

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO

VANDERLUCE MOREIRA MACHADO OLIVEIRA

**ENTRE MENINOS, MENDIGOS, PÂNTANOS E PÁSSAROS: A
REESCRITURA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS**

TANGARÁ DA SERRA, 2011

VANDERLUCE MOREIRA MACHADO OLIVEIRA

**ENTRE MENINOS, MENDIGOS, PÂNTANOS E PÁSSAROS: A
REESCRITURA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS**

**Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Estudos Literários
PPGEL da UNEMAT Campus
Universitário de Tangará da Serra – MT.
como requisito final para a obtenção do
título de mestre em Estudos Literários.**

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª.

Madalena Aparecida Machado

TANGARÁ DA SERRA, 2011

VANDERLUCE MOREIRA MACHADO OLIVEIRA

**ENTRE MENINOS, MENDIGOS, PÂNTANOS E PÁSSAROS: A
REESCRITURA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Aroldo José de Abreu Pinto UNEMAT

Prof. Dr^a. Ginia Gomes UFRGS

Prof^a. Dr^a. Madalena Aparecida Machado UNEMAT

TANGARÁ DA SERRA 07/11/2011

In memoriam a Maria Moreira dos Santos

Ao Igor Paulo e ao Paulo.

AGRADECENÇA

A minha mãe pela sabedoria na simplicidade.

Ao meu pai que na minha infância entoava “I Juca Pirama”, me fazendo tomar gosto pela musicalidade das palavras.

Ao Paulinho, pelo amor, confiança e cumplicidade.

Ao Igor Paulo, meu tudo, minha vida.

À Ana Carla, por ser delicada como as flores.

À Madalena Machado pela confiança e solicitude.

Ao Orceny, Leidiane, e Lucas pelo afeto.

À Anna Clara, com quem aprendi a “desver” o mundo, “No Piauí no Ceará na Alagoas macaco voa.”

À Valdirene, Daniella e Eduardo pelo carinho.

À Crislaine pela espera.

Às meninas Leviski, Silene e Aline pela generosidade.

Ao Nilson Gutierrez e a Cida Cândido pela confiança.

À Alexandra, Genilda, Zenira e Eunice pelo companheirismo.

Às amigas dos tempos de luta, Patrícia Otenio, Morgana Matos e Patrícia

Scatolin, resistimos a tudo...

Ao mestre, Helvio Júnior, pela paixão à literatura.

Ao Ricardo pela companhia na trajetória.

Ao João Vitor, o menino entre as meninas.

E a imensidão que provem de Deus.

ALUMINAMENTOS

A Jesus Cristo por olhar para os pequeninos.

Manoel de Barros por criar desenhos verbais e brinquedos com palavras.

Nietzsh por reverter o platonismo e ver o valor da cópia.

Deleuze por buscar o diferente no mesmo.

Guimarães Rosa pela experiência na escrita.

À Bíblia por iluminar a leitura de muitos, por ser uma fonte inesgotável de diálogos.

Aos poetas pela resistência.

Tudo o que não invento é falso.

(Manoel de Barros)

RESUMO

Nesta dissertação empreendo uma incursão pela poesia de Manoel de Barros com objetivo de compreender sua poética, cujo traço característico funda-se na repetição/reescritura de poemas de seu primeiro livro, **Poemas concebidos sem pecado** (1937), na sua produção posterior. Essas retomadas não devem ser enxergadas como demérito na obra do autor, mas como algo novo, que do mesmo traz à tona o diferente. Nesse sentido, sua poesia está sempre em movimento, apresenta-se nos termos de Umberto Eco, como uma obra aberta, pois possibilita múltiplos vieses de leituras. Tais reescrituras dão-se nos mais variados aspectos: rítmico, sintático, campo semântico da natureza, desenhos verbais, intertextos bíblicos, reiteração de figuras, prefixo “des”, linguagem infantilizada, dentre outros. Deste modo apresento uma discussão sobre os possíveis efeitos de sentido que essa repetição figura na obra do autor, contrariando o que parte da crítica jornalística assevera. Minha hipótese é de que com este gesto o poeta ressignifica sua obra. Defendo que Barros encena uma ressignificação em todos os âmbitos na sua produção lírica, assim essas reescrituras não são mera cópia. O ressignificar implica significar novamente, andar para frente, haurir sentidos novos desde os existentes, que às vezes de tanto serem vistos, deixam de ser enxergados e/ou percebidos pelas retinas cansadas de tanta obviedade, pelo fato de primar por um olhar retilíneo. Esses sentidos para serem vistos/percebidos novamente, precisam ser revistos, reelaborados, redesenhados e repensados, porque a vida, o homem em si é um ato de pensar e repensar.

Palavras chave: sujeito lírico, repetição, real, imaginário, diferença, imagem.

ABSTRACT

This dissertation undertake a foray by the poetry of Manoel de Barros with goal of understanding its Poetics, whose trait based on repetition/rewrite of poems of his first book, *Poemas concebidos sem pecado* (1937), in his later production. These included should not be enxergadas as a demerit in the author's work, but as something new, that it brings to light the different. Accordingly, his poetry is always in motion, presents itself in terms of Umberto Eco, as an open work, because it allows multiple biases of readings. Such reescrituras give-if in the most varied aspects: rhythmic, syntactic, semantic field of nature, verbal drawings, Biblical intertextos, reiteration of figures, prefix "des", language infantilizada, among others. This way I present a discussion of the possible effects of sense that this repetition figure in the work of the author, contrary to what part of journalistic criticism asserts. My hypothesis is that with this gesture the poet ressignifica his work. I argue that Barros reenacts a ressignificação in all scopes in its lyric production, so these are not mere copy reescrituras. The ressignificar implies mean again, walk forward, draw new directions since existing ones, sometimes so much be seen as being no longer enxergados and/or perceived by the retinas tired of so much obviousness, because Excel by a rectilinear look. These senses to be seen/noticed again, need to be reviewed, redesigned and rewritten, rethought, because life, the man himself is an act of thinking and rethinking.

Keywords: lyrical subject, repetition, real, imaginary, difference image.

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

O livro das ignoranças – LI – 1993

Livro sobre o nada – LSN – 1996

Retrato do artista quando coisa – RAQC – 1998

Exercício de ser criança – ESC – 1999

Ensaio 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 rupestre – 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

SÚMARIO

	Introdução	13
I.	Percurso crítico: leituras sobre a poética barreana	15
II.	Memórias inventiva: evocações poéticas em Manoel de Barros, Drummond e Bandeira.....	35
III.	Efeitos estéticos da repetição na lírica de Manoel de Barros	51
	Origem do sujeito poético: “Cabeludinho”	54
	Série desenhos verbais: <i>ut pictura poieses</i>	73
	Série intertextos bíblicos.....	81
	Série reiteração de figuras.....	91
IV.	Ressignificação e humanização: o signo da arte em Manoel de Barros.....	119
	Consideramentos finalizantes.....	49
	Referências bibliográficas.....	154

INICIAMENTO

Manoel de Barros (1916) é um caso peculiar na poesia da atualidade, na construção de sua lírica adota como procedimento estético, recortar o mundo pela ótica da criança, do andarilho e do pássaro. A produção literária deste autor presentifica as memórias da infância vivida no Pantanal matogrossense, local este que usa como metáfora para falar sobre o homem simples, de espírito livre, aquele que não está alienado no mundo das regras e convenções. Para isso o autor tematiza o pássaro, o andarilho, a terra, o sapo, a água, a pedra, enfim coisas e seres comuns do lugar e do tempo em que viveu a infância.

Ao usar o Pantanal como mote de sua poesia, evidencia o caráter transformador da mesma, dado que este é um lugar natural e constante. Passa por efeitos naturais tais como longos períodos do ano submerso em águas durante a época das enchentes e outros períodos de seca, dificultam a degradação deste lugar devido a ação destrutora do homem, por isso sempre ressurgem. Assim é a poesia deste escritor brasileiro: transformadora, enigmática, ambígua, por meio de uma linguagem aparentemente simples ao estilo da linguagem coloquial, temos uma produção poética original, de ruptura, que confunde a crítica. Tomei o cuidado para não limitar a poesia do escritor ao localismo, isto pelo fato dele cantar coisas ligadas à região onde nasceu como metáfora para falar do ser humano. Sua poesia é, na verdade, universal pelo labor com a linguagem, pois o poeta leva a linguagem poética às últimas consequências.

A forma como Manoel de Barros plasma o real através da criação artística é um caso peculiar na poesia atual. A oposição entre real e irreal, lógico e ilógico é inquietante na lírica do autor. Nela dá ênfase ao homem livre, como o andarilho sendo mais belo, mais humano, mais liberto. Tal aspecto é constante no seu *corpus* literário, desde o livro de estréia, **Poemas Concebidos sem Pecado** (1937), já demonstra esses elementos, que serão desenvolvidos ao longo de sua trajetória literária.

O corte pelo míope que Berta Waldman (1990) caracteriza como “rés do chão”, dá-se pelo fato de o poeta intensificar as coisas e pessoas comuns pelas quais filtra a realidade na sua poesia. Tal intensificação está latente no ato de repetir, retomar suas produções anteriores na tentativa de alcançar uma imagem perfeita e suscitar algo novo no elemento repetido.

Nos últimos anos foram publicados muitos estudos sobre a lírica de Manoel de Barros, os mais diversos aspectos de sua poesia foram ressaltados, cada crítico à sua maneira lançou um olhar atento sobre esse *corpus* poético, o que aumenta a assertiva do caráter aberto da obra

deste autor. Neste sentido, apresento uma discussão sobre a repetição/reescritura figurar a cristalização de sua dicção poética. Realizei uma leitura detalhada desta produção poética para verificar a presença daquela atitude e compreendi que a forma de objetivar o estudo, deveria se pautar pela análise de poemas para comprovar em quais textos poéticos ou obras isso acontecia com menor ou maior intensidade.

A pesquisa é dividida em quatro partes. A primeira com título, “Percurso Crítico: leituras sobre a poética Barreana”, em que apresento uma revisão crítica de alguns estudos publicados sobre a poesia de Manoel de Barros. Da crítica acadêmica dialogo com Berta Waldman (1990), José Fernandes (1987), Ricardo Alexandre Rodrigues (2006), Hilda Magalhães (2001), Marinei Almeida (2010), José Carlos Pinheiro Prioste (2006), dentre outros. E da crítica jornalística, Manoel Ricardo de Lima (1999), Miguel Sanches Neto (1998) e Cláudia Nina (1998), segundo meus estudos, estes foram os primeiros a pontuar que a repetição encontrada em Barros acena como um demérito na sua produção. Neste capítulo, também apresento estudos que foram fundamentais para formular uma compreensão mais detalhada sobre a repetição e a reescritura. Como Auerbach (2001), Gilles Deleuze (1988), Emil Staiger (1993) e Mário César Lugarinho (2005).

A segunda parte intitula-se “Memória inventiva: evocações poéticas em Barros Drummond e Bandeira”, destaco Barros como a realização do desejo da lírica nacional, com eles nossa lírica deixa de gritar e escrever manifestos para se dizer. Ao conceber as remissões como passíveis de submissão à linguagem literária, considero estes três poetas como orquestradores da memória inventiva. Cada um à sua maneira, recorta a infância, a família, os problemas sociais, a preocupação com a criação artística, me refiro aos poemas que glosam sobre a poesia. Neste capítulo, viso focalizar a representação do sujeito lírico impostado na rememoração do período da infância, ponto convergente na criação artística dos três. Entendo que no caso de Barros, não só as lembranças do poeta são plasmadas, mas também joga com a memória do leitor nos casos da reescritura dos poemas.

A terceira parte, “Efeitos estéticos da repetição na lírica de Manoel de Barros”, dividi em três tópicos. O primeiro tem como subtítulo, “Origem do sujeito poético: “Cabeludinho”, em que apresento a leitura do primeiro poema “Cabeludinho” e demais que considero versões, reescrituras de alguns poemas do seu primeiro livro, **Poemas concebidos sem pecado** (1937) e livros publicados posteriormente. No segundo tópico “Série de desenhos verbais: *Ut pictura poiesis*”, faço uma interpretação de poemas que apresentam um nível bem

elaborado de imagens poéticas, das quais pondero que o autor está levando o símile pintura e poesia horaciano a grau tão elevado, num gesto de praticamente emudecer o verbo. No terceiro tópico, “Série intertextos bíblicos”, faço uma leitura de poemas nos quais há ressonâncias de textos da Bíblia, ressalto as diferenças pelas quais o poeta recorre ao texto base para produzir um discurso novo. No quarto tópico, “Série reiteração de figuras”, a leitura se volta para poemas em que o poeta traz uma galeria de personagens que sempre são encenados em seus poemas, tais como: o mendigo, o menino, o avô e a avó, pássaros e o homem erudito. Em que procuro desenvolver uma discussão sobre a relação destas criaturas com seu fazer poético.

Na quarta parte intitulada “Ressignificação e humanização: o signo da arte de Manoel de Barros”, estabeleço uma relação entre os capítulos. Então o estudo ressalta a resignificação que o poeta realiza com o gesto da reescritura de sua produção poética. Assim, ele coloca a lírica em abertura, em movimento contínuo em busca de sentidos novos, o diferente. O que evidencia que sua poética não é mera cópia, mas busca o devir, que ele mesmo chama de “dom do estilo”. Então repetir/reescrever nele é cristalização de procedimento artístico alcançado pela distorção da norma.

Outra explicação necessária é em relação aos poemas do autor que foram citados e sobre os quais empreendi leituras críticas. Optei por fazer uma cronologia da produção do escritor, para não ficar cansativo e a cada poema citado ter que colocar sobrenome, ano de publicação e número de páginas. Então ao fim de cada poema citado estão as siglas dos títulos dos livros do poeta e número da página. Salvo as siglas dos livros **Memória inventadas: a infância** (2003), cuja sigla é MII, **Memórias inventadas: a segunda infância** (2006), MISI e **Memórias inventadas: a terceira infância** (2008), MITI, porque estes livros não são paginados, cada poema está numa página separada, são apenas enumerados para que o leitor possa lê-los numa sequência que ele mesmo organizar. O autor faz isso para buscar uma representação da fragmentação da memória.

I

PERCURSO CRÍTICO: LEITURAS SOBRE A POÉTICA BARREANA

O poeta mato-grossense Manoel de Barros é uma das figuras mais insígnas no cenário poético brasileiro da atualidade. Muitos estudiosos têm pesquisado a sua produção literária, devido ao fato dele dar uma atenção especial ao manejo com a linguagem. Em sua obra enfatiza as coisas simples da terra; objetos em decomposição; lugares abandonados; pessoas comuns; crianças; mendigos; loucos; prostitutas e coisas que não possuem valor de troca. Por isso é reconhecido por escrever poemas sobre o traste. Waldman, no prefácio intitulado “Poesia ao Rés do Chão” para a edição de **Gramática Expositiva do Chão – poesia quase toda** (1990), define a poesia do poeta desta maneira pelo fato dele subverter a utilidade das coisas e preferir usar aquilo que de tanto ver, as pessoas já não mais enxergam, a saber, o míope, o diminuído. Assim ela afirma que a poesia do escritor está ligada às coisas sem importância:

Sempre fiel a si próprio, pode-se dizer que a poesia de Manoel de Barros não evolui, amadurece. Sua coerência é com a árvore que se transforma mas não se desloca. Essa coerência que tem por base a forte adesão à realidade, recortada miopicamente nos limites do chão, acabará por gerar uma dicção poética de espontânea naturalidade no uso dos tons menores, sem grandiloquência, que leva, no entanto, à simplicidade do requinte. (WALDMAN, 1990, p.15)

Neste prefácio em que coleta parcialmente as obras do poeta, Waldman deixa claro que a matéria da poesia de Barros é recortada ao limite do chão, nas coisas ínfimas, desimportantes, a um olhar generalizado, como diria o próprio poeta. E, através da leitura de seu *corpus* literário, observei que realmente o autor dá ênfase para esses elementos. Mas isso não configura cópia de produções anteriores, antes, uma transformação delas. Essa colocação ao “rés do chão” empregada pela autora é retomada de um estudo de Antonio Candido sobre a crônica no prefácio intitulado “A vida ao rés do chão”, publicado no livro **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil** (1992). Conforme o autor, a crônica para muitos críticos não é considerada literatura por causa do ar de coisa sem necessidade. Assim sua perspectiva não é a de quem escreve do alto, nas montanhas, mas ao rés do chão. Portanto, essa caracterização que Waldman toma emprestada de Candido e insere em Barros é pertinente, pois ele também escreve poesias valorizando as coisas que vem de baixo, do chão.

A tradição, em termos da poesia lírica de Manoel de Barros se filiar ao míope é de Machado de Assis, Baudelaire e Rimbaud ressaltando as diferenças de estilo individual e

mesmo de época. Há uma frase daquele eminente escritor brasileiro que sintetiza isso: “Enquanto o telégrafo nos dava notícias tão graves [...], as que entravam pelos olhos, eu apurei os meus olhos para ver coisas miúdas, coisas que escapam ao maior número, coisas de míopes. A vantagem dos míopes é enxergar onde as coisas vistas não pegam.” (MACHADO apud CANDIDO, 1992, p.) Enxergar o míope é neste contexto ver e perceber as coisas que normalmente escapam ao senso comum. De acordo com a tradição clássica, existe uma grande preocupação em observar grandes feitos, coisas que marcam a história da humanidade, mas as coisas simples são quase sempre deixadas de lado, ficando relegada àqueles que possuem uma visão do ponto de vista da lógica, deturpada da natureza. Em seu livro **Memórias póstumas de Brás Cubas**, Machado dedica o livro aos vermes, coisa que só quem tem um olhar míope é capaz de observar e narrar algo grotesco com ar de sublimidade.

Baudelaire erige o cotidiano em sua poesia. Por isso é considerado por Marshall Berman (1986) o precursor dos poetas modernos. O poeta francês traz para a poesia a transformação da sociedade do século XIX num realismo impressionante. A temática de sua poesia é a cidade, os bulevares, as ruas, os homens e as mulheres. O homem só, arremessado no turbilhão da cidade em pleno desenvolvimento. Nas ruas cheias de lama, ele luta contra a aglomeração das massas que invade tudo, ocupando o espaço e provocando o isolamento dos indivíduos. A perda das certezas, a descentralização do eu, isso que ele define como a “perda da aura”. Trata de assuntos relacionados ao material e ao espiritual de forma realista. Essa preocupação é mais visível nos poetas simbolistas, porém está mais solidificado em sua produção literária:

Pois seu gênio poético e sua realização, mais que qualquer outro poeta, antes e depois dele, são argamassados com a específica realidade material: a vida cotidiana – e a vida noturna – das ruas, dos cafés, das adegas e mansardas de Paris. Até mesmo suas visões transcendentais se enraízam em um tempo e um espaço concretos. (BERMAN, 2006, p. 161).

O poeta traz para sua poesia a dureza da vida cotidiana, a miséria, as dificuldades do homem comum, as contas a pagar, a fome, denunciam o falso progresso do capitalismo. É importante ressaltar que Baudelaire trata desses temas com uma elevada preocupação com a concepção artística, seus poemas possuem rigor formal. Da miséria, do assustador, da dor, do feio, através do labor com a linguagem extrai beleza, e ressalta que esta é efêmera, se dissolve e dissipa no ar. O poema “Uma carniça” inserido no livro **As flores do mal** (1857) é um exemplo disso. O poema inicia com a recordação do eu lírico sobre um passeio matinal, possivelmente acompanhado da amada onde, na curva de um caminho encontram uma carcaça

em decomposição. Faz uma descrição bastante minuciosa da carniça. Para isso o poeta lida com as sensações que provocam choque e fascinação no leitor, quando faz uma comparação entre a carniça e a mulher amada, afirmando que um dia ela será como a carniça:

[...]

– E no entanto serás igual a esta torpeza,
Igual a esta horrível infecção,
Tu, sol do meu olhar e minha natureza,
Tu, meu anjo e minha paixão.

Isso mesmo serás, rainha das graciosas,
Aos últimos sacramentos
Quando fores sob a erva e as florações carnosas
Mofar só entre os ossamentos.

Minha beleza, então dirás ao verme que arruína,
Que há de roer-te o coração,
Que guardei a forma e a essência divina
Do amor em decomposição.

(BAUDELAIRE, 2002, p.43).

Nestes fragmentos do poema se percebe como o autor joga com a oposição entre grotesco e o sublime, pois através da carniça fétida e impregnante cria um ar de sublimação, de beleza. A carniça simboliza um ciclo de vida, de morte, de transitoriedade, de retorno. O poeta através da carniça reafirma a força da poesia, que nesse momento passava por várias transformações para sair do subjetivismo romântico, se tornava cada vez mais racional, intelectual, objetiva e formal. Por meio desse poema, Baudelaire confirma que a poesia resiste à decomposição. Para isso, tira dela o valor denotativo e mantém apenas o que tem de sugestão simbólica.

De Mallarmé, o poeta herda a fascinação, a obscuridade, a fantasia tutelada pelo intelecto, a reflexão sobre a criação poética, o gesto de transmutar uma coisa em outra, de imbricar poesia e linguagem. É contundente nesse poeta tal qual em Barros, a preocupação artística. Por isso, também trata sobre o convencional/tradicional de forma inconventional, e no fato de compreender que o que não serve para o real tem valor para a poesia, assim como Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, Novalis. E também Poe, o primeiro poeta a entender a criação poética como fruto de uma elaboração/trabalho intelectual. Seu artigo “Filosofia da composição” atesta isso. Os demais, encaram a poesia como festa do intelecto. Barros ao contrário destes poetas não escreveu teorizando sobre o procedimento artístico, contudo nos últimos anos tem concedido várias entrevistas em que fala sobre seu processo de criação. Outro ponto semelhante entre Barros e Mallarmé é o sintetismo da linguagem. Estes poetas

possuem uma predileção por construções de versos paratáticos. A diferença entre eles está no fato do francês focar em suas poesias, que não há humanização emotiva, mas sim desumanização.

Já em relação ao polêmico poeta francês, Arthur Rimbaud — pregava que o poeta deveria experimentar todas as sensações, assim como Baudelaire, o poeta brasileiro adere ao verso livre e desarticulado. A poesia se faz desorientadora, obscura, desconcertante também urdida na categoria do belo e do feio. O poeta assim como Barros, rejeita o peso da tradição, sua poesia é de ruptura, resistência. Outro fator semelhante entre os poetas é a preferência por períodos concisos, paratáticos e também a opção por imagens fortes e desconcertantes que, no primeiro verso do poema “Aurora” inserido no livro **Iluminuras**, já se nota: “Eu abracei a aurora do verão”. A poesia de Barros está repleta desse tipo de imagens que acorrem pela metáfora sinestésica.

Há momentos em sua poesia que ele cita esses eminentes ícones da literatura dita de resistência, que apresentam uma visão de mundo moderna, à frente de seu tempo. A poesia de Manoel de Barros, tal qual a poesia de grandes nomes da era moderna, preconiza coisas simples, valoriza o efêmero, o transitório, a decomposição. Contudo, as diferenças entre eles são prementes, visto que cada poeta escreve de acordo com as exigências de seu tempo. Essa poesia absorve para sua temática coisas em estado de destruição, putrefação, para daí criar imagens novas e desconcertantes, isso porque para usar o termo do formalista russo Vítor Chklovski (1973) causa uma sensação de estranhamento, pois o que causa deslumbramento também causa susto. A exemplo, em Barros o sapato velho, sem utilidade, vira o vaso de planta florida, colorida. Restos mortais de sapo se transformam em recipiente coberto de rosas:

E havia perto, por caso, um sapo destripado e seco.
A abertura do ventre do sapo também se encheu
de areia e cisco. Também se fizera ele um canteiro
arrumado. Foi que outro passarinho veio e cuspiu
outra semente de rosa no ventre do sapo. E outra
rosa nasceu na primavera.

(MISI).

Do lado feio que morre, fenece, vira carniça, se transforma em beleza, causa estranheza, desconcerto. Mas além disso demonstra, alude a uma beleza transitória, nada é eterno, mas tudo se transforma, se metamorfoseia e figura o quão frágil é a existência. Essa forte criação imagética confunde o leitor acostumado a uma leitura decodificadora,

racionalista, de identificação entre o objeto e o nome do objeto, pois provoca-lhe uma confusão de emoções; leva-o do sentimento de repulsa e fascinação num tempo cronológico relativamente curto, melhor dizer, simultâneo, o que Friedrich (1991) chama de dissonante, e afirma que essa característica está presente na lírica europeia de meados dos séculos XIX e XX, em que, segundo ainda aquele teórico é condição da lírica moderna.

Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral. (FRIEDRISCH, 1991, p. 15).

Por esse viés é possível considerar Manoel de Barros como um poeta moderno, em termos de lírica nacional, isso independente do período histórico em que ele escreve sua obra, até porque se fôssemos inseri-lo numa periodização histórico literária reduziríamos a obra do escritor. O que o faz ser moderno é sua visão de mundo, a forma de filtrar a realidade da época e ressignificá-la.

A poesia de Manoel de Barros se aproxima do cotidiano das pessoas comuns, principalmente daquelas que não realizam grandes feitos e por isso têm tempo para admirar e observar coisas desimportantes, que de tanto serem vistas cansam os olhos. Portanto, são consideradas sem utilidade para a sociedade capitalista. Entretanto, visíveis apenas por míopes como o homem que pega sapo:

[...]

Dos viventes de draga era um o meu amigo Mário-pega-Sapo.

Ele de noite se arrastava pela beira das casa como um Carangueijo trôpego

À procura de velórios.

Gostava de velórios.

Os bolsos de seu casaco andavam estufados de jias.

Ele esfregava no rosto as suas barriguiinhas frias.

Geléia de sapos!

Só as crianças e as putas do jardim entendiam a sua fala de furnas brenhentas.

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

Ai que dor! [...] (PCSP, 20-21).

Este fragmento é do poema “A draga”. Nele o autor opõe a rusticidade, o homem simples, o mendigo que vivia dentro dessa draga, resíduo do capitalismo tardio, ao homem culto erudito. Homem que se transforma em puleiro para pássaros, observa o limo que se fixa nas pedras. Coisas que depois de seu uso adquirem aspectos de outras, ressignificam, se

transformam em outras que já não são mais sua realidade anterior. O texto poético de Manoel de Barros, ao manipular essas coisas, tenciona confrontar a visão de mundo em que tudo deve ter uma utilidade e pior, destaca quando não for assim. Então sua lírica se compõe do resíduo da sociedade.

Partindo disto, procurei dar mais atenção a essa questão e, paralelamente ao estudo de toda a produção do escritor, passei a pesquisar o que a crítica especializada comentava sobre a produção do poeta. Encontrei um *site* na internet chamado *Jornal de Poesia*, em que há várias publicações sobre o escritor. Constatei que realmente havia vários críticos comentando sobre essa repetição e alguns inclusive, pontuando isso como um defeito na obra do autor. O mais veemente deles, o jornalista Miguel Sanches Neto, no artigo “A repetição de si mesmo”, publicado na **Gazeta de Curitiba** (21/12/1998), declara abertamente que o poeta mato-grossense está copiando a si mesmo:

Mero pastiche de si mesmo, o Manoel de Barros de Retrato do artista quando coisa (Record, 1998) não consegue se distinguir das centenas de copistas que têm desvalorizado o seu estilo no mercado das artes. O poeta, mitificado por uma certa corrente da Literatura Brasileira, **hoje é um dependente de sua própria imagem**. Do poeta de outras obras restaram apenas a casca, o bagaço, os equívocos, não existindo um único poema interessante no livro, **que não passa de um amontoado de frases retiradas de outros momentos de sua produção**, numa espécie de antologia do lugar comum de sua poética. (grifos meus).

(<http://www.Revista.Agulha.nom.br/manu.html>).

Sanches Neto (1998) comenta que a repetição pode vir a ser à maneira de um poeta maduro revisitar sua obra para cristalizar técnicas, procedimentos e idéias. Mas ele não enxerga isso como dado positivo. No seu modo de entender isto não é a reafirmação de um universo, e sim sua saturação. Fiquei intrigada com tal afirmação, até porque se referia ao livro **Retrato do artista quando coisa** (1998), entretanto, este é um livro recente, o que me levou a pensar sobre o possível desconhecimento do crítico sobre o *corpus* literário do poeta. Isso porque em **Compêndio para uso dos pássaros** (1960) e **Gramática expositiva do chão** (1966), obras relativamente próximas a seu primeiro livro **Poemas concebidos sem pecado** (1937), o autor reencena a infância e a natureza, dentre outros, e já reiterava a mesma construção sintática. É indiscutível que ele aprimorou estes procedimentos no decorrer de seu percurso artístico. A exemplo, o livro **Poeminhas pescados numa fala de João** de (2001) e retirado do livro **Compêndio para uso dos pássaros**, para ser mais específica, da primeira parte do livro intitulada “De meninos e de pássaros” o primeiro poema é, “Poeminhas pescados numa fala de João” que ganha *status* e se torna um livro independente destinado ao

público mirim. A única diferença da primeira publicação para a última é que o livro ganha uma encadernação mais colorida, ao estilo de colagens de gravuras que personifica a bricolagem nos textos.

Outro ponto intrigante em Sanches Neto (1998) é decorrente da afirmação de que o livro não passa de um amontoado de frases repetidas. Ora, o autor não escreve prosa e sim poesia, então não são amontoados de frases, se fosse amontoado de alguma coisa, seria de versos. O que demonstra falta de conhecimento teórico sobre o tema que lhe serviu como crítica negativa.

Já Manoel Ricardo de Lima (1999) tem consciência de que a idéia da poesia de Manoel de Barros está centrada na repetição mesmo. Porém considera que ela acontece de forma exagerada e não de forma fluida, assim passa a vê-la como inoportuna:

[...] o que parece cansar: a repetição no momento em que é extremada deixa de ser instintiva (como tanto prega Manoel de Barros) e passa a ser cerebral (como afirma Miguel Sanches) até mesmo nas personagens que permeiam os poemas (Bernardo, Mário-pega-sapo, Catre velho etc). estes estão espalhados por vários livros de Manoel.

(<http://www.Revista.Agulha.nom.br/manu.html>).

Mas este crítico admite que ainda há muita coisa para se dizer sobre a poesia de Manoel de Barros. Do meu ponto de vista, a repetição especialmente do sujeito lírico em Manoel de Barros não sugere um estado de ânimo cansativo, mas diferente.

O sujeito lírico moderno assume uma postura diferente do sujeito lírico da poesia precedente, que encarnava o eu subjetivo como sendo esse sujeito. Como é fato que o poeta moderno recorta o mundo pela ótica da linguagem, num gesto que assume a atitude de fazer escolhas por elementos constituintes da linguagem tais como: a sintaxe, a melodia, o ritmo, o canto. O sujeito lírico nesta poesia não pode ser simplesmente a voz lírica. Mas, o próprio texto em sua unidade, suas opções de escolhas. Nesse sentido o sujeito lírico não pode ser o poeta real, pois só através do texto ele se transfigura em sujeito lírico:

O sujeito lírico moderno é aquele que, a partir do Simbolismo, toma consciência de que o espaço da poesia nem é o espaço da realidade (a objetividade será impossível, portanto, nem o espaço do “eu” (a dita subjetividade será encarada também como ilusória). (CARA, 1985, p. 48).

Mesmo que o poeta escreva poesias das quais sua vida colabora para a interpretação, visto que grande parte delas é sobre remissões da própria infância; o eu subjetivo dele não pode apresentar-se como sujeito lírico. Isso posto que sua poesia não esteja relacionada apenas a relato de sua vida, ele traz para suas memórias a história da vida de outras

peessoas, com as quais teve algum tipo de contato naquela época, fica evidente também o trato com a memória coletiva. Filtra-as pelo sujeito poético. O que o leva a dialogar com outro gênero, caindo por vezes na poesia narrativa, recurso que os modernistas exploram a exaustão.

A hipótese da figuração do sujeito lírico repetido na produção poética de Manoel de Barros, parte dessa assertiva. Porque o poeta adota como atitude lírica fazer escolhas: sintáticas, lexicais, uso de palavras que não são dicionarizadas, rítmica, dentre outras. No gesto de repetir essas escolhas em suas poesias. É verdade que elas não são repetidas com regularidade, mas são reiteradas.

Para Cláudia Nina (1998), a repetição, as constantes retomadas de Manoel de Barros são inovadoras, mas como o texto dela é curto e de cunho informativo não há desenvolvimento da ideia. De modo que não é possível perceber em que sentido seriam essas inovações naquela perspectiva.

Da crítica acadêmica, consultei José Fernandes (1980), que fez um estudo sobre Barros e coloca-o junto às vanguardas surrealista e cubista, isso por causa da criação imagética “explosiva” do autor:

Além disso, Manoel de Barros alia à técnica cubista os princípios estéticos surrealistas referentes à realidade, quando cria imagens explosivas que visam ultrapassar a gratuidade do mundo com sua lógica e suas leis (i)racionalis.” (FERNANDES, 1980, p. 26).

Para ele, o discurso do poeta vale-se das técnicas da pintura surreal. Com base nessa leitura, Fernandes pode ser compreendido em consonância com Waldman (1990) quando afirma que através da distorção operada pelo poeta na linguagem, degradando-a, ele a aproxima da experiência cubista e surrealista das colagens. Entretanto, no estudo de Fernandes a retomada não é suscitada. Ele aborda a questão do regionalismo filtrado pela linguagem e faz uma análise sobre a representatividade da cor, ligando-a a um fotocromatismo telúrico e em Waldman, esta representatividade não é discutida com profundidade.

Hilda Magalhães (2001), assim como Fernandes, também filia Barros ao Surrealismo: “Encontrada a fórmula da linguagem surreal, os textos de Manoel de Barros distanciam-se cada vez mais das imagens perfeitas para se adequar a uma proposta genuína, a de filtrar, através de uma lente surreal, a natureza mato-grossense.” (MAGALHÃES, 2001, p. 148).

Embora ela aborde a questão do regional, isso porque o poeta elege a natureza como tema de sua poesia, a pesquisadora deixa claro que a poesia do autor é universal já que diz respeito a todas as coisas em seu estado consciente e inconsciente. Assim como Waldmann, Magalhães também sugere que a poesia de Barros é pautada em coisas banais, insignificantes e sujas.

Sandra Ferrari (2002) empreende um estudo sobre **O livro das ignorâncias** (1993). Discute a propósito do esvaziamento da referencialidade na lírica de Barros. Considera que o poeta esgota o sentido usual/literal das palavras para do esvaziamento do uso corriqueiro delas, fazer com que ressignifiquem. Perdido o poder de nomear, o poeta usa desse artifício para possibilitar um contato com o primitivo, a origem. Com o intuito de fugir das formas usuais da linguagem e trazer à tona outra forma, ancorada na metaforização.

A autora também pondera sobre a repetição. Argumenta a respeito dos aspectos de estilo na poética de Barros. Para ela, tal artifício representa o amadurecimento da obra do autor, porém como a leitura interpretativa foi realizada em 2002, Ferrari não pôde ver como o poeta foi amadurecendo, isto posto na produção artística posterior. Naquele período, ela já afirmava que a repetição em Barros não era simplesmente cópia nem um retorno do mesmo. Assim já confrontava posições contrárias, que consideravam o gesto do autor em repetir coisas do seu *corpus* primeiro nos posteriores, a exemplo, do que aponta Sanches Neto (1998). Conforme a estudiosa, a repetição neste poeta está atrelada a um movimento mítico de retorno:

Assim, preso nessa ideia de circularidade, o poeta, por meio do princípio da repetição, pode arranjar e desarranjar as frases, dando lhes novos rumos significativos e instaurando um “tempo inteligível” para o texto lírico. Sabemos que a poesia lírica não tem passado nem futuro, nasce de repente e o que importa, para o sujeito lírico, é apenas a sua impressão das coisas. A visão que tem do mundo e das coisas faz com que ele, o sujeito lírico, acabe voltando para dentro de si. (FERRARI, 2002. p, 92).

A autora alude que o ato de repetir está ligado ao fato do sujeito poético recordar, não estabelecer fronteiras cronológicas e sim, propor uma espécie de condensação temporal em que passado, presente e futuro coexistem.

Ricardo Alexandre Rodrigues (2006) apresenta uma leitura sobre a poesia barreana figurar uma espiral. Assim não há como definir um começo, meio e fim. Além disso, afirma que o autor, como Poe, Eliot, Pound, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, pode ser considerado um poeta crítico. Isso por ele expor em seu ofício poético, uma preocupação com as questões da poesia e discutí-las nos seus poemas. Algo possível de ser verificado nos poemas em que o

motivo é o próprio poema. Rodrigues também trata sobre a repetição ser um dos procedimentos que aparecem na lírica de Barros:

A repetição é dos artifícios que aparece na poesia de Manoel de Barros para lançar uma suspeita sobre o conceito de pleno, usado como base do senso comum. Sua produção literária está marcada pelo incômodo diante do idealismo expresso na noção de completo, cheio, absoluto, acabado... tudo que participa do paradigma da certeza. Em seus escritos habitam imagens múltiplas e inacabadas que rasuramos modelos construídos e também reclamam o equívoco, a inutilidade, e a inoperância que repousam nos seres. (RODRIGUES, 2006, p. 26,27).

Para ele, a repetição encenada por Barros tem o propósito de questionar o conceito de verdade absoluta e, sua função, seria estilhá-la. Nesse sentido, a repetição, o fato de retornar se daria por uma busca ou falta, pela incompletude das coisas. Para ele a repetição representa um recomeçar de algo novo. Embora o autor trate da repetição como artifício da lírica de Barros, não aborda sobre isso ser algo ligado aos procedimentos de escrita do poeta.

Isaac Newton Ramos (2009) no ensaio “Manoel de Barros: o encantador de palavras”, publicado no livro **Dos labirintos e das águas: entre Barros e Dickes** (2009), declara que fará uma exposição didática literária da obra barreana para leigos. Isso porque segundo ele, existe um grupo de leitores incluindo professores, que afirmam que a lírica do poeta é de leitura difícil. Na sua explanação, afirma ser sua pretensão ganhar leitores que, conforme ele se “debandaram” para a prosa. Sendo sua maior prerrogativa, na verdade, demonstrar que a poesia do autor não é tão complicada como parece. Na sua concepção, explanando sobre a trilogia das memórias, salienta que o poeta apresenta um sujeito poético infantil e, por isso, entende que sua obra se destina ao público infantil já iniciado na leitura de poesia “(...) um sujeito-poético menino e em virtude de possuírem uma linguagem mais elaborada do que a normalmente utilizada para essa clientela, entendo que se destina a um público de leitores mirins iniciados.” (RAMOS, 2009, p. 86)

Neste ponto, discordo do estudioso. Não creio que Barros pelo simples fato de eger uma voz lírica infantil, esteja de fato visando um público leitor específico. Acredito que sua obra é plena de significados polissêmicos, cujos sentidos são velados, por isso exige que o leitor lance mão de seu “horizonte de expectativa” no ato da leitura. Porém podem se destinar a leitores de todas as faixas etárias. Cada leitor fará um tipo de leitura. Um leitor leigo, adulto ou criança pode buscar apenas uma leitura prazerosa e encontrará isso, há passagens de suas

poesias que são humorísticas. Já um leitor iniciado, poderá encontrar uma gama de sentidos dissipados ali, que quantos mais haurirem, mais será velado.

A propósito, um escritor maduro não restringiria sua produção a um determinado tipo de público. Mesmo porque nos livros ditos infantis contém uma grande preocupação com o ofício poético. Se existem as poesias com encadernação especial para as crianças é uma forma de ampliar o público de leitores, para não ficar naquela restrição de leituras adultas que buscam racionalizar e reconhecer tudo. As crianças, ao contrário, enxergam as coisas mais com percepção com o intuito de descobrir, sentido que o poeta tanto valoriza. O autor afirma que a sua produção lírica é para ser sentida e não entendida. Sendo assim, não há como se criar manuais para orientação da leitura de suas poesias. Isso significaria cair num reducionismo, seria o mesmo que dizer que os leitores não iniciados deverão ser guiados pela percepção de outro para compreender a poesia do autor. Isso quebraria a realização da fruição, premissa maior de texto poético.

Em seguida, Ramos (2009) alude sobre alguns críticos verem de forma pejorativa o fato do poeta se repetir, em especial jornalistas. O pesquisador se arrisca como ele mesmo declara, a dividir os livros do poeta em quatro categorias. Segundo ele, a primeira seria a dos livros que mostram conhecimento erudito aliado a uma irreverência poética; a segunda, formada pelos exercícios de metalinguagem; a terceira categoria contempla elementos surreais, a poesia social e o *non sense*, que se aproxima do gênero fantástico.

Na sequência, o autor faz um levantamento do que considera características básicas da poesia de Barros, afirmando que são temas recorrentes na sua poética: erotização da linguagem, a imagem engraçada do avô, sobre a velhice, transcrições feitas a partir de ditados populares, observação da natureza, imagens surreais, o uso do prefixo “des”, intertexto bíblico, como fazer defeitos na frase, a palavra como brinquedo; relação com as outras artes, o solene e o sujo, sobre os seres ínfimos e coisas desimportantes, poesia existencial, o som da natureza transfeita, sobre grandes homens e sobre Bernardo. Cada um desses elementos reencenados pelo poeta na sua produção poética, elencados por Ramos (2009), é seguido de fragmentos da poesia que comprovam o retorno deles na obra. Entretanto, o autor apenas classifica e enumera as reencenações, não tece nenhum tipo de consideração sobre o que elas significam no projeto estético do poeta brasileiro.

Dadas as categorias de leituras sobre a poesia de Manoel de Barros, apresento uma hipótese de leitura referente à tônica do procedimento poético, penso que este se fundamenta na repetição do sujeito lírico. Já que a retomada consciente visa a confirmação de um projeto estético. Através do uso de coisas banais, do corriqueiro, aquilo que é normalmente desprezado, que se encontra em estado de abandono, transformado, deformado, é importante destacar que essa deformação também se dá na linguagem, que o poeta causa choque, estranhamento ao demonstrar sua atitude lírica inquietante. Seguindo o caminho trilhado por Hugo Friedrich (1991, p. 55-56), entendo que essa deformação se dá de forma positiva, pois é por meio dela que o poeta encena uma nova realidade:

Na deformação reina a força do espírito, cujo produto possui uma condição mais elevada do que o deformado. Aquele “mundo novo”, resultante de tal destruição, já não poderá ser um mundo ordenado realisticamente. Será uma imagem irreal que já não se deixará controlar pelas ordenações normais e reais. (FRIEDRICH).

Das coisas e objetos saturados, sem utilidade surge uma nova e vasta significação, nada está esgotado desprovido de sentido. Com o uso da imaginação e labor, a lapidação das palavras é possível fazer com que o traste, o inútil, ressignifique. E tudo o que normalmente é rejeitado serve para a poesia.

Sobre o poeta, li entrevista concedida ao jornalista José Castelo, **Jornal de poesia**, em que o próprio Manoel de Barros afirma que seu melhor livro é o primeiro, **Poemas Concebidos sem Pecado** (1937), “Tudo o que escrevi depois vem dele”. Ali, eu já tinha a noção do valor linguístico da poesia. Poesia não é para contar história, poesia é um fenômeno de linguagem”. Se o próprio escritor admite que a poesia posterior vem do seu primeiro livro, está admitindo que se repete conscientemente e isso deve sem dúvida fazer parte do seu procedimento literário. Isso me levou às seguintes questões: se o poeta está se repetindo deve haver algum sentido nisso. Qual seria esse sentido? Essa retomada tem profundidade? Ela é simbólica? O que ela encena no projeto estético do poeta? Que interesse o escritor teria em escrever sobre a mesma temática e a mesma sintaxe retorcida? Isso porque o artista não retorna somente à temática; infância, natureza e Pantanal, mas também às mesmas construções simples, esgotadas no aspecto semântico e com base nelas, recria e revela um espaço imagético ressignificado e multissignificativo.

Com estas dúvidas, debrucei-me sobre sua produção poética na busca de saber como e quando ele começara a revisitar sua obra anterior e iniciara a recriação que identificamos na atual poesia. Pude observar que a recriação está presente na maioria das obras lidas, seja com

maior ou menor intensidade, sempre se encontra pegadas de uma na outra. No seu primeiro livro **Poemas concebidos sem pecado** há o registro da primeira aparição do personagem Mário-pega-sapo, homem comum que destinava a maioria do seu tempo a capturar sapos; o poeta fala sobre as pessoas que o entendiam: “Só as crianças e as putas do jardim entendiam sua fala de furnas brenhentas.” E no livro **Matéria de poesia** ([1970] 2010) ele retoma o personagem: “f- Não usar colarinho duro. A fala de furnas brenhentas de Mário-pega-sapo era nua. Por isso as crianças e as putas do jardim o entendiam.” (MP, 148). Aqui é notório a repetição do mesmo verso, cada um escrito num momento diferente e em contextos também diferentes. Com isso fica evidente a hipótese da repetição na poesia do escritor apresentar um diferencial, assim não se configura como mero pastiche do mesmo, conforme exposto por Sanches Neto (1998).

Com a leitura do *corpus* literário de Manoel de Barros, constatei que realmente o poeta repetia versos de produções anteriores, considerei bastante intrigante, isso sem mencionar que já havia ouvido comentários depreciativos em relação à repetição na poesia dele conforme exposto anteriormente. A questão posta era a seguinte, conforme Aristóteles, na **Arte Poética** aprendemos através da imitação de atos e atitudes, ou seja, aprendemos por meio da reprodução, através da repetição daquilo que nossos ancestrais fizeram. Todos os dias nos levantamos, tomamos banho, café, almoçamos, lanchamos, jantamos, banhamos e dormimos, para no outro dia fazer tudo novamente. Entra dias, meses, anos é sempre a mesma coisa, isso é parte do nosso cotidiano, já nos habituamos tanto a fazer o mesmo, que nem sequer paramos para pensar como vivemos um processo contínuo de repetição. Entretanto quando nos deparamos com isto em literatura somos levados a questionar esse procedimento, que na realidade é mais comum do que se pensa.

Tzvetan Todorov em **Estruturas Narrativas** (1969), traz uma visão estrutural sobre o que ele chama de narrativa primordial, que está ligada a início, começo, que é aceita como consenso, mito. Para isso, o autor faz uma releitura da **Odisséia**, o primeiro livro do ocidente, que consta de uma transcrição da narrativa oral. Na sequência, aponta algumas leis elementares da estética dessa narrativa, são elas: a lei da verossimilhança, da unidade de estilos, da prioridade do sério, da não contradição, da não-repetição e a lei antidigressiva. Ele faz uma síntese explicativa de cada uma delas, e ao mesmo tempo, mina algumas como sendo difícil e até mesmo impossível de se respeitar, a exemplo, a lei da não repetição. Conforme o autor, a repetição faz parte da estrutura das narrativas míticas.

Mesmo que a lírica de meados do século XIX já traga em seu bojo as coisas simples do cotidiano das pessoas daquela época e este procedimento não seja mais relativamente novo isso ainda causa impressão dissonante nas pessoas. Pensando desta forma, a poesia do escritor brasileiro tem sido desmerecida por um grupo da crítica literária/jornalística, a qual considera que o autor está plagiando a si mesmo na sua atual produção literária. Na verdade, como encontrei mais especulações sobre tal tema na crítica jornalística, é bem provável que ela compreenda esse fenômeno da poesia de Barros como defeito por falta de um conhecimento mais técnico. É bem verdade que eles leem as obras de forma superficial apenas para resenharem e assim apresentarem ao público, mas não as interpreta de uma forma mais densa, o que provoca uma visão deturpada da literatura de Barros.

Assim, alguns críticos ao fazer uma análise superficial podem prejudicar o escritor e o público. O escritor, no sentido de que ninguém escreve para gavetas, todo texto pressupõe um leitor. Já o leitor, por se privar de ler poesia de qualidade, que à luz de Antonio Candido, contribui para a formação, do homem por aproximá-lo da arte e conseqüentemente levá-lo ao conhecimento mais detalhado de si mesmo e do outro. O escritor, a obra e o público vivem uma relação de dependência. E, se a crítica não realizar um trabalho sério, estudar com mais profundidade antes de tornar suas opiniões públicas, pode contribuir para a não propagação da produção literária, isso num âmbito nacional, fato este que empobrece nossos escritores. Mas felizmente não conseguem empobrecer a arte, entretanto ficará restrita a apenas um grupo de leitores iniciados.

Se o público não tem acesso às obras ou as ignora por ter lido uma resenha depreciativa de determinada obra, isso o faz se apartar de certa maneira da vida social, dado que literatura é comunicação e expressividade. Da forma como a crítica jornalística trata a questão da repetição na obra do escritor em estudo, sem dúvida interfere de forma negativa na interação entre autor, obra e público; isso porque se o leitor já leu um livro do escritor, ingenuamente suporá que já conhece toda a produção do poeta e configuraria sem dúvida um reducionismo. “A integração é o conjunto de fatores que tendem a acentuar no indivíduo ou no grupo a participação nos valores comuns da sociedade.” (CANDIDO, 2000, p. 23). Ora, se o público não tem acesso às obras como pode haver essa integração? Como acontecerá a participação nos valores comuns da sociedade? Como fica a posição do artista na estrutura social, sendo a arte considerada uma criação coletiva? Isto posto uma vez que a obra é

concebida como fruto da iniciativa individual mesclada às condições sociais, assim a arte e a sociedade estão indissolivelmente ligadas.

Erick Auerbach (2001), ao discutir sobre a **Canção de Rolando**, no texto intitulado “A nomeação de Rolando como chefe da retaguarda do exército franco” faz uma discussão a respeito da repetição e como ela figura na referida obra, seguida de uma explicação acerca de sua origem. Conforme o autor, a repetição do mesmo tema tem origem na poética médio latina, sendo característica da oralidade, além disso, ressalta que ela se dá por meio de orações simples, de construção paratática:

[...] tanto as séries de acontecimentos semelhantes como as retomadas são fenômenos cujo caráter se aproxima da parataxe nas formas das orações. Quer, em lugar de uma representação de massas, apareça a enumeração, sempre recomeçada, de cenas isoladas, de conformação e desenvolvimento semelhantes; quer, em lugar de uma ação intensiva, apareça a múltipla repetição da mesma ação, começando sempre no ponto de partida; quer, enfim, em lugar de um acontecimento que se desenvolva em vários membros, apareçam repetidas voltas ao ponto de partida, com, em cada caso, a adição do desenvolvimento de diferentes membros ou motivos: sempre se trata de evitar a recopilação racionalmente articulada e de preferir um processo estacante, justapositor, que avança e retrocede aos empurrões, com que se dissipam as relações causais, modais e até temporais. (AUERBACH, 2001, p. 90-91).

Através da leitura do *corpus* literário do poeta mato-grossense foi possível perceber a figuração da oralidade em sua produção poética. Isto deu-me embasamento para acreditar que a repetição está intrinsecamente presente no procedimento poético do autor. Parece que com o intuito de retorno a uma linguagem “primitiva”, porque a matriz da oralidade leva ao mitopoético. Outra questão importante com relação ao estilo da escrita do poeta são as construções simples paratáticas, ou seja, sem conectivos. Barros condensa a linguagem de modo particular. Por meio da linguagem coloquial aberta a vários sentidos – vale ressaltar que isso é contingência do lirismo – rompe com a sintaxe tradicional, busca uma linguagem ingênua como a infantil. Na verdade, pode-se dizer que sua poesia busca a ingenuidade, coisas comuns, homens comuns, mas com sentido oculto, para isso usa imagens do Pantanal como metáfora, conforme acentuei. Para Auerbach (2001), a repetição produz um efeito anti-tensionado porque ela não acontece na mesma ordem, ou seja, ela pode aparecer no início ou no fim de uma estrofe ou verso. Então é como se fosse um círculo, a saber, a repetição do mesmo que traz o diferente, nisso reside à tensão.

Minha hipótese de leitura é que em Manoel de Barros existe algo semelhante. N’**O Livro das ignoranças** ([1993] 2010) há indícios disso nos versos: “Repetir repetir – até

ficar diferente./ Repetir é um dom do estilo” (p. 300), por meio da própria poesia, o poeta confirma sua técnica. E no **Livro sobre o nada** ([1996] 2010) observo isso funcionando: “Uma palavra abriu o roupão pra mim.” (p. 347) Este é o primeiro verso do poema estruturado de forma fragmentária e no livro **Poemas rupestres** (2004), especificamente no poema “Maçã”, há a retomada deste no 1º verso do poema que apresenta um diferencial, um novo contexto linguístico e rítmico. Isso causa certa estranheza na leitura; repetição do mesmo: sintático, rítmico e temático, aplicado em outro contexto que assume outra significação, o diferente.

Diria que a solução dessa querela está no que Alfredo Bosi ([2000] 2004) denomina de resistência do poeta moderno que, despojado do poder de nomear, voltou-se para a própria poesia:

Furtou-se à vontade mitopoética aquele poder originário de nomear, de *com-preender* a natureza e os homens, poder de suplência e união. As almas e os objetos foram assumidos e guiados, no agir cotidiano, pelos mecanismos do interesse, da produtividade; e o seu valor foi se medindo quase automaticamente pela posição que ocupam na hierarquia de classe ou de status. (BOSI, 2004, p. 164). (grifos do autor)

Com a perda do poder de nomear, que é considerado por alguns povos antigos como o poder de atribuir às coisas a sua verdadeira natureza, o poeta vê-se perdido, sem clareza de que caminho trilhar; pois, desta forma a poesia estava condenada a expressar apenas aquilo que lhe era imposto pela sociedade de consumo, rumo ao progresso tardio no qual tudo se torna passível de troca.

Entretanto, o poeta moderno resiste. Vale ressaltar que mesmo percebendo essa aura moderna em Barros há nele um traço distinto de poetas moderno nos termos de Baudelaire. Barros não acredita mais no futuro, progresso. Neste sentido é mais condizente com o tempo presente. Ele não deseja o saber utilitário da sociedade de consumo, que aliena o homem, busca, pelo contrário, a essência das coisas. O poeta quer antes o homem de espírito livre que não está preso a nenhum convencionalismo. Para essa resistência busca instrumento naquilo que lhe restou, ou seja, a própria poesia:

A poesia, reprimida, enxotada, avulsa de qualquer contexto, fecha-se em um altruísmo altivo; e só pensa em si, e fala dos seus códigos mais secretos e expõe a nu o esqueleto a que a reduziram; enlouquecida, faz de Narciso o último deus. (BOSI, 2004, p. 166).

Como lhe foi negado o direito de nomear, ele teve como único recurso discutir sobre a própria poesia, voltar sobre seus próprios códigos, recriar novas técnicas que delineou uma

reflexão sobre a poesia, através da linguagem, fragmenta o mundo com o intuito de obter encantamento. E haurir algo novo do já dito. Por isso é comum a lírica moderna ser enxergada como dissonante.

O ser e o tempo da poesia (2000) também discute sobre recorrência, não a vê como um defeito mas como um discurso que anda para a frente, como algo bastante significativo: “O mesmo movimento que permite o sossego do retorno pode aceder à diferenciação-para-frente do discurso. *Reiterar, re-correr, re-tomar* supõem *também* que se está a caminho; e que se insiste em prosseguir.” (BOSI, p. 41, 2004), (grifos do autor). Nesse sentido, para Bosi, a repetição também pode representar circunstância de beleza e não defeito, além disso, encenar um efeito de intensificação.

Sobre a repetição, a dúvida era sobre sua origem na literatura. Onde e quando apareceu? Quem a problematizou em seus primórdios? Em um estudo de Gilles Deleuze (1988) encontrei algumas questões que se encenavam como respostas para essas dúvidas. Conforme este pesquisador, a repetição está diretamente ligada ao conceito de simulacro de Platão. Entretanto, para Platão, o simulacro seria um falso pretendente, era uma imitação vulgar de uma cópia, de um modelo superior do qual teria a mesma semelhança. Nesse sentido, a repetição não era encarada como algo positivo, que representava uma possível diferença, um dado que traria uma novidade. Essa cópia era vista como imitação da cópia reprodutora de um modelo. Para Platão, a cópia é uma imagem provida de semelhança, em contrapartida, o simulacro, uma imagem sem semelhança; desse modo, no entendimento do filósofo, a cópia está em um estágio superior ao simulacro. Uma imagem sem semelhança está esgotada de sentido, seria o falso pretendente e seu efeito de semelhança é somente exterior, por isso visto como subversão.

O estudo de Deleuze afirma que a contribuição do platonismo para a filosofia é a fundação da representação:

[...] o domínio da representação preenchido pelas cópias-ícones é definido não em uma relação extrínseca a um objeto, mas em relação intrínseca ao modelo ou fundamento. O modelo platônico é o Mesmo: no sentido em que Platão diz que a justiça não é nada além de justa, a coragem, corajosa etc. – a determinação abstrata do fundamento como aquilo que possui em primeiro lugar. A cópia platônica é o Semelhante: o pretendente que recebe em segundo lugar. A identidade pura do modelo ou do original corresponde a similitude exemplar, à pura semelhança da cópia correspondente a similitude dita imitativa. (DELEUZE, 2003, p. 264).

Conforme o pesquisador, o filósofo grego só instaura o conceito de representação, mas não entra em seus domínios, não a estuda por si mesma, assim ele só a classifica e isso não significa explicar o seu funcionamento. Quem se debruça sobre seus domínios dos gêneros altos aos menores é Aristóteles. Já na época do Cristianismo a representação infinita adquire a prerrogativa de atingir o ilimitado, independente de gêneros maiores ou menores, assim encaminha-a para o “Ser”, isso por instaurar os conceitos de alma e espírito.

Esta definição sobre as três maneiras que a representação foi enxergada serve para situar o sujeito lírico na poesia do escritor em estudo. A hipótese é de que ela se inscreve na premissa do Cristianismo que elege o modelo de representação do homem, sem se preocupar com o gênero, se alto ou baixo. Na tragédia, a representação é do sujeito superior, do homem livre, que leva suas atitudes às últimas consequências; na comédia é a do sujeito inferior, do bufão, do fanfarrão; na lírica, a representação do sujeito se dá no mesmo plano, não há sujeito superior nem inferior, mas igual. Em Barros, é esta a inscrição do sujeito que propicia a elisão entre poeta e poesia.

Entretanto, no decorrer dos séculos o pensamento platônico foi revertido, deslocado por Nietzsche. Conforme exposto anteriormente, o simulacro era visto como subversão, já Nietzsche (1992), ao reverter o platonismo, erige os simulacros, confirma seus direitos e valores:

O problema não concerne mais à distinção Essência-Aparência, ou Modelo-cópia. Esta distinção opera no mundo da representação; trata-se de introduzir a subversão neste mundo, “crepúsculo dos ídolos”. O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o *original como a cópia, tanto o modelo como a representação*. Pelo menos das duas séries divergentes interiorizadas no simulacro, nenhuma pode ser designada como o original, nenhuma como cópia. (grifos do autor). (DELEUZE, 2003 p. 267)

No ato de negar tanto o original quanto a cópia, fica claro que o resultado torna-se diferente. Do mesmo aparece o diferente como uma novidade, um devir. O mesmo e o semelhante não configuram aparências ou ilusões. Isso tem como finalidade produzir um efeito.

Nesse estudo, a pesquisa sobre como a repetição é representativa no projeto estético de Manoel de Barros, visa demonstrar que a reescritura

está intrinsecamente ligada ao procedimento poético do escritor, e, na contramão do que a crítica afirma sobre esse tema em sua poesia, ela não figura como um defeito, mas como circunstância de beleza. Busco com isso, encontrar dispositivos que me deem respaldo para comprovar em Manoel de Barros, os efeitos positivos da repetição, porque ela é o alicerce de seu fazer poético. A retomada é algo ligado à definição de seu projeto estético. Transcorrido um período de aprendizado, vemos a cristalização da técnica de um poeta maduro assenhorando-se de seu processo criativo. Interpretarei os poemas do autor buscando compreender sua atitude lírica, o procedimento poético. Acredito estar nisso a contribuição dessa pesquisa para os estudos literários, é relevante ressaltar que não banalizo a análise dos poemas, até porque é através da leitura deles que encontrarei elementos para sustentar minha hipótese. Atualmente bastante estudados, ao contrário da interpretação da atitude lírica, ainda não tive a oportunidade de ler nenhum trabalho nessa perspectiva.

Pretendo pesquisá-la porque acredito que é por intermédio do estudo da poesia de Barros que encontramos latente a sua lírica do traste, das coisas abandonadas, inúteis, porque parece localizar-se aí sua estética. Com a devida ressalva de que esta poesia não é simples, na verdade é poesia de coisas simples conforme exposto acima. Também afirmar que sua poesia seria regional porque ele encena coisas do Pantanal onde cresceu e vive atualmente, seria fechar com uma aparente simplicidade. Identificada a reencenação, repetição, a criação poética do escritor é bastante ambigua, e essa ambiguidade é condição de Literatura sendo formal e estética. Por falar em forma, é notável ressaltar a preocupação com a concepção artística em Manoel de Barros. Seus poemas têm uma estrutura interessante, alguns são dispostos como entrevistas, com perguntas e respostas, outros mesclam verso e prosa, característica peculiar ao poetar moderno; há ainda outros como se fossem fragmentos, e há os que são em forma de diálogos, à maneira de textos teatrais, outros como se fossem oração. O poeta dispõe das mais variadas técnicas de criação, não se prende a um sistema rígido, fechado, mesmo porque o lirismo emprega recursos próprios a outros gêneros: narrativos e dramáticos.

Sendo assim, penso que a relevância dessa pesquisa estaria no fato de trazer à baila um olhar diferenciado sobre o que a repetição significa no projeto estético de Manoel de Barros. Este olhar que, ao invés de ser reducionista e acreditar que um autor capaz de elidir poesia e linguagem através de coisas banais, considerada pela sociedade capitalista sem nenhum uso e/ou valor, para a sociedade burguesa criasse poesia; arte no labor com a linguagem, estaria

copiando a si mesmo sem nenhum propósito. Isto, seria diminuir o trabalho cuja utilização de coisas desimportantes faz poesia universal e universalizante. Sobre elisão de poeta e poesia, Waldman (1992) afirma: “É ali que poesia e poeta se encenam num fogo lúbrico de encobrir e desnudar, por meio da qual se pode encostar na pele das palavras.”(p. 19)

Para esta autora são as coisas sem valor material para a sociedade capitalista que possuem valor material e interessam ao poeta:

A eleição da pobreza, dos objetos que não têm valor de troca, dos homens desligados da produção (loucos, andarilhos, vagabundos, idiotas de estrada), formam um conjunto residual que é a sobra da sociedade capitalista; o que ela põe de lado, o poeta incorpora, trocando os sinais. (WALDMAN, 1990, p. 26).

No livro **Matéria de Poesia** (1970) pode-se ter uma forma mais nítida, de enxergar a assertiva da crítica:

Todas as coisas cujos valores podem ser
Disputados no cuspe a distância
Servem para poesia

(MP, p.145).

O estudo da repetição temática e sintática como procedimento poético em Manoel de Barros, além de apresentar uma maneira de compreender a atitude lírica do poeta, consequentemente ressalta o aspecto plurissignificativo da arte.

Emil Staiger (1993) também pondera sobre a repetição. Para ele, a repetição é comum a toda criação poética. Através deste recurso que a poesia lírica não se desintegra. Aludindo um pensamento de Hegel, afiança que é por meio dela que o “eu” voltando sempre a si mesmo, atinge uma individualidade. Conforme este escritor, a repetição pode ser de tempo, compasso, ritmo e movimento circular, esta retorna de alguma forma a versos escritos anteriormente, assim aumenta o lirismo. Para Staiger, a rima também configura uma forma de repetição, assim como a assonância e aliteração, argumentando que os mesmos sons suscitam o mesmo estado anímico. “A repetição lírica não traz nada de novo com as mesmas palavras. É a singularidade da mesma disposição interior que ressoa de novo”. (STAIGER, 1993, p. 34)

É dessa maneira que encaro a repetição em Barros. Sempre trazendo algo de novo no elemento repetido. Não há nada parecido com a representação fotográfica, como cópia fiel, mas sim as várias perspectivas que um objeto, no caso dele, a linguagem pode revelar.

Mário César Lugarinho (2005), num estudo sobre o poeta português Manoel Alegre, discorre sobre mito, memória e utopia, em que ressalta a capacidade do poeta em voltar ao passado histórico e cultural português, para daí fazer um revisionismo crítico dos mitos fundadores de seu país. Para reescrever sua tradição literária oriunda de mitos de fundação da nação que privilegiava as classes dominantes, daí propor uma versão que traz à tona a voz do dominado.

O passado, a tradição, então precisa ser recuperado em seu sentido alegórico a fim de estabelecer uma outra História, com um outro sentido que não seja a afirmação da vitória das classes dominantes. (LUGARINHO, 2005, p. 31).

Nesta perspectiva, a forma como o autor concebe a reescritura neste caso, da história, amplia a noção aqui desenvolvida do conceito de repetição e reescritura. Na medida em que não se detém somente na repetição de poemas e versos, bem como de temas e unidades expressivas. Mas encena a possibilidade de se rever toda uma tradição de memória, história e escrita; que pode ser de grande auxílio em um estudo futuro e possa ter como hipótese que o gesto de se repetir do poeta brasileiro, tencione questionar toda uma tradição clássica de escrita.

II

MEMÓRIA INVENTIVA: EVOCAÇÕES POÉTICAS EM MANOEL DE BARROS, DRUMMOND E BANDEIRA

O homem presentifica o seu passado através de remissões, lembranças. Deste modo, mantém fatos ocorridos em épocas pretéritas sempre vivos por meio da memória. A forma como ele retém estes acontecimentos e os traz para o presente, revela sua capacidade de invenção, poder de criação e recriação, caso contrário, elas nada mais seriam do que lembranças nostálgicas de um tempo que não retornará jamais. Assim, não encenariam nenhuma novidade, simplesmente traria à tona uma forma passadista e uma visão romântica, ingênua das coisas/acontecimentos.

Conforme Henry Bergson (1990), o passado sobrevive de duas formas: em mecanismos motores cuja ação se dá por funcionamento automático — ação, e em lembranças independentes, que irá buscar o passado para trazê-lo ao presente — espírito. Esse passado sempre ocorrerá com base em um apelo do presente, se dá através da memória. Para o filósofo, há duas formas de memória. A memória hábito, que nada mais é do que a aprendida, ou seja, repetição do mesmo esforço, adestramento cultural; são aquelas atividades que realizamos diariamente sem mesmo questionar como se deu seu processo de aquisição. Já a memória-imagem é a lembrança pura que traz à tona da consciência um momento único — pode até mesmo substituir a primeira e até dar a ilusão dela. Vale ressaltar que, para evocar o passado em forma de imagem, é necessário abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Memória é agir e agir, viver. É nesse sentido, viver e reviver, de criação e recriação que destaco o tema da memória nesta dissertação.

Ao conceber as remissões como passíveis de submissão à linguagem literária e delas extrair um alto grau de poeticidade, destaco como mestres da memória inventiva três poetas da lírica moderna brasileira, são eles: Manoel Bandeira (Recife 1886 - 1920), Carlos Drummond de Andrade (Itabira 1902 - 1987) e Manoel de Barros (Cuiabá 1916).

Cada um à sua maneira, recorta a infância, a família, os problemas sociais, a preocupação com a criação artística, me refiro aos poemas que glosam sobre a poesia. O motivo das memórias é recorrente nesses três poetas. É premente que a forma de versejar

deles apresenta pontos ora divergentes ora convergentes. Como eles insistem na aplicação do motivo da infância em seus impulsos poéticos, podemos afirmar que isto configura temas recorrentes em seus atos líricos. Então, visou focalizar a representação do sujeito lírico na rememoração do período da infância, ponto similar na criação artística dos três poetas.

O critério de seleção dos poemas deu-se inicialmente pela experiência de leitura de poemas barreanos, assim fui levada ao **Livro sobre nada** (1996); este é composto de 4 partes. A primeira é intitulada “Arte de infantilizar formigas”, formada por um conjunto de 10 poemas; a segunda, “Desejar ser”, é composta por um grupo de 14 poemas; a terceira, “O livro sobre nada”, se constitui de apenas um poema fragmentado, como se fosse aforismos; a última parte, “Os outros: o melhor de mim sou eles”, contém 06 (seis) poemas. Nesta leitura, selecionei para o diálogo interpretativo, o primeiro poema situado na primeira parte, é possível que outros sejam inseridos à medida que a leitura avançar.

A escolha dos outros, “Infância”, Drummond e “Evocação do Recife”, Bandeira se deu pelo método associativo, ou seja, os poemas possuem passagens remissivas do período da infância dos autores, que foram resgatados pelas minhas lembranças de leitora. Possivelmente poderia ser tantos outros que abordassem a mesma temática/motivo, uma vez que as evocações memorialísticas parecem ser uma questão da poesia moderna:

Mesmo quando o poeta fala de seu tempo, da sua experiência de homem entre homens de hoje, ele o faz, quando poeta, de um *modo* que não é o do senso comum, fortemente ideologizado; mas de outro, que ficou na memória infinita rica da linguagem. O tempo “eterno” da fala, cíclico, por isso antigo e novo, absorve no seu código de imagens e recorrências, os dados que lhe fornece o mundo de hoje, egoísta e abstrato. (grifos do autor), (BOSI, 2004, p. 131).

Bosi salienta que mesmo o poeta dizendo de si mesmo e do outro, não o faz de forma ideológica, pois não é sua intenção transmitir mensagem, nem emitir juízo de valor sobre ninguém. Ele não tem a prerrogativa de dizer a verdade, dar respostas sobre nada. Seu intuito é suscitar reflexão acerca das coisas. O autor tece considerações sobre a memória da linguagem:

Nessa perspectiva, a instância poética parece tirar do passado e da memória o direito à existência; não de um passado cronológico puro — o dos tempos já mortos —, mas de um passado presente cujas dimensões míticas se atualizam no modo de ser da infância e do inconsciente. A épica e a lírica são expressões de um *tempo forte* (social e individual) que já se

adensou o bastante para ser evocado pela memória da linguagem. (grifos do autor), (BOSI, 2004, p, 131-132).

A guisa de informação esclareço que, mesmo em se tratando de poemas memorialistas, não creio se tratar apenas da realidade empírica dos poetas, mas da capacidade da memória selecionar determinados acontecimentos pertencentes à realidade cotidiana. Estes são lembrados, recriados e revividos, tamanha é a capacidade e inventividade dos autores. Todavia, por razões temáticas e formais fui levada a esses três poemas, que aqui serão analisados à luz das memórias remissivas no discurso poético dos escritores.

Barros, desde o início de sua jornada poética, retoma a época de infância, corta o mundo pelo olho do menino e mais, fala do lugar dele. Nele, a criança não é tutelada e/ou castrada pelo adulto, assim sendo, a vemos usufruindo de uma liberdade que apenas, os desarrazoados, na figura dos andarilhos e os velhos, desenho cômico dos avós, dispõem. **Poemas Concebidos sem Pecado** (1937), traz em seu bojo essa temática. Entretanto, isso não apaga a presença do adulto culto na orquestração do verso, marcado pelo sujeito da enunciação que pressupõe a participação de um autor e um leitor implícito. No poema, são dados pela existência dos enunciados.

Drummond, no início de sua trajetória literária usava uma temática variada, o que conforme Antonio Candido (1995) foi considerado como inquietudes na sua poesia, mas à medida que vai adensando nos meandros da lírica, volta ao cenário da infância lhe dando uma cor especial a exemplo em **Boitempo-menino antigo I e II** (1973). José Guilherme Merquior (1990) comenta que em **Boitempo**, o poeta, através da mistura de gêneros, penetra um veio humorístico em sua lírica.

Bandeira também, dentre outros temas, traz para sua criação poética as memórias do tempo de infância no Recife e lhe acrescenta um verniz encantador. Mas neste, vemos que o adulto impinge sua vontade à criança: “E eu tinha raiva de ser menino porque não podia ir ver o fogo”, (BANDEIRA, 2005, p. 23). Como o poeta escreve num período anterior a Barros e Drummond, vemos inscrição de sua lírica que busca libertação nos outros dois poetas.

Bandeira propõe simultaneamente uma poética da libertação, mas, ao mesmo tempo em que se volta contra as propostas da poesia anterior, ele vai colocar-se para os poetas mais jovens que ele, como Carlos Drummond de Andrade, como exemplo de alguém que procura a poesia em uma confidência. (BOSI, 2001, p. 95).

Em Barros, tudo que temos como referência, orientação, se desintegra ante nossos olhos e a noção de verdade cai por terra. Esta técnica pode assinalar também uma inquietação no estado anímico do versificador. Preocupado com o processo de criação artística, retoma as suas poesias no sentido de limá-las, burilá-las na busca de superar versos por ele considerados do ponto de vista formal, irrealizados. A reencenação na obra *Manoelina* não pode ser vista como saturação, desgaste, este ato de insistir na repetição, objetiva perquirir, questionar o senso comum, com sua hiperbólica noção de certezas absolutas.

Insistir em Barros, evidencia que através do óbvio pode se encontrar o diferente, o devir das coisas, principalmente da vida, pois esta pulula em sua poesia, em toda sua transitoriedade e fragilidade. Na insistência, almeja destacar as coisas e as vidas diminuídas distante de regras, paradigmas sociais convencionais. Em se tratando de Barros, luz na luz é sombra, o que aparenta obviedade, no caso a imagem do Pantanal; na verdade precipita o leitor num mundo obscuro; cheio de dúvidas, que o remete sempre a uma releitura na esperança de encontrar a explicação do elemento que faltou para obter a desejada compreensão. Mas ao contrário, se depara com o riso — é quase impossível ler seus poemas sem sorrir; provocado pelo — *clown* que brinca com palavras. Nessa perspectiva, o leitor vê-se desorientado, pois é conduzido a algo que furta seu entendimento e tudo que tem como lógico se descedimenta.

Presumo que este seja de fato o efeito que o poeta pretende atingir no leitor, visto que realmente não tem a intenção de comunicar, uma vez que leva a saturação determinadas palavras, a exemplo: água, pássaro, árvore, sapo, pedra, dentre outras. Dessa forma, Barros deslexicaliza palavras dicionarizantes para lhes trazer um ressignificar, fazendo com que o leitor desavisado se sinta estrangeiro em sua própria língua.

O plano do conteúdo é relativamente simples, se apresenta de forma invariável, mas no que tange ao plano da expressão, apresenta múltiplas variações. Como o poeta não utiliza enquanto motivo para sua poesia coisas, grandes, valorosas, no plano do conteúdo, encontra no plano da expressão, uma forma graúda para expressar este conteúdo ínfimo. Mas o valor não reside somente em um ou no outro, mas no processo que vai de um ao outro, a significação.

Quando abordo sobre o leitor, não me refiro ao leitor empírico, aquele de carne e osso, mas ao leitor ideal, seja, aquele que é construído pelo próprio texto, conforme Umberto Eco, o leitor modelo:

Um texto é um dispositivo concebido para produzir seu leitor-modelo. (...) Um texto pode prever um leitor-modelo com o direito a fazer infinitas conjecturas. O leitor empírico é apenas um agente que faz conjecturas 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 conjecturas 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).

Barros em sua poética estabelece uma relação de jogo com o leitor, o plano do conteúdo de sua poesia se apresenta de certa forma, com bastante obviedade. As palavras são relativamente simples, como já disse, estão enraizadas no campo semântico da natureza. Mas no tangente ao significado, vemos um velamento que sempre precipitará o leitor a um mundo de dúvidas, que frequentemente o levará a uma releitura. No entanto, o ato da releitura longe de oferecer uma apreensão dos sentidos, o precipitará numa infinidade de leituras possíveis:

A cada época pode acreditar, com efeito, que detém o sentido canônico da obra, mas basta alargar um pouco a história para transformar esse sentido singular em sentido plural e a obra fechada em obra aberta. A própria definição da obra muda: ela não é mais um fato histórico, ela se torna um fato antropológico, já que nenhuma história a esgota. A variedade dos sentidos não depende pois de uma visão relativista dos costumes humanos; ela designa, não uma inclinação da sociedade para o erro, mas uma disposição da obra à abertura; a obra detém ao mesmo tempo vários sentidos, por estrutura, não por enfermidade dos que a lêem. É nisso que ela é simbólica: o símbolo não é a imagem, é a própria pluralidade de sentidos. (BARTHES, 1999, p. 212-213).

No fragmento de Barthes constatamos que é impossível ao leitor apreender todo o sentido de uma obra, pensar dessa forma seria reducionismo. Nesta perspectiva levanta outro questionamento, o de que não devemos impor uma leitura unívoca como sendo a única possível de uma obra, isso configuraria autoritarismo e/ou despotismo intelectual, esse tipo de pensamento não condiz com o nosso tempo. Não estou fazendo apologia à anarquia no ato de leitura, mas apenas salientando a existência de várias possibilidades de leitura de um texto. Mas tais possibilidades apresentam um limite para a interpretação que é oferecido pelo próprio texto.

Ao lançar mão desse artifício, o poeta infiltrará o leitor numa possibilidade de leituras/interpretações múltiplas e conferirá um caráter de movimento e abertura da sua obra.

A obra em movimento para Eco:

É a possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é convite amorfo à intervenção indiscriminada: é o convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor (ECO, 2008, p 62).

O movimento convida o leitor a contemplar a obra sobre diversas perspectivas, em se tratando da poesia de Barros, assim como nos outros poetas por serem textos inscritos na modalidade escrita. Embora vemos claramente um diálogo com a tradição oral da linguagem, o leitor, orientado pelo texto/poema será conduzido a uma releitura. Em cada uma poderá depreender um novo viés de interpretação, isso pelo fato da obra se apresentar, conforme ressaltei, inacabada. Em Barros, isto pode ser observado até mesmo pelo seu caráter de constante reescritura, o que confere a sua lírica um amplo grau de abertura.

Sobre a abertura de uma obra, conforme Eco (2008), acontece pelo fato dela dispor de várias integrações, complementos produtivos concretos, propiciando o jogo de uma vívida estrutura intrínseca à obra, mesmo sendo inacabada é válida porque suscita resultados múltiplos.

Nas retomadas, o escritor pinça as memórias da infância com tal intensidade, que elas configuram a pedra angular de seu *corpus* literário. Tanto que isso constitui o âmago de suas produções recentes. O poema selecionado do *corpus* de Manoel de Barros está inserido na primeira parte do **Livro sobre o Nada** ([1996]) 2010):

As coisas tinham para nós uma desutilidade poética.
 Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso
 dessaber.
 A gente inventou um truque pra fabricar brinquedos
 com palavras.
 O truque era só virar bocó.
 Como dizer: Eu pendurei um bentevi no sol...
 O que disse Bugrinha: Por dentro de nossa casa passava
 um rio inventado.
 O que nosso avô falou: O olho do gafanhoto é sem
 Princípios.
 Mano Preto perguntava: Será que fizeram o beija-flor
 diminuído só pra ele voar parado?
 As distâncias somavam a gente para menos.
 O pai campeava campeava.
 A mãe fazia velas.

Meu irmão cangava sapos.
 Bugrinha batia com uma vara no corpo do sapo e ele
 virava uma pedra.
 Fazia de Conta?
 Ela era acrescentada de garças concluídas.
 (LSN, p. 329).

A voz lírica mimetiza uma cena coletiva no poema, aduzida pela lembrança. O quintal é reconstituído e povoado através dela. As brincadeiras, o faz de conta são suscitados e revividos através da memória criadora. Aqui acontecimentos banais ganham uma dimensão estética impressionante. As brincadeiras de crianças assomam-se à preocupação com a criação artística que é observada desde o 1º verso do poema: “As coisas tinham para nós uma desutilidade poética”. O verso evidencia que a matéria da poesia é coisa sem utilidade, fatos desimportantes que se não fossem resgatados pela memória inventiva do poeta, estariam destinadas ao esquecimento.

O 2º verso, enfatiza o quão rico era o “dessaber”, nesse sentido, questiona o saber, o eruditismo, verso 6, “O truque era só virar bocó”. Bocó é aquela pessoa destituída do saber ossificado na sociedade capitalista. É o homem de espírito livre que serve para poleiro de pássaro, para juntar lodo, pegar sapo, enfiar prego no horizonte, como tantos personagens que circulam na sua obra, por exemplo: Ernesto Raizama, Bernardo, Bola Sete, Mario Pega-sapo, Mano Preto, dentre outros. O poeta subverte a lógica, para valorizar as coisas diminuídas, empobrecidas, que nesse caso, têm valor pelas sensações suscitadas pelo estado provocado. Além disso, seu valor reside no que permite a invenção de truques para fabricar brinquedos com palavras. Neste gesto, o sujeito lírico pode nomear as coisas, assim traz para si a prerrogativa de primeiro homem a quem segundo Bosi, fora dado o poder de nomear: “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).

O prefixo “dês”, nos versos 01 na palavra “desutilidade” no 03 “dessaber”, são correntes na Língua Portuguesa popular e se inscreve na criação de neologismo, amplamente usado na lírica do poeta; e, depreendo que é mais um daqueles elementos recorrentes no húmus poético do autor. O uso constante deste prefixo enfatiza o diálogo com a tradição oral da linguagem popular; simples, repleta de poeticidade, visto que emprega esse prefixo desde seu livro de estréia, **Poemas concebidos sem pecados** (1937). Na primeira parte do livro, intitulada

“Cabeludinho”, em que o poeta explica o nascimento do menino. “— Disilimina esse, Cabeludinho!”, proferido por um menino no meio da partida de futebol.

Sendo Barros um poeta de consciência poética aguçada, apreendeu a palavra em questão ouvida no momento de diversão na infância e passou a criar baseado nela, aquilo que será o pêndulo da sua linguagem poética: os neologismos. Em **Memórias inventadas a infância** (2003), num poema que leva o mesmo título da primeira parte do 1º poema de sua primeira obra, “Cabeludinho”, configura a minha hipótese da repetição/reescritura de poemas primevos no *corpus* maduro, através da rememoração da infância, busca explicar as suas escolhas gramaticais e lexicais.

O sujeito lírico evoca suas lembranças pretéritas e as presentifica através da memória, isso se dá pela predominância de verbos no pretérito, o que indica fato decorrido. Ainda em relação às categorias gramaticais, há incidências de substantivos simples que sedimentam um aspecto comum de existência. Isto propicia a imersão nos fragmentos da vivência dos fatos evocados.

Nos aspectos sonoros, observamos que o ritmo é lento, marcado por vários sinais de pontuação, ponto final, dois pontos, ponto de interrogação, reticências e também por *enjambement* que são as pausas sintáticas nos versos, 2, 4, 8, 10, 12, 18, que dão um tom quase narrativo ao poema; em contrapartida, os aspectos sonoros são ressaltados. Há a oscilação de sons abertos e fechados, e o predomínio da assonância das vogais, /i/ e /o/ e aliteração das consoantes /t/ e /r/.

Inicialmente o sujeito lírico não expõe apenas sua emoção interior, mas de seu grupo familiar, só no verso 7 aparece a 1ª pessoa dando a impressão de concomitância dos acontecimentos evocados. Nos versos seguintes volta para o ponto de observação e no verso 17 retorna para a 1ª pessoa. Vemos nele, uma pluralidade de vozes que podem ser observadas no poema através do discurso indireto e do direto. O sujeito poético delega vozes aos *actantes* do enunciado, quando eles falam, assumem a postura de interlocutores:

Como dizer: Eu pendurei um bentevi no sol...
 O que disse Bugrinha: Por dentro de nossa casa passava
 um rio inventado.
 O que nosso avô falou: O olho do gafanhoto é sem
 Princípios.
 Mano Preto perguntava: Será que fizeram o beija-flor
 diminuído só pra ele voar parado? (LSN, p. 329).

O sujeito poético é astuto ao manejar este jogo entre discurso direto e indireto. Ao encenar os *actantes* falando por si mesmos, o efeito de sentido construído é o da realidade, pois a sensação que suscita é que os próprios personagens tomam a fala para si:

O discurso direto, em geral, cria um efeito de sentido de realidade, pois dá a impressão de que o narrador está apenas repetindo o que disse o interlocutor. Tanto esse fato é verdadeiro que, quando se narra em discurso direto, o que se pergunta ao narrador é se o interlocutor disse com aquelas palavras mesmo. (FIORIN, 1994, p. 79).

Apesar de o texto em estudo pertencer ao discurso lírico, vemos aqui um aspecto formal intrínseco ao narrativo, mas isso serve apenas para conceder a voz a outrem. Com este recurso a *persona* poética inscreve a enunciação reportada, que é a configuração de um simulacro de enunciação visto que o sujeito poético também pode ser o interlocutor.

Esse procedimento acontece nos três poemas, em “Infância”, quando o sujeito poético dá voz à negra que chama para o café e na repreensão da mãe para não acordar o irmão que repousa no berço, contudo aqui, acontece com menor intensidade:

No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu
a ninar nos longes da senzala – e nunca se esqueceu
chamava para o café.
Café preto que nem a preta velha
café gostoso
café bom.

Minha mãe ficava sentada cosendo
olhando para mim:
– Psiu... Não acorde o menino. (ANDRADE, 2008, 93)

No fragmento do poema “Infância”, através da gradação marcada pela anáfora da palavra “café”, o intuito é de intensificar a fala da negra e como os versos são curtos isto lhes dá uma musicalidade. Quando atribui fala à mãe, faz de uma forma diferente, o verso é antecedido por travessão, seguido de uma onomatopéia “psiu”, e depois a advertência. Neste poema a presença do sujeito poético na cena é bem óbvia até pelo uso dos pronomes pessoais, “eu”, “meu”, “minha”, e “mim” em quase todos os versos.

Já no “Evocação do Recife”, o procedimento de dar voz aos *actantes* e transformá-los em interlocutores acontece em quatro situações. Na primeira quando o sujeito poético concede voz aos meninos que brincam na rua: “Coelho sai!/Não sai!”, Ao ouvir a voz das meninas

que ao longe entoam cantigas de roda: “Roseira dá-me uma rosa/Craveiro dá-me um botão”. Nas festas religiosas:

Uma pessoa grande dizia:/Fogo em Santo Antonio!/Outra contrariava: São José!”. Nos pregões de feira livre: “Ovos frescos e baratos/Dez ovos por uma pataca. (BANDEIRA, 2005, p. 24).

Neste poema, a pluralização das vozes é mais evidente que nos outros, porque aqui eles se dão sempre numa indeterminação, elas são coletivas, são vários personagens na cena, os meninos, as meninas, uma pessoa grande, outra que contraria os gritos dos feirantes no pregão. Aqui a *persona* poética também é bem marcante, assim como nos outros poemas, o emprego de pronomes, pessoais e possessivos; “eu”, “meu”, “minha”, “me”, além disso, o emprego do verbo / ter/ no presente do indicativo, que presentifica o fato no momento da fala do sujeito lírico.

Enfim, nos três poemas há a presença dos sujeitos poéticos na cena e nos enunciados, nem poderia ser de outra maneira visto que são poemas memorialísticos e necessitam de pessoa, espaço e tempo. Configuram a realização do discurso lírico. Nos três poemas há debreagens internas, que se dão na forma de diálogos em discurso direto, nos poemas mais de uma pessoa toma a palavra, estas instâncias são subordinadas umas às outras.

Nos três poemas o espaço é bem delimitado, a observação atenta de lugares. No poema de Barros, o espaço retratado é o fundo do quintal da casa, no Pantanal, local que ambienta quase toda sua produção poética. O “Infância” de Drummond é ambientado na casa da fazenda em Minas, também recorrente em sua poesia. Já “Evocação do Recife”, o espaço é citadino e há outros poemas do autor citando este lugar, a exemplo: “Profundamente” que logo reporta “Evocação do Recife”:

Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo
 Minha avó
 Meu avô
 Totônio Rodrigues
 Tomásia
 Rosa
 Onde estão todos eles?
 — Estão todos dormindo
 Estão todos deitados
 Dormindo
 Profundamente. (BANDEIRA, 2005, p. 30).

Em relação ao tempo, vemos nos três poemas uma indefinição, não há indícios de dias, meses, anos, datas e horas marcadas. Só sabemos que a partir do presente evocam o

passado trazendo-o à tona num novo contexto imaginativo, submetendo-o à recriação. Conclusão que pode ser referendada com este pensamento:

Mas o tempo da poesia não é o tempo da revolução, o tempo datado da razão crítica, o futuro das utopias: é o tempo de antes do tempo, o da ‘vida anterior’, o que reaparece no olhar da criança, o tempo sem datas. (PAZ, 1984, p. 67).

Todavia, nos três, vemos a presença do tempo natural, o tempo da transformação da natureza imbricado no tempo histórico, em que a marca é a ação do homem, para ressaltar o aspecto de transformação. Tanto em Barros, quanto em Drummond e Bandeira o passado não é aduzido por si mesmo, mas é ligado ao presente vivo, na busca por compreender o lugar necessário do passado na construção e continuação histórica. Os autores não confundem passado e presente, tudo tem seu lugar marcado e necessário no tempo. O passado é ativo e determinante no presente para dar dimensão ao futuro, assim eles atingem uma plenitude temporal que é sensível e visível.

O tempo pretérito neles é inventivo, produtivo, proporciona humanização criadora dos fatos e lugares recordados, desta forma, transformam o espaço em lugar histórico de vida para o homem, em um repetitivo histórico do mundo que os circundam. Assim o espaço é o lugar do homem e sua atividade criadora, expressa a vida na vida. A diferença é que em Bandeira e Drummond distinguimos um veio saudosista, nostálgico, ausente em Barros.

Conforme venho discutindo, o tema da infância é comum na produção dos três poetas em estudo; em Barros já expomos algumas nuances sobre como isso acontece, sempre partindo do presente em busca das remissões das lembranças pretéritas. Isso é semelhante em Drummond e Bandeira, mas há uma diferença sobre essas lembranças trazidas à baila.

No poema “Infância” de Drummond, vemos através da explanação das lembranças infantis do sujeito lírico, um ambiente familiar, fatos corriqueiros, que poderiam ter acontecido num dia qualquer. Há a predominância de tempos verbais no pretérito imperfeito: “montava”, “campeava”, “ficava”, para reforçar a ideia de acontecimentos passados. O ritmo do poema é lento, que confere uma direção narrativa, efeito proporcionado pelos sinais de pontuação e por *enjambement*; também pelo fato das *actantes* proferirem suas falas através do discurso direto. Outro ponto que contribui para isso são as predominâncias dos substantivos, caracterizam aspecto simples de existência.

O sujeito lírico está num espaço rural, fazenda, lugar amplo, embora a cena retratada seja coletiva, parece não haver nada de divertido para o menino fazer; cada um preocupado com seus afazeres domésticos, assim os adultos parecem não tomar consciência da monotonia na vida da criança:

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
 Minha mãe ficava sentada cosendo.
 Meu irmão pequeno dormia.
 Eu sozinho menino entre mangueiras
 lia a história de Robinson Crusoé,
 cumprida história que não acaba mais. (ANDRADE, 2008, p. 93)

Podemos dizer que o poema trata também de uma história de leitura, isso parece ser uma preocupação de Drummond, no poema “Biblioteca verde”, aborda esse tema:

Papai, me compra a Biblioteca Internacional de Obras Célebres.
 São só 24 volumes encadernados
 em percalina verde.
 Meu filho, é livro demais para uma criança.
 Compra assim mesmo, pai, eu cresço logo.
 Quando crescer eu compro. Agora não.
 Papai, me compra agora. É em percalina verde,
 só 24 volumes. Compra, compra, compra.
 Fica quieto, menino, eu vou comprar. (ANDRADE, 2008, p. 123).

Para fugir da solidão, o eu lírico, se refugia na história das aventuras do Robinson Crusoé, porque enquanto sua vida é uma pasmaceira, a do herói Robinson é povoada de aventuras, então a história comprida lhe faz com que viva essa experiência e a presentifique. Isso se dá pela mudança nas formas verbais que eram do passado, para a de concomitância nos versos: “Eu sozinho menino entre mangueiras/lia a história de Robinson Crusoé,/cumprida história que não acaba mais”. Desta forma, a história é trazida para o tempo da fala do menino. Logo depois, com a fala da negra que chama para o café, os acontecimentos são novamente remetidos ao passado, só voltando a dar ideia de presentificação na advertência da mãe para não acordar o irmão menor que dormia no berço. No caso de “Biblioteca verde”, tudo que a *persona* poética guarda dentro de si.

O sujeito lírico do poema “Infância”, ao rememorar o passado e presentificá-lo, faz isto com uma dicção nostálgica. É como se a vida que ficou perdida no passado fosse mais bela, poética do que a do presente: “E eu não sabia que minha história/Era mais bonita que a de Robinson Crusoé”. Há um pensamento manifesto de que as histórias comuns, de pessoas simples, abrigam mais beleza que as grandes histórias de heróis.

No poema de Barros é possível verificar uma forte inscrição do “Infância” de Drummond. Os pais desempenham atividades similares, coisas simples do cotidiano rural. Em Drummond: “Minha mãe ficava sentada cosendo/, Lá longe meu pai campeava”. Em Barros: “A mãe fazia velas/ O pai campeava campeava”. Há impressão de que Barros praticamente reescreve o poema de Drummond.

No “Evocação do Recife”, o tema abordado também é o da memória da infância, mas enquanto o poema da primeira parte do **Livro sobre nada** e “Infância” são ambientados no espaço rural, que dá ideia de amplidão, em contrapartida, propicia a expansão das emoções e lembranças do sujeito poético; neste poema o espaço retratado é o da cidade, isso demarca limites. Porém, a tônica das lembranças da infância perpassa todo o poema cujos versos são irregulares, numa constante oposição de versos longos e curtos, é bem mais extenso que os outros, o que configura o poema em prosa. Assim, como eles apresentam uma dicção narrativa, o ritmo ao longo do poema oscila entre ascendente e descendente. É perceptível a quebra da estrutura linear do discurso que indica a superposição de ideias, sentimentos, além de sugerir o livre fluxo de consciência nas digressões “(Dessas rosas muita rosa/Terá morrido em botão...)/ (Tenho medo que hoje se chame do Dr. Fulano de tal)”. E nas evocações saudosistas: “Capiberibe/– Capiberibe”, (BANDEIRA, 2005, p. 23-24).

O poema inicia pelo vocativo, “Recife” 1º verso, para em seguida, apresentar uma ideia de negação ao que a cidade se transformara no decorrer do tempo. Isso pode ser verificado em toda a primeira estrofe, no anaforismo dos advérbios de negação e na conjunção adversativa /mas/. Nesta estrofe, a voz lírica, apresenta de uma forma objetiva, a sua reprovação ao que a cidade se tornara, num centro de comércio capitalista, onde cada indivíduo vive atropelado e no anonimato. Nesta mesma estrofe, seguindo o mesmo viés, alude que com o tempo aprendeu a amar depois por causa das revoluções libertárias. No entanto, ainda não é esse Recife que o sujeito lírico procura na sua memória, ao contrário, a busca é pela cidade da sua infância.

Na segunda estrofe do poema, quando o sujeito poético se deixa levar pela memória, dá vazão a elas, trazendo-as para um novo contexto imaginativo, é como se ela voltasse em forma de imagens, por meio da hipotipose ele cria imagens pictóricas através das palavras:

A rua da união onde eu brincava de chicote-queimado e partia as
[vidraças da casa de dona Aninha Viegas
Totônio Rodrigues era muito velho e botava o pincenê na ponta
[do nariz

pela perspectiva de Maurice Halbwachs (1990) afiança que a memória é uma construção psíquica e intelectual que motiva uma representação seletiva do passado, que não é somente a do indivíduo, mas de um indivíduo inserido num contexto familiar, social e nacional. Nesse ponto de vista, a memória é um trabalho sobre o tempo, sobre o tempo vivido, conotado pela cultura e indivíduo. Sabemos que o tempo não flui uniformemente, o homem tornou o tempo humano e, cada sociedade, classe, o vive diferentemente, assim como o indivíduo.

O veio saudosista em Bandeira é bem evidenciado em todo o poema, a forma como o sujeito lírico apresenta suas memórias como se fosse um painel do tempo da meninice em que tudo transpirava poesia. Os nomes das ruas: “Rua da União”, “Rua do Sol”, “Rua da saúde”, por si só são carregados de lirismo. O sujeito poético teme o não lirismo dos nomes substituto das ruas, que podem ser “Dr. Fulano de tal”, apagando toda a magia do lugar.

Disso, entendo que não só Bandeira, mas Barros e Drummond também fazem incursões pela memória social, entretanto, diferentemente de Bandeira que parece enfatizar a memória coletiva. Na verdade, o que os poetas fazem é se apropriarem das memórias da infância para reelaborá-las num outro momento da imaginação; exporem experiências vividas e ou fingidas/inventadas e recriá-las através da linguagem poética.

Mesmo o retorno à memória, as lembranças de tempos idos serem empregados constantemente na literatura moderna, verificamos que isto não é um artifício comum à contemporaneidade. Na verdade, é bastante comum à Literatura Brasileira, desde **Marília de Dirceu** (1792) de Tomaz Antonio Gonzaga, este tema é apresentado na nossa literatura e no decorrer dos tempos foi ganhando uma nova roupagem. Em Gonzaga, a literatura encenava a vida de grandes homens e sua derrocada. O eu lírico canta as confissões amorosas e a passagem de um período glorioso de sua vida para a passagem de infortúnio e banimento. Já na poesia do século XX e XXI a recriação pela memória é de acontecimentos rotineiros, coisas banais, quase míopes relacionadas à vida de homens simples que buscam atingir o inapreensível. No raciocínio que venho demonstrando, os poetas modernos tratam de questões prementes ao tempo em que vivem, através de suas obras podemos encontrar o espírito de um tempo.

Nos poemas em estudo, vimos como os poetas rememoram fatos comuns de suas memórias e as trazem à tona, submetendo-as a um novo contexto imaginativo, com o qual as recriaram. É nesse sentido que reside o valor estético delas, caso as representassem em seu

sentido literal, não teria nada de novo. Seu valor está no que traz de original, de invenção de transvisão como Barros enfatiza no poema “As lições de R. Q.”

AS LIÇÕES DE R. Q.

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

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

Até inventei mulher de 7 peitos para fazer vaginação
 Comigo.

(LSN, p. 340-350).

Existem fronteiras entre memória e imaginação? A força da memória repousa em sua mobilidade para metamorfosear-se e recriar-se. Manuel de Barros, em seu poema “As lições de R. Q.”, **Livro sobre o nada** (1996 [2010]), imbrica memória e criação ao reconhecer a necessidade do homem em “transver o mundo”. Num verso primoroso, ele registra a transvisão que, do seu ponto de vista fala melhor da natureza imaginativa da memória, a saber: “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê”. O que ficou para trás, se torna inatingível em sua realidade concreta e apreensível, assim na memória, já se encaminha para o futuro. Então, “transver” configura a própria experiência do acontecer memorante/recordante.

Na imaginação propriamente dita, acontece a ampliação do pensar, o risco da irrealidade, o sonho, o devaneio, a previsão, a possibilidade de algo ligado aos acontecimentos presentes e passados. Relaciona-se simplesmente à concepção do inexistente. Porém, é a capacidade para criar algo novo que baseado no decorrido, ganha forma, se torna possível, pois há uma força prospectiva na imaginação. Por meio dela temos acesso a presentificação do ausente, desde que percebido. Perceber e imaginar são gestos simultâneos e se impregnam mutuamente embora, sempre, tentemos diferenciá-los.

O que fica evidente na rememoração encenada por Barros, Drummond e Bandeira é que os poetas buscam cada um à sua maneira, a capacidade inventiva provinda da memória. O ir e vir, o deslindar do tempo é o que conduz a voz lírica ao aprendizado do “desver”, “desformar” e que metamorfoseia nos aspectos que não fossem por isso, jamais veríamos como mutáveis. Isto faz com que encontremos na memória até mesmo o que não vivenciamos, tamanho é seu poder de invenção e criação.

III

EFEITOS ESTÉTICOS DA REPETIÇÃO NA LÍRICA DE MANOEL DE BARROS

1.1. Origem do sujeito poético: “Cabeludinho”

Neste estudo da poesia de Manoel de Barros, destaco os efeitos da repetição: temática, construção de imagens desconcertantes, linguagem infantilizada; prefixo **des**, como em “dessaber”, “desimportante”, “descomeço”, dentre outros; preposição **de**, como em, “falou de sério”, “de ateu”, “de eu ter olhos azuis”; frases distorcidas, do símile pintura e poesia. Olhar para o míope, o desprezo, o abandono, o silêncio; palavras erotizadas, campo semântico da natureza, seja animal, mineral e vegetal; a metalinguagem, a evocação pela memória, da reiteração de figuras, a criança, o pássaro, o andarilho, o homem erudito, o avô e a avó. Tais recorrências, ou a reescritura desses elementos norteiam a produção do autor, concebo que em sua obra, isso figura como a cristalização de seu procedimento artístico. No gesto de se repetir/reescrever, o poeta vai burilando, limando suas poesias e insuflando-lhes uma imagística próxima à perfeição, conferindo-lhe um caráter de inacabamento e simultaneamente, movimento.

Por esta ótica, não dá para atribuir à poesia de Barros, início, meio e fim; ela é poesia cíclica, sempre volta para o ponto de onde partiu e parece trazer em seu bojo o desejo de se colocar antes do início e depois do fim. Segundo Rodrigues:

O movimento aleatório de que tratamos, sem trajeto pré-escrito porque não divulga nem partida nem ponto de chegada, traz à baila a imagem da espiral presente na natureza: o furacão, o cosmos, o redemoinho das águas... Como fenômeno da natureza, o movimento da espiral trapaceia com a noção de referencialidade, cuja função é programar um acontecimento. O ponto de referência abafa o efeito da surpresa. Pedimos um ponto de referência porque não queremos errar o caminho e ter surpresas desagradáveis. (RODRIGUES, 2006, p. 34-35).

Manoel de Barros apresenta a cristalização de um desejo da Lírica Nacional. Ele coloca em prática técnicas almeçadas por Drummond e Manoel Bandeira. Drummond, depois de passado seu período de aprendizado, já dominando suas técnicas, retoma suas produções anteriores e volta para a infância, numa espécie de rememoração, isso é observado em

Boitempo I e II (1968-1973-1979). Bandeira em “Poética” (1930) afirma que deseja o lirismo dos loucos, está farto de normas e convenções, manifesta em tom revolucionário o seu descontentamento com a lírica do momento. Barros no seu livro de estreia, **Poemas concebidos sem pecado** apresenta memórias da infância e lirismo dos loucos, dos idiotas de estrada, pessoas comuns que não têm a vida regida por convencionalismos. O que é ansiado por Bandeira, é realizado por Barros n**O livro das ignoranças**:

II

Conheço de palma os dementes de rio.
 Fui amigo do bugre Felisdônio, de Ignácio Rayzama
 e de Rogaciano.
 Todos catavam pregos na beira do rio para enfiar no
 horizonte.
 Um dia encontrei Felisdônio comendo papel nas
 ruas de Corumbá.
 Me disse que as coisas que não existem são mais
 bonitas.

(LI, p. 316).

Este poema encena o lirismo dos loucos, dos mendigos, numa oposição explícita entre real e irreal, lógica e ilógica. A imagem dos dementes amigos nos versos 4 e 5 é encantadora e desconcertante, causa serenidade e estranheza, aqui o poeta pinta um quadro com palavras. Do ponto de vista da lógica é impossível enfiar pregos no horizonte. Na sequência nos versos 6 e 7 a imagem real é assustadora, chocante; o fato de encontrar o amigo vagando pelas ruas, supostamente revirando lixeiros para matar a fome e comendo vorazmente o que encontra pela frente é terrível, além disso, retoma uma discussão empreendida por Bandeira naquele poema “O bicho”. Além disso, opõe a lógica do são pela do não-são — do doido, põe ambos lado a lado pelo paralelismo. Assume a dicção louca dos dementes de rio. O poeta dá ênfase, de uma forma abrupta à oposição entre real e imaginário, deixa claro que o imaginário é mais humanizador, mais agradável, mais belo. O verso final é uma ironia das mais sutis já contempladas em literatura, o autor faz uma crítica, uma denúncia social do modo mais sofisticado que existe e na medida em que vai desfazendo a imagem ilusória, o ritmo do poema vai se tornando descendente.

Após a leitura de toda a obra literária do autor, por seu turno, bastante rica e significativa, observei que a repetição está presente nos mais diversos aspectos: rítmico, sintático e semântico. No entanto, é premente recortar um *corpus* de análise para objetivar o estudo. Para isso no primeiro momento elegi o primeiro e os quatro últimos livros, a saber, **Poemas concebidos sem pecado** (1937), **Memórias inventadas: a infância** (2003), **Poemas**

rupestres (2004), **Memórias inventadas: a segunda infância** (2006) e **Memórias inventadas: a terceira infância** (2008). Pensava que essa fosse a escolha mais oportuna, porque assim compreenderia a obra estreada do poeta e as últimas publicações, desta maneira seria possível verificar a evolução do processo criativo do escritor.

No primeiro livro observei que é apresentado num tom lírico, mais subjetivo; os versos são bem definidos enquanto tal, a temática é a rememoração da infância de um menino simples do Pantanal. Nos últimos livros a temática é a mesma, mas verifica-se que o poeta muda o estilo. O eu lírico é mais objetivo, assim assumindo um tom épico, os poemas são estruturados de forma diferente, de modo que há dúvida sobre se se trata de poesia ou de mini-contos. É como se aquilo que foi prelúdio no primeiro livro está sendo desenvolvido, reescrito nos últimos.

Nestas obras, assim como nas outras lidas, vemos que todo o passado, o período da infância no Pantanal, está vivo, presentificado no sujeito lírico através da memória. Mas considero que não são as coisas, os objetos, que estão se repetindo, mas o menino presente no eu do poeta: “Lembro um menino repetindo as tardes naquele quintal.” (LI, p. 304). As tardes se repetiam no menino através da memória: “A repetição nada muda no objeto que se repete, mas muda alguma coisa no espírito que a contempla” (DELEUZE, 1988, p.127). Se a repetição não muda nada no elemento repetido, muda em quem a contempla, não há como separar um elemento do outro, sujeito e objeto, deste modo, existe relação de dependência entre ambos.

No entanto, ao desenrolar da análise observei que seria necessário alterar a proposição anterior, pois o critério adotado até então, excluiria poemas em que a repetição/reescritura se apresentava de maneira clara. Em vista disso, a seleção dos poemas deu-se pela intimidade estabelecida através da leitura e pela constatação de que apresentavam um grau mais acentuado de repetição. Por este prisma, o critério de escolha desses poemas foi pautado no método associativo, e por causa de razões temáticas e formais fui levada aos poemas, que aqui serão analisados à luz da repetição no discurso poético de Manoel de Barros.

“Cabeludinho” é o primeiro poema do primeiro livro do poeta, e intitula onze poemas, que são separados uns dos outros por números, no meu entender, mesmo estes poemas sendo divididos dessa maneira, formam um só poema. Durante o desenvolvimento da leitura crítica, lidarei com eles seguindo esse entendimento, citarei apenas o número do poema analisado

para facilitar a compreensão do leitor. No poema número um há a indicação sobre a origem do menino. Porém isso é feito de modo irônico, pois o poeta inicia o poema num intertexto com a obra **Iracema** (1865) de José de Alencar, também há identidade com **Macunaíma** (1926) de Mário de Andrade.

Ao contrário da virgem dos lábios de mel nascida na serra que azula o horizonte, na grande nação tabajara, da qual é escrito um longo poema em prosa sobre sua nobreza e heroísmo, Cabeludinho nasce num lugar sem importância, num canto qualquer: numa vida sem grandes feitos, atos de nobreza, heroísmo e desandando pouquíssima poesia:

1.
Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho
bem diferente de Iracema
desandando pouquíssima poesia
o que desculpa a insuficiência do canto
mas explica a sua vida
que juro ser o essencial

— Vai desremelar esse olho, menino!

— Vai cortar esse cabelão, menino!

Eram os gritos de Nhanhá.

(PCSP, p. 11).

O poema é composto por duas estrofes, a primeira é formada por seis versos, a segunda por três, todos são irregulares, configurando o verso livre. Ele tem dois movimentos; no primeiro temos a indicação do lugar onde nasceu o menino comum, num lugar sem importância, por isso desanda pouca poesia mas explica sua vida, o que revela ser o que realmente importa. A primeira estrofe tem ritmo ascendente, rápido, verificado pela ausência de pontuação. No segundo movimento, o ritmo é descendente, vemos a fala compassada da avó, através de discurso direto, mandar o menino cuidar de sua higiene pessoal, o que demonstra que ele não era afeito a cuidar de si mesmo sem a orientação de um adulto. Aqui o menino é tratado como uma criança normal, sem ser cristalizada pela visão perfeccionista do adulto. Uma pessoa simples, num tempo e num espaço comum, o que explica um canto, uma poesia sem grandeza, ou aparentemente dessa natureza, uma vez que a poesia do autor finge-se de fácil, mas é de sentido complexo.

Neste primeiro poema, a temática já é a infância, enfocada pela ótica da criança sem ser deformada pela visão tuteladora do adulto, o que constituirá o filão que o escritor perseguirá em toda a sua criação artística. No terceiro poema do mesmo livro, observamos as primeiras incursões pela reescritura, aqui ela se dá dentro do mesmo verso:

3.
 Viva o Porto de Dona Emília Futebol Clube!!!
 — Vivooo, vivaaa, urrra!
 — Correu de campo dez a zero e num vale de botina!
 plong plong, bexiga boa
 — Só jogo se o Bolivianinho ficar no quiper
 — Tá bem, meu gol é daqui naquela pedra
 plong plong, bexiga boa
 — Eu só sei que pai é chalaneiro
 mea mãe é lavadeira
 e eu sou beque de avanço do Porto de Dona Emília
 o resto não tô somando com qual é que foi o índio
 que frechou São Sebastião...
 — Ai ai, nem eu
 Uma negra chamou o filho e mandou comprar duzentos
 De anil
 — Vou ali e já volto já
 Mário-maria do lado de fora fica dando pontapés
 No vento
 — Disilimina esse, Cabeludinho!
 Plong plong, bexiga boa
 — Vou no mato passá um taligrama...
 (PCSP, p.12).

Este poema apresenta um cena coletiva movimentada, várias crianças brincam de futebol num campo na beira de um rio onde as mães trabalham lavando roupas. Tudo acontece ao mesmo tempo. No meio da partida é comum as mães darem alguma tarefa aos filhos que os fazem se afastar da partida. Esta poesia é sobre uma pelada de barranco, os versos são livres, há o predomínio de palavras substantivas que indicam aspecto de existência destituída de grandeza, mas que possui uma forma municiosamente racionalizada, demonstra que não existe anarquia no versejar livre. Constatado no trabalho de burilação com o verso, que se repete três vezes no interior do poema, “plong plong, bexiga boa” essa repetição se dá nos versos 4, 7 e 20. E nas três vezes que são repetidos apresentam regularidade, através da onomatopéia que cria o som da bola/bexiga cricando no chão que funciona como elemento recorrente no poema, acentuando o movimento da bola no decorrer da partida. Há uma oscilação no ritmo, ora é ascendente ora é descendente, isso acontece pelo fato de o poema ser apresentado como se fosse um diálogo fragmentário.

O poema é aberto à perspectiva de quem fala, vê, e não só de um observador, o sujeito lírico é parte integrante da cena que é composta por crianças e lavadeiras. O uso da linguagem coloquial atrai a atenção, a forma apocopada do pronome possessivo “mea” para “minha”, o neologismo “desilimina” para “elimina”, no intuito de desarticular a jogada do Cabeludinho e a palavra “taligrama” para “telegrama” é aplicada com sentido conotativo, pois o significado

é diferente. Porque a ideia é que ele foi no mato fazer cocô, são formas de uso corrente na oralidade. Os *enjambements* nos versos 9, 11, 14 e 17 são usados propositalmente no momento no qual parece que a partida de futebol é interrompida para que se insira outro acontecimento, ou explicação, o que causa ambiguidade na leitura e no desenrolar do jogo.

Numa cena comum, movimentada pelo barulho do jogo de futebol, o entra e sai dos jogadores mirins do campo, e das lavadeiras da beira do rio surge uma figura intrigante, Mário-Maria do lado de fora. Desfere pontapés no vento, esta criatura marca a aparição do primeiro mendigo, idiota de estrada na obra de Barros, esse tipo será encenado em toda a obra do autor e figura a oposição ao homem racional guiado pela lógica, que na poesia do escritor empobrece a imagem poética. A imagem deste ser poético chutando o vento causa desconcerto, pois até esse momento tudo é tão real e previsível que a figura do homem causa estranheza na cena:

O texto de Manoel de Barros projeta imagens poéticas cuja não finalidade desconcerta. A questão de ser o que a palavra pronuncia e não pronunciar a palavra dicionarizante, dá energia toda especial aos poemas que não tencionam contar nada, outrossim, experienciar o encobrimento como força propulsora das palavras. Falar da alma atormentada equiparada à voz dos pássaros, depois, medir os encantos de um sabiá de forma inclassificável é o fervor poético em ebulição. Criador sem propor a solução do enigma. Antes oferecer a tentação dele, mostrar o ocultável e não o descerramento. Alimentado por aquelas coisas sem dimensão, o ser poético perambula por instâncias inimagináveis. Outrora, desmerecido ante o que funciona mais, o presente infindável vê na vontade sentida, a grandeza empobrecida. Quanto menor, mais desvalorizado, maior o poder de monumentalizar-se para as coisas desnecessárias. Os vagabundos, os esquecidos da sorte, os desmerecidos de ocasião tornam-se o diapasão da força poética que o matogrossense faz questão de enfatizar com uma linguagem enganadoramente fácil. (MACHADO, 2009, p. 23).

Nas palavras da crítica, nisso reside a grandeza lírica do poeta criador de sentidos obscuros, que vê nas coisas sem utilidade a magia necessária para a poesia. Por isso valoriza o pequeno, o desprezado pela sociedade, a exemplo, o homem que se desvencilha das coisas utilitaristas para se imbricar no mundo livre de amarras impostas por convencionalismo. Esse personagem se tornará marcante na produção literária do poeta, vemos o trânsito livre deles, os mais comuns são: Mário-pega-sapo, Ernesto Raizama, Bernardo, Bola-Sete. Neles vemos a configuração de homens de espírito livre, ligados à essência das coisas e não à sua materialidade. Isto configura a repetição espiritual, a qual Deleuze define como repetição do todo em diversos níveis de coexistência, assim não prevê linearidade, mas simultaneidade, neste gesto, prevê a personificação da lírica. A reencenação constante desses seres nos leva a

crer que o sujeito poético valoriza os desvalidos da sorte, e mais, toma o lugar deles para se dizer, por sua condição de beleza sem grandeza.

Em **Memórias inventadas: a infância** (2004), o oitavo poema também é intitulado “Cabeludinho”, o poeta reescreve o poema do primeiro livro, sintetiza os onze em um. Usando a técnica do versejar livre ao estilo da prosa poética, característica marcante do poetar moderno, o tom é mais prosaico, a maneira dos antigos contadores de histórias orais, causa a impressão que o autor adensa nas raízes da oralidade, o sujeito poeta manufatura uma representação da oralidade que não é “limpa” de ruídos à linguagem.

Neste poema, o escritor já percorreu o período compreendido como aprendizado, se mostra senhor de sua criação artística; adota como atitude lírica revisitar sua obra anterior e através das remissões da infância, obtidas por intermédio da apreensão de um passado virtual, evoca um novo sentido à sua arte de poetar. “Não há fatos de repetição na história, mas a repetição é a condição histórica sob a qual alguma coisa de novo é efetivamente produzida” (DELEUZE, 1988, p. 157). Então, a repetição serve como disfarce e deslocamento na poesia de Barros. E este poema apresenta um deslocamento de tempo e espaço, sendo assim farei esta leitura a luz de estudos bakhtinianos. O tempo, por suscitar através da lembrança acontecimentos passados e, espaço, porque o lugar é outro e a forma como o poema é escrito, assume outra configuração na página. Neste procedimento, a repetição é subvertida, o contexto em que ela está representada é outro:

VIII

Cabeludinho

Quando a Vó me recebeu nas férias, ela me apresentou aos amigos:
 Este é meu neto. **Ele foi estudar no Rio e voltou de ateu.** Ela disse que eu voltei de ateu. Aquela preposição deslocada me fantasiava de ateu. Como quem dissesse no Carnaval: aquele menino está fantasiado de Palhaço. Minha avó entendia de regências verbais. Ela falava de sério. Mas todo mundo riu. Porque aquela preposição deslocada podia fazer de uma informação um chiste. E fez. E mais: eu acho que buscar a beleza nas palavras é uma solenidade de amor. E pode ser instrumento de rir. De outra feita, no meio da pelada um menino gritou: **Disilimina esse, Cabeludinho.** Eu não disiliminei ninguém. Mas aquele verbo novo trouxe um perfume de poesia à nossa quadra. Aprendi nessas férias a brincar de palavras mais do que trabalhar com elas. Comecei a não gostar de palavra engavetada. Aquela que não pode mudar de lugar. Aprendi a gostar mais das palavras pelo que elas entoam do que pelo que elas informam. Por depois ouvi um vaqueiro a cantar com saudade **Ai morena, não me escreve/ que eu não sei a ler.** Aquele a preposto ao Verbo ler, ao meu ouvir, ampliava a solidão do vaqueiro.

(grifos meus) (MII).

A *persona* poética está na cena e fala de si. Ao contrário do poema do primeiro livro, que as coisas estão acontecendo naquele momento e que a cena aduzida é coletiva, neste, o passado está presentificado através da memória, das lembranças de fatos ocorridos na infância, conforme exposto acima. Os versos repetidos são 19 do 3º poema “Cabeludinho”, os versos 08, 09, e 10 do 10º poema e os versos 16 e 17 do poema “Cláudio”, todos inseridos em **Poemas Concebidos sem Pecado**. A cena reescrita traz a um só tempo e espaço 03 situações de outros poemas, anteriores. Aqui o sujeito lírico se diz. Nas outras, ele fala de outros.

O motivo do poema é a evocação do período da infância da instância lírica, são acontecimentos retidos através da memória. Neste poema, além do prefixo **des** aparece a preposição deslocada da avó /de/ que ele aprendeu a usar e também a presença da vogal /a/ preposta ao verbo que terá presença marcante em sua poesia. Evidenciado a preferência do escritor pela língua sábia do povo, demonstra uma imersão pelo universo da linguagem de Guimarães Rosa, em que é possível encontrar esses mesmos elementos. José Luís Landeira (2009) numa leitura do poema “No descomeço era verbo”, afirma:

“Descomeço” é formado pela subordinação do prefixo “des” ao substantivo “começo”. O prefixo “des-” é de uso comum e popular no português e insere a criação neológica dentro de uma tradição literária de origem popular. Como observa Nilce Martins (1997, p. 121), esse prefixo “desde as cantigas de escárnio já revelava a sua vitalidade”. (...) O prefixo “des-” sugere de um lado, um jogo de opostos entre traços de negação e separação da base a que se associa, em palavras como “*desacordo*”, “*desgoverno*”, “*desfolhar*” e, por outro, o elemento de reforço em vocábulos como “*despertar*”. (grifos do autor). (LANDEIRA, 2009, p. 121-122).

O crítico faz um estudo da obra de Barros pelo prisma da filologia e busca a origem do prefixo **des** em fontes arcaicas da linguagem, ressaltando sua origem na linguagem popular, o que corrobora com meu pensamento.

Nesta versão, o escritor lança um olhar mais objetivo e demonstra que parte dos recursos que usa na sua produção lírica são oriundos dessa época. Aqui o poema gira em torno de um fato ocorrido em ocasião de suas férias no Pantanal e de como sua avó o recebeu de volta: “Este é meu neto. Ele foi estudar no Rio e voltou de ateu.” Este é o verso repetido. Na primeira versão ele está desenvolvido em três versos:

Pela rua deserta atravessa um bêbado cumprido
e oscilante
como bambu

assobiando...

Ao longo das calçadas algumas famílias
 Ainda conversam
 Velhas passam fumo nos dentes mexericando...
 Nhanhá está aborrecida com **o neto que foi estudar
 no Rio
 e voltou de ateu**
 — Se é pra desaprender, não precisa estudar

Pasta um cavalo solto no fim escuro da rua
 O rio calmo lá em baixo pisca luzes de lanchas
 Acordadas
 Nhaná choraminga:
 — Tá perdido, diz negro é igual com branco!
 (grifos meu). (PCSP, p. 16).

Nesta 1ª versão, a voz lírica não está na cena, há um dizer vindo do outro, 3ª pessoa, sobre ele, a ação está acontecendo; o tempo verbal empregado na escritura do poema é o presente do indicativo. A situação trazida para a cena é de uma cidadezinha, um vilarejo, um bêbado passa pela rua quase deserta assobiando, famílias reunidas conversam na calçada, hábito comum às pessoas de cidade do interior. A avó, Nhanhá, está triste com o neto que foi estudar no Rio e voltou ateu. No entendimento da avó o que comprometeu a educação do neto foi o fato dele estudar no Rio, cidade grande, onde tudo é liberado. Isso alterou seus valores, o modo de enxergar as coisas, o que provoca uma ruptura com os valores da família.

O poema dá a noção de tempo de movimento lento, calmo, em que tudo acontece com certa tranquilidade, o ritmo é alternado, começa ascendente e depois descendente, e há jogo entre eles no decorrer do poema. Essa forma de trabalho do ritmo é reiterada na produção do poeta. Não fosse o silêncio cortado pelo assobio do bêbado, a conversa de algumas famílias na calçada e o lamento de Nhanhá, a cena seria parada. Isso ocorre pelo uso de 08 pausas no interior do poema. A impressão que a leitura deste causa é de estar diante de um quadro a contemplá-lo, e através de olhar observador, é possível acompanhar lentamente os acontecimentos na espacialidade da tela. Ao contrário da segunda versão do poema, em que a ideia que temos é a de ouvintes de contador de causos que, compassadamente situa o ouvinte da sua própria história.

A ideia de espectador de um contador de história é dada pelo fato do eu lírico contar um fato ocorrido no passado e a forma como isso é contado, pois pressupõe conhecimento deste fato. Na 2ª versão do poema há 13 pausas que sugerem quais são as necessárias para que o sujeito lírico tome fôlego para prosseguir contando sua história. Estas pausas são bem

marcadas, e são muito peculiares à linguagem oral, e, também, a forma como ele vai reescrevendo o elemento repetido de uma versão para a outra é comum à oralidade. O ritmo tem compasso de história e é a forma de se intensificar o acontecimento buscado na rememoração de um fato ocorrido no passado e ora presentificado através da lembrança. Então reescrever é reelaborar a lembrança, o sujeito poético se reposiciona para se dizer ao reescrever.

Além disso, o sujeito lírico pontua a sensação que esse acontecimento provocou nele, no ato de sua pronúncia. A constituição do sujeito, o que se enuncia, o homem figurado é a própria poesia. Se dá nela. E a repetição é o procedimento para que isso se dê. Segue fazendo uma reflexão sobre o deslocamento da preposição e sobre como ela enriqueceu a informação fazendo com que se tornasse poética, engraçada, humorística, não era o que foi dito que significava, mas sim a forma como foi dita. Daí ele afirma que a avó entende de regências verbais, mas ele também entende, tanto que no decorrer do poema segue usando a estrutura frásica usada pela avó: “Ela falava de sério”, ao invés de ela falava sério. Então, significa que o que se diz repetido não tem valor. Tem o valor o dizer e o como é dito. O sujeito lírico tematiza isso.

Na sequência, a voz lírica continua lembrando fatos marcantes acontecidos na infância e que considera importante para a poesia, ressalta a relevância da criação de novas palavras: “Disilimina esse, Cabeludinho”. É como se elas trouxessem uma nova cor, um novo perfume, um novo som: “Mas aquele verbo novo trouxe um perfume de poesia à nossa quadra”. Como se provocasse uma mistura saborosa e curiosa de sensação, como se na poesia todas as sensações devessem ser suscitadas, experimentadas e sentidas, a metáfora sinestética “perfume de poesia” remete a essa aglomeração de múltiplas sensações.

Em meio à lembrança da infância há uma reflexão sobre a criação poética, a voz lírica destaca sua preferência por brincar com palavras ao invés de trabalhar com elas, trabalhar significa mecanizar, brincar ao contrário, traz toda a ludicidade, o jogo de som, a musicalidade, a melodia, é como se se conseguisse exprimir a cor das palavras. Por isso a rejeição às palavras engavetadas, estagnadas, que não mudam de sentido, por isso a quebra proposital à gramática normativa, é como se o poeta se orientasse por uma gramática intuitiva. Como se palavra inventada, recriada, interferisse na sensação, na percepção e na emoção das pessoas. O poema “Cláudio” é um exemplo disso:

Cláudio

Cláudio, nosso arameiro, acampou debaixo da árvore
 Para tirar postes de cerca
 Muito brabo aquele ano de seca
 Vinte léguas em redor, contam, só resta aquela
 Pocinha d'água:
 Lama quase
 Metro de redondo
 Palmo de fundura.
 Ali tinha um jacaré morador magrento
 Compartilhando essa aguinha bem pouca
 De tão sós e sujós, Cláudio
 E esse jacaré se irmanavam

De noite na rede estirada
 Nos galhos da árvore
 Cláudio cantava cantarolava:
Ai, morena, não me escreve
Que eu não sei a ler (o grifo em negrito é meu)
 [...] (PCSP, p. 26).

É deste poema que o autor recorta e repete a parte em negrito à última parte do poema “Cabeludinho”. Neste como nos outros poemas, o contexto é outro, Cláudio é o arameiro, a pessoa que faz cerca para aprisionar o gado e se instala no Pantanal debaixo de uma árvore. Num período de seca prolongada e que cria um vínculo de amizade com um jacaré e à noite, na hora de dormir, entoava uma canção triste à mulher amada. Aqui há uma enunciação reportada, pois o sujeito poético dá voz ao Cláudio. No ato de repetir o coro triste, é enfatizada a forma como Cláudio cantava e não o que cantava, a fala rude do peão, ao antepor a preposição “a” ao verbo ler, aos olhos do sujeito poético foi o que conferiu a poeticidade à cantiga do vaqueiro. O que prolongava sua tristeza e a solidão, como a preposição da avó em “de ateu”. Neste poema o ritmo do verso é prolongado num tom quase prosaico.

O poema “Cabeludinho” monta um mosaico da memória do poeta, de forma concisa e precisa, direta e econômica relacionando diversas etapas da experiência e percepção da realidade objetiva e subjetiva. Isso acontece porque o poeta reescreve os poemas do primeiro livro neste único poema pelo olhar particularizador do menino que conta a história generalizadora do seu tempo e lugar. O sujeito lírico registra seu tempo pelo binóculo do menino.

No livro **Memórias Inventadas: a segunda infância** (2006), assim como nos anteriores, também há o retorno à infância, mas desta vez o destaque é para a mocidade. Esta obra fornece uma análise mais ampla e proporciona a visão do conjunto, sobrepõe os

particularismos da obra do poeta. Há aqui a marca de um lugar singular que se pode percorrer e principalmente, uma forma comum de sentir a fragilidade do lugar de onde o poeta contemporâneo entoava sua poesia. Neste poema como nos outros, transporta ao rês da fala fatos marcantes de sua vida para o espaço poético. Então vemos o sujeito poético se portando diante da linguagem poética.

Neste livro o poeta já cristalizou sua dicção poética que é expressão de um novo tempo, que haure um ressignificar. Distante da poesia declamatória desde o início da carreira, cada vez mais o poeta vai adensando a experiência de sua poesia à fala nossa de todo dia, numa recusa eminente à celebração da palavra encantada. A palavra falada é lugar de transgressão e criação popular.

A revisitação a sua produção anterior é reafirmada, o poema “Pelada de barranco” configura o retorno a “Cabeludinho”:

XVII
Pelada de barranco

Nada havia de mais prestante em nós senão a infância.
O mundo começava ali. Nosso campo encostava na beira
do rio. Um menino Guató chegava de canoa e embicava
no barranco. Teria remado desde cedo para vir ocupar
a posição de golquíper no Porto de Dona Emília Futebol
Clube. Nosso valoroso time. As cercas laterais do campo
eram de cansação. Espinheiro fechado pra ninguém botar
defeito. Guató já trazia do barranco duas pedras para servir
de balizas. Os craques deciam da cidade como formigas.
José Camos, nosso beque de espera também tinha a
incumbência de soprar as bexigas. Porque a nossa bola
era de bexiga, que às vezes caíam no rio e as piranhas
devoravam. E se caísse no cansação os espinhos furavam.
nosso campinho por muído só permitia times de sete:
O goleiro, um beque de espera, um beque de avanço e
três na linha. Chambalé nosso técnico impunha regras:
só pode mijar no rio e não pode jogar de botina.
Sabastião era centroavante. Chutava no rumo certo. Sabia
as variações da bexiga no vento e botava no grau certo.
Quando alguém enfiava as unhas na pedra abria uma vaga.
Metade de nossos craques eram filhos de lavadeiras e
outra metade de pescadores. Na aba do campo a namorada
do Sabastião torcia: quebra esse saba, destina ele pras
piranhas. Mas Chambalé não deixava destinar. Quem destina
é Deus — falava. No fim do jogo alguns iam bater bronha,
outros iam no mato jogar o mantimento e outros iam
pelotear passarinho. Guató pegava a canoa e remava até
a aldeia a mil metros dali. A cidade onde a gente morava
foi feita em cima de uma pedra branca enorme. E o rio
paraguaio, lá embaixo, corria com suas piranhas

e os seus camalotes. (MISI).

Este poema pode ser visto como a terceira versão publicada do poema que encena “Cabeludinho”, nele, a repetição se dá de forma mais ampla no tema, através de uma síntese temporal o poeta coloca passado e presente no mesmo plano.

Para Deleuze (1988), a repetição se funda numa síntese, que ele conceitua em três, são elas; a síntese do hábito, da memória e a do vazio. A síntese do hábito serve da repetição para nela transvasar uma diferença. A síntese da memória se instaura no passado puro e a diferença se dá no meio da repetição. Já a síntese do vazio seria a do tempo louco, do relógio quebrado, assim reúne todas as dimensões temporais. Essa condensação temporal, conforme ele, se dá de três modos:

A primeira síntese do tempo exprime a fundação do tempo sobre um presente vivo, fundação que dá ao prazer seu valor de princípio empírico em geral, a que está submetido o conteúdo da vida psíquica do Isso. A segunda síntese exprime o fundamento do tempo por um passado puro, fundamento que condiciona a aplicação do princípio de prazer aos conteúdos do eu. Mas a terceira síntese designa o sem-fundo em que o próprio fundamento nos precipita [...] (DELEUZE, 1988, p. 192-193).

Parece que a condensação temporal que Barros faz tem algo semelhante. Aqui os fatos ocorridos na infância são trazidos à baila através da lembrança, por isso o poema não é movimentado, é como se fosse parado, a voz lírica retoma um lugar que se não fosse pela lembrança teria caído no esquecimento e o traz à tona a partir de sua perspectiva. Na sua concepção o que nele e em seus colegas era a infância, o brincar com palavras, as brincadeiras, os faz de conta, os jogos de futebol.

A imagem do jogo de futebol ficou retida na memória do sujeito lírico. O poeta joga com essa imagem nos três poemas, a cada reescritura dele essa imagem vai sendo ampliada e modificada. Na 1ª versão, o que se vê é o momento da partida, a cena é movimentada, através da entonação na leitura do poema se pode evidenciar, acelerar o ritmo e presentificar, vivificar a partida de futebol dos meninos na beira do rio. Na 2ª versão há a referência do jogo de futebol, mas o que o poeta valoriza é a criação de novas palavras, a evolução delas no tempo e o que elas podem entoar, sem levar em conta o sentido literal delas. Desta forma, o sujeito lírico de Barros é o da linguagem, ou seja, a mímese perfeita entre sujeito poético e linguagem. Usando acontecimentos da meninice e da família, diria que o poema representa uma reflexão sobre a arte de poetar e que tipo de palavras pressupõem valor poético, o poema na verdade é uma metáfora do próprio poema.

Na última versão o poema é mais longo, pois o primeiro tem 21 versos, às vezes desconectados uns dos outros, a segunda versão possui 17 e a terceira 31, ao invés de condensar a linguagem, o poeta a desenvolve. Este fato é interessante pois normalmente quando um escritor revisita sua obra corta os exageros, condensa a linguagem, sintetiza idéias. Barros, ao contrário, oferece mais detalhes sobre a partida de futebol, sobre os meninos que formam esse time e as dificuldades que tinham, desde conseguir a bola até reunir todo o time presumivelmente, no fim da tarde. Não tinham uma bola industrializada, a bola era de bexiga de animais, a luta para mantê-la intacta era permanente, isso por causa do lugar onde o campo se localizava, se caísse no “cansação”, os espinhos furavam e se caísse no rio, as piranhas devoravam. O estado de alerta devia ser constante, senão ficavam sem o elemento principal do jogo.

Numa leitura rápida, a impressão que se tem é de que a reescritura está apenas no tema, o jogo de futebol, mas numa leitura mais atenta é possível observar que o poeta preserva as imagens, mais, as aplica de um modo subvertido, irregular. Elas não acontecem da mesma maneira que nos poemas anteriores, se apresentam com uma pequena diferença: na primeira versão desta forma: “— Correu de campo de dez a zero e **num vale de botina!**”, aqui o verso é proferido por um dos jogadores. Na segunda versão não há essa repetição. Mas na terceira ele a retoma, mas a voz é de outra pessoa, do técnico do time, Chambalé: “só pode mijar no rio e **não pode jogar de botina**”. O sentido do verso não mudou, o contexto ainda continua sendo o da partida de futebol e as regras são as mesmas, apenas a forma de apresentação difere uma da outra. Então, dentro da repetição há uma evidente diferença e isso certamente tem um propósito, aqui entendido como a não estaticidade das coisas.

Esta ocorrência não para por aqui, ainda há outras nos poemas; na sua primeira versão há uma explicação sobre a origem dos craques do “valoroso time do Porto de Dona Emília Futebol Clube”, escrita em discurso direto: “—Eu só sei que meu pai é chalaneiro/ mea mãe é lavadeira”. Na terceira também: “Metade de nossos craques **eram filhos de lavadeiras e/ outra metade de pescadores.**”, é clara a alteração do verso, de “filhos de chalaneiro” para “filhos de pescadores”, dentro do verso repetido tem uma pequena diferença, o verso é semelhante não é igual, mas isso não traz mudança significativa para o sentido do poema, mesmo porque as duas profissões são executadas por pessoas comuns, ou seja, as palavras continuam dentro do mesmo campo semântico. A outra ocorrência é a seguinte, na primeira versão: “— Vou no mato passá um taligrama...” e na terceira: “outros iam **no mato jogar o**

mantimento e outros iam”. O sentido dos versos é o mesmo, mas a forma é diferente. Mesmo o poeta repentindo construções anteriores, faz de modo diferente, porque às vezes elas se apresentam em contextos diferentes, com sentido diferente, com a grafia também diferente.

Nos poemas em análise, a natureza é um elemento intensamente presente: a descrição que a voz lírica faz dos poemas lembra telas impressionistas, quase se ouve o barulho das águas do rio; o silêncio do mato cortado por cantigas de pássaros; a gritaria da meninada; o barulho das mulheres a lavar suas roupas, tudo converge para a idéia de acontecimentos de um modo de vida marcadamente simples. Inclusive, a força reiterativa da reescritura visa conferir à poesia um caráter de simultaneidade.

Inscrição do lugar natural, me refiro às origens da natureza, é lugar comum na lírica nacional, desde o período Arcade. Desde o **Caramuru** (1781) de Santa Rita Durão e **Marília de Dirceu** (1792) de Tomaz Antonio Gonzaga ao Romantismo. Entretanto, em Barros essa relação eu e natureza que marca a sujeição da lírica nacional, é ressignificada, por isso ele representa o desejo. Pois nele não há um sujeito que se porta em separado da natureza, nem há um eu e natureza, há um eu e sua linguagem, personificando sua relação com o mundo/natureza. **Marília de Dirceu**, outro fato que chama a atenção é que com esta obra há o primeiro registro de memórias na literatura brasileira. Nela, Gonzaga é um alter ego do pastor Dirceu e, no momento, de exílio lembra-se de como era um homem honrado. Convém mencionar que a obra também condensa o tempo, na medida em que o autor fala sobre o passado, o presente e o futuro, isso também é uma característica marcante na poesia de Barros. Contudo, no Arcadismo, a natureza é valorizada pelo aspecto paradisíaco, *o locus amenus*, que produz o efeito de harmonia, tranquilidade provocado por aquele aspecto.

Os românticos também ressaltavam essa questão e visualizavam a natureza como lugar de evasão e escapismo, o sentimento que buscavam era o de nostalgia. O poeta cantava a dor e a lembrança, a saudade da terra natal, o poema “Canção do Exílio” é um exemplo claro disso. Nele a voz lírica entoa a tristeza de viver longe das belezas naturais de sua terra no momento distante. A forma como falavam da natureza também denotava o estado da alma do eu lírico. A intenção dos poetas românticos era encontrar um meio para expressarem a si mesmos e a natureza:

Mas o Romantismo talvez represente os últimos momentos em que o artista ainda pode sentir-se grandioso e glorioso, acredito do fazer da linguagem poética um meio de expressar a si próprio e à natureza. (CARA, 1985, p. 35).

Com essa atitude muitos poetas chegaram a integrar eu e natureza na linguagem do poema. É bem verdade que houve casos que chegou-se a banalização desse tema.

Manoel de Barros, ao contrário, encena a natureza para, por meio dela arguir sobre o homem, enfocar a transitoriedade e o retorno cíclico das coisas e integrar homem/mundo. Igualmente em Barros a relação entre “eu” e “natureza”, marca a sujeição lírica nacional, ela é ressignificada. Para isso faz da própria poesia um ciclo de repetição, através do reiterado retorno a sua escrita anterior. Se fosse pensar em sua poesia como se fosse um quadro, a comparação não configura um desatino. Ezra Pound (1987) defendia que a arte que mais parece à poesia é a pintura e que, para conhecer um poeta deveria se conhecer a sua obra, então a figura que melhor representa a produção poética de Barros seria o círculo.

No livro **Memórias Inventadas: a segunda infância** há um poema intitulado “Estreante” que configura a segunda versão de um poema publicado no livro de estréia do escritor, **Poemas Concebidos sem Pecado**, o poema de número sete, também é um dos poemas intitulados por “Cabeludinho”. Em ambos, o registro é de uma fase da mocidade, em que os desejos e a busca por descobrir a sexualidade à flor da pele. É nesta época que o poeta muda-se para o Rio de Janeiro, para estudar. Então vai morar numa pensão na rua do Catete, onde conhece a filha da dona da pensão, uma moça Indiana de vinte e cinco anos de idade, com quem tem um romance clandestino e dá seus primeiros passos na vida sexual. Esta é a primeira versão do poema:

7.
 Êta mundão
 moça bonita
 cavalo bão
 este quarto de pensão
 a dona da pensão
 e a filha da dona da pensão
 sem contar a paisagem da janela que é de se entrar de soneto
 e o problema sexual que, disseram, sem roupa
 alinhada não se resolve. (PCSP, p. 14).

O poema tem uma extensão curta, apenas 09 versos, do primeiro ao sexto os versos são curtos, o tom é semelhante a ditos populares; o ritmo do verso 01 ao 07 é ascendente, há uma musicalidade evidente por causa do jogo sonoro que atrai a atenção do leitor, provocado pela repetição das palavras terminadas em “ão”: “mundão”, “bão”, “pensão”, o que confere uma sonoridade lúdica ao poema. Embora os sons que rimam sejam homofônicos e homográficos, as palavras possuem significados diferentes, exceto a palavra “pensão” que é

repetida em três versos numa gradação belíssima através da qual, expressa fortes sentimentos de entusiasmo provocados pelo desejo sexual.

A linguagem segue um tom aparente da variedade coloquial da linguagem, isso é marca registrada nas poesias deste autor: a intenção é expor um modo de vida comum. No verso 07 eles se alongam, o ritmo cai e começa a descender, segue assim até o final, esse desritmo é proposital, é um exemplo de antilira, deve ser lido para se atribuir sentido ao sujeito lírico. Há a tensão ao falar da filha da dona da pensão. Assim assumindo um tom mais lento, mais solto, prosaico. Neste poema o autor encena uma tensão entre o verso e a prosa, tensão esta que será traço característico em todo o *corpus* literário dele.

No poema “Estreante”, assim como nos poemas que considerei reescrituras de poemas presentes em produções anteriores, o tom é mais solto, ao estilo da prosa mais explicativo. A prosa está aparentemente simples pois resulta em ricos efeitos de sentido, que carrega o texto para um território abundante em ambiguidades, auxiliados pelos aspectos de gêneros que explora. O gênero lírico como afiança Paz (1982) é de caráter anfíbio, não tem a pretensão de ser essencialista, assim busca transcendência em outros gêneros, se dá através de necessidade própria, em Barros acontece nos versos longos:

I

Estreante

Fui morar numa pensão na rua do catete.
 A dona era viúva e buliçosa
 E tinha uma filha Indiana que dava pancas.
 Me abatia.
 Ela deixava a porta do banheiro meio aberta
 E isso me abatia.
 Eu teria 15 anos e ela 25.
 Ela me ensinava:
 Precisa não afobar.
 Precisa ser bem animal.
 Como um cavalo. Nobremente.
 Usar o desorgulho dos animais.
 Morder lambar cheirar fugir voltar arrodar
 lambar beijar cheirar fugir voltar
 Até.
 Nobremente. Como os animais.
 Isso eu aprendi com minha namorada indiana.
 Ela me ensinava com unguentos.
 Passava unguento passava unguento passava unguento.
 Dizia que era um ato religioso foder.
 E que era preciso adornar os desejos com unguento.
 E passava unguento e passava unguento.
 Só depois que adornava bem ela queria.

Pregava que fazer amor é uma eucaristia.
 Que era comunhão.
 E a gente comungava o Pão dos Anjos.
 (MISI).

Neste poema a repetição do tema do poema número sete é evidente, assim como é evidente a modificação na forma de expressar este tema consolidado na tensão entre verso e prosa. No poema “Estreante” a voz lírica fornece riqueza de detalhes que a versão anterior não oferece. No poema número sete os fatos estão acontecendo naquele momento, o tempo é o do presente, o verso 04 demonstra isso: “este quarto de pensão”, o que significa que o eu lírico fala daquele lugar, naquele momento. No “Estreante”, ao contrário, o que ocorre é que o acontecimento está presentificado nesse eu lírico através das remissões da mocidade.

O tempo verbal que prevalesse é o do passado: “fui”, “era”, “tinha”, “dava”, “abatia”, “deixava”, “ensinava”, “aprendi”, dentre outros. O que caracteriza um acontecimento passado que é trazido para o presente através da memória. A constituição da presentificação é erótica e os verbos personificam o sexo. O acontecimento é de uma coisa simples, comum a juventude com seu arroubos e desejos que se não fosse pela remissão do eu lírico, teria caído no esquecimento.

O que marcou este momento da vida da voz lírica são seus primeiros passos pela descoberta da sexualidade. O encontro com essa moça Indiana sedutora e experiente na vida sexual e que encara o ato sexual como religioso, assim levando o erotismo às últimas consequências, marcou a vida de um adolescente interiorano completamente inexperiente.

Este poema é mais extenso que o outro, tem 26 versos, conforme já expus é mais explicativo que o anterior, no primeiro só existe a menção da pensão, da dona e da filha da dona da pensão. Aqui há a definição do lugar onde a pensão estava situada, há explicação sobre a Dona que era viúva e sobre a filha que tinha 25 anos e era Indiana. Barros joga com ritmo do poema, numa oscilação entre descendente e ascendente, a entonação na hora da leitura pode acentuar mais ainda esse ritmo. Do verso 01 até o verso 12, o poema possui vários sinais de pontuação e duas pausas por encadeamento que dão uma movimentação lenta ao poema.

Nos versos 13, 14 e 15 o ritmo acelera, isso se dá pela metáfora comparativa com “só animais” que a jovem faz para explicar ao eu lírico sobre como deveria ser a sua atuação no momento de manter o ato sexual: “Morder lambar cheirar fugir voltar arrodar/lambar beijar

cheirar fugir voltar/Até.”. Os verbos no infinitivo presentificam a ação da lição aprendida. Essa aceleração do ritmo se dá pela ausência proposital de acentuação, o poeta opta por não usar vírgulas para separar um verso e o verbo do outro, eles são aplicados gradativamente um seguido do outro. Ao usar esse recurso, o poeta quebra conscientemente a construção sintática, isso porque a vírgula não configura apenas como pausas, mas como elementos sintáticos significativos, empregados no sentido de emendar uma ação rapidamente na outra. Outro fator que chama a atenção são os verbos que indicam ação, usados na forma infinitiva que caracteriza a aliteração da consoante /r/ que dá um tom melódico aos versos. O ritmo do ato é cercado pelo “nobrememente”, repetido pela moça, pelo sujeito poético, por nós. Que dá um tom de ato inacabado e faz com que o leitor entre no clima.

Depois, nos versos 16, 17, e 18, o ritmo torna a ficar lento, calmo: “Nobrememente. Como os animais./ Isso eu aprendi com minha namorada indiana./Ela me ensinava com unguentos”. Esses versos são todos pontuados, o que leva uma forma compassada. Mas no verso 19 volta a ficar acelerado “Passava unguento passava unguento passava unguento” o ritmo rápido volta a ser encenado, e é como se o poeta, com esse artifício criasse o ritmo frenético do ato da relação sexual, ou quando a moça adornava o falo do menino com óleos eróticos usados no sexo Tântrico. Isso também por causa da forma como a jovem concebia o sexo, como se fosse um ritual, dentre os vários rituais a serem cumpridos até o momento do ápice. No verso 22 o ritmo volta a acelerar também: “Passava unguento passava unguento”. Neste verso o poeta repete o verso 19 com uma diferença significativa, pois é repetido apenas duas vezes, sugere o ato sexual, possivelmente estivesse caminhando para o fim.

O ritmo do poema vai seguindo essa sequência, oscilando ora lento, ora rápido até o final, como se fosse o movimento compulsivo quando o eu lírico sugere a concretização do ato sexual. Ressalta como o ato sexual se torna religião, comunhão que promove entre o corpo masculino e feminino através da antropofagia sexual. Aqui mais uma vez figura-se o corte temático do poeta ao “rés do chão”, o poeta plasma um conteúdo simples da realidade empírica e por meio de um trabalho laborioso com a linguagem confere poeticidade às primeiras incursões de um adolescente ao sexo, sem com isso tornar o fato vulgar ou mesmo vergonhoso ou pecaminoso. O motivo do poema é mais uma vez coisas simples da vida cotidiana. A poesia move-se de uma forma a transformar uma coisa em outra, um conteúdo aparentemente profano é transformado num rito religioso através da comunhão suscitada pelo sexo.

Assim o mote da 1ª versão é desenvolvido na 2ª. A memória escreve a posição do sujeito lírico. Ele se recitua, se reposiciona na mesma cena, não revive na memória, refaz na linguagem “eu acho que buscar a beleza nas palavras é um ato de amor”. Mais do que isso, o leitor faz junto. O sujeito poético faz com as palavras, temos a fala do adolescente, mas a fala é do poeta.

Barros nas suas poesias está mais preocupado com o estilo, com o procedimento poético do que propriamente com o conteúdo que trata, isso é uma característica dos poetas modernos de uma forma geral: “A interpretação de uma poesia moderna se vê obrigada a demorar-se muito mais no estudo de sua técnica de expressão que em seus conteúdos, motivos e temas.” (FRIEDRICH, 1991, p, 149-150). Nesse sentido esta poesia não é de conteúdo claro, mas obscuro, evita o leitor e exige dele mais observação. Na verdade, isso é característica própria da lírica, uma vez que ela resiste aos sentidos. A preocupação com a técnica mais evidente nessa poesia:

Mas a distância entre sujeito e técnica artística é agora muito maior que na poesia anterior. O ápice da obra e de seu efeito reside precisamente nesta. As energias se concentram quase por completo no estilo. Este é a realização na linguagem e, portanto fenômeno mais imediato da grande transformação do real e do normal. (FRIEDRICH, 1991, p, 150).

Não estou dizendo com isto que ele não se preocupa com o homem, ao contrário, sua preocupação é constante, tanto que imbrica o sujeito na natureza, dando-lhe a condição de homem de espírito livre, voltado para uma simplicidade, para a terra, encenando de fato em suas poesias o que Nietzsche conceitua como super-homem: “O super-homem é o sentido da terra. Fazei a vossa vontade dizer: ‘que o super-homem seja o sentido da terra!’ ”. (NIETZSCHE, 1977 p. 30). Por isso em sua obra há uma vasta galeria de personagens que figuram este super-homem que, na verdade, podem ser vistos como alter ego do próprio poeta. São eles: Mário Maria-do-lado de fora, Maria Pelego Preto, Bernardo, Mário Pega-sapo, Ignácio Raysama, Rogaciano dentre outros.

1.2. Série desenhos verbais: *Ut pictura poiesis*

Manoel de Barros leva o trabalho de burilar o verso às últimas consequências na sua atitude de visitar suas produções anteriores e repetir versos; ritmo, estrutura sintática e o

próprio tema demonstra uma maestria com a linguagem fora do comum. Nesse sentido, leva a *Poesis Ut Pictura* Horaciana ao último grau, na medida em que para o escritor latino existe uma semelhança entre poesia e pintura, discute a propósito deste símile em que afirma:

o que sucede com a pintura de quadro, cujas imperfeições vão aparecendo à medida que o contemplamos sucessivamente, ocorre com a poesia, a cuja leitura vamos acrescentando, suprimindo ou substituindo até culminarmos na sua perfeição”. (HORÁCIO APUD SPINA, 1995, p. 42).

Portanto, a discussão que venho encenando desde o início deste trabalho, me refiro à repetição como procedimento poético em Manoel de Barros — ganha força no sentido de que cada vez que o poeta retorna a sua produção anterior, traz para outro contexto, por meio de remissões, lembranças, ele tem a oportunidade limá-las, burilá-las e com isso corrigir supostas imperfeições, buscar uma imagem mais próxima da perfeição.

Esta discussão remete a um poema intitulado “Poeminhas Pescados numa Fala de João”, publicado pela primeira vez no livro **Compêndio Para Uso dos Pássaros** (1961) e que em 2001 ganha uma versão independente, numa edição especial considerada para crianças, já aludida no primeiro capítulo deste trabalho. Aqui retomado com a finalidade de compreender a repetição/reescritura que se dá de forma variada e irregular. Neste poema ao rés da fala, o eu lírico é ambíguo, há uma dúvida se se é o menino ou o pássaro, João Ferreiro, que seja o sujeito do poema, isso por causa da distorção literal operada pelo poeta: é como se a voz que conta sobre o acontecido se misturasse com a do menino sobre quem o fato é contado:

POEMINHAS PESCADOS NUMA FALA DE JOÃO

I

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

V

De minha mão dentro do quarto
meu lambarizinho
escapuliu _ ele priscava
priscava
até cair naquele
corixo.
E se beijou todo de água!
Eu se chorei...
Vi um rio indo embora de andorinhas...

VI

Escuto o meu rio:
é uma cobra

de água andando
por dentro de meu olho

X

O rio pastava
os sussuros da noite
nos luarais de eu ter olhos azuis

XIII

O riacho
que corre por detrás de casa
cria uma espécie de madrugada rasteira
de viçar meninos...

(CPUP, p. 95-96).

O motivo do poema é simples, indica um modo de existência comum, ligada ao contato direto com a natureza: menino, rio, água, peixe, dentre outros, enfim temas caros ao poeta que recorta o mundo ao “rés do chão”. Mas a forma como o poeta lida com a linguagem é chamativa, mais uma vez é a perspectiva da infância, maneira esta adotada desde o primeiro percurso literário e na medida em que vai consolidando sua criação artística, vai se tornando craque em “errar a língua”:

Iniciada a trajetória de poeta, Manoel de Barros irá fazendo escola no aprendizado de “errar a língua” (“escrever é reaprender a errar a língua”), com o propósito de urdir um universo imagético próprio, de tal forma que o sentido se arme na própria linguagem que constrói. (WALDMAN, 1990, p. 19).

Esse objetivo é alcançado pelo poeta, logo no início do poema, a criação imagética é impregnante, o menino cai dentro do rio, mas o rio é raso, a água só molha os seus pés, para a descrição do barulho da água o poeta usa a onomatopéia “tibus” e mais: um corte sintático vem do uso do “de” a preposição deslocada da avó de “Cabeludinho” — para reproduzir esse som causado pelo impacto do corpo do menino com a água do rio, dá a idéia de que antes do aparecimento dele o rio estava calmo, sereno, parado e que esse silêncio é cortado pelo contato da criança com a água. Nesse poema, o recurso onomatopaico é constante, toda tentativa de reprodução dos sons codificado desta forma. Parece que com isso o poeta busca uma linguagem primordial, o que tinha antes da palavra, a “despalavra”, conforme ele mesmo gosta de explicar.

Portanto, o poeta leva a arte de “errar a língua” à condição de seu pêndulo poético, além, é claro, do som e sentido. De tal forma que numa entrevista publicada no *site* Jornal de Poesia concedida a José Castello, (2005) o escritor disse: “Eu trabalho muito em cima das

palavras, bolino muito as palavras, acarício”. “Uma palavra tirou o roupão para mim”, eu escrevi. E é exatamente isso o que acontece”. O trabalho com a linguagem é constante na poesia do poeta, ele atribui isso a um padre chamado Ezequiel que foi seu professor e o apresentou à obra de Padre Antonio Vieira, que segundo o poeta gostava de frases.

A linguagem empregada é interessante, há a configuração da *ut pictura poiesis* moderna, o poeta faz o gesto contrário, supostamente: toma do cisco, da rebarba, do lixo jogado fora pela consciência clássica, para dele fazer poesia: repetição. Através da palavra que cria imagem o poeta sobrepõe, repetindo o mesmo verso sobre o outro, com alterações significativas no enunciado, mas que conservam a mesma imagem: “Escuto o meu rio: /é uma cobra/ de água andando/por dentro de meu olho”. A imagem é bela e causa diversas sensações desde um sentimento de tranquilidade, a de choque e estranheza, uma cobra andando dentro dos olhos deve causar incômodo. Mas aqui o “olho” pode representar uma metáfora para vidro, o poeta não coloca a palavra no seu sentido literal assim como “cobra” é uma metáfora para as curvas movimentadas do rio.

O rio, além de indicar destino, por causa do imaginário das águas também representa vida, clareza, transparência, transformação. Heráclito, na Antiguidade, já falava dessa transitoriedade do rio “Em rio não se pode entrar duas vezes no mesmo”. Isso porque para o filósofo pré-socrático, a substância mortal não toca duas vezes na mesma condição, isso só se dá através da modificação. Esta transformação é cerne da poesia de Manoel de Barros.

O poeta está sempre na busca da essência da modificação, seja ela material ou física, isso pode ser observado em objetos que transmuda em outra coisa incorporada à natureza, depois de ter sua utilidade perdida e, física, no sentido de o homem transformar-se em poleiro de pássaros semelhante a árvores. Então, na poesia de Barros tudo é devir e tudo converge para um “eterno retorno”, que salienta em seu bojo o caráter diferente. Desde Nietzsche, o “eterno retorno” não pode ser idêntico, ele já presume que todas as identidades prévias estão dissolvidas. Para ele retornar é o ser, mas somente o do devir: “Do mesmo modo, a repetição do eterno retorno consiste em pensar o mesmo a partir do diferente”. (DELEUZE, 1988, p. 83). Nesse sentido, está claro que o que retorna não é o mesmo, integralmente o todo. É desta forma que a repetição em Manoel de Barros é encenada.

No caso de “Poeminhas pescados numa fala de João”, a cada vez que ele reitera os versos num lugar anafórico é como se recortasse versos anteriores a serem repetidos e os

colasse no poema atual: “O rio pastava/os sussuros da noite/nos luarais de eu ter olhos azuis”. Há uma diferença explícita na forma como ele escreve este poema, mas a imagem do rio permanece a mesma, o último verso demonstra claramente isso, a metáfora “olhos azuis” continua sugerindo vidro mole, espelho que vê através das coisas, transparência, imaginário de águas; o azul sugere calma, harmonia, tranquilidade, infinitude, liberdade, aconchego, a descrição aqui é de um espaço calmo, embalado pelo sussurro da noite.

Esse procedimento empreendido por Barros, conforme Agnaldo Gonçalves (2004) encontra na literatura moderna espaço fértil para sua realização: “Trata-se do processo de bricolagem por meio da memória sensível, que promove uma espécie de superposição de imagens articuladas na linearidade sintagmática, mas que se processam no paradigma”. (GONÇALVES, 2006, p. 125). Neste poema, o processo é explícito e está presente na aglutinação de imagens, só nele, esta imagem aparece três vezes: “O riacho/que corre por detrás de casa/cria uma espécie de madrugada rasteira/de viçar meninos...”. O que se depreende dessa atitude é que o poeta está no caminho, na busca de criar uma imagem perfeita, fazendo da própria palavra, imagem, como se tivesse pintando um quadro.

Na publicação independente em 2001, a configuração da bricolagem é contundente, pois além das repetições dos versos, das palavras/imagens existe a superposição dos versos sobre as páginas, como se o autor tivesse escrito os poemas em papel em branco, recortado e colado sobre as figuras coloridas. Antoine Compagnon (2007), compara o recorte e a colagem com a escrita. “Recorte e colagem são as experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras.” (COMPAGNON, 2007, p. 11). E no livro, as próprias figuras dão a impressão de terem sido recortadas e coladas, sobre uma pintura que serve como fundo. De modo que não dá para se ter uma visão literal do fundo e às vezes nem das figuras porque umas vão sendo coladas sobre as outras, da mesma forma que o poeta sobrepõe uma palavra/imagem na outra, quando reitera os mesmos versos que sempre se caracterizam por evidenciar uma diferença. Para Compagnon (2007), a atividade de recorte e colagem configura o segundo tempo da escrita, pois no ato de cortar e colar há a recomposição:

Gosto do segundo tempo da escrita, quando recorto, junto e recomponho. Antes de ler, depois de escrever: momentos de puro prazer preservado. Será que eu não preferiria recortar as páginas e colocá-las num outro lugar, em desordem, misturando de qualquer jeito? Será que o sentido do que leio, do que escrevo tem uma real importância para mim? Ou não seria antes uma outra coisa que procuro e que me é às vezes, proporcionada por acaso, por

estas atividades: a alegria da bricolagem, o prazer nostálgico do jogo da criança? É por isso que se deve conservar a lembrança dessa prática original do papel, anterior à linguagem, mas que o acesso à linguagem não suprime de todo, para seguir seu traço sempre presente, na leitura, na escrita, no texto, cuja definição menos restritiva (a que eu adoto) seria: *o texto é a prática do papel*. (grifos do autor). (COMPAGNON, 2007, p. 11-12).

Para o autor, a repetição pode ser vista como uma busca ou uma falta. Atrelada à criança e ao velho. A criança recorta e cola e o velho encontra prazer nisso. Este é o movimento que Barros busca com a repetição.

Entendo que para o poeta essa imagem do rio representando uma cobra de vidro, pode ser entendida como não resolvida no livro **Compêndio para uso dos pássaros**, porque como mostrei acima, ele a revisita três vezes em “Poeminhas pescados numa fala de João”, e retorna a mesma imagem num poema n’**O livro das ignôraças** (1993). Há nela uma irregularidade, em relação às outras, ela é mais movimentada, a repetição da mesma imagem vai adensando cada vez mais os movimentos, as curvas do rio:

XIX

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás de casa.

Passou um homem depois e disse: **Essa volta que o rio faz por trás de sua casa se chama enseada.**

Não era mais a **imagem de uma cobra de vidro que fazia uma volta atrás de casa.**

Era uma enseada.

Acho que o nome empobreceu a imagem. (grifos meus)
(LI, 303)

Com a repetição estratégica da palavra “imagem”, o poeta cria um movimento descendente, o ritmo do poema começa num tom crescente e vai decrescendo na medida em que a imagem do rio enquanto um vidro mole é desfeita pelo homem culto. Na medida em que nomeia cientificamente a imagem a enfraquece, tira a beleza criada na imaginação do menino. Por meio da repetição o autor cria a imagem do movimento do rio. O movimento das palavras sugere o movimento das curvas do rio e também pode indicar destino. Com esse procedimento, o autor cria imagens através de palavras e neste poema a repetição de termos é a verificação do movimento da imagem. Paralelamente o movimento da curva do rio some isso por ser nomeada de “enseada”, a repetição rítmica e sintática é suprimida. Nesse sentido, o poeta torna a poesia muda sobre o mundo das coisas. Neste poema a palavra poética se emudece enquanto tal, enquanto palavra e permanece somente a imagem, signo sobre signo.

Neste gesto, o poeta vira as costas para a representação. Resiste a ela, instaura um pictórico, leva o símile pintura e poesia às últimas consequências, como se plastificasse o verbo. Com astúcia e requinte o poeta esclarece que a dicção racional não serve para a poesia.

Em **Memórias inventadas: a segunda infância** (2006), o poeta reescreve essa imagem, num outro momento. No VI poema do livro, intitulado “Nomes”, a instância lírica num momento de lembrança recorda palavras que eram registradas nos dicionários dos meninos, no período da infância. Um dicionário aparentemente pobre, que tinha apenas “doze nomes”, mas que ele no momento se lembra somente de oito. As palavras/nomes, são todos substantivos simples e pertencem ao campo semântico da natureza, por isso trazem uma ampla possibilidade de significação.

Embora haja no poema a reencenação da imagem do rio, há nele diferenças significativas em relação aos outros interpretados. Assim como o primeiro tem título, que serve como referência sobre o motivo abordado no poema. O segundo não oferece essa informação, por isso exige mais atenção do leitor no ato da leitura. Em termos de extensão é maior do que os outros, tem 27 versos que oscilam entre longos e curtos com 09 pausas por encadeamento, que sugere uma dicção narrativa ao poema:

Nomes

O dicionário dos meninos registrasse talvez
àquele tempo
nem do que doze nomes.
Posso agora nomear nem do que oito: água,
pedras, chão, árvore, passarinho, rã, sol,
borboletas...
Não me lembro de outros.
Acho que mosca fazia parte.
Acho que lata também.
(Lata não era substantivo de raiz moda água,
sol ou pedras, mas soava para nós como se
fosse raiz.)
Pelo menos a gente usava lata como se usássemos
árvore ou borboletas.
Me esquecia da lesma e seus risquinhos de
esperma nas tardes no quintal.
A gente já sabia que esperma era a própria
ressurreição da carne.
**Os rios eram verbais porque escreviam torto
como se fossem as curvas de uma cobra.**
Lesmas e lacraias também eram substantivos
verbais
Porque se botavam em movimento.

Sei bem que esses nomes fertilizaram a minha
 linguagem.
 Eles deram a volta pelos primórdios e serão
 Para sempre o início dos cantos do homem. (grifos meus).
 (MISI).

O poema pode ser dividido em três partes. Na 1ª, que compreende do 1º ao 14º versos, o sujeito poético apresenta uma discussão sobre a palavra raiz. Estas são água, pedras, chão, árvore, passarinho, rã, sol e borboletas. No momento da recordação, há dúvida sobre as outras quatro palavras que integravam os dicionários das crianças, versos 07, 08, 09. A dúvida é se as palavras “mosca” e “lata” faziam parte do livro. A palavra “mosca” está ligada ao campo semântico da natureza, especificamente ao reino animal, então ele não tece considerações sobre ela. Mas a palavra “lata” foge a esse campo de significação, logo há explicação sobre ela, expressa nos versos 10, 11 e 12. Há uma digressão que embala a expansão da consciência da voz poética para esclarecer porque os meninos consideravam a palavra “lata” um substantivo raiz como as derivadas da natureza.

A 2ª parte do poema inicia no verso 15 e se estende até 18. Aqui a *persona* lírica se lembra de outra palavra, “lesma”, ao contrário da primeira parte, nesta é ressaltado a vida, advinda do esperma, “risquinhos” que a lesma deixa no chão e ele aproveita para fazer um intertexto com a Bíblia, processo também reiterado na obra do autor, ao falar sobre a “ressurreição da carne”.

A 3ª parte começa no verso 19 e se expande até o 27. Nela é marcante a retomada da imagem de “Poeminhas pescados numa fala de João” e do XIX d’**O livro das ignoranças**, “Os rios eram verbais porque escreviam torto/ como se fossem as curvas de uma cobra”. O cenário em que esta imagem é redita, é outro. Aparece entre outras duas discussões, o dicionário pobre dos meninos, a grandeza da vida e imagem em movimento. Mesmo aparentando se tratar de discussões diferentes, elas podem ser resumidas em uma só, em vida em movimento, retorno. As palavras verbais são: “os rios”, “a lesma” e “as lacraias”. “Os rios são verbais porque escrevem torto”, tem movimento e pode ser feita uma associação aos verbos que indicam ação, movimento. Este proporciona o retorno à raiz e são palavras/imagem que sempre serão usadas pela poesia. Em vista disso, a “lacraia” e a “lesma” também dão a ideia de movimento, por rastejarem de forma ondeante adubam a linguagem do sujeito poético. Nesta perspectiva, temos o amadurecimento da palavra que cria imagens, desenhos verbais.

Sendo deste modo, a poesia de Barros se comunica com a pintura, através de procedimentos construtivos, o autor tenciona orquestrar figuras verbais que pululem sentidos. A discussão entre este símile: pintura e poesia, na verdade é mais antiga do que se pensa. Na era Clássica, Aristóteles num raro momento em que trata sobre a lírica, arte que não representa uma ação elevada, mas representa homens iguais a nós, relaciona a identidade do ditirambo à pintura de Fídias. Aludia que “O poeta (...) é imitador tanto como o pintor e qualquer outro artista que cria imagens”. (ARISTÓTELES apud COMPAGNON, 2007, 75). Depois temos o fundamento de *Ut pictura poesis*, horaciano, que é uma voz ossificadora na lírica do Ocidente, porque foi ele que redimiu a lírica do limbo platônico. Conforme Compagnon (2007), o poeta Simonides de Céos pensou a analogia entre pintura e poesia antes de Horácio. “Simonides de Céos chamou a pintura de poesia silenciosa e a poesia de pintura que fala, pois a pintura pinta as ações enquanto elas acontecem, as palavras as descrevem uma vez terminadas” (p. 75). Além desta contribuição para o estudo da lírica, Simonides apresenta outras, ele é considerado o inventor da arte da memória, além de tudo naquele tempo já rompia com a tradição da inspiração, antes de Poe no ensaio **Filosofia da composição** (1845).

Afirmar que essa poesia é mera repetição, pastiche do mesmo é um desatino, pois é carregada das coisas mais belas que existem em Literatura, em termos de imagem poética. No poema “Nomes” mais uma vez o poeta Barros, ressalta o caráter opositivo entre real e imaginário, ressaltando o quão mais enriquecedor e humanizador é o imaginário, isto é marca registrada na sua criação desde o primeiro livro. Para Deleuze (1988) se repetição não nos causar contemplação, nos causa fadiga. Do ponto de vista de quem encara a repetição/reescritura como defeito em Barros, a exemplo o crítico Miguel Sanches Neto, essa poesia seria cansativa, fatigante e causaria até certa irritação pela repetição contínua do mesmo verso. Mas quem consegue contemplá-la, encará-la como circunstância de beleza, certamente perceberá a forma magnífica com que o poeta transforma lentamente os versos repetidos no desenho/imagem das curvas do rio. Compagnon (2007) sustenta que o recorte e a colagem são experiências comuns à escrita, nesse sentido ousou afirmar que Barros, em seu procedimento artístico experimenta sua estética e com isso, me refiro à reescritura, problematiza toda uma tradição de escrita.

1.3. Série intertextos bíblicos

Com a publicação de **Compêndio para uso dos pássaros** (1960), Barros inicia outro procedimento que será adotado em obras posteriores. Refiro-me à série de intertextos bíblicos. O termo inicialmente cunhado Mikail Bakhtin, por dialogismo, que dispõe sobre os diálogos que o discurso estabelece com discursos de outras épocas:

As obras de construção complexa e as obras especializadas pertencentes a vários gêneros das ciências e das artes, apesar de tudo que se as distingue da réplica e do diálogo, são, por sua natureza, unidades da comunicação verbal: são identicamente delimitadas pela alternância dos sujeitos falantes e as fronteiras, mesmo guardando sua nitidez *externa*, adquirem uma característica *interna* particular pelo fato de que o sujeito falante _ o *autor* da obra _ manifesta sua individualidade, sua visão do mundo, em cada um dos elementos estilísticos do desígnio que presidia à sua obra. Esse cunho de individualidade apostado à obra é justamente o que cria as fronteiras internas específicas que, no processo da comunicação verbal, a distinguem das outras com as quais se relaciona dentro de uma dada esfera cultural _ as obras dos antecessores, nas quais o autor se apóia, as obras de igual tendência, as obras de tendência aposta, com as quais o autor luta, etc. (BAKHTIN, 1997, p. 298)

Na segunda parte deste livro, intitulada “Experimentando a manhã nos galos” no poema “Um novo Jó”, vemos uma identidade com o personagem bíblico Jó. O livro de Jó está inserido no antigo testamento da **Bíblia**, livro sagrado do Cristianismo. Para muitos, é somente o épico judaico-cristão. A história do personagem Jó beira a tragédia, contudo não pode ser caracterizada desta forma. Ele um homem bem sucedido, rico, tinha uma família invejável e era temente a Deus. Por isso atrai para si a atenção do Diabo, que enciumado procura Deus, e então afirma que Jó apenas o teme por ser uma pessoa bem sucedida, por não lhe faltar nada. Afirma que se ele perdesse tudo, certamente o repudiaria. Deus diante da situação quer mostrar ao inimigo que Jó é fiel independente de sua situação. Então os dois fazem um acordo, e Deus permite que o Diabo tire tudo que Jó possuía inclusive sua família, ficando proibido somente matá-lo, mas podia inclusive tocar no seu corpo. Depois de estabelecido o acordo, o Diabo rapidamente tira todos os bens materiais de Jó, também todos os membros de sua família. E o contamina com uma doença que deixa seu corpo coberto de furúnculos, a beira da putrefação. Despido de tudo, até mesmo das vestes, Jó passa a ficar envolto por cinzas e folhas de bananeira para refrescar seu corpo. Mesmo diante destas intempéries Jó continua sendo obediente a Deus, ao passo que Deus lhe restitui tudo em dobro. Assim pondo fim na querela contra seu inimigo.

No poema “Um novo Jó”, em que salientei a referencialidade com o texto bíblico é clara, este recurso traz semelhanças com o texto evocado, mas o que deve ser ressaltado são as diferenças resultantes da reelaboração/dialogo:

Um novo Jó

Portanto
Como conhecer as coisas senão sendo-as?
 Jorge de Lima

Desfrutado entre bichos
 Raízes, barro e água
 O homem habitava
 Sobre um montão de pedras.
 Dentro de sua paisagem
 — entre ele e a pedra —
 Crescia um caramujo.

Davam flor os musgos...
 Subiam até o lábio
 depois comiam toda a boca
 como se fosse uma tapera.

Convivência de murta
 e rãs... A boca de Raí
 e água escorria barro.

Bom era
 sobre um pedregal frio
 e limoso dormir!
 Ao gume de uma adaga
 Tudo dar.

Bom era ser bicho
 que rastejava nas pedras;
 ser raiz de vegetal
 ser água.

Bom era caminhar sem dono
 na tarde
 com pássaros em torno
 e os ventos nas vestes amarelas.

Não ter nunca chegada
 nunca optar por nada.
 Ir andando pequeno sob a chuva
 torto como um pé de maçãs.

Bom era entre botinas
 tronchas pousar depois...
 como um cão
 como um garfo esquecido na arai.

Ir a terra me recebendo

me agasalanado
 me consumindo como um selo
 um sapato
 como um bule sem boca...

Ser como coisas que não têm boca!
 Comunicando-me apenas por infusão
 por aderências
 por incrustações... Ser bicho criança,
 folhas secas!

Ir criando azinhavre nos artelhos
 a carne enferrujada
 desfeita em flor de ave, vocábulos, ícones.
 Minhas roupas como um reino de traças.

Bom era
 ser como junco
 no chão: seco e oco.
 Cheio de areia, de formiga e sono.
 Ser como pedra na sombra (almoço de musgos)
 Ser como fruta na terra, entregue
 Aos objetos...
 (CPUP, p. 115, 116, 117.)

Neste poema, o autor inicia outro procedimento curioso, que depois será reiterado nas suas produções, à epígrafe. Elemento de escrita muito usado também por Guimarães Rosa. Entretanto, nesta oportunidade não averiguarei de modo mais sistemático, aqui ela funciona como uma espécie de referente sobre o tema do poema. A diferença dos personagens Jó bíblico e barreano é nítida. O primeiro passou a rastejar na terra por que um elemento que estava externo a ele, o forçou a esta situação. O fato de ir se abrigar na terra e coçar suas feridas com cacos de telha foi imposto a ele, não foi uma escolha sua. Tanto que se questiona o tempo todo, para saber em que momento cometeu sua falha trágica, lembrando que ele não pode ser considerado herói trágico. Para assim se redimir e retornar para sua situação inicial.

Já o Jó do poema de Barros escolhe se integrar na natureza, desde a primeira estrofe isto já é explicitado. Da primeira a nona estrofe há um dizer sobre esse homem, “como era bom” sua relação com a natureza. Há nelas também uma série de imagens poéticas inusitadas. Da décima estrofe em diante, a fala sobre o homem e seu desejo é elidida a do sujeito poético que passa a usar a primeira pessoa do discurso que valoriza tudo aquilo que o poeta emprega para a tecitura de seu poema, as palavras do campo semântico da natureza.

A diferença entre os dois é nítida, o Jó bíblico cai, desce ao pó, perde tudo que tem até mesmo a família e os amigos, por causa do acordo das divindades, já aludido. Contudo ele

tem uma perspectiva de redenção, e é por isso que não pode ser considerado um herói trágico. Tanto que demonstra uma fé incorruptível e recebe tudo de volta e em dobro. Porém, “O novo Jó”, aquele revisitado por Barros, não quer se ascender a nada, ao contrário, pretende descer e se fundir à natureza.

Em **Matéria de poesia** (1970), há novamente esse diálogo com o texto bíblico. No primeiro poema da segunda parte do livro intitulada “Com os loucos de água e estandarte”. Dessa vez o personagem é João, não dá para saber se trata daquele que veio antes de Jesus, O Cristo de Deus, com a função de batizá-lo nas águas do rio Jordão. Ele era um pastor simples, vivia no deserto, se alimentava de gafanhotos e mel. Mas a força na simplicidade de suas palavras “voz que clama no deserto”, incomodou a supérflua Herodias, esposa de Herodes, que persuadiu sua filha Salomé a pedir como presente de aniversário a cabeça de João Batista numa bandeja de prata, num momento em que o rei estava embevecido pela dança da moça e não teve como declinar o pedido. Ou se trata do outro João, o evangelista e apóstolo de Jesus. A verdade que esses dois Joãos eram homens simples, completamente despidos de bens materiais e seguiam os ensinamentos de Jesus, que eram pautados no ideário de bondade, simplicidade e no olhar aos pequeninos.

O João do poema de Barros é um caramujo de cipoal, distinto do caramujo de parede. Contudo, era um sábio, sua fala vai de intertexto bíblico: “Esse João desenhava no esconso:/ — Quem salvar a sua vida, perdê-la-á/com árvores e lagartixas!”.(MP, p. 151). Há a reelaboração de uma fala pronunciada pelo próprio Jesus, transcrita nos quatro livros do Evangelho cristão. Além dessas ponderações esse João caramujo faz reflexão do que tem valor para poesia:

Você sabe o que faz para virar poesia, João?
 — A gente é preciso de ser traste
 Poesia é a loucura das palavras:
 Na beira do rio o silêncio põe ovo
 Para expor a ferrugem das águas
 eu uso caramujos
 Deus é quem mostra os veios
 É nos rostos que os passarinhos acampam!
 Só empós de virar traste que o homem é poesia... (MP, p. 153).

O ponto que liga estes três Joãos é o fato de serem despojados de qualquer bem material, ou de buscar ascensão de algo, pois o que eles valorizam é aquilo que buscam a simplicidade e a sabedoria.

No livro **Arranjos para assobio** (1980), na segunda parte do livro “Glossário das transformações que não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos”, vinte anos depois da primeira incursão nestes intertextos, o autor retorna a esse procedimento logo no primeiro poema. Este não tem título, é estruturado como se fosse um dicionário, há apresentação das palavras em seguida sua definição é claro, distorcidas em relação a sua definição nos dicionários convencionais. A identidade com o texto bíblico surge quando o sujeito poético vai buscar uma definição para a palavra água:

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 era somente elas
 Depois é que veio o murmúrio dos corgos para dar
 Testemunho do nome de Deus. (APA, p. 182).

Nesta definição há ressonância do livro de **Gênesis**, o primeiro livro da **Bíblia** em que a explicação da criação do mundo: “Deus movia-se por cima da superfície das águas”. (GÊN. 1-2). Outro poema em que há intertexto bíblico, que há diálogo com este livro, entretanto com diferenças consideráveis, até porque os textos bíblicos têm a finalidade de doutrinar e os poéticos de questionar, por meio de uma mensagem ambígua é o poema “Nos primórdios”, inserido na primeira parte do livro “Ponto de partida”, no **Livro de pré-coisas** (1985):

NOS PRIMÓRDIOS

Era só água e sol de primeiro de primeiro este recanto. Meninos cangavam sapos. Brincavam de primo com prima. Tor-do ensinava o brinquedo “primo com prima não faz mal: finca finca”. Não havia instrumento musical. Os homens tocavam gado. As coisas ainda inominadas. Como no começo dos tempos.

Logo se fez a piranha. Em seguida os domingos e Feriados. Depois os cuiabanos e os beira-corgos. Por Fim o cavalo e anta batizada.

Nem precisava dizer cresci e multiplicai. Pois já Se faziam filhos e piadas com muita animosidade.

Conhecimentos vinham por infusão pelo faro dos bugres pelos mascates.

O homem havia sido posto ali nos inícios para Campear e hortar. Porém só pensava em lombo de Cavallo. De forma que só campeava e não hortava.

Daí que campear se fez de preferência por ser atividade livre e andeja. Enquanto que hortar prendia o Ente no cabo da enxada. O que não era bom.

No começo contudo enxada teve seu lugar. Prestava

Para o peão encostar-se nela afim de prover seu cigar-
rinho de palha. Depois, com o desaparecimento do ci-
garro de palha, constatou-se a inutilidade das enxadas.

_ O homem tinha mais o que não fazer!

Foi muito soberano mesmo no começo dos tempos
Este cortado. Burro não entrava em seus pastos. Só
Porque *burro não pega perto*.* Porém já hoje há quem
trate os burros como cavalo. O que é uma distinção.

**Burro não pega perto* é expressão pantaneira. Nas lides de campear
O pantaneiro usa o cavalo, que é veloz e alcança a rês desgarrada ra-
pidamente. O cavalo pega perto. Mas o burro, não sendo veloz, al-
cancã longe a rês desgarrada. Por isso se diz que *o burro não pega
perto*. (N. doA .). (grifos do autor). (LPC, p. 209, 210).

O início do poema pode ser considerado como uma tela, em que as imagens vão sendo pintadas gradativamente. No início da pintura é só “água e sol”, depois são acrescentadas as crianças ao cenário. As crianças trazem aquela ingenuidade, liberdade e também a descoberta do sexo nas brincadeiras de “primo com prima”, numa transgressão as normas convencionais e religiosas. Em seguida os homens são integrados na cena. Nos versos 6 e 7 há um retorno ao início, semelhante ao início de tudo, quando Deus está criando e nominando as coisas. É interessante a disposição de como se dá esta criação, do verso 7 em diante, destoa dos primeiros versos. Há impressão de que a criação tinha começado por aí: “Logo se fez a piranha. Em seguida os domingos e/feriados. Depois os cuiabanos e beira-corgos. Por/fim o cavalo e o anta batizados”.

Vale ressaltar a diferença no processo de criação. O sujeito poético inicia a criação pelas piranhas, pelos peixes, até aqui não tem muita diferença, ela começa quando a voz lírica cria os dias da semana. Não cria os dias úteis, aqueles trabalhados, apenas domingos e feriados. Depois disso, cria os homens, que também pertencem a uma categoria distinta, os “cuiabanos” e os “beira-corgos”, depois volta para o reino animal com a criação do “cavalo e o anta batizado”, não há uma ordem nessa criação, ao contrário há uma desordem. No verso 10 o intertexto com primeiro livro de Gênesis no versículo 28; “Nem precisava dizer cresci e multipliquei”. Só que acontece o contrário, porque no poema os homens nem precisavam da permissão, pois faziam filhos.

No verso 14, está a explicação do motivo pelo qual o homem tinha sido posto naquele lugar: “Campear e hortar”. Contudo, este homem tal qual o primeiro homem do paraíso adâmico quebra a ordem, não cumpria com as duas atividades que lhe fora dada. Dava preferência à atividade de campear, pois esta era “livre e andeja” permitia a liberdade de

andar pelos campos no lombo dos cavalos, ao passo que hotar “prendia o/ente no cabo de uma enxada”. Por isso era uma atividade maquina, que exigia esforço deste homem que a deixa em segundo plano o que faz a ferramenta perder a utilidade.

NO livro **das ignoranças** (1993), na primeira parte intitulada, “Uma didática da invenção” no poema VII também existe ressonância de texto bíblico.

VII

No descomeço era o verbo.
 Só depois é que veio o delírio do verbo.
 O delírio do verbo está 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 de função 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, p. 301)

Neste poema, há alusão à explicação bíblica sobre a criação do mundo, contida no primeiro livro de João. Mas o sujeito poético empreende uma volta a um tempo que está antes do começo, antes mesmo da criação do mundo, antes do paraíso edênico. Antes das coisas serem nominadas, no “descomeço”, onde existia somente o verbo. Para depois fazer este verbo pegar no delírio pela voz sensorial da criança, aí já está no começo. Onde a criança começa a testar as possibilidades, através da repetição, associação e analogia. É obvio que ela não tem noção destes elementos, contudo lança mão de tudo isso para fazer “o verbo pegar no delírio”, até “trejar palavras de rebanhos diferentes”. A voz da criança se assemelha a voz do poeta, porque é a voz que cria, que inventa ou mesmo reinventa. Pela capacidade de “desver”, “transver” o mundo e ir além do convencionado.

No *corpus* maduro do poeta, conforme já aludi os versos assumem uma dicção prosaica, mesmo assim as reiteraões dos temas e procedimentos anteriores são reafirmados. Em **Memórias inventadas: a segunda infância** (2006), há o intertexto bíblico com os ensinamentos de Cristo, no poema “Oficina”. Porém o poema não dá ensinamentos. O tema é a montagem de uma oficina de “desutilidades” da *persona* lírica e seu amigo de “olhar descomparado”, sobre o qual ele já falou em outro poema:

IV

Oficina

Tentei montar com aquele meu amigo que tem um olhar descomparado, uma Oficina de Desregular a Natureza.

Mas faltou dinheiro na hora pra gente alugar um espaço. Ele propôs que montássemos por primeiro a Oficina em alguma gruta. Por toda parte existia gruta, e ele disse. E por logo achamos uma na beira da estrada. Ponho por caso que até foi sorte nossa. Pois que em baixo da gruta passava um rio. O que de melhor houvesse para uma Oficina de Desregular a Natureza! Por de logo fizemos o primeiro trabalho. Era o *Besouro de olhar ajoelhado*. Botaríamos esse Besouro no canto mais nobre da gruta. Mas a gruta não tinha canto mais nobre. Logo apareceu um lírio pensativo de sol. De seguida o mesmo lírio pensativo de chão. Pensamos que sendo um lírio um bem da natureza prezado por Cristo resolvemos dar o nome ao trabalho de *Lírio Pensativo de Deus*. Ficou sendo. Logo fizemos a borboleta beata. E depois fizemos *Uma ideia de roupa rasgada de bunda*. E *A fivela de prender silêncios*. Depois elaboramos *A canção para a lata defunta*. E ainda a seguir: *O parafuso de veludo, o prego que Farfalha, o alicate cremoso*. E por último aproveitamos Para imitar Picasso com *A moça com o olho no centro da testa*. Picasso desregulava a natureza, tentamos imitá-lo. Modéstias à parte. (grifos do autor). (MISD).

Como a oficina é para “desregular a natureza” e por falta de dinheiro, os amigos a montam em um lugar apropriado, numa gruta próxima a um rio, assim o lugar serviria como observatório das coisas a serem “desreguladas”. Quase todas as invenções estão ligadas à natureza ou foram abandonadas nela. Coisas sem utilidade, quase em estado de decomposição. O problema surge quando o primeiro objeto fica pronto, o “Besouro de olhar ajoelhado”. O impasse se dá por causa do lugar em que o objeto ficaria exposto. Teria que ser o lugar mais nobre, que mais valorizasse a peça. A gruta não possuía um lugar de destaque, todos os lados eram iguais, simples. Nessa situação é que aparece o “lírio pensativo/de sol”, que em seguida sua condição é alterada por outra construção prosopopeica que muda o estado do lírio, para “pensativo de chão”. Que vão desde o verso¹³ até o 17 em que há a alusão do ensinamento de Jesus Cristo no livro de Matheus capítulo 6, versículo 28 que fala para os homens aprenderem com a lição dos lírios, pois não trabalham, mas usam a mais bela das vestimentas. Mais uma vez o estado do lírio é modificado, desta vez pela imagem poética “Lírio Pensativo de Deus”. Na sequência, os outros itens criados, não têm utilidade prática, contudo têm dom para poesia, pelas imagens poéticas que suscitam. No fim, os dois amigos tentam imitar Picasso, o mestre da pintura criador de imagens destorcidas e inusitadas. Em suma, os oficineiros podem até não ser como Picasso, mas aprendem a lição do mestre.

Em Memórias inventadas: a terceira infância (2008), último livro publicado da série das memórias, no poema “Delírios”, há novamente reiteração do diálogo com texto bíblico. Desta vez, o texto visitado é do livro do profeta Jeremias. Neste poema, o sujeito poético é um idoso que rememora o período da infância:

VIII
Delírios

Eu estava encostado na manhã como se um pássaro à toa estivesse encostado na manhã. Me veio uma aparição: Vi a tarde correndo atrás de um cachorro. Eu teria 14 anos. Essa aparição deve ter vindo de minhas origens. Porque nem me lembro de ter visto nenhum cachorro a correr de uma tarde. Mas tomei nota desse delírio. Esses delírios irracionais da imaginação fazem mais bela a nossa linguagem. Tomei nota desse delírio em meu caderno de frases. Àquele tempo eu já guardava delírios. Tive outra visão naquele mês. Mas preciso antes contar as circunstâncias. Eu exercia um pedaço da minha infância encostado à parede da cozinha no quintal de casa. Lá eu brincava de cangar sapos. Havia muitos sapos atrás da cozinha. A gente bem se entendia. Eu reparava que os sapos têm o couro das costas bem parecido com o chão. Além de que eram do chão e encardidos. Um Dia eu falei pra mãe: sapo é um pedaço do chão que pula. A mãe disse que eu estava meio variado. Que sapo não é um pedaço de chão. Só se fosse no meu delírio. Isso até eu sabia, mas me representava que sapo é um pedaço de chão que pula. Hoje estou maiorzinho e penso no profeta Jeremias. Ele tanto lamentava ver a sua Sião destruída e arrasada pelo fogo que em casa lhe veio a visão: Até as pedras da rua choravam. Ao escrever a um amigo, mais tarde, na paz de sua casa, se lembrou do delírio: até as pedras da rua choravam. Era tão bela a frase porque irracional. Ele disse. (grifos do autor). (MITI).

No primeiro verso há um procedimento muito usado pelo poeta, a comparação. Aqui o sujeito lírico se compara a um pássaro, em seguida é aglutinada uma metáfora. Ela abre caminho para outra imagem da imaginação do sujeito: “Vi a tarde correndo atrás de um/cachorro”. Esse é o delírio que ficara retido na memória e presentificado através da lembrança. Na sequência, há um esclarecimento, sobre o delírio, parece que ele não aconteceu de fato, foi inventado, mesmo assim, o desenho da imaginação foi registrado num caderno de frases; “Tomei nota desse delírio”. O verso se repete mais uma vez no poema, cuja finalidade é ampliar a intenção de emprego dele mais tarde. Além disso, ao registrá-lo no caderno e mantê-lo arquivado, fica manifesto o desejo de reelaborá-lo mais tarde. E ao guardar o

caderno outros delírios que posteriormente aparecessem na imaginação anotados para serem usados futuramente. Como a imagem das brincadeiras de “cangar sapo no fundo do quintal” que são revisitadas em outros livros, como **Livro sobre o nada** (1996) e **Menino do mato** (2010) dentre outros.

Nestas brincadeiras do sapo, o poeta aproveita para lançar mão da comparação, está sempre aproximando características de coisas e seres diferentes, a exemplo deste poema do menino com pássaro, do sapo com o chão. Outra figura reiterada, quando o sujeito poético se refere a “desenhos verbais da imaginação” é a mãe. Esta figura tem um lugar bem demarcado nesta poesia. Ela o alerta sempre sobre os delírios, mas não castra em nenhum momento, ela simplesmente orienta sobre a oposição do real e imaginário. Ele sabe disso, mas é uma opção usar essas imagens pela beleza da linguagem metafórica da poesia, “Isso eu sabia”. O eu lírico tem preferência pela linguagem tomada em outro sentido, tanto que recorre a Bíblia para aperfeiçoar esta técnica; recorre ao livro do profeta Jeremias que ao narrar sobre sua cidade, Sião destruída, personifica até as pedras, numa tentativa de vivificar e ampliar o sofrimento: “Até as pedras da rua choravam”. Não é só o delírio, o irracional que sujeito poético/poeta aprende na Bíblia. Aprende a olhar para os pequeninos, a usar a comparação, Jesus pregava ao fiéis através de comparação, de parábolas.

Northrop Frye (1957) assevera que podemos lidar com a Bíblia como uma forte influência formadora de simbolismo literário. Barros recorreu a esta fonte e por isso fez vários intertextos com textos bíblicos, mas devemos atentar mais para as diferenças do que pelas semelhanças. Bakhtin (1997) afirma que não existe um discurso original, autônomo, há no nosso discurso ressonância do discurso de outrem:

A obra é um elo na cadeia da comunicação verbal; do mesmo modo que a replica do diálogo, ela se relaciona com as outras obras-enunciados: com aquelas a que ele responde e com aquelas que lhe respondem, e, ao mesmo tempo, nisso semelhante à réplica do diálogo, a obra está separada das outras pela fronteira absoluta da alternância dos sujeitos falantes. (BAKHTIN, 1997, p. 298)

Várias vozes que se entrecruzam e formam um discurso novo. É isso que o poeta faz ao estabelecer uma identidade com textos bíblicos em seus poemas. Nesse sentido, um texto absorve outro e se constitui como um mosaico de discursos outros. Então Barros não faz intertextos somente com textos bíblicos, mas com vários outros que por ora não tratarei, assim como há uma série de outros escritores, pintores, poetas e cineastas que são citados e ou referidos na sua produção.

1.4. Série reiteração de figuras

Seguindo a proposição da leitura interpretativa, cuja premissa é da reescritura na lírica de Barros, apresento aqui algumas figuras que perpassam toda sua produção poética: a criança, os pássaros, os andarilhos, o homem erudito, o avô, a avó e o abandono. A criança está presente desde a constituição da voz lírica. Em **Poemas concebidos sem pecado**, o sujeito poético já é o infantil, isso será cada vez mais delineado nesta poesia; “Inventei uma criança pra me ser”. Como nas incursões de leituras anteriores, explanei sobre a criança/menino de forma mais detalhada; sobre o pássaro e o andarilho de forma geral, neste percurso, darei mais atenção a estas figuras verificando a relação de convergência delas em oposição ao homem erudito, que de certa forma também já foi discutido, mas de modo mais superficial.

No último livro que fecha a trilogia mnemônica, **Memórias intentadas: a terceira infância** (2008), no primeiro poema “Fontes”, o sujeito poético apresenta explicação sobre os personagens que o auxiliaram na produção das memórias:

Fontes

Três personagens me ajudaram a compor estas memórias. Quero dar ciência delas. **Uma criança; dois, os passarinhos; três, os andarilhos. A a criança me deu as sementes da palavra. Os passarinhos me deram desprendimento das coisas da terra. E os andarilhos, a paciência 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 a pré-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. (grifos meus)
(MITI).

Neste poema, o sujeito lírico tenta situar o leitor sobre três figuras, que segundo ele tiveram participação direta no processo de constituição das memórias da infância. Estas três figuras ganharam vida no primeiro livro e ao longo dos outros foram sendo desenvolvidas.

A criança contribui na constituição da linguagem que cria brinquedos com palavras, nas brincadeiras de faz de conta, na capacidade de percepção, imaginação, invenção e recriação. No documentário sobre a vida do poeta, **Só dez por cento é mentira** (2010), ele declara que sua imaginação criadora é buscada no baú da infância, lá está as primeiras sensações. O sujeito poético busca consolidá-las, pois ao contrário do adulto que perde a capacidade ao se alienar no mundo racional, fecha-se à percepções das coisas:

ASCENSÃO

Depois que iniciei minha ascensão para a infância,
 Foi que vi como o adulto é sensato!
Pois como não tomar banho nu no rio entre pássaros?
 Como não furar lona de circo para ver os palhaços?
 Como não ascender ainda mais até a ausência da voz?
 (ausência da voz é *infantia*, com t, em latim.)
 Pois como não ascender até a ausência da voz _
 Lá onde a gente pode ver até o feto do verbo_
 Ainda sem movimento.
 Aonde a gente pode enxergar o feto dos nomes _
 Ainda sem penugens.
 Porque não voltar a apalpar as primeiras formas da
 Pedra. A escutar
Os primeiros pios dos pássaros. A ver
 As primeiras cores do amanhecer.
 Como não voltar para onde a invenção está virgem?
 Porque não ascender de volta para o tartamudo!
 (grifos meus). (TGGL, p.409, 410).

Neste poema o eu lírico contrapõe a forma da criança e do adulto enxergar as coisas. No segundo verso, há uma ironia sobre a sensatez do adulto, pois isso o impede de viver com intensidade as sensações, ele sempre encontra uma forma de repreender seus desejos, não se permite viver de modo intenso como a criança. Fala sobre a grandiosidade desta, com liberdade criativa, sua propensão para realizar coisas consideradas sem importância, como, “tomar banho nu no rio entre pássaros”, “furar lona de circo para ver os palhaços”. Além disso, poder voltar à ausência da voz, que pode ser compreendida como o silenciamento da palavra para reter somente em, ou ainda para voltar ao início, à fonte onde tudo está virgem para criar e recriar. Neste poema aparece também a figura do pássaro que emite seus

primeiros pios, como a criança em processo de aquisição da linguagem. Tudo em estado de fonte, de constituição.

A figura da criança e a do pássaro em algumas poesias está em relação de simbiose, na interpretação de “Poeminhas pescadas numa fala de João”, considere isso de um modo superficial, quando ponderei sobre a dificuldade de distinguir a voz lírica infantil da voz do pássaro João Ferreiro. Em Poemas rupestres (2004), livro dividido em três partes, sendo a primeira “Canção do ver” composta de nove poemas, que dão a impressão de sequência narrativa, embora prevaleça o discurso lírico temos um gesto semelhante. A segunda, contém 12 poemas, se intitula “Desenhos de uma voz” e todos os poemas desse conjunto possuem títulos, com temática variada, mas permanecem dentro do universo da simplicidade, do míope, que é uma insistência na poética do autor. A última, “Carnaval” segue os passos da segunda e têm 02 poemas a menos. No primeiro poema da 1ª parte, num tom prosaico aparente, constatamos a imbricação do menino com o pássaro, como um só ser podem vivenciar e experimentar diversas situações e sensações:

Por viver muitos anos dentro do mato
 moda ave
O menino pegou um olhar de pássaro _
 Contraindo visão Fontana.
 Por forma que ele enxergava as coisas
 por igual.
 como os pássaros enxergam.
 As coisas todas inominadas.
 Água não era ainda a palavra água.
 Pedra não era ainda a palavra pedra.
 E tal.
 As palavras eram livres de gramática e
 podiam ficar em qualquer posição.
 Por forma que o menino podia inaugurar.
 Podia dar às pedras costumes de flor.
 Podia dar ao canto formato de sol.
 E, se quisesse caber em uma abelha, era
 só abrir a palavra abelha e entrar dentro
 dela.
 Como se fosse infância da língua. (grifos meus)
 (PR, p. 425).

Na leitura do poema temos a impressão de ler uma história, isto acontece porque o poeta recorre ao modelo de narrativa ideal perceptível pelo: era uma vez... Implícito logo no primeiro verso: “Por viver muitos anos dentro do mato/moda ave”, a impressão que se tem aqui é de ouvir um conto popular da narrativa oral, isso porque o poeta tem uma predileção por uma linguagem comum à oralidade.

Este poema não tem título, está localizado na página anterior a do poema e intitula mais nove que serão posteriormente acrescentados à interpretação, para demonstrar a relação entre o menino e o pássaro. O poema, assim como os demais que formam o grupo, não estão distribuídos em estrofes e os versos são irregulares, configurando o chamado verso livre, bastante comum à poesia moderna. Há a predominância de verbos no passado, a exemplo: “Água não era ainda a palavra água” que conferem caráter narrativo, um poema em prosa, essa modalidade parece ser constante na produção manuelina e de outros poetas modernistas. Além disso, os versos são livres, soltos, configurando fuga da linguagem adulta, culta, pensada, longe do instituído e ligada a da criança.

A fusão da poesia e da prosa vem sendo desenvolvida desde os poetas românticos alemães, embora não fossem todos eles desse período que usassem essa combinação. Ela será ossificada no escopo do Simbolismo francês, com Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé: “(...) entre as grandes criações da poesia francesa do século passado encontra-se o poema em prosa, uma forma que realiza efetivamente a aspiração romântica de mesclar a prosa com a poesia.” (PAZ, 1984, p. 91). Poderíamos então questionar sobre o que o poema em prosa representa para a poesia da contemporaneidade. Diria que seria difícil encontrar uma resposta totalmente satisfatória. Mas por ora fiquemos com a que me parece mais coerente, neste contexto podemos deduzir que o poema em prosa configura a renovação da linguagem poética, na poesia de Barros.

Neste primeiro poema, temos a sensação de vislumbrar/ouvir um narrador contar a história do menino que parece, teve uma relação de simbiose com o pássaro ao contrair visão fontana, comum a aves. Assim nos dá a impressão de ponto de vista. A observação se dá num plano superior embalado pelo voo do pássaro, a contemplação é ampla. É como se o narrador e/ou instância poética tivessem uma certa onisciência, sendo conhecedor de tudo e imbuído de poder, inclusive para nomear e ou desnomear as coisas, nesta postura assume um caráter de divindade.

No primeiro poema que compõe “Canção do ver”, assim como na maioria da produção literária do poeta, vemos a poesia buscando um lugar de origem, de retorno as suas raízes, onde as coisas ainda não haviam sido nomeadas. Desta forma, concede ao sujeito lírico/narrador um *status* de primeiro homem no paraíso adâmico, com a premissa de nomear as coisas: “as coisas todas inominadas”. De acréscimo, podia fazer traquinagem com as palavras e as coisas, pois podia substituir seus nomes e mesmo inverter seus estados e

funções: “Podia dar às pedras costumes de flor./Podia dar ao canto formato de sol”. Nestes versos há a insistência do sujeito poético em seu desejo de poder inaugurar, nomear.

Usa do poder a ele investido neste momento, para nas mudanças aglutinar múltiplas imagens e sensações sinestésicas. Ao atribuir ao canto formato de sol, assim a voz teria uma cor, um aspecto quente e ao dar a pedra, coisa inerte, dura, áspera, resistente, costume de flor, que é o oposto, delicada, suave, colorida, bela, com existência efêmera, atesta o caráter paradoxal da poesia. Assim vemos que as substituições se dão por oposição, isso é comum à poesia de Manoel de Barros, inclusive, parece ser uma característica da poesia à contemporaneidade. Paz (1984) afirma que a figura da poesia moderna é o paradoxo.

Venho insistindo que Manoel de Barros é um poeta moderno, com isso, não tenho a pretensão de filia-lo a um período histórico literário, mas considerá-lo assim por causa da sua visão de mundo. Estamos vivendo no mundo das disparidades e contradições, vivemos uma experiência de tempo paradoxal e o artista plasma isso na sua obra de uma forma contundente. Algo a ser comprovado na contínua revisitação que o poeta faz à sua escritura para reescrevê-la. De acordo com Compagnon no seu **O trabalho da citação** (2007), ao ponderar sobre a reescritura afirma que:

Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato da leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto arcaico de recortar-colar, a experiência original do papel, antes que ele seja a superfície de inscrição da letra, o suporte do texto manuscrito ou impresso, uma forma de significação linguística. (COMPAGNON, 2007, p. 41).

A reescritura do campo semântico da natureza seja humano, animal, vegetal e mineral, palavras como: “mato”, “ave”, “menino”, “pássaro”, “pedra”, “água” e “andarilho” dentre outros, reforça essa ideia. Mesmo o ritmo, ora ascendente ora descendente, quebra com a gramática, estrutura sintática e preocupação com a concepção artística. Mas essa reescritura, não se dá da mesma forma, ela traz em seu interior um caráter de novidade e o novo não tem sentido se não trouxer em sua essência o suporte da revisitação do passado, isso é característica comum à produção poética da contemporaneidade. Paz afiança que:

O remédio contra a mudança e a extinção é o retorno: o passado é tempo que reaparece e que nos espera no final de cada ciclo. O passado é a idade vindoura. Desta forma, o futuro nos oferece uma dupla imagem: é o fim dos tempos e seu recomeço, é a degradação do passado arquetípico e é a sua

ressurreição. O fim de cada ciclo é a restauração do passado original _ e o começo da inevitável degradação. (PAZ, 1984, p. 28).

Na lírica de Manoel de Barros a revisitação à sua produção anterior é constante, com isso esta obra apresenta um caráter de inacabamento. Algo que confere a ela característica de tempo cíclico como o tempo mítico, na medida em que está sempre retornando ao lugar de onde partiu. Tal retorno não tem como premissa apreender o passado de forma nostálgica, até mesmo porque isso seria impossível. Este procedimento é realizado através da evocação pela memória e como ensina Bergson (1990), sempre parte do apelo ao presente. No poeta, o procedimento de visitar sua obra anterior e reescrevê-la, apresenta sempre um aspecto de novidade e preocupação com uma visão crítica apurada:

A modernidade é sinônimo de crítica e se identifica com a mudança; não é a afirmação de um princípio intemporal, mas o desdobrar da razão crítica que, sem cessar, se interroga, se examina e se destrói para renascer novamente. Não somos regidos pelo princípio da identidade nem por suas enormes e monótonas tautologias, mas pela alteridade e a contradição, a crítica em suas vertiginosas manifestações. No passado a crítica tinha como objetivo atingir a verdade; na idade moderna, a verdade é crítica. O princípio em que se fundamenta o nosso tempo não é uma verdade eterna, mas a verdade da mudança. (PAZ, 1984, p. 47).

Para o poeta escrever é aprender e reescrever é a cristalização do aprendizado em desaprender as coisas ditas “úteis” da vida. Barros busca a definição de seu projeto estético nas repetições já aludidas, também, como poeta, ciente das inovações do discurso lírico, mescla-o ao discurso narrativo. Em uma Relação de jogo para renová-lo, suscitar múltiplas e polêmicas leituras. Portanto, não pode ser considerado como mera cópia, mas transformação, o diferente do ponto de vista deleuziano.

Outro ponto a ser observado corrobora para que o poema tenha uma característica de discurso narrativo, são as pausas que possuem presença marcante nos nove poemas que formam o “Canção do ver”. Por isso insistimos que eles sejam poema em prosa, até mesmo pela oscilação de versos longos e curtos. Essas pausas são marcantes e para tanto, o poeta recorre à figura retórica *enjambement*, promotora da quebra do som e do sentido para conseguir um efeito de lentidão e, assim, acentuar o aspecto narrativo.

Marinei Almeida (2009), em estudo sobre **Livro de pré-coisas** (1985) de Manoel de Barros, intitulado, “Olhar para as ‘pré-coisas’ do mundo em Livro de pré-coisas”, inserido no livro, **Dos labirintos e das águas: entre Barros e Dickes** (2009), afiança que, por meio da hibridização de gêneros, Barros nestes poemas insere algumas características de narrativa:

Observamos, dessa maneira, que a obra, aqui analisada, apresenta gênero híbrido, trazendo algumas marcas narrativas, como, por exemplo, a presença de personagens_ considerando nomes próprios, situações de diálogos que permeiam tais personagens -, a presença de um narrador, pequenos “causos” e lendas, o emprego de marcas linguísticas do registro coloquial, além da demarcação de um espaço, o Pantanal. Esses últimos elementos que apontamos corroboram para o hibridismo de gênero, dialogando dessa forma, com a literatura oral. (ALMEIDA, 2009, p. 58).

Ao ponderar sobre a conceitualização de gênero híbrido, definido pela professora, no estudo em questão, pensamos que dificilmente encontraríamos uma obra de gênero puro neste tempo paradoxal, no qual o conceito de verdade absoluta foi destronado. Diante do exposto, entendo que o poeta está condenado a plasmar na sua obra, é claro filtrada pela estética, a consciência crítica de seu tempo. Então, a ambiguidade mesmo formal está quase imanente nas obras literárias dessa época. Entrevejo que de fato, existem estes aspectos do discurso narrativo no lírico de Barros presente em **Livro de pré-coisas**, porém seria complicado afirmar a existência de um eu narrador nestes poemas. Visto que se trata de um livro de poemas, de poesia que se aproxima da prosa por causa da renúncia aos esquemas métricos e estróficos. Porém, mantém os rítmicos porque estes são imanescentes à linguagem, entretanto, não é só por isso, é pelo poeta não desmontar o verso que em sua própria origem latina *versus*, significa ir para frente.

A poesia diverge da prosa pelo uso dos elementos fônicos, lexicais, sintáticos e semânticos que são constituintes da linguagem poética. Já o discurso narrativo, contém narrador, personagem, enredo, ação, espaço e tempo, que também podem ser englobados no poema, mas vale ressaltar, de modo reduzido. Por causa de tal constituição, em nosso entendimento, o que ocorre no **Livro de pré-coisas** é semelhante ao que acontece no livro **Poemas rupestres**, mais especificamente, no grupo de poemas que integram “Canção do ver”. A saber, uma voz lírica dissimulada numa instância narrativa. Inclusive, nas obras do *corpus* maduro, me refiro à trilogia das **Memórias inventadas** (2003), o poeta vai cada vez mais adensando à linguagem poética prosaica. Mas como já afirmei, o poema em prosa, na verdade, representa a renovação da linguagem poética, já que o intento dos concretistas em quebrar o verso fracassou, a solução é renová-lo, reinventá-lo.

No segundo poema de “Canção do ver”, temos o aparecimento da voz do sujeito lírico misturada a voz do suposto narrador/enunciador, depreendo que aqui inicia o processo de subjetivização do poema. O discurso que até o momento vinha se apresentando com

característica narrativa é entrecortado por um discurso lírico em que é possível visualizar a mistura das vozes, mas com predominância da voz de uma instância poética:

A de muito que na Corruptela onde a gente
 vivia
 Não passava ninguém
 Nem mascate muleiro
 Nem anta batizada
 Nem cachorro de bugre.
 O dia demorava de uma lesma.
 Até uma lacraia ondeante atravessava o dia
 por primeiro do que o sol.
 E essa lacraia ainda fazia uma estação de
 recreio no circo das crianças
 a fim de pular corda.
 Lembrava a tartaruga de Creonte
 que quando chegava na outra margem do rio
 as águas já tinham até criado cabelo.
 Por isso a gente pensava sempre que o dia
 de hoje ainda era ontem.
 A gente se acostumou de enxergar antigamente. (PR, p. 426).

No primeiro poema ao contrário, não temos indícios da presença de um /eu/ como ocorre no segundo, logo no primeiro verso: “A de muito que na Corruptela onde a gente/ vivia”, vemos a voz lírica como parte integrante da cena, em que tenta ressaltar outra figura comum no autor, a do abandono, que conforme ele se deu pela falta de vizinhos, pela falta de assunto, passa a olhar para lugares e coisas abandonadas. Característica que permeará todo este poema, vale dizer, é mais um dos temas recorrentes do poeta. Através da gradação formada pelo conjunto dos versos 03, 04, 05 e 06 que figuram a insistência da negatividade observada no anaforismo da palavra /nem/ e do pronome ninguém, cujo intuito é reforçar o estado de abandono do lugar, expresso na comparação: “O dia demorava de uma lesma.” que ressalta a estaticidade do tempo.

O segundo poema pode ser dividido em três seguimentos, o primeiro compreende do 1º ao 6º versos, o segundo do 7º ao 15º e o terceiro do 16º ao 18º versos. No primeiro seguimento, o sujeito poético infantil se insere na cena que também se figura abandonada, pois embora ele use a palavra “a gente” deixando entendido que há mais pessoas no lugar, na verdade parece que só ele e o enunciador estão no lugar. No segundo seguimento, ressaltado a lentidão do dia passar até chegar a noite e começa uma série de comparações à lerdeza do dia, até uma lacraia que parava para brincar com as crianças era mais rápida que o dia. Mesmo uma tartaruga e não era qualquer tartaruga, pois esta pertencia ao rei de Tebas, tio de Édipo e Jocasta, era mais rápida. Também nesse grupo de versos temos a formação de imagens

poéticas que causam estranhamento, a exemplo, “as águas do rio já tinham até criado cabelo”. Essas imagens dissonantes são comuns na poesia de Barros. E no terceiro seguimento, o sujeito poético apresenta uma explicação sobre como via o dia sempre como o ontem, pelo fato de ser quase estático. O que os fazem olhar “antigamente”, seja, olhar para o decorrido, buscar o passado e reencená-lo à luz do presente.

Por mais que neste poema o sujeito poético aludiu que há mais pessoas no ambiente, no dia parado, vejo que temos o seu próprio *eu* num processo de busca e compreensão sobre passado, o abandono, causado pelo tom da negatividade da presença do outro, o que o emerge numa viagem dentro de si mesmo a enxergar antigamente.

No terceiro poema do grupo, há insistência na estaticidade do dia, as pausas no final dos versos enfatizam a lentidão do atravessar do dia, assim funde a forma do poema à da suposta narrativa num tom prosaico. O diferencial é que no terceiro verso a cena é povoada, isso até poderia conferir um certo movimento, mas ao contrário, acentua a paralisia: “Por forma que o dia era parado de poste. Os homens passavam as horas sentados na/porta da venda”. Neste poema, os animais circulam no mesmo espaço que os homens e parece não existir tratamento diferenciado entre eles. Todos estão na mesma situação de abandono: “A vida era bem largada”. É importante ressaltar que este abandono encenado pela instância lírico/narrativa não significa que esses seres aqui presentes estejam infelizes, que deveriam viver em lugares desenvolvidos e muito povoados, ao contrário, o abandono traz a paz, o silêncio, que faz o ser através do diminuído olhar para dentro de si mesmo. Este abandono é do homem de espírito livre, assim como os andarilhos.

No poema de número 04 há insistência no abandono, na arte de aumentar o que não acontece. Neste poema, o sujeito poético está presente na cena coletiva, “(Nós era um rebanho de guris.)”, e todos ampliavam as coisas para menos, nas palavras do próprio poeta em verso antológico valorizar “as coisas desimportantes”. No grupo de poemas que apresentamos até o momento, há elipse do menino, aquele que contraiu olhar de pássaro, não é sempre que ele reaparece de forma clara nos poemas.

Na minha leitura, é o sujeito poético que vem ao longo do poema se dissimulando, em várias instâncias, ora em narrador, ora no menino/pássaro “avoador”, “(Nós era um rebanho de guris.)”. A digressão, recurso estilístico representado pelo uso dos parênteses, tem a função de mergulhar o *eu* na sua própria consciência lhe conferindo maior subjetividade, fazendo-o

empreender uma viagem em seu próprio interior. Entretanto, como afirmei, a voz lírica insere o leitor num jogo pela indefinição da voz:

E aquele colega que tinha ganhado um olhar
de pássaro
Era o campeão de aumentar os desacontecimentos
Uma tarde ele falou pra nós que enxergara um
lagarto espichado na areia
a beber um copo de sol. (PR, p. 427)

Desta forma mergulha o leitor num jogo de gato e rato. Se, como quer, pretende, escreve Pessoa, “O poeta é um fingidor”, nesses poemas temos o fingimento da própria voz lírica, que, através de astúcias enunciativas aumenta a ambiguidade, entendida como fator de criação estética. Porque, por meio dela o significado é ampliado, plurissignificado sobre a *persona* poética, o que faz aumentar o grau de subjetivação dos poemas.

Nestes, de maneira aparentemente espontânea, Barros permanece firme na consolidação de seu projeto estético, me refiro à repetição como reescritura de seus poemas. Cada vez que empreendemos a leitura no conjunto de poemas “Canção do ver”, o poeta reafirma sua dicção poética, ou seja, o conjunto de procedimentos que norteiam a produção da sua poesia.

No poema 04, assim como nos anteriores, observamos a criação de imagens poéticas completamente distorcidas do ponto de vista da lógica, que além do mais, provocam múltiplas sensações pela mistura de sentidos diferentes que são embaladas pela sinestesia. Há também a reencenação de outra figura comum à sua poesia, o homem erudito, que aparece sempre em oposição à criança, o andarilho e pássaro. Ele é responsável por sempre apresentar o ponto de vista racional, cuja função dentro dos poemas é diminuir a imagem poética:

**Apareceu um homem que era adepto da razão
e disse:
Lagarto não bebe sol no copo!
Isso é uma estultícia.**
Ele falou de sério.
Ficamos instruídos. (Grifos meus). (PR, p. 428).

A nomeação da imagem poética tira-lhe o que tem de encantador, por isso a empobrece, até o ritmo do poema sofre com a nomeação, vai caindo até ficar descendente. Mas temos que atentar para a ironia final no último verso, manifesto no: “ficamos instruídos”. Cuja função é fazer um chiste ao saber cristalizado pela lógica.

No quinto poema, o sujeito poético conta o que o menino viu, mesmo que indiretamente, o menino pode contar as coisas simples e belas que teve a felicidade de contemplar. Entretanto, neste poema a relação de proximidade do garoto não é com o pássaro, mas temos uma comparação dele com sol, a visão agora não é Fontana e sim, “Com aquela sua maneira de sol entrar em casa /E com seu olhar furado de nascentes/O menino podia ver até a cor das vogais — / como o poeta Rimbaud viu”. Devemos atentar para o olhar, é através desse sentido que o menino vai entrar na essência das coisas. Não de coisas grandiosas ou de grande valor utilitário, mas para as coisas consideradas banais, que se não fossem olhadas por um menino com olhar preposto ao poeta, jamais seriam contempladas e admiradas.

O menino tem rasgos de poeta, e, se caso não for o sujeito poético está numa relação de simbiose com ele, ademais, também é predisposto a errar a língua, como vemos nos versos:

Ele gostava de atrelar palavras de rebanhos
 Diferentes
 Só para causar distúrbios no idioma.
 Pedra canora causa!
**E um passarinho que sonhava de ser ele também
 causava.**
 Mas ele mesmo, **o menino**
 Se ignorava como as pedras se ignoram. (grifos meus)
 (PR, p. 428).

Há uma relação de jogo aqui, ao mesmo tempo em que parece que o menino causa conscientemente distúrbios no idioma, para fugir da linguagem ritualizada da gramática, adentrando em um processo de agramaticalização, assim como o passarinho que sonhava em sê-lo, temos a conjunção adversativa “mas” para falar da ignorância do menino. Porém essa ignorância não tem necessariamente que indicar um desconhecimento, sim aguçar os sentidos do leitor para aquilo que realmente importa para poesia, as coisas simples, diminuídas.

Porque na poesia de Barros através da fala da criança, fala a ave, o vento, a árvore, o riacho, a pedra soletra meninos, os musgos falam, na criança os desnomes são nomes. A criança com sua linguagem infantilizada não está presa a padrões, tem liberdade para fazer traquinagem com palavras, sem que isso cause polêmicas. Essa linguagem tem até o poder de criar outros nomes com base no que já existe, como vimos no primeiro poema.

No sexto poema vemos isso de uma forma mais detalhada:

Desde sempre ele fora preposto a pássaro.
 Mas não tinha preparatórios de uma árvore
 Pra merecer em seu corpo ternuras de gorjeios.

Ninguém de nós, na verdade, tinha força de fonte.
 Ninguém era início de nada.
 A gente pintava nas pedras a voz.
 E o que dava santidade às nossas palavras era
 a canção do ver!
 Trabalho nobre aliás mas sem explicação
 Tal como costurar sem agulha e sem pano.
 Na verdade na verdade

Os passarinhos que botavam primavera nas palavras. (grifos meus). (PR, p. 429).

Logo no primeiro verso nos é salientado que o menino sempre fora destinado a pássaro, mas não a árvore. Contudo sempre está numa relação de entrelaçamento com a natureza, de uma forma ou de outra. Neste poema, temos o reaparecimento de forma direta da *persona* poética que se encontrava mascarada na poesia. Neste mesmo verso temos outro fato, ninguém deles tinha força de fonte, assim ninguém era início de nada. Vemos que na verdade, a voz lírica acalentava um desejo de possuir e ou dominar o início das coisas, é nas fontes, nascedouro, que as coisas são criadas, originadas. Daí a consciência poética do autor busca a poesia popular, de tema aparentemente banal que são tensionados:

Essa tensão dissonante da poesia moderna exprime-se ainda em outro aspecto. Assim, traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade de exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento linguístico com inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a *obscuridade*, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. São, em parte tensões formais e querem, frequentemente, ser entendidas somente como tais. Entretanto, elas aparecem também nos conteúdos. (grifos do autor). (FRIEDRICH, 1991, p. 16).

No grupo de poemas que compõem “Canção do ver”, há essa busca pela linguagem de origem, talvez poderíamos chamá-la de arcaica, bem ligada à oralidade; mística diria que não, mas oculta sem dúvida e com labor intelectual. Barros leva o trabalho artístico a sério, com o uso de temas e palavras simples que parecem ser uma obsessão em sua poesia tais como, “pássaro”, “menino”, “pedra”, “árvore”, só para citar algumas, eleva o limitado à amplidão. Desta maneira, sua poesia é aberta para múltiplos sentidos, configurando o que Umberto Eco define como obra aberta.

A poética da obra aberta concede liberdade ao intérprete, o coloca:

Como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída (...) embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o

intérprete não se reinventar num ato de congenialidade com o autor. (ECO, 2008, p. 41).

Ao adotar como ato lírico precipitar o leitor num mundo de dúvidas e incertezas, o efeito obtido com trato de coisas aparentemente claras como é caso de “Canção do ver”, as escolhas de palavras são bem simples, em sua maioria são substantivos comuns que também indicam aspecto comum de existência. O único diferencial é que delas são exploradas sua ludicidade. O poeta exige do leitor uma reciprocidade na leitura, na recriação dos versos que são suscitados pelo efeito estético de estranhamento que sempre precipita o leitor em um mundo de incertezas, que o levará sempre a uma releitura na busca de obter informação que escapara à sua compreensão.

A poesia de Barros força o leitor a uma releitura por causa das brincadeiras com os vocábulos, “Os passarinhos que botavam primavera nas palavras.” e os neologismos. O leitor se vê perdido diante de uma construção frásica, irrealizável do ponto de vista gramatical. Isso é ótimo porque o leitor estará sempre na busca por compreender ou tentar apreender aquilo que se furtou ao seu entendimento. Quanto mais perseguir isto, mais sentido fará emergir dos poemas. Ao 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. A forma é válida esteticamente quando torna possível múltiplas perspectivas, trazendo à tona riqueza de detalhes, isso sem deixar de ser ela própria.

O poema 07, em sua forma é o que mais tem um aspecto narrativo, os versos são mais longos. O final de cada verso é bem marcado por vírgulas ou por pausas sintáticas/encavalgamento, o ritmo é bem lento. O tema deste poema é uma formiga, ou melhor, parte de uma formiga, que os garotos encontram desprezada dentro do mato. Esse acontecimento desimportante captura a atenção da menina que fica curiosa para encontrar a outra parte, o corpo do inseto. E eles se concentram em observar que, mesmo sem a parte que denominam a principal do corpo, a perna separada ainda mexe: “A perna se mexia ainda. Eu diria que/aquela perna, desprezada, e que ainda se mexia,/estava procurando a outra parte do seu corpo.”. Além de vermos, a insistência no tema do míope, do diminuído, verificamos a ênfase no banal, tema caro à poesia de Barros.

Neste poema, que como já afiançei parece mais narrativo que os outros e isso pode ser contemplado logo no primeiro verso: “A turma viu uma perna de formiga, desprezada,” para

em seguida o sujeito lírico atravessar o discurso narrativo e trazer em seu bojo toda profusão do discurso lírico no “Eu diria” e, expor todo seu pensamento em relação à parte da formiga desprezada, fazer conjecturas sobre o funeral do inseto. Se preocupar com o que teria causado aquela desunião. Inúmeros questionamentos são levantados sobre o fato, que do ponto de vista dos meninos que povoavam a cena com o sujeito poético, era importante. Mas ao seguirem a busca para irem ao velório, no caminho encontram um rio e resolvem primeiro banharem-se e toda aquela preocupação com a morte da formiga é levada pelas águas do rio, pois no encontro de toda a grandeza da vida, expressa pelas águas deste, a morte, o limitado, perde sua força.

No poema de número 08, os meninos passantes de cena em cena voltam a um lugar conhecido, na “Corruptela parada de poste”, para revê-lo. Na lembrança dos meninos este poste tinha uma evocação saudosista, pelo menos na da *persona* poética:

Fomos rever o poste.
 O mesmo poste de quando a gente brincava de pique
 e de esconder.
 Agora ele estava tão verdinho!
 O corpo recoberto de limo e borboletas
 Eu quis filmar o abandono do poste.
 O seu estar parado.
 O seu não ter voz.
 O seu não ter se quer mãos para se pronunciar com
 as mãos.
 Penso que a natureza o adotara em árvore.
 Porque eu bem **cheguei de ouvir arrulos de passarinhos
 que um dia teria cantado entre as suas folhas.**
 Tentei transcrever para a flauta a ternura dos arrulos.
 Mas o mato era mudo.
 Agora o poste se inclina para o chão _ como alguém
 que procurasse o chão para repouso.
 Tivemos saudades de nós. (grifos meus). (PR, p. 430).

Este é o penúltimo poema e em contraste ao primeiro, nele a voz lírica logo no início já se enuncia no ambiente. Na sequência, manifesta todo o seu sentimento e emoção no reencontro com o objeto. Mas o poste tinha passado por processo de transformação, não era mais o mesmo. Ele estava verdinho e tinha através da personificação convertido seu ser coisa, em corpo, recoberto de limo, preposto a assento de borboletas. Em Barros, as coisas não têm uma finitude absoluta, elas se convertem em outras coisas, quando perdem sua utilidade capital, ganham uma mais bela, com mais poeticidade.

O poste, verde, recoberto de limo, rodeado de borboletas criava uma cena grandiosamente bela que prende a atenção do sujeito poético, ao tentar de alguma forma

abstrair, reter aquele momento não só nas lentes de suas retinas, mas de um modo material, para que pudesse ficar registrada para a posteridade. Isso acontece nos versos: 07, 08 e 09. Na tentativa da voz lírica em apreender a cena nas lentes de uma filmadora.

O poste agora está em completa fusão com a natureza, não é só mais um elemento estranho ao cenário natural, mas parte dela, fora adotado em árvore, assim serve como poleiro de pássaro e será constantemente embalado pelo som de seus cantos. Toda a tentativa do sujeito lírico em apreender, registrar para a posteridade a nova condição do poste, falha. A filmagem parece não ser concretizada e a transcrição do canto dos pássaros para a flauta também falha. Parece que o estágio de elevação do poste é somente para ser evocado, retido na memória e não de uma forma materializada.

No final do verso o poste se recosta no chão, como alguém que cumpriu com o seu dever, agora pode repousar calma e mansamente no chão, como se fizesse parte dele, sob o canto tranquilo, sereno dos pássaros. A cena contemplada faz com que o eu lírico entrelaçado com a instância narrativa sinta saudades de si mesmo, talvez de um tempo passado, mas retido na memória.

No último poema, o de número 09, o mais curto em extensão de todos, que fecha o grupo de poemas é encerrado com um questionamento do sujeito poético: “E agora/ que fazer/ com esta manhã desabrochada a pássaro?”. Ao finalizar o poema com questionamento, a voz lírica ressalta que não tem a prerrogativa de verdade, ou de impor uma solução para perquirições. Ao contrário, neste gesto, deixa que o leitor mergulhe numa gama de possibilidade múltipla de leitura para ressaltar o caráter de ambiguidade da lírica, visto que a obra é aberta a várias possibilidades de interpretação. A Literatura não tem como premissa fornecer ao mundo respostas, mas suscitar inúmeras reflexões.

Observando o conjunto dos poemas que integram “Canção do ver”, verificamos no primeiro poema uma predominância do discurso narrativo, a visão contemplação se dá no plano alto, embalado pelo voo do pássaro. No decorrer dos acontecimentos essa visão/olhar se modifica, na medida em que o discurso poético se sobrepõe e ganhando espaço, o olhar volta-se para o chão, para o diminuído, mais perceptível nos poemas de número 07 e 08. Numa reafirmação de que as coisas desimportantes têm mais valor. Na lírica de Barros, nada fenece, tudo se transforma.

Para Nietzsche a arte estética é dupla, vem dos deuses Dionísio e Apolo, o primeiro representa a profusão do sonho e da embriaguez, o segundo mais comedido e racional, representa as formas criativas. Vem daí o caráter paradoxal da lírica que se gesta na confluência desses dois modos diferentes de ver as coisas, ao conferir esse aspecto de ambiguidade da lírica moderna, por surgir da junção do caráter racional apolíneo e do emocional dionisíaco.

Podemos dizer que Barros na sua produção poética, apresenta esta ambiguidade característica da contemporaneidade, na preocupação com a atitude lírica, se reporta a Apolo o deus das formas e a Dionísio, no sonho diurno embalado pelos voos e cantos dos pássaros. Em Barros, não temos a encenação de lugares tenebrosos, sombrios, tudo aqui converge para o dia, para a clareza, para a profusão da vida mesmo quando o cenário é de degradação, desprezo e abandono, vemos a vida ressurgindo.

A figura do andarilho também é constante na lírica de Barros do primeiro ao último livro. Selecionei alguns poemas em que vemos esse ser enigmático transitando livremente, não se sabe de onde vem nem para onde vai, sua caminhada é constante. A primeira aparição deste indivíduo está registrada no primeiro poema do autor, seu nome Mário-Maria do lado de fora, está inserido no contexto da partida de futebol, mas não está jogando, está dando pontapés no vento. Só o nome deste personagem já nos dá indícios que não comunga dos valores dos homens racionais, está à margem dessa sociedade, “do lado de fora”.

Ainda no primeiro livro na 2ª parte, intitulada “Postais da cidade”, há descrição de outros personagens desvalidos da sorte, que se encontram na mesma situação do primeiro, (ver poema “A draga” já citado). Como Mário-pega-sapo, que tem esse nome porque passa o dia a pegar esses anfíbios e a visitar velórios. É um vivente de draga, lugar que abriga vagabundos e bêbados. Neste poema, aparece também outra figura emblemática na poesia do autor, um “literato oficial”, ou seja, um homem erudito. Ele aparece na ocasião da morte de Mário, e, ao homenagear o falecido, troca seu nome, “Mário-pega-sapo” por “Mário-Captura-Sapo”, o que causa uma dor no sujeito poético, não pela morte do moribundo, mas pela troca do termo simples do nome por um pomposo.

Em seguida, o sujeito poético faz uma crítica ao “literato”, por ele não valorizar a língua do povo:

Ao literato cujo fazia-lhe nojo a forma coloquial.
 Queria *captura* em vez de *pega* para não macular (sic)

a língua nacional lá dele...
 o literato cujo, se não engano, é hoje senador pelo
 Estado.
 Se não é merecia.
 A vida tem suas descompensações.
 Da velha draga
 Abrigo de vagabundos e de bêbados, restam as
 expressões: *estar na draga, viver na draga por estar sem
 dinheiro, viver na miséria*
 Que ora ofereço ao filólogo Aurélio Buarque de
 Holanda
 Para que as registre em seus léxicos
 Pois que o povo já as registrou. (grifos meus)

(PCSP, p. 21).

Prossegue usando ironicamente sua língua para criticá-la, pois do seu ponto de vista esta língua rica em ornamentos, rebuscada não serve para poesia. A linguagem poética, para retomar Bandeira, de quem há uma inscrição do “Evocação do Recife” aqui, vem da língua falada pelo povo. Neste livro, há uma segunda aparição desse homem “culto”, no poema “Maria-Pelego-Preto”, em que ele critica o fato da moça de 18 anos cujos pelos pubianos são abundantes, e o pai por viver na miséria cobrir o rosto dela com lençol para cobrar entrada das pessoas curiosas em ver aquela anormalidade da moça. Neste poema a alusão é a um “senhor respeitável”, que julga a situação como um desrespeito à família e a pátria. O sujeito poético não o poupa, faz uma crítica sutil sobre a condição das pessoas que vivem na pobreza: “Mas parece que era fome.”

No **Livro de pré-coisas: roteiro para uma excursão poética no Pantanal** (1985), no terceiro poema “No tempo do andarilho” da 1ª parte, há mais um registro da aparição de seres em andrajos. Bernardo da Mata, um andarilho do Pantanal que durante a época da enchente chega à fazenda para se aportar até o período da seca, porém nunca diz de onde vem nem para onde vai: “Venho do oco do mundo. Vou para o oco do mundo” (BARROS, 2010, p. 214). Tipo fechado, que não aceita que lhe tomem liberdade. Durante o período que permanece na fazenda trabalha para garantir alimentação, não gosta de quem inventou a enxada.

Na obra, **O guardador de águas** (1989) no primeiro poema cujo título é o mesmo do livro, há o retorno deste personagem, em que o sujeito poético afirma que “Ele faz encurtamento das águas./Apanha um pouco de rio com as mãos e espreme nos vidros /Até que as águas se ajoelhem / Do tamanho de uma lagarta nos vidros.”, (BARROS, 2010, p, 239). Neste fragmento o sujeito poético apresenta Bernardo construindo imagens poéticas.

Em **Concerto a céu aberto para solos de ave** (1991), na 3ª parte do livro, há dois poemas com título, “Caderno de andarilho”. O primeiro trata da apresentação do mendigo Aristeu, fala sobre a sua vida insignificante, do seu trabalho como urubuzeiro numa charqueada:

CADERNO DE ANDARILHO
APRESENTAÇÃO

Eu quando conheci o Aristeu _
Ele estava em final de árvore.
E andava por aldeias em santidade de zínias.
O ermo fazia curvas para ele.
Subiam-lhe caracóis ao manto.
**O que Gogol falou sobre Akaki Akakievitch,
Eu diria de Aristeu:**

“Um homem que desceu à sepultura sem ter realizado um só ato excepcional.”

Inventa descobrimentos:
Que a estridência dos grilos durante o cio
aumenta 75 vezes. E peixe não tem honra.
Difícil de provar a desonra dos peixes; mesmo
com fita métrica...
Como é difícil de provar que em abril as
manhãs recebem com mais ternura os
passarinhos.
Exerci alguns anos ao lado de Aristeu a
profissão de urubuzeiro (o trabalho era
espantar os urubus dos tendais de uma
charqueada).
Com esses exercícios nossos
desconhecimentos aumentavam bem.
As coisas sem nome apareciam melhor.
Vimos que os cantos podem ser ouvidos em forma
de asas. (grifos meus). (CCAPSA, p. 287)

Entretanto, a voz lírica ressalta sua propensão para aumentar desconhecimentos e enxergar as coisas sem nome, ou seja, em estado de fonte. Neste poema o sujeito lírico aparenta estar colado no andarilho, com isso pode contemplar “(...) os cantos podem ser ouvidos em forma / de asas”. Neste fragmento vemos que os pássaros também estão na cena, ajudando a compor o quadro poético. Os dois poemas, em linhas gerais, apresentam o mesmo motivo, há a reiteração do campo semântico da natureza, coisas simples que servem para a poesia, porém se diferem na estrutura formal. O primeiro é composto por uma única estrofe com versos irregulares, já o segundo é um poema relativamente longo e com versos fragmentados.

N’O **livro das ignorças** (1993), também há presença de três andarilhos, Bernardo reaparece, Andaleço e Sombra-Boa. Embora sejam pessoas distintas, cumprem a mesma função na poesia, a de questionar o que realmente tem valor na sociedade, também cumprem a função de ressaltar o valor que as coisas residuais têm para o texto poético. Neste livro, tem o retorno de outro personagem, o homem erudito no poema XIX da 1ª parte do livro, cumprindo sua função de racionalizar o texto poético, não tratarei dele, por já tê-lo feito em “Da série desenhos verbais: *Ut pictura poiesis*”.

No **Livro sobre o nada** (1996), temos novamente a aparição de Bernardo em estado de integração com os pássaros, que o confundem com árvore e faz puleiro em sua cabeça, mas temos outro andarilho sendo retratado, “Catre-Velho é um ser confortável para moscas. / Ele nem espanta algumas”.

Em **Ensaio fotográficos** (2000), no poema “A borra” há também a figura dos andarilhos:

A BORRA

Prefiro as palavras obscuras que moram nos fundos de uma cozinha _ tipo borra, latas, cisco
Do que as palavras que moram nos sodalícios _ tipo excelência, conspícuo, majestade.
Também os meus alter egos são todos borra, cisco, pobres-diabos
Que poderiam morar nos fundos de uma cozinha _ **tipo Bola Sete, Mário Pega Sapo, Maria Pelego Preto etc.**
Todos bêbados ou bocós.
E todos condizentes com andrajos.
Um dia alguém me sugeriu que adotasse um alter ego respeitável _ tipo um príncipe, um almirante, um senador
Eu perguntei:
Mas quem ficará com os abismos se os pobres-diabos não ficarem? (grifos meus)
(EF, p. 394).

Inicialmente a voz lírica simula uma discussão sobre as palavras de sua preferência, esclarece que prefere as palavras que normalmente são descartadas, como o cisco ou as pedras do feijão, àquelas que trazem encerradas em si, um tom solene. Assim apresenta uma discussão sobre as palavras que servem para a poesia. Para em seguida, apresentar no mesmo cenário os mendigos, que considera todos seus alter egos, os borra, a margem da sociedade. Essas figuras são aquelas que burlam o paradigma social, os ciscos da sociedade. Que vivem à

margem, no silêncio, isso porque recusam a fala autoritária, dogmática. Vale ressaltar, que o silêncio também é uma figura muito recorrente em Barros, mas nele, o silêncio assume uma forma de imagem sábia, que propicia ao homem um entendimento acerca de si mesmo e do outro.

No poema “A borra”, aparece alguém que sugere a *persona* poética que adote um alter ego mais respeitável, ou seja, uma pessoa racional que não compreende, como alguém escolhe pessoas desprestigiadas pela sociedade para sê-lo, para ter ligação direta com ele. O indivíduo que faz esta sugestão ao sujeito poético pode bem ser o homem erudito, cujo costume não lhe permite compreender a sabedoria dos andarilhos. Porque enquanto eles procuram elevar-se, os mendigos já se elevaram, por isso olham para o chão. No conceber dos homens doutos isso representa a loucura, mas para o poeta há sempre uma certa razão na loucura.

Todavia, o problema que está posto para o sujeito lírico, seria maior, se ele adotasse um alter ego nobre, para quem tudo tem sua razão e estaticidade, quem ficaria com seus abismos, suas dúvidas, incertezas. Se não tivesse mais sua habitual incompreensibilidade - que sempre o levavam a altos voos imaginativos, que lhe proporcionavam a leveza da busca do desimportante, isso lhe causaria um peso no espírito. Para o sujeito poético, um alter ego respeitável representaria um obstáculo no seu caminho, bem como no dos outros.

Em todos o livros posteriores, aos analisados aqui, aparecem andarilhos, pessoas errantes que vagam pelo mundo, porque não se submetem ao sistema alienante que é imposto ao homem vivendo em sociedade. Por isso se tornam viajantes sem destino, andam na contramão do lucro e da utilidade. Embora todos por mais que sejam pessoas diferentes, com nomes distintos, desempenham a mesma função. A de trazer liberdade, leveza ao texto poético:

Barros ao ressaltar a figura do caminhante, da desfigura errante, parece, entretanto, enveredar pelo rumo da alienação desobrigada de compromissos com a sociedade, quando o que quer revelar a contrapelo é o caos em que o mundo se encontra. A figura do erradio é um outro modo de tocar nas mesmas questões circunscritivas ao humano. Contudo, o que está em questão não é a figura do andarilho como um degradado, pois, este antes possibilita visionar de viés o que não é mais relatado sob a forma da denúncia explícita de uma poética que se postulava como interventiva, mas a situação aviltante do ser reificado por uma estrutura maquinal contra a qual se insurge em busca da conquista do humano: a liberdade. (PRIOSTE, 2006, 91).

Então, esse ser errante pelo mundo numa caminhada sem rumo, não objetiva ascender a nenhuma posição social e menos ainda a busca de coisas materiais. Sua busca é pelo

entendimento, pela compreensão do humano, visto que rejeita o modelo estabelecido pelo sistema. Sua viagem, ao contrário da viagem do turista que faz sua escolha pelo catálogo onde verifica os lugares que seu dinheiro pode pagar, além de ter tempo de duração, configura apenas um descanso das suas atividades que desempenha no mundo das convenções. Inclusive a viagem do idiota de estrada contraria a primeira viagem que temos registro na Literatura do ocidente, a saber, a viagem de Ulisses, que tinha o propósito de voltar para casa. Entretanto a viagem do vagamundo se assemelha a do peregrino que não tem nem dia nem hora marcada para começar nem terminar, visto não ser apenas mais um homem coisificado. Sua viagem, vale pela busca e não pelo encontro.

Como forma de objetivar o estudo, tendo em vista ter apresentado um número de exemplos significativos das passagens das figuras de andarilhos na poesia em questão, passo para o *corpus* mais recente do poeta brasileiro com o intuito de verificar como ele formatou a configuração deste personagem. O mesmo procedimento será aplicado a figura do homem erudito, cujo princípio é enfatizar a oposição entre esses dois seres.

Em **Memórias inventadas: a infância** (2000), no poema “O lavador de pedra”, temos a presença desta personalidade, em companhia de outras, a exemplo, o avô, retratado sempre de modo cômico, que a *persona* poética considera fundamental para poesia:

VI

O lavador de pedra

A gente morava no patrimônio de Pedra Lisa. Pedra Lisa era um arruado de 13 casas e o rio por detrás. Pelo arruado passavam comitivas de boiadeiros e muitos andarilhos. Meu avô botou uma venda no arruado. Vendia toucinho, freios, arroz, rapadura e tais. Os mantimentos que os boiadeiros compravam de passagem. Atrás da venda estava o rio. E uma pedra que aflorava no meio do rio. Meu avô de tardezinha, ia lavar a pedra onde as garças pousavam e cacaravam. Na pedra não crescia nem musgo. Porque o cuspe das garças tem um ácido que mata no nascedouro qualquer espécie de planta. Meu avô ganhou o desnome de Lavador de Pedra. Porque toda a tarde ia lá lavar aquela pedra. A Venda ficou no tempo abandonada. Que nem uma cama ficasse abandonada. É que os boiadeiros agora faziam atalhos por outras estradas. A Venda por isso ficou no abandono de morrer. Pelo arruado só passavam agora andarilhos. E os andarilhos paravam sempre para uma prosa com meu avô. E para dividir a vianda que a mãe mandava para ele. Agora o avô morava na porta da Venda, debaixo de um pé de jatobá. Dali ele via os meninos rodando arcos de barril ao modo que bicicleta. Via os meninos em cavalo-de-pau ao modo que montados em ema. Via os meninos que jogavam bola de meia ao modo que de couro. E corriam velozes pelo arruado ao modo tivessem

comido canela de cachorro. Tudo isso mais os passarinhos e os andarilhos era a paisagem do meu avô. Chegou que ele disse uma vez: os andarilhos, as crianças e os passarinhos têm o dom de ser poesia. Dom de ser poesia é muito bom! (grifo do autor).
(MII).

A cena que compõe o poema é a do vilarejo abandonado onde o sujeito poético passou a infância, há retorno da imagem do rio que passava por trás da casa. O lugar é pouco habitado e também pouco visitado. Apenas passam pelo local comitivas de boiadeiros e andarilhos esporadicamente. O avô, figura da qual há sempre um redizer é o lavador de pedra, pelo fato de estar na velhice, não tem mais nada para fazer, tem a liberdade para passar o tempo fazendo coisas nada importantes.

Em “O lavador de pedra”, temos um quadro simultâneo de outras situações e figuras apresentadas pela voz lírica. Inicialmente vemos a figuração do abandono, em seguida o retorno da imagem do rio que passa atrás da casa, que aparece três vezes, embora nenhuma delas figura do mesmo modo, sempre há uma diferença, às vezes quase imperceptível. Temos a figura do avô, palavra que é repetida seis vezes no poema com a finalidade de ampliar a imagem do avô como uma pessoa que não valoriza coisas, ditas importantes; o avô não recebe o nome, mas o “desnome de lavador de pedra”. Ele dá mais importância ao ofício de lavar a pedra que ficava no meio do rio, a cuidar de sua venda que fica abandonada. O sujeito poético também enfatiza o abandono da cama, assim como o do patrimônio.

Neste lugar abandonado, onde quase nada acontecia, ocasionalmente aparecia um andarilho, que parava “para uma prosa com o meu avô”. O avô dividia parte da comida com o andarilho, não se via ali situação de desigualdade, nem de dominante e dominado, ambos estavam no mesmo plano, usufruíam da liberdade dos desarrazoados, dos velhos e das crianças que também são parte da cena lírica. De onde tanto o velho como o andarilho podem contemplar os meninos brincando de fazer de conta, aguçando sua imaginação para transpor qualidade de umas coisas nas outras e, com isso, criar comparações caras ao sujeito lírico.

Os passarinhos também são evocados no quadro e junto com os meninos, o andarilho e o velho compõem o conjunto idílico de valorização da natureza e da liberdade. Incluindo aí, ficar nítido a sensibilidade que o avô possui para a poesia. Neste ponto o sujeito lírico dá voz ao avô, de modo que podemos vê-lo expor sua ideia sobre a poesia, “Os andarilhos, as crianças e os passarinhos têm o dom de ser poesia. / Dom de ser poesia é muito bom!”. Mas ele, também possui esse dom, tamanha é sua percepção das coisas e pessoas desimportantes.

O poema inicia com a voz do sujeito poético, que vem num tom prosaico evocando imagens e figuras constantes em poemas anteriores. Através de um mosaico da memória, estes vão sendo reconstruídos simultaneamente num mesmo quadro em que é possível contemplar tudo ao mesmo tempo. Para no final, aparecer a voz sábia do avô instruindo sobre as coisas que têm dom para poesia.

A figura do avô é sempre revisitada pelo sujeito poético, está sempre ligada a fatos cômicos e às vezes ao abandono, como já demonstrei. Há uma situação em que ele tenta cortar o falo com as costas da faca. O avô prefere a companhia das crianças, participa das brincadeiras de inventar brinquedos com palavras, da solidão, que chega a ser declarada como sua namorada, e dos andarilhos. Percebemos no avô a leveza e a ingenuidade das crianças. No poema “No sítio”, inserido em **Poemas rupestres** (2004), há descrição de um quadro que atesta isto:

No sítio

A gente morava no Sítio, duas léguas da Capital.
 Na estrada de terra que passava no Sítio só tinha
 três vacas vadias, três cabras vadias, um
 bandarria velho e a égua Floripa.
 Meu avô queria passear na Capital.
 Mandou encilhar Floripa. E saiu.
 No meio da estrada meu avô desamontou para verter
 Água. Verteu.
 No intervalo Floripa virou a cara pro lado do
 Sítio. E parou.
 Meu avô amontou de novo e apertou a marcha.
 Logo Floripa estacou em frente de nossa casa.
 Meu avô entrou e disse: **gostei de ver a Capital.**
Já tem até vaca na rua!
É fruto do progresso.
 Floripa estava parece que rindo na porta. (PR, p. 437). (grifos meus)

O poema tem ritmo lento, quase prosaico. A voz poética descreve atentamente a estrada do sítio e os poucos animais existentes ali. A cena parece não ter movimento, parece que quase nada acontece, tudo está parado até o momento que o avô ordena que encilhe a égua Floripa para se dirigir até a capital. No meio do caminho, o avô desmonta do animal para “verter água”. A égua parece ser mais esperta do que o velho, num momento de distração dele, vira em direção à estrada rumo ao sítio. Ele nem percebe que está trilhando o mesmo caminho, assim prossegue o passeio. Quando a égua pára na frente da casa ele não nota a diferença entre a própria casa e a cidade. Neste momento, o sujeito poético dá a voz ao avô que mesmo vendo seus animais no quintal de casa não percebe a diferença entre o sítio e a

capital. Ao contrário, a visão lhe agrada, por considerar que “já tem até vaca na rua”, e posteriormente acreditar se tratar do progresso. Depois disso, o sujeito lírico retoma a fala, para esclarecer que até mesmo a égua parece rir da inocência do avô.

Além de Barros reiterar constantemente a figura do avô, faz o mesmo com a avó, desde suas primeiras poesias. Ambos são retratados de uma forma humorística, suas vozes e procedimentos se assemelham muito aos da criança. Porque na velhice as pessoas já passaram pelo período da fase adulta em que tudo deveria ser racionalizado. Na velhice, é como se a pessoa se tornasse o cisco da pessoa que um dia fôra, e também deixado de ter a valia que tinha para as comunidades primitivas, como a figura do sábio, que tinha o poder de contar histórias e dar conselhos. Visto que o ato de narrar era exemplar e o narrador ensinava.

Em Barros, estas figuras que não têm mais utilidade para o trabalho, ganha estatuto de poesia. A avó desde o primeiro poema “Cabeludinho”, aparece ensinando o sujeito poético a fazer poesia, no uso da preposição deslocada “de ateu”. Na segunda parte do primeiro livro do autor intitulada “Postais da cidade” no poema “Escrínio”, em que a *persona* poética apresenta seu desconhecimento desta palavra, proferida por poeta da cidade adepto de uma linguagem esnobe, depois relata que mais tarde ficou sabendo do significado da palavra, era algo relacionado a jóias. O poeta lida com as palavras como se fossem jóias, lima, burila, entretando prefere a linguagem sem pompa. Trata como algo precioso os seres comuns como os mendigos, meninos, pássaros a negra Margarida, a pessoa simples que cuidava de Nanhá Gertudres, a avó que na velhice parecia ter retornado ao tempo da infância: “Nhanhá mijava na rede porque brincou com fogo de dia”. (BARROS, 2010, 20). Faz alusão a uma crendice popular em que as crianças mijavam na cama durante a noite, porque durante o dia brincavam com fogo.

Este episódio tem grande importância para o futuro do sujeito lírico, constituirá num aprendizado que irá definir os contornos da sua poesia posterior:

(...)
 O mijo de Nhanhá sentia, no pingar, um vazio inédito e
 Fazia uma lagoinha boa no mosaico...
 Desse tempo eu adquiri a mania de mirar-me no espelho
 das águas... (PCSP, p, 20)

Por meio da contemplação da urina da velha avó, a voz poética aprende a mirar-se no “espelho das águas”, e esta daí em diante estará atrelada às criações de imagens poéticas de modo intenso.

As figuras da criança, pássaro, andarilho, avô e avó representam a busca pela liberdade de agir e pensar. Expõe uma forma de refletir que foge à regra dominante, que prima pela clareza das formas, para encenar um modo de pensamento semelhante ao pensar poético. Opera por desvios, não linear, cujo objetivo não se pauta pela pretensão de ressaltar a exatidão. Entretanto, a figura do homem erudito não reconhece estas qualidades, porque se orienta pela norma, pela técnica da utilidade. No XVI poema “Um doutor”, no livro **Memórias inventadas: a segunda infância**, do *corpus* maduro, Barros explora possibilidades de organização textual, percebe-se uma fronteira tênue entre verso e prosa, o ritmo assume uma dicção prosaica. O poeta volta a reescrever sobre esta figura:

XVI
Um doutor

Um doutor veio formado de São Paulo. Almofoadinha.
Suspensórios, colete, botina preta e presilhas.
E um trejeito no andar de pomba rolinha. No verbo,
diga-se de logo, usava naftalina. Por acaso, era
um pernóstico no falar. Pessoas simples da cidade
lhe admirava a pose do doutor. **Eu só via o casaco.**
Fomos de tarde no *Bar o Ponto*. Ele, meu pai **este**
que vos fala. Este que vos fala era um rebelde
adolescente. **De pronto o doutor falou pra meu**
pai: Meus parabéns Seo João, parece que seu filho
agora endireitou! E meu pai: ele nunca foi torto.
Pintou um clima de urubu com mandioca entre nós.
O doutor pisou no rabo, eu pensei. Ele ainda
Perguntou: E o comunismo dele? Está quarando
Na beira do rio entre as capivaras, o pai respondeu.
O doutor se levantou da mesa e saiu com seu
Andar de vespa magoada. (MISI).

Neste quadro, do 1º ao 5º verso o sujeito poético descreve o doutor de uma forma desrespeitosa. O compara a uma pomba rolinha. Critica sua linguagem por ser empolada, polida. E para contrapor esta linguagem ornamentada: “ No verbo, / diga-se de logo, usava naftalina.” A voz lírica usa a preposição deslocada “de”, que aprendeu com a avó, deixando claro que sua escolha linguística é diferente da linguagem culta do doutor. Fala sobre a admiração que as pessoas simples da cidade tinham por ele. Entretanto, deixa explícito que ele, sujeito poético, que neste momento se enuncia na cena, antes só tinha sua voz informando

sobre o doutor, para demonstrar sua falta de admiração pelo mesmo “ Eu só via o casaco”, ou seja, só via o externo, a capa, nada que tivesse algum valor a ser considerado.

No verso 07, há a cena do bar onde se encontra a voz poética, seu pai e o doutor. Nessa fala, o sujeito poético estabelece um diálogo com o leitor à maneira de Machado, Dostoievski e Gogol e repete isto duas vezes nos versos 07 e 08. Para ampliar sua definição como rebelde.

No momento que o doutor expõe sua opinião sobre o sujeito lírico é concedido a ele discurso direto, então vemos as palavras ditas pelo próprio doutor. Que cheio de gentilezas parabeniza o pai pelo filho ter se “endireitado”. Ao contrário do que ele imaginava, o pai se ofende com a intromissão, neste momento é concedida a palavra ao pai: “ele nunca foi torto”. Depois o eu lírico retoma a voz e esclarece num tom jocoso: “Pintou um clima de urubu com mandioca entre nós”. Para dizer da situação constrangedora que se criara com enxerimento do homem culto no relacionamento entre pai e filho. Inclusive, há uma imagem estranha, como seria a mistura de urubu com mandioca? Esta situação exigia um “passar a limpo”, a relação com o doutor que representa a sociedade para qual há uma senso prático de utilidade. Tipo preto no branco. Mesmo com esta resposta intrigante o doutor insiste, arroga para si a palavra novamente e questiona: “E o comunismo dele?”. Mais uma vez se ofende, com a resposta inesperada proferida pelo pai: “Está quarando / Na beira do rio entre as capivaras, o pai respondeu”. Diante da pergunta direta e racional do homem douto temos a resposta ilógica do pai, que sai na defesa do filho. Com isso cria uma bela imagem poética, deste modo, opondo a lógica tola do doutor à ilógica poética do pai.

O doutor se retira do bar humilhado. Fechando esta relação de oposição entre a relação do homem erudito com o andarilho, penso ser possível perceber que na contramão do que tonto valoriza, o culto não tem “dom de poesia”. A voz poética exporá a proposição da inutilidade do modo de ver o mundo de homens doutos, pela sua condição de prisioneiro existencial. Sua maneira de enxergar o mundo não serve para poesia, uma vez que está alienado no mundo do materialismo e da técnica, procura valor e utilidade em tudo.

O último livro publicado pelo poeta **Menino do mato** (2010), consta de uma revisitação às suas produções anteriores. O livro é dividido em 02 partes. A 1ª tem o mesmo título da obra é composta por 06 poemas, o tema e a construção de imagens são retomados de **Livro sobre nada** (1996), como em “Eu queria usar palavras de ave para escrever” ou “Ali a

gente brincava de brincar com palavras”, (BARROS, 2010, p. 449). Está presente também a valorização da percepção em detrimento da razão. A insistência no prefixo *des*, que segundo Souza (2010) é considerado o sentido que subverte o sentido habitual das coisas. Há o retorno daquilo que o poeta considera a pedra de toque da poesia, a tríade menino, andarilho e pássaro. O tonto é reencenado na figura de Bernardo da Mata, personagem que conhecemos mais aprofundadamente no **Livro de pré-coisas** (1985). Em **Menino do mato**, Bernardo está definitivamente integrado à natureza, é comparado ao rio, abandona a vida nômade e se fixa nas suas margens, e todos os dias logo pela manhã “Regava o rio, regava o rio” (BARROS, 2010, p. 452), confirmando a opção do poeta por imagens poéticas intrigantes. No poema IV coloca no mesmo quadro poético, o menino, o andarilho e o pássaro. Revisita a figura cômica do avô aludindo que ele “namorava a solidão”.

A 2ª, “Caderno de Aprendiz” há oscilação entre poemas curtos e fragmentados. Em ambas, há reiteração de imagens poéticas, os temas de seus livros precedentes. Fica explícito o desejo do sujeito lírico se imbricar no andarilho porque para ele “Livre, livre é quem não tem rumo” (BARROS, 2010, p. 457). Deixando exposto que o homem da sociedade de consumo vive uma ideia ilusória de liberdade. A busca pelo retorno à linguagem primitiva permanece intensa, assim como no *corpus* precedente: “Poesia é o desenho verbal da inocência!”. (BARROS, 2010, p. 461). No penúltimo poema do livro fica latente o retorno a **Memórias inventadas: a infância** (2003): “Eu só não queria significar./Porque significar limita a imaginação”. (BARROS, 2010, p. 465). Mesmo porque a voz lírica não tem pensamento limitado, para ela impera o “deslimite”. Por isso gosta mais das palavras pelo que elas entoam do que significam. Daí a procura constante pela ressignificação. O que corrobora para esta leitura interpretativa.

IV

**RESSIGNIFICAÇÃO E HUMANIZAÇÃO: O SIGNO DA ARTE EM MANOEL
DE BARROS**

O senso comum busca alcançar uma compreensão integral dos acontecimentos. A verdade é que essa busca é ilusória para não dizer vã. Nesta tentativa, ambiciona pensar de uma forma linear. Nesse sentido, é perceptível um retorno ao pensamento Clássico pautado no ideário da razão. O que liberta o homem desta forma que o condena ao limite é o pensar poético. A poesia traz à tona o pensar pela contradição, sendo assim, haure uma forma de pensamento que é contrária a análise linear e objetiva. A poética de Barros desde seu primeiro livro visa tirar o homem desta aparente zona de conforto que o cerca. Isto pode ser verificado tanto na sua situação social, ou naquilo que o traduz, a saber, a linguagem. Há na sua lírica uma força propulsora para denunciar a degradação do humano em confronto com um sistema à beira da falência. Em que predomina nos termos marxista, a reificação, a coisificação do ser na busca desenfreada por bens materiais.

Na terceira parte do livro **Poemas concebidos sem pecados** (1937), intitulada “Retratos a carvão” composta por um conjunto de cinco poemas, cujos títulos são os nomes próprios dos retratados, ou para usar uma expressão mais apropriada, “rascunhados”, vemos um elenco de personagens no limite da condição humana encenados sob o prisma da condição social. No primeiro poema “Polina”, o sujeito poético apresenta uma menina de oito anos de idade, descendente de africanos que chega à fazenda acompanhada pela mãe e o padrasto, e que era obrigada por ele a rastejar tatu que servia de alimento. Polina nas horas vagas “Rolava na terra com os bichos”. O segundo poema “Cláudio”, sobre o qual já apresentei uma análise no terceiro capítulo, era o arameiro da fazenda da família do sujeito poético, e morava no meio do pasto onde trabalhava, pobre e solitário. “Sebastião” o terceiro poema, nomina um ser meio louco amigo de jacaré, à margem de tudo e de todos, como afiança a voz lírica logo no 1º e 2º versos do poema “todos eram iguais perante a lua / Menos só Sebastião, mas era diz-que louco daí pra fora” (BARROS, 2010, p. 27). O quarto poema “Raphael” mesmo tendo nome de anjo e pintor famoso, vive na pobreza e no anonimato. O quinto “Antoninha-meleva”, retrata uma prostituta que morava no meio do mato e sozinha recebia de 3 a 4 comitivas de vaqueiros. Certo dia uma amiga resolve ajudá-la, fica doente e morre. O sujeito poético

numa de suas falas afirma: “Há muitas maneiras de se viver, mas essa de Antoninha era/de morte!” (BARROS, 2010, p. 29, 30). Entretanto esta afirmativa dele não é de crítica ao modo como a personagem consegue o dinheiro para sobreviver, é de compaixão e indignação.

Nestes poemas vemos o desfile de uma galeria de personagens à mercê da própria sorte. Todos representam os desvalidos, os que se situam à margem do sistema social em que há o predomínio da lei do mais forte. Inclusive, corrobora a leitura interpretativa que apresentei mais detalhadamente no capítulo três, no tópico *Série reiteração de figuras*. Estes seres sobrevivem na errância, como as borras da sociedade. O poeta faz isso de uma forma sutil. É denúncia social, sem tom de denúncia. É o signo da arte levado às últimas instâncias que revela a desumanização que se passa no seio da sociedade sem, contudo ser panfletário. É nisso que destaco que a repetição/reescritura se processa na obra de Barros, por trazer o mesmo de modo diferente. Esta diferença está no sujeito. Um sujeito em processo do processo.

Para Deleuze, “A repetição pertence ao humor e à ironia, sendo por natureza transgressão, exceção, e manifestando sempre uma singularidade contra os particulares submetidos à lei, um universal contra as generalidades que estabelecem a lei”. (DELEUZE, 1988, p. 26). Nesta perspectiva, vemos estes sujeitos sendo praticamente o mesmo. Mas que trazem em seus embriões uma diferença, esta diferença surge como gesto do pensar, e embasada na teoria Deleuziana, depreendo que pensar também é arte. Então, a diferença no escritor brasileiro encena a criação de novas possibilidades ou como evidencia Umberto Eco, configura uma obra aberta. Conforme o autor existe uma discussão sobre a “definitude” e abertura de uma obra de arte; esses dois termos estão ligados ao fruidor, uma vez que ele é levado a definir:

(...) uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) mencionada na obra, a forma originária imaginada pelo autor”. (ECO, 2008, p. 40).

Desta forma, a poesia de Barros transforma a vida em um gesto de pensar que pensa diferente, por isso não é possível apreendê-la em seu todo, dado o tamanho de sua grandeza.

Na sequência, apresento uma análise do poema “Raphael”, o considerando como metonímia dos demais personagens. Mesmo porque isso reforça a hipótese da repetição/reescritura na obra deste autor. E também ilustra o pensamento manifesto no início

do capítulo, sobre a ruptura com o pensamento linear inerente ao espírito clássico e simultaneamente o romântico:

RAPHAEL

Quando Juvêncio apareceu
Mascava uma raiz de pobreza coisa que serve!
E cuspi dentro de casa o amargo em nós.

Na trouxa
Trouxe Raphael.

Raphael não era o pintor
Nem o anjo de Raphael.

Ponhamos que fosse um anjo
O anjo de sua mãe

Petrônia descia lavandeira
Pro corgo.
Juvêncio curava de gado bicheiras
Raphael era um pouquinho miserável
Tal como sua idade o permitia.
À noite vinha uma cobra diz-que
Botava o rabo na boca do anjo
E mamava no peito de Petrónia.

Juvêncio acariciava o ofídio
Pensando fossem os braços roliços da mulher.
Petrônia tinha estremecimentos doces
Bem bom.

Cenário de luar. Segundo ato.
Papagaio louro de bico dourado estava com fome
Desceu das folhas verdes
Ou verdes folhas conforme apreciais melhor
E começou a roer um naco
Um naco da testinha tenra
De Raphael.

Havia estrelas no céu
Suficientes para o poeta mais de romântico possível
E eu poderia colocar outras peças
Muitas, além de estrelas. Porém.
Sou um pobre narrador menso
Fosse isto uma Grécia de Péricles, não vê
Que deixava passar este canto
Sem de hexâmetros entrar!

Mandava vir cítaras e eólicas harpas
Convocava

Anjos de bundas redondas e troços do fundo do mar.
Porém.

Nem toco harpas.
Só uma viola quebrada
Surda como uma porta
Mais nada.

De resto
Juvêncio não é um herói
Raphael não tem mãe Clitemnstra
E nenhuma cidade disputará a glória de me haver
dado à luz.
Falo da vida de um menino do mato sem importância.
Isto não tem importância. (PCSP, 27,28,29).

O poema é relativamente longo, pode ser dividido em três momentos. O primeiro começa no 1º verso e estende até o verso 21. Nesta parte vemos a explicação da chegada do menino Raphael no lugarejo, acompanhado da família. A descrição é de pessoas pobres, as tarefas executadas pelos pais são comuns. O pai Juvêncio, é vaqueiro, cura as bicheiras do gado. A mãe Petrônia é lavadeira. Os três têm nomes pomposos. O nome do pai não o liga a alguém que tenha realizado algo marcante na história da humanidade. Mas o nome da mãe e o do filho sim. Petrônio foi um escritor latino que escreveu um livro chamado **Satiricon**, lido até hoje nas academias nas aulas de Literatura Latina. E Raphael, como a *persona* poética alude, era o nome de um anjo citado na Bíblia cristã e na obra **Paradise Lost** (1660) do inglês John Milton, e de um grande pintor, Raphael Sazio. Mesmo esses nomes representando de certa forma poder, a família de Juvêncio ironicamente não tem poder nem para mudar sua situação, vive abaixo da linha da pobreza.

Para situar o leitor nesta cena que remete à miséria, a voz poética, naquilo que defino como primeiro ato, por uma sugestão da disposição do próprio poema, nos versos 15, 16 e 17 demonstra a incursão por credices populares — como a que afirma que durante a noite enquanto as pessoas da casa dormem, as cobras entram. Caso haja crianças que amamentam lançam uma espécie de encantamento e toma o lugar delas e começa a sugar o leite da mãe. Para distrair o bebê, para que não a denuncie entre choros e berros coloca sua calda na boca dela. E Raphael, o menino esboçado neste poema fora vítima disso. Este episódio escatológico ressoa no imaginário popular e aqui serve para quebrar o tom solene dos nomes e destacar o ambiente de degradação social e individual. E também para valorizar a cultura popular brasileira.

O segundo momento, ou segundo ato, conforme indicação do sujeito poético inicia no verso 22 e vai até o 39, retrata outro cenário. Vemos mais uma vez a incursão pelo elemento popular pontuado no verso 23, “Papagaio louro de bico dourado estava com fome”, que faz um intertexto com uma quadrinha popular:

Papagaio louro
Do bico dourado
Leva esta carta
Pro meu namorado.

Nele o menino está dormindo, é surpreendido por um papagaio que desce das folhas e começa a roer a sua testa. Mas o que chama atenção para esta cena não é somente este fato. O sujeito lírico aproveita para fazer um chiste quanto à forma declamatória romântica nos versos 24 e 25: “Desceu das folhas verdes/ou verdes folhas conforme apreciais melhor”. Para dizer que esta forma de linguagem inversa não interessa mais à poesia deste período. E prossegue em tom jocoso em relação ao espírito romântico e sua emotividade nos versos 29 e 30; “Havia estrelas no céu/Suficientes para o poeta mais de romântico possível”. Nesses versos, o sujeito poético critica a aspiração e a emotividade exagerada presente no Romantismo. Seu ideário de aspiração ao infinito esclarecendo que a lírica não precisa mais deste modelo de expressão. Em seguida, toma o dizer para si, porque até então vinha dizendo de outros, para se portar como “narrador” da/na cena. Nos versos 31 a 36:

E eu poderia colocar outras peças
Muitas, além de estrelas. Porém.
Sou um pobre narrador menso
Fosse isto uma Grécia de Péricles, não vê
Que deixava passar este canto
Sem de hexâmetros entrar!

O sujeito poético declara que se fosse de sua vontade poderia acrescentar mais à peça. Poderia exagerar na descrição das estrelas, isso porque ele está brincando com estas formas de pensamento desde o início do poema, numa clara refutação ao espírito clássico e o romântico. Com o intuito de exaltar o pequeno desde o início. De Tal maneira que se assume como cantador de coisas simples, como o menino que tem nome de anjo e pintor, mas que vive no limite da pobreza. Desta maneira, é mais apropriado que o narrador de sua vida tenha uma condição similar à sua para não destoar da “história contada”.

Em seguida, afirma que se essa história fosse grande, ou falasse de alguém importante como a Grécia de Péricles, o tom do que ele chama de narrativa, seria outro. Seria solene, para

obedecer ao preceito clássico da harmonia, uma vez que algo elevado obrigatoriamente deveria ser escrito num estilo elevado, para atender ao estipulado por Aristóteles, na sua **Arte poética**, no que diz respeito ao senso de conveniência. Em outros termos, isso nada mais seria que a fuga ao excesso, a obra deve ser perfeitamente organizada, apresentar unidade, integridade e proporção entre as partes. Mas vale ressaltar que o sujeito lírico faz isso numa dicção irônica.

Se a história “narrada” fosse comparada com a de Péricles, general grego que teve um século com seu nome, a saber, V por inserir os preceitos democráticos na Grécia, bem como por valorizar o povo em seu governo, Raphael teria sua história cantada em hexâmetros, metro grego antigo de tom solene e lento em estilo elevado, empregado nas epopéias que relatam aventuras heróicas, míticas e mesmo históricas. Neste caso entraria na tela poética, “cítaras e eólicas harpas”, e também “Anjos de bundas redondas”, para compor uma cena imponente, pomposa versos, 37, 38, e 39. Contudo, o herói do poema, é resíduo de uma sociedade reificada e o tom mais adequado à sua história é um tom igual ao do sujeito da atualidade, o sujeito da lírica, nem um sujeito superior, como o da tragédia e epopéia, nem um sujeito inferior como o da comédia.

No terceiro momento e/ou cena, o sujeito lírico, ao contrário do que vinha fazendo antes, ou seja, contando/cantando a história do menino Raphael, passa a contar de si:

Nem toco harpas.
Só uma viola quebrada
Surda como uma porta
Mais nada.

De seus limites como cantor/contador; de sua inaptidão para contar coisas grandes, ao contrário dos grandes contadores do passado como Homero, Virgílio, Camões, Alighiere que foram auxiliados pelas musas, só não o último que fora auxiliado por sua doce Beatrice. Ele não sabe tocar harpa, seu instrumento de acompanhamento é uma viola quebrada que nem emite som. Aludindo a que a lírica moderna, ao contrário da clássica que era acompanhada no momento da recitação por instrumentos musicais, a exemplo da lira, atualmente, além de não ser mais acompanhada por um instrumento musical não é mais recitada, fica confinada à leitura solitária entre leitor e papel, livro. Deste modo, reafirma o silenciamento da palavra na poesia, ressalta o valor da criação imagética, a plasticização do verbo.

Como o motivo do poema, o herói, ou o não herói, não seja sobre algo ou alguém importante, o mais apropriado é que esta história seja cantada por um “narrador” bugre sem

modos, assim como o sujeito lírico se auto define. Na última estrofe, há explicação da condição frágil da família do “anjo de Raphael”. O pai não é herói, a mãe não era Clitemnestra, esposa do rei de Micenas, Grécia, Agamenon, o pilhador de Troia, que fora assassinado por ela, num artil engendrado com a ajuda do amante, assim que o rei voltara vitorioso da guerra. A rainha faz isso para vingar sua filha caçula, Efigênia que fora assassinada pelo pai, como sacrifício aos deuses. Para que ele conseguisse que as naus gregas pudessem seguir viagem pelo mar e chegar às praias do país de Príamo, pai do heróico Heitor, domador de cavalos. Que nesta guerra fora assassinado por Aquiles, o maior guerreiro do mundo grego. Por outro lado, Raphael tem sorte de “não ter mãe Clitemnestra”, do contrário teria que matá-la, pois ela foi assassinada pelo próprio filho, Oreste, como vingança pelo assassinato do pai. E ele mesmo não sendo nem anjo nem herói era: “o anjo de sua mãe”.

Nos dois últimos versos ao invés do sujeito poético falar sobre o menino Raphael, sobre quem “contara uma história”, conforme é esperado, contraria as expectativas e fala de si mesmo. Ressalta sua simplicidade por ser “um menino do mato sem importância”. Verso do qual o poeta extrai o título de seu último livro, **Menino do mato** (2010). Assim explicando porque é “narrador” de coisas banais. Há outro poema em que o sujeito lírico esclarece ser “cantador” de coisas sem importância. No poema de número 9 incluso no grupo de 11 poemas que formam “Cabeludinho”, primeira parte de **Poemas concebidos sem pecados** (1937), há a explicação da vida do sujeito poético e sua incursão por uma poesia de bugre:

Entrar na Academia já entrei
 mas ninguém me explica por que que essa torneira
 aberta
 neste silêncio de noite
 parece poesia jorrando...
 Sou bugre mesmo
 me explica mesmo
 me ensina modos de gente
 me ensina a acompanhar um enterro de cabeça baixa
 me explica por que que um olhar de piedade
 cravado na condição humana
 não brilha mais que um anúncio luminoso?
 Qual, sou bugre mesmo
 só sei pensar na hora ruim
 na hora do azar que espanta até a ave da saudade
 Sou bugre mesmo
 me explica mesmo:
 se eu não sei parar o sangue, que que adianta
 não ser um imbecil ou borboleta?
 Me explica por que penso naqueles moleques
 como nos peixes
 que deixava escapar do anzol

com o queixo arrebitado?
Qual, antes melhor fechar esta torneira, bugre velho... (PCSP, 15, 16)

Nesta explicação sobre a situação do sujeito poético, vemos seus questionamentos sobre seu modo de ser. Como em “Me ensina a acompanhar um enterro de cabeça baixa”, numa referência ao poema “Momento num café”, de Bandeira. Em que alguns homens estão num bar quando segue um cortejo fúnebre, e eles automaticamente tiram seus chapéus em sinal de respeito.

Fica explícita sua preferência por fatos sem relevância, como a pescaria com moleques na infância, por que mesmo sendo comum nesta poesia, uma voz lírica infantil neste poema, ressoa a voz adulta relembrando o período de infância, isto se intensifica principalmente nos últimos livros em especial os que são considerados a trilogia das memórias inventadas. Neste poema, o sujeito poeta entra na cena para explicar sua lírica, coisa que o poeta vai ficando mestre em fazer. Nos versos 34 e 35 do poema “Raphael”, o sujeito poético elide a sua voz a do poeta, dialoga com o leitor. Este recurso será empregado pelo autor de forma mais reiterada nas obras posteriores. Na década de 90 o poeta concede uma série de entrevistas e nelas tece considerações sobre seu procedimento artístico. Depois disso, há poemas em que há um diálogo com o leitor, a exemplo, o poema XV no livro **Arranjos para assobio** (1980).

Ao contrário dos poemas anteriores no XV poema, a primeira voz enunciada não é a do sujeito poético, mas de uma instância lírica desconhecida que questiona o sujeito lírico sobre sua poesia. “— Quem é sua poesia?”. Que depreendemos seja a voz presumida do leitor receptor do texto poético. Logo no primeiro verso há a instauração de uma tensão, a quem essa instância lírica questiona. Ao eu lírico, voz que fala no poema ou ao autor por traz do eu lírico? Esse movimento fica cada vez mais tensionado no decorrer dos 72 versos distribuídos em 9 estrofes que formam o poema. Na medida em que a voz lírica ou voz dissimulada do autor, explica seu processo de criação artística.

A resposta do sujeito lírico prevê que o receptor fruidor da poesia lance mão de seu horizonte de expectativa, ou seja, de sua experiência, “— Os nervos do entulho, como disse o poeta/ português José Gomes Ferreira”, aludindo a outro poeta presumindo o conhecimento de seu leitor. Depois disso, começa uma série de comparações levadas às últimas consequências, do ponto de vista racional, ilógicas:

— Quem é sua poesia?
— Os nervos do entulho, como disse o poeta
português José Gomes Ferreira
Um menino que obra 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)

Entretanto, são abstraídas pelo leitor em razão do pacto de leitura de não desconfiar da veracidade do autor e simplesmente dividir com ele a sensação causada pela irrealidade das imagens e das analogias. Isso causa estranheza, retomando o conceito de Chklovsk, pois na nossa sociedade tudo deve ter uma utilidade preestabelecida e gerar lucros. Ao se deparar com a ambiguidade e a inutilidade didática da resposta do sujeito poético, é natural que o leitor desavisado se sinta desconfortável numa primeira leitura. Daí surge à necessidade de uma releitura ou interpretação retrospectiva como sugere JAUSS apud LIMA (1980), na tentativa de encontrar o sentido na resposta recebida e subsídios para adensar, conforme preceitos de Antonio Candido na camada mais profunda do poema.

Na segunda estrofe temos mais questionamento sobre a dificuldade de entendimento da poesia do autor, contudo, aqui o sujeito lírico e ou autor por traz, aparece no enunciado, reproduzindo a pergunta que fazem a ele:

— 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 como o corpo
 Poesia não é para compreender mas para incorporar
 Entender é parede: procure ser uma árvore. (APA, p. 178).

Aqui há a figura do receptor da obra, também a alusão da dificuldade do leitor na apreensão dos sentidos. Todavia, a busca pelo sentido nunca estará completa, pois as obras de arte abertas possuem múltiplos significados, cada vez que o fruidor adensar para um sentido, outros aflorarão:

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).

Acredito que este pensamento de Eco é semelhante ao de Barthes (1999) que num ensaio de **Crítica e verdade**, afirma que quanto mais tentamos descobrir o significado de um determinado signo, mais signos pululam/levantam. Então depreendo que talvez seja uma ilusão o fato do leitor tentar buscar e ou abarcar o entendimento total do texto. Visto que os

textos literários, a exemplos dos poemas de Barros se apresentam de forma inacabada, assim proporcionam aos leitores de todas as épocas, encontrar sentidos que ainda estavam ocultos. Por se tratarem de linguagem. Sobre isso, Eco (2005) formula o conceito de leitor real: “O leitor real é aquele que compreende que um segredo do texto é seu vazio” (p.46). Neste ato, o autor afirma que há um limite para a interpretação e ressalta que há textos poéticos cuja finalidade é demonstrar que a interpretação é infinita.

No terceiro verso da segunda estrofe a *persona* poética procura traçar dois percursos para a compreensão da sua poesia: o primeiro a ser explicitado é o da sensibilidade, conforme o eu lírico, o entendimento do corpo, que segundo preceitos de Deleuze (1988) é outro elemento sobre o qual se manifesta a pluralidade. O segundo o da inteligência, o entendimento do espírito. Entendimento que o autor esvazia para transformá-lo num gesto de exploração e invenção. Compreendo que o entendimento do corpo é baseado na percepção as sensações; já o da inteligência, do espírito, seria o entendimento guiado pela razão, sentimento este que o poeta ambiciona nos libertar, como pondera Souza (2010):

“Perder a inteligência”: despir os seres e acontecimentos das vestes das palavras utilitárias e conceitos universais, para assim ver o que José Gil designa de “imagem-nua”. Esta consiste no que resta dos seres quando retiramos deles o aparato conceitual que a inteligência projeta sobre eles, assim apagando suas diferenças e singularidades. A “imagem-nua”: experimentação estética do real. (SOUZA, 2010, p.63).

Por isso a preferência do sujeito poeta em reiterar na tematização de sua poesia, mendigos e crianças por serem despidos de valores, conservando em sua essência, a vida se manifestando em sua pureza. Porque tanto para a criança quanto para o tonto, o que tem importância é a percepção, ato de descobrir e redescobrir de “transver”, “desver”. Já o adulto tem sua percepção orientada pela lógica, àquela do pensamento clássico, pautada no limite, então sua percepção é guiada pelo reconhecimento.

O sujeito poético/poeta esclarece que sua poesia é a escrita do corpo, um tanto hedonista; é prazer, emoção, erotismo, sensação e percepção. É mais para ser sentida do que entendida. No fechamento da estrofe afirma que poesia é para ser incorporada. Para ser compreendida, são as coisas concretas do mundo como paredes. O texto poético ao contrário, busca nossa percepção estética:

Para sabermos como o texto poético nos permite perceber e compreender algo antecipadamente, graças ao seu caráter estético, a análise não pode partir imediatamente da pergunta pelo significado de detalhes na forma plena

do todo, mas deve seguir o significado ainda em aberto durante o processo da percepção, percepção esta que o texto orienta como uma “partitura”. A descoberta do caráter estético, característico do texto poético, mas não ao teológico, jurídico ou também do filosófico, deve seguir a orientação dada à percepção estética pela disposição do texto, pela sugestão do ritmo e pela realização gradativa da forma. (JAUSS in LIMA, 2002, p. 877).

O leitor pressuposto no poema XV expõe sua dificuldade na interpretação do poema de Barros, porque está trazendo para sua leitura fatos externos, arraigados na sua compreensão lógica do mundo. Porém, conforme esclarece o próprio poeta, isso não dá conta da análise da sua poesia, o pacto firmado com o leitor é pautado na concessão de veracidade ao declarado pelo poeta, não ao conceito de verdades absolutas. Entretanto, a citação de Jauss (1980) infere que a percepção estética é orientada pelo próprio texto como se fosse uma partitura. Desta forma, Jauss pode ser lido em consonância com Umberto Eco, no seu conceito de leitor modelo, vejamos:

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).

Mesmo que neste poema o sujeito poético/poeta dê pistas para chegar ao entendimento de sua poética devemos desconfiar delas, pois podem ser mais um embuste ou velamento para sentidos postos ali. Visto que, o autor sugere o tempo todo o seu trabalho com a linguagem, desta forma exige uma certa cooperação do leitor/fruidor, por isso há que se considerar que na poesia moderna o leitor pode dar continuação ao ato criativo. E Barros está jogando com isso, pois sempre chama à memória de seu leitor para outras poesias de sua autoria. O leitor é apresentado a uma escrita outra de sua poesia, me refiro à reescritura, e este gesto o obriga a rever sua forma de leitura. Acontece que isso não implica que este gesto seja reprodução, ou cópia como quer alguns críticos. Esta reescritura/repetição cria um novo sentido para o quê nela se repete.

Na terceira estrofe, a *persona* poética mais uma vez conclama o leitor e o seu horizonte de expectativa para a cena, também exigindo dele que lance mão de seu conhecimento histórico, lembrando que o conhecimento histórico está ligado à sua capacidade de dialogar com outras obras e outros saberes:

— 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, p. 178, 179).

Percebo isso nas referências a Fernando Pessoa, poeta moderno português, cuja habilidade poética e seus heterônimos, o tornou conhecido e estudado no meio das Letras e a Vassily Ordinov, personagem do livro **A Senhoria** (1846) de Dostoiévski, conhecido por ser uma pessoa frouxa e introspectiva. Era órfão e dedicava a maior parte do seu tempo aos estudos de ciências. Por isso a pergunta do eu lírico: “acaso as ervas dão vinho”, e a camaradagem ao chamá-lo de irmão se dá pelo fato de o personagem ser um sonhador, num momento em que se encontra febril abrasado pelo fogo da paixão, retorna ao período da infância e a revive no momento do delírio. Há também uma alusão ao livro do Gênesis, a história de Adão e Eva, isso é procedimento comum na lírica barroca, mas com uma inversão, pois na poesia, a voz lírica assevera que é a maçã que come Eva. As relações lógicas aqui não fazem nenhum sentido, estão todas diluídas, o que serve para a poesia é o ilogismo, a imaginação, a criação e a recriação.

A poesia do inútil, esconde um autor/sujeito poético culto que prevê em seu leitor um repertório de leitura da literatura canônica, para que haja uma compreensão pelo menos parcial sobre o poema, mas para isso existe a necessidade do leitor ter um horizonte de expectativa apurado. O mesmo fato se dá no poema “Raphael”, que é exigido do leitor um conhecimento da literatura clássica.

Na quarta estrofe, o diálogo entre o sujeito poético e o leitor é sobre a natureza como fonte primordial da poesia. A resposta confirma a importância da natureza no projeto estético do poeta, sendo ela reveladora não mera enumeração de plantas e bichos. É um traço característico de sua lírica empregar palavras do campo semântico da natureza, seja ela, animal, vegetal e mineral. E nela as coisas parecem ter relação de simbiose, entretanto há elementos de diversidade nessa reencenação, a exemplo:

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 labor se inclui o Paracleto. (APA, p. 179).

Nesta estrofe, há mais uma vez uso hiperbólico das comparações, “homem apropriado para ser folha”, “pássaro em situação de água”, só para citar algumas. O eu lírico se coloca na cena como elemento de comparação e neste ato repentinamente se funde ao termo comparado, assim o eu se iguala ao que não é, neste gesto, para entender o ser flor, vive uma flor. Desta forma o sujeito poético do XV poema faz afirmações sobre si mesmo, é marcada a existência implícita do eu e do outro. Essa relação encena uma compreensão entre poeta e leitor e é mediada pela linguagem. Pois, conforme esclarece Deleuze (2009) a linguagem é o duplo que exprime todos os duplos, assim ela também é simulacro. “ Assim como a vista duplica o que vê e multiplica o vidente, a linguagem denuncia o que diz e multiplica o falante (...) (DELEUZE, 2009, p. 293). Isso é observado nas vozes superpostas do sujeito lírico e sujeito poeta na busca de tentar afirmar um procedimento criativo.

Na quinta estrofe é reportado ao sujeito lírico e/ou autor implícito sobre a fragmentação da sua poesia. A resposta se dá em forma de imagens poéticas, do ponto de vista da realidade empírica irrealizáveis:

— 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, p. 179).

O sujeito lírico foge das respostas objetivas, responde ironicamente de forma fragmentária a pergunta sobre a fragmentação, e vai superpondo uma série de imagens dissonantes sobre as outras, enfatiza que poesia não é para ser compreendida, mas sentida com o corpo, o tato, o toque, o sabor. Por isso a tentativa de explicar a poesia de uma maneira pouco didática. Entretanto bastante significativa, é um convite para que o leitor venha “perder

tempo” e se infiltrar no que o “inútil” poema fala. Na demonstração de coisas inverificáveis como as comparações descritas na estrofe acima, o poema convoca o fruidor pela sua própria inutilidade, a repensar o valor utilitário das coisas. Depreendo que um poeta moderno como Barros força seu leitor a repensar e se opor àquela noção arraigada de valores consumistas. Esclarecendo que a função do poeta é olhar para as coisas inúteis, aos loucos e andarilhos. O valor estético de sua poesia reside nisso. Ressalta a vida na vida.

Na sexta estrofe do poema o olhar interrogador é lançado às imagens plásticas, pelo fato de ser um traço comum do poeta ao estabelecer um símile entre pintura e poesia, também discutida com mais intensidade no terceiro capítulo, no tópico “Série de desenhos verbais: *poiesis ut pictura*”. Barros procura dar uma noção de simultaneidade à sua poesia, para isso recorre à pintura, arte espacial que permite que o olho veja ao mesmo tempo diferentes planos de representação e forma, isso se dá na aglutinação de imagens. E essa simultaneidade está também nos poemas através da comparação, da metáfora, do ritmo.

Nesta estrofe temos *a persona* poética aludindo o labor com a linguagem, a fuga ao tom declamatório, comum ao espírito clássico e o romântico. Os versos são ciscados, trabalhados até chegar à palavra poética. Há também o desejo de chegar à origem das coisas, para criá-las, inventá-las “a partir do inominado” e “do insignificante”. Pois se estivesse na fonte poderia inverter a ordem das coisas e atribuir significado às coisas desprezadas, diminuídas.

Na sétima estrofe a palavra, a pérola da poesia é submetida à explicação. A voz lírica afirma que bulina com as palavras “— Mexo com palavra/como quem mexe com pimenta até vir sangue no órgão”. O trabalho com a palavra é levado a sério, de forma que elas são estudadas previamente, não são colocadas no poema despreziosamente como se fossem frutos momentâneos:

(...) 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).

Existe uma conotação erótica no trato com a palavra poética, para ressaltar o importância que elas possuem. Isso não acontece apenas nesse poema, é comum à poesia barreana, a exemplo do verso “Uma palavra tirou o roupão para mim”, se a palavra se

desnudou perante o eu lírico, lhe mostrou toda a sua a essência e ele a abstraiu. Ela se torna o corpo, a coluna da sua poesia. Vale lembrar que Drummond já fazia isto.

Nas duas últimas estrofes, o sujeito poético vai tratar sobre como alguns dados biográficos figurarão na poesia. O poeta traz para sua lírica o cenário do Pantanal, mas isso não quer dizer que o motivo da sua lírica seja fatos da sua realidade empírica, caso algum episódio figurar, será como na assertiva de Candido (2000), filtrados pela estética e submetidos à invenção criadora, assim deixam de ser reais para adensar pela imaginação. Na questão sobre sua escrita, a voz lírica dá uma resposta reticente, em seguida se cala. Deixando apenas o silêncio, forçando o leitor a adentrar por uma infinidade de conjeturas configurando o caráter de movimento e abertura da poesia.

No XV poema de **Arranjos para assobio**, temos o estabelecimento de um pacto de criação e recepção artística, em que o leitor deve se despir dos conceitos de verdade para inserir no assentimento ao que o eu lírico propõe, sendo assim, tudo que o leitor enxerga como lógico será estilhaçado a cada verso para ser reconstruído numa interpretação orientada pelo próprio poema, como se este fosse uma partitura. Para que isso se concretize, será necessário que o leitor seja um cooperador da reconstrução do texto literário no gesto de interpretar, para que o texto poético cumpra a sua função, causar o efeito estético. Neste poema assim como no poema “Raphael” e no poema número 09, o poeta busca explicar a origem do sujeito poético bem como demonstrar sua incursão por uma “lírica de bugre”. Que é explicitada no poema “Informações sobre a musa” incluso também em **Poemas concebidos sem pecado** (1937):

INFORMAÇÕES SOBRE A MUSA

Musa pegou no meu braço. Apertou.
 Fiquei excitadinho pra mulher.
 Levei ela pra um lugar ermo (que eu tinha que fazer uma
 Lírica):
 — Musa, sopra de leve em meus ouvidos a doce poesia,
 a de perdão para os homens, porém... quero seleção,
 ouviu?
 — Pois sim, gafanhoto, mas arreda a mão daí que a hora
 é imprópria, sá?
 Minha musa sabe asneirinhas
 Que não deviam de andar
 Nem na boca de um cachorro!
 Um dia briguei com Ela

Fui pra debaixo da Lua
 E pedi uma inspiração:
 — Essa Lua que nas poesias dantes fazia papel
 Principal, não quero nem pra meu cavalo; e até logo, vou
 gozar da vida; vocês poetas são uns intersexuais...
 E por de japa ajuntou:
 — Tenho uma coleguinha que lida com sonetos de dor
 de corno; por que não vai nela? (PCSP, p. 31).

Observando num plano mais profundo os poemas aqui interpretados, ousou afirmar que a produção poética de Barros se inscreve em um lugar de maturidade da lírica Nacional. Desde seu primeiro livro ele acena para uma “lírica torta”, que segue por desvios e não pela norma. Desta maneira, ele representa a realização do desejo da lírica brasileira manifesto por Bandeira no poema “Poética”. E também apresenta uma ruptura com o que há no Drummond, seja, a poesia elidindo a relação do homem poeta com mundo. Configurando aquilo que Antonio Candido (1995) vai definir como inquietudes na sua poesia. E conforme Waldman (1992) em Barros há um lugar em que a relação acontece entre poeta e poesia.

Então, logo na produção inicial de Barros, já existe o desejado por Bandeira e Drummond acontecendo. Não estou dizendo com isso que estes poetas não realizaram coisas grandiosas para a poesia brasileira, sem dúvida a contribuição deles foi fundamental até para a confirmação do projeto estético de Manoel de Barros acontecesse. Que nos seus livros dialoga com a poesia destes poetas. Com eles o sujeito nacional se singulariza. A lírica brasileira deixa de gritar e escrever manifestos. Ela se escreve. Em **Libertinagem** (1926), Bandeira publica “Poética”, nele, alude que está farto de lirismo comportado, seja, lirismo conservador:

Poética

Estou farto do lirismo comedido
 Do lirismo bem comportado
 Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente
 protocolo e manifestações de apreço ao Sr. diretor.
 Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário
 o cunho vernáculo de um vocábulo.
 Abaixo os puristas
 Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais
 Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção
 Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis
 Estou farto do lirismo namorador
 Político
 Raquítico
 Sifilítico
 De todo lirismo que capitula ao que quer que seja
 fora de si mesmo
 De resto não é lirismo

Será contabilidade tabela de co-senos secretário do amante
 exemplar com cem modelos de cartas e as diferentes
 maneiras de agradar às mulheres, etc
 Quero antes o lirismo dos loucos
 O lirismo dos bêbedos
 O lirismo difícil e pungente dos bêbedos
 O lirismo dos *clowns* de Shakespeare

— Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.
 (BANDEIRA, 2005, p.16, 17).

Este livro é o divisor de águas na produção poética de Bandeira, é nele que o poeta abandona radicalmente os cânones da versificação e vai buscar no cotidiano a matéria de sua poesia, engendrando sua dicção poética. Contudo, não realiza o lirismo dos bêbedos, fica no âmbito do desejo, ao contrário de Barros que de largada já traz a lírica do louco, do idiota de estrada. Isso pode ser verificado em toda sua obra. No tópico “Série reiteração de figuras” isso pode ser observado de forma mais detalhada. Bandeira no verso 25 de “Poética” afirma que quer “O lirismo dos *clowns* de Shakespeare”. Isso porque nas peças trágicas do bardo inglês, a verdadeira sabedoria sai da boca dos bobos da corte. O teatrólogo elisabetano joga com o gênero lírico e épico dentro do dramático. Fazendo o bobo falar numa linguagem usada na épica, que expressa à fala da razão e o herói trágico falarem, numa linguagem empregada no gênero lírico, assim subvertendo o conceito de lógica e ilógica. Nesse sentido, Bandeira esclarece que a linguagem sábia, aquela que humaniza sai da boca do tolo e não do dito sábio.

Ainda em **Libertinagem** (1926), comprovamos que o desejo do poeta não foi concretizado no “O último poema”, coincidentemente, ou propositalmente o último do livro:

O último poema

Assim eu queria o meu último poema

Que fosse terno dizendo as coisas mais simples e menos intencionais
 Que fosse ardente como um soluço sem lágrimas
 Que tivesse a beleza das flores quase sem perfume
 A pureza da chama em que se consomem os ditames mais límpidos
 A paixão dos suicidas que se matam sem explicação.
 (BANDEIRA, 2005, p. 37).

No primeiro verso do poema o sujeito poético afirma como desejaria seu último poema, seguindo uma série de comparações intrigantes, formando uma imagem poética angustiante. Mesmo porque a expectativa do desejo é quebrada. Não há a concretização, perceptível pelo emprego do tempo verbal no modo subjuntivo, que expressa uma

possibilidade, mas não uma certeza. Entretanto, o poeta prossegue nesta busca, tanto que no poema “Lua nova” **Opus 10** (1952) retoma esta questão:

Lua nova
 Meu novo quarto
 virado para o nascente:
 meu quarto, de novo o cavaleiro da entrada da barra.

Depois de dez anos de pátio
 volto a tomar conhecimento da aurora.
 Volto a banhar meus olhos no mênstruo incruento das madrugadas.

Todas as manhãs o aeroporto em frente me dá lições de partir.

Hei de aprender com ele
 a partir de uma vez
 — sem medo,
 sem remorso,
 sem saudade.

Não pensem que estou aguardando a lua cheia
 — esse sol da demência
 vaga e noctâmbula.
 O que mais quero,
 o de que preciso
 é de lua nova. (BANDEIRA, 2005, p. 56)

Neste poema autobiográfico, assim como tantos outros, inclusive tratado no segundo capítulo deste trabalho, o autor volta à questão autobiográfica, mais, acrescenta a ela o desejo do “lirismo do louco”. Ponto que o poeta pode considerar como não resolvido em seu projeto estético, por continuar seu anseio por uma lírica renovada. Usa a lua nova como metáfora para poética despida de clichês. Neste espaço onde se busca a renovação, a lua cheia, imagem gasta pelo espírito romântico, não tem lugar. Essa lua cheia embriagada, noturna, repleta de credices populares, não que Bandeira fosse avesso, ao elemento popular, ao contrário, valoriza a “língua sábia do povo”, é só por a lua cheia causar torpor, demência e em consequência turvar o lirismo renovado.

Em Manoel de Barros a história é outra, como já apontei desde a estréia sua lírica já acena para a realização do pretendido pela lírica anterior com Bandeira e Drummond. É consolidação da “lírica torta”, da qual faz apologia. Em Barros “ser torto” é uma benção em Drummond “ser torto” é castigo:

POEMA DE SETE FACES

Quando nasci, um anjo torto

desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode.

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo. (ANDRADE, 2007, p. 87)

Nos três primeiros versos do “Poema de sete faces”, o sujeito poético drummondiano esclarece que não foi sua escolha ser *gauche*. Ser esquerdo, marginal, ter uma personalidade retorcida. Esta característica lhe fora atribuída por um anjo obscuro “torto”. É algo externo, ele não teve tempo para construir para si uma personalidade, pois assim que nasceu já recebeu esta predestinação. De certa forma, isso foi injusto com ele, porque não teve oportunidade para escolher outro tipo de vida, pois desde que nascera fora fadado a permanecer à margem. Desta forma, ser *gauche* na poesia significa ser questionador, não aceitar prontamente como verdade o que outros dizem, é protestar, é saber dizer não. Mas será que se tivesse a opção de escolher teria escolhido outra vida?

O sujeito poético do poema de Drummond aparenta uma inquietação, parece angustiado com tudo o que circunda e que contempla. A segunda estrofe ilustra isso, pois ao contrário da primeira que fala sobre o ser esquerdo, a segunda sugere uma vida regrada, calma

observada no emprego da regularidade métrica ausente na primeira estrofe. Se sente abandonado e solitário com tantas dúvidas. É um sujeito poético fragilizado diante do mundo, que se sente abandonado por todos reclamando de sua fraqueza:

A força poética de Drummond vem pouco dessa falta de naturalidade, que distingue a sua obra, por exemplo, da de Bandeira. O modo espontâneo como este fala de si, dos seus hábitos, amores, família, amigos, transformando qualquer assunto em poesia pelo simples fato de tocá-lo, talvez fosse uma aspiração profunda de Drummond, para que o eu é uma espécie de pecado poético inevitável, em que precisa incorrer para criar, mas que o horroriza à medida que o atrai. (CANDIDO. 1995, p. 113).

Conforme Candido (1995), a relação do eu drummondiano é marca pela tensão eu/mundo, isso representa uma situação tensiva, na medida em que divide esse sujeito. Para o autor, o poeta está sempre nesta situação de desconforto, pois este poema além de ser metapoético, também é autobiográfico, o poeta fala de si, para Candido (1995), Drummond não fala de si mesmo com a mesma tranquilidade de Bandeira (p. 113).

Esta tensão é verificada também na construção do poema, os versos e as estrofes são desconectados, como se a poesia buscasse o silêncio. Na quarta estrofe, o sujeito poético parece esconder-se atrás do bigode e da timidez; “o homem atrás dos óculos e do bigode”. Numa clara alusão à forma distorcida como enxergava o mundo através de uma lente míope. Na quinta estrofe, há um desabafo, um lamento doloroso, perceptível pela intertextualidade com o texto bíblico, me refiro ao lamento pronunciado por Jesus Cristo na hora da crucificação. Este elemento ressalta a fragilidade da voz lírica. Na sexta estrofe há novamente o emprego de ressonância de outro texto, desta vez com **Marília de Dirceu** (1792) de Tomaz Antonio Gonzaga, na passagem que Doroteu declara para Marília que seu coração é maior que o mundo. Isto logo no primeiro verso desta estrofe “Mundo mundo vasto mundo,” em que há uma sugestão da amplidão do coração do eu lírico sendo maior que o mundo, contudo a poesia não soluciona os problemas dele nem do mundo.

Na última estrofe, vemos que o sujeito lírico drummondiano dá vazão a essa profusão de incertezas que toma seu espírito, por conta da embriaguez. Isto sugere que se não tivesse tomado o conhaque seria um sujeito contido.

Em Barros ocorre o contrário, o sujeito poético fala de si mesmo e do outro com naturalidade e intimidade. E “ser torto” não é uma punição, é uma escolha. O segundo poema da segunda parte do **Livro sobre nada** (1996), intitulada “Desejar ser” retrata isto:

2.

Prefiro as linhas tortas, como Deus. Em menino eu sonhava de ter uma perna mais curta (Só pra poder andar torto). Eu via o velho farmacêutico de tarde, a subir a ladeira do beco, torto e deserto... toc ploc toc ploc. Ele era um destaque.

Se eu tivesse uma perna mais curta, todo mundo haveria de olhar para mim: lá vai o menino torto subindo a ladeira do beco toc ploc toc ploc.

Eu seria um destaque. A própria sagração do Eu. (LN, p. 337).

No primeiro poema há a afirmativa do sujeito poético por preferir “as linhas tortas, como Deus”. Esta informação de que “Deus escreve em linhas tortas” é colhida dos ditados populares. Na digressão nos versos 2 e 3 há explicação do desejo de ter uma perna torta, que é a reafirmação da vontade de andar torto, seguir por desvios. Com isso ser visto com notoriedade. Enquanto o sujeito lírico do “Poema de sete faces”, está numa tensão com o mundo, se coloca como observador distante e parece desejar permanecer nesta posição, o sujeito lírico do poema manuelino quer ser observado, quer marcar sua posição no mundo. A *persona* poética do poema 2 empreende uma viagem na sua própria obscuridade para chegar na sua intimidade sem ressalvas, é a configuração do eu voltado para si mesmo que chega na individualidade: “A própria sagração do eu.”, é um sujeito que se porta no mundo.

Este poema, como “Raphael” e o “Informação sobre a musa”, representam um lugar de maturidade na lírica nacional. Porque trazem o sujeito lírico “torto”, que segue pelos desvios, numa fuga ao “lirismo comedido” desejado por Bandeira e o reino da palavra drummondiano, se dizendo:

A PROCURA DA POESIA

Não faças versos sobre acontecimentos.

Não há criação nem morte perante a poesia.

Diante dela, a vida é um sol estático,
não aquece nem ilumina.

As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.

Não faças poesia com o corpo,

esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.

Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro
são indiferentes.

Nem me reveles teus sentimentos,

que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.

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

Não cantes tua cidade, deixa-a em paz.

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

Não é música ouvida de passagem, rumor do mar nas ruas junto à linha de

espuma.

O canto não é a natureza
nem os homens em sociedade.
Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.
A poesia (não tires poesia das coisas)
elide sujeito e objeto.

Não dramatizes, não invoques,
não indagues. Não percas tempo em mentir.
Não te aborreças.
Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,
vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família
desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.

Não recomponhas
tua sepultada e merencória infância.
Não osciles entre o espelho e a
memória em dissipação.
Que se dissipou, não era poesia.
Que se partiu, cristal não era.

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

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

Repara:
ermas de melodia e conceito
elas se refugiaram na noite, as palavras.
Ainda úmidas e impregnadas de sono,
rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.
(ANDRADE, 2007, p. 117)

Este poema de Drummond tem 10 estrofes, pode ser dividido em dois movimentos. O primeiro vai da primeira a sexta estrofe. Nelas o sujeito lírico dá conselhos sobre o que não se deve fazer ao escrever poesias. Como, não escrever “versos sobre acontecimentos”, isto posto que a poesia não tenha a pretensão de comunicar nada. Para ele a poesia não está, ela é, por isso a impossibilidade de criá-la e ou matá-la. Isto porque ele não está falando do poema que, conforme Paz, “é o lugar de encontro entre a poesia e o homem. O poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia”. (PAZ, 1982 p. 17). O poema é uma forma através da qual se exprime o poético. Na acepção de Paz “A poesia é acontecimento, salvação, poder, abandono” (PAZ, 1982 p. 15). Nesse sentido, a poesia é dotada de uma grandeza absoluta que diante dela a vida paralisa, versos 3 e 4.

Na segunda estrofe há aconselhamento para que não se faça poesia somente com a emotividade. Só por evasão ou escapismo. Há também uma crítica para que não se cante a cidade e a pátria. Neste ponto, destoa de Platão que ao expulsar os poetas da República permitiu que aqueles que cantassem a pátria permanecessem.

Na quarta estrofe, vemos um ponto fundamental da lírica de Drummond. Não mais a separação e/ou um desconforto, um sujeito separado do mundo: “(não tire poesia das coisas)/elide sujeito e objeto”. Aqui não há mais espaço para a relação do homem com o mundo, mas um lugar onde se dá a relação do poeta com a poesia, a saber, o lirismo, a poesia se assenta no paradoxo sujeito e objeto. Na quinta e sexta estrofes a sugestão é para que não se faça poesia dramática nem invocadora ou mesmo nostálgica. Neste ponto questiona o espírito clássico e o romântico. O conselho final é que aquilo que dissipa não é poesia.

O segundo movimento inicia na sétima estrofe e vai até a décima. Neste momento, é encenado o que de fato deve ser praticado para “fazer versos”: “Penetra surdamente no reino das palavras”. Onde elas estão guardadas em estado de dicionário, possuem apenas uma definição e não uma significação. Isso posto que à luz de estudos bakhtiniano depreendo que as palavras não possuem sentidos delas mesmas, o que determina isso é o uso que se faz dela, é nesse sentido que se desintegra a noção de denotação, para ceder lugar à noção de conotação, a polissemia. Nesta perspectiva, o sujeito poético de “A procura da poesia” propõe uma ruptura com o mundo tópico, conhecido para entrar em outro, o mundo de uma nova ordem, o de uma descoberta através da embriaguez — para assim adentrar o espaço da poesia. Com base na leitura deste poema de Drummond, e dos poemas de Manoel de Barros vemos

que na sua poesia há o “reino das palavras”, se dizendo e a visão Fontana da poesia de Barros se concretizando.

Minha intenção ao analisar os poemas de Bandeira e Drummond em relação aos de Barros, não visa julgar o valor literário de um poeta em detrimento dos outros. Mesmo porque fazer isso seria incorrer num erro grave, por se tratar de três poetas que fundaram a inscrição de uma subjetividade da lírica brasileira que, antes disso se via em **Marília de Dirceu**. Então minha hipótese é de que Barros aprofunda o projeto de Bandeira e Drummond assumindo a loucura, a dicção dos “dementes de rio”, a lógica ilógica da realidade cruel e demonstrar o reino das palavras se dizendo. Num bom sentido, Barros faz disso a única possibilidade do poeta moderno dizer seu gesto de resistência, neste capitalismo que escraviza e massacra. É nesse gesto que Barros ressignifica a lírica brasileira.

Outra forma de ressignificação na poesia de Barros está na ruptura com o clássico pautado na noção de objetividade, razão e limite. Mesmo empregando nas últimas produções uma dicção épica, anti-tensa, anti-condensada, me refiro a esse tom narrativo que ele tem empregado na sua lírica madura. Ele faz disso, uma alternativa para o poeta moderno falar de si e do mundo. Ressalto que o tom épico narrativo, nos últimos livros do poeta em especial na trilogia das memórias é aparente. Isto porque o épico é escrito em estilo elevado, a unidade métrica utilizada é o hexâmetro, além disso, como bem salienta Staiger (1993) a simetria faz parte da essência da épica e Barros não é nada simétrico, nele prevalece a dessimetria e ainda seguindo a trilha de Staiger “O ingressar do mundo no Sujeito quase só se adapta à essência da Lírica” (p. 58). Então fica claro que Barros segue a linha de Paz (1982) que considera o lírico um gênero anfíbio, por assim dizer, a partir do lixo da rebarba do clássico inscreve sua poética.

Fica claro também, nas análises dos poemas em especial dos que compõem este capítulo a ruptura com o espírito romântico cuja premissa é mais conteudista, e gosto por aquilo que encena maior dificuldade de representação, como o disforme, por vislumbrar o sonho, o devaneio. Vale ressaltar que em Barros o sonho é diurno embalado pelos vãos dos pássaros e na liberdade dos descaminhos dos andarilhos.

Outra ressignificação da obra do poeta brasileiro é o uso da palavra imagem, fundada numa lírica quase emudecida pelo seu emprego. Ele realiza a *ut pictura poiesis* horaciana na tentativa de concretizar em palavras, a sucessão no espaço estabelecendo uma relação entre a

poesia e a pintura, para isso, como já disse, se vale de um sistema verbal, a palavra para criar imagens. Isso porque os procedimentos constitutivos de alguns dos poemas do autor, tencionam elaborar uma figura verbal que expresse, haure sentidos.

Em seus poemas o autor deixa explícita a quebra às normas, a rigidez formal, por ser “de bugre” e andar por desvios. 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 que vão de 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 lente moderna. 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. No poema X, intitulado “Aula”, do livro **Memórias inventadas: a segunda infância** (2006) temos uma aula sobre como quebrar a norma:

X
Aula

Nosso profe. de latim, mestre Aristeu, era magro e do Piauí. Falou que estava cansado de genitivos e ativos, ablativos e de outras desinências. Gostaria agora de escrever um livro. Usaria um idioma de larvas incendiadas. Epa! o profe. falseou-ciciou um colega. Idioma de larvas incendiadas! Mestre Aristeu continuou: quisera uma linguagem que obedecesse a desordem das falas infantis do que as ordens gramaticais. Desfazer o normal há de ser uma norma. Pois eu queria modificar nosso idioma com as minhas particularidades. Eu queria só descobrir e não descrever. O imprevisto fosse mais atraente do que o déjà visto. O desespero fosse mais atraente do que a esperança. Epa! o profe. desalterou de novo — outro colega nosso denunciou. Porque o desespero é sempre o que não se espera. *Verbi gratia*: um tropicão na pedra ou uma sintaxe insólita. O que eu não gosto é uma palavra de tanque. Porque as palavras do tanque são estagnadas, estanques, acostumadas. E podem até pegar mofo. Quisera eu um idioma de larvas incendiadas. palavras que fossem de fontes e não de tanques. E um pouco exaltado o nosso profe. disse: Falo de poesia, meus queridos alunos. Poesia é o mel das palavras! Eu sou um enxame! Epa!...

nisso entra o diretor do colégio que assistira a aula de fora. Falou: Seo enxame espere-me no meu gabinete. O senhor está ensinando bobagens aos nossos alunos. O nosso mestre foi saindo da sala, meio rindo a chorar. (MISI).

Neste poema há uma cena coletiva, a temática abordada é a de uma sala de aula. A voz lírica inicia fazendo uma descrição do professor, o mestre Aristeu e situando o leitor sobre o conteúdo da aula e disciplina estudada. A aula de latim, com seus “genitivos/e ativos, ablativos e de outras desinências”. Elementos fixos comuns à Língua Latina, dos quais o professor já estava cansado, por serem estáticos. Na sequência o sujeito poético dá voz ao professor, que passa a se enunciar e manifestar seu desejo de escrever um livro. Um livro diferente com um “idioma de larvas incendiadas”. O tempo e os modos verbais empregados nas falas do professor são o futuro do pretérito; “gostaria”, “usaria”, “queria”, e o subjuntivo; “obedecesse”, “fosse”. Estes modos verbais imprimem possibilidade, são usados para demonstrar ao leitor que o livro do professor não foi escrito. Há também o emprego do presente do indicativo na fala do professor para indicar o momento em que a aula estava sendo ministrada.

No discurso do professor, fica explícito a insatisfação com uma língua “de tanque”, que não admite variações, uma língua morta. Por isso, o desejo é inventar um idioma novo. Um idioma de “fonte” de origem, um que fosse agrafo para que as palavras pudessem ser grafadas como “larvas incendiadas”. Este idioma não seria regido por uma gramática, mas por uma agramática, para que as palavras não ficassem saturadas, velhas e pegassem “mofo”. Uma linguagem infantilizada, que traria sempre uma descoberta, um sentido novo, assim como o olhar das crianças que sempre olham o mundo com a esperança de fazer novas descobertas.

Nos versos 10 e 11, está o ensinamento mais importante da aula; “Desfazer o normal há de/ser uma norma”. A lição é aprendida pelo sujeito poético/poeta. Assim como aprende o uso da preposição **de** deslocada com a avó. Tanto que fará disso procedimento de criação. Fica evidente na afirmação do professor que para “desfazer”, desviar a norma é preciso conhecê-la. Eco no livro **Estrutura ausente** (2005) corrobora essa idéia:

Mas mesmo onde a análise estilística parte em busca dos desvios da norma, podem-se identificar desvios que “não ser devem vistos como licenças poéticas e criações individuais”, sendo antes “o resultado de manipulação de material linguístico disponível e hábeis utilizações das possibilidades inerentes à linguagem falada” (o discurso vale, porém, para todo sistema de

regras artísticas); de modo que a liberdade criadora do artista se afigura mais relativa do que pensamos, e a maioria das soluções “expressivas” podem ser encaradas como o produto de complexas transações entre os membros do corpo social, que fixam matrizes combinatórias convencionadas, aptas a gerarem variações individuais e inesperadas de um código reconhecido. (ECO, 2005, p. 66, 67).

Conforme Eco, às vezes não chega a ser operada uma quebra com a regra, mas somente uma manipulação astuta por parte do artista, e no manuseio do sistema linguístico socialmente reconhecido, com vistas a particularizá-la. Nesse sentido o poeta força um código conhecido para dele extrair novas possibilidades criadoras. Em Barros há algo semelhante, pois ele articula um sistema linguístico reconhecido e nele opera distorções no padrão escrito vislumbrando a oralidade. Mesmo porque há múltiplas possibilidades de arranjos linguísticos. Por isso a insistência na repetição/reescritura. Poeta diz o que já foi dito por ele e pelos outros de modo diferente. Em uma entrevista concedida à Martha Barros para o **Correio Brasiliense** e incluída no livro **Gramática expositiva do chão: poesia quase toda** (1992) Barros declara: “ Tudo, creio, já foi pensado e dito por tantos e tontos. Ou quase tudo. Ou quase tontos”. (Waldman, 1992, p. 312). Nesse sentido, não importa o que foi dito como foi dito. Ele mesmo declara que só as licenças poéticas não são insuficientes “é preciso ir às licenciosidades”. (Waldman, 1992, p. 312) . Então, ele renova/ressignifica a escrita, ou melhor, uma tradição de escrita. Para isso, força um código preexistente, para não permitir que o “idioma caia no clichê”:

Toda obra põe em crise o código, mas ao mesmo tempo o potencializa; revela seus aspectos insuspeitados, suas ductilidades ignotas; transgredindo-o, integra-o e reestrutura-o [...], modifica a atitude dos falantes em relação a ele. Mas também permite que se entrevejam no código, reconsiderado criticamente, possibilidades de alusão, coisa a dizer, coisas dizíveis, coisas já ditas que se revêjam e se redescobrem, e que até então haviam permanecido despercebidas ou obliteradas. E essa é outra razão da suposta impressão de cosmicidade. Numa estreita interrelação dialética, a mensagem remete para o código, a fala para a língua, e disso se alimentam mensagem, código, fala e língua. O destinatário passa a atentar para a nova possibilidade lingüística e *pensa*, através dela, toda a língua, todas suas possibilidades, todo o patrimônio do a dizer e do já dito que a mensagem poética arrasta atrás de si como possibilidade entrevista. (ECO, 2005, p. 69). (grifo do autor).

Essa concepção de Eco (2005) sobre a mensagem poética e sobre suas múltiplas possibilidades de interpretação podem coerentemente ser aplicadas à obra de Barros. É obvio que o autor transgride e reestrutura a norma, assim criando múltiplos arranjos para dizer aquilo que antes já fora dito. A verdade é que ele não está propondo a destruição de nada, até

porque isso não é passível de acontecer e nem é esse o projeto do poeta. Ele ao contrário, propõe a revitalização de dizeres outros, dos outros e dele mesmo. Com isso, dá um novo impulso para a criação artística, seja na linguagem, que busca alcançar uma mimese perfeita da oralidade, seja no aspecto formal. Isso porque ficar no nível da verificação de esquema rítmico, oximoros, figuras de linguagem, eixo de contiguidade e similaridade não explica seu gesto criador, estão nele, mas se manter só neste nível de verificação seria uma redução na poética do autor. Além disso, sua capacidade de dialogar com outras tradições poéticas e colocá-las em movimento. Também introduz o leitor na cena ao tirá-lo da zona de conforto e convocá-lo para se atentar para as várias possibilidades de sentido presente em seus poemas.

Eco (2005) ao abordar sobre a mensagem poética volta a um elemento da comunicação estética pelo formalismo russo, “o efeito de estranhamento”:

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 (ou outros tipos de signo de que se vale) de modo diferente, e nossa 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 uma reconsideração da mensagem, que nos leva a olhar de modo diferente a coisa representada mas, ao mesmo tempo, como é natural, a encarar também diferentemente os meios de representação e o código a que se referiam. (ECO, 2005, p. 69, 70). (grifos do autor).

Nesta acepção que concebo a lírica de Barros. No gesto de repetir/reescrever ele não está representando o retorno do mesmo, mas o diferente. Assim ele força o código e dele extrai uma gama de possibilidades impensadas trazendo-as para sua produção, com essa atitude, coloca sua obra em movimento. Também delega uma grande responsabilidade ao leitor/fruidor que precisa estar atento no momento da atribuição de sentidos, além de ter que lançar mão de sua memória como leitor, tanto de Barros como de outros, bem como de outros objetos de arte, que estão sendo trazidos para a cena. Repetir nele, é andar para frente, é devir. Para Deleuze (1993), o próprio ato de escrita é devir:

Escrever é uma questão de devir, sempre inacabado, sempre a fazer-se, que extravasa toda a matéria vivível ou vivida. É um processo, quer dizer, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrevermos, devimos-mulher, devimos-animal, ou vegetal, devimos-molécula até devir-imperceptível. (DELEUZE, 1993, p. 11).

Se a escrita é devir o que seria então a reescrita? O devir do devir. Soa meio estranho, mas se o devir é a vida, a reescritura configuraria um mergulho mais profundo na vida. Não a

vida que se esvai, mas a vida capaz de renascer, recriar e renovar. A poesia de Barros é de envolvimento com a vida em toda a sua plenitude. Por isso a insistência na imagem do Pantanal. Todavia, isso não significa que sua lírica seja mera contemplação da natureza, mas de comunhão homem/natureza. O homem não é um ser pronto, não é determinado, está sempre em busca de algo e a natureza está constantemente em transformação, ambos não são mensuráveis com “fita métrica”. Por isso, na lírica do autor são sempre passíveis de serem redesenhados.

Neste sentido, a lírica de Manoel de Barros traz aquela quota de humanização que Candido (1995) alude:

Entendo aqui por *humanização* [...] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. (CANDIDO, 1995, p. 249). (grifos do autor).

Nesta poesia vemos a apologia da vida em seus mais diversos aspectos. Os personagens desenhados, e que por isso são sempre passíveis de serem redesenhados cumprem um papel fundamental, na medida em que tenciona aflorar o pensamento crítico do leitor diante do contemplado. Barros não faz denúncia social engajada ou panfletária, ao contrário, vislumbra “atingir o afinamento das emoções” para alavancar a compreensão da complexidade do homem no mundo. Para daí fazer brotar o sentimento de indignação, por isso reitera aspectos da degradação humana.

O aflorar desta consciência crítica é visado aqui não como didatismo, como aprendizado utilitário, mas alcançado através da maneira que distorce o código para chegar à mensagem poética desconcertante e por isso causa a sensação de expatriamento na acepção de Chklovsk. Desta forma, o poeta faz refletir empregando o maior dos signos, a arte. Deleuze no livro **Proust e os signos** (2003) assevera: “[...] que todos os signos convergem para a arte; todos os aprendizados, pelas mais diversas vias, são aprendizados inconscientes da própria arte. No nível mais profundo, o essencial está no signo da arte”. (DELEUZE, 2003, p. 13). Nesta perspectiva, ele força o leitor a observar a vida, através de uma lente crítica da condição humana retratada como desumana e ressignifica o humano, ao trazer a fala de quem está à margem da sociedade, como os desvalidos da sorte.

Enfim, defendo que o poeta encena uma ressignificação em todos os âmbitos na sua produção lírica. O ressignificar implica significar de novo, andar para frente, atribuir novos sentidos aos já vistos, que às vezes de tanto serem vistos, passam a não ser mais enxergados. Para assumir *status* de serem vistos novamente, carecem ser revistos, reelaborados, redesenhados e repensados, porque a vida em si é um ato de pensar é repensar.

CONSIDERAMENTOS FINALIZANTES

Depois de tudo temos o delírio do verbo? Faz-se poesia com clareza, objetividade, racionalidade, com o pensar retilíneo, com as formas fixas? Estes são os fundamentos da ciência e sua busca pela verdade. Mas será que não há verdade na poesia? A poesia traduz o homem ou o homem traduz a poesia? O poema consegue apreender a poesia em sua forma? Todas estas reflexões as questões da poesia anseiam por respostas, as quais jamais serão elucidadas. Pois a poesia ao contrário da lógica que pretende iluminar tudo, busca obscurecer, virar as costas para a razão é mostrar a face inapreensível. A poesia pertence ao reino da invenção, criação e recriação. “Poesia é voar fora da asa”, faz-se por “descaminhos”, “desregulamentos”, pelo andar torto, por desvios como os bugres. Questiona o mundo e é questionada por ele.

Contudo os poetas nos obrigam involuntariamente a aprendermos sua linguagem, isso acontece por meio da leitura de todos ou quase todos os seus poemas. Em Manoel de Barros, essa obrigação bem poderia ser explicitada. O homem de olhos velados, que não consegue enxergar o míope, dificilmente chegará a essa proeza, pois ao longo desse percurso interpretativo, lidei com a hipótese da repetição/rescritura configurar a consolidação do seu procedimento poético e do caráter ressignificativo de sua poética, compreendendo por poética os procedimentos que norteiam a produção do autor. Apesar de apresentar leituras críticas que apontam discordância desse pensamento, que são críticos que do ponto de vista deleuzeano, sentiram-se fatigados no encontro com essa repetição e por isso pontuaram isso com um demérito na obra do poeta. Ou talvez por não estarem preparados para lidar com uma mudança de paradigma como a aceção de Eco (2008) sobre o movimento e a abertura das obras de arte. Por isso, preferem o pensamento da linearidade do clássico porque existe as normas delimitadas sobre o gênero e a linguagem a serem empregadas nas obras de arte literárias. Não estou dizendo com isso que devemos nos livrar da tradição, ao contrário, a nossa capacidade de dialogar com ela é que nos impulsiona para frente. Mas que devemos ter abertura para aceitar o novo, o diferente.

Nietzsche propõe uma dupla atitude que Barros já adotara desde sua primeira obra, precisamos reconhecer a contingência de nossas percepções, e, no entanto, encontrar uma nova direção para elas, como se ninguém as tivessem notado e descrito antes de nós. Só

tendo o verdadeiro sentido de nossas percepções, conseguiremos fazer com que a repetição, a ressignificação mude alguma coisa em nós.

Em se tratando do poeta estudado, o que fica claro ao longo desse percurso de pesquisa de sua obra é, há de se cuidar para não ter os olhos enganados, porque muitas vezes se lança um domínio ilusório sobre nosso entendimento; para que o nosso olho não se serre soberbamente na falsa ilusão de que se abrirá, quando quer que seja, e com isso ser levados a fazer julgamentos precipitados de coisas que fogem à nossa compreensão, me refiro aqui à repetição trazer algo de novo, a ressignificação do *corpus* literário do poeta.

A perspectiva do poeta traz outra maneira de ver, porque através da repetição vê o que não pode ser visto, as forças que ligam paisagens/elementos da natureza, a sentidos comuns ao homem e àquilo que o traduz, a linguagem. O olho velado não é o dele, porque ele deixou de lado a pilhagem ou apropriação para si mesmo. O que mais valoriza a sua obra é a consequente força de sua vontade que o compensará com um poder único de desnomear. No poeta, cada palavra se torna uma interpretação, um desvelamento do humano através da natureza. O arrebatamento quase único, esplêndido de sua poesia inaugura-se no seu desnomear todas as certezas, ressaltando o aspecto transitório que traz aos seus leitores, outra maneira de enxergar, quase obscuro.

Discuti aqui os possíveis efeitos de sentido que essa repetição figura em sua obra. Do ponto de vista do estilo, notei que o autor conserva o tema, mas a forma, o estilo como expressa esse conteúdo assume outra configuração, os versos estão cada vez mais prosaicos. Pode ser que nessa objetividade seja apenas o devir de uma subjetividade, o que representaria o diferente. Observei também que essa reiteração das coisas e homens simples na verdade é a intensificação de um gesto multifacetado que ressalta a transitoriedade das coisas e do homem em particular, assim o ressignifica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Sel. Textos: José Américo Motta Pessanha. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural. 1987
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. 4ª ed.: São Paulo: Perspectiva, 2001
- ANDRADE, Carlos Drummond. **Antologia poética**. 60ª ed.: Rio de Janeiro, 2008
- BARROS, Manoel. **Poemas concebidos sem pecado**. 4ª ed. São Paulo: Record, 1999
- _____. **Matéria de poesia**. 4ª ed.: São Paulo: Record, 2004
- _____. **Poemas rupestres**. São Paulo: Record, 2004
- _____. **Livro sobre o nada**. 11ª ed.: São Paulo: Record, 2004
- _____. **Poemas rupestres**. São Paulo: Record, 2004
- _____. **O livro das ignorâncias**. 10ª ed.: São Paulo: Record, 2001
- _____. **Compêndio para uso dos pássaros**. 3ª 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
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1997
- BANDEIRA, Manoel. **Libertinagem e Estrela da manhã**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005
- _____. **Antologia poética**. 13ª ed.: Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. 3ª Ed.: São Paulo, Perspectiva, 1999
- _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988
- _____. **O neutro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003

- BERGSON, Henry. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru, Edusc, 2003
- Bíblia Sagrada. São Paulo: Sociedade Torre da Vigia e Tratados, 1992
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 11.ed. São Paulo: Cultrix, 1999
- _____. **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 2001
- 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
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: 8ª ed.: T. A. Queiroz Editor, 2000
- _____. **Vários escritos**. 3ª ed.: São Paulo: Duas Cidades, 1995
- _____. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: UNICAMP, 1992
- CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. São Paulo: Ática, 1985
- COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: UFMG, 2007
- CORTAZAR, Julio. “Para uma poética”. In ; **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1954
- CHKLOVSK, V. et alli. “A arte como procedimento” In **Teoria da literatura: formalistas russos**. Trad. Isabel Pascoal. Porto Alegre: Globo, 1973
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2003
- _____. **Diferença e repetição**. São Paulo: Graal, 1988
- _____. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003
- _____. “La littérature et la vie”, Critique et clinique. Paris: Minuit, 1993
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2008

_____. **Interpretação e Superinterpretação**. 2ª 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

FERNANDES, José. **A loucura da palavra**. Barra do Garças: Editora Quatro, 1987

FERRARI, Sandra A. Fernandes Lopes. **O esvaziamento referencial na poesia de Manoel de Barros: uma leitura de O livro das ignoranças**. Dissertação de Mestrado. Rio Preto, UNESP, 2002

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991

GUINBURG, J. **O romantismo**. 4ª ed.: São Paulo: Perspectiva, 2002

GONÇALVES, Agnaldo. **Museu Movente**. São Paulo: UNESP, 2006

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vertice, 1990

HERÁCLITO. **Coletânea de textos**: José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Nova Cultural, 2005

JAKOBSON, R. “Linguística e poética”. In: **Linguística e comunicação**. 10ª ed. São Paulo: Cultrix, 1962

LANDEIRA, José Luís. **Linguagem, razão e transcendência: uma abordagem estilística da poesia de Manoel de Barros**. In Revista Philologus, Ano 15, Nº 45. Rio de Janeiro: CIEFIL, set./dez. 2009

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**. 2ª Ed.: São Paulo: Paz e Terra, 2002

LUGARINHO, Mário César. **Manoel Alegre: mito, memória e utopia**. Lisboa: Edições Colibri, 2005

- MACHADO, Madalena. “A condição humana nadificada”. In: RODRIGUES, Agnaldo (org.). **Diálogos Literários**. São Paulo: Ateliê, 2009
- MACHADO, Madalena; MAQUÊA, Vera (Orgs.). **Dos Labirintos e das águas: entre Barros e Dickes**. Cáceres, Unemat, 2009
- MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. **História da Literatura de Mato Grosso Século XX**. Cuiabá: UNICEN, 2001
- MERQUIOR, José Guilherme. **Crítica 1964-1989**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977
- _____. **A origem da tragédia: proveniente do Espírito da música**. São Paulo: Madras 2005
- POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1997
- PAZ, Otavio. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
- _____. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982
- PRIOSTE, José Carlos Pinheiro. **A unidade dual: Manoel de Barros e a poesia**. Tese de doutorado. Rio de Janeiro, UFRJ, 2006
- RIMBAUD, Arthur. **Iuminuras: gravações coloridas**. São Paulo: Iuminuras, 2002
- RODRIGUES, R. Alexandre. **A Poética da Desutilidade**. Dissertação, Rio de Janeiro: UFRJ, 2006
- SILVA, F. M. **Enunciação e leitura**. Revista, Curitiba, N. 70, p. 283-293, set./dez. 2006. Editora UFPR
- SPINA, Segismundo. **Introdução à Poética Clássica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995
- STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da poética**. 2ª Ed.: Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993
- SOUZA, Elton Luiz de. **Manoel de Barros: a poética do deslimite**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010
- VALERY, Paul. **Variiedades**. São Paulo: Iuminuras, 1999

WALDMAN, Berta. “Poesia ao rés do chão”. In: BARROS, Manoel de. **Gramática expositiva do chão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990

_____. “Manoel de Barros, Guardador de águas”. In **Estado de Minas** (S.L.) 28 de agosto, 1992, p. 3

_____. “ A poesia de Manoel de Barros: uma gramática expositiva do chão.” In: **Jornal do Brasil**, Ponto Crítico, S. 1. 27 de maio, 1989, p. 4.

<http://www.Revistaagulha.com.br/manu.html>