialidade do leitor, já que o título tem a função de estabelecer uma relação como motivo do poema. Esta ausência de título é traço característico nas criações poéticas deste autor. Que também apresentava preocupação com a recepção de seus textos líricos, os quais exigem uma participação ativa do leitor para que o sentido não lhe escape, mesmo que seu *corpus* encene perspectivas variáveis de leituras.

Neste primeiro verso do poema 3 o sujeito lírico inicia sua enunciação afirmando que existe "um cio vegetal na voz do artista". Não temos um dizer de si neste poema, mas um dizer do outro. Contudo, a ideia de integração do sujeito poético, sujeito artista e natureza está preservada. O artista deverá ser capaz de entortar o idioma de modo a atingir o âmago da natureza. Fato curioso a se observar, já que envesgar, entortar é diferente de quebrar, o que supõe que não deverá haver uma ruptura com o idioma existente, mesmo porque isto consistiria numa espécie de extremismo da parte do artista. O que o sujeito lírico afirma é que o artista partirá de idioma existente, isto porque quando ele nasce encontra todo um sistema linguístico convencionado. Desta maneira, somente o forçará no sentido de ampliar todas as potencialidades de sentido desde as existentes. Para isto, pressupõe-se que o artista deverá também conhecer bem seu idioma materno para desregrá-lo e deste modo, ampliar suas noções de significação. A saber, o artista deve conhecer noções de conceito, imagem e estrutura de seu idioma, para saber como e onde desregrá-lo.

O sujeito poético/artista trata isto seriamente, tanto que urde uma representação de linguagem em que há tensão entre o padrão culto da linguagem e uso coloquial, oral dela no poema. No segundo verso, ele afirma que o artista "vai ter que envesgar seu idioma", o emprego de duas formas verbais juntas é comumente empregado na língua falada, na língua do povo. O padrão escrito utiliza somente uma forma verbal, a exceção de quando tal uso seja estritamente necessário, como no caso dos verbos auxiliares. Mesmo o verbo "ter" usado no verso sendo um verbo auxiliar, na forma como o verso foi elaborado, havia outra forma possível de uso, que inclusive o sujeito poético conhecia e em seguida começou a empregá-la a partir do verso 5, no qual se verifica a substituição pelo verbo "terá" no futuro do presente do modo indicativo, o que empresta um tom mais culto ao verso. E opta por conservar esta forma até o final do poema juntamente com uso de ênclise nos versos 7 e 10, incomum em Manoel de Barros. Tais empregos salientam que o sujeito artista está testando todas as possibilidades de expressão para se dizer e dizer do outro. O sujeito poético deseja que o artista não somente reflita, tenha ideias, conceitos sobre as coisas, mas que tenha a capacidade de "sê-las", de senti-las /Mas terá o condão de sê-las. /Não terá mais ideias: terá chuvas, tardes, ventos,/passarinhos.../ Esta imbricação do artista nas coisas amplia sua beleza, sensação e percepção. Promove uma concepção de que elas passarão a ser contempladas em sua totalidade, a condição humana tocada pela natureza.

Entretanto, o processo para que isso se concretize não será fácil. As coisas sublimes como as elencadas acima estão no mesmo plano das grotescas, verso 10 "Nos restos de comida onde as moscas governam/ele achará solidão." Por isso minha hipótese é a de que o poema tem dois movimentos e o segundo começa no verso citado em que será possível notar o processo dolorido pelo qual o artista passará no intuito de se entender e se assumir enquanto tal, pois o trabalho é árduo. A experiência também pode ser compreendida como inovação estética, pois não está dada, é duramente conquistada, e associada à extração, arrancada "a torquês", "entorpecida". A mesma ideia de trabalho árduo do artista é percebida em Joyce, Stephen em conversa com o Deão assume que enquanto não formula sua própria teoria estética, estuda as teorias existentes para com base nelas elaborar a sua, mas o processo exige rigor intelectual.

As imagens do poema número 3 estão ligadas ao campo semântico do escatológico, "sambixuga gorda pregada na barriga do cavalo" furada "a canivete" para que o "sangue escuro do cavalo escorra", isso se assemelha às palavras do artista:

"Palavra de um artista tem que escorrer/ substantivo escuro dele". Tal qual o sangue escuro e viscoso que escorre do cavalo, mas não diretamente dele, da sambixuga, o que dá ideia de sangue ainda mais denso, armazenado, concentrado. Não obstante, o processo pareça negativo, na verdade é algo positivo, esse sofrimento do artista é bom para o poema. Tal concepção de experiência estética está ligada à forma como os decadentistas europeus enxergavam o processo criativo.

A noção de entortar o idioma também é estendida à voz do artista que usa um "deformante para voz", isto porque sua propensão é para uma voz torta que não entoa a fala, guiada pelo senso de racionalidade:

> 4
> Uso um deformante para voz.
> Em mim funciona um forte encanto de tontos.
> Sou capaz de inventar uma tarde a partir de
> uma garça.
> Sou capaz de inventar um lagarto a partir de
> uma pedra.
> Tenho um senso apurado de irresponsabilidades.
> Não sei de tudo quase sempre quanto nunca.
> Experimento o gozo de criar.
> Experimento o gozo de Deus.
> Faço vaginação com palavras até meu retrato
> Aparecer.
> Apareço de costas.
> Preciso de atingir a escuridão com clareza.
> Tenho de laspear verbo por verbo até alcançar
> o meu aspro.
> Palavras têm que adoecer de mim para que
> Se tornem mais saudáveis.
> Vou sendo incorporado pelas formas pelos
> cheiros pelo som pelas cores.
> Deambulo aos esgarços.
> Vou deixando pedaços de mim no cisco.
> O cisco tem agora para mim uma importância
> de Catedral.
> (RAQC, 360).

Um sujeito que possui "encanto a tonto", não pode expressar de um modo incoerente com o que ele é. Do contrário feriria o preceito do senso de conveniência aristotélico, este mesmo preceito é encontrado em *Um retrato do artista quando jovem* (2013), pois um narrador adulto escolhe narrar o período da infância com a linguagem da dicção infantil. Deste modo, um sujeito lírico bugre não poderia se enunciar como um sujeito erudito. Barros, um experimentador astuto, escolhe uma representação de linguagem que fale do espaço e do tempo de seu sujeito lírico, que expresse sua individualidade. Este tipo de escolha demarca também o lugar de onde o poeta moderno entoa sua poesia. Sua predileção pelo deformado, o não linear, a lírica de bugre.

O poema número 4 aborda sobre a potencialidade inventiva, a capacidade de imaginação e criação. Nele o sujeito artista assume o poder do Deus da criação e "experimenta o gozo de criar". O poder de atribuir às coisas seus sentidos primevos. "O poder de nomear significava para os antigos hebreus dar às coisas sua verdadeira natureza, ou reconhecê-la. Esse poder é o fundamento da linguagem, e, por extensão, o fundamento da poesia." (BOSI, 2000, p. 163).

Deste modo, não há outra alternativa ao poeta moderno além de se voltar para a palavra e suas múltiplas possibilidades de sentido e ressignificá-las, ao invés de usar "palavras bichadas". Assim, seu poder de criação está associado ao mundo instaurado pela palavra, na luta para desenferrujá-la, ainda que ela seja considerada uma luta vã pelo poeta. Drummond assim declarava em verso antológico, isso porque são as palavras que constituem o âmago da poesia. Qual a importância da linguagem para o poeta? É na e pela linguagem que o homem interage. Como bem afirma Pascal Quingnard (2012), "A linguagem é a sociedade do homem". No poema há aquela noção do poeta ser um doador de sentido do qual Bosi (2000) alude.

Conforme Quingnard (2012), os antigos sofistas na Grécia diziam que a linguagem era a feiticeira do pensamento, que pela metáfora o ser sai de si mesmo e se transmuda ao ente, sem dele nunca fazer sua morada. Isto porque para os sofistas a linguagem nunca diz diretamente, a exemplo disso temos o verso 11 "Faço vaginação com palavras até meu retrato/ aparecer./Apareço de costas." A imagem é estranha, o que é vaginação? É uma palavra valise, a junção da palavra vagina + a palavra imaginação. Seus sentidos habituais foram modificados e ampliados. A "vagina", órgão genital feminino está associada ao ato sexual, à procriação e a "imaginação" está associada à inventar e criação. Então, a junção das duas palavras encena a germinação de outro elemento, o retrato, que ainda está no âmbito da linguagem, da palavra, porque as palavras também comportam, criam imagens plásticas. Como a linguagem não diz diretamente, a imagem pode não dizer, tanto que o sujeito lírico prefere inventar ao invés de representar, mesmo que a ideia do retrato seja a de representação, como forma de se furtar a isso, sua imagem é projetada de costas. Desta forma, o artista não se desnuda, a imagem é refletida com a perspectiva de trás e não de frente, o que garante somente uma visão perspectivada e não de totalidade, bem ao estilo barreano.

A inclinação pela conciliação de coisas inconciliáveis é comum no projeto estético do poeta mato-grossense, o que é marcado pelo uso das oposições, nos

oxímoros, linguagem culta, versus linguagem popular, homem erudito versus homem que tem encanto de tonto. Esta é uma lição aprendida no seu projeto estético e é confirmada no poema em estudo "Preciso de atingir a escuridão com clareza". Chegar à escuridão é atingir a profundidade, o âmago das coisas, neste caso à palavra poética, chegar ao ponto de “laspear o verbo”, de limpá-lo, burilá-lo, esvaziá-lo para que ele possa se ressignificar. Fato curioso é que, ao “laspear” o verbo, retirar os sentidos engavetados chegar-se-á ao sujeito lírico: "Tenho de laspear verbo por verbo até alcançar/o meu aspro". É por meio do trabalho com a palavra que se conhece o artista, em todos seus estágios, “aspro”, léxico ainda não dicionarizado na língua materna, mas que na linguagem italiana está associada ao campo semântico do amargo, azedo, acidentado e irregular, o que reafirma a consolidação do sujeito poeta como criador de uma lírica torta, de bugre, que segue por descaminhos, desvios.

O sujeito que se enuncia, põe a língua em funcionamento através de um gesto individual de uso, no qual existe uma singularidade em cada ato de fala, é isto que constitui seu discurso. E o discurso lírico da voz poética de Manoel de Barros singulariza-se a cada instante: "Palavras tem que adoecer de mim para que se/tornem mais saudáveis./Vou sendo incorporado pelas formas pelos/cheiros pelo som pelas cores." A ideia de oposição pode ser comprovada nestes versos; adoecer para ficar saudável. Mas o homem e a natureza por si comportam seus duplos são os opostos cosmológicos, como: claro escuro, amor dor, morte vida, céu inferno, saúde doença, dia noite, sol lua, dentre tantos outros. Blanchot no livro *Uma voz vinda de outro lugar* (2003), no capítulo intitulado “O Branco o negro”, discute a propósito das oposições, pronuncia que: “Só existem os espaços em branco se houver o negro, só há o silêncio se houver a palavra e o barulho produzindo-se para cessar.” (BLANCHOT, 2003, p. 26).

Então, nesta lírica tudo conflui para sua constituição. O sujeito poético não é um ser cingido em si mesmo, reparamos isto na gradação dos versos 19 e 20 é “incorporado pelas formas”, “cheiros”, “som”, “cores”. Está em processo de formação, em prospecção e isso acontece por meio da interatividade com o outro, em seus aspectos mais variáveis possíveis. Está aberto a todas as experiências, sensações e percepções e é claro, não dá para dissociar o artista deste processo, pois sua maturação igualmente vai sendo gestada, transformada. Processo parecido acontece em Joyce, refiro-me ao fato do autor/personagem conseguir após um longo caminho formativo, se tornar capaz de formular sua teoria estética.

A escrita dos poemas em *Retrato do artista quando coisa* (2010) é no "idioleto manoelês archaico", que segundo ele é "idioma dos idiotas", idioma muito apropriado para falar sobre o diminuído, principalmente para quem como a voz poética, mora numa "Ilha linguística", pois os motivos dos poemas são aqueles comuns ao *corpus* literário do escritor, "as coisas mijadas do chão". Outro ponto que desperta atenção é o uso da palavra "criar". Ela é pulsante na maioria das composições líricas do livro, no verso "Fui criado no mato e aprendi a gostar das/coisinhas do chão – ." O poeta brinca com possibilidades de significados contidas no verbo criar, que tanto pode ser capacidade de criação, fundação – como Deus criador das coisas, quanto o sentido de educação, emancipação. Algo semelhante acontece com o verbo "inventar", que também pertence ao campo semântico de criação: " Sábio não é o homem que inventou a primeira/bomba atômica". Igualmente é empregada com o significado de imaginar: "Pois que inventar aumenta o mundo." O efeito de jogo com tais palavras ressalta que em poesia, as palavras se chocam para criar tensões, para ampliar suas significações. Além disso, serve para desregrar a norma, pois o que está sendo criado e inventado está em desacordo com a razoabilidade, porque poesia não se faz com a lógica, já que "O que sustenta a encantação de um verso (além do/ritmo) é o ilogismo". (BARROS, 2010, p. 346).

O sujeito lírico recebe uma visita ilustre em sua Ilha Linguística. Outro escritor brasileiro que gostava de frases, que acreditava que um "léxico só não era suficiente", um autor que também pode ser inscrito como um esteta, cuja busca pela experiência artística, ocupava um lugar de destaque em suas reflexões estéticas. Veja o poema 8:

Levei o Rosa na beira dos pássaros que fica no
Meio da Ilha Linguística.
Rosa gostava muito de frases em que entrasse
pássaros.
E fez uma na hora:
A tarde está verde no olho das garças.
E completou com Job:
Sabedoria se tira das coisas que não existem.
A tarde verde no olho das garças não existia
Mas era fonte de ser.
Era poesia.
Era o néctar do ser.
Rosa gostava muito do corpo fônico das palavras.
Veja a palavra bunda, Manoel
Ela tem um bonito corpo fônico além do
propriamente.
Apresentei-lhe a palavra gravanha.
Por instinto linguístico achou que gravanha seria
um lugar entrançado de espinhos e bem
emprenhado de filhotes de gravatá por baixo.

E era.
O que resta de grandezas para nós são
Os desconheceres – completou.
Para enxergar as coisas sem feitio é preciso
não saber nada.
É preciso entrar em estado de árvore.
É preciso entrar em estado de palavra.
Só quem está em estado de palavra pode
enxergar as coisas sem feitio.
(RAQC, 362-363).

Rosa como é de domínio público, tinha um caso de amor com os rios, comparava suas profundidades à alma do homem, o imaginário das águas é comum nele. Tanto que o rio é encenado em várias de suas criações literárias, como o conto "A terceira margem do rio", muito conhecido e citado, que inclusive traz um estranhamento no título, posto que rio somente têm duas margens, desde o início precipita o leitor em uma série de questionamentos. Cabe também comentar que o nome de seu maior personagem traz o rio no nome "Riobaldo". Mas o que pretendo dizer do poema de Barros é que desde o primeiro verso, sua intenção também é trazer estranheza ao leitor. Isso porque seu sujeito poético não caminha com o grande romancista às margens de um rio, mas às margens de um pássaro.

A cena é de provocar um "estase estético" – para usar uma definição de Stephen Dedalus – em qualquer apreciador de Literatura Brasileira, ver seus maiores ícones caminhando lado a lado, "na beira do pássaro na Ilha Linguística", inventando e criando frases numa espécie de gesto composicional colaborativo. É como se o tempo parasse, e tudo que ficasse retido nas lentes do leitor seria a cena povoada por Rosa e Barros – aqui é difícil dissociar a imagem dos escritores empíricos reais dos seres de papel, oriundos de uma demanda textual, criada com maestria pelo bardo mato-grossense. Para além disso, este quadro reporta-me à cena na qual Stephen caminha com o amigo Lynch explicando a ele sua teoria estética. Embora haja distinção, pois o nível de entendimento entre Stephen e seu amigo não ocorre do mesmo modo que em Rosa e o sujeito lírico manoelês. Isto porque enxergam o mundo por óticas diferentes. Entre Barros e Rosa a conversa é no mesmo nível, de criador para criador, assim o artista cria o mundo pela ilógica. Em Joyce, o artista em vias de se formar, dialoga com um leigo que não consegue se desprender da lógica. Nas *personae* do texto poético, a compreensão entre ambos é imediata.

Num mundo real governado pela lógica, o encontro dos dois escritores brasileiros seria impossível cronologicamente. Rosa morreu em 19/11/1967 e Barros

escreveu seu livro em que o encontro é encenado em 1998. Mas pelo mundo da ilógica, aquele inventado, instaurado pela força propulsora da linguagem com a palavra poética, tal encontro é perfeitamente possível. Não temos aqui as pessoas reais, mas *personae* ficcionais. Entretanto, isto pode acontecer por intermédio do que Maigueneau (1996) conceitua como "pseudo-enunciação" literária, em seu livro *Elementos de linguística para o texto literário*:

> O leitor de um romance, de um poema, o espectador de uma peça de teatro não tem contato com o sujeito que escreveu o texto, a pessoa do autor. [...] é da essência da literatura de não pôr em contato o autor e o público senão através da instituição literária e de seus rituais. [...] nesse sentido, o texto literário aparece como um "pseudo-enunciado" que só comunica pervertendo as regras de intercâmbio linguístico. (MAINGUENEAU, 1996, p. 16).

O que infiro do trecho de Dominique Maingueneau é, mesmo que autor real tenha planejado, feito escolhas e escrito sua obra, o contato do leitor não será com ele, mas com seu texto. Assim a relação entre escritor e público é mediada pela obra. Diante do exposto, fica claro que, tanto o Rosa quanto o Manoel do poema, mesmo que eles sejam citados, trata-se somente de seres que se remetem a papéis. Para corroborar esta concepção trago outro fragmento do autor:

> Esta especificidade do dizer literário afeta muito particularmente a "situação de enunciação" com suas três dimensões: pessoal, espacial e temporal. [...] os textos literários constroem suas cenas enunciativas através de um jogo de relações internas do próprio texto. [...] ainda que um romance, por exemplo, pretenda-se autobiográfico o eu narrador está relacionado a uma figura de "narrador" e não ao indivíduo que efetivamente escreveu o texto. [...] o texto literário não é uma "mensagem" circulando da alma do autor à do leitor, mas um dispositivo ritualizado, no qual são distribuídos papéis. ((MAINGUENEAU, 1996, p.16-17).

Deste modo, mesmo que a obra de Manoel de Barros tenha um viés autobiográfico, o sujeito poético, uma organização do próprio texto, fala por ele. O mesmo se efetiva em *Um retrato do artista quando jovem* (2013), embora sendo um romance autobiográfico, Joyce elege seu personagem *alter ego* Stephen Dedalus para dar conta dos acontecimentos. No caso do poema de Barros em que temos pessoas se encontrando em contextos e espaços diferentes devemos também a considerar a importância deles para a obra. Sabemos que o contexto do tempo cronológico é inventado, e temos que depreender, inventado não é inexistente, pois existe uma verdade na mentira, neste contexto, criação de um mundo outro pela palavra, frase,

verso. Maingueneau (1996) sustenta que a noção de contexto na obra de arte literária é distinta:

> A noção usual de "contexto" é, de fato ambígua. Designa tanto o contexto, isto é, o contexto verbal no qual se encontra um enunciado, quanto os dados do contexto (situacional) que definem a especificidade de uma certa situação de comunicação (o tipo do momento, de lugar em que tais enunciados são proferidos, o papel social de seus protagonistas, etc.). (MAINGUENEAU, 1996, p.17).

O contexto temporal do poema número 8 é impreciso, não há elementos que comprovem quando houve o encontro dos dois escritores, constatar a indicação do tempo na composição lírica não é fundamental, o que realmente importa é que o encontro se deu num espaço determinado pela imaginação, na "Ilha Linguística", que pela descrição de seres: "garça", "pássaro", se localizava no Pantanal, local que possui um ecossistema rico e serve de tela para a poesia de Barros, pois a mesma comporta o caráter de transformação tal qual seu local de ambientação. No texto poético importa o contexto verbal no qual o enunciado está inserido, em que os sujeitos textuais dialogam sobre a essência da poesia e criam naquele momento único: "Rosa gostava muito de frases em que entrassem/pássaros./E fez uma na hora:/A tarde está verde no olho das garças." Neste momento Rosa deixa de ser o tu e passa a ser o eu do enunciado, não há uma sinalização clara da mudança de voz, só o emprego de dois pontos, no entanto, o contexto faz com que o sujeito lírico que vinha enunciando até este momento, conceda voz a Rosa, assim ele cria sua frase, reconhece que ela não podia existir. Entretanto assevera: "Sabedoria se tira das coisas que não existem." Embora, a frase não pudesse existir porque a tarde não pode ser verde nos olhos da garça, ela ainda tinha um sentido "mas era fonte do ser./Era poesia./ Era o néctar do ser".

Então, neste poema o que realmente tem valor é dom de ser poesia. Não é o que a frase comunica, mas o que ela entoa, o que faz sentir. Se destaca no poema o emprego da palavra fonte, com sentido de origem primitiva da linguagem, inclusive esta palavra é hiperbolicamente usada na produção lírica do poeta, cujo desejo é chegar à linguagem limpa de ruídos e sentidos nela impregnados no decorrer do tempo para fazê-la ressignificar. Rosa fictício sabe disso, porque não devemos nos esquecer que Barros joga com o horizonte de expectativas do leitor, tanto dele quanto de Guimarães Rosa – para acessar suas histórias de leitura e relembrar que o romancista também empregava em sua obra uma representação de linguagem oral paratática, destacava a formação de

palavras, o emprego de palavras valise, o cruzamento de elementos culto e popular, a religiosidade e diálogo com discurso lírico.

Além disso, considero Rosa como um escritor assim como os estudados nesta pesquisa – que experimentava suas técnicas de escrita, narração. Seu romance *Campo geral* (2001), inicialmente publicado na obra *Corpo de baile* (1956), ilustra minha hipótese. No romance em questão, conhecemos a estória de Miguilim, um menino que vive com a família numa dessas veredas das Gerais. A primeira vez que sai de casa é por ocasião de seu sétimo aniversário. A viagem tem um fim religioso. Nesta idade o menino devia receber o sacramento da crisma. A incumbência de levá-lo foi dada ao tio Terêz, irmão mais jovem de seu pai. Os dois passaram dias vagando pelo sertão até chegar ao Sucurijú, localidade em que o bispo passava temporariamente para ministrar o sacramento. Desta viagem o menino guardara muitas lembranças e levara muitas novidades para contar aos quatro irmãos menores.

Conhecemos esta estória da criança e sua família por uma instância narrativa multifacetada, porque desde o início dela, temos a impressão de estarmos diante de um narrador de causos à moda antiga. Entretanto, à medida que adensamos na leitura, esta certeza vai sendo astutamente minada. O leitor aos poucos se vê precipitado numa dúvida sobre a voz narrativa. Ao passo que ela vai ficando cada vez mais colada à fala do protagonista, o menino Miguilim, o qual apresenta questionamentos sobre a arte de contar. Na verdade, seu maior desejo é se tornar um grande contador. O romance pode ser enxergado como uma metaficção, uma vez que a técnica de composição e constituição da voz narrativa, está sendo gestada em seu bojo. Portanto, é verificável a formação de experiência na arte de contar.

Rosa tanto na sua prosa como escritor empírico real, como na pessoa lírica do poema número 8 de Manoel de Barros, demonstra que experimenta o discurso lírico. E se preocupa com a linguagem, a formação de palavras novas, com ritmo, o som. O sujeito lírico do poema afirma nos versos 13, 14, 15 e 16: "Rosa gostava do corpo fônico das palavras/Veja a palavra bunda, Manoel/Ela tem um bonito corpo fônico além do/propriamente." Para Rosa a palavra assim como o que ela designa são dotadas de beleza, isso sem deixar de mencionar o seu corpo fônico, a voz, os sons que são emitidos quando as palavras são pronunciadas e também como potencial de força

imagética. Modo de pensar que vai ao encontro do que Paz (1982) assegura em termos de palavra poética:

> Ser ambivalente, a palavra poética é plenamente o que é – ritmo, cor, significado – e, ainda assim, é outra coisa: imagem. A poesia converte a pedra, a cor, a palavra e o som em imagem, e o estranho poder de suscitarem no ouvinte ou no espectador constelações de imagens, transforma em poema todas as obras de arte. (PAZ, 1982, p. 27).

A palavra poética do autor mato-grossense serve deste estranho poder que a palavra tem de suscitar no leitor estas "constelações de imagens". Nos versos 17, 18, 19, 20 e 21 enxergamos como a palavra é engenhosamente trabalhada para que isso se dê: "Apresentei-lhe a palavra gravanha./Por instinto linguístico achou que gravanha seria/um lugar entrançado de espinhos e bem/emprenhado de filhotes de gravatá por baixo/E era. " Nestes versos, Barros eleva o pêndulo poético, correspondência de som e sentido ao grau máximo. Quando o eu lírico apresenta a palavra "gravanha" ao destinatário da cena, ele, por "instinto linguístico", percebe imediatamente o sentido. Isto sucede porque o Rosa transposto como *persona* do poema, assim como o romancista, é versado em conhecimento linguístico e igualmente conhece as técnicas de criação de uma linguagem, sonora, musical e poetizada.

Nesses versos o sujeito poeta, artista, manufatura a linguagem porque conhece os procedimentos de organização composicional. Logo, percebe que a palavra "gravanha" só pode significar um lugar repleto de espinho, isso porque o conhecimento ocorre por associação e analogia. Portanto, Rosa personagem liga palavra "gravanha" a uma palavra que ele já conhecia: "gravatá", que é nome de pássaro que possui um belo canto, objeto de desejo de vários ornitólogos. Assim como também designa uma planta da família das bromélias com as pontas avermelhadas e envolvida por espinhos, que igualmente é conhecida por abacaxi-de-raposa. Esta planta produz um fruto que lembra o abacaxi e é cheia de espinhos. Por isso, o instinto de Rosa pelos conhecimentos prévios que possuía, o fez pensar no significado da nova palavra como "um lugar entrançado de espinhos", com "emprenhado de filhotes de gravatá."

Ainda que a correspondência entre som e sentido, nome e coisa seja compreendida e efetivada no poema do poeta brasileiro, vale lembrar que isso nem sempre acontece, por causa da arbitrariedade do signo linguístico, conforme assegura Saussure. Ademais, essa discussão se reporta a tempos mais longínquos. Platão no *Crátilo*, já ponderava a propósito da semelhança de nomes às coisas de algum modo não

acontecer, embora esclarecesse que tal possibilidade não lhe agradava. Ainda em relação a este tema, Bosi, no livro *O ser e o tempo da poesia* (2004), no capítulo "O som no signo", tece considerações sobre esta questão, afirmando:

> Logo, ainda que na origem tenha ocorrido um paralelo estreito entre som e sentido, esse pareamento não pôde manter-se na íntegra, em vista da multiplicação espantosa de signos que a vida social foi criando para suprir novas necessidades de representação, expressão e conceptualização. (BOSI, 2004, p. 50).

A afirmação do crítico brasileiro nos esclarece a respeito da evolução das línguas que são vivas e constantemente seu sistema de signo se renova na tentativa de atender aos anseios e transformação da sociedade. Portanto, um signo pode desaparecer completamente ou ainda ter seu sentido alterado no decorrer no tempo. Bem como tantos outros podem surgir para designar coisas criadas pela sociedade em franca evolução. Neste sentido, a afirmação de Bosi, assim como a dos outros estudiosos citados é a de que devemos nos atentar para a correspondência de som e sentido, porque ela pode acontecer, entretanto, há casos em que pode não corresponder, isso significa nas palavras de Bosi que "isomorfismo tem limite".

Os sujeitos do poema número 8 refletem sobre a grandeza das coisas, para estas *personas*, a grandeza delas está em seus "desconheceres". Nas coisas sem "feitio", isso porque estas ainda estão sem formas, e se assim estão, então podem ser formadas, moldadas de acordo com a vontade do artista criador, porque ele pode moldá-las conforme seu desejo por estar em "estado de palavra", e a palavra para o artista é objeto, o corpo de seu trabalho, a matéria da poesia.

A segunda seção intitulada "Biografia do orvalho", é composta por doze poemas com extensão mais curta do que os poemas da primeira. Não há tanta alternância de versos longos com versos curtos como na primeira. Isto acontece nos seis poemas iniciais, nos outros seis, que compõem a seção, volta encenar a alternância de versos mais alongados e versos curtos, deste modo, reencena o mesmo ritmo da primeira seção. O título da seção traz desconforto, porque se trata de biografar a vida de algo cuja existência é efêmera, gotículas finas de água, vapor acumulado durante a noite que desaparece logo pela manhã por causa do contato com o sol, é bonito, suave e fresco. Está dentro daquele campo semântico da natureza, usualmente mote das composições líricas de Manoel de Barros.

As excentricidades, criatividade do sujeito artista é aparente. Antes de abrir o poema há uma epígrafe: "Para encontrar o azul eu uso pássaros/As letras fizeram-se para frases." Atribui a frase a Machado de Assis. Todavia, a comprovação da autoria do romancista brasileiro é somente da segunda parte da frase. A primeira parte ao que tudo indica, é do próprio poeta, tanto que é empregada como verso no segundo poema da seção. Tal potência criativa está igualmente no modo como organiza estruturalmente os primeiros poemas de cada seção. Na primeira, o primeiro poema é um retrato do artista pintado com palavras, também precedido por uma epígrafe: "Não ser é outro", de autoria do poeta português Fernando Pessoa, que elevou sua máxima ao extremo, diluiu-se em quatro *personas* poéticas. A epígrafe tem função de estabelecer a relação de um texto com outro e esta relação se concretiza nas duas partes de *Retrato do artista quando coisa* (2010). O segundo poema se assemelha a um dicionário, conforme apontei. Na segunda parte a "biografia" é descrita pelo sujeito lírico como "um caderno de haver frases nele":

1
Este é um caderno de haver frases nele.
Um rio passa perto.
Estou sentado no buraco do rio.
Emas no pátio engolem cobras.
Uma formiga está de boca aberta para a tarde.
As quatro patas da formiga tentam abraçar o sol.
Na verdade, não sei se são as patas da formiga
que tentam abraçar o sol
Ou se são minhas frases que desejam fazer esse
trabalho.
Agora uma brisa me garça.
E os arrebóis latejam.
(RAQC, 368).

Na verdade, não é um caderno no sentido *ipsis litteris*, é um poema, sendo assim, não há frases nele, há versos, palavras ligadas umas às outras voltadas para seu próprio código. O poeta costumava se auto definir como um "fraseador". No entanto, não podemos nos esquecer que um poeta não é somente um "fraseador", mas um doador de sentidos, e é isso que temos no poema: a criação de imagens sensoriais e inusitadas, a reflexão sobre o ofício lírico e o sujeito poético se posta como um contemplador da cena que retrata de modo inusitado, para na segunda composição afirmar que não é sensato:

2
Deus disse: Vou ajeitar a você um dom:
Vou pertencer você para uma árvore.
E pertenceu-me.
Escuto o perfume dos rios.
Sei que a voz das águas tem sotaque azul.
Sei botar cílio nos silêncios.

Para encontrar o azul eu uso pássaros.
Só não desejo cair em sensatez.
Não quero a boa razão das coisas.
Quero o feitiço das palavras.
(RAQC, 369-370).

No poema o sujeito lírico está diante de Deus criador e distribuidor de dons para receber o seu. Um dom muito simples, ser pertencido "para árvore", mas muito difícil de ser conseguido, para ser atingido só mesmo em poesia, porque ela tem força motriz para fazer as coisas e para falar delas. Depois de integrado à árvore o sujeito poético passa a ter uma percepção mais sensível das coisas: "perfume dos rios", "voz das águas", coloca "cílios no silêncio" e "Para encontrar o azul eu uso pássaro." As coisas percebidas e sentidas por ele não são enxergadas pela ótica da razão. Contudo, ele diz que: "Só não desejo cair em sensatez", porque isto seria o mesmo que encontrar "a boa razão das coisas", que ele também não deseja ter, posto que "Quero o feitiço das palavras." Ir contra a "boa razão das coisas" é ir contra todo um sistema instaurado há séculos. É se colocar num lugar de resistência e questionar o sentido do mundo, suas posições políticas, econômicas, inclusive condições de existência e suas fragilidades e fragmentações. O fato de desejar "o feitiço das palavras", demonstra também que o questionamento do sujeito poético se estende igualmente às reflexões sobre os sentidos nos planos amplos da arte, a busca pela palavra de fonte, o diálogo com as outras formas de expressão artística aludidas no livro: a fotografia, a escultura, o cinema.

O poema número 11 é um bom exemplo para ilustrar a inconformidade do eu lírico com o sistema em que está inserido. Sobretudo, demonstra como se colocar numa posição de transgressão:

11
A maior riqueza do homem é sua incompletude.
Nesse ponto sou abastado.
Palavras que me aceitam como sou – eu não
aceito.
Não aguento ser apenas um sujeito que abre
portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que
compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora,
que aponta lápis, que vê a uva etc. etc.
Perdoai.
Mas eu preciso ser Outros.
Eu penso renovar o homem usando borboletas.
(RAQC, 374).

O sujeito poético reconhece o homem como um ser incompleto, sendo assim, é um ser em formação que se constrói na relação com o outro, isto é, se integrando ao outro. Mas não a um outro qualquer, não àquele da "Dona Lógica da razão", manifesto

na gradação dos versos 5, 6, 7, 8 “que abre/portas”, “puxa válvulas”, “olha o relógio”, “compra pão” em hora determinada todos os dias, “vai lá fora”, “aponta lápis” e “vê a uva”. Este homem atropelado pelo capitalismo tardio – automatizado, que lembra muito o homem retratado por Chaplin no filme *Tempos modernos*, que somente aperta botões, não é o arquétipo de homem que o sujeito da poesia de Manoel de Barros deseja ser. Ele quer antes, aquele que enxerga as coisas diminutas, que passa por transformações constantes se renovando como a natureza, o homem de espírito livre que consegue enxergar as coisas em sua essência. Importante observar que, quando vai tratar sobre o tipo de homem que deseja ser, o ritmo do poema, muda. Não vemos mais a alternância de versos longos e curtos, os versos se alongam, as palavras do campo da automatização são separadas por vírgulas, e ainda que este sinal seja empregado, ele não elimina o efeito de acontecimentos de coisas em série, intencionado pelo artista, visto que o ritmo do poema encena a correria do homem da atualidade.

No verso 10 “Perdoai”, o ritmo fica lento mais uma vez, pela alternância do verso curto. Embora haja o emprego de apenas uma palavra, o sentido evocado por ela remete à lentidão, calmaria, clamor e também pela entonação da leitura. O pedido de perdão ocorre porque o eu poético num gesto de transgredir o convencionado, expõe sua necessidade, “eu preciso ser Outros”, pois uma existência regrada, automatizada não lhe interessa. Ele precisa se renovar "Eu penso renovar o homem usando borboletas." Tal renovação será integrar a condição humana à natureza, uma vez que nesta poética se verifica uma ideia de união final à natureza, o homem que vira poleiro para pássaro a exemplo do bandarra Bernardo da Mata “É que tem uma caverna de pássaros/dentro de sua garganta escura e abortada” (BARROS, 2010, p. 211).

Este poema apresenta uma identidade com o poema “Poética” de Manuel Bandeira, inserido no livro *Libertinagem* (1930), no qual o sujeito lírico brada que está “farto de lirismo comedido”, de “lirismo bem-comportado”, “de lirismo funcionário público”, pois este tem horários definidos e funções protocolares. Seu desejo é ter o lirismo dos loucos, dos palhaços shakespearianos. Entretanto, o querer do sujeito lírico de Bandeira não é concretizado por ele, mas posteriormente em um tempo relativamente curto, é realizado por Manoel de Barros com a publicação de *Poemas Concebidos sem pecado* (1937), livro de estreia do poeta mato-grossense, em que se observa a lírica dos loucos e dos tontos se dizendo. Ao contrário do sujeito lírico de Bandeira, o de Barros já encena uma renovação do lirismo, “pensa renovar o homem usando borboletas.”

Todavia, este desejo é parcialmente renovado, pois somente o tonto, o louco chega ao ápice de sua integração à natureza, o homem prático, para quem tudo deve ter uma utilidade, o homem douto, o erudito, aquele que destrói a imagem poética quando a nomeia, ainda não foi renovado, portanto, este querer está no âmbito do desejo, o pensamento ainda não foi concretizado.

Os poemas inseridos no livro *Retrato do artista quando coisa* (2010) de Manoel de Barros, assim como outras composições de seu *corpus* poético, seguem com a tematização da natureza e a preocupação com questões do homem, de sua condição na modernidade, à reflexão do fazer poético, e, também com indagações sobre o lugar da arte no mundo prático. O último poema do livro em estudo expressa tudo isso:

12 (Apêndice)
Ninguém consegue fugir do erro que veio.
Poema é lugar onde a gente pode afirmar
que o delírio é uma sensatez.
A limpeza de um verso pode estar ligada a
um termo sujo.
Por não ser contaminada de contradições a
linguagem dos pássaros só produz gorjeios.
O início da voz tem formato de sol.
O dom de esculpir o orvalho só encontrei
na aranha.
Pelos meus textos sou mudado mais do que
Pelo meu existir.
Não é por fazimentos cerebrais que se
chega ao milagre estético senão que por
instinto linguístico.
Sabedoria pode ser que seja ser mais
estudado em gente do que em livros.
Quem se encosta em ser concha é que pode
Saber das origens do som.
(RAQC, 374-375).

Este poema ao contrário dos outros, recebe um título, "Apêndice", que curiosamente está entre parêntese e somente por esta forma de apresentação, atrai a atenção para o que será tratado nele. Depois disso, surge outra perquirição, sobre a aplicação do termo "apêndice" numa composição poética. Ainda que o texto lírico seja, nas palavras de Paz (1982), um organismo anfíbio que se nutre de outros gêneros, tal uso causa certa estranheza, porque este elemento usualmente não é aplicado ao texto poético, trata-se de um texto elaborado pelo próprio autor e anexado a outro como parte integrante, normalmente é utilizado em textos científicos. Se assim tal elemento se organiza, então, infiro que a utilização dele é de escolha consciente do artista, mesmo porque estamos falando a propósito de um poeta cônscio de seu ofício.

Deste modo, deduzo que ao empregar o termo apêndice como título do último poema do livro, Barros encontrou uma forma de se inserir em seu texto, porque o livro é um *Retrato do Artista quando coisa* (2010). Para tratar sobre seu procedimento de criação o sujeito lírico apresenta uma súmula do processo criador. Nele está reencenada uma série de perquirições encontradas no *corpus* poético do escritor, como: a poesia ser espaço para o delírio e não para sensatez, "A limpeza de verso pode estar associada a um/termo sujo", não poderia ser de outra maneira na poesia do traste. Ou ainda, ressaltar sobre a beleza da linguagem do pássaro, seus gorjeios e cantos, destacar a vibração da voz do sol e de outras coisas que não possui voz. De fundir coisas irreconciliáveis, porque as antíteses enriquecem o verso, a repulsa por "palavras bichadas de ." Isto porque sua transformação não vem de sua existência, mas de seus textos, cada vez que escreve um novo texto se reescreve, se recria, se rediz, porque coloca o signo linguístico em funcionamento e lida com todas suas possibilidades de sentidos, porque cada ato de escrita é transformado em um dizer diferente, dizer como se fosse a primeira vez, mesmo porque conforme as palavras do sujeito lírico, não se "chega ao milagre estético senão que por/instinto linguístico." E Barros como artista, alcançou o "milagre estético", porque reconheceu as possibilidades de significação e ressignificação da palavra, da mesma maneira que reconheceu a correspondência de som e sentido e seus possíveis limites. Além disso, construiu sua experiência no diálogo com outras artes, como: a fotografia, a música, a pintura, a escultura, o cinema e a literatura.

Em *Retrato do artista quando coisa* (2010), o diálogo ocorre com a fotografia, ainda que os retratos sejam pintados com palavras e os traços se pareçam mais rabiscos, pois o que vemos é a transfiguração do artista para coisa. Tal ascensão não ocorre para o plano elevado em termos do normatizado, mas para baixo, para coisas rasteiras, "mijadas de chão."

A ideia de retrato é encenada em Manoel de Barros desde seu início no cenário da poesia lírica brasileira. Em seu primeiro livro, *Poemas concebidos sem pecado* (1937), em sua terceira seção intitulada de "Retratos a carvão", o sujeito poético apresenta o retrato de cinco personagens distintas em cinco poemas que recebem como títulos os nomes destas *personas*: "Polina", "Um bichinho pretinho com pouca experiência de/sofrimento/Mas pra sua idade o suficiente." (BARROS, 2010, p. 25). "Cláudio", o arameiro que cantava, entoava "*Ai, morena não me escreve/ Que eu não sei a ler*", (grifo autor), (BARROS, 2010, p. 26). "Sabastião", "Todos eram iguais

perante a lua/Menos só Sabastião, era diz - que louco daí pra fora." “Raphael”, "Raphael não era o pintor/Nem o anjo de Raphael/Ponhamos que fosse um anjo/O anjo de sua mãe." (BARROS, 2010, p. 27-28). E o último “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!" (BARROS, 2010, p. 29). Os retratados são pessoas que estão à margem da sociedade e representam o embrião do sujeito que será valorado desde o primeiro ao último livro do poeta, o que reafirma sua realização da lírica de bugre.

O motivo da fotografia está também na obra *Ensaios fotográficos* (2000), que foi publicado dois anos depois de *Retrato do artista quando coisa*, publicado em 1998. Este livro é dividido em duas partes, a primeira recebe o mesmo título da obra e a segunda é nominada de “Álbum de família”. A primeira parte é composta por 15 poemas de curta extensão, todos intitulados, o que desperta certa curiosidade, porque grande parte dos poemas do autor não tem título. Os títulos aparentemente não apresentam relação entre si. Entretanto, uma leitura atenta mostra que tratam de motivos que possuem uma ligação além do aparente. Os temas glosados nos poemas são do universo usualmente destacado pelo poeta: a natureza, os animais, os mendigos, a linguagem, a preocupação com o ofício poético, a busca pela palavra imagem, a referência a outros escritores como, Maiakoviski o poeta russo, Rabelais, escritor cômico francês, o pintor espanhol Joan Miró, inclusive iluminuras da pintora Martha Barros, frequentemente representadas em livros do poeta, lembram alguns traços do pintor.

No primeiro poema, “O fotógrafo”, o sujeito poético conta sobre as dificuldades de fotografar o silêncio. Porém como um observador de minúcias, depois de sair de uma festa, sai pelas ruas da cidadela madrugada adentro fotografando coisas as quais há uma impossibilidade da lente de sua câmara capturar, como: "um silêncio que carrega um bêbado", "o perfume de um jasmim", "uma lesma pregada na existência", "uma nuvem de calça". O desejo do sujeito lírico não é o de simplesmente reter um ângulo sob uma determinada perspectiva de uma pessoa, ou objeto, mas reter sua essência, seu sentido verdadeiro.

O FOTÓGRAFO

Difícil fotografar o silêncio.
Entretanto tentei: Eu conto:
Madrugada a minha aldeia estava morta.
Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre
as casas.
Eu estava saindo de uma festa.

Eram quase quatro da manhã.
Ia o silêncio pela rua carregando um bêbado.
Preparei minha máquina.
O silêncio era um carregador?
Estava carregando o bêbado.
Fotografei este carregador.
Tive outras visões naquela madrugada.
Preparei minha máquina de novo.
Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.
Fotografei o perfume.
Vi uma lesma pregada na existência mais do que na pedra.
Fotografei a existência dela.
Vi ainda um azul perdão-perdão no olho de um mendigo.
Fotografei o perdão.
Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.
Fotografei o sobre.
Foi difícil fotografar o sobre
Por fim eu enxerguei a *Nuvem de calça*.
Representou para mim que ela andava na aldeia de braços, com Maiakoviski – ser criador.
Fotografei a *Nuvem de calça* e o poeta.
Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa mais justa para cobrir sua noiva.
A foto saiu legal.
(RAQC, 379-380).

Conforme Roland Barthes em seu livro *A câmara clara* (1984), a fotografia é composta por duas etapas, a se constitui por meio de um mecanismo ótico em que acontece a apreensão de instantes que jamais se repetirão. Para ele a fotografia é o retorno do morto. A asseverações de Barthes demonstram que o desejo do sujeito poético de registrar a essência das coisas somente sobrevirá em poesia, na imagem de um instante único registrado na memória do sujeito lírico, porque não poderá registrá-las de forma química e física, tão pouco poderá registrar seus planos e perspectivas.

A segunda parte do livro "Álbum de família" é composta por um conjunto de 11 poemas relativamente curtos, todos com títulos. Ao contrário da primeira parte do livro na qual se visualiza um fotógrafo, que através de suas lentes tenta capturar a representação inapreensível do outro, na segunda parte, depara-se com um autorretrato. Inclusive este é o título do primeiro poema desta seção. Nele, o sujeito poético além de fazer gracejos sobre o momento de seu nascimento, também faz alusão sobre 14 vezes que morreu. As mortes, na verdade, representam fases, transições, etapas da vida deixadas para trás. Ainda afirma que só falta à última, uma referência clara à morte física. O sujeito lírico fala sobre 14 livros que escreveu. Desta afirmação, percebe-se que a voz do sujeito poeta parece colada a da voz lírica. Nota-se que o autorretrato pertence a uma época de maturidade do sujeito poético/poeta, em que já atingiu

autoconhecimento, por isso consegue expressar sobre si e sobre o outro. Como o próprio título da seção indica, os poemas que se seguem trazem como tema a família do sujeito lírico, o pai, o irmão, o avô. Estas figuras são integradas à cena poética através das lembranças de tempos idos.

AUTORRETRATO

Ao nascer eu não estava acordado, de forma que
Não a hora.
Isso faz tempo.
Foi na beira de um rio.
Depois eu já morri 14 vezes.
Só falta a última.
Escrevi 14 livros
E deles estou livrado.
São todos repetições do primeiro.
(Posso fingir de outros, mas não posso fugir de mim.)
Já plantei dezoito árvores, mas pode que só quatro.
Em pensamento e palavras já namorei noventa moças,
mas pode que nove.
Produzi desobjetos, 35, mas pode que onze.
Cito os mais bolinados: um alicate cremoso, um
abridor de amanhecer, uma fivela de prender silêncios,
um prego que farfalha, um parafuso de veludo etc etc.
Tenho uma confissão: noventa por cento do que
Escrevo é invenção; só dez por cento é mentira.
Quero morrer no barranco de um rio: – sem moscas
Na boca descampada!
(RAQC, 389-390).

O autorretrato atrai a atenção, porque Manoel de Barros, em entrevista a Antônio Gonçalves Filho, jornal *Folha de São Paulo* afirma com certa hesitação que "Não sou biografável. Ou talvez seja". Mas a biografia é sua vida vista por alguém externo a ela, então, ela não pode representar o indivíduo como verdadeiramente é. Ao contrário da autobiografia em que ele seleciona suas memórias e a retém, presentifica acontecimentos pretéritos e tenta equilibrar o real e o imaginário. E ainda traz à tona lembranças que a memória evoca e faz reviver aquilo que, às vezes, foi visto e revisto com outras cores.

Barros através de suas criações líricas, documentários e entrevistas tentava explicar sua poética, mas sua poesia fala por si mesma. Sua poética está diluída em suas composições líricas, assim como seu modo de pensar a arte.

Apontar semelhanças em escritores de períodos e sistemas literários distintos é sempre um risco. A intenção aqui é a de abordar sobre escritores que além de se preocuparem com o conteúdo de suas obras, apresentavam também uma reflexão legítima com a forma de expressão deste conteúdo. Para isso buscavam o que Blanchot

(2005) caracterizou de experiências análogas. Isto quer dizer que ninguém se significa sozinho, mas na relação com o outro, na leitura dos outros. E pelas leituras dos livros em análise, notei que tanto Joyce quanto Barros, tinham um vasto horizonte de leituras, cujas histórias são percebidas em suas obras.

Os procedimentos de escrita destes escritores não estão à deriva, ao contrário disso, são meticulosamente pensados e repensados, examinados e reexaminados. Estes autores adentram profundamente no aspecto formal, sem, contudo, deixar que isso se converta no cerne de suas criações, porque sabem que pensar a forma não consiste em formalismo – eles sabem que a forma é parte fundamental para pensar a arte. Cabe dizer que, a experiência estética tanto de James Joyce quanto em Manoel de Barros é mediada pelo revivido, reviver algo que ficou para trás. É evidente que é um reviver diferente, porque é recriado, e a percepção da própria experiência revivida é forjada pela memória. O narrador do romance de Joyce, Stephen, assim como o sujeito lírico de Barros, sentem os elementos evocados. Desta maneira, tanto a narrativa como a poesia de percepção, tal como arte também o é, por isso permanece em nós como memória, lembranças.

Tal como James Joyce, Manoel de Barros criou um tratado de poética nas suas composições líricas e nelas sempre discutiu a propósito de seus caminhos estéticos, seu processo de criação, o modo como percebia a arte na modernidade. Ressaltou que sua lírica era de bugre, andava por "desvios", deu-lhe aparência de simplicidade, o que contribuiu para que vários de seus leitores lhe desse a alcunha de poeta do Pantanal, ou que a definisse como lírica para crianças pelo tratamento que dá a imagem dela. Entretanto, esta poética fora construída na tensão entre velar desvelar, lógica e ilógica, ínfimo e grandioso, popular e erudito, linguagem cotidiana e linguagem arcaica, dentre outros.

Maria Heloísa Martins Dias, no artigo “Espaço e linguagem na poesia de Manoel de Barros: uma constante (des)aprendizagem” (2009), que consta de um estudo do *Livro sobre nada* (1996), assegura que existe um impasse na poética do escritor, que de seu ponto de vista estaria nesta aparência de simplicidade, que inclusive era destacada pelo próprio autor, tanto nas composições, notas e entrevistas, etc. Para a autora, esse enaltecimento do ínfimo deveria ser colocado sob suspeita, porque o texto de Barros oferece armadilhas para o leitor, na medida em que destaca que a leitura do mundo natural que lhe serve como fonte e é dividida com outros universos, em que a

intelectualidade, a referencialidade a outras fontes literárias, se apresentam como "contraface do espontâneo". Neste aspecto, concordo com Martins, o *corpus* lírico do mato-grossense, de fato, busca a ingenuidade, naturalidade e até se expressa de forma espontânea, mas de simples não tem nada.

O poeta era dono de uma erudição invejável, sua biografia dá conta disso, contudo é em sua criação poética que ela se desponta. Nela o poeta dialoga com grandes figuras do cenário artístico, religioso e filosófico, tais como: James Joyce, Gogol, Shakespeare, Proust, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Ovídio, Baudelaire, Rimbaud, Platão, Sócrates, Marx, Kierkegaard, padre Antonio Vieira, Jesus Cristo, o profeta Jeremias, a Chaplin e também com os pintores: Chagall, Van Gogh, músico, Chopin, dentre outros. Além de demonstrar conhecimento sobres estas figuras, em alguns poemas, Barros se coloca ao lado delas. Sendo assim, sua lírica jamais será simples, mas trata de motivos corriqueiros por meio dos quais, mostra a grandiosidade da linguagem através de sua capacidade de modulação, tal como escrever um tratado de poesia no bojo de suas criações, se aproveitava da mobilidade dos gêneros para descompartimentá-los e extrair o máximo de suas potencialidades expressivas.

Carlos Eduardo Brefore Pinheiro em sua tese de doutorado, "Entre o ínfimo e o grandioso, entre o passado e o presente: o jogo dialético da poética de Manoel de Barros" (2011), na qual fez uma pesquisa sobre o livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), assegurou que Barros, neste livro, criou um tratado de poética em seus poemas, no qual confirmou os mecanismos empregados por ele, na sequência, o pesquisador ressaltou que não era somente nele que tal intento ocorreu, mas ao longo de sua produção literária. No entanto, seu estudo abarcou somente a obra *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), na qual lançou um olhar sobre os caminhos estéticos trilhados pelo autor em que demonstrou:

> [...] como se articulam as duas macro-relações que regem os poemas: (a) a dialética entre o ínfimo e o grandioso, e (b) a dialética entre o passado e o presente – sendo a figura humana o elemento de ligação entre todas estas vertentes, num movimento cósmico que liga céu e terra, a infância e o momento atual, e os reinos animal, vegetal e mineral, como manifestações do devir da vida humana por meio da palavra. (PINHEIRO, 2011, p. 14).

O estudioso depreendeu que o poeta brasileiro criara um tratado poético na sua obra de criação literária, noção com a qual estou de acordo – optou por circunscrever seu estudo à obra *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001). Porém, acredito que o

tratado poético elaborado por Manoel de Barros se estenda além da dialética entre o ínfimo e o grandioso, o passado e presente, na medida em que rompe com a divisão de gêneros, quebra as normas da linguagem para convertê-la em brinquedo e urdir um mundo no qual a palavra é única realidade do homem.

No itinerário a seguir, demonstro a leitura de alguns poemas nos quais o escritor se nutre dos mais variados gêneros de escrita em suas composições que coadunam para compor a sua poética.

ITINERÁRIO III

O TRATADO POÉTICO DE MANOEL DE BARROS: UMA TERAPIA LÍRICA QUE ABORTA O BOM SENSO

A terapia literária consiste em desarrumar a linguagem
A ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos.
(Manoel de Barros).

Percurso I – poema estruturado como oração

O livro *Poesias* (1947), é o terceiro do *corpus* de Manoel de Barros, e se difere dos demais, em termos de extensão, é maior, os motivos tratados nele são mais variados. Nesse sentido, há nele pouca identidade com seu livro de estreia, *Poemas concebidos sem pecado* (1937), a maioria dos poemas são longos ao estilo prosa poética. Neste período, o escritor ainda buscava encontrar sua dicção pessoal num espaço que poetas já consagrados como Manuel Bandeira, Carlos Drummond Andrade, João Cabral de Melo Neto mantinham seus ofícios ativos – os escritores da chamada geração de quarenta e cinco, a qual tradicionalmente a crítica filia o autor mato-grossense.

Nesta obra, o poeta fala sobre os fatos decorrentes da época, o pós-guerra, do mesmo modo buscava novos formas de expressão. Então, há no livro duas composições que seguem os preceitos da poética clássica, um soneto cujo título é "Viagem", um dos temas mais antigos tratados em literatura, nas epopeias greco-latinas e na judaico-cristã, a *Bíblia*, que trata das peripécias do povo hebreu. Uma composição de forma fixa muito usada por Petrarca, Camões e Bocage. O outro poema é uma ode, nominada "Ode vingativa", a ode é uma forma de composição lírica cujas estrofes são simétricas. Sua origem reponta ao grego antigo e significa canto, por isso tinham acompanhamento musical, normalmente tematizava assuntos elevados, porém a ode de Barros não tem motivo elevado, mas baixo, considerado inclusive como pecado capital para demarcar o lugar de onde entoará seu canto. Há no livro também uma composição cuja estrutura lembra uma oração, "Pedido quase uma prece", sobre a qual lanço um olhar mais

detalhado, pois considero que esta marca o projeto da elaboração do tratado poético do poeta. Vejamos:

PEDIDO QUASE UMA PRECE

a Nelson Nassif

Senhor, ajudai-nos a construir a nossa casa
Com janelas de aurora e árvores no quintal –
Árvores que na primavera fiquem coberta de flores
E ao crepúsculo fiquem cinzentas como a roupa dos pescadores.

O que desejo é apenas uma casa. Em verdade,
Não é necessário que seja azul, nem que tenha cortinas de rendas.
Em verdade, nem é necessário que tenha cortinas.
Quero apenas uma casa em uma rua sem nome.

Sem nome, porém honrada, Senhor. Só não dispenso a árvore,
Porque é a mais bela coisa que nos destes e a menos amarga.
Quero de minha janela sentir os ventos pelos caminhos, e ver o sol.
Dourando os cabelos negros e os olhos da minha amada.

Também a minha amada não dispenso, meu Senhor.
Em verdade ela é a parte mais importante deste poema.
Em verdade vos digo, e bastante constrangido,
Que sem ela a casa também eu não queria, e voltava pra pensão.

Aos menos, na pensão, eu tenho meus amigos
E a dona é sempre uma Senhora do interior que tem uma filha alegre.
Eu adoro menina alegre, e daí podeis muito bem deduzir
Que para elas eu corro nas minhas horas de aflição.

Nas minhas solidões de amor e nas minhas solidões do pecado
Sempre fujo para elas, quando não fujo delas, de noite,
E vou procurar prostitutas. Ó Senhor, vós bem sabeis
Como amarga a vida de um homem o carinho das prostitutas!

Vós sabeis como tudo amarga naquelas vestes amassadas
Por tantas mãos truculentas ou tímidas ou cabeludas
Vós bem sabeis tudo isso, e portanto permiti
Que eu continue sonhando com a minha casinha azul.

Permiti que eu sonhe com a minha amada também, porque:
– De que me vale ter a casa sem ter mulher amada dentro?
Permiti que eu sonhe com uma que ame andar sobre os montes descalça
E quando me vier beijar faça-o como se vê nos cinemas ...

O ideal seria uma que amasse fazer comparações de nuvens com vestido, e peixes com avião;
Que gostasse de passarinho pequeno, gostasse de escorregar

no corrimão da escada
E na sombra das tardes viesse pousar
Como a brisa nas varandas abertas...

O ideal seria uma menina boba: que gostasse de ver folha cair de tarde...
Que só pensasse coisas leves que nem existem na terra,
E ficasse assustada quando ao cair da noite
Um homem lhe dissesse palavras misteriosas...
O ideal seria uma criança sem dono, que aparecesse como nuvem,
Que não tivesse destino nem nome – senão que um sorriso triste
E que nesse sorriso estivessem encerrados
Toda a timidez e todo o espanto de uma criança que não têm rumo...
.....

Senhor, ajudai-nos a construir a nossa casa
Com janelas de aurora e árvores no quintal –
Árvores que na primavera fiquem coberta de flores
E ao crepúsculo fiquem cinzentas como a roupa dos pescadores. (P, 69-70-71-72).

A composição lírica é de longa extensão, ao todo são 64 versos dispostos em 11 estrofes. Na primeira, o sujeito poético inicia sua invocação à divindade; "Senhor ajudai-nos", clamando por um nós, embora o leitor somente tomará conhecimento deste outro, no verso 16 da terceira estrofe, ainda assim, sua presença não será materializada na composição, trata-se de um desejo, um pedido para que lhe seja concedida uma namorada. Como o poema versa sobre uma prece, um ato religioso no qual o suplicante busca estabelecer uma conexão com uma entidade divina, não há outras *personae* na tela poética, pois trata-se de um momento individual normalmente realizado em ambientes íntimos da casa, como os quartos.

As preces também podem ser realizadas em espaços coletivos da casa, como as salas, em que haveria participação de outras pessoas como os terços, as ladainhas. Contudo, na composição, o sujeito poético está só, num ambiente íntimo onde leva sua súplica que até então, só existe no nível do desejo. Vale dizer, que a primeira coisa que pede é a casa, que descreve detalhadamente, deste modo compondo formas de uma cena idílica, pela imagem "janelas de aurora", árvores no quintal repleta de flores na primavera, que ao entardecer "fiquem cinzentas como as roupas dos/pescadores". Faz uma comparação das cores das árvores com a cor das roupas dos pescadores para atenuar a simplicidade do lugar, para que nada destoe da atmosfera idealizada.

Na segunda estrofe o sujeito poeta lançou mão de outro recurso que reforçará sua pretensão de exprimir o motivo do poema em formato de uma prece, uma oração, tal como fizera na primeira, com a invocação, e uso do verbo na segunda pessoa do plural "ajudai-nos", com a colocação do pronome oblíquo depois do verbo, o que constitui uma ênclise errada do ponto de vista da gramática normativa, porque o verbo está no futuro. Tal emprego fora engendrado para passar uma ideia de formalidade, de respeito porque o sujeito lírico se dirige a uma divindade, a julgar pelo termo empregado no verso 6 da segunda estrofe, "Em verdade", o qual é reiterado mais de quatro vezes nos versos 9, 11, 18 e 19 e tem uma referência clara às palavras de Jesus no Evangelho de João: "Em verdade, em verdade vos digo", que segundo estudiosos bíblicos, como o pastor Sandoval Juliano e de Celso Eduardo Oliveira no livro *O estudo da palavra de Jesus* (2010), é repetida inúmeras vezes neste evangelho, e pode ser considerada uma forma de atestar que aquilo que afirma – uma repetição para enfatizar a mais pura expressão da verdade, uma verdade única e incontestável, ou também pode ser considerada como um traço de estilo do evangelista que usava superlativos ao representar a fala de Jesus. Barros igualmente escolhera grafar a palavra "Senhor" em maiúsculo da mesma forma que utilizado no contexto cristão e a mantém até o final da composição.

Em sua prece, o sujeito poético sustenta um tom de rogo até o final da segunda estrofe, quando fala sobre os moldes que quer sua casa, que pode ser até em uma rua "sem nome", ou seja, num lugar simples desprovido de riquezas e ostentação, onde prevaleça a beleza natural. Na terceira estrofe deixa um pouco de lado o pedido e passa a exigir, ainda na oração fala sobre coisas das quais não abrirá mão, como a árvore e a amada. Neste ponto da oração deixa explícito que está compondo um poema ao se referir à namorada: "Em verdade ela é a parte mais importante deste poema". Aqui há a intrusão do sujeito poeta, artista por trás do sujeito lírico, ser de existência ficcional que o poeta cria para se enunciar no poema, que se expõe e deixa claro que está produzindo, escrevendo um poema, isso revela que ele é um poeta consciente de seu ofício e não um poeta inspirado.

Outro elemento que demarca a presença do artista no quadro poético é a referência à pensão em que vivera durante o período que estudou no Rio de Janeiro sobre a qual escrevera outros poemas. Isto quando fala à entidade que sem a namorada não deseja ter a casa, que preferiria retornar à pensão que, conforme ele menciona na

quinta estrofe, a dona tinha uma "filha alegre", sobre quem Barros também escrevera um poema, "Estreante", no livro *Memórias inventadas: a segunda infância* (2006), no qual há alusão de que o sujeito artista, poético teria tido as primeiras experiências sexuais. O sujeito lírico esclarece que caso sua solicitação/exigência não seja atendida pretende retornar àquele lugar, se não foi possível realizar seu anseio com a "filha alegre", então, procurará "prostitutas": "O Senhor, vós bem sabeis/Como amarga a vida de um homem o carinho das/prostitutas." Vemos nesta estrofe, que o sujeito admite que como homem tem suas fraquezas físicas. Precisar de carinho das "prostitutas" significa que o homem não tem uma pessoa a quem ama, e que lhe corresponda, por isso "amarga" a vida de quem necessita deste tipo de carinho. Pode significar também que o homem, no sentido amplo da palavra, tenha uma vida promíscua e, ao que parece, é o que ele tenta evitar.

Na sétima estrofe o sujeito poético continua a falar sobre a vida das "prostitutas", em que ressalta que elas têm uma vida difícil, desprovida de *glamour* com "vestes amassadas", tocadas por "mãos truculentas", "cabeludas", por homens dos mais variados aspectos que podem tratá-las de várias formas, desde as gentis às grosseiras. O sujeito lírico esclarece que a vida de quem precisa procurar as "prostitutas", semelhantemente as delas também é difícil, por isso suplica à Santidade para que lhe permita ter sua casinha com sua amada. Na estrofe, fica explícita a onisciência da divindade a que se reporta: "vós sabeis", "sabeis tudo isso", para assegurar que ela o conhece e por isso permitirá que ele tenha seus rogos atendidos.

Da oitava estrofe em diante, o sujeito lírico passa a dizer como quer que sua amada seja: uma mulher simples "que ame andar sobre os montes descalça", mas no que se refere às manifestações de carinho, ao lhe beijar deve ter a sensualidade das estrelas de cinema, verso 42, o qual é concluído com reticências, para que o leitor depreenda o que seguirá depois do beijo. Em síntese, seu anseio é o de que sua amada seja ingênua ao modo dos andarilhos e à criança que, posteriormente, figurarão reiteradamente na lírica do poeta. Que na sua ingenuidade seja capaz de "fazer comparações de nuvens com vestido, e peixes e avião". Sendo capaz de fazer comparações, a mulher seria semelhante ao poeta, às crianças que brincam de faz de conta com as palavras e que também gosta dos seres pequenos como os passarinhos.

Na penúltima estrofe, o sujeito lírico declara que "O ideal seria uma menina boba", "uma criança sem dono", "que não tivesse destino nem nome" em cujo "sorriso

estivessem encerrados/ Toda a timidez e todo espanto das crianças que não tem rumo...". Ele não deseja qualquer mulher, quando se alude para que seja igual a criança é porque anseia por uma pessoa não contaminada pela cultura, que ainda não perdeu a capacidade de admirar as coisas mais ínfimas. Por isso, seu pedido é bastante específico, deve ser uma moça que seja sua parceira em todas as situações. Sendo ela uma voz que fala a partir do chão, dos pequeninos, dos desarrazoados, sua companheira também deve ser "aparelhada" com esta maneira de ver o mundo e as coisas, para não destoar do lugar onde deseja viver. Já na última estrofe, repete a primeira, como modo de enfatizar, reforçar seu pedido, para que a prece seja atendida.

A composição "Pedido quase uma prece", encena como motivo as coisas comuns ao repertório poético do autor desde que ele se inaugura no cenário lírico nacional e prosseguiu em suas produções posteriores, a saber, a criança, o pássaro, o mendigo, as coisas da natureza. Já o modo de expressão que empregou – a estrutura de uma prece, comum ao contexto religioso, o qual mantêm nela, como a invocação, através do pronome de tratamento " Senhor", "meu Senhor", "ó Senhor", " Vós Sabeis". O modo como empregou os verbos "ajudai-nos", "destes", "podeis", "sabeis", "permiti", aplicados sempre na segunda pessoa do plural, também frequentes no discurso religioso, não foi mais empregado. Já os intertextos bíblicos são usuais no *corpus* poético do autor.

Como este poema está inserido no terceiro livro do escritor, faz parte de um período em que ele buscava experimentar a técnica composicional, embora não tenha repetido mais esta estrutura, ela fez parte de um período de aprendizado do ofício, e a imbricação de gêneros textuais está em todas suas obras, ademais como assegura Staiger (1993): "Com isso apenas repetimos que qualquer obra poética participa de todos os gêneros. Do mesmo modo que qualquer comunicação linguística, por mais primitiva que seja, envolve toda índole da língua, ou pelo menos, baseia-se nela". (STAIGER, 1993, p. 140). Barros era um escritor que examinava e reexaminava seu se serviu deles para esquematizar um tratado poético no bojo de suas composições líricas. E ouso afirmar que é em *Poesias* (1947), que este objetivo se deslancha.

Percurso II – Poemas que se estruturam como uma lista

Seguindo minha hipótese de leitura, sobre o autor criar um tratado poético no interior de suas criações literárias, na obra *Gramática expositiva do chão* (1966), tal procedimento é empreendido. Há um poema que contribui para tal interpretação. Na sua primeira parte intitulada "Protocolo vegetal", composta por cinco poemas, o primeiro tem a estrutura de uma lista na qual os mais variados objetos são postos lado a lado:

1.

Trata de um 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 sua semente viva
3 correntes e latão 1 caixa de papelão contendo pre-
gos ruelas zíperes e diversas cascas de cigarra estoura-
das no verão 1 caneco de beber água 1 boneco de pano
de 50 centímetros de altura com inscrições nas costas
"O FANTASMA DE OLHOS COSTURADOS" 2 senho-
ras da zona (esculturas em mangue) 29 folhas de cader-
no com escritos variados sob os títulos abaixo:

a - 29 escritos para conhecimento do chão atra-
vés de São Francisco de Assis
b - protocolo vegetal
c - retrato do artista quando coisa
d - a criatura sem o criador
e - você é um homem ou um abridor de lata?

e mais os seguintes pertences de uso pessoal:

o pneu o pente
o chapéu a muleta
o relógio de pulso
a caneta o suspensório
o capote a bicicleta
o garfo a corda de enforcar
o livro maldito a máquina
o amuleto o bilboquê
o abridor de lata o escapulário
o anel o travesseiro
o sapo seco a bengala
o sabugo o botão
o menino tocador de urubu
o retrato da esposa na jaula

e a tela. (GEC, 121-122).

No início do poema tem uma explanação sobre seu motivo, os dois versos estão destacados em itálico, uma marca da qual se pode deduzir, seja um modo que o autor empírico encontrou para adentrar no espaço poético. Em seguida, há mais dois versos, os quais infiro, seja impressa o sujeito lírico que comunica o fato acontecido. A prisão sem motivo de um homem que, contrariando a visão de uma sociedade capitalista e competitiva, não ascende a um posto elevado, não se torna alguém que pratica atos notórios e grandes, mas alguém cuja ascensão se dá para baixo; "entrara na/prática de limo", se tornara uma pessoa descartada, à margem da sociedade, um ser residual, uma borra que incomoda os passantes da cidade, embora não haja indicação precisa de espaço, mas as cadeias, os presídios, se localizam nas cidades ou em seu entorno. Outro indício dessa localização está na descrição dos objetos pertencentes ao preso, os quais são listados inclusive por quantidade pelo sujeito poético, numa enumeração caótica a qual não tem nem separação por vírgula, fato que contribui para o ritmo acelerado do poema. Todos os pertences do sujeito são objetos cuja utilidade já expirara, não tem mais serventia para a sociedade, por isso foram descartados, até mesmo as pessoas, o próprio homem, as "Senhoras da zona", que são rejeitados pela sociedade.

Como vimos, ainda que o poema foi composto ao mesmo modo que uma lista, essa está disposta em três formatos diferentes. A primeira, consta de uma enumeração desordenada, vai do verso 4 até o 17. A segunda está dentro de um caderno do preso, que o sujeito poético passa a descrever, versos 18 a 24, uma vez que ele não tem voz na composição, há somente um dizer sobre ele. Nessa lista, há os títulos das seções dos escritos do "caderno de poemas", os quais são listados ordenadamente com a classificação feita com letras do alfabeto, estes são bastante curiosos, porque são títulos de poemas e de livros do poeta e, é por eles que conhecemos o ponto de vista do preso. A terceira, começa no verso 25 e se prolonga até o verso 39 e o sujeito poético volta a elencar os itens de modo caótico, em que objetos distintos, mais uma vez são listados em sua maioria, um paralelo ao outro. Os objetos listados semelhantemente à primeira lista não são separados por vírgula, como foram dispostos em sua maioria em pares, isso confere uma fluidez rítmica.

O poema número 2 da primeira parte do livro *Matéria de poesia* (1970), também se assemelha a uma lista elaborada com frases/versos sobre coisas que podem ser feitas em favor da poesia:

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 bre-
nhentas 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 no olho, moscas
de pensão...
h - Aprender a capinar com enxada cega.

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

j – Deixarem 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...
(MP, 148).

O sujeito lírico inicia o enunciado aludindo que uma infinidade de coisas "poderia" ser feita em "favor da poesia". Porém, como emprega o verbo "poder" no futuro do pretérito do modo indicativo significa que muito pouco é feito. E sendo feito pouco em benefício da poesia na atualidade, ela tem se restringido cada vez mais a espaços acadêmicos, a leituras críticas. Não que essas leituras não sejam importantes, mas a maior prerrogativa de qualquer gênero de texto é que ele tenha muitos leitores. Quanto mais os leitores leem, mais sentidos haurem dos textos, revitaliza-os, coloca-os em movimento, renova a linguagem. Umberto Eco (2005) declara que todo texto é produzido pressupondo um leitor/intérprete que no gesto de interpretar, lança mão da linguagem, patrimônio da sociedade, bem como, de convenções culturais. Sendo assim, o ato de leitura é uma ação de produção de conhecimento de si mesmo e do outro.

Conforme Eco (2008), para tentar compreender a obra, cada fruidor lança mão de determinadas atitudes ligadas à sua existência, a cultura, gostos, tendências, preconceitos, o que significa que suas perspectivas individuais são ressaltadas neste gesto. O autor enfatiza os textos artísticos, dos quais destaca seu modo de expressão. Para ele, a forma é válida esteticamente quando torna possível múltiplas perspectivas e traz à tona riqueza de detalhes, isso sem deixar de ser ela própria. Para Eco, mesmo uma obra de arte *fechada* pode ser considerada aberta, na medida em que suscita interpretações outras. "Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma execução, pois em cada *fruição* a obra revive dentro de uma perspectiva original". (p. 40).

Parece-me que a composição lírica de Barros clama por este tipo de leitor, um que dê vida ao seu texto, que enxergue possibilidades múltiplas de leituras e se torne capaz de dar continuidade à ação criativa. Não obstante, para que isso se concretize é necessário que o leitor se dispa de suas concepções lógicas, comuns ao mundo prático e sele um acordo ficcional com o autor, no qual a obra de arte, objeto produzido e organizado por uma série de efeitos expressivos, que permitem que cada possível intérprete possa lançar mão de seu horizonte de expectativas para compreender – por meio de um jogo de perguntas e repostas, os efeitos suscitados pelo texto, como incentivo à intuição e à inteligência demandada da obra, por sua forma singular orquestrada pelo autor.

Independentemente da cultura a qual o homem pertence, ele produz duas linguagens partindo de sua língua: a primeira é racional, empírica, prática, técnica. A segunda, mítica, mágica, simbólica. A primeira tem a finalidade de definir e denotar e é apoiada na lógica. A outra emprega mais a conotação, a analogia, a metáfora, se apoia na ambiguidade de sentidos, busca traduzir a subjetividade. Isso não quer dizer que uma não possa se nutrir da outra para ampliar as possibilidades de criação, ponto que defendo nesta tese. No poema número 2 de *Matéria de poesia* (1970), Manoel de Barros aparentemente se apodera da forma composicional de uma lista, que está organizada em ordem alfabética, semelhante a segunda lista inserida no poema "Protocolo vegetal". No entanto, à medida que se adensa à leitura do poema, sua estrutura lembra mais uma receita que contém orientações sobre coisas para se fazer em "favor da poesia".

O gênero textual "receita" designa vários tipos de textos, desde uma receita culinária, bulas de remédio, instruções de jogo, manuais de funcionamento de utilizar aparelhos domésticos, máquinas, carros, editais de concursos, manuais do consumidor,

folhetos informativos sobre prevenção de doenças e epidemias, dentre outros. São textos que diuturnamente nos circundam, oferecendo-nos orientações, através de uma linguagem concisa, clara e objetiva. Alguns deles apresentam uma estrutura com certo padrão, a exemplo das receitas e bulas de medicamentos. Muitos textos que se inscrevem nesta tipologia usam a forma que for mais apropriada para alcançar sua premissa fundamental – instruir os usuários, o leitor. Para sumarizar, este é um gênero técnico, com finalidade específica de informar, advertir, o que não é usual em composições poéticas, porém Barros o desautomatiza e utiliza sua estrutura em sua composição lírica.

A primeira orientação é a de "Esfregar pedras na paisagem". A criação de imagem desconcertante faz parte do universo poético do poeta, constitui-se como um elemento importante dela, assim como o uso da palavra "pedra", como tantas outras pertencentes ao reino mineral e vegetal. A palavra "pedra", pode ser compreendida como um dos fundamentos da poesia de Barros e também pode ser uma lição aprendida em Drummond, João Cabral. "Esfregar pedras na paisagem", é um modo de modificar tanto a pedra, como a paisagem e também a linguagem, por meio da qual o figurativismo foi produzido. Sobretudo, é uma maneira de tirá-las de suas formas habituais, assim como as palavras, corpo físico da poesia devem ser tiradas de seus significados corriqueiros, a sintaxe deve ser subvertida e o leitor encaminhado pelo ritmo dos versos e pelas imagens evocadas.

No verso 3, a indicação é a de que, em benefício da poesia se deve "Perder a inteligência das coisas para vê-las". Há uma digressão, para que o sujeito lírico/poeta explique a fonte da qual extraíra o verso – de Rimbaud, poeta simbolista francês, ao qual o escritor brasileiro se filia em termos de tradição lírica moderna. Inclusive há neste poema uma forte ressonância da composição *Délires II alchimie du verb* (Delírios II alquimia do verbo) do francês, poema em que o sujeito poético de Rimbaud declara ter inventado a cor das vogais e o verbo poético. A contradição expressa no verso 3 é um recurso corriqueiro na poética barreana, ademais, "Perder a existência das coisas", para enxergá-las é deixar de vê-las pela ótica da denotação e vê-las de modo conotativo, simbólico e destacar suas ambiguidades, torná-las polissêmicas e ressignificá-las. Nesse sentido, o verso foi "colhido" na fonte certa, pois de acordo com Leyla Perrone-Moisés (2000), Rimbaud também era inimigo da razão, antiburguês e andarilho (p.24).

No verso 5, a instrução passada pelo sujeito lírico do que se fazer para o proveito da poesia é o de se esconder atrás das palavras para se revelar. Se esconder para se expor é mais uma daquelas contradições caras ao poeta. De fato, o sujeito poeta se oculta para se revelar, isso porque cria um eu ficcional para se enunciar por ele, sobre esse assunto, Ítalo Calvino no artigo "Os níveis de realidade em literatura" (1978) assegura:

> Tudo isso me aproxima, pouco a pouco, do cerne do problema: os estratos sucessivos de subjetividade e de função que podemos distinguir sob o nome do autor, os vários eus que compõem o eu de quem escreve. A condição preliminar de qualquer obra literária é esta: a pessoa que escreve deve inventar aquele primeiro personagem que é o autor da obra. Que uma pessoa se coloque toda na obra que escreve é uma frase que se diz frequentemente, mas que nunca corresponde à verdade. É sempre só uma projeção de si mesmo que o autor coloca em jogo na escritura, e pode ser a projeção de uma parte verdadeira de si mesmo, assim como a projeção de um eu fictício, de uma máscara. Escrever pressupõe, toda vez, a escolha de um comportamento psicológico, de uma relação com o mundo, de uma impostação de voz, de um conjunto homogêneo de meios linguísticos e de dados da experiência e de fantasmas da imaginação, em suma, de um estilo. O autor é autor enquanto desempenha uma parte, como um ator, e se identifica com aquela projeção de si mesmo no momento em que escreve. (CALVINO, p. 6, In https://teste.proec.ufg.br/revista_ufg/.../textos/nivelliterario.pdf).

É comum percebermos na poética de Manoel de Barros pensamentos caros ao autor empírico, porque em muitos deles estão contidos nos poemas, outros são revelados pelo escritor em suas entrevistas e documentários, a exemplo da afirmação "Poesia é o belo trabalhado", contida no documentário: "Só dez por cento é mentira" (2010). Mas daí a acreditarmos que tudo que está posto na sua lírica diga respeito a seu eu empírico tem uma enorme distância, como afiança Calvino quando afirma sobre a projeção de algo verdadeiro sobre si mesmo e algo fictício no autor, depreendo que é isso que há no mato-grossense.

Nesta perspectiva, o leitor deve ficar atento às armadilhas que o texto poético deste autor lhe prepara. O fato de tratar de temas ligados à sua biografia e usar o Pantanal como espaço para ambientar sua poesia, adiciona-se a isso, os comentários e entrevistas sobre seu processo de criação, pode precipitar o leitor numa cilada, até mesmo porque nesta poética há várias situações em que o eu fala por um nós. Devemos olhar com desconfiança até mesmo para biografias, pois também se tratam de projeções da verdade. Então, ainda que fosse hábito do escritor falar sobre suas composições, quem melhor fala por elas são elas mesmas. A obsessão pela palavra está relacionada ao

fato dele desejar arejar, renovar a linguagem. Edgar Morin em *Amor, poesia e sabedoria* (2008) assevera que o poeta não tem que se fechar simplesmente no espaço destinado ao jogo de palavras e símbolos. Ele é sujeito competente, multidimensional, que concerne à humanidade e à política, contudo jamais pode se submeter à organização política. Sua mensagem é justamente ultrapassar o político. Deste modo, não tem compromisso em relatar a verdade, para isso existe entre outros, a mídia que tem esta prerrogativa, ainda comunica uma verdade relativa.

No verso 6, a recomendação é a seguinte: "Mesmo sem fome, comer as botas. O resto em/Carlitos". O verso é intrigante, comer sem ter fome não é nada agradável, além disso, a indicação não é para se alimentar de nada saboroso e nutritivo. Mas de um objeto, que se constitui como um ícone da cultura moderna, "as botas" de Chaplin, o ator que deu vida ao vagabundo mais conhecido do século XX. No filme, *In the gold rush* (1925), (Quimera de ouro), um dos mais conhecidos do ator. Nele Charlort, personagem representado por Chaplin vai com seu companheiro Big Jim procurar ouro nas montanhas gélidas do Alaska, evidente que não encontraram o precioso metal. No entanto, ficam expostos a todas as intempéries climáticas e inóspitas do lugar. A fome bate à porta dos dois em pouco tempo, sem nenhum tipo de alimento para saciar sua fome, Charlot num momento de delírio come as próprias botas como se estivesse num banquete em um restaurante. A cena é cômica e dramática, além de ser uma das mais belas imagens do cinema. O ator/produtor para criar esta imagem usa sua sensibilidade e técnica criativa para gerar um estado de ânimo aterrador no espectador, na medida em que congrega a beleza e a dor.

Mas o que o sujeito lírico da composição poética barreana propõe é ainda mais difícil de ser realizado. Charlot, quando comeu da bota estava tomado de um desvario provocado pela fome. Já o eu lírico do poema propõe que, para o benefício da poesia, o poeta, aquele que a escreve deverá ainda que sem fome, de modo consciente, "comer as botas". Entretanto, comer da bota aqui está empregado em sentido figurado, numa clara alusão à dificuldade de escrever o verbo poético.

A recomendação listada no verso 8 é exposta em forma de questionamento e consta de indagar sobre o que existe de "*você na água*?". Pergunta capciosa, porque é fácil saber o que há da água no sujeito, porém para saber o que há do sujeito na água, as coisas se complicam um pouco. Mas o modo mais simples seria que água funcionaria como espelho através do qual o sujeito poderia, tal como Narciso, ver sua imagem

refletida, pois possui várias simbologias, também pode ser enxergada como uma forma de espelho que refletiria sua imagem, que o possibilitaria se ver e possivelmente se reconhecer.

No verso 9 a indicação é: "Não usar colarinho duro", assim como nos versos 10 e 11, "em favor da poesia". Entretanto, a recomendação na verdade se refere ao tipo de linguagem que deve ser usada na poesia. A orientação é para não empregar uma língua empolada, esnobe, mas uma linguagem ao rés do chão, como a linguagem de "Furnas brenhentas de Mário-pega-sapo", sua primeira *persona* mendigo, do poema "A draga", do livro *Poemas concebidos sem pecado* (1937). Segundo o sujeito lírico a fala do mendigo era "nua", o que significa que era uma linguagem sem afetação, ingênua, cuja função era poética e não informativa, por isso compreendida por crianças e prostitutas.

No verso 12, "Nos versos mais transparentes enfiar pregos sujos,", bem como nos versos 13 e 14, a direção apontada também está relacionada à linguagem que serve para poesia. Neles a noção impressa é a de que as frases denotativas não têm valor para a poesia, por isso a necessidade de sujá-las, embaraçá-las com ambiguidades, porque a poesia é "para ser sentida e não comunicada", conforme Barros declarou por meio de seu sujeito poético no poema XV de *Arranjos para assobio* (1980). Os versos subsequentes, 15, 16, 17 seguem a mesma direção de preocupação com a linguagem e a criação de imagens com palavras, as quais serão reiteradas na estrofe final, versos 18 ao 23. Nesta estrofe está manifesta o desejo de transformação, de renovação da língua "Deixar os substantivos passarem anos no esterco/deitados de barriga no chão". Os substantivos são personificados "barriga" e ficarão no chão, receberão esterco para fortificá-los do mesmo modo que as plantas, mas isso favorecerá ao "poema" adquirir "gosto de chão", de expressar sobre coisas rasteiras, bichos e plantas e restos de utensílios que perderam a utilidade e foram parar no chão. Numa alusão de que as palavras assim como as coisas, passam de um estado a outro e se convertem em poesia. Deste modo, o mato-grossense questiona o estatuto da arte, pois os substantivos são comparados à uma peça de arte, a tela "O bule de Braque", importante pintor cubista francês. Nesta acepção tudo pode ser transformado em arte, lixo a ser descartado, aquilo que é rasteiro vive no chão pode ser convertido em arte dependendo do trabalho engendrado pela linguagem. A poesia do escritor busca a metamorfose das coisas.

No penúltimo livro do escritor, *Escritos em verbal de ave* (2011), o qual tem um formato diferente dos livros anteriores, de maneira que pode ser compreendido

como tendo dois livros no mesmo encarte, isso pela dobradura das páginas. O primeiro livro consta de uma "desbiografia" de Bernardo da Mata, personagem vagamundo, considerado pelo poeta como um *alter ego*. Nela, está registrado o modo como o andarilho enxergava o mundo e também o seu funeral. O segundo livro está oculto dentro do primeiro e contém poemas curtos, com versos também curtos, nos quais as vozes dos sujeitos poeta/poético, Bernardo/Barros parecem interpoladas, em que não é necessário uma leitura linear. Na obra em questão, a última composição, "Os desobjetos (do acervo de Bernardo)", também foi composto em formato de lista ordenada por números arábicos:

> Os desobjetos (do acervo de Bernardo)
>
> 1 Prego que farfalha
> 2 Uma púa de mandioca
> 3 O fazedor de amanhecer
> 4 O martelo de pregar água
> 5 Guindaste de levantar vento
> 6 O ferro de engomar gelo
> 7 O parafuso de veludo
> 8 Alarme para o silêncio
> 9 Presilha de prender silêncio
> 10 Formiga frondosa com olhar de árvore
> 11 Alicate cremoso
> 12 Peneira de carregar água
> 13 Besouro de olhar ajoelhado
> 14 Água viciada em mar
> 15 Rolete para mover o sol
> (EEVA)

Nesta composição estão enumerados os "desobjetos" de autoria do andarilho. Nenhum deles possuem uma utilidade no mundo prático. Bernardo não conhecia o mundo pelo viés intelectivo, mas pela ótica intuitiva imaginativa. Sua linguagem era desprovida de função explicativa, porque era uma linguagem de "fonte", ingênua, cuja principal função era a "brincativa", por isso ele "mudava a feição da natureza" e das coisas. Assim, não pensava, somente inventava, seus "desobjetos" só tem existência enquanto imagem, como poesia. Nesta lista, estão compilados todos os objetos de sua autoria que figuravam em outras composições do autor, como uma espécie de tributo prestado ao personagem já que o livro trata de sua despedida: "Deixamos Bernardo de manhã/em sua sepultura/De tarde o deserto já estava em nós". A imagem usada pelo sujeito lírico para descrever o estado anímico das crianças depois de se despedirem do andarilho é de sentimento de tristeza ilimitada, o deserto, ressequido, árido, inóspito. Este livro pode ser considerado também como uma espécie de despedida do próprio autor, depois dele, houve somente a publicação *Memórias inventadas para crianças*

(2011), no qual figura uma seleção de poemas do autor acompanhados das pinturas de Martha Barros, filha do poeta.

Percurso III – Poemas com a estrutura de análise e laudo

Na obra *Gramática expositiva do chão* (1966) ainda na primeira seção, "Protocolo vegetal" há o poema 2, o qual se assemelha a uma análise de uma obra de arte, de uma tela propriamente, que consta de uma explicação sobre o preso do poema 1:

> 2.
>
> *Descrição da tela pelo Dr. Francisco Rodrigues de Miran da, amigo do preso*
>
> o artista recolhe neste quadro seus companheiros pobres do chão: a lata a corda a borra vestígios de árvores etc.
>
> realiza uma colagem de estopa arame tampinha de cerveja pedaços de jornal pedras e acrescenta inscrições produzidas em muros – números truncados caretas pênis coxas (2) e 1 aranha febril
> tudo muito manchado de pobreza e miséria que se não engana é da cor encardida entre amarelo
>
> e gosma
> (GEC, 122-123).

A disposição inicial do poema procura demonstrar a existência de duas vozes distintas. A fala inicial é do sujeito lírico, a grafia foi empregada inclusive em itálico com a prerrogativa de distinguir sua fala, da do personagem Dr. Francisco Rodrigues de Miranda, "amigo do preso". O qual passa a se enunciar a seguir, entretanto não foi empregado nenhum recurso de pontuação ou gráfico para lhe passar o discurso, que curiosamente tem seu nome imponente descrito, enquanto o preso, protagonista, porque a partir de sua ação; "entrara/na prática de limo" que tudo se desencadeara, não é nominado. O personagem, homem comumente é o ser do fazer, na descrição do amigo do prezo vemos que ele foi transformado em coisa, em objeto no qual juntava lodo. Creio que o doutor recebe título e nome altivo porque faz uma descrição, uma análise sobre a obra do preso/artista e tal tipologia de texto é mais utilizada em ambientes acadêmicos e formais, normalmente por pessoas com algum grau de conhecimento técnico.

Portanto, na sequência, o doutor passa à análise da obra do preso e se refere a ele de modo respeitoso, o chamava de artista. Na primeira estrofe faz uma leitura do quadro

e sobre a temática representada nele, que segundo sua opinião são os companheiros do artista, nenhum deles são pessoas, mas coisas, objetos cuja utilidade já expirara, pois são restos, borras tal como o próprio artista.

Na segunda estrofe, o enfoque do analista mudou, então passou a falar sobre o procedimento criativo e dos materiais utilizados pelo artista para compor sua tela, "realiza uma colagem", com materiais descartados, "estopa", 'arame', "tampinha", "pedras', "inscrições de muros', "pênis'. A obra de arte encerra a visão de mundo do artista que com a sensibilidade cria a partir de seu contexto, histórico, social, ético, político e tecnológico de seu espaço. O quadro descrito com palavras lembra a arte contemporânea que é a mescla de movimentos, técnicas e estilos que, do ponto de vista de muitas pessoas, se tornam incompreensíveis. Eclodiu nas primeiras décadas do século XX e permanece até hoje, ainda suscita debates e polêmicas. A arte contemporânea geralmente provoca uma sensação de estranhamento no contemplador, isso porque se desvinculou da noção de arte como imitação do real, que vigorou por séculos. Os artistas passaram a questionar o estatuto da arte, nesse sentido, deixam de levar em consideração o objeto artístico, mas passaram a valorizar o conceito, a ideia do artista.

A estética é muito discutida no campo da filosofia, porque atua na reflexão sobre o papel da arte na vida, sua natureza, seus valores, suas concepções e discute o ideal de beleza e as sensações que tais obras proporcionam em cada indivíduo ao longo dos tempos. O objeto artístico – a obra de arte, é algo que busca qualidade estética e não meramente funcionalidade, utilidade. Todavia, não é fácil definir o que é um objeto artístico, o qual vislumbra qualidade estética, deste modo, comporta uma intenção e desperta sentidos múltiplos. Por isso o doutor analisa o quadro e apresenta aos leitores algumas linguagens artísticas, como o recorte e a colagem de diversos objetos. Como o leitor não contempla o quadro, precisa reconstruí-lo mentalmente através da descrição minuciosa dos elementos que o compõe, como a textura dos objetos, a forma como foram dispostos, a maneira como se apresenta no espaço e como ganha existência.

Na última estrofe, o doutor demonstra sua impressão sobre a tela. Como foi produzida com materiais residuais, não aduz um efeito apascentador, tranquilizador, mas sim, um efeito que ao mesmo tempo causa admiração e também transmite inquietação, porque os materiais utilizados no ato de criação do objeto artístico, ainda

que reunidos de coisas descartadas, foram manufaturados a partir de uma ideia do artista, a qual tinha uma intenção. No caso do quadro em questão, a intenção é de demonstrar que a arte não está associada a objetos caros, mas simplesmente ao conceito de beleza e grandeza. A forma como o artista molda os objetos é que diz se ele de fato tem valor artístico ou se é tão somente um utensílio.

O poema em questão foi engendrado de modo a descrever um quadro com palavras, o qual do modo como foi descrito, permite que o leitor elabore uma imagem mental dele e infira que os sentidos hauridos de sua contemplação seguem na contramão da cultura dominante. Há uma insatisfação com um sistema de coisa que em favor do capitalismo, do progresso, promove um esmagamento do eu, acentua o empobrecimento de uma classe já desfavorecida e, simultaneamente, mantêm o *status* de grupo de domínio, por isso um homem que ascende a limo deve ser encarcerado para não poluir a vista de alguns.

Na primeira parte do livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), seção que tem o mesmo título que o livro, a qual é aberta com uma epígrafe de Bernardo da Mata: "Para ele a pureza do cisco dava alarme", personagem protagonista da lírica do autor, uma espécie de personagem de si do poeta, na qual vemos a afirmação da tensão entre o grotesco e o sublime na poesia do autor, fato denotado até mesmo no título da obra, o escritor parece revisitar esta estrutura no poema "A DISFUNÇÃO", no qual percebemos uma diferença. Desta vez não se trata de uma análise de uma obra de arte, mas de um exame médico, um laudo sobre o estado "mental" do poeta, o poema também tematiza o artista, aquele que cria, observe:

A DISFUNÇÃO

Se diz que há na cabeça dos poetas um parafuso de a menos
Sendo que o mais justo seria o de ter um parafuso trocado do que a menos.
A troca de parafusos provoca nos poetas uma certa disfunção lírica.
Nomearei abaixo 7 sintomas dessa disfunção lírica.
1 – Aceitação da inércia para dar movimento às palavras.
2 – Vocação para explorar os mistérios irracionais.
3 – Percepção de contiguidades anômalas entre verbos e substantivos.
4 – Gostar de fazer casamentos incestuosos entre palavras.
5 – amor por seres desimportantes tanto como pelas coisas desimportantes.

> 6 – Mania de dar formato de canto às asperezas de uma pedra.
> 7 – Mania de comparecer aos próprios desencontros.
> Essas disfunções líricas acabam por dar mais importância aos passarinhos do que aos senadores.
> (TGGI, 399-400).

Antes de adensar na leitura do poema destaco que o tratado é um gênero de texto que Barros sondava de perto, pois segundo minha hipótese de leitora tencionava criar um na sua obra lírica, o que tenho apontado como caso retórico no *corpus* do autor. Quero dizer com isso, que ele leu grandes tratadistas como Parmênides, Heráclito, Górgias, Ovídio, Aristóteles, Boileau e os tratadistas brasileiros como: Fernão Cardin, seu "Tratado da terra e da gente do Brasil", no qual falava sobre o tempo em que viveu no Brasil e Gabriel Soares de Souza no "Tratado descritivo do Brasil em 1587", em que tratou sobre o período que viveu na Bahia e ainda aludia sobre a natureza e o homem.

A composição "A DISFUNÇÃO" é curta, formada por 21 versos que não estão segmentados em estrofes, o motivo é sobre a "disfunção lírica" dos poetas que está segmentada em dois movimentos. O primeiro começa no verso 1 e se estende até o verso 6, nele o sujeito poético aborda sobre o fato dos poetas ter "um parafuso de a/menos". O segundo movimento se inicia no verso 7 e se estende até o verso 21, nesse movimento o sujeito lírico trata sobre "os sintomas" que provocam "a disfunção lírica" dos poetas. O sujeito lírico afirma no verso 1 que "Se diz que há na cabeça dos poetas um parafuso de/a menos". Esse "Se diz que" é generalizado, indeterminado, mas que pode ser entendido como o senso comum. Discorre sobre a incompreensão que a maioria das pessoas tem sobre a poesia que não emprega somente a função emotiva da linguagem que usa somente o sentido denotativo – estrutura convencional da linguagem, porque a poesia, a mensagem poética é organizada de modo ambíguo, deste modo, o autor lança mão não somente do conteúdo do poema, mas também da forma de organização, de efeitos rítmicos e sonoros, da linguagem figurada, de um primeiro discurso, um laudo, para gerar um segundo, um poema sobre o qual se lança uma complexidade e/ou multiplicidade de sentidos.

No primeiro verso, Barros reencenou o uso da preposição deslocada "de"; em "parafuso de a menos", quando para a gramática normativa o correto seria "parafuso a menos". Esse é um recurso recorrente na obra deste autor, conforme ele explicou na composição "CABELUDINHO", inserido no livro *Memórias inventadas a infância* (2003), aprendera com avó Nhanhá e continuou a usar "porque aquela preposição

deslocada podia fazer /de uma informação um chiste", no caso em questão ela deixa manifesto que há algo curioso no verso que o sujeito lírico tenta "explicar" nos versos 3 e 4.

Nos versos 5 e 6 que fecham o primeiro movimento, o sujeito poético afiança que "a troca de parafusos" causa nos poetas "certa disfunção lírica". A "disfunção" quer dizer que os poetas possuem um mau funcionamento do "juízo", porque enxergam o mundo por uma ótica diferente da do senso comum. Com Barros, aprendemos a "desver", "desler", "transver", que são ensinamentos que visam a "abortar o bom senso"; que possibilitam ao leitor uma forma de enxergar o mundo por imagens verbais, as quais favorecem o despertar de sensações e percepções sensoriais plenas de vidas, e ainda leva o leitor a experimentar o prazer estético que lhe favorece vivenciar uma experiência única, porque esta é experiência não pode ser medida, mas somente vivida.

O verso 7, marca o início do segundo movimento, o sujeito poético enumera não as causas, mas "os sintomas da disfunção lírica". A palavra sintoma está relacionada ao campo semântico da medicina, porque foi convencionada e se refere às manifestações de dores, febres, náuseas, por isso, infiro que a partir deste verso o poema em muito se assemelha a um laudo médico, porque o poeta emprega a estrutura de um texto denotativo, que comumente usa uma linguagem técnica, científica e manufatura o discurso, o que cria um segundo, no qual a linguagem conotativa substitui o discurso primeiro. Dessa forma, o poeta demonstra que os gêneros podem ser desarranjados e que o discurso lírico supera o discurso prosaico.

No início do segundo movimento, quando o sujeito lírico começa a enumerar "as disfunções" o ritmo do poema assume uma dicção mais lenta. Ao todo são listados 7 desses "sintomas" que, possivelmente, poderiam auxiliar no esclarecimento de um diagnóstico sobre o "mau" funcionamento da mente do poeta, fato que o faz conceber um mundo diferente da noção da lógica e do capitalismo que são alicerçados no ideário do ter, do poder e do domínio de uma certa classe. Todos "os sintomas" descritos no laudo que provocaram "os desregramentos" dos poetas fazem parte dos elementos que compõem os textos poéticos de Manoel de Barros: o primeiro; aceitar a inércia para movimentar as palavras; conforme ele, a palavra é algo que deve ser explorada e observada, pois ela é a matéria da poesia, ela funda, cria e instaura mundos. O segundo; habilidade para explorar o desconhecido, irracional; de acordo com Barros, a pedra

fundamental do poema é o ilogismo, segundo ele, "O que sutenta a encatação de um verso (além do/ritmo) é o ilogismo". (BARROS, 2010, p. 346). O terceiro, notar as proximidades anormais entre "verbos e substantivos"; diz respeito ao que o poeta falava sobre "Atrelar palavras de rebanhos diferentes", recurso utilizado para criar imagens verbais insólitas e sinestéticas.

No verso 14, quarto sintoma, sobre realizar "casamentos incestuosos entre palavras", um recurso para criar novas palavras, criar palavras valizes para ampliar seus sentidos ou resgnificá-las, um modo de "entortar o idioma", um dos objetivos do poeta, "renovar a linguagem". O quinto "sintoma" discorre sobre a valorização "de seres desimportantes", o bandarra, o idiota de estrada, o louco, a criança, o velho, consta de uma forma de rejeitar o modo como o adulto culto enxerga as coisas, – também os animais, insetos e objetos, o cisco, a borra, o traste. Isso também é um jeito de acentuar o contraste entre o grotesco e sublime nessa lírica que toma do lixo, do rasteiro, da rebarba. O sexto e o sétimo "sintomas", descritos nos versos 17, 18 e 19 tratam sobre a contradição, os oxímoros presentes nos poemas de Barros, um ser ligado em despropósitos. Nos versos 20 e 21 está a "impressão diagnóstica" do sujeito lírico sobre o estado mental dos poetas, cujas "disfunções" os fazem valorizar as coisas diminutas ao invés das grandiosas.

Percurso IV– Poemas estruturados em capítulos

Na obra *Matéria de poesia* (1970), uma das quais considero como emblemática na medida em que nela o escritor apresenta um projeto estético mais amadurecido, no qual depreendo que cristaliza recursos de criação, pois nela o autor depurou seu procedimento de criação e reafirmou seu projeto de criar poemas, objetos artísticos moldados com palavras, os quais têm como motivos, coisas e seres desimportantes. Além disso, a criação de seu tratado poético começa a se sedimentar. Na primeira parte, há um poema cuja estrutura formal lembra uma lista, o qual interpretei no II Percurso. Na terceira seção, nominada "APROVEITAMENTOS DE MATERIAIS E PASSARINHOS DE UMA DEMOLIÇÃO". o primeiro poema está estruturado formalmente em capítulos, chamados de PASSEIO. Há na composição 6 Passeios, os quais lembram capítulos de livros, ainda que sejam de curta extensão, porque configuram uma segmentação dos acontecimentos de cada excursão:

PASSEIO Nº 1

Depois de encontrar-me com Aliocha Karamazoff,
deixo o sobrado morto
Vou procurar com os pés essas coisas pequenas do chão
perto do mar
Na minha boca estou surdo
Dou mostras de um bicho de fruta.
(MP, p. 159).

No "Passeio Nº 1", vemos o encontro do sujeito lírico, criatura de existência ficcional, com outra criatura de existência de papel, Aliocha Karamazoff, personagem do livro *Os irmãos Karamazov* (1881), do romancista russo Fiodor Dostoievski, que ganha cidadania universal, conforme Eco (2001), assim figura tranquilamente no poema de Barros em companhia do sujeito poético. O tempo e o espaço em que aconteceu o encontro com Aliocha são imprecisos, daí se infere que seja a mansão dos Karamasoff, "sobrado morto". É evidente que o eu poético não está em seu espaço costumeiro, pois está parte de um universo em que os grandes dramas humanos são travados para dirigir seu olhar para as coisas míopes, comuns a seu universo, o Pantanal. No verso 4, isso notadamente é confirmado, quando ele alude que procura "coisas pequenas do chão/perto do mar". Ainda que o sujeito poético esteja num ambiente e num tempo diferente do seu, Rússia do século XIX, seu modo de enxergar o diminuído é mantido.

Porém não se sente numa situação confortável, pois sua boca não emite sons e ele se aparenta com um "bicho de fruta", que ao adentrar o fruto, procura seu centro para se acomodar. Na composição lírica há um dizer de si, sujeito presente na cena, "encontrar-me", "vou", "minha", "dou". Neste poema, o autor amplia a ambiguidade sobre a demarcação espaço temporal que confunde o leitor, que se move em terreno arenoso, e o único fundamento que tem é o aceite do pacto poético. No "PASSEIO Nº 2", a descrição é a de um homem solitário, comparado a um pente, um objeto na tela lírica para acentuar a ideia de solidão.

PASSEIO Nº 2

Um homem (sozinho como um pente) foi visto da
Varanda pelos tontos
Na voz ia nascendo uma árvore
Aberto era seu rosto como um terreno.
(MP, p. 159).

Neste passeio o homem não diz de si mesmo, há um dizer sobre ele, também não é o observador, é o observado por lentes turvas, porque os contempladores são "tontos", pessoas que têm um modo singular de ver o mundo e as coisas, por isso são capazes de enxergar árvores a nascer na voz do sujeito, veem também que o rosto do homem se assemelha a um terreno. Deste modo, este espaço pode ser preenchido com a imaginação deles, porque para Barros, os tontos são como as crianças e os poetas.

No "Passeio Nº 3" a natureza está invertida, os pássaros, sabiás têm raízes e tal como os musgos sobem "pelas paredes", a própria sujeito lírico reconhece que aquilo não era normal:

PASSEIO Nº 3

Raízes de sabiá e musgo
subindo pelas paredes
não era normal
o que tinha de lagartixa na palavra paredes.
(MP, p. 159).

Esta também é uma forma peculiar de enxergar as coisas, comuns a tontos, crianças e poetas. Tanto que as lagartixas vistas por eles não estão penduradas na parede, mas na palavra, porque aqui o olhar lançado é para o verbo poético, a poesia da poesia – metalinguagem, e sua capacidade de invenção. Nesta perspectiva, o "Passeio Nº 3", tal como o 2, também trata sobre a transmutação da natureza, da natureza poética.

No “PASSEIO Nº 4”, a ação volta a se centrar no homem que caminha sozinho na tela lírica. E volta a ser o sujeito da ação:

PASSEIO Nº 4

O homem se olhou: só o seu lado de fora subindo
a ladeira...
Caminhos que o diabo não amassou – disse.
Atrasou o relógio.
Viu um pouco de mato invadindo as ruínas de
sua boca!
(PM, p. 160).

O sujeito desta composição lírica está cindido, possui um lado objetivo e um subjetivo, um intelectivo e um intuitivo “só seu lado de fora subindo/a ladeira...”. Significa que enquanto caminha, seu corpo físico realiza o movimento, entretanto, seu pensamento pode estar direcionado a outro lugar, a fazer conjecturas, as quais o sujeito poético delegou ao leitor a atividade de refletir, com o emprego de reticências. Parece-me que neste passeio, os elementos dizem mais respeito às coisas do cotidiano, a caminhada, o caminho percorrido, o fato de atrasar o relógio, como se desejasse apreender um pouco mais do tempo que logo em seguida é entrecortado pelo verbo poético nos últimos versos: “mato invadindo as ruínas de/sua boca!”, em uma menção de que a poesia pode ser retirada do cotidiano, de coisas simples pode ser criada uma obra de arte, caso imaginemos que aquele objeto produzido se originou da habilidade de um artista.

Não existe um passeio número 5, ao invés dele, há uma pequena composição poética nominada de “O palhaço”, na qual tem um dizer sobre este artista, cuja obra é expressa em seu rosto, com pinturas que o velam como se fosse uma máscara, em seu corpo, com gestos, danças e trejeitos. A linguagem empregada por ele está no campo do verbal, linguagem lúdica, humorística e a linguagem corporal, ambas com a função de entreter e levar a plateia ao riso.

O PALHAÇO
Gostava só de lixeiro crianças e árvores
Arrastava na rua por uma corda uma estrela suja.
Vinha pingando oceano!
Todo estragado de azul.
(MP, p.160)

O palhaço tem predileção por lixo, crianças e árvores, assim como os mendigos que permeiam o universo lírico do escritor brasileiro, tal como eles, é encenado em

situações inusitadas que geram imagens dissonantes como, arrastar na rua uma "estrela suja" presa a uma corda que por ser ferida neste processo "pingava oceano" e "estragado de azul". Este procedimento é comum à lírica moderna, tradição a qual o poeta se filia que inversamente à tradição clássica faz poesia de coisas desimportantes, e não canta sobre deuses e heróis, mas usa uma linguagem cotidiana e com seu ritmo natural, fala das agruras do homem de seu tempo.

No "Passeio Nº 6", último da seção, e que comporta várias composições, sobre as quais tratarei mais adiante, contrária à perspectiva inicial, me refiro ao "Passeio Nº 1" que inicia com um universo macro para fazer um corte para um micro, e daí lançar olhar às "pequenas coisas do chão":

PASSEIO Nº 6

Casebres em ruínas
muros
escalavrados...
E a lesma – na sua liberdade de ir nua
úmida! (MP, 160).

O sujeito poético inicia o grupo de poemas falando sobre um "sobrado morto", pertencente a outro espaço literário, que foi palco de grandes dramas humanos, a exemplo do parricídio da obra os *Irmãos Karamazov* (1881), o último passeio é finalizado com a descrição de um "casebre em ruínas". Ambos espaços se encontram em situação de abandono, destruição. Ao colocar dois universos literários distintos – um valoriza os grandes conflitos humanos, o outro, coisas ínfimas, lado a lado, Manoel de Barros demonstra que eles podem dialogar, que um texto pode renovar e dele fazer um poema, objeto artístico com coisas do cotidiano.

No "Passeio nº 6" ainda há dez composições, sendo elas: o "abandono", sobre o qual há um poema longo, 2 poemas sobre a "matéria", 1 sobre o "pássaro", 1 sobre "a carne e o espírito", 1 sobre "o bicho de palha", 1 sobre a "composição" do eu poético ser constituído de espuma, 1 sobre "a descoberta" que os vestidos nas formigas são encolhidos no amanhecer, 1 intitulado "de viagem" e sua parada para almoçar; e sobre "o abandono (parte final)", que trata sobre o abandono de cidade, pessoas e coisas. Todas estas composições têm como motivo aquele universo poético do autor.

A obra o *Livro de pré-coisas: roteiro para uma excursão poética no Pantanal* (1985), tem um título curioso, o "narrador" arroga para si o privilégio de falar das "pré-coias", ou seja, falar sobre elas antes mesmo delas sê-las, fato que desperta atenção. No

entanto, o cenário em que elas, as coisas, virão a ser, já se encontra instaurado, o Pantanal, espaço mítico, poético e estético apropriado para que a criação ocorra. O livro apresenta uma segmentação que lembra um romance. Inclusive têm elementos constituintes de uma obra romanesca, tais como: narrador, cenário e personagem.

Na primeira seção, "Ponto de partida", a composição inicial é intitulada "Anúncio", cuja intenção do autor é introduzir o livro para o leitor, como guia a orientá-lo durante o roteiro de "excursão poética". Este poema será analisado no Itinerário III. O livro tem uma dicção narrativa, a maioria dos versos e poemas são longos. O título do segundo poema é "NARRADOR APRESENTA SUA TERRA NATAL." No qual o sujeito lírico apresenta o cenário inicial e inicia sua viagem à cidade de Corumbá.

NARRADOR APRESENTA SUA TERRA NATAL

Corumbá estava amanhecendo.
Nenhum galo se arriscara ainda.
Ia o silêncio pelas ruas carregando um bêbado.
Os ventos se escoravam nas andorinhas.
Aqui é o Portão de Entrada para o Pantanal.
Estamos por cima de pedra branca enorme que
o rio Paraguai, lá em baixo, borda e lambe.
Já posso ver na semiescuridão os canoeiros que
da pescaria.
Descendo a Ladeira Cunha e Cruz embico no Porto.
Aqui é a cidade velha.
O tempo e as águas esculpem escombros nos
sobrados anciões.
Desenham formas de larvas sobre as paredes podres
(são trabalhos que se fazem com rupturas – como
um poema).
Arbustos de espinho com florimentos vermelhos
desabrem nas pedras.
As ruínas dão árvore!
Nossos sobrados enfrutam.
Aqui nenhuma espécie de árvore se nega ao gorgeio
dos pássaros.
Agora o rio Paraguai está banhado de sol.
Lentamente vão descendo as garças para as margens
do rio.
As águas estão esticadas de rãs até os joelhos.
Há um rumor de útero nos brejos que muito me
repercute.
O que temos na cidade além de águas e de pedras
são cuiabanos, papa-bananas, chiquitanos e turcos.
Por mim, advenho de cuiabanos.
Meu pai jogou canga pra cima no primeiro
escrutínio e fugiu para cá.
Estamos no zamboada.
Aqui o silêncio rende.
Os homens deste lugar são mais relativos a águas do
que a terras.
Há sapos vegetais que dão cria nas pedras.
As pessoas são cheias de prenúncios: chegam de ver

pregos nadar e bugio pedir a bênção.
Quando meus olhos estão sujos da civilização, cresce
por dentro deles um desejo de árvores e aves.
Tenho gozo de misturar nas minhas fantasias o
verdor primal das águas com as vozes civilizadas.
Agora a cidade entardece.
Parece uma gema de ovo o nosso por do sol do lado
da Bolívia.
Se é tempo de chover desce um barrado escuro por
toda a extensão dos Andes
e tampa a gema.
– Aquele morro bem que entorta a bunda da
paisagem – o menino falou.
Há vestígios de nossos cantos nas conchas destes
banhados.
Os homens deste lugar são uma continuação das
águas. (LPC, 197-198-199).

A composição é longa, ao todo são 56 versos que se mesclam entre longos e curtos, com vinte pausas que dividem termos que gramaticalmente não são separados, deste modo não configuram encavalgamento, mas uma predicação irreverente, assim como o uso de ponto final em vários versos acentuam o ritmo lento do poema e corroboram para sua dicção narrativa. Manoel de Barros escreve inúmeros poemas em prosa, a exemplo deste, para ele, esse tipo de composição configura-se como uma espécie de renovação da linguagem, na medida em que a usa em todas suas potencialidades. Ademais, o gênero lírico, é um gênero cuja essência se nutre de outros, nesta composição, essencialmente, imbrica no gênero romanesco, o qual também é híbrido por natureza.

O sujeito poético se auto denomina "narrador", sua perspectiva é a de quem fala, vê. Os eventos descritos acontecem em concomitância com a narração: "Descendo a Ladeira Cunha e Cruz embico no Porto"; "Agora o rio Paraguai está banhado de sol"; "Agora a cidade entardece". Como um observador atento que desfruta de um ângulo privilegiado, "Estamos em cima de uma pedra branca enorme", a qual lhe permite contemplar juntamente com seus companheiros a tela poética coletiva em sua extensão. O sujeito poético se enuncia por um nós e descreve a bela visão daquilo que define como: "Aqui é o Portão de entrada para o Pantanal". A estratégia narrativa adotada é a de dialogar com o leitor, como se ele estivesse ao lado do eu "contante" que a cada espaço percorrido explica e demonstra as peculiaridades da cidade e de seus moradores que acabara de acordar e: "Aqui é a cidade velha"; "Aqui nenhuma espécie de árvore se nega ao gorjeio/dos pássaros"; "Aqui o silêncio rende".

O modo como descreve a cidade acordando, com uma pormenorizada riqueza de detalhes, lhe permite pintar um quadro com palavras que desperta os sentidos do leitor, a visão, a audição, o tato, o olfato e o paladar. Diante da cena idílica, ainda que ela traga imagens insólitas, o se sente reconfortado ao contemplar, a cidade, o rio, os pescadores, a ladeira, as casas, os velhos sobrados.

O sujeito poético, se investe do papel de guia que dá a conhecer sua terra natal, é como se nela tudo se harmonizasse, os seres, as coisas com a natureza. "O tempo e as águas esculpem escombros nos/sobrados anciãos./Desenham formas de larvas sobre as paredes (são trabalhos que se fazem com rupturas – como/um poema).", "o tempo e as águas", são personificados, do mesmo jeito que as pessoas, trabalham juntos; "esculpem", são escultores que habilmente lapidam os "sobrados anciãos", desenhando formas larvares em suas paredes praticamente em ruínas para registrar as pegadas do transcorrer do tempo, e cria algo novo e inesperado desde as ruínas, modificando-as. Este trabalho, é comparado ao do poeta, porque é cíclico, depende de determinadas condições para sua realização.

O sujeito "narrante" tenciona criar um mundo em que não exista a desagregação da ação do homem e da natureza, "Há um rumor de útero nos brejos que muito me/repercute.", o "útero", simbolicamente representa um espaço doador de vida, é metáfora para o Pantanal, ambiente onde tudo conflui, coexiste. Segundo Paz (1984), "A Nostalgia moderna de um tempo original e de um homem reconciliado com a natureza expressa uma atitude nova". (p. 56). É isso que o poeta brasileiro entrevia para suas criações literárias, porque explorava os gêneros. De acordo com o sujeito poético, os homens que vivem no Pantanal pertencem mais à "água" do que à "terra", versos 36 e 37, e faz sentido, é a terra que está dentro da água, a maior parte do planeta é composta por água, assim como o corpo humano. Ademais, a primeira morada do homem é no útero, no qual também fica dentro de água. A água é símbolo de criação, de vida, de renovação e transformação e por isso é um elemento emblemático na lírica deste autor.

Interessante considerar que na composição, a voz poetante/narrativa está contaminada com a voz do sujeito poeta, autor empírico que se ficcionaliza e coloca na tela poética e expõe sobre suas origens. Dos versos 29 a 33 que aludem especificamente sobre a constituição dos habitantes da cidade, cujas origens menciona: "cuiabanos",

“papa-bananas”, chiquitanos e “turcos”, menciona também um dado de sua biografia pessoal, o lugar de seu nascimento: “Por mim, advenho de cuiabanos”, o poeta nasceu em Cuiabá a 19 de dezembro de 1916. E se mudara ainda criança para o Pantanal, conforme explicitado nos versos 32 e 33. Este é artifício recorrente no *corpus* literário do poeta, normalmente usado como recurso para falar sobre sua atitude lírica.

Do ponto de vista do sujeito poético a civilização contamina as pessoas, versos 41 a 44, tira-lhes aquele aspecto de puerilidade, liberdade e leveza doados pela natureza: “Quando meus olhos estão sujos da civilização, cresce/por dentro deles um desejo de árvores e aves./Tenho gozo de misturar nas minhas fantasias o/verdor primal das águas com as vozes civilizadas.”. Neste trecho da composição, depreendo que mais uma vez existe a ressonância da voz do autor empírico à voz da *persona* lírica. Que mais uma vez, lança mão do poema em seu objeto artístico para falar sobre seu processo de criação, misturar a imaginação com natureza e as vozes da cultura. Isso é fato, nas suas obras de criação literária o escritor mesclava o culto e o popular, desconfio que tal artifício, assim como o emprego de uma linguagem repleta de neologismos, numa busca constante por renová-la; nesta composição temos: “desabrem”, “florimentos” e “enfrutam” foram bebidos na fonte roseana, diálogo que inclusive demonstrei na primeira seção desta tese. Octavio Paz em sua obra *Os filhos do barro* (1984), assegura que estamos vivendo uma experiência paradoxal de tempo e que a revisitação continua, o poeta revisita a tradição, assim como retorna à sua escrita para reescrevê-la.

O narrador se expressa por um nós, como mencionado, conhecemos sua terra natal de sua perspectiva, como um pintor vai preenchendo uma tela com linhas, cores e nuanças que permitem ao leitor uma visão simultânea dos eventos descritos, os quais sucederam em um único dia. Somente nos versos 51 e 52 aparece a fala de outro integrante da cena, um menino que diz: “– Aquele morro bem que entorta a bunda da/paisagem – o menino falou”, ainda que parece que a voz fosse dada ao menino pelo uso do travessão, sinal de pontuação usado para demarcar o discurso de outrem. Parece-me que, de fato, isso não aconteceu, pois se trata de um simulacro de enunciação reportada, porque no final do verso 52 aparece a voz narrativa que declara “disse o menino”. O menino é mencionado na composição para contribuir com a criação de uma imagem insólita porque em seguida, o sujeito lírico resume o discurso para afirmar que existe rastros de “nossos cantos nas conchas destes/banhados.”, ou seja, as vozes do

povo, "cuiabanos", "papa-bananas", "chiquitanos", "turcos" e do poeta, também compõe sua terra natal, lugar em que os homens e as águas se encontram no mesmo plano.

No poema “Narrador apresenta sua terra natal”, o sujeito poético a apresenta e a descreve de modo minucioso, o que compõe uma pintura com palavras, e isso evoca todas nossas percepções. No terceiro poema do livro, "EM QUE O NARRADOR VIAJA DE LANCHA AO ENCONTRO DE SEU PERSONAGEM", o sujeito lírico narra seu percurso de viagem “de lancha” ao encontro da “personagem protagonista” desta obra, o vaga mundo Bernardo da Mata. O “narrador” está em seu porto de partida, porque tal como os grandes narradores antigos, iniciará uma viagem na qual viverá algumas peripécias até o desejado encontro.

EM QUE O NARRADOR VIAJA DE LANCHA
AO ENCONTRO DE SEU PERSONAGEM

Deixamos Corumbá tardeando.
Empeixado e cor de chumbo, o rio Paraguai flui entre árvores com sono...
– Onze horas em lombo de água!
A lancha atracou com escuro. Um homem apareceu no barranco, erguendo um farol, e deu boa-noite. Jogaram uma prancha na praia. Por ela desceram passageiros e cargas. Aqui neste lugar, mosquito derruba gente da rede – alguém informou. Noto que o ermo tem boca.
Na outra margem do rio uma casa acende. Dois galos ensaiaram. O farol que estava na mão do homem apagou. A lancha apitou despedida. O Porto de Manga está amanhecendo.
Vem um cheiro de currais por perto. Posso ver uma casa nascendo. E um menino recolhendo vacas na semiescuridão.
– Moça foi no mato fazer.
Já diviso um solapão de lontras. Cardeais cruzam os barrancos...
.....
Chegaram de carro de bois Pocito e Nhá Velina Cuê. Pocito descanga os bois.
– Arruma, Graveto! Separa, Vegetal!
Pocito relenga.
– Boi que amansa amanhece na canga, meu amo. Animal que dá pelo, bentevi caga nele. Bão é pão chão e vão. Ruim é gordura de caramujo e onça ferventada. Oive de mi, xará. Quem não ouve conselho, conselho ouve ele.
Provo as delícias de uma cobra assada que me oferece Nhá Velina. Depois comeremos siputá.
– Este é o portão da Nhecolândia, entrada pioneira para o Pantanal.
Insetos compostos de paisagem se esfarinham na luz. Os cardeais recomeçam...
Suspensas

sobre o sabão das lavadeiras, miúdas
borboletas amarelas:
– Buquê de rosas trêfegas...
(LPC, 199-200).

Tal como no segundo poema, os versos variam entre longos e curtos, a tonalidade narrativa é mantida para garantir o jogo com a estrutura do romance, a qual já sublinhei. A composição está organizada em 39 versos e o motivo é o momento da partida do *persona* lírica, aqui denominada narrador, ao entardecer para encontrar seu personagem. Ele descreve o rio Paraguai de modo a inventar um cenário tranquilizador e reconfortante, leito de peixes, com uma cor que de certo modo vela suas águas para salvaguardar uma certa aura de mistério, sem causar uma atmosfera desconfortante.

Os companheiros de viagem são as pessoas simples da região nas suas atividades rotineiras, que precisam usar este meio de transporte por falta de outras fontes alternativas. Ainda que resguarde uma certa nostalgia e poesia, porque grande parte da viagem acontece no período noturno, sob a luz do luar, entre árvores, ainda assim é cansativa, o sujeito poético exprime: "– Onze horas em lombo de água!". A imagem é peculiar, as águas do rio Paraguai são personificadas e não recebem características humanas, mas zoomórficas, como cavalo, "lombo", este animal, assim como burros e mulas também são meios de transporte no Pantanal, principalmente nas comitivas de transporte de gado essencialmente no período das enchentes. Na elaboração da imagem, o poeta evocou este animal que é fundamental para realização de determinadas atividades no dia a dia do povo pantaneiro.

Outra imagem singular é utilizada para qualificar um homem que se pronuncia na escuridão da noite, a reclamar dos mosquitos. Na escuridão não fora possível que osujeito lírico identificasse o dono daquela voz, então, declara: "Noto que o ermo/tem boca.", portanto, "ermo" refere-se à escuridão que recebe qualidade de uma pessoa capaz de expressar-se. Nesta poesia tudo é possível até aquelas coisas desprovidas de linguagem falam e fazem falar. É comum este escritor filtrar através da estética literária, elementos comuns ao universo pantaneiro.

À medida que a lancha avança, a viagem pelas correntezas do ri à noite vai se despedindo e o alvorecer começa a se despontar. O "narrador" segue sua observação atenta registrando em suas retinas a vida retomando em seu pulsar constante, "uma casa acendeu", usa um processo metonímico, ao invés de dizer que as pessoas acordaram. Os

galos, como relógios naturais e pontuais anunciam o nascer de um novo dia, meninos recolhem vacas, os cheiros dos currais começm a exalar, anunciando que os vaqueiros começaram suas lidas diárias, "– Moça vai no mato fazer", porque ainda há várias moradias no Pantanal que não dispõem de banheiros, por isso o eufemismo para ir usar o "banheiro". Uma manada de lontras inicia seus banhos matinais. Todos esses eventos prenunciam que a viagem de barco terminara e que o sujeito narrador aproxima do encontro com seu personagem.

A composição foi segmentada em dois movimentos, o primeiro iniciou no verso 1 e se estendeu até o verso 20, nele temos os comentários do narrador sobre as peripécias de sua viagem de lancha até o momento em que ele atracou. O segundo movimento inicia no verso 21 e se prolonga até o verso 39. Nestes versos, o eu contante descreverá sobre seu encontro com dois personagens, Pocito e Nhá Velina Cuê, que chegam num carro de bois, transporte que o conduzirá ao encontro com Bernardão, o seu "personagem". Pocito é o condutor do carro de bois, que tem direito a voz. Sua enunciação é feita em discurso direto, inicialmente ao tanger os bois, verso 23 e, posteriormente, para dirigir suas máximas, versos 25 a 29, a exemplo "Quem não ouve conselho/ conselho ouve ele.", ao sujeito lírico chamado por ele de "meu amo", o que demonstra que se trata de um trabalhador da fazenda do sujeito poeta/poético. A competência linguística de Pocito é simples, por isso carregada de lirismo "Oive de mim, xará". Elemento que foi buscado pelo poeta que valorizava a língua simples do povo, tal como Manoel Bandeira no seu conhecido poema "Evocação do Recife" (1966).

Antes iniciar a viagem no carro de boi, o eu "narrador" faz uma pausa para o café da manhã que lhe é servido por Nhá Velina Cuê "Provo as delícias de uma cobra assada", enquanto ele come da cobra, a velha Senhora lhe informa que posteriormente comerão siputá, um fruto natural de uma árvore da região. O sujeito lírico comunga plenamente com a cultura local, isso não causa estranheza, demonstra familiaridade com ela, assim como essas pessoas, o sujeito poético também pertence ao lugar. Em seguida, verso 32 ele declara: "– Este é o portão da Nhecolândia, entrada pioneira para o Pantanal". O Pantanal da Nhecolândia é uma região de encontro dos rios Taquari e Negro e de acordo com o eu "contante" é uma das primeiras vias de acesso ao Pantanal, ao chegar neste ponto, ele já está em terreno pantaneiro e próximo de encontrar seu

personagem. No entanto, antes do encontro terá a oportunidade de mais uma vez apreciar a beleza da paisagem local.

A quarta composição poética de *Livro de pré-coisas* (1985) é intitulada "CENÁRIOS". Funciona como uma espécie de capítulo que abriga 7 poemas, nominados respectivamente de: "Um rio desbocado", "Agroval", "Vespal de chuva", "Mundo renovado", "Carreta pantaneira", "Lides de campear" e "Nos primórdios". Todos os poemas são extensos, com predominância de versos longos, a exceção do primeiro que mescla versos longos e curtos. Todos têm uma expressão narrativa são poemas em prosa, por isso seus ritmos são prolongados para acentuar a dicção prosaica. Esta seção recebe este nome porque configura os lugares que o sujeito poético percorrerá ao encontro de seu personagem.

Octávio Paz em seu livro *A outra voz* (1993) no primeiro capítulo "Contar e cantar", apresenta uma boa definição do que é um poema longo: "Assim um poema longo é um poema grande. Como na linguagem as palavras vão umas atrás das outras, em fileira, um poema longo é aquele que tem muitas linhas e cuja leitura é prolongada. Espaço é tempo". (PAZ, 1993, p. 11). O poema longo está situado num espaço maior da página, demanda maior tempo de leitura. No *Livro de pré-coisas* (1985), nota-se que o poeta sentiu a necessidade da escrita em prosa, por isso o alongamento dos versos, não há neles variação temática, os motivam voltam e revoltam, ressoam insistentemente e estão sempre a se desenvolver. Segundo Paz (1993), nos poemas longos há a variedade dentro da unidade, a recorrência que é fundamental para esse tipo de composição. Para ele, em outra extremidade se encontram "as rupturas, as mudanças, as inovações e, no fim, o inesperado: o campo da surpresa". (p. 13). Isso é visível no conjunto de poemas que integram "Cenários": Como os poemas desta segmentação são longos e não apresentam variação temática, optei por fazer uma leitura da primeira composição criativa na qual é possível destacar os elementos apresentados por Paz:

CENÁRIOS

UM RIO DESBOCADO

Definitivo, cabal, nunca há de ser este rio Taquari.
Cheio de frutos pelos lados, torneiral – ele derrama e destramela à toa.
Só com uma tromba-d'água se engravida. E empacha. Estoura. Arromba. Carrega barrancos. Cria bocas enormes. Vaza por elas. Cava e recava novos leitos.

E destampa adoidado...

Cavalo que desembesta. Se empolga. Escouceia árdego de sol e cio. Esfrega o rosto na escória. E invade, em estendal imprevisível, as terras do Pantanal.

Depois se espraia amoroso. Libidinoso animal de água, abraçando e cheirando a terra fêmea.

Agora madura nos campos sossegados. Está sesteando debaixo das árvores. Se entorna preguiçosamente e inventa novas margens. Por várzeas e boqueirões passeia manheiro. Erra pelos cerrados. Prefere os deslimites do vago, o campinal dos lobinhos.

E vai empurrando, através dos corixos, baías e largos, suas águas vadias.

Estanca por vezes no currais e pomares de algumas fazendas. Descansa uns dias debaixo das pimenteiras, dos landis, dos guanandis – que agradecem.

De tarde à sombra dos cambarás pacus comem frutas.

Meninos pescam das varandas da casa.

Com pouco, esse rio se entedia de tanta planura, de tanta lonjura, de tanta grandura – volta para sua caixa. Deu força para as raízes. Alargou, aprofundou alguns braços ressecos. Enxertou suas areias. Fez brotar sua flora. Alegrou sua fauna. Mas deixou no Pantanal um pouco de seus peixes.

E emprenhou de seu limo, seus lanhos, seu húmus – o solo do Pantanal.

Faz isso todos os anos, como se fosse uma obrigação.

Tão necessário, pelo que tem de fecundante e renovador, esse rio Taquari, desbocado e malcomportado, é temido também pelos seus ribeirinhos.

Pois, se livra das pragas nossos campos, também leva parte de nossos rebanhos.

Este é um rio cujos estragos compõem.

(LPC, 202).

O primeiro verso desperta atenção porque nele vemos diluída a máxima de Heráclito de que não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque nem nós nem o rio seremos os mesmos numa segunda entrada, pois tudo flui e se transforma, esse é o movimento natural da vida. O rio Taquari é o motivo central do poema e, é descrito como um rio indomável, nunca será "definitivo", suas margens são cheias de frutos, suas correntezas são velozes, "derrama e destramela à toa". Isso significa que durante os períodos chuvosos verso 4, "Só com tromba-d'água engravida", que popularmente é conhecida por chover demasiadamente em uma região onde há uma propensão para enchente, o rio tem sua quantidade de água amplamente aumentada. Nos versos 5, 6, e 7, os quais são formados por gradação, recurso utilizado, assim como a separação por ponto final, para a cada ação do rio demonstrar sua grandiosidade, como invade todo em suas proximidades e segue majestosamente seu curso, criando novas passagens como um abre rombo. Nada o detém em seu ímpeto. Essa imensidão de força da natureza faz

com que o leitor reconheça sua fragilidade e se sinta maravilhado e ao mesmo tempo espantado.

Nesta composição o eu que se enuncia está movido por contar de sua terra natal, das belezas e grandezas da natureza de um jeito espontâneo, livre e natural. Enquanto o autor aprimora técnicas de expressão e invenção para chamar a atenção do leitor, o que instaura ante seus olhos o insólito, colocando imagens na sua vista como no verso 8 no qual o rio é transfigurado em animal; “Cavalo que desembesta. Se empolga. Escouceia ár-/dego de sol e cio”. Há várias palavras no poema que assim o caracterizam, algumas se aproximam de características humanas: "engravida", "ansioso", "amoroso", "rosto", "libidinoso", "abraçando", "cheirando", "preguiçoso" e "manheiro". Ou ainda “animal de água”. O rio não é comparado ao cavalo, ele é o cavalo, a metáfora aqui tem a finalidade de demonstrar a força e a virilidade do rio, que tal como um cavalo indomado em disparada não pode ser contido, aprisionado e seguirá livremente seu curso até se aportar- “nas terras do Pantanal” e a encharca com suas águas repletas de força e de vida, num gesto “amoroso”, “libidinoso” a envolve em gozo e a enxerta, depois descansa tranquilamente nos campos embebidos em suas águas.

Durante o período em que repousa debaixo das árvores, nas paragens pantaneiras, prossegue “preguiçosamente sua atividade de “inventar novas margens”. Parte de seu ímpeto foi arrefecido, entretanto, ainda terá forças para se derramar pelas planícies e inundá-las. Aproveita de bocas e canais de outros rios e se mistura os “empeixa”. Erra caminhos pelo cerrado, porque não corre linearmente, não segue trilhas conhecidas, cria seus caminhos tortos. Modifica a paisagem, contribui para sua fecundação e se contamina com animais e plantas e os leva em suas correntezas transformando as águas e as plantas dos lugares por onde passeia altaneiro.

Durante seu ápice e esplendor de força este “animal raivoso” não teme nem respeita o homem, nem os trabalhos de suas mãos, se apossa deles, invade seus currais e quintais versos 20 a 24, aí descansa por dias debaixo das sombras das árvores do quintal. Ao homem resta esperar o período de descanso do rio, porque reconhece sua pequenez diante da imensidão de água que transforma a paisagem do lugar por onde passa. Do mesmo modo que reconhece que este período de coito entre a água e a terra, a terra se emprenha com seus “limo”, “lanho” e “húmos” e fertiliza as terras do Pantanal, renovando-a, ainda que para isso, leve também parte de seu rebanho, numa alusão de que a natureza de ciclo em ciclo, cobra do homem alguma parte dos benefícios que

diuturnamente lhe concede. Por fim, retorna para sua "caixa" e deixa uma paisagem fecundada e renovada, completamente transformada. A relação do rio com o homem é tensiva, versos 39 e 40, na medida em que lhe dá benefícios, como o aumento dos peixes e a fertilização da terra, também lhe tira parte de seu rebanho, mas como não dá para medir forças com este gigante de água, a solução sábia é viver harmonicamente com ele quando de suas visitas anuais.

Infiro que o rio Taquari, motivo do poema "Um rio desbocado" do *Livro de pré-coisas* (1985) seja uma alegoria da escrita poética de Manoel de Barrros, "Este é um rio cujos estragos compõem", verso 41. Na medida em que não é cabal nem definitiva, mas cíclica, era hábito do poeta retornar suas composições e reescrevê-las – nas quais imprimiu a ideia da poesia como espaço inacabado, sempre em devir. Ademais, assim como o rio renova o solo pantaneiro, o autor renova, ara a língua materna. Este era o desejo mais ambicionado de seu projeto estético, por isso a criação de novas palavras desde as existentes era constante na sua obra.

E também a escolha por não usar uma linguagem comum às massas, mas a linguagem do povo em detrimento dela, pois esta é sempre a escolha dos grandes poetas. Nesta composição se destaca as seguintes: "torneiral", "adoidado", "desembesta", "destramela", "deslimite", "manheiro", "planura", "lonjura", o adjetivo "malcomportado" é empregado para reforçar o sentido de que o rio não se comportava de acordo com as normas, demonstra a força conotativa da linguagem poética, que em seu projeto era enriquecido pela força de sua experiência – tal como sua lírica não se comporta, mas segue por desvios, descaminhos, é a lírica do louco se dizendo, a contramão dos preceitos tradicionais de lírica abre seus próprios caminhos. Além disso, a força imagética prenhe de refinamento e abstração, distorção de representações literais e valorização de criação, invenção e imaginação. Enfim, seus temas e reflexões valem para qualquer obra de criação literária.

Depois que o eu "contante" apresenta sua terra natal e viaja de lancha ao encontro de seu personagem, passa por vários cenários naturais cujas belezas insolitamente descreve, chega o momento tão esperado, a hora do encontro com seu personagem. Isso porque como o autor escolhera os elementos constituintes de um romance numa clara recusa aos gêneros previamente definidos, se aproveita desta forma para refazê-la e reinventá-la, traz novidade para suas composições poéticas. Então,

inicialmente exprimiu sobre o sujeito, o narrador; o espaço, a cidade de Corumbá, ponto de partida, o cenário, a paisagem pantaneira; o tempo, duração dos acontecimentos, períodos de chuvas e enchentes e depois é chegado o momento de apresentar o personagem, o andarilho Bernardo da Mata.

O capítulo apresenta o personagem e tem como título "O personagem" é composto por 10 poemas intitulados respectivamente de: 1. "No presente"; 2. "No serviço (voz interior)"; 3. "No tempo de andarilho"; 4. "Um amigo"; 5. "Na mocidade, feito lobisomem"; 6. "Retrato de irmão" o qual contém um "TRATADO DE METAMORFOSES" em sua seção XIX é intitulada de "Livro de pré-coisas" tal como o livro, que considero como mais uma forma de exercício metalinguístico do autor – livro dentro do livro sobre o qual lançarei um olhar atento, pois há nele ressonâncias com as *Metamorfoses* do poeta latino Ovídio; 7. "A volta (voz interior)"; 8. "A fuga (voz interior); 9. "De calças curtas" e 10. "Dos veios escatológicos. Desta seção, interpretarei o primeiro poema no qual o sujeito lírico apresenta o personagem, a segunda composição, na qual vemos o personagem de sua própria perspectiva e a sexta composição em que há o tratado sobre metamorfoses de Bernardo.

No poema "No presente" há o encontro entre "narrador" e personagem. O leitor toma conhecimento sobre o bandarra Bernardo da Mata sob a perspectiva do narrador:

O PERSONAGEM

NO PRESENTE

Quando de primeiro homem era só, Bernardo era. Veio de longe com sua pré-história. Resíduos de um Cuiabá-garimpo, com vielas rampadas e crianças papudas, assistiram seu nascimento.

Agora faz rastros neste terreiro. Repositório de chuvas e bosta de ave é seu chapéu. Sementes de capim, algumas abrem-se de suas unhas, onde o bicho-de-porco entrou e cresceu e já voou de asa e ferramentas.

Dentro de seus cabelos, onde guarda seu fumo, Seus cacos de vidro, seus espelhinhos – nascem pregos primaveris!

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

É muito apoderado pelo chão esse Bernardo. Seu instinto seu faro animal vão na frente. No centro do escuro se espraiam.

Foi resolvida em língua de folha e de escama, sua voz quase inaudível. É que tem uma caverna de pássaros dentro de sua garganta escura e abortada.

Com bichos de escama conversa. Ouve de longe a botação de um ovo de jacaroa. Sonda com olho gordo

de hulha quando o sáurio amolece a oveia. Escuta o ente germinar ali ainda implume dentro do ventre. Os embriões de ovo ele vislumbra prazenteiro. Ri como fumaça. Seu maior infinito!

Quando o corpo do sáurio se espicha no areão, a fim de delivra-se, Bernardo se ilumina. Pequena luzerna no pavio de seu olho brandeia. A jacaroa e ele se miram imaculados. A própria ovura!

Passarinhos do mato bentevi joão-ferreira sentam no ombro desse bandarra para catar imundícia orvalho insetos.

Só dá de banda.

Nos fundos da cozinha onde se jogam latas de vermes ávidos, lesmas e ele se comprazem. Teias o alcançam. Lagartas recortam seu dólmã verdoso. Formigas fazem-lhe estradas...

Unge com olhos as formigas.

No pátio cachorro acua ele. (Pessoas com ar 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 gorjeando por perto. Com as mãos aplaina as águas.

Deus abrange ele.

(LPC, 211-212).

A composição tem 47 versos que variam entre longos e curtos e não são segmentados em estrofes, como todas as demais composições do livro, um artifício do escritor para acentuar a tonalidade narrativa das composições da obra, cuja estrutura lembra a de um romance, aqui assimilada pelo gênero lírico. Ao se referir inicialmente sobre o personagem, o sujeito poético remete-se a uma temporalidade mítica, verso 1, a criação do primeiro homem durante o período em que vivera só na terra, antes da criação de sua companheira, isso para explicar sobre a gênese de seu "personagem". Por esta perspectiva, Bernardo seria uma criatura antediluviana que teria visto e vivido muito, embora fosse uma pessoa só.

No verso 2, o sujeito lírico encena uma mudança de tempo na qual há indícios de uma marcação temporal sobre a existência do personagem "sua pré-história," ainda assim a aura mítica é conservada porque a existência temporal em relação ao nosso tempo é muito distante, mas ainda no verso 2 e nos versos 3 e 4 essa referencilaidade temporal muda completamente e coloca Bernardo num tempo mais próximo a nós com a demarcação do lugar de onde ele teria nascido, "Cuiabá-garimpo". Mesmo assim, o período de nascimento deste andarilho remonta a um tempo distante em que Cuiabá ainda era "resíduo de garimpo", isso porque a cidade nasceu de um vilarejo, no qual a bandeira de Pascoal Moreira Cabral encontrou ouro em 1718. O sujeito lírico de Barros

declara que à época do nascimento do "personagem", a cidade não tinha nem ruas, mas "vielas", o que significa que tal fato aconteceu há muito tempo atrás e numa localidade de pessoas comuns, pois seu nascimento foi testemunhado por "crianças papudas".

É importante observar que personagem e narrador são termos da prosa que o escritor elegeu para designar o sujeito lírico e o sujeito ficcional, ambos descendem do mesmo lugar. No segundo poema do *Livro de pré-coisas* (1985), nominado de "Narrador apresenta sua terra natal", sobre o qual teci algumas considerações, o sujeito poético declara: "advenho de cuiabanos", este fato em comum entre os dois seres ficcionais é bastante relevante, porque o autor empírico declarou em outras composições, assim como em algumas entrevistas que Bernardo era seu outro eu, porque não gostava da palavra *alter ego*, tal como o autor existiu, também existiu um personagem empírico chamado Bernardo. Assim como o sujeito artista cria um sujeito ficcional para se enunciar e por ele, também cria um Bernardo poético. Em entrevista concedida à Bianca Magela Melo da *Revista Brasileiros*, em 18/01/2013, Barros falou sobre seu encontro com Bernardo, o qual chegou na casa de sua família em Cuiabá pedindo um prato de comida e depois de observado foi contratado para cuidar de uma tia doente do poeta e após a morte dela, o levaram para a fazenda Santa Cruz no Pantanal, onde morou até sua morte em 2003. Na entrevista, o poeta falou também sobre a importância de Bernardo para sua poética:

> Bernardo transmitiu à minha poesia, às minhas palavras a inocência dele. Até hoje tenho as raízes da minha infância muito fortalecidas por causa dele. Ele era muito importante para minha poesia. Eu conseguia sair de dentro de mim e entrar na infância porque a presença dele em cima da minha palavra era uma presença muito forte. (http://brasileiros.com.br/2013/01/o-poeta-e-bernardo/ acesso dia 04/04/17).

De acordo com o escritor na entrevista, Bernardo se sentia muito à vontade com os animais domésticos que ele os tocava com frequência, que até as galinhas aceitavam seus toques e passarinhos pousavam sobre seus ombros, tal como fala nos poemas. De forma que ele vivia em comunhão com os animais e os pássaros. Entre os versos 5 a 16 o sujeito poético descreve Bernardo detalhadamente, pinta um quadro com palavras no qual é possível o leitor contemplá-lo. Seu chapéu, suas unhas e cabelos estão em comunhão com o chão, com a terra, com a natureza de modo geral. Serve para que plantas e bichos cresçam. Bernardo, assim como os animais, tem instintos e faro animal, o qual é reconhecido por esses com os quais os animais convivem pacificamente.

Entre os versos 17 a 32 o sujeito lírico destaca a língua de Bernardo como sendo, "de folha e de escama". A folha pode ser leve, verde e livre, tocada pelos ventos, símbolo de pureza e ingenuidade ligada ao reino vegetal. As escamas também são leves e são pequenas partículas quase transparentes que recobrem o corpo de determinados peixes, répteis e insetos, também relacionadas à natureza. Essas escolhas de palavras para definir a voz de Bernardo têm como intuito ressaltar que sua língua é natural de fonte, por isso ouve as plantas, os pássaros, o jacaré do mesmo modo, eles os ouve e há entendimento entre eles. A conexão ocorre ainda em um âmbito mais profundo, seu estado de imbricação, pois é na essência dos animais que ele ouve o germinar da vida deles ainda no ventre.

Temos aqui uma existência vivida e sentida, tocada e experimentada. Bernardo transcendeu de tal modo que foi integrado à natureza, isto é, se incorporou a ela e, em sua pureza e ingenuidade segue livremente e consegue demonstrar sua grandeza tal como a terra que serve de repositório para abrigar as pequenas coisas do chão, as aves e tudo é convertido para a grandeza da linguagem poética das coisas diminuídas. Com essa linguagem de origem é que o poeta abala a vida ordinária usualmente envolta por uma verborragia ilimitada. O espírito livre e desprendido de Bernardo é que faz com que ele esteja "pronto a poema", porque vê as coisas pequeninas e as admira, se compadece e se compraz com elas por isso "Deus o abrange". Bernardo é um exemplo de grandeza na pobreza, não permite que nada de racionalidade e utilidade contamine a pureza de sua existência, por isso ele é a poesia.

No segundo poema, "NO SERVIÇO (voz interior)", integrado à seção "O personagem", incluso no *Livro de pré-coisas* (1985), Manoel de Barros continua a dialogar com os elementos constituintes do gênero romanesco. Na composição, não há mais um dizer sobre o personagem, há ele se dizendo. Para tanto, o autor empregou o fluxo de consciência, coloca inclusive uma explicação entre parênteses junto ao título para que o leitor tenha clareza que se trata da voz de Bernardo. Uma explicação que considero acessória, porque do modo como o escritor organizou seu poema, o leitor reconheceria tranquilamente que se tratava da voz da personagem. Nesta perspectiva, o poeta brasileiro simulou a ordem dos pensamentos de Bernardo, fato curioso, porque a princípio poderia se inferir que os pensamentos do vagamundo seriam desordenados. Veja:

NO SERVIÇO (voz interior)

O que eu faço é servicinho à toa. Sem nome nem dente. Como passarinho à toa. O mesmo que ir puxando uma lata vazia o dia inteiro até de noite por cima da terra. Mesmo que um caranguejo se arrastando pelo barranco à procura de água vem boi e afasta o rio com as patas para sempre. O que eu ajo é tarefa desnobre. Coisa de nove noves fora; terisco, nhame-nhame, de-réis, niilidades, oco, borra, bosta de pato que não serve nem pra esterco. Essas descoisas: moscas de conas redondas, casulos de cabelo. Servicinho de pessoa Quarta-feira que sai carregando uma perninha de formiga dia de festa. De modo que existe um cerco de insignificâncias em torno de mim: atonal e invisível. Afora pastorear borboleta, ajeito égua pra jumento, ensino papagaio fumar, assobio com o subaco. Servicinho sem volume nem olho: ovo de vespa no arame. Tudo coisinhas sem veia nem laia. Sem substantivo próprio. Perna de inseto, osso de morcego, tripa de lambari. Serviço com natureza vil de ranho. Tudo sem pé nem cunhado. Tem hora eu ajunto ciscos debaixo das portas onde encontro escamas de pessoas que morreram de lado. Meu trabalho é cheio de nó pelas costas. Tenho de transfazer a natureza. À força de mudez o ser inventa. Água recolhendo-se de um peixe. Ou, quando estrelas relvam nos brejos. No meu serviço eu cuido de tudo quanto é mais desnecessário nessa fazenda. Cada ovo de formiga que alimenta a ferrugem dos pregos eu tenho de recolher com cuidado. Arrumo paredes esverdeadas pros caramujos foderem. Separo os lagartos com indícios de água dos lagartos com indícios de pedra. Cuido das larvas tortas. Tenho de ter em conta o limo e o ermo. Dou comida pra porco. desencalho harpa dos brejos. Barro meu terreiro. Sou objeto de roseiras. Cuido de súcubos e dos narcisos. E quando cessa o rumor das violetas desabro. Derrubo folhas de tarde. E de noite empedreço. Amo desse trabalho. Todos os seres daqui têm fundo eterno. (LPC, 2012-213).

O poema assim como os demais desta obra é longo, ao todo são 37 versos. Nele não há aquela variação de versos longos e curtos bastante encenada pelo poeta. Todos os versos são longos, ao estilo da prosa, pois a intenção é a de criar a simulação dos pensamentos de Bernardo, por isso o poema não tem nenhum tipo de segmentação, nem pausas, aqueles cortes sintáticos ou ainda os cortes por diérese, a cisão entre termos que gramaticalmente não são divididos. Ainda que tenha o ritmo da prosa, não é inteiramente prosa, também não está segmentado pela unidade mínima da prosa, o parágrafo, porque é poesia em prosa. Estas escolhas do poeta na verdade têm uma intenção de criar um texto poético que flua livremente, tal como os pensamentos do personagem.

Bernardo se enuncia, o conhecemos de sua perspectiva desde o primeiro ao último verso da composição. Como a personagem tem voz própria, leva suas qualidades para sua fala, uma linguagem ordinária, apocopada: “pros”, “pras”, cria palavras novas, “desnobre”, “desabro”, “descoisas”, “empedreço”. Ele leva suas qualidades de “Quarta-feira”, pessoa com viés de tonto para sua fala, assim possibilita que o leitor conheça e explore melhor sua personalidade, porque a voz de uma pessoa também é um modo de defini-la e caracterizá-la. E sua voz revela sua ingenuidade, sua vida tocada pela natureza e sua vocação para ser observador das “pobres coisas do chão”.

Este “bandarra” é um ser completamente “descontaminado” da civilização, nada do que ela possa lhe oferecer ele aceita, não é um homem ligado à economia, à política, às coisas úteis em si. Na verdade, ele ainda que inconscientemente se contrapõe a isso. Para ele, tem valor tudo o que a civilização rejeita, pisa e descarta. Bernardo é o homem da poesia, por isso seu trabalho é como o do “passarinho à toa”, “pastorear borboletas”, “ajeitar égua pra jumento”, “arrumar paredes esverdeadas pros caramujos foderem”, dentre outros. As atividades realizadas por ele são invisíveis no mundo lógico, porque ele cria, inventa condições de existência para as coisas desprezadas. Sua principal tarefa é a de “transfazer a natureza”, desregrá-la, recompô-la, recriá-la numa língua de raiz, de fonte sem “substantivos próprios” e com uma propulsora força imagética.

Entretanto, Bernardo não somente “transfaz” a natureza, mas “transfaz-se,” porque não somente interage com ela, mas se funde a ela. Depois que cuida de seus afazeres que não tem utilidade nenhuma, como ele mesmo diz é como “bosta de pato que não serve nem pra esterco”, ao cair da noite ele “empedrece”, funde-se à natureza. O pensamento contido no discurso poético de Bernardo da Mata é da inevitabilidade da mudança, da metamorfose.

Na entrevista que concedeu à *Revista Brasileiros*, Barros afirmou que Bernardo seria seu outro eu, e neste poema ainda que seja condensado o modo como a personagem enxerga as coisas, suas atividades e seu modo de transmudar a natureza, vemos também um lampejo da voz do poeta. Uma pessoa com o nível de instrução, ou melhor “desinstrução” como Bernardo não teria condições de saber o que era a palavra “niilidades”, ou mesmo adotá-la em sua formação discursiva. É fato que a personagem dispunha de conhecimento, entretanto, um conhecimento empírico, intuitivo, nada complexo. Percebe-se a intrusão de uma segunda voz, a do sujeito poeta, que dispunha

de conhecimento e formação necessária para saber que a palavra "niilidades" deriva da palavra "niilismo", conceito do filósofo alemão Friedrich Nietzsche para descrever uma certa descrença em relação a valores sociais e religiosos. Fazer "niilidades" no poema está associado a fazer nada, fazer coisa nenhuma, fazer somente brinquedos com palavras, nesse sentido, criar poesia.

A ideia de transformação perpassa pelo discurso do poeta brasileiro e está integrada em todas as suas obras de composição literárias, mas no *Livro de pré-coisas* (1985) ela é substancialmente destacada, pois "transfazer a natureza" é uma necessidade porque ele não aceita as coisas saturadas, é nesse sentido, abalar a vida ordinária. O poema 6, "Retrato de irmão" acentua esta necessidade, tanto que anexo a ele, há um "Tratado de metamorfoses":

RETRATO DE IRMÃO

Era um ente irresolvido entre vergôntea e lagarto. Tordos que externam desterro sentavam nele. Sua voz era curva pela forma escura da boca. (Voz de sótão com baratas luminosas.) Dava sempre a impressão que estivesse saindo de um bueiro cheio de estátuas. – conforme o viver de um homem, seu ermo cede – ensinava. Era a cara de um lepidóptero de pedra. E tinha um modo de lua entrar e casa.
Deixou-nos um TRATADO DE METAMORFOSES
Cuja Parte XIX, *Livro de pré-coisas*, transcreveremos.
(LPC, 218)

A composição 6 é curta, formada por seis versos longos para não destoar do ritmo prosaico que circunda todo o livro, até porque o modo como os poemas foram estruturados, lhes imprime uma dicção romanesca. Nela, o "narrador" volta a contar sobre a "personagem", um ser com dúvidas existenciais, não sabe se é uma "vergôntea", e pertence ao reino vegetal ou se é um "lagarto", e pertence ao reino animal. Uma coisa é certa, por sua experiência construída pela observação da natureza, sabia que estava ligado a ela porque pássaros expatriados, "tordo" se abrigavam nele.

O sujeito poético tem uma preocupação em falar sobre a voz de Bernardo, no poema "O personagem", afirma que: "É que tem uma caverna de pássa-/ro dentro de sua garganta escura é abortada". (BARROS, 2010, p. 211). No poema "Retrato de irmão", nos versos 3 e 4, o sujeito poético diz que sua "(Voz de sótão com/baratas luminosas)". Nos dois versos existem a alusão à voz de Bernardo de algum modo ser um repositório. No primeiro caso, "a caverna" é um lugar recôndito que abriga coisas misteriosas,

nunca se sabe o que se pode encontrar dentro de uma caverna, na garganta do personagem há um ninho de pássaro, mas sendo ela "escura", poderia abrigar coisas inesperadas como uma língua inaudita. No segundo caso, qualifica a voz de Bernardo como voz de "sótão", um espaço também usado para guardar coisas, especialmente aquelas que não estão sendo mais utilizadas, uma espécie de depósito que também pode dar guarida a insetos. Os versos confirmam a ideia da voz de Bernardo ser um repositório de uma língua original.

Bernardo conseguia ensinar sobre os insetos, os animais e também observava o homem. Nos versos 5 e 6 o sujeito poético expressa isso: "Confor-/me o viver de um homem, seu ermo cede – ensinava." Nesses versos está manifesto o pensamento de que o homem pode viver ou não em solidão, em abandono. Disso dependerá a maneira que ele escolher para viver. Outra noção a ser considerada sobre o "personagem" é a de que embora ele vivesse em uma fazenda no Pantanal de modo simples, e quase sempre em companhia dos insetos e dos animais, não era um homem solitário, porque não se sentia sozinho, estava em completa harmonia com a natureza e consigo mesmo.

Bernardo é a própria figuração do homem de espírito livre totalmente fundido à natureza, tanto que o sujeito lírico o qualifica de "Era a cara de um lepidóptero de pedra". Lepidóptero, ao qual a "cara" de Bernardo se assemelha é inseto tal como as borboletas e mariposas, criaturas aladas, delicadas e leves, contudo, as que o personagem parece são de pedra, pesada, áspera e depositada sobre o chão, numa alusão à dualidade contida em cada pessoa. Além disso, demonstra aquela ideia de transformação contida na poesia de Manoel de Barros, que o sujeito poético da composição "Retrato de irmão", título curioso, porque este sujeito considera o "bandarra" como seu irmão – ao encerrar suas considerações sobre Bernardo alude a isso. Inclusive afirma nos versos 9 e 10 que o personagem deixou certo fragmento de um "TRATADO DE METAMORFOSES" o qual "transcreve" no poema:

> LIVRO DE PRÉ-COISAS
>
> *Tudo, pois, que rasteja partilha da terra.*
>
> HERÁCLITO
>
> Andava atrás das casas como um corgo urbano,
> Entre latas e rãs.
>
> Sorna lagarta recorta a roupa de um osso.

> Minhocas arejam a terra; poetas, a linguagem.
> Se no tronco do vento a lesma treme,
> no que sou de parede a mesma prega;
> se no fundo da cocha a lesma freme,
> aos refolhos da carne ela se alegra;
> 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!
> (LPC, 219).

Apresentei quatro fragmentos do "Tratado de metamorfoses" de Bernardo, cujo título é o mesmo do livro, optei por fazer leituras de excertos porque o tratado é longo, ao todo são 29 composições. Algumas têm o formato de adágio com apenas 1, 2 e 3 versos. Há também uma quadra e 4 poemas de curta extensão, curiosamente tem um soneto, a única composição que recebe título "*O peixe-cachorro*", no qual há uma hesitação do sujeito lírico sobre o que é de fato, se peixe ou cachorro. À medida que a leitura caminhar, mais fragmentos do tratado de Bernardo poderão ser citados no texto, por hora lidarei com os fragmentos citados.

O sujeito poético transcreve o tratado de Bernardo em que há identidade com *Metamorfoses* de Ovídio, poeta latino bastante conhecido e qu, segundo Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho, em seu relatório final de pós-doutorado (2011), também demonstrava preocupação com a escrita do objeto artístico, poema ser de palavras. A ressonância está muito além do nome, ambos tratados têm a preocupação com a efemeridade e finitude das coisas, por isso transforma-as para que elas não se tornem ausência. Manoel de Barros leu Ovídio, até falou sobre isso em um de seus versos. Assim, como Dante Alighiere escolhera Virgílio para guiá-lo ao submundo em sua *Divina Comédia*, porque este já havia andado por aquele lugar, seu personagem Enéias mais especificamente, deste modo instaura uma tradição. Acredito que a tradição de metamorfoses a que o poeta brasileiro se filia é a de Ovídio, resguardadas algumas diferenças é claro. Thyago José da Cruz no texto "Ecos ovidianos na poesia de Manoel de Barros" (2008), também aborda sobre a identificação do *Livro de pré-coisas* (1985) de Manoel de Barros com o poeta latino nas *Metamorfoses*.

> Em Livro de Pré-coisas, na parte intitulada "O Personagem", após o capítulo sexto (Retrato de Irmão), em que se descreve - ou cria-se - um ser irresolvido, é apresentado um recorte do Tratado de Metamorfoses, o Livro de pré-coisas, deixado por aquele ser. Encontramos nesse espaço várias transformações, transmutações,

> transladações, tanto de pequenas coisas (como um osso que se converte em roupa) quanto nas mais complexas (como o peixe em cachorro, por exemplo). (CRUZ e SANTOS, 2008, 71).

Tal como no primeiro verso da composição "UM RIO DESBOCADO", o "Tratado de metamorfoses" de Bernardo tem uma estreita ligação com as máximas de Heráclito. Enquanto no primeiro poema uma das máximas do filósofo pré-socrático se apresenta diluída no verso, neste a referência é direta, pois o poeta insere um aforismo dele como epígrafe, com a intenção de demarcar a relação de um texto com o outro. Na epígrafe do filósofo está explícito sua afirmação de que tudo quanto rasteja, compartilha do chão, portanto está na mesma relação que ele. Assim, não existe uma separação de espaços, tal como os seres diminutos desprovidos de linguagem, o homem ser de linguagem e pensamento é colocado no mesmo nível deles.

Não está posto na epígrafe a relação de poder entre eles, todavia, é sabido que o homem subjuga e domina as demais criaturas para seu próprio benefício. Lamentavelmente não exerce domínio somente sobre os animais, desde os tempos mais remotos da história da humanidade, existem registros e relatos de que o homem vem subjugando seu semelhante para seu próprio prejuízo. Contrariamente ao homem, as outras coisas que "partilham da terra", não exercem domínio umas sobre as outras, cada uma têm seu espaço na natureza de modo e segue seu ciclo de vida. A poesia de Barros não pensa o homem em separado da natureza, nem um ser que subjugue os outros, mas uma convivência harmônica entre eles, assim como a de Bernardo. O "ente irresolvido" que anda "atrás das casas, como um corgo urbano" junto a detritos do primeiro verso do tratado. A comparação de Bernardo com um córrego, "corgo", abre caminho para a produção de uma pré-imagem cambiante ante a vista do leitor, pois de acordo com Ricoeur (2015), a comparação é uma metáfora em prospecção, segundo este raciocínio, se o personagem estivesse fundido ao córrego haveria uma metáfora. A comparação é a um "pré-estágio", ou seja, que antecede a transformação na qual as coisas se fundem. A exemplo da segunda composição na qual uma lagartixa preguiçosa "recorta a roupa de um osso". Neste verso já existe um "ente" transformado.

No terceiro poema do tratado há uma alusão a algo caro ao projeto estético do poeta, o que corrobora sua ideia de Bernardo portar-se como seu outro eu, refiro-me àquela preocupação com a linguagem, para isso o poeta é comparado à minhoca, inseto que revolve a terra e a renovando, tal como o poeta renova a linguagem. A capacidade

de renovação da linguagem pelo potencial criativo do poeta é notória na quarta composição do tratado. Um poema curto, composto por 10 versos, com rimas intercaladas nos versos 1 e 3, 2 e 4 e emparelhadas nos versos 5 e 6, 7 e 8, 9 e 10, recurso pouco usual na lírica do autor. O motivo é uma lesma, um molusco hermafrodita viscoso, que ao rastejar, cria um caminho impreciso e brilhoso. A lesma parece mais uma simbologia do poema.

Na oitava composição do tratado do "ente irresolvido", ser de sabedoria do diminuto, do nada, em uma relação de simbiose com a natureza existe a repercussão de uma segunda voz repleta de conhecimento erudito, autor empírico que dialoga com a tradição literária moderna:

> Pois o que disse Joyce foi que o arame farpado
> Quem inventou foi uma freira, para amarrar na
> cintura dela quando viesse a tentação.
> (LPC, p. 220).

Esta informação trazida pelo sujeito lírico atribuída ao escritor irlandês James Joyce está no seu livro *Ulisses* (1922 [2003]), no qual a personagem da obra *Um artista quando jovem* (2013) Stephen Dedalus passou por várias experiências e está numa fase madura de sua vida. Neste livro, Joyce semelhante a Barros, ecoa sua voz junto a de seu personagem. Joyce figurava entre os escritos da preferência de Manoel de Barros, e existe muitos procedimentos criativos comuns aos dois escritores, diálogo com outras artes, filosofia, monólogos interiores, palavras valises, neologismos e descompartimentalização de gêneros. Além disso, Joyce criou um tratado de estética em suas obras, projeto ambicionado pelo escritor brasileiro.

Na composição 15 do tratado, a voz poética fala sobre o modo como as "Crianças descrevem a língua" e quebram as normas da gramática:

> – Eu briguei *naquele* menino com uma pe-
> dra... Crianças descrevem a língua. Arrombam
> as gramáticas. (Como um cálice lilás de beco!)
> (grifo do autor). (LPC, 221).

A criança em período pré-linguístico não consegue articular palavras, mas nem por isso deixa de se comunicar, para tanto produz o choro, gestos, o arrulho, semelhante aos pássaros, à medida que se desenvolve, começa a repetir os sons e posteriormente num estágio linguístico, começa a repetir as palavras que ouve. Quando inicia o processo de encontrar uma definição para as palavras de seu pequeno léxico surge uma

linguagem poetizada, ainda que não tenha consciência disso. Suas falas são carregadas de metáforas e imagem, porque assim as coisas fazem mais sentidos para elas. As crianças produzem uma língua "brincativa" objeto de desejo do escritor, porque é na e pela linguagem que outros mundos são inventados. E para as crianças a capacidade de invenção não segue normas, somente a intuição e a percepção que têm das coisas.

Na composição 25, mais uma vez há uma referência a outro escritor, o ensaísta, contista e poeta argentino, Julio Cortázar:

> Cortázar conta que quando alguma expressão lhe queria sujar, ele a camuflava. Assim, *espectador* ativo virou *Hespectador hativo*. Com essas vestimentas de HH, aquele lugar-comum não lhe sujava mais. (grifo do autor).
> (LPC, 223).

Fica evidente que no tratado "Livro de pré-coisas" de Bernardo, a voz do autor empírico, seu outro eu, ecoa junto a voz do personagem. Por isso a referência a escritores com os quais o sujeito poeta tinha algo em comum. O desejo de ir para além da descrição de temas, de tratar o plano do conteúdo do objeto artístico, mas imanente a ele, experimentar o modo de expressão, criar novas alternativas para exprimi-los, ainda que esteja dizendo do mesmo motivo, o modo como o exprime faz com que se refira a ele ainda uma primeira vez. O anseio manifesto é o de tirar o poema do lugar comum, porque a poesia não é para informar. É a forma de apropriação da linguagem, o modo como os poetas a manufaturam que exprime dela sua poeticidade. Mesmo porque na primeira seção do *Livro de pré-coisas* (1985), nominada de "Ponto de partida" existe uma explicação que entendo ser do autor empírico, de que o livro não é sobre uma excursão no Pantanal, mas sim de uma excursão poética, "Festejos de linguagem". Sendo assim, a transformação está além da imbricação de um ser no outro, como profere o sujeito lírico nos poemas do livro, especialmente na sua última composição "A NOSSA GARÇA". A derradeira fala do sujeito poético é a de que está "impregnando de peste humana os passarinhos?". Ao término do livro está explícito a impregnação dos animais na condição humana, semelhantemente à *Metamorfoses* de Ovídio.

Entretanto, a transformação excede a imbricação de um ser em outro, ela também ocorre no objeto artístico, nas mesclas de gêneros. O livro é um exercício de metalinguagem no qual o escritor explicará os elementos estruturais de um romance e

além disso, escreve um livro dentro do livro, refiro-me ao "Tratado de metamorfoses", "Livro de pré-coisas", que, curiosamente,tem o mesmo título do livro, um ponto que exige a indagação do leitor. Além de criar o tratado de um "ente irresolvido", nos fragmentos livres do "Tratado de metamorfoses" de Bernardo, Manoel de Barros expõe os fundamentos de sua poética, o que corrobora à leitura do escritor, analogamente a Joyce criar um tratado de poética nas suas poesias.

A obra *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991) tem sua estrutura de organização semelhante a do *Livro de pré-coisas* (1985), refiro-me ao fato do segundo livro comportar outro livro em sua estrutura, o tratado de metamorfoses de Bernardo, cujo título é o mesmo do livro que o comporta. Já em *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991) existe um caderno dentro do "caderno de apontamentos", em sua primeira parte, a qual tem o mesmo título da obra em que há um só poema, cujo título é "Introdução a um caderno de apontamentos", no qual o eu lírico fala sobre seu avô e um aparelho de sua estima, um gramofone em baixo do qual nascera uma árvore que irrompera o piso da sala rumo ao céu e levara junto seu proprietário, que permaneceu lá até sua morte. E legou de herança ao neto, seu caderno de apontamentos composto por frases incompletas.

A segunda parte do livro denominada "Caderno de apontamentos" é a leitura do caderno do avô do sujeito lírico, que igualmente a Bernardo, usa duas epígrafes, uma de Heráclito e outra do romancista Samuel Beckett. O caderno do avô aborda sobre as coisas e a natureza, os animais. Fato que confirma a hipótese de a voz do autor empírico ecoar junto ao sujeito lírico.

O livro tem uma terceira seção nominada "Caderno de andarilho", seu primeiro poema é "Apresentação" e nele o sujeito poético apresenta o andarilho Aristeu, sobre o qual o caderno trata. O segundo poema "Retrato", o eu lírico fala de si e na terceira composição da seção, "Prefácio", há uma explicação sobre o caderno de Aristeu que é o quarto poema da terceira parte do livro. O "Caderno de apontamentos" é escrito em formato de aforismos e ditados populares, nele existe uma preocupação constante com os elementos de linguística tais como: os sons, a voz, o murmúrio, o hino, o canto, a gutura, o silêncio, porque todos esses elementos podem ser modulados na linguagem dos poetas.

Em *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (1998), reencena a mesma organização metalinguística – livro dentro do livro. A segunda seção "O livro de

Bernardo" semelhante ao *Livro de pré-coisas* (1985) e *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991) também inicia com uma epígrafe da poeta Adélia Prado, na sequência, a primeira composição nominada "Pois pois", na qual o eu que se enuncia reapresenta o vaga mundo Bernardo da Mata, na segunda "O Bandarra", explica sobre o apelido de Bernardo e na terceira composição, "Livro de Bernardo", o próprio se enuncia-se e fala sobre si em 52 poemas formados por 3 versos curtos. Este formato de organização é reencenado também na obra *Menino do mato* (2010), em sua segunda seção designada, "Caderno de aprendiz", que também se inicia com uma epígrafe de Oswald de Andrade. O caderno é do próprio sujeito poeta e é constituído por 36 poemas que variam entre composições de somente 1 verso e várias de curta extensão.

Percurso V – Poemas estruturados como as poesias orais populares: adivinhas e acrósticos

Ressalto que a designação de poesia oral empregada para a leitura dos poemas modulados como: adivinhas são relativas à perspectiva de Paul Zumthor, em seu livro *Introdução à poesia oral* (2010), para quem a poesia oral está presente nos gêneros que "na sua maioria existem em germe nos atos corriqueiros de linguagem" (p. 49). Seguindo sua linha de pensamento, a oralidade pura só existe nas sociedades arcaicas fossilizadas. Assim, em nossa sociedade existe uma oralidade mista, ou seja, uma confluência da oralidade com a escrita e é isso que destaco neste percurso. Além disso, há a presença do lúdico através dos jogos verbais infantis e a presença de atos da linguagem cotidiana.

Seguindo este viés interpretativo, a obra *Arranjos para assobio* (1980), em sua primeira parte denominada "Sabiá com trevas", apresenta uma composição, cuja estrutura é incomum em poesia. O poema está estruturado como adivinha popular:

VII.

– O que é o que é?
(como nas adivinhas populares)

Escorre na pedra amareluz.
Faz parte da árvore. É acostumado
com uma pedra na cara.
Escuta fazerem a lama como um canto.

Bicho-do-mato que sói de anjo
refulge de noite no próprio esgoto.
Camaleão finge que é ele.
Rio de versos turvos.

É lido em borboletas como o sol.
Se obtém para o voo nos detritos.
Cobre vasta extensão de si mesmo com o nada.
Minhocal de pessoas, desertos de muitos eus.
(APA, 173-174).

O poema é formado por 12 versos distribuídos em 3 estrofes de 4 versos, como as quadras populares. Os versos são relativamente curtos, o que dá rapidez ao ritmo ainda que a maioria deles seja finalizada por ponto final. A forma de estruturação retrata as advinhas comumente conhecidas pelo uso do "o que é o que é ?" no início da

composição. São perguntas enigmáticas que fazem as pessoas pensar e se divertir, muito cara às crianças, entretanto, também atrai a atenção dos adultos por causa do jogo de adivinhação que estimula o raciocínio. É um gênero presente na cultura popular e no folclore brasileiro, a linguagem é usada de uma forma lúdica. No entanto, embora tenha esta representação formal, assim como uma encenação da linguagem infantil, o poema tem um grau de complexidade maior do que aparenta, por causa das palavras. A palavra "amareluz" aparenta uma simples brincadeira de atrelar palavras – é uma palavra valise, a junção da palavra amarelo com a palavra luz, coloca paralelamente a cor e significado, a luz, a iluminação, o sol, assim amplia os sentidos da palavra.

O jogo de adivinhar do poema não faz uma pergunta que será facilmente respondida. Nas três quadras há imagens de desagregação, um traço característico do poeta. Mas é através das imagens contidas nos versos 8, 11 e 12 que encontramos pistas sobre uma resposta coerente, visto que o texto poético está aberto às múltiplas interpretações. Infiro que o sujeito lírico perscruta sobre o artista, aquele que faz o objeto artístico: "Minhocal de pessoas, deserto de muitos eus".

De acordo com Martin Heidegger (1998), a obra de arte é oriunda do artista, sem este mestre não há arte, ou seja, um não existe em detrimento do outro. Diante do exposto, vale dizer, que ainda que o artista na sua atividade criativa escolha organizar formalmente sua composição com a estrutura de um tipo de texto simples, ele a velou no plano do conteúdo, no motivo do poema, que finge tratar de uma coisa comum, quando fala sobre o sujeito por trás do processo de criação. Dificilmente uma criança poderia chegar a tal nível de compreensão, porque ainda não teve vivência estética que lhe permita este nível de entendimento. Todavia, ela pode e deve ler um poema como este, para favorecer a ampliação de sua vivência estética ainda em processo de formação.

O verso 12 comporta em seu bojo uma ideia fundamental em termos de arte, a de que o artista não se expressa de si para si, "deserto de muitos eus", mas é a metonímia de uma coletividade.

Manoel de Barros já havia lançado mão dessa estrutura composicional no seu primeiro livro *Poemas concebidos sem pecado* (1937), o poema também mantém o jogo pergunta e resposta:

8.

– Sou uma virtude conjugal,
adivinha qual é?
– Um jambo,
um jardim outonal?
– Não.
– Uma louca,
as ruínas de Pompéia?
– Não.
_ És uma estátua de nuvens,
o muro das lamentações?
– Não.
– Ai, entonces que reino é o teu, *darling*?
Me conta, te dou fazenda,
me afundo, deixo o cachimbo.
Me conta que reino é o teu?
Não.
Mas pode pegar e mim que estou uma Sodoma... (PCSP, 15-16)

Neste poema do primeiro livro o tema é o erotismo, embora a plano de expressão seja de uma modalidade de texto voltada à criança, a temática por seu turno não é. A composição não tem título, desta maneira tira do leitor a referência e o obriga a dar mais atenção a sua leitura. Mesmo que se apresente de modo aparentemente simples, como um diálogo, em que um eu poético lança questionamentos sobre si mesmo parece haver um interlocutor, outra voz no bojo do poema, o que lembra um jogo de adivinhação.

Entretanto, o poema é mais complexo do que aparenta ser, o motivo do erotismo é subliminar, necessita de um leitor arguto para uma compreensão dele, uma vez que o sujeito lírico lança perguntas sobre si à outra voz presente na cena dialogada num jogo estimulado pela resposta negativa "não". A primeira resposta negativa parece aguçar a curiosidade do interlocutor que, em seguida, passa a outros questionamentos na busca de conseguir decifrar quem de fato seja esse sujeito poético. As respostas que recebe são apenas um sonoro "não". No início parece até se incomodar com o fato de não descobrir, depois temos a sensação de que o interlocutor entra no jogo e as perguntas são feitas apenas para ouvir o "não" e estimular o desejo de descobrir sobre a vida alheia.

A partir do verso 7, "as ruínas de Pompéia?", a instância que questiona o sujeito poético inicia uma série de perguntas que demandam que o leitor lance mão de seus conhecimentos prévios e faça inferênciasno sentido de alcançar uma compreensão da camada mais profunda do poema. Isso se dá pela alusão à Pompéia, cidade romana devastada e petrificada pelo vulcão Vesúvio em 79 d. C. e que ficou praticamente sepultada durante séculos, sendo redescoberta em 1594 pelo arquiteto Domenico

Fontana. As ruínas e a população foram transformadas em estátuas de pedra pelas larvas vulcânicas, nas quais é possível verificar a expressão de medo, dor e sofrimento das pessoas em cenas cotidianas desta cidade que ficou esquecida durante séculos. O drama humano causado pela catástrofe da natureza, hoje serve de espetáculo público, pois o local se tornou ponto turístico e é visitado por milhares de pessoas todos os anos.

Suponho que a referência a essa cidade não aconteceu por caso, mas porque há uma relação com o motivo do poema. Em Pompéia havia várias casas de banhos decoradas com imagens de pênis avantajados nas paredes, além de prostíbulos, cujos visitantes forasteiros recebiam a indicação desses lugares sem mesmo ter que se expor perguntando aos moradores sobre tais lugares, era só olhar atentamente para os paralelepípedos das ruas que encontravam a imagem do órgão genital masculino nas pedras, o que serviam de placas de informação, que os conduziriam até o local desejado.

No verso 9 o questionamento é feito por meio de uma imagem poética " – És uma estátua de nuvens," como do ponto de vista da lógica podemos pensar em uma estátua de nuvens como algo estático, parado, sendo que as nuvens estão sempre em movimento e dão a ilusão de formar diversas imagens no céu e logo se dissipam no ar. No entanto, em seguida há uma forte oposição às nuvens, algo que sempre se faz, desfaz e refaz, por ser de existência efêmera, mas que sempre retorna de outra forma, com algo de existência duradoura no verso 10 "o muro das lamentações?", também conhecido como Muro Ocidental, numa alusão às ruínas do antigo templo de Salomão, lugar sagrado do judaísmo, que foi destruído por Herodes e reconstruído e mais uma vez destruído pelos mulçumanos que impuseram proibição à visitação dos judeus e que até hoje é considerado como lugar sagrado. O povo judeu só voltou a ter acesso o mencionado local onde se reuniam para fazer suas orações, e colocar seus pedidos quando houve a reconstituição do Estado de Israel. Dissipado ao tema do erotismo o leitor se vê imerso a uma gama de conhecimento e informações que são imprescindíveis para a realização do sentido do texto poético.

A instância questionadora segue demonstrando todo seu conhecimento geográfico, cultural e de línguas. No verso 12 "Ai, entoces que reino é o teu, *darling*?" Há duas palavras em língua estrangeira, a primeira "entonces" é empregada em algumas regiões brasileiras, a exemplo do Rio Grande do Sul, e também em outras variantes menos prestigiadas da Língua Portuguesa, este registro é encontrado em romances de Guimarães Rosa, que também buscava a mímesis fala. Mas esta palavra pertence à

Língua Espanhola e é equivalente a palavra "então" da Língua Portuguesa. No mesmo verso há a palavra da Língua Inglesa "*darling*", a tradução para o português é "querido", pelo emprego desses termos dentre outras, observo que o interlocutor do sujeito poético, embora tente disfarçar, é bastante culto.

Contudo a estratégia de demonstrar conhecimento falha, uma vez que ainda não obteve a resposta desejada. Então o interlocutor muda a forma de interpelar o sujeito poético. O tom culto/erudito é substituído por um tom mais simples, mas não menos persuasivo, denotado pelo uso anafórico do pronome "me" nos versos 13,14 e 15. A tentativa de convencimento se amplia pelas promessas e pedidos que são oferecidos pela outra voz, com o objetivo de substituir a resposta negativa por uma assertiva, embora est e objetivo permaneça apenas no nível do desejo. Mesmo que o interlocutor tenha o domínio do discurso no poema ele não consegue uma resposta que satisfaça sua curiosidade, pois o sujeito poético coloca um fim ao jogo de adivinhação sem oferecer uma resposta direta.

No último verso se refere à Sodoma, cidade bíblica, cujo relato do Antigo Testamento foi destruída por Deus por causa da luxúria de seus habitantes e pelo fato de não receber bem os forasteiros. Somente Lot e sua família foram salvos, isso porque Lot não se corrompeu, mas ainda sim perdeu sua esposa, que foi transformada numa estátua de sal, porque foi tomada pela curiosidade e desobedeceu a ordem divina de não olhar para trás para ver o castigo impingido aos demais moradores da cidade. Com esta alusão o sujeito poético reafirma o motivo do erotismo no poema. E de certa forma também pune a curiosidade de seu interlocutor deixando-o no desconhecimento.

Ainda no livro *Poemas concebidos sem pecado* (1937), há uma composição que parte de sua estrutura é formada por um acróstico. Nele, a palavra formada pelas primeiras letras é lida na vertical. Na maioria das vezes a palavra formada verticalmente é um nome próprio ou pode ser um aforismo, uma máxima ou regra. O gênero acróstico por ser explorado de modo lúdico favorece o conhecimento linguísticos das crianças e também pode ser uma forma divertida delas se expressarem de modo escrito. Na composição do livro de Barros outro gênero serviu de base para que o sujeito poético se exprimisse antes do acróstico. Refiro-me à carta, que serve de base para a escrita do acróstico - o gênero epistolar, um dos mais antigos, inclusive vários livros bíblicos foram escritos em forma de carta. Observe:

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. (PCSP, p. 14).

Este poema está inserido na primeira parte do livro inaugural do poeta, a qual foi intitulada de “CABELUDINHO”, nela há onze poemas nos quais é apresentado o arauto da obra de Manoel de Barros e sua incursão pela lírica do traste. O sujeito poético ainda criança vai para a cidade grande estudar na escola dos padres e está numa fase de adaptação ambiental. Triste e sem fazer amigos, porque era um pouco tímido, decide escrever uma carta apelativa para a avó Nhanhá para comovê-la com sua tristeza, conforme verso 1. Nos versos 2 e 3 o sujeito poético apresenta como alternativa para sair de seu estado de desânimo a fuga do colégio ou se tornar poeta. No verso 4 ainda apresenta outra alternativa, a qual não conclui. O poeta emprega reticências para deixar que o leitor pense sobre o que o sujeito lírico teria dito para os padres.

A carta é acróstica porque as letras grafadas na vertical do poema formam a palavra “VOVO”, a destinatária da carta apelativa, ou seja, quem poderia ajudar o sujeito poético a resolver a situação naquele momento. Aparentemente é só um poema de curta extensão com conteúdo banal, uma carta de um neto à sua avó. Contudo, um poema constituído com uma complexidade no plano da expressão, pois dentro da carta, primeira estrutura há uma segunda, o acróstico e não termina por aí, na medida em que insere uma nota de rodapé para explicar que, caso se decidisse pela segunda alternativa vivar “poeta”, precisaria da ajuda da avó, nesse ponto a linguagem empregada não é mais a da poesia, mas a da prosa, o que comprova que poeta sondava e desarranjava os gêneros, a linguagem e o discurso no qual não existe neutralidade. Cabe destacar que essa foi a única vez que Barros usou esta estrutura nas suas composições poéticas.

Percurso VI – Poemas que se estruturam como dicionário

Na segunda seção de *Arranjos para assobio* (1980) intitulada "GLOSSÁRIO DE TRANSNOMINAÇÕES EM QUE NÃO SE EXPLICAM ALGUMA DELAS (NENHUMAS) OU MENOS", a organização formal do poema é a representação de um dicionário:

Cisco, s.m.

Pessoa esbarrada em raiz de parede
Qualquer indivíduo adequado a lata
Quem ouve zoada de brenha. Chamou-se de
O CISCO DE DEUS a São Francisco de Assis
Diz-se de também de homem na sarjeta.

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

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

Boca, s. f.

Brasa verdejante que usa em música
Lugar de um arroio haver sol
Espécie de orvalho cor de morango
Ave-nêspera!
Pequena abertura para o deserto

Água, s. f.

Da água é uma espécie de remanescente quem já
incorreu ou incorre em concha
Pessoas que ouvem com a boca no chão seus
rumores dormidos pertencem das águas
Se diz que início eram somente elas
Depois é que veio o murmúrio dos corgos para dar
testemunho do nome de Deus

Poeta, s. m. e f.

Indivíduo que enxerga semente germinar e engole céu

Espécie de um vazadouro para contradições
Sabiá com trevas
Sujeito inviável: aberto aos desentendimentos como
um rosto
[...].
(APA, 181, 182).

O glossário poético tem ao todo, onze palavras/definidores: “cisco”, “poesia”, “lesma”, “boca”, “água”, “poeta”, “inseto”, “sol”, “trapo”, “pedra”, “árvore”. No excerto acima há somente seis definições, as quais escolhi para a leitura interpretativa. As definições não são iguais àquelas encontradas no léxico da língua. A voz poética, igualmente a um lexicógrafo, apresenta as definições das palavras encenadas, evidentemente que são todas invencionais, do contrário não faria sentido figurarem em livro de composições poéticas. As significações conhecidas são substituídas por definições poéticas. Deste modo, a palavra “cisco”, substantivo masculino, não designa uma partícula ou poeira, mas uma pessoa, substantivo. Todavia, a pessoa qualificada não é aquela que usufrui de uma boa situação financeira e de prestígio social, mas “indivíduo adequado a lata”, ou seja, à margem da sociedade, uma “borra” como a galeria de personagens mendigos tais como: Mário pega-sapo, Bernardo, Bola Sete, Ernesto Raizama, Sebastião, dentre outros que figuram na criação poética do escritor mato-grossense. A alusão a São Francisco de Assis contribui para a noção de que para a lírica do autor o ser que tem serventia é o pequeno, o diminuído, pois o santo que nasceu rico, se abdicou de uma vida de luxo, para viver na humildade, pobreza e praticou a evangelização itinerante. A pessoa “cisco” do poema é “prestante” para poesia.

O segundo conceito encenado pelo eu lírico é o de “poesia”, substantivo feminino, inicialmente explana sobre a essência e posteriormente explica o gênero. Quando conceitua a essência da poesia, o faz por meio de metáforas e imagens desagregadas: “raiz de água”, “rosto da noite”, “caule da manhã”, “frinchas de um homem”. Estas transfigurações demonstram a potência da poesia, a qual é inerente à linguagem, além de ser uma possibilidade da/na linguagem. Ademais, exprime que ela é “produto” de um indivíduo com inclinação para tonto, igualmente suas *personae* mendigos que não veem as coisas pela sua utilidade, mas por sua “desutilidade”.

Em seguida, o sujeito poético esclarece sobre o gênero, o poema; “armação de objetos lúdicos”, feitos com “palavras imagens cores sons etc.”; considera sobre a forma de composição ser os elementos que servem como meios de causar uma impressão

máxima como assegura Victor Chklóvski (2013). Que são, os "versos", "as frases", "crias verbais", "brinquedos com palavras". Na sequência, o sujeito lírico tece considerações sobre o artista, aquele que cria o objeto artístico, "crianças pessoas esquisitas loucos e bêbados". Isso numa confirmação de que as pessoas razoáveis não servem para poesia. Em síntese, na pequena composição o poeta define a poesia como a essência, o poema como o gênero e o poeta como artista.

A terceira palavra do glossário de transnominações é "lesma", o sujeito lírico apresenta duas significações para ela e as duas são subvertidas. Inicialmente ela é caracterizada como caracol, embora ambos sejam moluscos são diferentes, o que eles têm em comum é o fato de rastejarem deixando um caminho brilhante e viscoso que o poeta caracteriza de "escrito com o corpo", numa menção do esforço destes moluscos para se locomoverem, se compararem à escrita poética, porque escrever com o corpo permite sentir múltiplas sensações e percepções. Na segunda significação a lesma é "transnominada" e será qualificada de "indivíduo" e, pelo fato de andar com o corpo no chão em contato com as coisas lhe será atribuída o adjetivo de "lasciva", luxuriosa com as plantas do jardim.

A palavra "boca" é a quarta do vocabulário, sua significação é totalmente simbólica, o sujeito poético se serve de uma série de imagens insólitas para caracterizá-la. E as imagens vão sendo superpostas, na primeira, a boca é descrita como "brasa verdejante", o que causa estranheza por causa da cor da brasa que é de um vermelho intenso. Na segunda, não é a "brasa verdejante", mas um lugar ousado de "haver sol", é impossível colocar o sol na boca, porém a imagem é usada para indicar boca é *caliente*, quente, ardente. Na terceira significação, a metáfora "orvalho cor de morango", numa menção sobre a cor avermelhada dos lábios. Na quarta, é "transnominada" de "Ave-nêspera!" uma fruta de origem chinesa, que naquela cultura é associada à poesia. Na última definição, a boca é qualificada como "Pequena abertura para o deserto". Várias imagens díspares que ampliam a significação da palavra faz com que a "boca", uma parte do corpo humano, através da habilidade do poeta em "transnominá-la", se converta em objeto artístico. Não importa a palavra "boca" por ela mesma, mas a capacidade do artista em modelar a linguagem, os nomes.

A "água" é a quinta palavra do vocabulário poético de Manoel de Barros e é muito presente em seu *corpus* literário. Carrega uma grande carga simbólica, sua

significação é a da origem da vida desde os primórdios. Também é evocada uma ressonância com a Bíblia no livro de Gênesis de que no princípio havia somente as águas e o espírito de Deus que passou a nomear as coisas e a partir daí elas ganharam existência.

A sexta palavra do glossário é "poeta", a qual o sujeito lírico definiu como substantivo masculino e feminino. E atualmente a palavra poeta é comumente usada para substituir a palavra poetiza, quando se trata de mulheres compositoras de poesia. A "transnominação" da palavra "poeta", apresenta definições e imagens singulares. A primeira é a de uma pessoa que "enxerga semente germinar", ou seja, observa a gênese, a fonte das palavras e a sua evolução no transcorrer do tempo. Posteriormente ampliada, "engole céu", e se transforma em "vazadouro de contradições", temos a linguagem poética, "Sabiá com trevas", linguagem que não se preocupa com a falácia da informação, mas que volta para si mesma, para criar imagens, porque conforme Barros no documentário, "Só dez por cento é mentira" (2010), "A poesia coloca a imagem na vista do leitor". E o poeta é o artífice da palavra, sua matéria criativa, dá formas ao objeto artístico e o deixa vir a ser.

Em *Retrato do artista quando coisa* (1998), na primeira seção que tem o mesmo título do livro, o segundo poema também é organizado como um dicionário, contudo, há variações em relação ao poema em estudo, porque nele não há a definição de palavras, mas de expressões poéticas. Não o apresento, neste percurso porque o apresentei na primeira seção desta tese.

Percurso VII – Poemas estruturados como introdução

O sujeito poeta encontrou uma forma criativa e inovadora para modelar o discurso poético e usar a introdução, elemento comum a textos acadêmicos e científicos artisticamente. Talvez uma lição aprendida com Mário de Andrade em seu "Prefácio interessantíssimo", com o qual abre seu livro *Pauliceia desvairada* (1921), e explicava ao leitor sobre sua poética e ao término do prefácio asseverava que não queria dar a chave de seu livro, porque quem falaria melhor de seus poemas seriam eles mesmos. Manoel de Barros usou esse expediente, adicionou introdução na abertura de alguns de seus livros. Que são poemas que trazem uma falsa premissa explicativa do motivo do livro e/ou grupo de poemas nos quais constam estas introduções. Tais poemas com funções "explicativas" recebem títulos como: "Pretexto", no *Livro sobre nada* (1996), "Explicação desnecessária" em *O livro das ignorãças* (1993) ou "Anúncio" como o poema a seguir:

ANÚNCIO

Este não é um livro *sobre* o Pantanal. Seria antes uma Anunciação. Enunciados como que cansativos. Manchas. Nódoas de imagens. Festejos de linguagem.
Aqui o organismo do poeta adoece a Natureza. De repente um homem derruba folhas. Sapo nu tem voz de arauto. Algumas ruínas enfrutam. Passam louros crepúsculos por dentro dos caramujos. E há primaveris...
(Atribuir-se natureza vegetal aos pregos para que eles brotem nas primaveras... Isso é fazer natureza. Transfazer.)
Essas pré-coisas de poesia. (LPC 1985)

Este poema abre o *Livro de pré-coisas: roteiro de uma excursão poética no Pantanal* (1985) e se configura como uma espécie de notas introdutórias, cuja intenção é explicar que o livro não falará sobre o Pantanal, conforme à primeira vista alguém desavisado poderia pensar. Mas que o livro é composto por "enunciados", "nódoas de imagens" e "festejos de linguagem". De posse dessa "chave" dada ao leitor, aquele mais tenaz perceberá que o livro versará sobre poesia, sua matéria e seu corpo, entretanto, essa "chave" fornecida não revela os sentidos das composições, para isso o leitor deve

entrar em um jogo, uma brincadeira de velar, desvelar e velar novamente. O "ANÚNCIO" é um exercício de metalinguagem que está arraigado no corpo arquitetônico da obra. Compagnon (2007) afiança que Hegel condenava o gênero introdutório, contudo, o filósofo não deixava de prefaciar seus livros, alegando que não havia como fugir disso. O autor assevera que:

> Segundo a retórica antiga, se abria canonicamente, dirigindo-se de forma concisa ao leitor ou ao ouvinte, a *captatio benevolentiae*, afirmando, assim, seu propósito, ou seja, colocar o outro em condições favoráveis, torná-lo indulgente (Quintiliano acrescentava: atento dócil). A *captatio beneventiae* agia entre dois polos agentes (dois lugares estruturais em relação ao discurso); ela distribuía os papéis antes que os sujeitos desaparecessem. As epístolas dedicatórias da idade média e do início da imprensa tinham função análoga: definiam uma situação (afetiva, institucional) de escrita e de leitura. (COMPAGNON, 2007, p. 128-129).

Porém, o leitor não deve ter os olhos velados, acreditar que a "chave", a explicação oferecida o conduzirá ao sentido pleno da poesia, isso porque ela é constituída de mensagem estética a qual é por essência conotativa. Ao contrário, com esse mecanismo, o sujeito poeta pode aumentar o grau de dificuldade interpretativa do poema, diferentemente da mensagem informativa veiculada em trabalhos de cunho científico, a introdução aqui não tem a finalidade de explicar ou introduzir nada, somente lança sombras sobre o objeto artístico em questão.

No *livro das ignorãças* (1993), na segunda parte cujo título é "OS DESLIMITES DAS PALAVRAS", temos uma "EXPLICAÇÃO DESNECESSÁRIA" do sujeito poeta/poético. No *Livro sobre o nada* (1996), há um "PRETEXTO", que aparece como uma introdução antes da primeira parte do livro. Em *Poesia completa* (2010), edição que reúne quase toda sua obra, a exceção da trilogia das memórias da infância, há uma espécie de prefácio nomeado "ENTRADA", veja:

> ENTRADA
>
> Distâncias somavam a gente para menos. Nossa
> morada estava tão perto do abandono que dava até
> para a gente pegar nele. Eu conversava bobagens
> profundas com os sapos, com as águas e com as
> árvores. Meu avô abastecia a solidão. A natureza
> avançava nas minhas palavras tipo assim: O dia
> está frondoso em borboletas. No amanhecer o sol
> põe glórias no meu olho. O cinzento da tarde me
> empobrece. E o rio encosta as margens na minha voz.
> Essa fusão com a natureza tirava de mim a liberdade
> de pensar. Eu queria que as garças me sonhassem.
> Eu queria que as palavras me gorjeassem. Então
> comecei a fazer desenhos verbais de imagens. Me dei
> bem. Perdoem-me os leitores desta entrada mas vou

> copiar de mim alguns desenhos verbais que fiz para este livro. Acho-os como os *impossíveis verossímeis* de nosso mestre Aristóteles. Dou quatro exemplos: É nos loucos que grassam luarais; 2) Eu queria crescer pra passarinho; 3) Sapo é um pedaço de chão que pula; 4) Poesia é infância da língua. Sei que os meus desenhos verbais nada significam. Nada. Mas se o nada desaparecer a poesia acaba. Eu sei. Sobre o nada eu tenho profundidades. (Manoel de Barros).

A "ENTRADA" é escrita em forma de versos longos, ao todo são 23 e é assinada pelo próprio autor, ao contrário das outras formas de introduções em que há a dúvida entre as vozes, se do autor empírico-real ou do sujeito poético, demanda textual. Nesta nova forma de apresentação o sujeito poeta retoma vários versos de outros poemas e os reescrevem para informar ao leitor o que de seu ponto de vista tem valor para a poesia.

Como forma de organização de leitura, segmentei a composição em três blocos de imagens. O primeiro bloco inicia no verso 1 e se estende até o verso 5 em que o sujeito parece falar de si, pois ele está na cena retratada. Nestes versos, a enumeração de imagens sensoriais do sujeito poeta apresenta uma discussão sobre o princípio de contradição constante na lírica de Barros. Na sequência fala sobre o tema do abandono, muito reiterado em várias composições poéticas, assim como a figura do avô e a relação de proximidade com a natureza. No segundo bloco de imagens que se inicia no final do verso 5 e se prolonga até o verso 12 o sujeito poeta encena a enumeração de um grupo de imagens insólitas através das quais demonstra a transformação e transubstancialização dos seres e das coisas, de modo a humanizá-las. Antes da apresentação do terceiro bloco de imagens no final do verso 13 até o 16 o sujeito poeta diz de seu ofício, o poeta, o artista que cria imagens verbais, ou seja, pinta com palavras e está convicto de que fez bem seu ofício: "Me dei/bem". A partir daí, estabelece um diálogo com o leitor para desculpar-se por inserir algumas cópias de imagens criadas com palavras de seus livros. Mas não deixa de explicar através da referência a Aristóteles, filósofo grego autor da *Poética*, obra na qual ele elaborou o conceito de imitação e na parte que tratou sobre a poesia declarou "Em arte o impossível verosímil é preferível ao possível não acreditável". Depois disso, enumerou e copiou quatro versos de composições do livro *Poesia completa* (2010), nos quais há imagens verbais inusitadas, e declarou ter consciência de que elas "nada significam", mas ao mesmo tempo afirma que "se o nada desaparecer a poesia acaba", e que "Sobre/o nada eu tenho profundidade", e termina sua "ENTRADA", com uma contradição assim como a

iniciara. O "nada" na lírica do autor significa que seu universo é urdido pela linguagem, assim demonstrava a força da palavra substancial. Ter "profundidade" de "nada" é conhecer cada vez mais o "nada", aqui entendido como a própria poesia. Portanto, o sujeito poeta arroga para si o conhecimento sobre poesia, poeta senhor de sua criação.

Qual é a função que uma introdução tem para um texto? Em linhas gerais dizemos que nada mais é do que uma forma concisa do autor se dirigir a seu leitor e este conceito é estabelecido e empregado desde a retórica antiga. Qual seria então o sentido deste recurso nos textos poéticos de Barros? Convidar o leitor a dar seus passeios, inferências sobre seu texto poético com uma ilusão de estar alicerçado por uma explicação nada esclarecedora, isso porque na primeira leitura, o leitor só fará reconhecimento, porque para atingir a compreensão serão necessárias releituras.

> Para salvar o texto [...] o leitor deve suspeitar de que cada linha esconde outro significado secreto; as palavras, em vez de dizer, ocultam o não-dito; a glória do leitor é descobrir que os textos podem dizer tudo, exceto o que seu autor queria que dissessem, assim que se alega a descoberta de um suposto significado, temos a certeza de que não é o verdadeiro [...]. (ECO, 2005,p. 46).

Neste gesto acredito que esse pensamento de Eco é semelhante ao de Barthes que num ensaio de *Crítica e verdade* (1999), afirma que quanto mais tentamos descobrir o significado de um determinado signo, mais signos são levantados.

Neste ponto, cumpre-me discutir a propósito do leitor, visto que o texto, neste caso os poemas de Barros, só se realiza com a recepção:

> Um texto é um dispositivo concebido para produzir seu leitor-modelo. [...] Um texto pode prever um leitor-modelo com o direito a fazer infinitas conjeturas. O leitor empírico é apenas um agente que faz conjeturas sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto. Como a intenção do texto é basicamente a de produzir um leitor-modelo capaz de fazer conjeturas sobre ele, a iniciativa do leitor-modelo consiste em imaginar um autor-modelo que não é o empírico e que, no fim, coincide com a intenção do texto. [...] o texto é um objeto que a interpretação constrói no decorrer do esforço circular de validar-se com base no que acaba sendo seu resultado. (ECO, 2005, p. 75-76).

No caso das introduções que figuram em alguns livros do poeta brasileiro questiono, balizada pelas teorias de Eco (2005), se estamos diante do autor-empírico, o ser de carne e osso com o papel e a tinta nas mãos, porque assim é que o poeta declara que escreve, ou se estamos diante do autor-modelo, uma demanda do texto dirigindo-se a um leitor de primeiro tipo, leitor-empírico, o leitor real, ou aquele que é criado pelo próprio texto, a saber, o leitor-modelo.

Além disso, o leitor deve atentar-se para o compromisso estabelecido com autor que é orientado pela ficção, criação e recriação. Caso tente orientar-se pela lógica, será desestruturado, porque o autor em seus poemas deixa explícita a quebra às normas, a rigidez formal, por ser "de bugre" e andar por desvios e por empregar a mensagem estética que é ambígua. Contudo, o quebrar as normas, já é em si uma norma. Para quebrar uma estrutura existente é necessário conhecê-la. Sem dúvida, Barros é um poeta extremamente culto, leitor assíduo de vários escritores, que na acepção de Eco (2005) são considerados herméticos. Nomes como Kant, Nietzsche, Heidegger, Roland Barthes, Todorov, dentre outros. Também é leitor dos poetas e romancistas que deixaram seus nomes registrados na história da humanidade, por enxergarem o mundo por lentes modernas. Tais como: Rimbaud, Mallarme, Baudelaire e Pessoa, Gogol, Dostoievski, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, bem como músicos como Chopin e Mozart, pintores como Klee e Chagall, isso para citar alguns. Além de estudos filológicos. Conforme Frye (1957) o autor não consegue fugir a seu gosto pessoal.

Northrop Frye na "Introdução Polêmica" de seu livro *Anatomia da crítica* (1957) apresenta em linhas gerais sua maneira de enxergar a crítica, discute igualmente sobre a importância desta atividade para os estudos literários. Ao abordar sobre a poesia, assevera que o poeta pode possuir alguma capacidade crítica, desta forma, se torna capaz de falar sobre sua própria obra. Quando isto acontece estamos diante de um poeta crítico, aquele que se torna perito em usar como motivo da lírica, o processo de criação artística. Manoel de Barros no seu primeiro livro *Poemas concebidos sem pecado* (1937), discorre sobre a preocupação com a concepção artística e isto, aliado a outros elementos, constituirão o cerne de sua produção. Assim, em sua poesia ele pode dialogar com a tradição de escrita como caso retórico e prever o desarranjo dos gêneros. Devemos desconfiar da forma como o autor vem empregava o discurso escrito em seus poemas, a exemplo de Sócrates que sempre desconfiava deste "silêncio que fala", por sinal uma bela metáfora para definir a palavra escrita:

> Diante da estranheza da obra escrita, seu mal estar é, por fim, o mesmo que ele sofre diante da obra de arte, cuja essência insólita lhe inspira desconfiança, senão desprezo: "o que há sem dúvida de terrível na escrita, Fedro, é sua semelhança com a pintura: rebentos desta não se apresentam como seres vivos, mas não se calam de forma majestosa quando interrogados?" O que o perturba, então, o que lhe parece "terrível" é, tanto na escrita como na pintura, o silêncio, silêncio majestoso, mutismo em si mesmo inumano e que faz passar para a arte o estremecimento das forças sagradas,

> essas forças que, através do horror e do terror, abrem o homem a regiões estrangeiras. (BLANCHOT, 2011, p. 56).

Se Sócrates há tantos séculos atrás desconfiava da linguagem escrita, imaginem nos dias atuais decorridos um longo período de sua evolução ao longo dos séculos. Alia-se a isso o surgimento de várias modalidades de gêneros discursivos escritos, para atender às demandas discursivas das diversas esferas da sociedade. Porque Barros, poeta com vasta erudição, amante de excelentes oradores, como Vieira, e estudioso da linguagem não usaria a escrita, a retórica como procedimento artístico. Além disso, a escrita possui semelhança com a pintura conforme afirma Blanchot, uma vez que sabemos desde Simonídes sobre a existência do símile pintura e poesia.

Percurso VIII – Poemas com notas de rodapé em sua estrutura

No estudo da obra do autor observo outro gesto experimental relacionado à escrita são as notas de rodapé, cuja finalidade no texto poético seria a de supostamente esclarecer o leitor sobre determinadas informações contidas no poema. Cumpre-me ressaltar que o poeta opera com a transgressão da lógica. Desta forma, o leitor deve estar despido de uma visão racional a fim de poder usufruir do prazer estético ao contrário, será precipitado a um *nonsense*. Assim o leitor também deverá tornar-se leitor-modelo, ou seja, o leitor criado pelo próprio texto. No livro *Gramática expositiva do chão* (1966), composto por seis seções intituladas respectivamente de "PROTOCOLO VEGETAL", que interpretei poemas com estrutura de lista e análise em percursos anteriores. A segunda "O HOMEM DE LATA", formada por 28 estrofes constituída por 2, 3 e 4 versos, cujo motivo é o homem de lata, mas que na verdade está integrado à natureza. A terceira seção é nominada de PÁGINAS 13, 15, E 16 DOS '29 ESCRITOS PARA CONHECIMENTO DO CHÃO ATRAVÉS DE S. FRANCISCO DE ASSIS", que averiguo neste percurso. A quarta seção "A MÁQUINA DE CHILREAR E SEU USO DOMÉSTICO" que foi analisada no percurso sobre estrutura de dicionário. A quinta seção designada de "A MÁQUINA: A MÁQUINA SEGUNDO H.V., O JORNALISTA", composta por um único poema de sete estrofes, sendo uma delas uma nota de rodapé. A essa máquina sobre a qual trata o poema tem uma utilidade curiosa, pois serve tanto para produzir coisas do mundo da indústria como do mundo da natureza, como "engravidar do vento". A sexta seção, nominada de "DESARTICULADOS PARA VIOLA DE COCHO" constitui-se de único poema com onze estrofes, o qual está estruturado como um diálogo entre dois compadres que falam sobre coisas da natureza, como "o sapo", "a lagartixa", "o lobo", dentre outros, e falam também sobre objetos, coisas como: "pilão", "bridão", "móbile", dentre outros.

Escolhi a terceira seção para demonstrar que o artifício é engendrado através da nota de rodapé, como o poema é relativamente longo optei por analisar alguns excertos. O poema intitulado "PÁGINAS 13, 15, E 16 DOS '29 ESCRITOS PARA CONHECIMENTO DO CHÃO ATRAVÉS DE S. FRANCISCO DE ASSIS":

[...]
O chão viça do homem
no olho
do pássaro, viça
nas pernas
do lagarto(1)
e na pedra

[...]
Colear induz
para rã
e caracol (2)

[...]
O homem (3)
é recolhido como destroços
de ostras, traços de pássaros
surdos, comidos de mar

O homem
Se incrusta de árvore
Na pedra do mar.

(1) O LAGARTO – *O lagarto / pode ser encontrado em lugares alagadiços / nas chapadas ressecadas / nas sociedades por comandita / nos sambaquis: ao lado das praias sem dono explorando / conchas mortas / nas passeatas a favor da família e da pátria / e / segundo narra a história / um desses bichos foi apalpado pelo servo Jó / sobre montão de pedras / quando este raspava com um caco de telha / a podridão que Deus lhe dera. / O lagarto / é muito encontradiço também / nas regiões decadentes / arrastando-se por sobre paredes do mar como a ostra / e sua fruta orvalhada. / Parece que a lagarta grávida se investe nas funções de uma pedra seca / passando setembro / e / sentindo precisão de escuros para seus desmusgos / se encosta em uma lapa úmida / e ali desova / –ninguém sabe. / Pode o lagarto ainda / ser visto pegando sol / nas praias / com seus olhinhos fixos / mastigando flor...*

(2)O CARACOL – *que é um caracol? Um caracol é:/ a gente esmar / com os bolsos cheios de barbante, correntes de latão / maçanetas, gramofones / etc. / Um caracol é a gente ser: / por intermédio de amar o escorregadio / e dormir nas pedras. / É: / a gente conhecer o chão por intermédio de ter visto uma lesma / na parede / e acompanhá-la por um dia inteiro arrastando / na pedra / seu rabinho úmido / e / mijado. / Outra de caracol: / é, dentro de casa, consumir livros cadernos e / ficar parado diante de uma coisa / até sê-la. / Seria: / um homem depois de atravessado por ventos e rios turvos / pousar na areia para chorar seu vazio. / Seria ainda: / compreender o andar liso das minhocas debaixo da terra /e escutar com os grilos / pelas pernas. / Pessoas que conhecem o chão com a boca como processo de se procurarem / essas movem-se de caracóis! / Enfim, o caracol: / tem mãe de água / avô de fogo / e o passarinho nele sujará. / Arrastará uma fera para seu quarto / usará chapéus de salto alto / e há de ser esterco às suas próprias custas!*

(3)O NOSSO HOMEM – ...*Como Akaki Akakievitch, que amava só o seu capote, / ele bate continência para pedra! / Ele conhece o canto do mar grosso de pássaros, / a febre / que arde na boca da ostra / e a marca do lagarto na areia. / E esse homem / é matéria de caramujo.* (GEC, 131-132-133).

O poema tematiza a integração do chão, do homem e de coisas da natureza, como: "o mar", "a árvore", "o pássaro", "o lagarto", "o caracol", enfim, as coisas ligadas ao universo da lírica do poeta que apresenta o Pantanal recriado no plano do discurso literário.

Este poema desperta curiosidade desde à primeira vista, sua disposição no papel chama a atenção por causa da forma como as estrofes são estruturadas. Se considerarmos o formato tradicional delas pensaremos que há nele 10 estrofes, todavia um olhar mais aguçado notará mais três: são as notas de rodapé, intercaladas no poema nas estrofes 3, 5 e 9. Cujo intuito é explicar seu ponto de vista sobre "o lagarto", "o caracol", e "o homem" que são encenados de maneira não convencional e/ou conforme preceitos científicos, a explanação deles provem da imaginação, do reino da invenção. A primeira nota visa apresentar uma definição sobre o que é o "lagarto". A princípio o leitor verá que não poderá se fiar nos esclarecimentos oferecidos pelo sujeito poético. O "lagarto" é um réptil de pele seca a descrição de seu habitat é no mínimo interessante, em "mangues", "sambaquis", que são formações composta por camadas de conchas, restos de cozinha, partes de esqueletos de homens e animais primitivos. De repente há a alusão de que o personagem bíblico Jó, aquele que fora alvo de uma disputa e entre Deus e Diabo e perdeu tudo, inclusive sua família teria tocado um lagarto.

Em resumo, há várias informações enumeradas sobre as características do lagarto que de fato são todas inventadas, do mesmo modo sucede ao caracol que também passa por uma redefinição no plano do discurso literário e ao homem, que é designado de "O NOSSO HOMEM" pelo sujeito lírico, ou seja, o homem de criação fictícia do poema de Manoel de Barros que é comparado a Akaki Akakievitch, personagem do conto "O capote", do escritor russo Nikolae Gogol. O homem do poema é o homem integrado à natureza.

O emprego de notas de rodapé no poema é surpreendente, pois não é comum vermos notas em textos poéticos. Tais notas passaram a figurar na escrita no século XVII em substituição ao escólio ou apostila, que era uma observação grafada na margem do texto. Depois disso, passou a ser veiculada em teses, livros e jornais. Antoine Compagnon (2007), assegura que as notas de fim de página são constituintes do texto, para ele o texto, assim como as pessoas não estão sozinhas, sendo rodeado por todos os lados:

> Ao pé da muralha, um fosso reduplica e acentua a fronteira; ele é sinalizado com postes e marcos; barreiras policiais vigiam as estradas: são as referências exibidas, as notas de rodapé – foot-notes, em inglês. A todo instante elas trazem a lembrança aquilo sobre o que o texto se apoia, muletas ou estacas, aduelas: o texto é uma ponte lançada no vazio, do que tem horror; ele teme a queda. Entre seus pilares, que são a epígrafe e a bibliografia ele se apoia com todas as suas forças [...] graças a uma série de roles contínuos, a uma rede de

> nós ou de juntas que o tornam impermeável; sem as notas, ele seria inundado: sua substância, sua propriedade escapariam. (COMPAGNON, 2007, p. 124).

Há notas de rodapés no *Livro de pré-coisas* (1985) nos poemas "NOS PRIMÓRDIOS" e "DE CALÇAS CURTAS", isso só para citar alguns exemplos. Quanto ao emprego de notas de rodapé nos poemas, ressalto que quando são empregadas até a tipografia muda para dar credibilidade ao que a nota explica, porém são escritas em forma de versos, o que evidencia ser parte do poema. Existem notas de rodapé em livros de poesia, como as notas de editor, de tradutor, ou de vocabulários, ou mesmo nas edições críticas, mas é incomum tais notas figurarem como parte do poema como é o caso destas nos poemas de Barros.

O autor torna esse procedimento reiterativo no seu *corpus* literário, no livro *Arranjos para assobio* (1980), na segunda parte no poema intitulado, "GLOSSÁRIOS DAS TRANSFORMAÇÕES EM QUE NÃO SE EXPLICAM ALGUMAS DELAS (NENHUMAS) OU MENOS". Porém a forma de expressão do poema é bem diversa da forma do outro em que figurava a nota de rodapé. Neste, o poema é apresentado de modo semelhante a um dicionário, em que é elencado um definidor e uma definição, entretanto, as definições são atípicas, ao invés de remeter o leitor para um significado coerente, causa-lhe dúvidas.

Na segunda parte "DESEJAR SER" de *Livro sobre o nada* (1996), obra na qual o escritor rejeitará as coisas com a intenção de dizer sobre o nada mesmo, entenda-se que para ele, dizer sobre o nada é a forma verdadeira de falar sobre a poesia. O poeta mais uma vez recorreu à nota de rodapé como expediente de criação. Dessa vez, o tema do poema versará sobre o que constitui a coluna vertebral de seu projeto estético, veja:

> 4.
>
> Escrevo o idioleto manoelês archaico1 (Idioleto é o dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas). Preciso de atrapalhar as significâncias. O despropósito é mais saudável do que o solene. (Para limpar das palavras alguma solenidade – uso bosta.) Sou muito higiênico. E pois. O que ponho de cerebral nos meus escritos é apenas uma vigilância pra não cair na tentação de me achar menos tolo que os outros. Sou bem conceituado para parvo. Disso forneço certidão.
>
> - *Falar em archaico: aprecio uma desviação ortográfica para o archaico.*

> *Estâmago por estômago. Celeusma para celeuma. Seja este um gosto que vem detrás. Das minhas memórias fósseis. Ouvir estâmago produz uma ressonância atávica dentro de mim. Coisa que sonha de retraves.*
> (LSN, 338).

Trata-se de um poema pequeno em que os versos quase não se distinguem da linha da prosa, fato que lhe confere uma dicção narrativa com o ritmo prosaico. A representação da linguagem é da oralidade. Cabe salientar que a opção pela oralidade não quer dizer que o poeta buscasse um modo de representação que desprezasse a escrita, longe disso, pois Barros empregou múltiplos recursos de escrita na sua obra poética que também se configuraram por registro escrito. Esse retorno à oralidade acontece nos moldes de Paul Zumthor (2010), que afiança que a oralidade não é analfabetismo, mas "[...] sobrevivência, reemergência de um antes, de um início, de uma origem". (ZUMTHOR, 2010, p. 25). Esta noção é verificada no primeiro verso da composição no qual se observa a inserção da nota de rodapé na palavra "archaico", na qual parece haver uma intrusão do eu empírico do autor, na tentativa de explicar sobre a escolha de grafar a palavra ao modo que ela era escrita antes de algumas reformas ortográficas, com a intenção de explicar que preferia a entoação da palavra antes da forma moderna. Depois explica sobre a preferência de outras palavras, a exemplo de "estâmago por estômago"; "Celesuma por celeuma". É como se as palavras escritas ao mesmo modo que nos tempos arcaicos e também grafadas do mesmo jeito como são pronunciadas na oralidade remontassem e reemergessem um tempo de origem em que a linguagem estava ligada a um universo mítico poético. Parece-me que é essa ressonância que poeta tentava recuperar.

No final do verso 1 e início do verso 2, que se prolonga até o verso 3 através da digressão, o emprego dos parênteses, o sujeito lírico explica o que é "idioleto" em uma definição sumária: "é o dialeto que os idiotas usam pala falar com as paredes/e com as moscas". Essa não é a definição de "idioleto" contida nos livros de linguística, mesmo que em certa medida, tenha uma proximidade de sentido a da encontrada no livro *Elementos de semiologia* (2012), de Roland Barthes para quem o idioleto é uma linguagem falada por um único indivíduo e que por esse princípio é ilusória. Ilusória porque não existe um idioleto/dialeto por meio do qual uma única pessoa se comunique. Sendo assim, segundo Barthes, poderia existir três idioletos: o primeiro seria o do afásico, que usa uma linguagem incompreendida por outrem; o segundo, o estilo de um

escritor mesmo que ele esteja carregado da tradição e no terceiro, a noção de idioleto como pertencente a uma comunidade linguística.

Todavia, a noção de "idioleto" apresentada pelo sujeito lírico da composição de Manoel de Barros, parece-me referir-se à segunda categoria apresentada pelo escritor francês, – aquela que diz que o idioleto pode ser o estilo de um escritor mesmo que em certa medida exista nele, herança da tradição, o que configuraria a presença de uma comunidade linguística. Essa é a definição apresentada por um sujeito que tenta esboçar o idioleto de sua poética – chego a essa conclusão, porque conforme Eco (1976) idioleto é a arquitetura da obra. Nessa perspectiva, neste poema vemos condensados os elementos constituintes do *corpus* poético barreano como: "atrapalhar significâncias", cujo sentido depreendido é subverter a lógica, ressignificar.

Nos versos 4, 5 e 6 há enumeração de imagens desconcertantes que ressaltam a tensão entre o vulgar e elevado, o contraste entre o grotesco e o sublime manifesto no gesto de "limpar" a "palavra" com "bosta", fezes. A ironia contida no verso 6 "Sou muito higiênico", é uma forma de rejeitar as coisas do capitalismo, da ordem, da razão que transforma os indivíduos, os coisificam. Desta forma, "limpar" sujando com a utilização de palavras do campo semântico do escatológico, na verdade, significa reavaliar e revalorizar as coisas, assim destacar o valor que o "cisco", a "rebarba", o "traste", o "ínfimo" têm para a está lírica. Ainda no verso 6, a preposição "e" ao lado da conjunção conclusiva "pois", abre caminho para mais um dos elementos que figuram na obra do mato-grossense, o poeta crítico, o poeta que pensa, reflete e sonda a palavra, a poesia, os gêneros, e que fez poesia sobre poesia, que e escreveu com aparência de ingenuidade e espontaneidade quando de fato, buscou velar os sentidos.

Percurso IX – Poema estruturado como diário

O *Livro sobre o nada* (1996) está segmentado em quatro partes e todas elas recebem título, a primeira parte "ARTE DE INFANTILIZAR FORMIGAS", a segunda, "desejar ser", a terceira, recebe o mesmo título do livro, a quarta, "OS OUTROS: O MELHOR DE MIM SOU ELES". Curiosamente o livro traz uma composição introdutória denominada de "PRETEXTO", sobre a qual tratei acima, no qual o poeta falava sobre seu desejo de escrever um livro sobre o "nada" mesmo, construir "brinquedos com palavras". Nesta obra, o autor brasileiro discute a propósito das suas memórias de infância e as destacam intensamente, a exemplo da composição número 1, que não tem título, na qual o sujeito lírico encena uma tela coletiva, presentificada pela lembrança. O quintal é imaginariamente reconstituído e repovoado através dela. As brincadeiras de faz de conta, são revividas e recriadas pela memória coletiva/inventiva. Acontecimentos "desimportantes" ganham dimensão estética. As brincadeiras de crianças aparecem concomitantes à preocupação com a criação artística. O verso 1 da composição sublinha isso: "As coisas tinham para nós uma desutilidade poética", (BARROS, 2010, p. 329). O verso acentua que a matéria da poesia é coisa sem utilidade, coisas desimportantes que se não fossem retidas pela memória inventiva do escritor seriam ausência.

O verso 2, destaca a grandeza do "dessaber", na medida em que, perscruta o saber, a cultura, verso 6 do poema, aponta uma solução pouco ortodoxa: "O truque era só virar bocó". (BARROS, 2010, p. 329). "Bocó" é uma pessoa destituída do saber cristalizado na sociedade que privilegia o consumo. É o homem que usufrui uma liberdade ilimitada, não deseja nada que a sociedade possa lhe oferecer, então, "transmuda-se em poleiro de pássaro", "lugar para crescer limo", "pegar sapo", "enfiar prego no horizonte", "carregar água na peneira", criar "desobjetos" como: "o parafuso de veludo", "a puá de mandioca", "o alicate cremoso", "o fazedor de amanhecer", "alarme para o silêncio", dentre outros, como o elenco de personagens que transitam nas criações literária do brasileiro, tais como: o "bandarra" Bernardo da Mata, Aristeu, Ernesto Raizama, Bola Sete, Mário Pega-sapo, Mano Preto, e tantos outros. O poeta inverte a lógica, ao

valorizar as coisas ínfimas, empobrecidas, que nesse caso, têm valor pelas sensações suscitadas pelo estado provocado. Além disso, a valoração destes sujeitos está no fato de serem uma fonte inesgotável de invenção de truques para "fabricar brinquedos com palavras", tal como Bugrinha na primeira composição do livro.

Neste percurso, analiso trechos do poema número 10 da primeira seção, "ARTE DE INFANTILIZAR FORMIGAS", que é constituído por 23 composições todas de curta extensão, variam de 1, 2, 3 e 4 versos e foi expresso como um diário.

> 10.
>
> *Diário de Bugrinha* (excerto)
>
> 1925
>
> 22.1
>
> O nome do passarinho que vive no cisco é joão-ninguém. Ele parece com Bernardo.
>
> 23.2
>
> Lagartixas têm odor verde.
>
> 2.3
>
> Formiga é um ser tão pequeno que não aguenta nem neblina. Bernardo me ensinou: Para infantilizar formigas é só pingar um pouquinho de água no coração delas. Achei fácil.
>
> 23.2
>
> Quem ama exerce Deus – a mãe disse. Uma açucena me ama. Uma açucena exerce Deus?
>
> 2.3
>
> Eu queria crescer pra passarinho...
>
> 5.3
>
> A voz de meu avô arfa. Estava com um livro debaixo dos olhos. Vô! o livro está de cabeça pra baixo. Estou deslendo.
> [...]
> (LN, 333-334). (grifo do autor).

O diário é um gênero de texto muito usado em obras literárias especialmente por escritores viajantes, muitos romances foram escritos de relatos de viagens, como a obra *Inocência* (1872) de Visconde de Taunay, na qual há registros das viagens que o autor fez pelo Estado de Mato Grosso. Samuel Richardson, escritor inglês em seu romance

Pamela (1740), narra a história da personagem homônima através de cartas, mas surpreendentemente dentro das cartas Pamela escreve um diário no qual registra seus infortúnios enquanto foi mantida cativa numa das mansões de seu patrão, o Sr B. poderoso membro do parlamento real inglês que se sentia atraído pela moça e deseja roubar sua virtude. Além disso, o gênero atende às mais diversas finalidades, como: diário pessoal, viagem, bordo, pesquisa, dentre outros.

É um gênero utilizado por crianças, adolescentes e mesmo adultos que, às vezes têm o hábito de escreverem diários. Atualmente este gênero circula nos mais diversos veículos, não somente nos cadernos com encadernação especial como em outras épocas. Cada tipo de diário cumpre uma finalidade, na maioria das vezes, são utilizados para registrar os fatos mais marcantes da vida do seu escritor e até mesmo seus segredos. Os de viagens, são utilizados para registrar os fatos e lugares mais importantes da viagem, dentre outros. No diário da composição de Barros constam os registros dos eventos acontecidos na vida de uma criança, Bugrinha e de seu universo familiar cotidiano.

O próprio título *Diário de Bugrinha*, destaca que o poema é composto por "excertos", por partes do diário da "personagem" do quadro poético. Como a composição é extensa analiso somente alguns fragmentos do diário lírico. O diário inicia com uma indicação precisa do ano "1925" em que tais acontecimentos ocorreram. Os fatos registrados nele, conforme demonstra o fragmento acima, não seguem uma ordem cronológica, segue a memória, pois conforme a criança lembra dos acontecimentos, os escrevem.

No primeiro dia registrado, a situação refere-se a Bernardo da Mata, uma espécie de arauto da lírica do escritor brasileiro. Pela boca deste sujeito o poeta expõe os fundamentos de sua poética, uma mescla de elementos da cultura popular e da erudita. Ainda que Bernardo seja sempre relacionado com coisas ínfimas, tal como na primeira composição em que é comparado com "passarinho" que vive no "cisco", tem o nome "joão ninguém", grafado com letras minúsculas, porque não é um pássaro importante, não tem nome imponente para não destoar do ambiente onde vive, no "cisco", que na lírica de Barros, significa o mesmo que viver na sarjeta e também demarca um lugar de onde ela é entoada. Bernardo é aquele que ensina sobre as coisas pequenas, tem a sabedoria das coisas do chão. Conforme consta na terceira composição do diário, em que ensina Bugrinha a "infantilizar as formigas", e a criança dá crédito ao ensinamento porque sua capacidade de imaginação não tem limite, "Achei fácil".

O estilo da linguagem – mímesis da fala da criança, das imagens através das quais Bugrinha se expressa lembra a personagem Nhinhinha, a menina "miúda" e "cabeçudota" do conto "A menina de lá" da coletânea de contos *Primeiras estórias* (1962), de Guimarães Rosa. Existem várias afinidades[2] de estilo entre os dois escritores, tais como: a representação da linguagem oral, a mescla de elementos eruditos e populares, a criação de neologismos, o uso do prefixo "des", a criação de imagens poéticas inusitadas. As duas crianças pela força da palavra poética têm o condão de dar às coisas aquilo que elas dizem sê-las. Ninhinha inventava e contava estórias de seu ambiente familiar numa linguagem poética, mágica e imagística: "passarinho desapareceu de cantar"; "Eu queria o sapo vir aqui"; "estrelinha pia-pia" (ROSA, p. 69). Bugrinha também registra em seu diário coisas do cotidiano de sua família. É no universo corriqueiro das duas crianças que irrompe algo extraordinário, que nada mais é do que o modo como as duas meninas enxergam o mundo através de um universo poético mágico em que tudo se transubstancializa naquilo que elas dizem. Para Bugrinha que "brinca de faz de contas", "Lagartixa tem o odor verde"; "Batia com uma vara no corpo do sapo e ele/virava uma pedra". Barros como já disse era leitor de Rosa, o poema "TRIBUTO A J. G. ROSA", demonstra que ele se embasou no conto "A menina de lá", para compor sua personagem Bugrinha, veja:

> TRIBUTO A J. G. ROSA
> Passarinho parou de cantar.
> Essa é apenas uma informação.
> Passarinho desapareceu de cantar.
> Esse é um verso de J. G. Rosa.
> Desapareceu de cantar é uma graça verbal.
> Poesia é uma graça verbal.
> (TGGI, p. 404).

Barros compõe um poema sobre um fragmento de fala de Nhinhinha: "Passarinho desapareceu de cantar", que, inclusive citei, para dizer que existe uma diferença entre uma mensagem que transmite uma informação de uma mensagem poética, com finalidade estética voltada para ela mesma. Para ilustrar seu pensamento, recorreu ao verso de Rosa, um escritor que também sondava os gêneros, escrevia uma prosa lírica em que a presença de "graça verbal" que na verdade é o mesmo que imagem verbal, é a linguagem da poesia.

[2] Em minha dissertação de mestrado intitulada, Entre meninos e mendigos, pântanos e pássaros: a reescritura poética de Manoel de Barros, defendida em 2011 no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNEMAT *campus* de Tangará da Serra, apontei relações semelhantes entre o estilo de Manoel de Barros e Guimarães Rosa. E no segundo II Itinerário desta pesquisa também destaco algumas afinidades dos projetos estéticos destes dois escritores.

Nos outros excertos, a autora do diário apresenta perquirições sobre as coisas ensinadas pelos adultos, tal como a mãe explicara sobre Deus. Fica evidente que ela não compreendera o ensinamento religioso por causa do nível de abstração da explicação, as crianças costumam entender melhor as coisas por imagens do que por conceitos, por isso a dúvida sobre as coisas que "exercem Deus". Em seguida, a indagação desaparece de suas preocupações e na composição seguinte, expõe o desejo de crescer para passarinho. O paradoxo salienta que embora o pássaro seja menor do que a criança, sua capacidade de voar lhe dá uma grandeza ilimitada enquanto a criança fisicamente não consegue escapar do limite do chão e da tutela do adulto. Somente através da imaginação torna-se capaz transcender a toda forma de limitação.

Como havia acentuado acima, Bugrinha tal como Nhinhina fala/escreve de seu espaço familiar, as brincadeiras de faz de conta que acontecem no fundo do quintal; Bernardo ainda que adulto, fala mais às crianças, aos animais, às aves, às coisas; a mãe que lhe ensina sobre Deus em contraposição aos ensinamentos do Bandarra; e também sobre o avô, figura cômica que lembra mais a criança do que o adulto, por isso tornou-se capaz de "desler" o livro. E também de criar novas palavras empregando o prefixo "des", componente assíduo na criação literária de Barros e também frequente na prosa de Rosa é mais um artificio empregado para criar novas palavras, assim como as imagens inusitadas que aguçam a percepção. A representação de linguagem é a da criança que não obedece às normas gramaticais, o último fragmento do diário: "22.4/ Hoje eu completei 10 anos. Fabriquei um brinquedo com/palavras. Minha mãe gostou./É assim:/*De noite o silêncio estica os lírios*." (BARROS, 2010, p. 336). Através do diário inventado da *persona*, o autor imprime a coluna dorsal de seu projeto poético, a criação de universo outro por meio de seu discurso lírico.

Percurso X – Poema estruturado como diálogo

O poeta manufatura a palavra, o discurso lírico de modo a extrair dele potencialidades para criar mundos outros, os quais seriam impensados pelo viés da lógica. Em seu livro de estreia, *Poemas concebidos sem pecado* (1937), na segunda parte da obra intitulada "POSTAIS DA CIDADE" há um grupo de 7 poemas e nestes o sujeito poético, ao invés apresentar ou retratar a cidade, não o fez como do modo feito na primeira parte da obra nominada de "CABELUDINHO", a qual é composta por 11 poemas sem título, segmentados somente por números, em uma indicação de que o título do primeiro poema se estende aos demais. Nestes poemas o sujeito lírico explica sua vida, sua incursão por uma lírica de bugre, torta que segue por desvios, descaminhos. Neste grupo de poemas o autor explicitou que o caminho lírico que percorria, estava na contramão da tradição de lírica clássica. Os sete poemas da segunda parte recebem como título, o nome de lugares ou das pessoas apresentadas, a exemplo do quarto poema "Dona Maria", no qual o poeta criou um simulacro de diálogo no poema:

DONA MARIA

Dona Maria me disse: não aguento mais, já tô pra comprar uma gaita, me sentar na calçada, e ficar tocando, tocando...
– Mas só pra distrair?
– Que mané pra distrair! O senhor não está entendendo?
– Entendo. A Senhora vai ficar sentada na calçada, de vestido sujo, cabelos despenteados, esquálida, a soprar uma gaitinha rouca, não é?
Depois as pessoas ficarão com pena da sua figura esfarrapada, tocando uma gaitinha rouca, e jogarão, moedas encardidas em seu colo encardido, não é?
Seu vestido estará salpicado de mosca e lama
A Senhora de três em três minutos dará uma chegada no boteco da esquina e tomará um trago
Com pouco a Senhora estará balofa, inchada de cachaça, os lábios como cogumelos
Sua boca vai cair no chão
Uma lagarta torva pode ir roendo seu lábio superior pelo lado de fora
Um moleque pode passar a esfregar terra em seu olho
Ligeiro visgo começará a crescer de seus pés
Alguns dias depois sua gaita estará cheia de formigas e areia
A Senhora estará cheia de lacraias sem anéis

> E ninguém suportará o cheiro de seu corpo, não é assim?
>
> Dona Maria teve um arrepio.
>
> – Epa moço! eu não queria dizer tanto. Só pensei de Comprar uma gaita, me sentar na calçada e ficar tocando, tocando... até que a vida melhorasse. O resto o senhor que inventou. Desse jeito, já estou vendo os meninos passarem por mim a gritar: – Maria Gaiteira, fiu! Maria Gaiteira, fiu fiu!
>
> Por favor, moço, mande esses meninos embora pra casa deles. O senhor já me largou na sarjeta, já fez crescer visgo no meu pé, e agora ainda manda os moleques me xingarem... (PCSP, 22-23).

O poema "DONA MARIA", assim como os demais incluídos nessa seção, tem como motivo uma pessoa que vive as agruras da vida esmagada pelo capitalismo e/ou espaços degradados, abandonados, somente habitado por andarilhos, mendigos e prostitutas. Trata-se de uma Senhora com certa idade, que está cansada das dificuldades enfrentadas diuturnamente. Em busca de evasão para escapar daquilo que por hora lhe aflige, entabula uma conversa/diálogo com o sujeito lírico a dizer-lhe o que intenta fazer para se evadir, até que a vida melhore. No entanto, o sujeito poético depois de ouvi-la, contrariamente ao que a *persona* esperava/desejava ele não lhe oferece palavras de conforto, mas lhe dá uma espécie de tratamento de choque.

O poema é composto por 38 versos alternados entre longos e curtos. É um modo de romper a metrificação e confere uma tonalidade narrativa. Está estruturado formalmente como um diálogo entre o sujeito poético e a *persona*, Dona Maria. Há somente estes dois sujeitos na cena lírica. O sujeito poético é a primeira pessoa que se enuncia no poema, logo em seguida, passa a voz para Dona Maria, que segue em enunciação reportada, que conforme José Luiz Fiorin (2010), citando um estudo de Joseph Courtès (1989), constitui-se como um simulacro do discurso, cujo objetivo é impor uma perspectiva dos fatos narrados ao enunciatário. Para ele, a enunciação reportada produz efeitos de sentidos variados, como objetividade e subjetividade ou até realidade.

No poema, a opção por enunciação é para esclarecer ao leitor sobre a perspectiva da *persona* em questão. Ainda no primeiro verso, a voz é transmitida à enunciatária, embora não haja o emprego de travessão, portanto, o seccionamento das falas acontece pelo empego de dois pontos, logo após, Dona Maria lamenta: "não aguento mais", numa clara afirmação de que se cansou da situação em que vive. A opção do sujeito poeta de

usar o verbo “aguentar”, está relacionado à escolha da linguagem de todo dia, de pessoas simples cuja comunicação diária é sempre a que se inscreve na oralidade – uma escolha de linguagem cara à poesia moderna brasileira, excepcionalmente na poesia do autor mato-grossense.

O emprego deste verbo concede um apelo sonoro e emocional à reclamação de Dona Maria, claramente uma pessoa do povo. O verbo da maneira como está empregado tem o campo semântico de dor, sofrimento, de não suportar, não se suster, não se equilibrar, não resistir as intempéries da vida. Por não suportar a carga de sofrimento a *persona* revela ao sujeito poético nos versos 1, 2, 3 que: “já tô pra/comprar uma gaita, me sentar na calçada, e ficar tocando,/tocando.../”. A repetição das palavras “tocando,/tocando” do final do segundo e início do terceiro verso, embora separados por uma vírgula e por uma pausa, que não caracteriza-se como corte sintático, tem a função de ampliar a duração do tempo que Dona Maria ficará sentada na calçada a tocar. Além disso, ao final do terceiro verso há o emprego de aposiopese, uma figura retórica comumente conhecida como reticências, cujo objetivo é interromper o fluxo de fala da personagem. A utilização desta figura suscita a participação do leitor, para que ele observe o contexto da cena e proponha-se a imaginar o que acontecerá na sequência.

Mas contrariamente ao imaginado, no verso 4 a mulher não explica sobre os motivos que a levaram a pensar na aquisição do instrumento musical e nem mesmo a eleger a calçada como lugar para tocá-lo. Ao invés disso, o sujeito lírico toma para si a palavra e questiona sagazmente a Senhora, no verso 4, se ela tocará como forma de distração: “– Mas só pra distrair?”. Sua reposta à pergunta apresenta um tom de irritação nos versos 5 e 6: “– Que mané pra distrair! O senhor não está/ entendendo?/”. A palavra mané bastante usada na linguagem popular, possui um sentido ambíguo, pode significar uma redução do nome próprio Manoel, um apelido e igualmente ser utilizada para expressar que uma pessoa é pouco inteligente ou mesmo significar uma expressão de impaciência, raiva ou incômodo, que acredito seja situação.

Compreendo deste modo, pela forma como o poeta organiza o discurso da Senhora, pois a primeira parte do verso segue sem nenhum sinal de pontuação. Ademais, o poeta opta pelo uso de uma síncope quando grafa a palavra “pra” em vez de grafar a preposição “para”, com a intenção de manter a fluência do verso, ao encerrar sua primeira parte com ponto de exclamação, o qual está relacionado a fatores

emocionais da linguagem, no caso, para exprimir o incômodo e pausar o verso que segue. Contudo, a entonação muda, porque Dona Maria devolverá uma pergunta a seu inquiridor, na qual há uma pausa, que interrompe a fluência do verso e a palavra "entendendo". na sequência o sinal de interrogação, os quais constituirão o verso 6. Diante do exposto, deduzo que o sentido intentado e manifesto aqui, seja o de impaciência, de uma certa irritação com a pergunta do sujeito lírico, pelo fato dele não ter entendido, ou o que é provável ter fingido desentendimento sobre o desejo proferido por ela. Distrair seria uma espécie de lenitivo, alívio, parece-me que não é isso, que Dona Maria deseja no momento.

O diálogo de ambos continua, o sujeito lírico anuncia seu entendimento, passa a descrever ordenadamente o que sucederá à Senhora depois de comprar a gaita. Os eventos elencados por meio de uma gradação, compõem uma cena deprimente a qual a personagem estaria sujeita. A representação pormenorizada de tais eventos inicia no verso 7 e se prolonga até o 27. Esta forma de ordenamento do poema, leva-me a concluir que existe nele dois movimentos. O primeiro se inicia no verso 1, nos primeiros diálogos entre o sujeito poético e Dona Maria que vai desde o verso 1 até o 6, daí em diante, ele se assume como sujeito da enunciação e prossegue fazendo uma enumeração de acontecimentos fatídicos que sucederiam à mulher até o verso 27, o qual delimito como fim do primeiro movimento. O início do segundo movimento do poema ocorre quando a Senhora assume o papel de locutora do verso 28 ao 38.

O modo como a descrição é engendrada sequencialmente nestes versos, a exemplo: "sentada na calçada,/ de vestido sujo, cabelos despenteados, esquálida,/ a soprar uma gaitinha rouca, não é/". Prossegue dizendo: "as pessoas ficarão com pena de sua figura/ esfarrapada, tocando uma gaitinha rouca, e jogarão moedas/ encardidas em seu colo encardido, não é?", ou ainda: "Seu vestido estará salpicado de mosca e lama", não a poupa: "A Senhora de três em três minutos dará uma chegada no/boteco da esquina e tomará um trago". Como se não bastasse, até o momento em que a transformou em mendiga esfarrapada e alcoólatra, continua a ampliar o cenário de decomposição na vida da pobre mulher; como em: "a Senhora estará balofa, inchada de cachaça,/ os lábios como cogumelos", a "boca vai cair no chão" , o "lábio superior" será ruído por uma "lagarta torva", diz também que uma criança esfregará terra em seu olho, que visgos crescerão de seus pés, que formigas entrarão em sua gaita, e que a mulher,

estará cheia de “lacraias sem anéis”, e que “ninguém suportará o cheiro de seu corpo, não é/ assim?”.

A sequência de fatos gradativos que acontecerão à Dona Maria, encenados pelo sujeito poético entre os versos 7 e 27 expostos no parágrafo acima, caminham numa ordem crescente rítmica do poema, e, chega ao clímax da derrocada imaginada pelo sujeito que se enuncia na composição poética. No entanto, enquanto o ritmo do poema cresce, o oposto sucede à infeliz Senhora, pela força expressiva/argumentativa do sujeito lírico, a vemos decrescer de uma pessoa pobre, para a condição de miserável, maltrapilha e malcheirosa e integrada à natureza, pois “visgos crescerão de seus pés”. Mesmo que até então, ela ainda não tenha de fato, executado a ação de adquirir a gaita e começar a tocá-la.

A escolha criativa do sujeito poeta, embora esta criação lírica componha seu livro de estreia no cenário nacional, demonstra que ele dominava recursos expressivos/criativos que aqui se apresentam embrionários, os quais se evoluíram exponencialmente em suas obras de criação literárias posteriores. Neste ponto, refiro-me à descrição minuciosa dos eventos que poderiam vir a suceder à Senhora, se de fato comprasse a gaita e se sentasse na calçada a tocá-la.

A forma como exprimiu o conteúdo possibilita ao leitor, bem como à Senhora a elaboração imaginária de uma tela pintada com palavras. O recurso usado para que isso aconteça é o de uma figura retórica denominada de hipotipose, a qual consiste em uma descrição minuciosa dos fatos apresentados que permite ao leitor contemplar o panorama criado, bem como senti-lo, perceber os aromas e gostos daquilo que fora representado. A alternativa escolhida pelo sujeito poeta, para os adjetivos que qualificam, ou melhor, desqualificam Dona Maria, contidos na composição lírica, como: “despenteados”, “esquálida”, “esfarrapada”, ‘encardidas”, “encardido’ e “balofa”, também corroboram para intensificar o efeito de criação da imagem da degradação da personagem, pois o poder de sugestão que seus sentidos aduzem todos ligados ao campo semântico da expiração, lhes conferiu contornos plásticos. Também, relembra-nos da efemeridade da condição humana e susceptibilidade contínua de mudança de estágios.

Há outros aspectos do plano da expressão que servem para demonstrar a perícia que o autor confere ao sujeito da enunciação para demonstrar que ele é hábil ao manejar

as palavras, assim estimular a interlocutora crer e viver aquilo que falou. Como os versos 9, 12 e 26 são construídos em forma de questões, ao término de cada um deles, o sujeito lírico interroga, "não é assim?", com o intuito de forçar Dona Maria a se atentar para seus questionamentos, ou seja, refletir acerca deles. Na verdade, a repetição destas expressões se caracteriza como um recurso oratório denominado de epístrofe ou epífora que é usada com a intenção de verificar se o enunciatário ou espectador está atento ao discurso.

Outra figura retórica contida nos versos 9 e 11 é a ironia, a palavra "gaita" é grafada no diminutivo, "gaitinha", mas não expressa um modo carinhoso de se referir ao instrumento que a interlocutora tocará, inversamente a isso, imprime um tom jocoso, pois o adjetivo "rouca" demonstra que tal como a dona, o instrumento é desprovido de som, de afinação. Concomitante a estas figuras há o emprego da comparação "os lábios como cogumelos" no verso 17, no qual os lábios da Senhora são descritos à semelhança de cogumelos, para exprimir o estado de deterioração da pessoa, pois alguns cogumelos geralmente crescem em cascas de árvores podres ou em terrenos composto de folhas e madeiras secas. Esta é uma figura amplamente difundida na obra posterior de Manoel de Barros, bem como a metáfora e a criação de imagens que causam estranhamento, a exemplo do verso 19: "Uma lagarta torva pode ir roendo seu lábio superior/ pelo lado de fora", com propósito de colocar a imagem à vista do leitor.

A descrição do sujeito lírico foi tão convincente que Dona Maria fica arrepiada, verso 28. A partir do verso 29, o qual afiancei anteriormente que de minha perspectiva, inicia o segundo movimento do poema, ela volta a se manifestar. Portanto, é possível confirmar o quanto o poder de sugestão da voz poética atingiu e perturbou a velha Senhora:

> – Epa moço! eu não queria dizer tanto. Só pensei de Comprar uma gaita, me sentar na calçada e ficar tocando, tocando... até que a vida melhorasse. O resto o senhor que inventou. Desse jeito, já estou vendo os meninos passarem por mim a gritar: – Maria Gaiteira, fiu! Maria Gaiteira, fiu fiu!
>
> Por favor, moço, mande esses meninos embora pra casa deles. O senhor já me largou na sarjeta, já fez crescer visgo no meu pé, e agora ainda manda os moleques me xingarem... (PCSP, 23).

A interjeição "– Epa moço!". Seguida da declaração "eu não queria dizer tanto", mostra o quão Dona Maria fica assustada com a descrição detalhada dos acontecimentos

encenados pelo sujeito poético, os quais poderiam lhe ocorrer. Logo cuida de se explicar, versos 29, 30, 31 e 32 daí em diante, o ritmo do poema passa a um tom decrescente, que permanece até o final da composição. O leitor terá sua perspectiva sobre os motivos que a levaria a comprar o instrumento e se sentar na calçada para tocá-lo, o que inversamente ao apresentado pelo sujeito lírico, era só uma alternativa para que o tempo passasse e a vida melhorasse, verso 31, em que novamente há o emprego de reticências ou aposiopese, cuja intenção é mexer com o leitor, forçando-o se voltar novamente para o contexto da cena lírica e preencher a lacuna deixada pela *actante*, que em seguida completa seu raciocínio e afiança que a sucessão de fatos degradantes que poderiam lhe acontecer, foram inventados pelo sujeito lírico.

A capacidade de sugestão do sujeito lírico e de recursos de expressão são tão eficientes que persuadem a Senhora a crer nos elementos criados, enunciados, produzidos por ele. Diante disso, a pobre mulher sucumbe, recria através de seu imaginário a tela que fora inventada sobre a manifestação de seu desejo, e, é sugada para ela, e, vive-a: "Desse jeito, já estou vendo os meninos passarem/ por mim a gritar: – Maria Gaiteira, fiu! Maria Gaiteira,/ fiu, fiu!/ Por favor moço, mande esses meninos embora pra casa/deles". A singeleza da mulher diante da tenacidade do sujeito poético é evidente, visto que sua potência criativa manejada por meio de mecanismos da linguagem a fez se esboroar diante dele. Se o ambiente onde residia já era de dificuldades e pobreza, embora tais palavras não sejam registradas na composição, mas está explícita nela, isso porque pessoas em situação favorável não desejariam adquirir um instrumento musical, uma gaita – instrumento pequeno que produz música, porque o musicista sopra ou suga o ar que gera vibrações sonoras harmoniosas, e como não possui caixa de ressonância devido a seu tamanho, os músicos costumam usar as mãos em forma de concha para ampliar seu som – deixar afazeres se sentar na calçada e começar a tocar.

O efeito de concretização da situação da imagem inventada pelo sujeito poético atinge a *persona* do cenário lírico de tal modo, que ela se contempla na situação degradante, habilmente descrita por ele, e se desespera a clamar por ajuda. O efeito de realidade gerado pelo discurso lírico é tamanho que a mulher não somente visualiza a paisagem de sua degradação, como também ouve o som da voz dos meninos a gritarem-na de "– Maria Gaiteira, fiu! Maria Gaiteira,/ fiu, fiu!/". Dona Maria sente o efeito de realidade, é absorvida por ela, vê-se dentro da situação, nem consegue colocar sua

existência em xeque, ou se desvencilhar dela. Uma vez dentro da cena projetada, começa a ouvir os gritos dos meninos a ridicularizarem. A decisão do poeta pelo uso das onomatopeias e a repetição do verso, cumprem a função de ampliar o estado de desânimo dela ao extremo, leva-a compreender que só não será capaz de sair das presentes circunstâncias. Por isso, suplica ao sujeito lírico para intervir e retirar os meninos da cena, para que eles parem de xingá-la, isto no último verso da composição, o qual é fechado por reticências, um fim aberto, para que o leitor preencha com sua imaginação os acontecimentos que se deram posteriormente.

Manoel de Barros não foi indiferente às questões de seu tempo, com habilidade e sutileza denunciou as mazelas do povo brasileiro da década de 30. Uma época politicamente conturbada em que houve o fim das Oligarquias políticas, a República do Café com Leite liderada por políticos paulistas e mineiros, pois o gaúcho, Getúlio Vargas ascendera à presidência do Brasil. Ainda que por um breve período, porque em 1932 estourou a Revolução Constitucionalista, um esforço dos paulistas para destituírem Vargas do poder. Em 1937, um ano de publicação de *Poemas concebidos sem pecado*, é também o ano de conflitos e polêmicas ainda mais graves, Vargas retorna ao poder, como um ditador e dá início ao Estado Novo, com isso, intensifica o autoritarismo, perseguição e repressão aos seus opositores.

A perturbação neste período acontecia em escala internacional, pois Hitler havia criado o 3º Reich e perseguia seus opositores políticos tal como Vargas, além de orquestrar a Segunda Grande Guerra, a qual colocou o mundo todo em estado de instabilidade e medo. No plano econômico, o mundo respirava lentamente, por causa do rescaldo da quebra da bolsa de Nova Iorque em 1929 que precipitou a população americana e os países com os quais os Estados Unidos mantinham relações comerciais, numa recessão sem precedentes. Portanto, não era de se espantar que uma pessoa frágil como Dona Maria, assim como as demais deste período – esmagada por todas estas forças antagônicas, tentasse se evadir e retornar depois que as calamidades tivessem cessado.

Ao término da leitura do poema "DONA MARIA", o leitor se compadece e se enternece com Dona Maria, a qual buscava alívio momentâneo para os sofrimentos diários, e ao comunicá-los a outrem, o sujeito lírico, faz-lhe uma demonstração de que as coisas podem mudar para algo pior. O tom narrativo do poema, a oscilação de versos longos e curtos, a estrutura de diálogo da composição e aplicação de 20 pausas, as quais

não configuram *enjambements*, porque não há cortes sintáticos nos versos. Há neles, somente a separação de termos que do ponto de vista gramatical deveriam estar juntos, uma figura denominada de diérese, assim definida por Aristóteles no *Organon – elencos sofísticos* como sendo modos dos sofistas operarem a falácia, que no poema de Barros, colaborou para o desenvolvimento de sua dicção narrativa, fato que faz o leitor acreditar que o tempo de duração dos acontecimentos descritos nele, foi mais longo do que de fato foi. Se as realizações dos eventos narrados pelo sujeito lírico acontecessem à Dona Maria, necessitaria de uma passagem de tempo longo, o que se tem a sensação que aconteceu, mas que de fato não ocorreu, porque o tempo de tudo que fora dito, parece ser, o tempo de duração de um discurso relativamente breve.

No livro *Arranjos para assobio* (1980), Barros reencena a estrutura de diálogo, que é muito comum desde a antiguidade, Platão escrevia suas obras por meio deles. O poema XV que é estruturado como uma entrevista em formato pingue pongue, perguntas e respostas. É um poema longo constituído por 72 versos distribuídos em 9 estrofes, no qual o sujeito poético, autor por trás, explica sua lírica, fato que reforça minha ideia sobre o escritor produzir um tratado poético na sua obra. Esta composição foi interpreta no Itinerário I. Há várias composições do autor que retornam à esta estrutura.

Percurso XI – Poemas com estrutura de mitos

O livro *Concertos a céu aberto para solos de ave* (1991) está segmentado em três partes. A primeira tem o mesmo título do livro na qual há somente um poema longo cujo título é "INTRODUÇÃO A UM CADERNO DE APONTAMENTOS". Neste poema, o sujeito lírico dá a conhecer sobre seu avô e seu gramofone embaixo do qual nasceu e cresceu uma árvore que irrompeu o piso da sala em direção ao céu e levou o proprietário junto, o qual permaneceu lá até sua morte. O avô deixou de herança para o neto seu "caderno de apontamentos" que era composto por frases incompletas. A segunda parte do livro nominada de "CADERNOS DE APONTAMENTOS" que nomina um grupo de 49 poemas de extensão variada é na verdade, a leitura do caderno de apontamentos do avô. Portanto, o leitor está diante de um livro/caderno dentro de outro em que notamos trata-se de metalinguagem. O mais interessante é que o caderno do avô é aberto com uma epígrafe extraída da obra *O inominável* (1949), do dramaturgo e romancista irlandês Samuel Beckett, transcrevo-a "Devo falar agora de mim, isso seria um passo na direção do silêncio...", que tem uma relação direta com um dos apontamentos do autor do caderno: "Quando nasci/o silêncio foi aumentado".

No tal caderno, há incursão por elementos que ainda não havia sido empregado por Manoel de Barros em livros anteriores, a exemplo do poema XXIV cujo como motivo é a frase de um pássaro chamado "aranquã". Neste poema, o sujeito poético informa sobre sua incapacidade de grafar a linguagem do pássaro, para representá-la e escrevê-la, ao invés de caligrafar a palavra "aranquã" emprega o desenho do pássaro, e na sequência substitui a palavra palmeira pelo desenho de uma palmeira. Deste modo, remonta mais significados ao poema, porque além da significação dos símbolos escritos lança mão de outros códigos simbólicos que lembram os pictogramas egípcios, contudo a alusão do sujeito lírico é ao alfabeto grego. O outro elemento é a sigla latina *P.S* usada geralmente em cartas para indicar que foi "escrito depois", ou seja uma alternativa para inserir uma informação que tinha ficado esquecida.

Em resumo, "o caderno de apontamentos do avô do sujeito poético fala sobre coisas como: a natureza, os animais, o que realmente desperta atenção é o modo de expressão empregado, pois aparentemente seu autor denotava possuir um conhecimento

oriundo das camadas populares. Entretanto os apontamentos do caderno contém indícios de um autor culto, assim temos uma espécie de falsemantento do sujeito autor, que por se tratar do projeto de Barros não é estranho a seu leitor-modelo, sua lírica ainda que pareça espontânea e ingênua na verdade tem um alto grau de complexidade.

Na terceira parte do livro *Concertos a céu aberto para solos de ave* (1991), designada de "CADERNO DE ANDARILHO" o primeiro poema é intitulado "APRESENTAÇÃO", nele o sujeito lírico faz a apresentação não só do personagem, o andarilho, mas também de seu caderno. No segundo poema, intitulado "RETRATO", no qual inicialmente o leitor é levado a pensar que terá uma caracterização do personagem, quando na verdade, percebe que o sujeito lírico vinha dizia de si mesmo, uma artimanha do autor, que organiza a mensagem estética de modo ambíguo com a intenção de aumentar a polissemia do texto poético. O terceiro poema desta seção é designado de "PREFÁCIO" que traz uma espécie de explicação sobre o conteúdo do "caderno" que o leitor somente terá acesso no quarto poema da terceira parte do livro, o qual é escrito em forma de aforismos e ditados populares.

Nas composições que constituem o "caderno", as observações de seu autor são em relação aos "sons", a "voz", ao "murmúrio", o "hino", o "canto", a "gutura" e o "silêncio". Destaco que a composição que me despertou o interesse, além das demais sobre que tratei de modo generalizado foi a "PREFÁCIO", isso porque ela está organizada de um modo que lembra a estrutura das cosmogonias de criação, a exemplo do mito de criação contido no livro de Gênesis do livro Sagrado judaico cristão no qual temos o relato sobre como Deus criou o mundo. Veja:

PREFÁCIO

Assim elas foram feitas (todas as coisas) –
sem nome.
Depois é que veio a arpa e a fêmea em pé.
Insetos errados de cor caiam no mar.
A voz se entendeu na direção da boca.
Caranguejos apertavam mangues.
Vendo que havia na terra
    Dependimentos demais
e tarefas muitas –
os homens começaram a roer as unhas.
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.

(CCPSA, 288-289).

Vejam que a composição é curta e é composta por 17 versos os quais não são segmentados em estrofes, para não quebrar a fluidez do ritmo que foi organizado de modo decrescente, pois mesmo que a composição não seja marcada por muitos sinais de pontuação o ritmo da leitura evoca uma tonalidade narrativa, o que passa a noção de que o sujeito lírico fala sobre um tempo cujo distanciamento do presente é notável. Mas a cosmogonia das coisas anônimas manoelina consta de uma inversão em relação a da Bíblia e do mito grego. Na história da criação bíblica, temos a informação de que "No princípio Deus criou o céu e a terra. A terra era "vazia e sem forma" (Gn 1, 1, 2). Depois Deus prossegue criando tudo que a preencheu, o mar e o céu, somente depois criou o homem a sua "imagem e semelhança". E foi o homem, Adão no paraíso edênico que nomeou todas as coisas. Existem dois mitos gregos para a criação e nos dois percebe-se uma identidade indireta com o bíblico. O primeiro trata da criação do mundo: "No princípio era o nada. O nada era o Caos". Depois disso, uma força poderosa criou os desuses que foram responsáveis pela criação. Disso veio a ordem, essa ordem pode ser entendida como o mundo criado e governado e habitado pelos deuses. Depois desse mundo criado houve uma guerra entre os deuses Zeus, Poseidon e Hadis contra a pai Cronus. Na guerra, Zeus e seus irmãos tiveram a ajuda de alguns titãs Prometeu, Atlas e Epimeteu. Prometeu foi quem criou o homem, a imagem e semelhanças dos deuses tal como no mito bíblico, e também lhe proveu com a luz, a sabedoria e o conhecimento, fato que lhe valeu uma horrenda punição.

A cosmogonia de Aristeu, personagem do Livro *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991), de Manoel de Barros apresenta uma ressonância com as cosmogonias gregas e bíblicas. Nela, as coisas também são criadas sem nome versos 1 e 2, se elas não possuem nomes significa que deverão ter, essa responsabilidade será atribuída a alguém, fato que não acontecesse de modo imediato no mito do vagamundo. Isso porque antes de vir aquele que poderá fazê-lo, a referência foi um instrumento musical de corda, verso 5 "a harpa", que de acordo com a história junto a flauta são os instrumentos mais antigos. Dizem que a "harpa" surgiu da observação do barulho das cordas no arco dos caçadores e que depois foi aprimorada no transcorrer do tempo. Ao lado da "harpa" está "a fêmea em pé" e depois há uma enumeração de imagens insólitas sensoriais versos 4, 5 e 6 que chamam a atenção a exemplo, da personificação da "voz"

que encamiha-se em direção à boca, somente depois aparece “os homens”, no verso 10.

Nos versos 7, 8, 9 e 10 são apresentados os observadores daquele quadro, mundo criado, depois percebeu-se a necessidade de trabalho, de ordenação dessa criação “dependimentos demais/e tarefas muitas”. Temos aqui, a transferência do tempo marcado pela ação da natureza para o tempo histórico onde prepondera ação do homem, que se assenhorará e dominará este mundo instaurado para sua glória e também prejuízo. Como as tarefas são árduas, elas precisam ser divididas para que cada ser tenha seu quinhão de responsabilidades. Deste modo, fica acertado que “as moscas iriam iluminar/o silêncio das coisas anônimas”. Uma tarefa grandiosa como “iluminar”, dar à luz ao conhecimento e a sabedoria é repassada a seres ínfimos, insetos que perturbam e sobrevoam detritos, carniças e coisas escatológicas. Estes versos reforçam a noção do constante atrito entre o grotesco e o sublime na lírica do mato-grossense. Todavia, isso não passa de um subterfugio para que a tarefa seja de fato repassada para alguém que tenha competência para fazê-lo, porque brevemente o “Homem”, cuja primeira grafia da palavra na composição era minúscula é substituída pela letra maiúscula percebe que “as moscas”, criaturas ínfimas não conseguiram realizar a tarefa a elas concedidas, “iluminar o/silênicio das coisas anônimas”, transfere essa tarefa a uma casta de seres que desde a muito tempo desejam tal tarefa: os poetas.

Desse modo, eles se equiparam a Prometeu e a Adão e poderão dar às coisas nomes. A reflexão sobre os nomes é muito antiga e remete ao pensamento dos sofistas e também dos filósofos seus detratores porque os últimos buscavam estudar a correlação dos nomes, para eles os nomes além de nomear possuem uma relação íntima com a coisa que nomeia, nesse sentido, é sua essência. Já os poetas sempre tiveram o desejo de poder nomear, poder a eles negado desde a criação, sofrem com uma espécie de maldição porque estão em um mundo onde tudo está nomeado, por isso voltam para o próprio código, seja a poesia e fazem poesia sobre poesia.

De acordo com Ernest Cassirer na obra *Mito e linguagem* (2003), existe uma supremacia da palavra nos mitos: “Em todas as cosmogonias míticas, por mais longe que retomemos em sua história, sempre volvemos a deparar com esta posição suprema da Palavra”. (CASSIRER, 2003, p. 64). Nessa perspectiva, a palavra/o discurso é que

instaura a criação e funda o mundo e o preenche de vida. A composição VII do *O livro das ignorãças* (1993), é um arquétipo desse pensamento, observem:

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

O poema assim como "PREFÁCIO" é curto, formado por 12 versos, e seis deles são mais longos, o quais são separados por quatro pausas, nos versos 3, 5, 7 e 10. A maioria dos versos curtos está posicionada depois das pausas que favorecem para reforçar o aspecto narrativo do poema que tem ritmo ascendente. Os versos são livres, deste modo privilegiam o nível semântico em detrimento do nível fônico da linguagem. No primeiro verso está a afirmação de que antes de qualquer tipo de criação, o verbo, a palavra já existia. O uso do prefixo "des" é constante na produção lírica de Monaoel de Barros, o qual é comumente empregado na formação de novas palavras, pois o poeta declarava que deseja renovar a linguagem, portanto, recorria a elementos da língua para desautomatizá-la. A palavra "descomeço" não está registrada no léxico formal da Língua Portuguesa, o poeta a cria para reforçar o sentido de lugar inexistente, sem forma, vazio no qual somente existia "o verbo", a palavra que é a força que cria, que emprenha de sentidos.

Além disso, no primeiro verso há um diálogo com o primeiro e o segundo versículos do primeiro livro do Evangelho de São João "No princípio era o Verbo, e o Verbo estava junto de Deus e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio junto de Deus'. (Jo 1, 1, 2). Em seu evangelho João narra os fatos relativos ao nascimento, vida, morte e ressureição de Jesus, a figura central do Cristianismo que marcou e mudou os rumos da história da humanidade. Conforme assegura o evangelista, o "Verbo", a palavra substancial existia desde o início da criação dos tempos, além disso, ela não se distinguia da figura do Pai. Enxergada sob este prisma, a palavra já existia e quando pronunciada se tornou a fonte criadora de vida. Nas palavras de São João está explícita a noção de trindade santa do cristianismo. Em relação ao intertexto de Barros, infiro que o

poeta destacava o poder da palavra como fonte de instauração de mundo. Sob esse aspecto, vejo a existência de uma relação direta com pensamento de Cassirer (2003), sobre a supremacia da palavra nas cosmogonias, tanto nas que usei como embasamento como nas composições poéticas do escritor brasileiro em que ele buscou dialogar com esta estrutura.

De acordo com o sujeito poético do poema VII de *O Livro das ignorâças* (1993), verso 2 "o verbo" só pode "delirar" depois que foi pronunciado, pois somente assim passou a existir, tendo uma existência, essa poderia ser ressignificada, verso 3. Nesse ponto, a autonomia discursiva é transmitida à criança que reinventa o mundo pela linguagem e demonstra a potência das palavras – o âmago das coisas do mundo, que o reinventa no plano discursivo. O poeta escolhe enxergar o mundo pela ótica da criança porque rejeitava a visão do adulto verso 4, 5 e 6. A criança não faz distinção de sentidos, e ao confundi-los "muda a função de um verbo, ele/delira". O delirar é o mesmo que tresvariar-se, exaltar-se que se origina do latim *delirare,* ou *delirium*, delírio. Portanto, o verbo que pegou no "delírio" versos 7 e 8 extrapolou seu sentido e tornou-se polissêmico, aglutinou sentidos outros, assim um "verbo delirado", ultrapassa a noção filosófica de correlação entre os nomes e as coisas, porque cria outras funções tanto para os nomes como para as coisas, deste modo causa uma confusão uma "transvariação" de sentidos.

Depois que a criança contribui para a "mudança de função de um verbo", ela abre caminho para o surgimento da poesia, verso 10, que é caracterizada de "voz do poeta". A "voz do poeta" não é como a das demais pessoas, não é a voz do senso comum centrada na lógica, é diferente porque sua voz conforme o sujeito lírico "é a voz de fazer/nascimentos", assim, essa voz se equipara à da palavra substancial que cria mundos e o preenche de sentidos. Portanto, é na poesia que o poeta se realiza.

A composição "MUNDO PEQUENO" presente na terceira parte do *Livro das ignorãças* (1993), assim como os outros dois poemas demonstra que Barros sondava esse gênero para lançar mão de sua estruturar em suas obras líricas nas quais tencionava desenhar os contornos de sua poética, veja:

> XI
> O mundo não foi feito em alfabeto. Senão que
> primeiro em água e luz. Depois árvore. Depois
> lagartixas. Apareceu um homem na beira do rio.
> Apareceu uma ave na beira do rio. Apareceu a
> concha. E o mar estava na concha. A pedra foi

> descoberta por um índio. O índio fez fósforo da pedra e inventou o fogo pra gente fazer boia. Um menino escutava o verme de uma planta, que era pardo. Sonhava-se muito com pererecas e com mulheres. As moscas davam flor em março. Depois encontramos com a alma da chuva que vinha do lado da Bolívia – e demos no pé.
> (Rogaciano era índio guató e me contou essa Cosmologia.). (LI, 321-322).

Inicialmente o poema lembra uma tela em branco em que à medida que a voz poética pronuncia as palavras e não letras, as coisas que ele define, gradativamente, ganham existência e vão sendo incorporadas ao quadro lírico que segue calmamente, sendo preenchido para compor o todo do cenário lírico. Inclusive há nesta pequena cosmologia tal como nas duas as quais, interpretei uma identidade com o primeiro livro de Gênesis, que conta a história da criação do mundo, sob o prisma do criacionismo, no qual consta que a Terra era vazia e disforme e que o Espírito de Deus pairava sobre as águas numa imensidão e com o gesto de dizer, de pronunciar as palavras as coisas passaram a existir pela força da palavra mágico poética. O dizer de Deus é a sua potência criativa. Sendo o poeta um doador de sentido conforme assegura Bosi (2000), através de seu impulso criativo, potência inventiva tal como uma divindade cria o mundo ficcional em seu discurso poético. Neste poema, um indiozinho Guató conta ao sujeito lírico sobre a origem, o surgimento de seu povo.

Percurso XII – Poemas com a estrutura de conto – do engano da arte

"Tudo que não invento é falso", verso antológico empregado pela primeira vez na terceira parte do *Livro sobre nada* (1996), e é com este verso que o poeta abre os livros que compõem a trilogia das memórias inventadas, respectivamente: *Memórias inventadas a infância* (2003), *Memórias inventadas: a segunda infância* (2006) e *Memórias inventadas: a terceira infância* (2008). A *priori*, o verso poderia tão somente significar e/ou destacar o mundo instaurado, criado pelo sujeito poético barreano, que comumente traz para si a posição de criador de brinquedos com palavras, de ser "fazedor" de imagens: /A gente hoje faz imagens./Tipo assim:/Encostado na Porta da Tarde estava um/caramujo./. (OFA, 474). De ser autor de "desobjetos": "o prego que farfalha", "Uma puá de mandioca", "O martelo de pregar água"; de ser "ligado em despropósitos", em "Escrever absurdez", porque isso "aborta/o bom-senso", que é craque em "carregar água na peneira", e também ser inventor de faz de contas: "Antes a gente falava: faz de conta que/este sapo é pedra./E o sapo eras.", (BARROS, 2010, p. 474). Para sumarizar um ser em prospecção. No entanto, o verso repetido, sempre desempenha a mesma função, a de epígrafe destes livros. Isto reivindica a necessidade de um exame mais apurado sobre seus possíveis efeitos de sentidos.

O primeiro livro que compõe a trilogia das memórias inventadas, *Memórias inventadas: a infância* (2003), despertou atenção da crítica da obra barreana, já era consenso que a lírica do autor não era linear, que ele escrevia poemas em versos livres e em prosa. Entretanto, nessa obra que trazia suas memórias recriadas, o autor assumiu uma dicção mais narrativa, com versos longos próximos à linha da prosa. Isso gerou especulação sobre a estrutura das composições contidas no livro. As pessoas não lidam bem com coisas que não conseguem explicar, nomear, conceituar e rotular. Surgiram questionamentos: se Barros estaria se enveredando para a prosa, estaria escrevendo minicontos, soma-se a isso, o fato de haver uma nota do editor, Pascoal Soto na contracapa do livro declarando que a obra continha pequenos contos do autor: "Seus pequenos contos nos transportam para um tempo em que as crianças construíam seus próprios brinquedos;[...]." e continua "[...] a prosa de Manoel de Barros tem como companhia as iluminuras de Martha Barros, pintora e filha do poeta". Soto dá uma definição sobre os poemas contidos no livro em questão. No entanto surge uma dúvida,

essa simples definição conseguiria abarcar a complexidade da experimentação formal verificada na obra de criação lírica do poeta deste seu livro de estreia, *Poemas concebidos sem pecados* (1937)? Livro em que seu sujeito lírico disse que adensaria por uma "lírica torta", "de bugre" e que seguiria por "desvios"? Estaria então, o mato-grossense iniciando um percurso no qual comporia obras em prosa lírica e não poema em prosa? Ou seus leitores deveriam se atentar ao que afirmava na epígrafe do livro, a qual seria reencenada nas duas publicações posteriores que formavam o conjunto da obra? Mesmo que Pascoal Soto, editor respeitado que trabalhou com Manoel de Barros em várias editorações, tenha afirmado, no primeiro livro das memórias inventadas que suas composições eram "pequenos contos", isso porque ele não fez mais este tipo de declaração nas notas de contracapa das duas obras posteriores, *Memórias inventadas: a segunda infância* (2006) e *Memórias inventadas: a terceira infância* (2008). Como leitores não temos que concordar, porque o que diz melhor de sua definição, aspecto formal é o próprio poema.

Os três livros que compõem a trilogia das memórias têm o mesmo formato de publicação. Há uma página dobrada para cada poema, o que dá a impressão de que é um livro de uma única página. Na capa há o título da composição e o número em algarismos romanos, dentro da página no lado esquerdo há a ilustração – iluminuras de Martha Barros, filha do poeta e do lado direito está a composição. As iluminuras, gravuras dialogam com as composições e contribuem para auxiliar na atribuição de sentidos dos textos poéticos. As páginas contendo os poemas estão dentro de uma caixa de papelão, assim o leitor pode organizar sua leitura, não há necessidade de realizar uma leitura que obedeça uma sequência linear, cada composição tem sua autonomia significativa. Os temas tratados são aqueles encenados na sua obra poética anterior.

Sobre a epígrafe que nos livros sabemos que é comum encontramos este elemento abrindo livros, dissertações e teses ou mesmo iniciando textos dos mais diversos gêneros, o que significa que o assunto a ser tratado nele, tem uma referência direta com o fragmento que o abre. Embora, assim seja, é incomum que a mesma epígrafe seja reencenada em livros do mesmo autor, às vezes pode acontecer de autores distintos coincidentemente empregar a mesma epígrafe em seus livros, que nos dá indícios de que são obras que versam sobre a mesma temática. Mas esse não é o caso do empreendido pelo escritor mato-grossense, fato que desperta curiosidade. A propósito da epígrafe, Antoine Compagnon (2007) declara:

> A epígrafe é a citação por excelência, a quintessência da citação, a que está gravada na pedra para a eternidade, no frontão dos arcos do triunfo ou no pedestal das estátuas. (Imitando as epígrafes latinas é que os tipógrafos desenharam o caráter romano.) Na borda do livro, a epígrafe é um sinal de valor complexo. É um símbolo (relação do texto com outro texto, relação lógica, homológica), um índice (relação com um autor antigo, que desempenha um papel de protetor, é a figura do doador, no canto do quadro). Mas ela é, sobretudo, um ícone, no sentido de entrada privilegiada na enunciação. (COMPAGNON, 2007, p. 120).

Sendo a epígrafe um elemento que historicamente comporta uma carga densa de significados, segundo bem afirma o autor, infiro que sua figuração, nos livros do escritor mato-grossense, transporta uma carga de sentidos para além do presumido. Porque como elemento externo ao texto, é a enunciação do sujeito poeta, autor empírico, fato intrigante, porque do mesmo modo como repete a epígrafe, há ainda, nos três livros, repetição do mesmo prefácio, intitulado "Manoel por Manoel".

Isso gera desconfiança, pois é sabido que há momentos em que o escritor se porta como autor modelo, tratei sobre isso no Itinerário I. De posse deste entendimento e das asseverações de Compagnon, percorri um fio que me levasse a refletir sobre os possíveis significados deste elemento na poética do escritor, notei a relação da poesia de Barros com a Sofística, ainda que ele não tenha declarado nada sobre isso. O diálogo é com Górgias de Leontino no seu *Tratado do não-ser ou natureza*, no qual o sofista reconhece a existência do falso, o não ser, já que houve um discurso sobre ele. Segundo Cassin (2005), o discurso sofístico fabrica o mundo. Nesta mesma linha de entendimento, Maria José Vaz Pinto no livro, *A doutrina do logos na sofística* (2000), assegura que para Górgias, a palavra é a única realidade do homem. Para Mário Untersteiner (2012), o *logos* do engano e da falsidade são distintos, pois o engano tem aparência de verdade "e visa representar uma atividade criativa, um ato do intelecto que transforma algo em outra coisa", (p. 173), enquanto a falsidade está relacionada a valores éticos e morais.

Infiro que a invenção do falso na poesia de Manoel de Barros está associada à atividade criativa, sendo um engano que busca um efeito de verdadeiro, conforme ressalta Untersteiner. Portanto, a epígrafe sugere a relação de um texto com outro texto, ou ainda, a relação de um texto com um autor antigo, considero também o fato de que se a epígrafe simboliza a relação existente entre textos e autores, no caso dos livros do poeta, marca também a relação de um livro com o outro, uma vez que a mesma epígrafe principia os três livros que compõem a trilogia das memórias inventadas como já afirmei.

Além disso, tenho discutido sobre o poeta, em seu *corpus*, apresentar uma valorização da cópia, do elemento repetido, sem, contudo, encará-lo como mera reprodução. Em Barros, o elemento reencenado caminha para adiante, num progressivo contínuo. Ao contrário do que preceitua a tradição filosófica clássica platônico aristotélica somente contestada pelos sofistas, especialmente Górgias e por Nietzsche no século XIX quando reverteu a noção de cópia/simulacro do platonismo e a noção de imitação/representação/verossimilhança aristotélica, e erigiu o valor da cópia. Reverter o platonismo de acordo com Gilles Deleuze (2009), seria "encurralar" Platão do mesmo jeito que ele encurralara o sofista.

A relação da epígrafe de Manoel de Barros com outros textos de fato existe. Sabemos que se trata de condição da literatura o diálogo de um texto com outros, independentemente de espaços e tempos, isso pelo fato da linguagem buscar o outro. Como o escritor sempre falava sobre o trabalho com a palavra tanto nas entrevistas que concedeu, quanto nas composições líricas, a exemplo do poema "Escova" que é a primeira criação poética do livro *Memórias inventadas: a infância* (2003), o primeiro da trilogia das memórias. É possível detectar a importância que ela detém em seu projeto estético, conforme demonstrei em leituras de composições líricas neste trabalho:

> I
>
> Escova
>
> Eu tinha vontade de fazer como os *dois homens que vi sentados na terra escovando osso*. No começo achei que *aqueles homens* não batiam bem. Porque *ficavam sentados na terra o dia inteiro escovando osso*. Depois aprendi que *aqueles homens eram arqueólogos*. *E que eles* faziam o serviço de *escovar osso por amor. E que eles* queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterradas por séculos naquele chão. Logo pensei *de* escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que *as palavras eram conchas de clamores antigos*. Eu queria ir atrás dos *clamores antigos* que estariam grudados dentro das palavras. Eu sabia que as palavras possuem no corpo muitas oralidades retomadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então *escovar as palavras para escutar* o primeiro esgar de cada uma. *Para escutar* os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos. Comecei a fazer isso sentado em minha escrivaninha. Passava horas inteiras, dias inteiros fechado no quarto, trancado, *a escovar palavras*. Logo a turma perguntou: o que eu fazia o dia inteiro naquele Quarto? Eu respondi a eles, meio entressonhado, que eu estava *escovando palavras*. Eles acharam que eu não batia bem. Então eu joguei a escova fora. (MII).

No poema o autor compara a atividade do arqueólogo à atividade do poeta, ambos exercem a função de "escavar", "escovar" coisas antigas. Este trabalho também se assemelha ao do garimpeiro, que também tem que "escavar" a terra para encontrar o

metal ou mineral precioso. A função dos três exige esmero, paciência, resiliência, do contrário podem não encontrar o elemento desejado, assim suas buscas não teriam sentido. Embora suas atividades apresentem semelhanças, os objetos buscados são diferentes; o arqueólogo em escavações, por meio de ruínas e fósseis, busca conhecer e compreender civilizações antigas, e criaturas antediluvianas; o poeta ao "escavar" palavras, pretende encontrar seus sentidos primevos, "Importante sobremaneira é a palavra repositório;/a palavra repositório eu conheço bem: tem muitas repercussões", (BARROS, 2010, p. 147); as significâncias remontadas no decorrer dos séculos, os sentidos que ainda podem ser aclamados, cantados, significados. O garimpeiro, perfura, mexe e remexe a terra, tritura rochas, para selecionar da grande poção considerada sem valor, o metal, mineral de valor inestimável. Mesmo essas buscas apresentando objetivos diferentes, elas convergem com o labor do poeta, posto que ele, ainda que lide com palavras, lima-as, burila-as, sua intenção vai além de dizer de si mesmo, mas também do outro, de tempos pretéritos e também de seu processo criativo que muito se parece com o trabalho do garimpeiro. Bosi (2000) ensina que:

> Contextualizar o poema não é simplesmente datá-lo: é pois inserir as suas imagens e pensamentos em uma trama já em si mesma multidimensional; uma trama em que o eu lírico vive ora as experiências novas, ora lembranças da infância, ora valores tradicionais, ora anseios de mudanças, ora suspensão desoladora de crenças e esperanças. A poesia pertence à História Geral, mas é preciso conhecer qual é a história peculiar imanente e operante em cada poema. (BOSI, 2000, p. 13).

Na poesia deste poeta brasileiro encontramos todos estes elementos elencados por Bosi, além disso, existem também aqueles destacados como recursos de estilos empregados pelos sofistas que foram os pioneiros dos estudos da linguagem, os quais foram acusados de utilizar elementos comuns à poesia como: efeitos sonoros e rítmicos oriundos dos jogos de palavras, assonâncias e paronomásias, antíteses, pares de expressões paralelas, repetição de palavras, dentre outros. Nessa perspectiva, mesmo que Barros opte por versos alongados nas composições dos poemas das obras da trilogia das memórias ainda escreve poemas, somente lhes conferem uma dicção narrativa com a aplicação de versos alongados que de acordo com Blanchot (2011), para Mallarmé o verso livre era somente o prolongamento do alexandrino.

Sendo Barros um arqueólogo da palavra, assim como seu sujeito poético que afirma ter abandonado a "escova", quando realmente não abandonou, na medida em que segue "atrelando palavras de rebanhos diferentes", continua sua busca por palavras

outras, e de outros que também faziam parte do aprendizado de seu ofício. E mais, ele tinha uma preocupação com o lugar do leitor na sua poética e também tornava pública sua afeição por excelentes oradores, como o padre Antonio Vieira é possível que também buscasse este conhecimento em outras fontes. Refiro-me aos grandes retóricos antigos, os quais eram reconhecidos por suas habilidades com as palavras. Górgias de Leontino, retórico e famoso orador com seus textos *Tratado do não-ser ou da natureza***,** sobre o qual já apontei ressonância com a lírica de Barros através do qual defende a existência do falso, segundo Barbara Cassin (2005), Mario Untersteiner (2012) e Pinto (2000) e no *Elogio de Helena*, no qual o orador trouxe para si a missão de redimir Helena, rainha espartana que fugiu de seu esposo Menelau com Páris, o jovem príncipe troiano e que fora responsabilizada por incendiar Tróia, a grande e mitológica cidade, do não menos grande e respeitável rei Príamo, também pai do príncipe Heitor, domador de cavalos e guerreiro altamente venerado por seus compatriotas e temido por seus inimigos, e que morreu sob a espada de Aquiles, não menos valoroso.

Górgias abriu seu exórdio à Helena com a afirmação que pretendia redimi-la da censura que se tornara consenso na tradição poética. O meio através do qual tal remissão se concretizaria seria o discurso, que a libertaria da visão equivocada de seus acusadores e detratores. Pois para ele, "o discurso é um grande soberano que, por meio do menor e do mais inaparente dos corpos realiza os atos mais divinos, pois ele tem o poder de dar fim ao medo, afastar a dor, produzir a alegria, aumentar a piedade". (GÓRGIAS, 2005 p. 297). Com esta afirmativa ele ressalta que mostrará ao auditório que, atentamente o escutava, como o discurso poderia provocar os mais variados efeitos nas pessoas. Untersteiner (2012), assegura que o *Elogio à Helena* contém grande importância filosófica por causa da estilística, aspectos formais, períodos e figuras e coerência estrutural de texto. (p. 155). De acordo com ele, nesta obra, Górgias é um sofista estilizante que defende a beleza e a sabedoria.

O leontinense explicou a origem nobre da jovem, abordou superficialmente sobre seus pais, pois há muitas dúvidas sobre sua filiação, a mãe Leda, rainha espartana esposa de Tíndaro, ela do conhecido mito "Leda e o cisne", a qual teria sido seduzida por Zeus, transfigurado em cisne, que simbolicamente o representa, teriam se relacionado. Desta relação, Helena teria sido concebida. Ainda que as histórias que cercam o nascimento da moça sejam obscuras, dadas às várias versões do mito, um ponto em particular é percebido, o da origem nobre dela, se filha de um deus, ou de um

mortal, mas ambos muito poderosos. Isso fez dela uma mulher extremamente bela, sua beleza a aproximava das criaturas divinas, o que a tornou imensamente conhecida e a fez ganhar certa notoriedade e, consequentemente, se tornar uma mulher muito cobiçada.

Górgias como orador astuto que era, narrou a história de Helena ao auditório que já a conhecia, para daí apresentar as causas que, em tese, poderiam tê-la conduzido à Tróia, para desta, urdir um discurso que levasse a plateia a reconsiderar a opinião que tinha dela. A primeira causa expressa pelo perspicaz orador, diz respeito à moça ter sido levada à grande cidade por decisão da fortuna, o que a livraria de ter se dirigido ao local por vontade própria, isso a isentaria da culpa, sendo tão somente vítima de uma vontade maior, sobre a qual ela não teria controle, o que faria de Helena somente uma vítima do ardil de criaturas poderosas.

A segunda causa ponderada pelo retórico, discorre sobre o fato de que Helena poderia ter sido raptada violentamente, o que também a livraria da decisão de, voluntariamente seguir o príncipe Páris. Sendo assim, ela deveria ser vista como vítima e não como traidora, pois teria sido tomada contra sua vontade e sofrido injustiça inominável. A última causa apontada por Górgias, a qual teria impelido Helena à Tróia, seria a de que ela teria sido convencida pelo discurso. O discurso para ele era tido como "um poderoso soberano" capaz de realizar "empreendimentos absolutamente divinos".

Nesta perspectiva, o orador destacou o poder do discurso: "pois ele tem o poder de dar fim ao medo, afastar a dor, produzir a alegria, aumentar a piedade". (GÓRGIAS, 2005, p. 297). Com esta afirmativa ele ressalta que mostraria ao auditório que o escutava, como a palavra/discurso pode provocar os mais variados efeitos nas pessoas. Isso porque conforme Pinto (2000), para Górgias, o dizer estava livre de correspondências da representação da realidade física, para ele o discurso era senhor de si mesmo, isso corrobora a noção de autonomia discursiva dos sofistas defendida por Cassin (2005). É a premissa do engano como aspecto essencial da arte defendido por Górgias e destacado por Untersteiner (2012), porque sem ele não existiria arte. Além disso, Górgias relativizava a noção de realidade e acreditava que a palavra/discurso detinha o poder de criar uma nova situação anímica no homem, entretanto para que isso se concretizasse seria necessário que ele se permitisse ser enganado pela arte, pois isso afloraria sua sensibilidade. Veja:

> Górgias compreendeu a essência única, ao mesmo tempo metafísica e estética, do fenômeno poético quando lhe atibuiu como fator fundamental o motivo da ἀπάτη, acentuando-lhe de tal maneira a irracionalidade com a necessidade de impô-la e, respectivamente, de acolhê-la. Assim fazendo, ele reconheceu a multiplicidade contraditória do real que, de vez em quando, torna válido o momento desejado pelo καιρός. Poesia é, portanto, confissão da não racionalidade do mundo. Tudo isso se deduz de uma passagem de Górgias que completa as ideias desenvolvidas nessa seção do *Elogio à Helena* e que, por seu caráter teórico, permite concluir como, em seu discurso, Górgias alude a doutrinas aprofundadas ou, mais provavelmente, que deveriam ser aprofundadas em outro lugar. A tragédia, diz o sofista, "com seus mitos e suas experiências estabeleceu um engano (ἀπάτην), no qual quem tem sucesso adéqua-se melhor à realidade (ξικαιότερος) do que aquele que não consegue enganar, e quem se deixa enganar é mais sábio do que aquele que não se deixa enganar. De fato, quem conseguiu enganar está mais justamente conforme à realidade, porque depois de ter prometido esse resultado cumpriu o que prometeu; quem se deixa enganar é mais sábio, pois, de fato, deixa vencer pelo prazer das palavras o ser que não está desprovido de sensibilidade". (UNTERSTEINER, 2012, p. 181-182).

Nesse sentido, o discurso para o sofista é o que diz ser, o que choca totalmente contra a noção de verdade, bem como, com a noção de representação. O que significa que para Górgias, existia um precipício entre o real e a linguagem, assim, ele destacava sua soberania. Untersteiner assevera que o *logos* atinge o engano que domina a alma e gera a impossibilidade de um conhecimento objetivo. (p. 187). Portanto, convêm ressaltar que para Górgias, o *logos*/discurso é universal e se constitui de inúmeras vozes de sofrimento, felicidade, de múltiplas experiências humanas.

Esta causa é a que traz a grande contribuição do sofista para redimir a rainha espartana das acusações a ela imputadas, além disso, nela está manifesto o pensamento da poesia como arte da palavra. Assim ele não somente isenta Helena das acusações de traidora, responsável pela derrocada de uma cidade aparentemente impenetrável, como também redime a poesia do limbo platônico, porque na *República*, diálogo sobre a constituição da cidade, no qual o filósofo fala sobre o justo e o injusto, no livro II, trata sobre os poetas contarem às crianças desde a mais tenra idade, fábulas falsas. Nesse sentido, Platão reconhece a força da palavra, entretanto, a encara como algo nocivo:

> SÓCRATES – Nem ainda será lícito dizer que seus deuses se guerreiam entre si, que se combatem uns aos outros, que se armam ciladas recíprocas, porque também isso não é verdade. Se queremos que os futuros defensores do Estado considerem o cúmulo da vergonha o ódio mútuo, sem motivo sério, cumpre evitar o dar-lhes a conhecer, quer por narrativas, quer por meio de representações figuradas, os combates dos titãs e os ódios vários que levaram deuses e heróis à luta contra o próximo e contra amigos. [...] Cumpre ainda velar para que os poetas em suas ficções não tenham outro objetivo em vista. Nunca será lícito dizer em nossa sociedade que Juno foi encadeada por seu filho, que Vulcano foi precipitado do céu pelo pai por ter

> querido socorrer a mãe, quando aquele lhe batia. Nem se contarão os combates dos deuses imaginados por Homero, com a sua alegoria; porque nenhuma criança é apta para discernir alegorias; mas todas impressões que recebe se lhe gravam indeléveis e perduráveis no espírito. Eis o por que me parece da máxima importância que as primeiras fábulas sejam de molde a conduzi-las à virtude. (PLATÃO, 1965, p, 89).

O filósofo é categórico, os poetas somente podem cantar sobre a natureza divina, sobre coisas justas, belas e puras, cujo pensamento corroborou para uma ideia difundida na cultura ocidental de que o belo é associado ao bem. Deste modo, os poetas não poderiam cantar sobre coisas que traziam desconforto à alma, ou mesmo lhes infundir pensamentos considerados impuros. Ele priva os poetas até mesmo de falar sobre "o mundo subterrâneo", entendido aqui como o inferno, o *Hades*, por causar tormento à alma dos jovens, suscitar medo e torná-los frouxos. Platão propõe uma limitação dos assuntos que devem ser tratados na poesia, tolhe a liberdade criadora do poeta torna-o um pária.

No livro III da *República* o filósofo desfere seus ataques aos poetas, músicos pintores, escultores e arquitetos, porque para ele, estes artistas são somente imitadores de ações negativas que em nada contribuiriam para a formação de bons cidadãos. Platão propunha uma forma de censura à atividade artística que limitava os temas a serem cantados, narrados, pintados e esculpidos, porque sua visão era a de que apenas as coisas relacionadas ao bem deveriam ser retratadas. Os assuntos oriundos da pequenez do gênero humano, como: a mesquinharia, a inveja, o ciúme, o ódio, a traição, a sedição, o adultério, não deveriam ser encenados pelo motivo de deturpar a educação dos jovens e desvirtuá-los:

> SÓCRATES – Bastará que velemos sobre os poetas e os obriguemos a dar-nos em seus versos um modelo de bons costumes ou que deixem de escrever poesia em nosso meio? Não será mister vigiar também todos os demais artistas e impedi-los de que nos deem, na pintura, arquitetura ou em qualquer outro gênero artístico, imitações viciosas, incorretas, sem nobreza e graça? E, pelo que toca aos incapazes de se conformarem com este padrão, não será de aviso interditar-lhes o exercício de sua arte, pelo temor de que os defensores do Estado, criados no meio dessas imagens viciosas, nutrindo-se, por assim dizer de tal espetáculo como se nutre as más ervas, contrariam por fim, sem disso se aperceberem, algum grande vício da alma? Não devemos, ao contrário, buscar artistas de mérito, capazes de seguir os traços do belo e nobre, a fim de que nossos moços, criados à sombra, como ao ar puro e sadio que a brisa lhes traz de uma formosa região, recebam pelos olhos e pelos ouvidos salutares impressões que os levem desde a infância a imitar e amar o que é reto e razoável, conformando-se-lhe em perfeita consonância? (PLATÃO, 1965, p. 121, 122).

No excerto do filósofo ele escorraça os artistas que em suas obras dão a pensar sobre o mundo, as coisas e os sentimentos das pessoas, que buscavam ainda que de

modo tímido conhecimento de si e do outro, em certa medida também poderiam levar as pessoas a indagar sobre sua existência, por essa razão, tais artistas não poderiam habitar seu Estado/República ideal, que ante a atualidade, parece tão fabricada quanto os discursos de Górgias e mundo criado por Manoel de Barros que rejeita a lógica do adulto. Contudo, é evidente que para ele havia uma casta de artistas que poderiam permanecer com seus ofícios, aqueles que cantariam os louvores à pátria, o belo, o bem e a nobreza.

No livro X da *República,* assume uma postura mais veemente e expulsa o poeta da *pólis*, seu modelo de cidade ideal:

> SÓCRATES – Tivemos, pois, sobejas razões de condená-lo e incluí-lo na mesma classe do pintor, com quem tem em comum a tendência de não compor senão obras que parecem frívolas e vãs comparadas com a verdade. E também se lhe assemelha pelo fato de trabalhar com a mira de agradar a parte frívola da alma, sem caso do que há nela de melhor. Portanto, com razão lhe recusamos entrada em um Estado que se deve governar por leis sábias; porque desperta e agita esta parte da alma e, fortalecendo-a, destrói o império da razão. E o que aconteceria em um Estado em que se entregasse o poder aos maus e se desse cabo dos bons cidadãos é a imagem da desordem que o poeta imitador introduz no governo interior de cada homem, pela excessiva complacência com a parte intensa da alma que não sabe distinguir o que é maior do que é menor, que forma dos mesmos objetos ideias hora demasiado grandes, ora demasiado pequenas, e fica sempre a infinita distância da verdade. (PLATÃO, 1965, p. 428).

As manifestações artísticas foram condenadas pelo ateniense, porque afetam a alma, o espírito das pessoas, provoca-lhes o despertar das emoções, sensações, apetite sensual, prazer, amor, desejo, considerados por ele como desprovidos de razão e conhecimento e sem utilidade para a sociedade.

A rusga de Platão não era somente com poetas, sua indisposição abrangia os retóricos, que foram atacados mais avidamente por ele. Tal animosidade se deveu ao fato de os retóricos, grandes oradores, ter obtido aprovação e mesmo o amparo de imperadores e do povo. Deste modo, tornaram-se pessoas altamente respeitadas e muito bem pagas. Além disso, seus ensinamentos eram pautados na arte, na literatura, nos mitos. O que fazia com que o filósofo os incluísse na mesma casta dos poetas, e estigmatiza-los de mercadores do conhecimento, aduladores, seus diálogos *Górgias*, *Protágoras*, *O sofista* exemplificam tais informações, neles pela boca de Sócrates, ridiculariza o sofista de Leontino. Isso contrariava imensamente a crença do filósofo, que era discípulo fiel de Sócrates e acreditava que os ensinamentos dos jovens deveriam pautar-se nos preceitos filosóficos ancorados na razão, na verdade.

Apresentei de maneira pormenorizada o modo como Platão enxergava o poeta, os artistas de um modo geral, como imitadores, criadores de mentiras para em seguida demonstrar como Górgias os resgataram do limbo e os liberta, ao afirmar que a verdade é relativa, ilusória, múltipla e mutável e que o falso pode sim existir, se houver um discurso sobre ele, se não o fosse não existiria arte. O engano da arte é sua essência, como diz o poema de Pessoa "O poeta é um fingidor". Embora tenha mostrado um Platão extremamente racionalista, e dono da verdade, há estudiosos de suas obras que declaram que sua interiorização em seus diálogos o aproxima da estética da poesia, a exemplo da pesquisadora Elizabeth Asmis, no capítulo "Platão e a criatividade poética", inserido no livro *Platão* (2013), organizado por Ricardo Kraut, professor de filosofia da Universidade de Ilinois. Vejas:

> No entanto, Platão tem uma visão bem mais complexa da poesia do que pode sugerir essa moralidade escrita. Lado a lado com sua censura segue uma exploração da criatividade poética a amplo alcance. Ao tentar várias abordagens em diferentes diálogos. Platão adentra um diálogo consigo mesmo; as tensões e variações em seu próprio pensar iluminam muitos aspectos da estética da poesia. Vale a pena levar a sério os debates de Platão, muito embora algumas de suas conclusões sejam repugnantes – para ele próprio, em parte, bem como para seus leitores. (ASMIS, 2013, 400).

Concordo com a estudiosa, mesmo porque o ateniense criou seus diálogos e também personagens para agir neles, como Sócrates que aparece em muitos deles depois de sua morte por envenenamento. Fato que o aproxima da ficção, o que significa que, mesmo que ele condenasse a poesia, de certo modo, explorou o gênero. Sócrates pode ser considerado a personagem de si de Platão, tal como Bernardo da Mata é o personagem de si de Manoel de Barros. Entretanto, não entrarei nesta seara, bastante complexa, de modo que encerro este assunto por aqui. Interessa-me a contraposição dos sofistas, de Górgias especialmente, já que Protágoras acreditava na existência da verdade, noção inexistente no leontinense que acreditava na possibilidade de pensar o falso, segundo Pinto (2000), "aquilo que é inexistente no plano real". (p. 194), do pensamento filosófico clássico, que o maior expoente é Platão e seu discípulo Aristóteles, para quem os sofistas eram criadores de realidade falsa, cujo princípio constitui o cerne da arte e, por extensão a lírica do poeta mato-grossense Manoel de Barros – "fabricar brinquedos com palavras", inventar, criar por meio da linguagem, apropriação e modelação do discurso em seus vários gêneros e convertê-los no discurso poético.

Manoel de Barros foi um poeta crítico, a maioria de seus poemas versa sobre a própria poesia e seu processo de criação. Para além disso, concedeu várias entrevistas, participou de documentários, como *Só dez por cento é mentira* (2010) em que falava sobre sua lírica. É bem verdade que em nenhum deles mencionou um diálogo com a sofística, até porque um artista não revela as minudências de seu processo de criação, dizia que fazia "peraltagem" com as palavras, afirmava que buscava sua imaginação criadora no baú da infância e que a razão seria a última coisa que deveria entrar na poesia. Em "Manoel por Manoel", uma espécie de introdução, presente na trilogia das memórias inventadas, o autor mais uma vez fala da fonte de sua poética, fato que reforça a ideia defendida no Itinerário I:

> Manoel por Manoel
>
> Eu tenho um ermo enorme dentro do olho. Por motivo do ermo não fui um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui. Acho que o que faço agora é o que não pude fazer na infância. Faço outro tipo de peraltagem. Quando criança eu deveria pular no muro do vizinho para catar goiaba. Mas não havia vizinho. Em vez de peraltagem eu fazia solidão. Brincava de fingir que era pedra era lagarto. Que lata era navio. Que sabugo era um serzinho mal resolvido e igual a um filhote de gafanhoto.
> Cresci brincando no chão entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação. Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores. (BARROS, 2003).

Como Manoel de Barros era uma pessoa com alto grau de erudição deveria conhecer o postulado da sofística, e como asseverava que deseja "renovar a linguagem", deveria conhecer os primeiros a se enveredar por este caminho. Os filósofos, cuja preocupação maior era o ser, mas que também não deixaram de pensá-la. Os sofistas refletiram constantemente sobre a linguagem, sobre uma nova forma de usá-la. Nesta perspectiva, *O elogio à Helena* é considerado como a primeira teoria da linguagem tanto por Cassin (2005), quanto por Pinto (2000), ainda por Asmis (2013). Diante do exposto, seria impensável que um poeta que desejava "renovar a linguagem", desconhecesse sua gênese. Mario Untersteiner (2012), alude sobre a retórica de Górgias e assevera que ela assume aspectos da Linguística Moderna:

> A retórica gorgiana é a consequência de uma conquista especulativa, e coincide com os resultados da linguística moderna. "Não há necessariamente, raramente há, correspondência exata entre a consciência de quem fala e a consciência de quem escuta. A palavra não significa para um e outro rigorosamente a mesma coisa, pois diferem um do outro por suas mentalidades, por suas culturas, pelos sentidos de sua língua, novo elemento de incerteza e de aproximação... As palavras despertam em nós tanto mais impressões quanto mais nossa consciência está carregada de conhecimentos, sentimentos, lembranças, e oferece um terreno mais bem preparado à *sugestão*". Essa interpretação recente do fenômeno "palavra" coincide de modo perfeito com a doutrina gnosiológica e retórica de Górgias. (UNTERSTEINER, 2012, p. 284-285).

Diante do fragmento, fica evidente que tal como o homem é um ser contraditório do mesmo modo, a linguagem e o conhecimento também o são. Quando Barros diz que aquilo que não é inventado por ele é falso, está se assenhorando do discurso, tal como Górgias está personificando a linguagem, conforme propõe Asmi (2013), referindo-se ao *Elogio à Helena*: "Nessa teoria da linguagem, Górgias classifica a poesia como uma subdivisão da linguagem, enquanto estende o seu poder a toda a linguagem". (ASMI, 2013, p. 403). Nesse sentido, a poesia é inerente à linguagem. Octavio Paz (1982), também assegura que "a linguagem é poesia em estado natural". (p. 41). Por isso, Manoel de Barros buscava uma "língua de raiz, brincativa"; como no poema número X, "Brincadeiras", do livro *Memórias inventadas: a infância* (2003):

> Brincadeiras
>
> No quintal a gente gostava de brincar com palavras
> mais do que de bicicleta.
> Principalmente porque ninguém possuía bicicleta.
> A gente brincava de palavras descomparadas. Tipo assim:
> O céu tem três letras
> O sol tem três letras
> O inseto é maior.
> O que parecia um despropósito
> Para nós não era despropósito.
> Porque o inseto tem seis letras e o sol só tem três
> Logo o inseto é maior. (Aqui entrava a lógica?)
> Meu irmão que era estudado falou quê lógica quê nada
> Isso é um sofisma. A gente boiou no sofisma.
> Ele disse que sofisma é risco na água. Entendemos tudo.
> Depois Cipriano falou:
> Mais alto do que eu só Deus e os passarinhos.
> A dúvida era saber se Deus também avoava
> Ou se ele está em toda parte como a mãe ensinava.
> Cipriano era um indiozinho guató que aparecia no
> quintal, nosso amigo. Ele obedecia a desordem.
> Nisso apareceu meu avô.
> Ele estava diferente e até jovial.
> Contou-nos que tinha trocado o Ocaso dele por duas andorinhas.
> A gente ficou admirado daquela troca.
> Mas não chegamos a ver as andorinhas.
> Outro dia gente destampamos a cabeça de Cipriano.
> Lá dentro só tinha árvore árvore árvore

> Nenhuma ideia sequer.
> Falaram que ele tinha predominâncias vegetais do que platônicas.
> Isso era. (MII).

Os livros que compõem a trilogia das memórias inventadas têm uma configuração diferente dos demais, os poemas são dispostos em páginas soltas dentro de uma caixa, são intitulados e enumerados, podem ser lidos de acordo com a preferência do leitor. Os poemas têm uma tonalidade narrativa, os versos são mais longos, por isso são considerados por parte da crítica como minicontos. Entretanto, são poemas, Manoel de Barros moldou à prosa à poesia, explorou todas as potencialidades do gênero. Recurso empregado em primeira mão por Górgias, conforme afiança Cassin (2005). Pinto (2000), declara que ele foi o impulsionador da prosa artística na Grécia:

> Com efeito procurou usar os elementos próprios da poesia nas suas composições, mobilizando efeitos sonoros e rítmicos resultantes dos jogos de palavras, das assonâncias e das paronomásias. Recorreu constantemente a antíteses e apares de expressões paralelas, para produzir simetria na gramática e no som". (PINTO, 2000, p. 229).

Elizabeth Asmi (2013), também faz ponderações sobre este assunto, e declara que os sofistas modelaram a prosa ao uso da poética. "Em seu desafio à tradição poética, os sofistas usaram uma nova arma, a prosa. Em parte, descobriram novas possibilidades de linguagem em prosa, e em parte, ficaram tentados a captar o poder da poesia modelando sua prosa em uso poético". (ASMI, 2013, p. 402). Diante das afirmações das autoras, os sofistas, antes dos poetas simbolistas franceses, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Stephane Mallarmé, que são considerados os pioneiros desta forma de poesia, já haviam recorrido a este modo de expressão, do qual Barros também se tornou adepto. O que ocorre nos poemas em prosa contidos nos livros da trilogia das memórias inventadas é que autor escolhe valorizar o nível semântico da linguagem em detrimento do fônico, não quero dizer com isso que, o nível fônico deve ser ignorado, mas que nos poemas em prosa ele é menos explorado.

A composição poética "Brincadeira", segue esta forma de poesia, nela o sujeito poético fala por um nós, a cena criada é coletiva e, é ambientada num espaço familiar, as crianças integrantes da tela lírica brincam no fundo do quintal. O fato delas não dispor de brinquedos fabricados em indústria, como a bicicleta no verso 2 e 3, não constitui um impedimento para que elas não brinquem. Ao contrário disso, favorece o despertar de um modo alternativo de brincadeira, no qual a imaginação supre a ausência

do brinquedo físico que já vem pronto, nesse sentindo pouco colabora para instigar uma imaginação criativa.

A solução encontrada pelos integrantes na tela poética em substituição ao brinquedo é fazer "descomparamentos com palavras". Os "descomparamentos" seguem uma lógica infantil, do ilógico, do imaginativo e do inventivo, conforme versos 5, 6 e 7, que consistia em confrontar palavras a pretexto de saber qual era maior. É por essa ótica que o "inseto" é maior que o céu, porque a palavra "inseto" possui seis letras e a palavra céu possui somente três, conforme vemos no verso 11, "Logo o inseto era maior. (Aqui entrava a lógica?)". Que a conclusão da meninada era de medir as coisas pelo número de letras que formavam as palavras que as designavam, com isso subvertiam toda uma norma, e o "céu" com toda sua imensidão seria menor que um inseto diminuto.

No verso 6 entra uma personagem que coloca a "lógica" da criançada por terra, o irmão do sujeito lírico, que ele faz questão de mencionar, "era estudado", com uma espécie de ironia, – e nomina a "lógica" dos garotos verso 13, "Isso é um sofisma". Palavra que não fazia parte do vocabulário deles, "A gente boiou no sofisma", de modo que eles não compreenderam o que o irmão dissera. Eles somente compreenderam o que era um "sofisma" quando a personagem explicou: "sofisma é um risco n'água". Quando cria a imagem para explicar o que seria um "sofisma", as crianças entendem, porque é a linguagem usada por elas. Os meninos não entendem conceitos, caso o irmão tivesse conceituado o "sofisma" como um paralogismo, uma ideia falsa, enganosa, ilógica, utilizada pelos oradores/sofistas na Grécia antiga, os meninos ficariam na ignorância. Nesse sentido houve sensibilidade da parte do irmão para traduzir o conceito numa linguagem que as crianças entendessem. Este verso é o único do *corpus* do poeta no qual ele empregou a palavra sofisma, embora os tenha criado em suas composições líricas.

As crianças seguem criando seus sofismas e levantando dúvidas sobre questões de seus contextos, a exemplo da indagação sobre a onisciência de Deus, ensinamento que receberam da mãe. O avô também está presente na tela lírica, e tal como as crianças cria imagens verbais, o idoso que volta para a idade da infância e tem liberdade para agir como elas. A figura do avô é sempre apresentada de modo cômico na poesia de Manoel de Barros. Outra presença na cena coletiva é do indiozinho Cipriano, que também era craque em "descomparamentos", o qual teve a cabeça "destampada", pelos

componentes da tela poética com o objetivo de verificar o que tinha dentro, só viram "árvore árvore árvore"; a gradação usada pelo poeta e a repetição da palavra tem o objetivo de reforçar que na cabeça do indiozinho somente existia imagem daquilo que lhe agradava, que era comum ao ambiente onde vivia e era o que importava a ele.

Esta imagem é importante para a estrutura do poema que é construída na tensão entre o pensamento por imagens anti-objetivistas, comum aos sofistas e o pensamento objetivista platônico. Nos versos 28 e 29 o sujeito lírico assevera: "Nenhuma ideia sequer./Falaram que ele tinha predominâncias vegetais do que platônicas". Não há ideias, porque Cipriano é uma criatura poética e se articula por imagens, não pensa, inventa, conhece o mundo pela intuição, percepção e sensação. Modo muito divergente de conhecimento do platonismo, que não imagina, somente pensa, racionaliza, conceitua o que não serve para a poesia. O poema aparentemente simples comporta um nível de complexidade na medida em que apresenta tensão entre o clássico e o moderno, o erudito e o popular, noções amplamente discutidas no *corpus* do mato-grossense.

O poema IX "Apanhador de desperdício", incluso na obra *Memórias inventadas: a infância* (2003), retoma o motivo da palavra e sua aplicação na poesia. Semelhante a outros poemas que tematizam a palavra e sua relevância para poesia:

IX "APANHADOR DE DESPERDÍCIOS"

Uso a palavra para compor meus silêncios.
Não gosto das palavras
fatigadas de informar
Dou mais respeito
às que vivem de barriga no chão
tipo água pedra sapo.
Entendo bem o sotaque das águas.
Dou respeito às coisas desimportantes
e aos seres desimportantes
Prezo insetos mais que aviões.
Prezo a velocidade
das tartarugas mais que a dos mísseis.
Tenho em um atraso de nascença.
Eu fui aparelhado
para gostar de passarinhos.
Tenho abundância de ser feliz por isso.
Meu quintal é maior do que o mundo.
Sou um apanhador de desperdícios:
Amo os restos
Como as boas moscas.
Queria que a minha voz tivesse um formato de canto.
Porque eu não sou da informática:
eu sou da invencionática.
Só uso a palavra para compor meus silêncios. (MII)

Como podem ver por sua forma de expressão, este poema não possui sequer uma semelhança com a estrutura de conto. Nele, o sujeito poético se enuncia com a declaração que emprega "a palavra para compor meus silêncios", dos versos 1 a 3 afirma que não "gosta" de palavras que informam, porque sua preferência é por coisas simples que vivem no "chão", por isso "preza" mais a rapidez das tartarugas do que dos mísseis", até porque a velocidade das tartarugas ainda que seja de uma lentidão absurda, não prejudica nada, ao contrário da velocidade dos mísseis. Para ele, importa aquilo que oportuniza a imaginação e a invenção, versos 17 e 18: "Meu quintal é maior que o mundo./Sou um apanhador de desperdícios:", por isso se compara às moscas que sobrevoam os restos, mas que são livres.

Dos versos 21 a 24, o sujeito lírico exprime sobre o desejo de ter uma voz de canto porque não é "da informática", que é procedimental e programática, elemento fulcral para o advento da internet, por meio da qual as mais variadas mídias circulam uma gama variada de informações que o "fatigam", porque ele declara, "eu sou da invencionática", que permite o livre curso da imaginação, da invenção. Contudo, sua voz ainda não tem "formato de canto", isso ainda é algo contido no nível do desejo e não da concretização, sendo assim, precisa da "palavra para compor meus silêncios", por isso precisa escrever porque não pode cantar e assim encerra a composição com um silogismo, porque fecha a ideia com o argumento inicial.

Nesta composição lírica Manoel de Barros propõe uma revitalização da linguagem poética, a fim de tirá-la da forma corriqueira de uso, em tempos de informação/comunicação desenfreada pela mídia. Nunca se produziu tanta falácia como nesta época. O poeta usa a palavra para ouvi-la menos e refletir mais, principalmente sobre o estado da arte da palavra na modernidade que, conforme assegura Marcos Ciscar (2010) está em crise. Deste modo, o poeta repensa-a, a recria-a, desestabiliza-a para criar uma linguagem desautomatizada, renovada que tem o condão de ser o que quer ser.

No segundo livro que compõe a trilogia das memórias, *Memória inventadas: a segunda infância* (2006), no poema XII, cujo título é, "Um olhar" a indagação do sujeito poético é quanto ao modo de olhar, até porque ver as coisas é diferente de enxergá-las. Aqui o discurso/olhar do sujeito poético é lançado sobre outra "pessoa",

uma moça, sua namorada e é, de acordo com a perspectiva dele que tomamos ciência sobre como ela enxerga as coisas:

> VI. Um olhar
>
> Eu tive uma namorada que via errado. Que ela
> via não era uma garça na beira do rio. O que ela
> via era um rio na beira de uma garça. Ela despraticava
> as normas. Dizia que seu avesso era mais visível
> do que um poste. Com ela as coisas tinham que mudar
> de comportamento. Aliás, a moça me contou uma vez
> que tinha encontros diários com suas contradições.
> Acho que essa frequência nos desencontros ajudava
> o seu ver oblíquo. Falou por acréscimo que ela
> não contemplava as paisagens. Que eram as paisagens
> que a contemplavam. Chegou de ir no oculista. Não
> era um defeito físico falou o diagnóstico. Induziu
> que poderia ser uma disfunção da alma. Mas ela
> falou que a ciência não tem lógica. Porque viver
> não tem lógica – como diria nossa Lispector.
> Veja isso: Rimbaud botou a Beleza nos joelhos e
> viu que a Beleza é amarga. Tem lógica? Também ela
> quis trocar por duas andorinhas os urubus que
> avoavam no Ocaso de seu avô. O Ocaso de seu avô
> tinha virado uma praga de urubu. Ela queria trocar
> porque as andorinhas eram amoráveis e os urubus
> eram carniceiros. Ela não tinha certeza se essa
> troca poderia ser feita. O pai falou que verbalmente
> podia. Que era só despraticar as normas. Achei certo.
> (MISI).

O título da composição é intrigante, porque existem diversas perspectivas de olhar, entretanto, o sujeito poético, cita um olhar particularizado, de sua namorada que não por acaso é um olhar que "via errado", invertido, ao mesmo modo que o eu enunciador. Isso porque o modo de visualizar da moça, de acordo com os versos 3 e 4, "despraticava a norma", a saber, "abortava o senso", porque era diferente da maneira habitual de ver as coisas, que de sua perspectiva, "mudavam de comportamento", transmudavam-se versos 5 e 6. Nos versos 6 e 7 ele diz que a moça lhe confidenciara "que tinha encontros diários com suas contradições", e por isso se expressava por "acréscimos". Sendo assim, a garota trocava de lugar com as coisas, deixava a condição de contempladora, sujeito e convertia-se em contemplada, objeto. Como alternativa para corrigir este "defeito no olhar", crente que se tratava de um problema patológico, ela em vão procurou um oftalmologista verso 11, que não encontrou uma causa física. Porém, como era um médico que vislumbra o fundamento das coisas na ciência, não sendo capaz de oferecer à moça uma resposta coerente, "induziu", ou seja, convenceu a paciente que ela poderia ter "uma disfunção da alma", que em seu vocabulário, seria o mesmo que não estar bem das faculdades mentais.

Todavia o discurso do médico não convence a paciente, que defende sua forma de enxergar e contra argumenta, a "ciência não tem lógica" nos versos 15 e 16 e revela uma sabedoria inata; "Porque viver/não tem lógica", numa referência à romancista brasileira Clarice Lispector e também ao poeta francês Arthur Rimbaud para quem a "Beleza é amarga", usa estas contradições para indagar sobre a existência da lógica, ou se existe um modo correto de olhar as coisas. Apaziguada com sua condição, a garota prossegue com sua forma de visualizar as coisas, tenta trocar andorinhas voando por urubus que voavam no crepúsculo do avô, que também via as coisas de modo inusitado, era proprietário de parte do céu.

Interessante que a preocupação com a possibilidade da troca era simplesmente pelas diferenças de qualidades das aves, "as andorinhas eram amoráveis" já "os urubus carniceiros". Não existe uma preocupação em aprisioná-las, a troca se daria no *habitat* delas, a preocupação era unicamente se a troca poderia ser concretizada por suas diferenças, mas o impasse foi resolvido pela situação apresentada pelo pai dela: "O pai falou que verbalmente/ podia. Que era só despraticar as normas". Através do conselho do pai vemos mais uma vez o diálogo com a Sofística gorgiana na lírica do poeta. De acordo com Pinto (2000), para o leontinense as palavras poderiam ser mudadas pelas artes da poesia e da retórica, através de técnicas autônomas em relação a verdade e aos conteúdos expostos, para deste modo, obter certos efeitos, porque a palavra é soberana. Nessa perspectiva, não existe limite para o verbal: a palavra porque ela é livre da noção de representação da verdade e pode ser o que diz ser. E o sujeito poético compartilha a mesma ideia, pois exprime: "Achei certo.", no verso final.

Após a leitura da composição, constato que a "namorada" do sujeito lírico, da qual ele expõe o modo particularizado de olhar, seja a própria poesia. Porque ela se converte de contempladora à contemplada, de sujeito a objeto, nesse caso artístico, criação do artista, somente assim vem a ser enquanto objeto estético no qual manifesta elementos composicionais, tais como: quebrar a norma, usar contradições, paradoxos e oxímoros, acréscimo, oposição entre razão intuição/imaginação, emprego de imagens insólitas e fabricar brinquedos verbais. O poema, embora à primeira leitura não demonstre, tematiza a própria poesia em essência e gênero. E o olhar é o modo de enxergar o mundo é uma forma de adentrá-lo, porém a sugestão da "namorada" do sujeito poético é para "desolhar", o olhar e enxergar além do aparente, "transver", a poesia traz uma forma de olhar que vela e desvela o mundo.

Em *Memórias inventadas: a terceira infância* (2008), o último livro da trilogia, no poema I, intitulado "FONTES", o sujeito lírico explica sobre três personalidades que auxiliaram na composição de suas memórias, que na verdade, não se refere somente às memórias inventadas, mas a todo o *corpus* literário do poeta mato-grossense: a criança, o pássaro e os andarilhos:

> I .
>
> FONTES
>
> Três personagens me ajudaram a compor estas memórias. Quero dar ciência delas. Uma, a criança; dois, os passarinhos; três, os andarilhos. A criança me deu a semente da palavra. Os passarinhos me deram desprendimento das coisas da terra. E os andarilhos, a preciência da natureza de Deus. Quero falar primeiro dos andarilhos, do uso em primeiro lugar que eles faziam da ignorância. Sempre eles sabiam tudo sobre o nada. E ainda multiplicavam o nada por zero – o que lhes dava uma linguagem de chão. Para nunca saber onde chegavam. E para chegar sempre de surpresa. Eles não afundavam estradas, mas inventavam caminhos. Essa é a pre-ciência que sempre vi nos andarilhos. Eles me ensinaram a amar a natureza um dia voltam para ela. Aprendi com os passarinhos a liberdade. Eles dominam o mais leve sem precisar ter motor nas costas. E são livres para pousar em qualquer tempo nos lírios ou nas pedras – sem se machucarem. E aprendi com eles ser disponível para sonhar. O outro parceiro de sempre foi a criança que me escreve. Os pássaros, os andarilhos e a criança em mim, são meus colaboradores destas Memórias inventadas e doadores de suas fontes. (MITI).

A palavra "fonte", por si só abriga uma variedade de significados: pode designar a origem, a gênese de algo, de uma obra por exemplo, um manancial de água, ou ainda tamanho de letras usados num texto, entre outras. Esta é uma palavra frequentemente citada nas criações poéticas de Manoel de Barros nas mais variadas acepções. Porém, usualmente está associada ao desejo de encontrar, escrever em uma língua de "fonte", original. Especificamente neste poema, parece-me que a palavra "Fontes" no título do poema, trata sobre a gênese da poesia do autor. O sujeito que se exprime nele é um adulto, na sua voz ecoa a voz do autor empírico, sujeito poeta que deseja falar sobre o procedimento de criação das memórias, que aqui aparecem com a pecha de inventadas. Entretanto, são mesclados nelas, fato de sua vida e de seu universo familiar.

Portanto, a "fonte" da poesia do escritor, segundo o sujeito lírico foi doada por "três personagens", "a criança", "os passarinhos" e os "andarilhos"; todos seres que emanam inocência e liberdade. Em seguida, o sujeito poético faz uma explanação sumária sobre o nível da contribuição de cada um deles entre os versos 1 a 6 para nos versos seguintes apresentar uma versão mais detalhada. Inverte a ordem, e inicia explicando sobre a colaboração dos andarilhos para a invenção das memórias nos versos 7 ao 13. Afirma que aprendera com eles a "paciência da natureza de Deus", o fato de que "eles sabiam tudo sobre o nada", sua "linguagem de chão" e também suas habilidades para "inventar caminhos". Todos as colaborações apontadas pelo sujeito poético compõem o projeto estético do autor. A "paciência da natureza de Deus", consistia no fato de rever seus motivos e temas e reencená-los com constância. A destreza dos mendigos que "sabiam tudo sobre o nada", toca aquela questão importante do poeta sobre a linguagem convertida em brinquedo, "linguagem de chão", que fala do pequeno, do rasteiro ligada à fala cotidiana, desprovida de empostação, de rebuscamento. A última, mas não menos importante, o fato deles não seguirem pelas estradas já conhecidas, não seguir caminhos lineares, mas serem criadores de desvios, "descaminhos", e ser exímios inventores de caminhos, de criarem o novo. A "lírica torta" de "bugre", que o poeta já anunciava desde seu livro de estreia, *Poemas concebidos sem pecado* (1937). Para os andarilhos não importam o lugar onde chegarão, porque o que é importante é a caminhada, não interessa o que se encontra, mas o que se busca e a busca é incessante. Os andarilhos lhes deram a sabedoria da natureza versos 15, 16 e 17 à medida que demarca aquela ideia de união final à natureza.

Com os passarinhos o sujeito lírico aprende sobre a liberdade embalada em voos, a visão ampla das coisas, o olhar do alto do céu e em movimento privilégiado, não conquistado nem pelo mais rico e importante dos homens. A colaboração da criança para a autoria das memórias está no fato dela doar "a semente da palavra". A semente é a fonte, a origem do que a palavra virá a ser, no caso dessa lírica, a palavra convertida em brinquedo, o faz de conta, o fingir do poeta e o engano do sofista. Além disso, a criança dá mais, pois é a doadora da voz que se enuncia nas memórias. Nesta composição, o artista fala sobre a natureza, de seres ligados a ela, e mais, insiste nisso. Essa insistência está associada ao seu desejo de falar sobre a natureza de sua poesia enquanto objeto artístico. Conforme visualizo no poema "FORMAÇÃO" inserido no

livro *Memórias inventadas: a terceira infância* (2008), em que o sujeito lírico declara que formou-se no mato com as palavras:

VII. FORMAÇÃO

Fomos formados no mato – as palavras e eu. O que
de terra a palavra se acrescentasse, a gente se
acrescentava de terra. O que de água a gente se
encharcasse, a palavra se encharcava de água.
Porque nós íamos crescendo de em par. Se a gente
recebesse oralidades de pássaros, as palavras
receberiam oralidades de pássaros. Conforme a
gente recebesse formatos da natureza. Em algumas
palavras encontramos subterrâncias de caramujos
e de pedras. Logo as palavras
se apropriavam daqueles fósseis
linguísticos. Se a brisa da manhã despetalasse em
nós o amanhecer, as palavras amanheciam. Podia
se dizer que a gente estivesse pregado na vida
das palavras ao modo que uma lesma estivesse
pregada na existência de uma pedra. Foi no que
deu a nossa formação. Voltamos ao homem das cavernas.
Ao canto inaugural. Pegamos na semente da voz.
Embicamos na metáfora. Agora a gente só sabe
fazer desenhos verbais com imagens. Tipo assim:
Hoje eu vi outra rã sentada sobre uma pedra ao
jeito que uma garça estivesse sentada de tarde
na solidão de outra pedra. Foi no que deu a nossa
formação. Eu acho bela! Eu acompanho. (MITI)

A composição poética se observada rapidamente não aparenta trazer nenhuma novidade. No plano do conteúdo, reencena um motivo comum à lírica do poeta brasileiro, como o menino, as coisas ligadas à natureza, a terra, o pássaro, a lesma e a palavra. Enfim, coisas ligadas ao cotidiano e ao universo pantaneiro. Entretanto, o cotidiano na poética de Barros é empregado como espaço de possibilidades de significação e ressignicação. Assim, ele não é apreendido, conforme assegura Maurice Blanchot em *A Conversa infinita: a experiência limite* (2007), "O cotidiano escapa. É nisso que ele é estranho, o familiar que se descobre (mas já se dissipa) sob a espécie de extraordinário". (BLANCHOT, 2007, p. 237). É essa esfera de cotidiano que encontramos no poema e também na obra do autor, nela o cotidiano é dissipado, estravazado e lançado fora de seus limites.

Nesta composição, ele escapa quando apresenta o extraordinário fato do sujeito lírico se formar no mato junto à palavra. Racionalmente não dá para pensar a formação, o crescimento do sujeito em par, isto é, junto à palavra. Porém, o pensamento contido na poesia é o de ressaltar o estranhamento, pegar aquilo que é familiar, tal como a

possibilidade de crescimento de um sujeito, neste caso, da voz que se enuncia no poema e colocá-la lado a lado à "formação" da palavra como se elas estivessem em simbiose. O extraordinário também atinge a palavra, porque ainda que esta tenha a função de nominar, de mostrar, mostra-se velando-se. A palavra na poesia jamais se desnuda, tira seu véu e se descobre. Com efeito, ela se coloca em posição de jogo de se despir e se cobrir, se significar e se ressignificar.

Há também no poema "FORMAÇÃO", a reiteração no plano da forma, assim como em todos as composições líricas inseridas na trilogia das memórias inventadas. Os versos são longos, assumem uma tonalidade mais objetiva na medida em que o poeta emprega elementos da lírica à prosa, recurso herdado da Sofística de Górgias e dos poetas simbolistas e modernistas. Ainda assim, aquela ideia de continuidade da prosa é quebrada pela linha interrompida do verso que gira indo e vindo, os 25 versos que constituem a composição têm 19 pausas que acentuam a dicção narrativa em uma linguagem que busca a mímesis da fala.

Há também a repetição de estruturas frasais, as quais não constituem um problema, porque o sujeito poeta busca uma encenação da linguagem oral. Como sabemos, as comunidades orais não se apoiam na escrita, mas observam, olham e escutam tudo com atenção, para possibilitar que todo acontecimento seja inscrito na memória. Como a composição lírica está inserida em um livro de memórias, todos os detalhes, o cenário, a personagem, a ação e a palavra estão guardadas nela e até aquilo que ficou no esquecimento está repleto de memórias. Para descrever uma cena, tal como o sujeito poético faz é preciso revivê-la e recriá-la. Assim, toda vez que canta ou conta um acontecimento se faz em sua plenitude, ou então não o faz. Porque para as comunidades orais tradicionais, onde parece-me que o poeta buscava uma inscrição, as pessoas não se cansam de ouvir mais uma vez a mesma história, porque para eles a repetição não é um defeito, tal como não se constitui um defeito para a poética barreana.

A formação do sujeito poética e da palavra se concretiza de modo descendente, o que contraria as leis da lógica, pois ao invés de levá-los a um nível extraordinário de competência linguística, o processo os levam à língua do homem das cavernas. Os homens das cavernas não dispunham de uma linguagem articulada, sua linguagem lembrava mais ruídos e onomatopeias. Os registros dessa linguagem que chegaram até nós foram os desenhos rupestres de acontecimentos cotidianos registrados nas paredes

das cavernas, o que demonstra a necessidade humana de comunicação, subjetivação e simbolização. Como a "formação" acontece em processo diferente ao habitual, depreendo que aconteça em processo de oposição. Portanto, há na composição lírica, assim como em grande parte do conjunto da obra do autor, aquilo que Platão definia como antilogia dos discursos sofistas, ou seja, uma contradição de um discurso a outro – e vale dizer que ele enxergava isso como um defeito no discurso, entretanto, o escritor mato-grossense emprega este aspecto como seu pêndulo poético. Para lançar luzes à definição de antilogia recorri a Kerferd (1981), conforme ele, ela é:

> [3]Antilogic, as used by Plato in a technical sense, differs from eristic in two major respects. First its meaning is diferente, and secondly Plato's attitude towards it differs from his attitud towards eristic. It consist in opposing one logos to another logos, or in discovering or drawing attention to the presence of such an opposition in an argument or in a thing or state of affeirs. The essesntial feature is the opposition of one logos to another either by contrariety or contradiction. (KERFERD, 1981, p. 63).

No poema de Barros, o fato da linguagem decrescer de uma linguagem com certo nível de articulação a um nível imagístico e "embicar no reino da metáfora" não a faz atingir seu desvelamento, porque tal como a palavra, a imagem também se revela velando-se, por isso a palavra é tão cara aos poetas. A imagem verbal funciona como instrumento de criação no qual a força da palavra cria um vasto campo de significação.

A "formação" do sujeito poético e das palavras estão impregnadas de natureza, a essência de um e de outro se formam por meio dela. O modo de emancipação vislumbrado é o espiritual, de um homem senhor de seu discurso, que sabe manejar as palavras, aquelas que encaminha à sua origem, "que recebe oralidades de pássaros", e aprende com o seu canto nas copas das árvores. De acordo com o orador romano Marcus Cornélius Frontão, primeiro surgiu o canto das aves depois a flauta dos pastores e posteriormente a linguagem do homem. Sendo assim, chegar ao "canto inaugural" seria chegar a uma língua primeva, limpa de ruídos e falácias, uma língua de entonação,

---

[3] A antilógica, utilizada por Platão no sentido técnico, difere da erística em dois aspectos principais. Primeiro sua acepção é diferente, e segundo a atitude de Platão a seu propósito já difere de sua atitude em relação à erística. Ela consiste na oposição de logos a outro *logos*, ou em descobrir ou chamando atenção para a presença de tal oposição em um argumento ou uma coisa ou situação dos assuntos. O aspecto essencial é a oposição de um discurso a outro por contrariedade ou contradição. (KERFERD, 1981, p. 63). (Minha tradução).

mais bela pelo que entoa do que pelo que significa. O sujeito lírico conclui sua enunciação a respeito de sua "formação" e das palavras afirmando "Eu acho bela", e esse modelo formativo também agrada o leitor que se permite aceitar o engano da arte como queria Górgias, na medida em que desperta sua sensibilidade. Conforme Untersteiner (2012), para Górgias, quem sofre com o engano da arte é colocado em contato com o universo. (p. 273). Vale dizer que, a noção de formação espiritual não pensa o ser separado da natureza, mas integrado a ela.

A formação integrada entre o sujeito poético e as palavras somente é possível pelo emprego da palavra literária que diferentemente da palavra ordinária, comum, – instaura sua própria noção de realidade. No entanto, jamais funda uma realidade transparente, denotativa, mas uma realidade com características dúbias, estranha, que faz o leitor se sentir estrangeiro, isto é, expatriado em sua própria língua. Isso porque como assegura Blanchot (2010), a linguagem literária funda seu próprio universo. E a cena criada por Barros através da palavra poética, instaura um universo em que os seres e as palavras coexistem harmonicamente, entretanto, trata-se de um universo estranho à racionalidade. A concepção de Blanchot converge com o conceito de engano como atividade criativa formulado por Górgias em seus dois tratados, *Não-ser ou natureza* e o *Elogio à Helena*, os quais de acordo com Untersteiner (2012) são a essência do fundamento da estética gorgiana, cujos princípios são o do engano discutido nesta pesquisa e do prazer, que segundo o autor não está associado ao hedonismo, "mas à dialética construtiva do fenômeno artístico que no engano compreende-se como forma e conteúdo". (p. 278).

Consoante o filósofo, para o sofista, o prazer estético e o engano são inseparáveis, pois são através deles que se chega a um "conhecimento dos conflitos, apto a produzir uma alegria especial". (p. 279) e não à catarse. Tal asseveração inclusive, enfraquece as bases do conceito de catarse aristotélico antes mesmo dele ser elaborado. Para o leontinense, tanto na prosa como na poesia, o engano e a persuasão têm a função de mudar a alma, na medida em que os dois têm uma alta capacidade sugestiva. Isso porque, conforme afiança Pinto: "Para Górgias o discurso não gira, ou seja, não faz em função da verdade e do erro, mas através de sua eficácia persuasiva". (PINTO, 2000, p. 312). Nesse sentido, a persuasão e o engano na arte não são negativos, mas positivo, e é a persuasão que leva ao engano, porém aquele que se permite enganar é mais sábio porque se permite viver uma experiência artística que o conduz à uma visão humana,

isso porque o falso na poesia tem uma semelhança com o verdadeiro, a verdade da mentira. Como afirma Barros "Quem não tem ferramenta de pensar, inventa".

Diante do exposto, sustento que as composições poéticas de Manoel de Barros inseridas em suas obras de criação literária, possuem formas díspares. O poeta observou, sondou os gêneros literários para misturá-los e desaranjá-los, não lhes foi indiferente, nem os anulou, ou os rechaçou, mas explorou suas potencialidades e os converteu em material estético através do qual exprimiu sua lírica. Para isso buscou construir sua experiência, observando, dialogando, fazendo analogias, com a finalidade de expandir seu conhecimento de cultura erudita, como demonstra vários de seus poemas, tal como o poema XIV da obra *Memória inventadas: a segunda infância* (2006):

> XIV. APRENDIMENTOS
>
> O filósofo Kiekkegaard me ensinou que cultura é
> o caminho que o homem percorre para se conhecer.
> Sócrates fez seu caminho de cultura e ao fim
> falou que só sabia que não sabia nada. Não tinha
> as certezas científicas. Mas que aprendera coisas
> di-menor com a natureza. Aprendeu que as folhas
> das árvores servem para ensinar a cair sem
> alardes. Disse que fosse ele um caracol vejetado
> sobre pedras, ele iria gostar. Iria certamente
> aprender o idioma que as rãs falam com as águas
> e ia conversar com as rãs. E gostasse mais de
> ensinar que a exuberância maior nos insetos
> do que nas paisagens. Seu rosto tinha um lado de
> ave. Por isso ele podia conhecer todos os pássaros
> do mundo pelo coração de seus cantos. Estudara
> nos livros demais. Porém aprendia melhor no ver,
> no ouvir, no pegar, no provar, no cheirar. Chegou
> por vezes de alcançar o sotaque das suas origens.
> Se admirava de como um grilo sozinho, um só pequeno
> grilo, podia desmontar os silêncios de uma noite!
> Eu vivi antigamente com Sócrates, Platão, Aristóteles –
> esse pessoal. Eles falavam nas aulas: Quem se
> aproxima das origens se renova. Píndaro falava pra
> mim que usava todos os fósseis linguísticos que
> achava para renovar sua poesia. Os mestres pregavam
> que o fascínio poético vem das raízes da fala.
> Sócrates falava que as expressões mais eróticas
> são donzelas. E que a Beleza se explica melhor
> por não haver razão nenhuma nela. O que mais eu sei
> sobre Sócrates é que ele viveu uma ascese de mosca.
> (MISI).

A experiência do artista é fulcral, porque é a ela que toda sua obra está ligada conforme Blanchot (2005). No poema acima, o sujeito lírico manoelês fala sobre os escritores que, de certo modo, contribuíram para seus "aprendimentos". A obra de

Barros comporta as duas situações, creio que na composição "APRENDIMENTOS", temos uma inserção do autor empírico que se posta como autor modelo, e fornece pistas de sua constituição como artista, porque o escritor, assim como os leitores, busca construir sua experiência individual através da arte de outros.

James Joyce admitiu através da voz de seu personagem Stephen Dedalus, que durante seu período de aprendizado, no qual abastecia seu repertório e construía sua experiência para compor seu tratado de estética, balizava-se nos tratados existentes, como a *Poética* de Aristóteles e também os preceitos da Escolástica agostiniana, até moldar os fundamentos de seu tratado no quinto capítulo de *Um retrato do artista quando jovem* (2013). Manoel de Barros não declarou nada sobre a elaboração de um tratado poético na sua obra de criação literária. Entretanto, em documentários e entrevistas, tentava explicar sua poética, ressaltava preocupação constante com seu ofício criativo. Fez isso também em suas composições líricas, a exemplo da "APRENDIMENTOS", – nas quais percebe-se uma intrusão quase explícita do autor empírico/ sujeito poeta empostado na voz lírica. Buscou conhecer seus preceitos nos primeiros teóricos da linguagem para à medida em que nutria o desejo de renovar a linguagem e também modelar um tratado de estética na sua lírica. Ademais, filósofos e sofistas demonstravam grandes preocupações em refletir a propósito da natureza, o poema *Sobre a natureza* de Parmênides é um arquétipo, por isso serviu de base para a crítica de Górgias em seu *Tratado do não-ser ou da natureza*, no qual aborda sobre a natureza da linguagem. O projeto estético de Manoel de Barros também alude sobre a natureza, enquanto motivo, o lugar natural é privilegiado, assim como uma premissa de integração final entre homem e natureza. Todavia, outro aspecto a ser considerado na estética do autor é o fato de discorrer sobre a natureza de sua poesia.

SAÍDA

Entrar no universo poético de Manoel de Barros é se deparar com o espaço do insólito, do ilógico, do imaginário. Um espaço onde as certezas absolutas são relativizadas e a visão do adulto é desprezada em favor do modo como as crianças e os tontos enxergam o mundo e as coisas. Desta forma, não há como percorrer um caminho conhecido e seguro no *corpus* deste autor, porque como afirma o sujeito lírico, cuja voz ressoa nesta poética, ele não segue por caminhos, nem por "trilhos", mas avança em "desvios", "descaminhos". Segue as margens de rios de curvas sinuosas que lembram "cobras de vidro", é guiado pelo "murmúrio das águas", vem e vai para o "oco do mundo" como brada o bandarra Bernardo da Mata, porque o que importa não é a caminhada, nem o caminho e nem o lugar onde ele leva. Isso dificulta o trajeto rumo à saída, porque os caminhos não estão demarcados, embora exista uma infinidade de trilhas a serem seguidas, porque estamos ante uma obra aberta, conforme acepção de Uberto Eco (2008).

E é essa abertura que possibilita que esse rio caudaloso se desague em vários corixos, através dos quais surgem inúmeros "desvios" que confundem o leitor e leva muitos a optar por prosseguir os trajetos que se apresentam de modo mais aparente, e seguem por vias conhecidas. Com isso buscam criar rótulos, conceitos para lírica do poeta, porque é uma necessidade humana nomear e criar conceitos para explicar aquilo que muitas vezes furta sua compreensão imediata. Isso não significa que toda definição seja uma restrição, mas algumas tentam inscrever um autor a um espaço particular. Refiro-me ao fato de Barros ser comumente conhecido com a alcunha de o poeta do Pantanal, quando sua obra poética voou para "fora da asa" e ganhou o mundo. Sua poesia não se circunscreve a um único espaço, ainda que recorte o Pantanal como sua tela poética, porque ele é recriado pela linguagem, no modo como o poeta manufatura a palavra, elemento que o escritor sondava, observava e explorava para extrair o máximo de suas potencialidades significativas e ressignificativas.

Portanto, na poética do mato-grossense o leitor não está ante o espaço tópico pantaneiro, está diante do Pantanal recriado no plano do discurso literário, por isso se vê precipitado numa infinidade de caminhos e somente encontrarão uma saída mais

“segura”, aquele que vislumbrar conhecer a obra do poeta através de leituras e constantes releituras e também procurar adensar ao universo eclético e erudito que o poeta conhecia e dialogava.

Assim, aquele que se dispõe a “entrar” neste espaço jamais retornará do mesmo modo como entrou, pois a literatura lugar de invenção, imaginação, criação, recriação, evasão, escapismo, também é lugar de expressão e conhecimento, porque tem a capacidade de nos expatriar, de nos tirar do senso comum ao trazer indagações sobre o nosso sentido de ser e de estar no mundo, de proporcionar o conhecimento de nós mesmos e dos outros, de nos comunicarmos, uma necessidade do homem e de viver experiências profundas.

Diante do exposto, saliento que ante as múltiplas “trilhas” passíveis de serem percorridas na poética de Manoel de Barros, optei pela que me pareceu mais “segura”, a saber, minha hipótese de que o poeta brasileiro produziu uma obra teórico crítica – um tratado poético no corpo de suas composições líricas ao desarranjar os gêneros e remodelá-los esteticamente. O autor não somente escrevia poemas, mas refletia sobre eles e sobre a direção que sua poesia seguiria. Não estou dizendo com isso, que esse viés de saída foi confortável, na verdade foi uma caminhada árdua, marcada por exaustivas idas e vindas porque, como bem afiança Eco (1976) a mensagem com função estética é estruturada de modo ambíguo em relação ao sistema de expectativa do código. A mensagem ambígua é aquela que proporciona inúmeras escolhas interpretativas, fato que amplia exponencialmente a complexidade do percurso crítico.

Mesmo que eu tenha demarcado alguns itinerários para percorrer, o nível de dificuldade do trajeto era latente. Não estava diante de uma obra fácil, mesmo que ela tenha uma pretensa aparência de ingenuidade e espontaneidade por adotar a visão de mundo e a linguagem da criança. As palavras do campo semântico da natureza como: água, pedra, rio, em muitas situações são empregadas como metáfora da arte, um esforço do poeta para demonstrar as potencialidades criativas do ofício poético. E as imagens desconcertantes usualmente presentes nas composições têm a função de subverter as possibilidades visuais para despertar as sensoriais. A transubstancialização das coisas e dos animais que algumas vezes assumem aspectos humanos e o homem é coisificado, mas não do mesmo modo que acontece no capitalismo em que ele se torna uma mercadoria. O homem de Barros está integrado à natureza para se tornar “puleiro

de ave", entrar "em prática de limo". A tensão entre o grotesco e o sublime são frequentes, porque é por meio dela que o sujeito poeta desloca a visão de mundo em que as coisas pequenas, ínfimas assumem ares de grandeza e se tornam mais relevantes do que as coisas grandiosas, é assim que "o cu de uma formiga é também muito mais/importante do que uma Usina Nuclaear" (BARROS, 2010, p. 341). Seguindo a mesma direção há ainda no projeto estético do poeta, a oposição entre o erudito e o popular: " A gente falava bobagens de a brinca, mas o doutor/falava de a vera." (BARROS, 2010. p. 330). O doutor representa o conhecimento pautado na racionalidade, na formulação de conceitos – por isso destrói a imagem poética, enquanto a criança encena o conhecimento da imaginação alicerçado na invenção, imaginação percepção – cria imagens e instaura mundos. O poeta também tinha um projeto audacioso de renovação da linguagem e para seu empreendimento buscou conhecimentos linguísticos e filosóficos, isto é, foi à sua fonte, é perceptível em suas obras de criação literária que também bebeu na fonte dos sofistas para quem o discurso era um poderoso soberano. Nele, por meio da autonomia discursiva a linguagem foi convertida à categoria de brinquedo, de faz de contas.

O escritor também costumava falar sobre sua obra, isso desde sua primeira publicação, *Poemas concebidos sem pecado* (1937). Manoel de Barros demarcou o lugar de onde sua lírica entoaria e se postaria na contramão da poética clássica com sua rígida divisão de gêneros. Nesse sentindo, o poema XV do livro *Arranjos para assobio* (1980) é um emblema. Nele, de modo mais explícito o poeta explicou no seio de sua composição sobre alguns elementos que compõem o seu percurso criativo. Entretanto, não acredite o leitor que as respostas às questões sobre aquilo que constitui sua poética, venham de modo claro e objetivo. Não é esta a intenção do poeta, do contrário teria escrito um ensaio teórico crítico através do qual esclareceria sobre seu *modus operandis*. Portanto, a explicação concedida sobre a composição da lírica vem em forma de um jogo de desvelar e velar, de lançar luzes e simultaneamente, sombrear de modo a exigir do leitor uma participação ativa e reflexiva.

Logo, mesmo que o escritor tratasse sobre seu procedimento de criação nas suas obras de criação literária, ou falasse sobre ele em entrevistas a jornalistas e a críticos acadêmicos – na tentativa de fornecer a "chave" da interpretação de sua obra ao mesmo modo que alguns poetas críticos, o leitor tenaz sempre deverá se portar com certa desconfiança sobre a concessão dessa "chave", porque ela também pode lançar mais

dúvidas sobre os caminhos a serem seguidos do que lhes assegurar uma via linear. Diante disso, ninguém diz melhor da obra do que ela mesma, por isso a importância de se conhecer a obra do poeta para averiguar em que medida existe uma orientação estética definida, fato que seria imperceptível somente com a leitura de poemas isolados.

Diante do exposto, infiro que em Manoel de Barros a existência de uma continuidade rumo à definição de um projeto estético que vislumbrava demonstrar que a arte, o discurso está em movimento e sujeito a arranjos e rearranjos, em devir porque a escrita poética é multifacetada e marcada por contraditórios. Para além disso, o mato-grossense propunha na sua lírica uma revisão da visão de mundo capitalista na medida em que destacava que o mundo poderia ser visto sob a ótica da criança, do tonto e do poeta, o que equivale a dizer, enxergar as coisas sob o prisma do cisco, da borra e do rasteito.

Nesse sentido, posso afirmar que minha "saída" desta pesquisa sobre o *corpus* poético de Manoel de Barros me deixa com plena convicção de que ainda que tenha feito um esforço crítico para adensar por essa terra encharcada, deixei de passear por vários "corixos" que nela desagua. Certamente há "desvios" que também não percorri, porque seria impossível que uma única leitura crítica conseguisse abarcar o vasto pântano que esta lírica tem por substrato. Isso porque " A ciência pode classificar e nomear os órgãos de um/sabiá/mas não pode medir seus encantos." (BARROS, 2010, p. 340). Assim me retiro!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES, *Retórica*. Trad.: Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

_____. *Poética*. Trad.: Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

_____.*Organon VI: elencos sofísticos*. Trad.: Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 1986.

_____. *Metafísica* (livro *Gama*, IV, 1003 a21 – 1012 b31). In: CASSIN, Barbara. **O efeito sofístico**. Trad: Ana Lúcia de Oliveria, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. São Paulo: 2005. (p. 377 a 400).

ACHCAR, Francisco. *Lírica e Lugar comum: alguns temas de Horácio e sua presença em Português*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

ANDRADE, Mário. *De pauliceia desvairada a lira paulistana*. São Paulo: Martin Claret, 2016.

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução: Arthur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1970.

ARRIGUCCI JR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manoel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 4 ed.: São Paulo: Perspectiva, 2001.

AZEVEDO, Lucy Ferreira. *Paixões e identidade Cultural em Manoel de Barros: o poema como argumento*. Londrina: Unopar Editora, 2015.

BARROS, Manoel. *Poemas concebidos sem pecado*.4 ed. São Paulo: Record, 1999.

_____.*Matéria de poesia*. 4 ed.: São Paulo: Record, 2004.

_____.*Poemas rupestres*. São Paulo: Record, 2004.

_____.*Livro sobre o nada*. 11 ed.: São Paulo: Record, 2004.

_____. *O livro das ignorânças*. 10 ed.: São Paulo: Record, 2001.

_____.*Compêndio para uso dos pássaros*. 3 ed.: São Paulo: Record, 1999.

_____. *Memórias inventadas*: a infância. São Paulo: Planeta, 2004.

_____.*Memórias inventadas*: a segunda infância. São Paulo: Planeta, 2006.

_____.*Memórias inventadas*: a terceira infância. São Paulo: Planeta, 2008.

_____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

_____. *Escritos em verbal de ave*. São Paulo: Leya, 2011.

BARILLI, Renato. *Retórica*. Lisboa: Presença, 1979.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. 3 ed.: São Paulo, Perspectiva, 1999.

_____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *O grau zero da escrita*. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *A câmara clara*. Trad.: Julio Castañon. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

_____. *Elemtos de semiologia*. Trad.: Izidoro Blikstein. 19 ed.: São Paulo: Cultrix, 2012.

BARROS, Nismária Alves David. *O lugar do leitor na poesia de Manoel de Barros*. Goiânia: UFG, 2010.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Trad.: José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *História da eternidade*. Trad.: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad.: Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar***:** a aventura da modernidade. Tradução: Carlos Felipe Moises e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BERGSON, Henry. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com espírito.* São Paulo: Martins Fontes,1990.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad.: Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *O livro por vir*. Trad.: Leyla Perone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Uma voz vinda de outro lugar*. Trad.: Adriana Lisboa. Rio de Janeiro, 2011.

_____. *A conversa infinita: a palavra plural*. Trad.: Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. *A conversa infinita: a experiência limite*. Trad.: João Moura Júnior. São Paulo: Escuta, 2007.

_____. *A conversa infinita: a ausência do livro*. Trad.: João Moura Júnior. São Paulo: Escuta, 2010.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Trad.: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: objetiva, 2001.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

_____. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2001.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. trad.: Celia Barretini São Paulo: Perspectiva, 1979.

BUTOR, Michel. *Joyce e o romance moderno*. Trad.: T. C. Netto. São Paulo, Editora Documentos, 1969.

BURKE, Kenety. *Teoria da forma literária*. São Paulo: Cultrix/USP, 1969.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. *Metamofose em tradução*. São Paulo: USP, 2010.

CASSIN, Barbara. *O efeito sofístico*. Trad: Ana Lúcia de Oliveria, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2005.

CASSIRER, Ernest. *Linguagem e mito*. Trad.: J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Ensaios sofísticos*. Trad.: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão São Paulo: Siciliano, 1990.

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

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad.: Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

_____. Antoine. *O trabalho da citação*. Trad.: Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3 ed.: São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CROCE, Benedetto. *Estética como ciência da expressão e linguística geral*. Org.: Giuseppe Galasso. Trad.: Omayr José de Moraes Júnior. 1 ed., São Paulo: É Realizações, 2016.

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*. 4 ed.: Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad.: Luiz Roberto Salinas São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Diferença e repetição*. Trad.: Luiz Orlandi, Roberto Machado. São Paulo: Graal, 1988.

DICK, André. *Poesia brasileira contemporânea: algumas notas*. In Revista Eutomia. Rio Grande do Sul.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. trad.: Luiz Arthur Nunes, Reasyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre, 1969.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad.: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Interpretação e Superinterpretação*. Trad.: MF. 2 ed.: São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos.* Trad.: Attílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *A Estrutura ausente*.São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *História da beleza*. Trad.: Eliana Aguiar. 4 ed: Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. *História da feiura*. Trad.: Eliana Aguiar. 4 ed.: Rio de Janeiro: Record, 2015.

ESTEBAN, Claude. *Crítica da razão poética*. 1 ed. Trad.: Paulo Azevedo Neves da Silva,São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIOT, T. S. *Ensaios*. Trad.: Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FRIEDRISCH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX).* 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

HEGEL, George Wilhelm Friedrich. *Lectures on the history of philosophy*. Trad.: E. S. Haldane. London, Kegan Paul, Trench, Trübner &CO. LTD., 1892.

_____.*Estética: textos seleto***s**. São Paulo: Ícone, 2012.

HUGO, Victor. *Do grotesco ao sublime: tradução do prefácio de Cromwell*. Trad.: Célia Barrettini. São Paulo: Perspectiva, 2014.

JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. Trad.: Artur M. Parreira. 6 ed.: São Paulo, Martins Fontes, 2013.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad.: Izidoro Blikstein, José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*. Tradução: Elton Mesquita. São Paulo: Hedra, 2013.

_____. *Ulisses*. Trad.: Antonio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

KERFERD, G. B. *The sophistic movement*. New York, Cambridge University Press, 1981.

KRAUT, Richard. *Platão*. São Paulo: Ideias e Letras, 2013.

KLEE, Paul. *Sobre a Arte Moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes v 2*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002.

_____. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2 Ed.: São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. 2 ed.: São Paulo, Terra e Paz, 2003.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. Trad.: Mario Krauss, Vera Barkow. 2 ed.: São Paulo, Martins Fontes, 2003.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema e outros ensaios: ensaios de crítica e de estética*. 3 ed.: São Paulo: É Realizações Editora, 2013.

MELO NETO, João Cabral de. *Antologia poética*. 7 ed.: Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de linguística para o texto literário*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

MOISES, Leyla Perrone. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MORRIN, Edgar. *Amor, poesia e sabedoria*. Trad.: Edgard de Assis Carvalho. 8 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Org. Maria José Campos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

PAZ, Otavio. *Os filhos do barro*. Trad.: Olga Savary. Rio de janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O arco e a lira.* Trad.: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *A outra voz*. Trad.: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *Signos em rotação*. Trad.: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PLATÃO. *A República*. Trad.: Albertino Pinheiro. São Paulo: Atena, 1956.

_____.*Górgias*. trad.: Jaime Bruna. 3 ed.: Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. *Platão diálogos I: Teeteto, Sofista, Protágoras*. Trad.: Edson Bini. Bauru SP: Edipro, 2007.

_____. *Platão: a teoria das ideias II*. Trad.: Adalberto Roseira. São Paulo: Hunter Books, 2013.

_____. *Íon*. Trad.: Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2011.

PINTO, Maria José Vaz. *A doutrina do logos na sofística*. Lisboa: Edições Colibri, 2000.

PINHEIRO, Carlos Eduardo Brefore. *Entre o ínfimo e o grandioso, entre o passado e o presente: o jogo dialético da poética de Manoel de Barros*. São Paulo: USP, 2011.

QUIGNARD, Pascal. *Marco Cornélio Frontão: primeiro tratado de retórica especulativa*. Trad. : Paulo Neves. São Paulo, Hedra, 2012.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad.: Dion Davi Macedo. 3 ed.: São Paulo: Edições Loyola, 2015.

ROSA, João Guimarães. *"Manuelzão e Miguilim": Corpo de baile*. 11ed.: Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2001.

_____. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno*. trad.: Hecker Filho. Porto Alegre, L&PM, 2008.

RODRIGUES, R. Alexandre. *A Poética da desutilidade*. Dissertação, Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

SAID, Edward. *Humanismo e crítica democrática*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOUZA, Elton Luiz de. *Manoel de Barros:* a poética do deslimite. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

TODOVOV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad.: Roberto Leal Ferreira. 1 ed.: São Paulo: Editora Unesp, 2013.

_____. *Poética da prosa*. Trad.: Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TRINGALI, Dante. *A retórica antiga e as outras retóricas: a retórica como crítica literária*. São Paulo: Musa editora, 2014.

UNTERSTEINER, Mario. *A obra dos sofistas: uma interpretação filosófica*. Trad.: Renato Ambrósio. São Paulo, Paulus, 2012.

VALÉRY, Paul. *Veriedades*. Trad.: Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad.: Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Ameida. Belo horizonte, Editora da UFMG, 2010.

Bíblia Sagrada, traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Edição Revista e Atualizada no Brasil pela Sociedade Bíblica do Brasil. Brasília – DF – 1969.

Manoel de Barros em entrevista a Antonio Gonçalves Filho, jornal Folha de São Paulo, 15 de abril de1989, Caderno Letras, G.3.

CRUZ, Thyago José da. SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto. *Ecos ovidianos na poesia de Manoel de Barros*. Anais XXIII SEC, Araraquara, p. 68-73, 2008.

(http://brasileiros.com.br/2013/01/o-poeta-e-bernardo/ acesso dia 04/04/17).

(https://teste.proec.ufg.br/revista_ufg/.../textos/nivelliterario.pdf

http://www.oquenosfazpensar.com/adm/uploads/artigo/a_logica_e_teoria_da_linguagem_em_antistenes/n13aldo.pdf.

http://paulorogeriodamotta.com.br/mito-grego-da-criacao-do-mundo/