

**MARIA JOSÉ DE CARVALHO FERREIRA**

**AS FACES DA MEMÓRIA:  
UMA LEITURA DA POESIA DE MANOEL DE BARROS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Curso de Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Área de concentração: Teoria Literária.

Linha de pesquisa: Poéticas do texto literário: cultura e representação.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elaine Cristina Cintra

**UBERLÂNDIA – MG  
2010**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

---

Ferreira, Maria José de Carvalho, 1946-

As faces da memória : [manuscrito] uma leitura da poesia de Manoel de Barros / Maria José de Carvalho Ferreira. - Uberlândia, 2010.

152 f. : il.

Orientadora: Elaine Cristina Cintra.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em Letras.

Inclui bibliografia.

1. Barros, Manoel de, 1916- - Poemas rupestres - Crítica e interpretação - Teses. 2. Poesia brasileira - Teses. I. Cintra, Elaine Cristina. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

---

**Maria José de Carvalho Ferreira**

**AS FACES DA MEMÓRIA:  
UMA LEITURA DA POESIA DE MANOEL DE BARROS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Banca examinadora:

---

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Elaine Cristina Cintra

---

Prof. Dr<sup>a</sup> Kelcilene-Grácia Rodrigues - UFG

---

Prof. Dr<sup>a</sup> Maria Ivonete Santos Silva - UFU

---

Prof. Dr. Roberto Daud - UFU

---

Prof. Dr<sup>a</sup>. Fabiane Renata Borsato – UNESP / Araraquara

Uberlândia, 24 de agosto de 2010.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao Marcelo, pela cumplicidade e carinho.

Agradeço à Professora Dr<sup>a</sup> Elaine Cristina Cintra pela orientação e incentivo no desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço à Marta e à Tereza pelo apoio carinhoso que me deram

Agradeço a todos os meus amigos, pela troca de idéias, pelos textos e livros emprestados, pelas palavras encorajadoras, pelas opiniões oportunas e, sobretudo por me ouvir.

Agradeço aos professores e aos meus colegas do mestrado.

Agradeço aos professores do Departamento de Artes Visuais.

## RESUMO

Esta leitura da poesia de Manoel de Barros tem como fio condutor os diversos modos com que a memória se manifesta e se transforma em imagens poéticas, tomando como corpus principal para o estudo o livro *Poemas rupestres*. Este foco parte de três vetores: em primeiro lugar procura entender o papel da memória pessoal em sua relação com as reminiscências da infância e os elementos da natureza; em segundo lugar aborda a manifestação da memória que se revela através da referência a um patrimônio cultural e, portanto, coletivo. Nesse aspecto, busca o caráter citacional da poesia manoelina que a transforma em espaço de cruzamento de textos e imagens de outros autores e artistas, principalmente os modernos. Esta reflexão, se apoia principalmente no conceito de intertextualidade criado por Julia Kristeva. O terceiro vetor se volta para a memória implícita na ocorrência de inúmeras autocitações que ligam os poemas entre si, deixando ver sob cada texto poético a sombra de outro.

Palavras-chave: memória, infância, intertextualidade.

## **ABSTRACT**

This Manoel de Barros' poetry reading aims to consider the different ways that memory is manifested and becomes poetic images, taking as a main *corpus* to study the book *Poemas rupestres*. This work focus on three aspects: first of all, it attempts to understand the role of personal memory in its relationship with reminiscences of childhood and the elements of nature; secondly, it discusses the memory manifestation revealed by the reference to a cultural heritage and therefore collective. In this feature, this work searches the quotational characteristic from Barros' poetry that becomes into a space of intersectional texts and images of other authors and artists, especially of the modern ones. This reflection is mainly based on the concept of intertextuality created by Julia Kristeva. The third aspect is related to the implicit memory in the occurrence of numerous self-citations linking the poems to each other, where each poetic text is seen under the shadow of another.

Keywords: memory, childhood, intertextuality.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Pablo Picasso, <i>Vidro e garrafa de Suze</i> , 1912.....	60
Figura 2: Georges Braque, <i>O clarinete</i> , 1912.....	60
Figura 3: Robert Rauschenberg, <i>Persimon</i> , 1964.....	62
Figura 4: Xavier, Valêncio. Página da novela <i>O mez da gripe</i> .....	62
Figura 5: Pablo Picasso, <i>Les demoiselles d'Avignon</i> , 1907.....	63
Figura 6: Pintura rupestre da gruta de Altamira, Espanha.....	72
Figura 7: Inscrições rupestres do Parque Nacional da Serra da Capivara, Brasil.....	73
Figura 8: Auguste Rodin, <i>Adão</i> , 1880.....	76
Figura 9: Auguste Rodin, <i>Danaide</i> , 1884 / 85.....	77
Figura 10: Vincent Van Gogh, <i>Os girassóis</i> , 1889.....	78
Figura 11: Paul Cézanne, <i>Pommes et biscuits</i> , 1879 / 1882.....	97
Figura 12: Palimpsesto de Arquimedes.....	114

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. PERCURSOS DE MEMÓRIA: IMAGENS DA INFÂNCIA.....	21
Lendo “Canção do ver”.....	31
Um olhar Fontana.....	33
Aumentando os desacontecimentos.....	40
Tivemos saudades de nós.....	51
2. PERCURSOS DA MEMÓRIA: IMAGENS COMPARTILHADAS.....	58
Recortar / colar.....	58
Uma poesia dentro do arquivo infinito.....	65
Imagens para ouvir e ver: dialogando com as artes plásticas.....	70
Diálogos poéticos .....	79
▪ De chapéu, letras e vaidades.....	80
▪ Palavra mulher.....	88
▪ Com os olhos de Rimbaud.....	103
3. PERCURSOS DA MEMÓRIA: RITORNELOS POÉTICOS.....	112
Mosaico de autocitações.....	115
▪ Palavras, palavras, palavras.....	116
▪ Quando os trastes iluminam.....	129
▪ Metáforas que retornam.....	140
CONCLUSÃO.....	144
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	147

## INTRODUÇÃO

“La poesia es la Memoria hecha imagen y la

imagen convertida en voz. La *otra* voz no es la voz de ultratumba: es la del hombre que está dormido en el fondo de cada hombre.”

(PAZ, 1990)

Manoel Wenceslau Leite de Barros nasceu em 1916 na cidade de Cuiabá em Mato Grosso e publicou sua primeira obra em 1937, o livro de poesia em prosa *Poemas concebidos sem pecado*. No entanto, sua projeção nacional só se deu muitos anos mais tarde, na década de oitenta. Em uma vida inteira dedicada à poesia, escreveu vinte livros em que se nota a persistente construção de uma linguagem singular e um fiel amor pela palavra. Esse percurso literário tem como pano de fundo a infância do poeta e a paisagem do Pantanal, constituintes do seu manancial poético. Hoje, considerado um dos mais importantes poetas brasileiros em atividade, apresenta uma extensa produção literária cujos títulos, por si só, poderiam ser lidos como versos e compreendidos como um convite para a descoberta de um novo modo de ver o mundo.

Este estudo da sua poesia tem como propósito compreender de que maneira uma experiência individual, contextualizada num tempo e espaço específicos, pode assumir caráter simbólico na forma de poesia e traduzir valores universais. Ao considerarmos a experiência do poeta como ponto de partida para a poesia, está implícito em nosso propósito o reconhecimento de um elo entre o passado e o presente e de que estamos nos enveredando por uma estrutura que se organiza em pares de oposições que articulam categorias espaciais e temporais, tais como: ontem/hoje, lá/aqui, antes/agora, presença/ausência. Sendo assim, o fulcro desta pesquisa é a manifestação da memória na poesia manoelina, assim como a sua integração à matéria da poesia de modo a se articular na construção das imagens poéticas e conduzir o leitor na tecelagem das múltiplas realidades que resultam do processo de criação. O objetivo principal deste estudo, portanto, é identificar os percursos da memória como fonte geradora de imagens poéticas na obra de Manoel de Barros, pressupondo o reconhecimento das diversas faces com as quais ela se faz presente no poema.

Ao iniciarmos esta pesquisa perguntamo-nos: de que maneira (ou maneiras) a memória poderia se manifestar na poesia da Manoel de Barros. Para a questão apresentada, levantamos algumas hipóteses: em primeiro lugar a memória se mostra como imagem poética e que traz em seu bojo não só as reminiscências da infância, mas entrelaça-se ao exercício da metalinguagem e, assim, constitui-se ao mesmo tempo em memória pessoal e memória crítica. Uma segunda hipótese aponta para uma perspectiva intertextual, isto

é, para a memória que se apresenta sob a forma de diálogos com outros autores e artistas plásticos e que pode ser compreendida como uma memória cultural e, portanto, de caráter coletivo. Consideramos ainda uma terceira hipótese, que é a manifestação da memória como autoreferência, perceptível nas recorrentes repetições de versos e imagens ao longo da obra de Manoel de Barros. Dentro dessa perspectiva, levamos em consideração que essa face de memória pode situar-se tanto no plano individual quanto coletivo, pois a memória do poeta e a do leitor se reúnem na repetição para construir os sentidos da obra.

Para o desenvolvimento desta leitura de poesia, selecionamos como corpus principal do estudo a obra *Poemas rupestres*, escrita em 2004, que será usada como referência para a análise da função instauradora da memória pessoal e coletiva na poesia de Manoel de Barros.

Selecionar um determinado livro dentro da obra de Manoel de Barros é uma tarefa difícil, tendo em vista o fato de que ele sempre retorna à sua temática principal - a natureza da linguagem e do fazer poético, expressos com os elementos recolhidos das suas vivências na infância transcorrida no Pantanal – através de um processo que leva, até mesmo, à repetição de versos inteiros. Isto contribui para que cada livro pareça praticamente uma continuação e/ou confirmação do anterior. Porém, ao destacarmos um livro na totalidade de sua poesia, temos a consciência de que este pode ser considerado como uma amostragem daquilo que pretendemos focar na leitura da obra manuelina.

Barros constrói a poesia com fragmentos integrantes da estrutura do seu imaginário, “pedacinhos de mim”, conforme ele mesmo afirma: “Escrevemos portanto comandados por forças atávicas, crípticas, arquetípicas ou genéticas.” (BARROS, 1990, p. 328). Mas, nesse resgate das vivências da infância em contato livre e direto com a natureza, empreende um exercício que ultrapassa a esfera da memória autobiográfica, restrita aos limites da simples rememoração e se insere no plano da memória poética, na qual o olhar primordial, típico da criança, é recuperado para instaurar uma realidade nova. Esta poesia, que se constrói em estreita relação com a visualidade presentificada pela memória, ressalta e problematiza as contradições entre a visão de mundo da criança, assentada na desrazão, e a do adulto, fundamentada em conceitos cristalizados.

Ao lado desse exercício, Barros nos mostra um homem em contato simbiótico com a natureza, consciente de que ele também é uma parte que a integra, num procedimento tal, que nos remete ao pensamento de Paul Klee: “O artista é um ser humano, ele próprio é natureza, um pedaço de natureza dentro da natureza.” (KLEE, 1923 apud WICK, 1989, p. 319).

Para o desenvolvimento deste trabalho, partimos dos principais estudos teóricos que sustentam os pressupostos de formação da memória e refletem acerca do sujeito de sua atribuição. Abordada nos diversos campos do saber, ora sob a forma de tradições, identidade cultural e nacional, ora como arquivo pessoal, a memória constitui-se em liame entre o plano social e o individual, o público e o privado no desenrolar de um processo criativo. Representa um elo entre o material e o espiritual: o corpo “cria” na existência de uma reserva memorialística que reside no nosso espírito e a qual o corpo tem o poder de acessar, nunca de maneira completa, mas fragmentada.

Segundo Maurice Halbwachs (2006, p. 42-48), a memória individual é uma construção que se faz somente no âmbito das relações interpessoais dentro de um determinado grupo social e, portanto, deve ser compreendida principalmente como fenômeno coletivo e social. Mas, apesar de tudo, a lembrança se sustenta também por um estado de consciência puramente individual que denominamos intuição sensível. Consequentemente, uma significativa parcela de nossas lembranças não se apóia em qualquer memória coletiva. Algumas imagens das coisas existem somente para nós, apesar de ocorrerem no cruzamento dos pensamentos que nos ligam a um determinado meio social; abrangem algumas sensações que possam advir das coisas e fatos que ocasionalmente possam gerar alguma lembrança ou memória que só a nós pertence. De acordo com Paul Ricoeur (2007), ao se lembrar de alguma coisa, qualquer pessoa estará consequentemente lembrando-se de si mesma e, embora esta memória possa ser tecida dentro de um determinado grupo social, a memória parece ser um fato singular e intransferível; é algo que pertence ao indivíduo que se lembra, é um modelo de experiências vivenciadas por ele e que conecta sua consciência ao passado.

Nesse sentido, a memória individual, mesmo sendo construída a partir de referências e lembranças das quais um grupo é depositário, refere-se à perspectiva do indivíduo ou sujeito no interior desse grupo. Entendida como fenômeno individual ou coletivo é constituída de elementos tais como: pessoas, coisas, lugares, fatos, assimilados direta ou indiretamente, de acordo com nosso modo particular de percebê-los, conforme nos lembra Ecléa Bosi ao afirmar que:

[...] o espaço da primeira infância pode não transpor os limites da casa materna, do quintal, de um pedaço de rua, de bairro. Seu espaço nos parece enorme, cheio de possibilidades de aventura. A janela que dá para um estreito canteiro abre-se para um jardim de sonho, o vão embaixo da escada é uma caverna para os dias de chuva. (BOSI, 1979, p.356-357).

Antes de entrarmos no estudo da memória nos poemas de Barros, portanto, é importante que tenhamos em mente o entendimento de que memória não é a narrativa histórica da vida de uma pessoa ou a reprodução exata do passado, mas aquilo que o indivíduo traz registrado no seu corpo, assim como a cicatriz de Ulisses e não é, tampouco, um depósito de tudo que vivenciou, pois ela é essencialmente seletiva. Guardamos tudo que, por alguma razão, teve ou tem significado em nossas vidas. E para atribuir sentido a partes da vida que se reconhece na memória, o poeta lírico, conforme assinala Paulo Henriques Britto (2000, p.124-125), “[...] busca nos diversos momentos do seu passado individual elementos que permitam elaborar uma história pessoal que tenha coerência e sentido. O poeta lírico tenta construir uma mitologia pessoal completa, que inclui desde um mito de origem até uma teleologia.”

Ao resgate das vivências e percepções da criança, agregamos a este estudo outro aspecto da memória que perpassa a obra de Manoel de Barros. Trata-se da intertextualidade decorrente dos diálogos que ele empreende com outros poetas e artistas plásticos na elaboração de seus poemas. Esta face da memória advém das reminiscências do acervo cultural e histórico da sociedade e situa-se no plano da memória construída coletivamente. Os diversos autores citados, que frequentemente visitam a poesia de Manoel de Barros, contribuem para corroborar ou exemplificar o trabalho crítico desenvolvido ao longo de sua obra em que, implícita ou explicitamente, comparecem autores e artistas como: Maiakovski, Shakespeare, Rodin, Klee, Miró, Chagall, Valéry, Rimbaud e muitos outros.

A convergência subjacente ao processo intertextual na obra de Barros remete-nos à noção de “arte de convergência” desenvolvida por Octavio Paz (1991), na qual a poesia é ponto de interseção de tempos e lugares opostos. Ao pensamento de Paz, nessa abordagem da memória sob a perspectiva do diálogo e do intertexto, somamos o texto do teórico Antoine Compagnon, no livro *O trabalho da citação*, no qual trata a escrita como um exercício de intertextualidades:

A citação tenta reproduzir na escrita uma paixão da leitura, reencontrar a fulguração instantânea da solicitação, pois é a leitura solicitadora e excitante, que produz a citação. A citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita: é que na verdade, leitura e escrita são a mesma coisa, a prática do texto que é a prática do papel. A citação é a forma original de todas as práticas do papel, o recortar-colar, é um jogo de criança. (COMPAGNON, 1996, p. 29).

Nesse sentido, procuramos as ressonâncias de leituras no texto poético de Barros

ao lado da face da memória que se configura como autotextualidade, que no nosso estudo será chamada de memória poética. Esses diálogos internos desvelam a memória literária que permeia os versos manoelinos por meio de uma retomada quase ritualística de temas – impressões da infância e reflexões sobre o fazer poético. Assim, podemos ver, a título de exemplo, que na segunda parte de *O livro das ignoranças*, escrito em 1993, Barros já utilizava um recurso recorrente que será retomado posteriormente no livro *Poemas rupestres*. Trata-se da combinação insólita que contamina os códigos sensoriais e cria uma imagem sinestésica: “Escuto a cor dos peixes.”(2004, p. 51) e “E com seu olhar furado de nascentes / O menino podia ver até a cor das vogais.” (1993, p. 19). Estes e muitos outros exemplos podem ser encontrados na obra de Manoel de Barros e, da mesma forma que ocorre com as citações de outros autores, as suas imagens também retornam transformadas e inseridas em novo contexto poemático.

Sem estabelecer uma hierarquia sobre qualquer um dos aspectos da memória que apontamos na obra de Barros, a cada um é dedicado um capítulo na dissertação sem deixar de manter uma conexão entre o corpus indicado para o estudo e a totalidade da sua obra. No primeiro capítulo – *Percursos da memória: imagens da infância* – abordamos as questões da memória que se referem às percepções e vivências da infância. Aqui, a memória transcende a esfera do simplesmente vivido e configura-se como recordação do percebido, transformando-se em jorro criativo ao lado de uma prática de reflexão que indicia uma visão de poesia como resistência ao pensamento racional e utilitarista. Neste aspecto, a rememoração ultrapassa o caráter de relato de vida e de fatos do plano empírico. Nas memórias das coisas percebidas na infância, Barros vasculha e “garimpa” a matéria da poesia, aquela que a consagra como terreno do pensamento lúdico, alógico e absurdo.

Para desenvolvermos a análise sobre a memória pessoal, concentramo-nos no poema “Canção do ver”, organizado numa série de nove poemas que corresponde à primeira parte da obra *Poemas rupestres*. Uma pergunta inevitavelmente surge a respeito da escolha desta obra, tendo em vista que Manoel de Barros dedica três livros a tematizar a memória. A escolha se deu pelo fato de entendermos que a presença da memória em sua obra não se encontra restrita a três livros - *Memórias inventadas. A infância* (2003), *Memórias inventadas. A segunda infância* (2006) e *Memórias inventadas. A terceira infância* (2008) - mas é suporte para seu fazer poético. Assim, assumimos o desafio de investigar a manifestação da memória onde ela não é nomeada e, para tanto, consideramos o poema citado um exemplo, entre muitos outros, que poderíamos destacar para vincular a

memória pessoal às imagens poéticas de Manoel de Barros. Somando-se a isto, “Canção do ver” explicita a percepção primordial, o olhar original da criança desprovido de associações prévias e potente o suficiente para reinventar o universo.

No segundo capítulo – *Percursos da memória: imagens compartilhadas* – enfocamos a manifestação da memória em seu aspecto coletivo e que ocorre nas referências a obras e artistas que compõem o patrimônio cultural do poeta e da sociedade. A partir de *Poemas rupestres*, propomos um “passeio” pela poesia de Manoel de Barros à procura de incidências, que não são poucas, de diálogos que ele estabelece com outros autores na construção de seus versos. Além de detectar as vozes que constituem o sujeito lírico e o seu texto poético, visamos o entendimento de como se dá a articulação dos textos alheios na constituição das imagens dos poemas. Quanto a esse aspecto, consideramos uma referência importante a pesquisa realizada por Goiandira Camargo na tese *A poética do fragmentário. Uma leitura da poesia de Manoel de Barros* (1996). Nesse trabalho, a pesquisadora explora as afinidades e convergências entre Barros e outros autores da poesia moderna, dentre eles o poeta Rimbaud, cuja influência na obra manoelina constatamos durante nosso estudo. Através das análises de poemas, comprovamos também que o absurdo de suas imagens ganha sentido à medida que desmontam a relação da imagem poética com a realidade. Concordamos com Camargo (1996, p. 51), quando ela afirma que Manoel de Barros “[...] acrescenta ao horizonte aberto pelo poeta francês um universo de imagens e possibilidades de destruição da representação mimética do mundo pela literatura.” Em Rimbaud, Manoel de Barros encontrou o desregramento do sentidos, que se fundem nas suas imagens sinestésicas.

No terceiro capítulo – *Percursos da memória: ritornelos poéticos* – analisamos a presença da memória que se manifesta na forma de referência à produção literária de Barros. O poeta resgata, dessa forma, sua própria voz ao se referir a versos e imagens já trabalhadas em seus livros anteriores. Acreditamos que a reflexão sobre as especificidades de seu discurso poético poderá levar-nos à compreensão do significado, ou significados, das constantes repetições e reiterações de imagens que podem ser percebidas ao longo da sua obra. Este material imagético, junto com as várias referências a seus predecessores, compõe o patrimônio literário que compartilha com seus leitores.

Na análise da memória na poesia de Barros, é quase impossível deixarmos de perceber e apontar que elas ocorrem num processo de imbricação com a reflexão sobre o fazer poético. Fazendo uma analogia com o pensamento de Alberto Tassinari (2001, p.76), para quem o espaço inaugurado pela arte moderna é um “espaço em obra”, que imita ao

mesmo tempo o fazer da obra, ousaríamos dizer que Manoel de Barros também transforma a sua poesia em “espaço em obra”, pois enquanto poetiza deixa à mostra sua autorreflexão. Assim, junto ao poeta que fala da infância imersa no deslumbramento diante das minudências e insignificâncias da vida em contato direto com a terra, existe um poeta teórico e crítico que, seguindo a trilha traçada por Eliot, faz da reflexão uma prática:

Na verdade, provavelmente a maior parte do trabalho de um autor na composição de sua obra é um trabalho crítico; o trabalho de peneiramento, combinação, construção, expurgo, correção, ensaio – essa espantosa e árdua labuta é tanto crítica quanto criadora. Sustento até mesmo que a crítica utilizada por um escritor hábil e experimentado em sua própria obra é a mais vital, a mais alta espécie de crítica; e (penso já tê-lo dito) que os escritores criativos são superiores a outros unicamente porque sua faculdade crítica é superior. (ELIOT, 1989 apud REDMOND, 2000, p. 15).

Eliot representa um pensamento que é comum aos poetas modernos e que é herdado por Manoel de Barros. Para ele, o poeta é um sujeito que luta com palavras num trabalho consciente do intelecto na procura da estrutura exata para a atividade crítico/poética. À primeira vista pode parecer paradoxal falar do trabalho do intelecto numa poesia que prega o ilogismo, mas na medida em que o poeta teoriza, não pode estar afastado de uma atividade consciente, ainda que seja no plano da subversão semântica e sintática.

A reflexão poético-teórica é uma prática desde Poe e Baudelaire: o artista moderno desenvolve sua obra concomitantemente à reflexão sobre este fazer e isto não é uma ação que se restringe somente à literatura, mas é um comportamento dos artistas em geral na arte moderna. Trata-se da “[...] convicção moderna de que o ato poético é uma aventura do espírito operante e, ao mesmo tempo, observador de si mesmo, e que este, com a reflexão sobre seu ato, até reforça a alta tensão poética, numa espécie de sistema de sua poesia ou do poetar em geral.” (FRIEDRICH, 1978, p. 147).

Barros não foge a esta regra, pois seguindo a rota que foi inaugurada pelos modernos, propõe o que poderíamos chamar de uma espécie de sistema onde expõe suas idéias sobre o fazer poético, dando continuidade à proposta dos seus predecessores. Vários poemas seus podem ratificar e exemplificar sua linha teórica, como no fragmento de um poema colhido em *O livro das ignorâncias*, no qual o eu lírico fala que para se fazer poesia é preciso “desinventar” o mundo, observá-lo despido de pensamentos utilitaristas e desmontar conceitos: “Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao / pente funções de não pentear. Até que ele fique à / disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha. / Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma.” (BARROS, 2008b, p. 11).

Na verdade, Barros não sistematiza e apresenta definições, mas deixa o leitor entrever em que consiste sua concepção de poesia através de metáforas que a representam. A respeito de definições, lembramo-nos de uma fala de Jorge Luiz Borges (2000, p. 26-27) ao afirmar que poesia não é para ser definida a partir de conceitos:

[...] não podemos defini-la em outras palavras, tal como não podemos definir o gosto do café, a cor vermelha ou amarela nem o significado da raiva, do amor, do ódio, do pôr-do-sol ou do nosso amor pela pátria. Essas coisas estão tão entranhadas em nós que só podem ser expressas por aqueles símbolos comuns que partilhamos.

Na poesia manuelina as definições devem ser aferidas pelo leitor, pois estão da mesma forma entranhadas nos versos. Esta citação de Borges vai de encontro à prática de Barros para quem a poesia não se traduz em conceitos, mas se mostra: para definir poesia é necessário fazê-la. Ao falar de poesia é sempre através dela que o poeta fala. Segundo ele, para se entender poesia é preciso senti-la e também ver todas as coisas a partir dela.

Para se atingir a linguagem poética, Manoel de Barros recomenda o uso de uma sintaxe solta, mais próxima da língua falada que frequentemente infringe regras consagradas pela norma linguística. Considera necessário manter-se dentro de uma linguagem coloquial, própria da maneira da criança se expressar. Esse é um recurso empregado em função de uma maior carga de expressividade poética que se fundamenta no trabalho desenvolvido com as palavras e não a uma carga poética que possa emanar delas. No uso da linguagem coloquial, deixa de vigorar a censura a qualquer palavra, uma vez que dentro desta linha de pensamento não há palavra que possa ser considerada boa ou má. Essa liberdade do vocabulário e da sintaxe faz ecos com a primeira fase do nosso Modernismo que se consolida posteriormente no direito do poeta escolher, sem restrições, os vocábulos que desejar como material de sua poesia. Os versos devem ser livres e, portanto, não se deve preocupar com regras de versificação tradicionais, pois a liberdade métrica é usada como recurso de intensificação da produção de sentidos.

No trecho da entrevista reproduzida abaixo, Barros deixa à mostra seu pensamento e deixa entrever a matriz de sua poesia:

Nos poetas há uma fonte que se alimenta de escuros. Coisas se movendo ainda em larvas, antes de ser idéias ou pensamento. (...) Aí, quando peguei o Oswald de Andrade para ler, foi uma delícia. Porque ele praticava aquelas rebeldias que eu sonhava praticar (...) Foi Oswald de Andrade que me segredou no ouvido – *Dá-lhe Manoel!* E eu vou errando como posso. Muito mais tarde eu li em Spitzer que *todo* desvio nas normas da linguagem produz poesia. Seria o que eu procurava? (BARROS, 1990,

No trajeto em direção a uma linguagem desprovida de previsibilidade e com a consequente oposição ao racionalismo, Barros consagra o trabalho de transformação da palavra como uma das principais tarefas que o poeta deve empreender. A intensidade poética de sua obra fica condicionada, portanto, pela maneira como a linguagem é usada para gerar imagens instigantes e singulares que transformam os poemas em objetos de estranhamento do leitor. Essa prática lembra-nos Gilles Deleuze (1997, p. 9) quando diz que: “[...] o escritor inventa na língua uma nova língua de algum modo estrangeira.” De certo modo, é o que faz Manoel de Barros ao conferir outra dimensão aos signos verbais e impelir o leitor a se enveredar por um território rico em descobertas, resultantes de uma prática que permitem às palavras falar por meio de uma gramática também “estrangeira”. Dessa forma, ao promover a combinação livre entre palavras incompatíveis, o poeta instaura um constante devir verbal que fica evidente na resposta à pergunta sobre o que é mais importante na poesia, se é o assunto ou maneira de dizê-lo. Barros deixa, dessa forma, perceber a importância que confere ao processo de reinvenção da linguagem:

É preciso propor novos enlaces para as palavras. Injetar insanidade nos verbos para que transmitam aos nomes seus delírios. Há que se encontrar a primeira vez de uma frase para ser-se poeta nela. Mas tudo isto é tão antigo como menino mijar na parede. Só que foi dito de outra maneira. (BARROS, 1990, p. 312).

Essa fala de Manoel de Barros remete-nos ao pensamento de Mikel Dufrenne (1969, p. 21), para quem a linguagem não possui apenas a realidade formal de um objeto idealizado, mas deve ser considerada um ente da natureza, ao qual confere o sentido dado pelos primeiros físicos gregos: plenitude, desabrochamento. Assim, a linguagem se oferece ao poeta como uma planta que se desenvolve (ou desabrocha) e é desta forma que ele a conhece e age sobre ela. Para Dufrenne, o poeta busca restituir a espontaneidade, a naturalidade e a força da linguagem, em contraposição ao uso comum que a trata como mero instrumento, isto é, tenta desnaturá-la.

Visto que a memória no poema não se dissocia da articulação imagética, tomamos como referência para nosso estudo as concepções de Octavio Paz sobre imagem e poesia, principalmente através dos livros *Signos em Rotação* (2006) e *A outra voz: poesia e fim de século* (1990), levando em consideração seu conceito de imagem como lugar de convergência de tempos e espaços opostos, ao lado das reflexões teóricas de Hugo

Friedrich (1978) no livro *Estrutura da lírica moderna*.

Ao nos referirmos à memória neste estudo, temos em mente a evocação intencional de fatos, experiências e percepções do sujeito, que busca voluntariamente na memória o objeto que deseja imaginar. Desse modo, o sujeito do ato de imaginação busca na memória, através de um exercício de rememoração, objetos e/ou fatos com os quais constrói o acervo com que abastece sua prática imagética. Dentro desse pensamento, para acionarmos a memória seria preciso uma intenção que situa-se “[...] no centro da consciência: é ela que visa o objeto, isto é, que o constitui pelo que ele é. O saber, que está indissolúvelmente ligado à intenção, especifica que o objeto é este ou aquele [...]” (SARTRE, 1996, p. 24). Partimos da afirmação de Sartre (1996, p.23) de que a imagem é a própria consciência, isto é, um tipo de consciência - *consciência imaginante* – que não é uma coisa, mas a consciência de alguma coisa. Com base nesse pensamento, concluímos que imagem e imaginação, enquanto atos, se sobrepõem. Ao contrário da crença de que as imagens constituem um arquivo na mente do sujeito e que pode ser acessado quando lhe convém, a imagem só se forma ou conforma a partir da evocação de algo e pressupõe um saber que se refere à esfera da memória, a um conhecimento, esse sim, armazenado. E é desse conhecimento, seja ele construído na experiência empírica ou adquirido através de leituras, que Manoel de Barros colhe os fios com os quais tece poemas.

Para falar sobre a matéria poética retirada da memória cultural, partimos do conceito de intertextualidade que Julia Kristeva criou a partir do estudo do dialogismo de Bakhtin, tomando ainda como referência as noções de texto defendidas por Roland Barthes, especialmente no livro *O rumor da língua*. Assim, fazemos uma leitura dos poemas nos quais as vozes de outros autores, explícita ou implicitamente, podem ser ouvidas em *Poemas rupestres* ao lado da própria voz de Manoel de Barros que ressoa de um poema para outro na forma de autotextualidade.

Em nossa pesquisa bibliográfica sobre o autor, demos prioridade aos textos que resultaram de pesquisas acadêmicas. Dentre eles destacamos os seguintes: a tese de Goiandira Camargo, citada anteriormente, que destaca dentre as múltiplas possibilidades de significação da obra manoelina a fragmentação do sujeito, a autoreferencialidade, o diálogo com outros autores e com as artes plásticas. Esta análise é conduzida por uma reflexão sobre algumas constantes da lírica moderna que podem ser percebidas na poesia de Barros.

Outro texto que deu suporte ao nosso estudo, foi a tese de Kelcilene Grácia-Rodrigues, *De corixos e veredas. A alegada similitude entre as poéticas de Manoel de*

*Barros e de Guimarães Rosa*, concluída em 2006. Neste trabalho, a pesquisadora analisa e compara as obras dos dois autores, levando em consideração os aspectos característicos da obra de cada um para definir pontos de convergência e de que modo elas se distanciam na configuração de projetos poéticos autônomos. Com essa pesquisa, Grácia-Rodrigues demonstra que apesar de os autores se aproximarem, cada um a seu modo, na busca da essência da palavra e na prática de revolucionar a linguagem, diferenciam-se muito no que diz respeito ao sentido estético da obra. A leitura da análise que a autora empreende sobre a elaboração das metáforas de Manoel de Barros foi fundamental para nos apontar as características imagéticas da obra que nos propusemos a estudar.

Uma terceira obra merece ainda ser citada. Trata-se do livro *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*, de Maria Adélia Menegazzo, editado em 1991, no qual a autora propõe verificar que a poesia e a pintura transformam o processo de criação em operações alquímicas que transformam simbolicamente as realidades distintas em realidades poéticas. A partir das reflexões levantadas por esse estudo, a autora empreende uma análise em que confronta a poesia e a pintura, tomando como referência os movimentos artísticos de vanguarda no século XX. Entre os textos poéticos abordados nessa análise comparativa, a autora inclui Manoel de Barros e aponta técnicas de composição do cubismo na sua obra, além de estabelecer pontos de convergência entre a poesia manoelina e a arte de Paul Klee, no que se refere à livre fantasia que emana das suas pinturas. Concordamos com a autora ao comparar os recursos usados no processo poético de Manoel de Barros ao da colagem cubista, que permite a recorrência de imagens que se introduzem num novo contexto sem, no entanto, perder sua forma original. É o que ocorre nas frequentes citações e alusões a outros autores e a si próprio nos poemas manoelinos, conforme comentamos nos capítulos dois e três do nosso texto. Por outro lado, percebemos que o confronto estabelecido por Menegazzo entre o poema “A máquina de chilrear em seu uso doméstico” (BARROS, 1990, p.37-40) e “Máquina de chilrear”, quadro de Klee, constitui um dos exemplos marcantes de intertextualidade explícita na poesia de Barros.

Ao material teórico elaborado sobre a obra de Manoel de Barros, conduzimo-nos também pelos textos, igualmente poéticos, produzidos pelo autor em diversas entrevistas nas quais expõe e reitera seu projeto estético e os contornos da poesia.

Assim, instigados pelo caráter excepcional das metáforas de Manoel de Barros e movidos pelo desejo de apreender seus mistérios, percorremos as sendas dessa poesia, tendo em mente que encontrar a memória que subjaz ao texto é o ponto principal do

nosso estudo.

## **1 - PERCURSOS DA MEMÓRIA: IMAGENS DA INFÂNCIA**

“A poesia tem o poder de fazer o tempo  
retornar ou não seguir adiante.”  
(BARROS, 1990)

Neste estudo da poesia de Manoel de Barros tentamos compreender como uma experiência individual, contextualizada num tempo e espaço determinados, assume caráter simbólico na forma de poesia e de valores universais. Sendo a poesia uma linguagem que tem como característica a possibilidade de ir além do sentido usual das coisas, está intrinsecamente relacionada com a imagem, num jogo onde as palavras e a imaginação, num processo de imbricação e transmutação de sentido, formam uma única trama. A imagem possui, assim, o poder de falar aquilo que as palavras em seu aspecto denotativo não seriam capazes. De acordo com Octavio Paz (2006, p. 50), a “[...] poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso é limítrofe da magia, da religião e de outras tentativas para transformar o homem e fazer ‘deste’ ou ‘daquele’ esse ‘outro’ que é ele mesmo.”

Ao (re)criar a realidade ou revivê-la, a poesia insere-se no terreno da memória, revela nossa condição de seres humanos finitos num processo onde os tempos se sobrepõem, se perpassam, ou melhor, se fundem. Através das palavras, sempre subjetivas, o poeta fala das suas experiências, da sua condição de ser no mundo e por extensão fala também da condição humana, empreendendo um exercício de memória que, mesmo quando não é tematizada em sua obra, lhe é subjacente.

As memórias das experiências dos primeiros oito anos de vida transcorridos no Pantanal matogrossense, tempo de descobertas em comunhão íntima com a natureza no contato direto com a terra, são organizadas pelo eu lírico num texto poético que desenha a paisagem e a realidade pantaneiras, segundo as lentes de um olhar singular. A esse respeito, assim se expressa Manoel de Barros numa de suas entrevistas:

Pantanal é o lugar da minha infância. Recebi as primeiras percepções do mundo no Pantanal. Meu olhar viu primeiro as coisas do Pantanal. Minhas ouças ouviram primeiro os ruídos do mato. Meu olfato sentiu primeiro as emanações do campo. E assim com os outros sentidos. (BARROS, 2006a, p. 31).

Porém, o trabalho do poeta com as palavras o afasta da simples descrição realista conjugada com a celebração da natureza e da vida no Pantanal para mantê-lo no terreno de seu trabalho maior, que consiste em promover novas relações entre as palavras, “descascando-as” até que elas percam sua significação mais corriqueira e entrem em contato com seu estado inicial, anterior a qualquer sentido. O Pantanal da obra de Barros não é aquele que usualmente costumamos ver nos folhetos e guias turísticos, mas é o mundo ao alcance da vista de um menino que na sua relação com a natureza está mais

preocupado com as coisas ínfimas, às quais somente as crianças prestam atenção. Segundo o poeta, a “[...] enumeração de bichos, plantas (jacarés, carandá, seriemas etc) não transmitem a essência da natureza, senão apenas a sua aparência. Aos poetas é reservado transmitir a essência.” (BARROS, 1990, p. 315).

No exercício de busca do significado original das palavras, a poesia de Manoel de Barros, em *Poemas rupestres* e na grande maioria de seus livros, tenta despir os signos dos sentidos sedimentados na língua, para atingir um estágio em que novos significados possam surgir através da manipulação do código linguístico. Nesse sentido, Manoel de Barros (idem, p. 308), afirma que sua tarefa principal consiste em “[...] pegar essas palavras e arrumá-las num poema, de forma que adquiram nova virgindade. Salvá-las, assim, da morte por clichê.”

Na atividade com as palavras, a memória que se apresenta na obra de Manoel de Barros não se reduz à rememoração fiel e cronológica de episódios vividos, mas é também material que dá suporte à invenção, à imaginação: é memória poética, é memória-imagem. A construção das imagens nos poemas faz uso de fragmentos da vida de criança e compõe com eles uma outra realidade que não corresponde à comprovação histórica de acontecimentos, que afinal não teria a menor relevância para a intensidade da poesia. É o próprio Barros que nos lembra que os poetas são “[...] seres desconstruídos por suas palavras. Daí que as imaginações nutridas em suas obras podem fazer retratos falsos deles.” (idem, p. 314).

O passado de Manoel de Barros permanece ativo através da poesia, num jogo entre memória e tempo que passa a ser elemento fundador de novos presentes e também de novos passados que não existiram antes. Recordar torna-se um exercício que cria um novo mundo de uma infância possível e desejada, num processo em que a memória é influenciada pelo eu atual do poeta e pelo olhar do presente em direção aos fatos passados. É um olhar de observador de si mesmo, no qual o sujeito, mediado pela imaginação criadora, recorda com a intenção de redimensionar, reordenar ou recriar a matéria lembrada. Seus poemas produzem, assim, um amálgama onde passado e presente formam uma só experiência que é atual.

Milan Kundera (2006, p. 138) afirma que “[...] o homem é separado do seu passado (mesmo do passado de alguns segundos atrás) por duas forças que entram em ação imediatamente e cooperam entre si: a força do esquecimento (que apaga) e a força da memória (que transforma)”. Ao fazer esta afirmação, Kundera deixa uma indagação a respeito das transformações sofridas por nossas certezas sobre o passado e alerta-nos

para o fato de que, para além dos acontecimentos aceitos como verdadeiros, existe um espaço inventado que pode ser infinito. A memória, portanto, não reconstitui o passado em todos os seus detalhes, mas seleciona aquilo que considera mais importante e o organiza em uma sequência coerente, alimentando a imaginação que sustenta as obras de arte.

Quando nos lembramos de alguma experiência vivida, é impossível reconstruí-la com total fidedignidade e nem esse seria o propósito do poeta. Qualquer visada do presente em direção ao passado é determinada pela força transformadora da memória e estará sempre impregnada de todas as lembranças que se interpuseram entre esses dois tempos: o de hoje e o de ontem. Consequentemente, acreditamos que a infância que se presentifica na poesia manoelina existe somente como imagem; é construção, é aparição do que poderia ser através daquilo que é: o poema.

No entanto, a memória sem a imaginação não teria força suficiente para transformar o passado, pois o componente inventivo agregado às reminiscências resulta da faculdade humana de imaginar. É interessante notar que para Sartre (1996, p. 252) existe diferença entre lembrar e imaginar, embora sejam atos semelhantes e muito próximos. Segundo o filósofo, quando evocamos um acontecimento da nossa vida passada não o imaginamos, lembramo-nos dele, isto é, não o colocamos como um dado ausente, mas como algo presente no passado. Assim, para o eu lírico manoelino o Pantanal é sempre real na memória e, embora seja passado, não deixa de ser um dos modos de existência do real. Na intenção de apreendê-lo novamente, o eu lírico o visa onde está, isto é, no tempo passado: dirige sua consciência para o ontem e sabe que os acontecimentos que está buscando se encontram em outro tempo, um tempo que se foi. Se o eu lírico se lembra desta ou daquela recordação e quer “ver” os fatos e coisas da infância, deve se transportar para onde eles estão, ou seja, dirigir sua consciência para esse passado onde a infância o aguarda como um acontecimento ou fato que se retirou.

Porém, ao contrário, se ele representa essa infância tal como ela poderia ter sido ou como hoje a compreende, ou ainda como algo que traduz a sua reflexão sobre a infância, ele apreende um fato que não lhe foi dado de modo algum, é um passado imaginado. Embora contenha elementos retirados da memória, não pode ser colocado como real, mas como imagem sobre a qual o eu lírico pode afirmar a inexistência e, ainda, organizá-la como lhe convém. Da confluência entre o tempo vivido (matéria da memória) e o passado imaginado no presente, é que surgirá, então, o poema.

A reflexão que Barros desenvolve sobre o olhar na infância se dá, assim, na criação de imagens que, de acordo com Sartre, é uma reflexão que se transforma em ato

dinâmico de uma *consciência imaginante*. A infância trazida para o poema é um mundo irreal, mas é um mundo que o eu lírico torna possível e no qual, de acordo com o pensamento de Sartre (1996, p. 249), ele se “irrealiza”. Sartre nos lembra ainda, que o mundo das imagens é um mundo onde não existem acontecimentos autônomos e qualquer ação está intimamente relacionada à intenção da *consciência imaginante*. Desse modo, o eu lírico imagina a infância com seus animais, plantas e lugares, revelando a intenção de “transformá-la”, reorganizá-la e modificá-la conforme o adulto hoje a compreende, para criar um novo mundo,

Ao enfocarmos neste capítulo a manifestação da memória pessoal na obra de Manoel de Barros, conduzimos nossa leitura dentro de uma perspectiva teórica que a considera um exercício de olhar interior. Apesar de priorizarmos o aspecto pessoal da memória, no entanto, não podemos perder de vista que a memória individual e a coletiva se interpenetram e se contaminam. Aquela não está isolada e frequentemente se alimenta de pontos externos ao sujeito, pois o poeta é também um sujeito social e histórico, mas isto será um aspecto da memória que enfocaremos no segundo capítulo.

Paul Ricoeur (2007, p. 119), no estudo em que analisa questões pertinentes ao caráter pessoal e coletivo da memória, comenta a corrente teórica que defende a natureza originária e primordial da memória individual e sua aderência ao “[...] ato de auto designação do sujeito à intenção objetiva de sua experiência [...]” e que confere à memória um caráter privado. Sendo o ato perceptivo único para cada indivíduo, a realidade construída a partir dele é o material que constituirá suas lembranças e, portanto, de acordo com esse ponto de vista é lícito afirmar que ao se lembrar de algo, a pessoa se lembra de si, conferindo à memória a condição de fato singular que resulta na impossibilidade de se fazer a transferência das lembranças de uma pessoa para a memória de outra. “Enquanto minha, a memória é um modelo de minhadade, de posse privada, para todas as experiências vivenciadas pelo sujeito.” (RICOEUR, 2007, p. 107).

Para Santo Agostinho - um dos pensadores que sustentam a linha teórica que concebem a memória como acervo particular do sujeito - o passado corresponde às impressões do indivíduo, sendo que a posse desse passado é o traço da memória que parece garantir a continuidade temporal da pessoa. Assim, levando-se em consideração esse pensamento, um indivíduo pode retroceder à sua infância, consciente de que os fatos ocorreram num tempo diferente do instante presente; pode vincular à memória o sentido da orientação do tempo que passa, isto é, movimento do passado em direção ao futuro e vice-versa, do futuro ao passado, através do presente vivo.

A memória em seu aspecto voluntário corresponde a uma intenção, um fluxo temporal contínuo que o poeta pode acionar para resgatar o mundo da infância, conforme este se apresentava para ele: é sempre um mundo único, somente compartilhado através dos poemas. Pedras, água, pássaros e outros seres e coisas, que correspondem nos versos de Barros a fragmentos de suas vivências, não são redutíveis às lembranças de um “nós”, mas se referem somente ao “eu”. Dentro dessa ótica, sua poesia pode ser considerada um exemplo de manifestação da memória particular: é patrimônio do sujeito. Barros cria um corpo significante ideal, tecido de memórias de tempos passados que se projetam permanentemente no tempo de agora, mantendo um vínculo com seu passado através da rememoração. Ao afirmar que: “O que escrevo resulta de meus armazenamentos ancestrais [...]” (BARROS, 1990, p. 315), Barros nos remete à metáfora de Santo Agostinho - os “vastos palácios da memória” - que associa a interioridade do indivíduo a um espaço onde são armazenadas suas lembranças:

Quando estou nesse palácio, convoco as lembranças para que se apresentem todas as que eu desejo. Algumas surgem na hora; algumas se fazem buscar por bastante tempo e como que arrancar de espécies de depósitos mais secretos; algumas chegam em bandos que se precipitam; e, embora seja outra que pedimos e procuramos, elas pulam na frente como que a dizer: ‘Talvez sejamos nós?’ E a mão de meu coração as rechaça do rosto de minha memória, até que surja da escuridão a que desejo e que avance sob meus olhos ao sair de seu esconderijo. (idem, *Confissões*, X, VIII, 12, p. 274).

A memória voluntária resulta, portanto, de um ato intencional do indivíduo que seleciona aquilo que lhe é significativo. Junto ao olhar do menino Manoel, o eu lírico empreende um exercício voluntário de rememoração em direção à infância e recolhe fragmentos com os quais imagina e reinventa sua história, norteando os caminhos da sua poesia. Aos núcleos resgatados da experiência da vida de criança, o poeta, num processo de abolição de hierarquias, funde seres quase imperceptíveis e desvalorizados ao lado de coisas descartadas pela civilização, ou seja, muitos dos elementos que faziam parte do cotidiano de sua infância, como se pode notar nos primeiros versos do sétimo poema da série “Canção do ver”: “A turma viu uma perna de formiga, desprezada, / dentro do mato. Era uma coisa para nós muito / importante.” Na sua poesia, os seres e coisas *desimportantes* assumem, para a percepção e imaginação infantis, dimensões e valores cujo significado só tem condição de ser apreendido por um olhar apto a transcender o aspecto utilitário das coisas.

Tomando como premissa a noção de memória como um exercício do olhar interior, ou “minhadade”, desenvolveremos a primeira parte da leitura que nos propusemos fazer neste estudo, sem, no entanto, perdermos de vista o fato de que a memória, como já dissemos, tem sempre um componente inventivo e que a poesia manoelina não se caracteriza como um resgate memorialista de teor autobiográfico. É importante reforçar que, nesta leitura de poesia, a memória não é tratada como recordação que se reduz ao estatuto de documentário, pois ao falar por imagens, o eu lírico transcende o real, embora a ele se refira, isto é, migra do real para o imaginário.

Convém ressaltar ainda, que apesar da memória perpassar toda a obra de Manoel de Barros, isto não nos autoriza a sobrepor o sujeito lírico à pessoa física do autor: o primeiro é o Manoel de Barros inventado, imaginado, pois o autor não está presente na realidade da obra, mas no mundo ou realidade empírica. No entanto, ainda que este não se duplique na obra, nela podemos perceber indícios ou marcas que o revelam: é uma presença que subjaz ao texto. O Manoel inventado na poesia não é, com certeza, o indivíduo Manoel de Barros, mas uma *persona* poética que traz os reflexos da memória de suas vivências e que existe no subsolo de sua poesia, alimentando, organizando e conferindo coerência às suas criações – é o alicerce sobre o qual as imagens poéticas se constroem.

Diante da pergunta sobre qual seria sua verdadeira identidade, Barros deixa claro em uma de suas entrevistas que a memória que nos apresenta não é um documento de vida:

Bom é inventar. Vou inventar. Há um silêncio parado banhando as moscas. Eu tenho nostalgia do aventureiro nômade, que eu nunca fui. Sou isso só de livro. Esse aventureiro anda agarrado em minhas palavras como craca. Quando uma palavra obtém um lado do poeta é que essa palavra está suja dele, de seus abismos, de sua infância, de seus escuros (BARROS, 1990, p. 321).

O eu lírico inventa, reinventa e poetiza o menino Manoel e todos os outros personagens da região que visitam sua obra e sua infância. As experiências da criança pantaneira, repleta de descobertas em contato com a terra, ao lado de pássaros, rios, árvores, cobras, insetos, lagartixas e coisas sem importância assumem grande significado para o menino que está apreendendo o mundo como também para o sujeito poético. Da obra *Retrato do artista quando coisa*, destacamos os versos abaixo em que o adjetivo *soberba*, em combinação com *coisas ínfimas*, sinaliza e traduz os valores que sustentam esta poesia:

Fui criado no mato e aprendi a gostar das

coisinhas do chão –  
Antes das coisas celestiais.  
Pessoas pertencidas ao abandono me comovem:  
Tanto quanto as soberbas coisas ínfimas (idem, 2007d, p. 27).

Ao abastecer a imaginação, as memórias reelaboradas ressurgem com nova roupagem e a cada retorno o passado se mostra como algo novo. Ressurgindo em forma de poema, as reminiscências potencializam idealizações e revigoram um passado que não foi, mas que poderia ter sido. A cada novo livro o eu lírico revolve e organiza as lembranças em novas combinações poéticas e nos apresenta suas memórias “primitivas”, como nos versos abaixo:

Remexo com pedacinhos de arame nas  
minhas memórias fósseis.  
Tem por lá um menino a brincar no terreiro:  
Entre conchas, osso de arara, pedaços de poste,  
sabugos, asas de caçarola etc.  
E tem um carrinho de bruços no meio do  
terreiro (idem, 2007d, p. 47).

A memória faz reviver o poeta que existia em estado latente no passado, capaz de “atrelar palavras de rebanhos diferentes” e de “causar distúrbios no idioma”. É memória que repete o fazer poético de um “olhar fontana” apto a enxergar a importância e a pulsação da vida ao rés do chão, capaz de valorizar as coisas ínfimas e comungar com a natureza. Em “Canção do ver”, título da série de poemas que compõem a primeira parte de *Poemas rupestres*, o sujeito lírico delimita o tempo da sua primeira infância como território do qual irá selecionar os objetos da sua lembrança, na intenção de mostrar-nos como o menino Manoel podia ver o mundo. Organiza esse material imagético para mostrá-lo de forma poética, visto que a memória, por si só, não é poética e nem sempre está a serviço da poesia; a carga poética que o mundo possui em estado latente transforma-se em poesia e adquire sentido pela intenção que a anima e, assim, tornar-se poético é um ato que se concretiza somente através da palavra que tanto determina quanto também é determinada pelo sentido. Apoiamo-nos nas palavras de Mário de Andrade (1933, apud Tezza, 2003, p. 62) para confirmar essa ideia: “Poesia é uma arte, quero dizer, é uma construção humana, um fruto da vontade humana, uma criação *dependente*.” (Grifo do autor).

A memória da infância passa, então, por um processo de elaboração e transformação, próprias da atividade exercida pelo sujeito lírico que altera a natureza da sua matéria:

de imagem mental passa a imagem verbal no plano do poema. O sujeito que imagina é o senhor das suas imagens; é ele quem determina sua forma e matéria. Em “Canção do ver” o eu lírico pretende mimetizar a percepção da criança, mediado por uma atitude reflexiva, a partir de um saber armazenado na memória que foi adquirido em percepções anteriores.

Sobre a atitude do indivíduo em relação ao objeto da imagem, Sartre (1996, p. 24) dá o nome de “quase-observação”, na qual o sujeito lírico “revê” fatos, situações, pessoas e impressões de sua infância, reafirmando o valor das primeiras percepções do homem como forma de conhecimento. Tal afirmação se ratifica na entrevista que Barros concedeu à revista *Caros Amigos* (2006, p.32):

O meu conhecimento vem da infância. É a percepção do ser quando nasce. O primeiro olhar, o primeiro gesto, o primeiro tocar, o cheiro, enfim. Todo esse primeiro conhecimento é o mais importante do ser humano. Pois é o que vem pelos sentidos. Então, esse conhecimento que vem da infância é exatamente aquele que ainda não perdi.

Através dessa fala, podemos entender a importância que Barros confere à infância como tempo determinante na constituição do homem. Na medida em que privilegia o saber sensível agenciado pelo corpo, Barros se coloca em oposição à ênfase que se dá em nossa cultura ao conhecimento adquirido unicamente através de um pensamento racional, produzido pela ação de um cérebro que tem a capacidade de abstrair distanciado de uma situação concreta. A esse respeito, recorreremos às palavras de Duarte Jr. (2001, p. 126): “Inelutavelmente, há um saber detido por nosso corpo, que permanece íntegro em si mesmo e irreduzível a simplificações e esquematizações cerebrais. O corpo conhece o mundo antes de podermos reduzi-lo a conceitos e esquemas abstratos próprios de nossos processos mentais.” Numa prática que abole a cisão corpo/mente, Barros se coloca no terreno oposto ao da valorização desmesurada concedida ao pensar humano, em detrimento de saberes próprios do corpo como um todo harmônico; conseqüentemente, vê nosso corpo como a “[...] fonte das primeiras significações que vamos emprestando ao mundo, ao longo da vida.” (idem, 2001, p. 130).

Dentro desse procedimento, “Canção do ver” inicia com um deslizamento do verbo no próprio título: ver não se refere ao seu sentido usual, pois o artigo definido promove o verbo à categoria de substantivo. É ao ato de ver que o poeta se refere, ao ato da primeira visão das coisas, similar ao modo de ver da criança: é epifania que merece ser cantada e celebrada. É olhar inaugural, destituído de juízo de valores e, portanto, ignorante a respeito de tudo aquilo que pode ser determinado como importante frente à sensatez do adulto.

Através de uma prática que intencionalmente busca transgredir as normas da língua, os poemas vão ao encontro da desestabilização dos sentidos: o que poderia ser ouvido mostra-se como imagem apta a sensibilizar a retina, ou seja, é poesia para ser cantada e canção para ser vista.

No ato de privilegiar o olhar, o poeta funde palavras e natureza numa só coisa: a imagem visual. Aí, não é só o menino que retorna, mas o modo de ser criança, de ver como criança, a criança que pode viver em qualquer um de nós; aquela mesma que acredita que tudo passa a existir e ter significado a partir do seu olhar. Ver pode assumir o sentido de uma revelação, de uma possibilidade de penetrar no invisível, que pode se referir tanto ao passado como às pequenas coisas valorizadas ao longo da obra de Barros. O invisível que se refere às coisas distantes, tanto no espaço quanto no tempo pode, por outro lado, corresponder aos significados que as imagens poéticas, obscuras e polissêmicas por natureza, ocultam. Manoel de Barros promove uma canção para se ver aquilo que não está mais presente em sua realidade de corpo no mundo; é poema que pode ser visto como pinturas ou inscrições nas pedras.

O título desta série, além de enfatizar a presença da visualidade, elemento marcante na obra de Manoel de Barros, relaciona-se também às múltiplas possibilidades de se perceber um objeto. Ao lado da intenção de mostrar a maneira peculiar com a qual o menino Manoel podia ver o mundo, o eu lírico refere-se, ainda, à modalidade da imagem na poesia, que é a experiência incomum de se ver as coisas, experiência que é transformadora e também questionadora. “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo.” (BARROS, 2004, p. 75). Porém, para transver a realidade é preciso estar munido com as lentes da poesia.

No tempo de visão inaugural – da pré-história da língua e do poeta – qualquer coisa pode se tornar importante: pedra e bicho não se diferem. O que se encontra no mundo é para ser olhado, escolhido, nomeado e se está no mundo importa, por mais insignificante que pareça, como: uma perna de formiga sem o resto do corpo, um prego enferrujado ou um simples lagarto espichado na areia. Os poemas tecidos com a memória de um tempo passado que se projeta no presente tornam-se campo para valorização de coisas que mais parecem saídas de um terreno baldio, trazendo em seu bojo tudo aquilo que é considerado normalmente sem importância ou às vezes desprezível, mas que um olhar desregrado de poeta, sem compromisso com uma experiência comum de ver, poderia captar. O olhar transformador e *imaginante* por excelência, dotado da capacidade de enriquecer a realidade, segue convertendo pedras em aves, água em vidro, dando alma às coisas

inanimadas, “entortando a bunda da paisagem” (idem, 2007a, p. 47), penetrando no reino da imagem. Para se ver o mundo de Manoel de Barros torna-se necessário adquirir “olhar de pássaro” e ultrapassar as fronteiras do unicamente verbal. Sua prática poética nos remete ao pensamento de Sartre ao afirmar que:

Para que uma consciência possa imaginar é preciso que por sua própria natureza possa escapar ao mundo, é preciso que possa extrair de si mesma uma posição de recuo em relação ao mundo. Numa palavra: ela precisa ser livre!. Para poder imaginar, basta que a consciência possa ultrapassar o real constituindo-o como mundo, já que a nadificação do real está sempre implicada por seu constituir-se em mundo (SARTRE, 1996. p. 240).

Não custa lembrar, porém, que Sartre alerta para o fato de que “[...] uma imagem não é o mundo negado, pura e simplesmente, ela é sempre o mundo negado de um certo ponto de vista, exatamente aquele que permite colocar a ausência ou a inexistência de um determinado objeto que será presentificado enquanto imagem.” (idem, p.240). A imaginação não é um poder que se acrescenta à consciência, mas é a própria consciência em sua liberdade de criar. Isto significa que a consciência, por ser livre, conta sempre com a possibilidade de produzir o irreal, que por sua vez, é produzido fora do mundo por uma consciência que é do mundo e permanece nele. O homem, porque é capaz de transcender e ser livre, é também capaz de imaginar.

Através do processo de resgate memorialístico, o eu lírico nos fala ainda da dicotomia entre o mundo lúdico da criança e o mundo do conhecimento racional, que para Manoel de Barros é apenas um acessório para a poesia: “O que aprendi em livros não acrescentou sabedoria, acrescentou informação. O que sei e o que uso para a poesia vem de minhas percepções infantis.” (BARROS, 2006, p. 30). A ilogicidade tematizada nos seus poemas é resultado da valorização da forma lúdica de perceber e significar o mundo, como também revela o quanto seu olhar é impermeável aos limites impostos pela razão. Embora possa parecer paradoxal, o poeta faz uso da razão para manter forte o olhar desarrazoado da criança, colocando esse olhar e a linguagem infantil ao lado da linguagem dos loucos como condição para a existência da poesia. A visão na infância é alheia ao fato de que o mundo que se mostra diante dela já se move segundo leis próprias e estruturadas segundo uma lógica que ela não domina. É essa visão, esse modo de entender o mundo que o eu lírico busca representar no primeiro poema de *Poemas rupestres*, para equipará-lo a uma visão poética.

## Lendo “Canção do ver”

Destacamos três poemas desta série como foco principal para a leitura que propomos desenvolver. Sem deixarmos de fazer um diálogo com os demais, concentramos nosso trabalho sobre o primeiro, o quarto e o oitavo poemas reunidos sob o título “Canção do ver”.

Conforme afirmamos anteriormente, a memória fornece a matéria para a poesia manóelina, mas ao lado dos fragmentos da vida de criança, é possível perceber que alguns temas se evidenciam e norteiam a organização desses poemas, como: a infância, o olhar, a palavra e o conhecimento sensorial em oposição ao conhecimento científico. Assim, por entendermos que esses eixos temáticos entrecruzam-se com as imagens da infância, acreditamos que um trabalho de leitura da poesia de Barros não poderia deixar de abordar estas questões sem correr o risco de se tornar incompleto. Desta forma, no decorrer da leitura, procuraremos refletir sobre cada um dos temas na medida em que eles surgirem no texto.

Ao falar sobre as experiências da vida de criança, o eu lírico compõe cenas capazes de proporcionar à consciência do leitor a oportunidade de criar imagens mentais que possam transportá-lo para o mundo imaginário do poema. Lembrando Sartre (1996), do mesmo modo que a imagem produzida pela *consciência imaginante* do eu lírico necessita de uma intenção, uma imagem exterior – uma foto, um poema, um quadro – para que possa funcionar como imagem, tem também a necessidade de uma intenção que a interprete como tal. A figura do leitor, que é a outra ponta da cadeia imaginante, trabalha na intenção de interpretar as imagens produzidas pelo exercício memória-imagem / imaginação-imagem do eu lírico e, deste modo, podemos dizer que a imagem no poema é construída em dois momentos distintos: em primeiro lugar, pelo eu lírico e posteriormente pela consciência de quem lê o poema e que paralelamente produz ou reproduz em sua consciência as imagens criadas. Assim, o leitor imagina junto com o eu lírico e pode “ver” o que ele fala.

O sujeito poético busca frequentemente as origens – tanto pessoais como as origens da língua – e entre outras referências a essa constante busca, Barros assim se manifesta: “Sou hoje um caçador de achadouros de infância. Vou meio dementado e enxada às costas a cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos.” (2003b). Tenta encontrar os

rastros das primeiras experiências e percepções que extravasam para sua poesia tecida em dialeto infantil: o *Absurdez*:

Escrever em Absurdez  
faz causa para poesia.  
Eu falo e escrevo Absurdez.  
Me sinto emancipado  
(BARROS, 2006a, p. 29).

Em “Canção do ver”, as lembranças de Manoel de Barros, recaem sobre o olhar de descoberta da criança diante do mundo que está conhecendo e nesse ato intencional deixa implícita uma comparação com o olhar do homem primitivo, único a poder ver o mundo antes que lhe dessem nomes. Nos nove poemas da série o eu lírico descreve a condição da vida num lugarejo onde se supõe que sua primeira infância transcorreu. Por meio de metáforas, o leitor pode perceber que nesse lugar as coisas permaneciam sempre as mesmas, sem mudanças nem distinção entre o ontem e o hoje. Nesse ambiente pacato e isolado, onde o tempo parecia estar parado e as crianças se entregavam livres a brincadeiras e invenções, nada parecia acontecer: “Não passava ninguém / Nem mascate muleiro / Nem anta batizada / Nem cachorro de bugre” (CV 2, p. 13)<sup>1</sup>. Com o propósito de intensificar a noção de morosidade do tempo e a condição de lugar apartado da história, o eu lírico cria imagens em que estabelece uma analogia entre o dia e alguns animais caracteristicamente lentos, como a lesma, a lacraia e a tartaruga como se pode ver em outros versos do poema citado acima:

O dia demorava de uma lesma.  
Até uma lacraia ondeante atravessava o dia  
por primeiro do que o sol.  
.....  
Lembrava a tartaruga de Creonte  
(idem, 2007b, p. 13).

### **Um olhar fontana**

---

<sup>1</sup> As citações de versos de “Canção do ver” dentro deste capítulo serão identificadas pelas iniciais CV seguidas do número do poema do qual o verso foi destacado.

Num cenário de *desacontecimentos*, onde “Todo mundo se ocupava da tarefa de ver o dia / atravessar.” (CV3, p.15) o eu lírico retorna ao universo da infância e nos apresenta no primeiro poema o menino que ele foi (ou que gostaria de ter sido):

Por viver muitos anos dentro do mato  
moda ave  
O menino pegou um olhar de pássaro –  
Contraíu 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 gramáticas e  
podiam ficar em qualquer posição.  
Por forma que o menino podia inaugurar.  
Podia dar as 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.  
(BARROS, 2007b, p. 11).

O poema é organizado em versos livres que são distribuídos segundo um desenho assimétrico. A qualidade sonora ou musical - melopéia (POUND, 1986, p. 41) – se sustenta nas assonâncias e aliterações que garantem uma certa homofonia. Embora a visualidade seja a característica mais marcante na obra de Manoel de Barros, sua permanente procura pela materialidade da palavra garantem a importância que ele confere ao elemento sonoro, mesmo que ele seja dominado pela imprevisibilidade e possa ser considerado mais tênue em relação ao do verso metrificado. É o próprio Manoel de Barros (1990, p. 313) quem afirma: “Penso que meus versos se sustentam no fio do ritmo. Quero que as ressonâncias verbais dominem o semântico. Eu escrevo o rumor das palavras. Não tenho proporção para episódios.” Sendo Barros considerado por alguns autores, entre eles Goiandira Camargo (1996, p. 20), como um herdeiro da lírica moderna, cremos que podemos apontar essa, entre outras, uma característica que pode vinculá-lo ao movimento moderno. Barros cria regras e leis próprias para seus poemas que resultam num ritmo pessoal em que a quebra do metro é uma constante e, embora se deixe conduzir pelo fio da irregularidade métrica, neste poema mantém a predominância de versos hendecassílabos (versos 1, 3, 9, 10, 12, 13, 17, 18). Concordando com Octavio Paz (2006, p. 13), que o

ritmo é o núcleo do poema e que atua como recurso unificador, podemos afirmar que no poema analisado, a liberdade rítmica descolada de um esquema silábico fixo, efetivamente colabora para a sustentação da idéia de liberdade criadora do olhar transformador do menino.

Com toda certeza, esse poema é um exemplo de ressonâncias: além das aliterações e assonâncias, várias sílabas e palavras se repetem criando elos sonoros entre os versos. Assim, percebemos que a locução *por forma que* e os vocábulos *por, pedra, passar, palavra, posição, abelha e menino* (que ainda se reforça pela homofonia perceptível nas três primeiras sílabas do vocábulo *inominadas*) ressoam ao longo do poema, construindo uma unidade musical que conduz o leitor num embalo que se interrompe somente após o ponto final antes do último verso, quando o eu lírico introduz uma comparação hipotética que traz o leitor de volta à realidade. A aliteração da bilabial surda *p* que abre o poema traça um elo entre os substantivos norteadores do sentido geral - *pássaro, palavra, pedra e posição* – que se intensificam pelos verbos *pegar e poder*. Outro aspecto a se destacar diz respeito à reiteração da palavra *forma*: “Por forma que ele enxergava...”, “Por forma que o menino podia...”, “Podia dar ao canto formato de sol”. A repetição sugere-nos que o eu lírico, num sutil exercício metapoético, lembra ao seu leitor que no poema o que se diz não se dissocia do como se diz, isto é, que forma e conteúdo são dois planos que se entrecruzam no ato de expressão. Igualmente, ao repetir o verbo *poder* nos versos 13, 14, 15 e 16, o eu lírico amplia a dimensão do potencial inovador do olhar do menino ao mesmo tempo que problematiza a relação entre o significante e o significado.

Com o uso da preposição *por* na abertura do poema, o eu lírico instala de início uma relação de causa e efeito que prepara o leitor, ou melhor, esclarece a razão da metamorfose sofrida pelo olhar do menino, condicionando-a à vida dentro do mato como se fosse um pássaro – *moda ave* - em total integração com a natureza. A respeito do desejo de uma relação íntima com a natureza, é o próprio Manoel de Barros (1990, p. 316) que declara numa de suas entrevistas: “Queria apenas ser nas coisas. Ser disfarçado. Isso que chamam de mimetismo [...] estamos ligados fisiologicamente à mãe natureza. Ao nosso quintal. Ao quintal da nossa infância – com direito a árvores, rios e passarinhos.”

Ao paralelo que traça entre a vida do menino e da ave, o sujeito lírico acrescenta um dado que se refere ao tempo - *muitos anos* - e que a nosso ver, permite duas leituras: a primeira pode ser interpretada como um recurso hiperbólico que contribui para intensificar a relação do menino com a natureza; outra leitura aponta para um certo estranhamento diante da expressão, pela sua inadequação ao tempo de vida naturalmente curto de uma

criança. Diante dessa observação, uma pergunta se mostra inevitável: afinal, quem viveu muitos anos? A qual *eu* o sujeito poético se refere? Ao menino que ele um dia foi ou aquele que ainda vive dentro dele e do qual pode dizer, portanto, que viveu muitos anos?

A poesia, como de resto qualquer obra de arte, não é feita para dar respostas, mas para fazer pensar, suscitar perguntas. Citando Deleuze (1997, p. 78-79), poderíamos completar esse pensamento: “À sua maneira, a arte diz o que dizem as crianças. Ela é feita de trajetos e devires, por isso faz mapas, extensivos e intensivos. Há sempre uma trajetória na obra de arte [...] Toda obra comporta uma pluralidade de trajetos que são legíveis e coexistentes apenas num mapa, e ela muda de sentido segundo aqueles que são retidos.” Portanto, sem pretendermos construir um mapa fechado da poesia de Manoel de Barros, limitamo-nos a apontar alguns *trajetos* e consequentes *devires* que nossas escolhas durante o percurso dessa leitura podem revelar. Acreditamos que as leituras de um poema, às vezes contraditórias, não se tornam inteiramente incompatíveis entre si ou mutuamente excludentes, pois correspondem sempre a possibilidades latentes que estão contidas no texto poético. Uma interpretação que procura maior abrangência deve tentar integrá-las, na medida do possível sem, no entanto, se deixar levar pela incoerência e inadequação ao texto.

Não podemos deixar passar despercebido também que a voz que fala no poema não se refere a um menino qualquer, pois o uso do artigo definido o discrimina, colocando-o num círculo de intimidade que o torna próximo no tempo e no espaço ao sujeito da enunciação que se mantém oculto. Embora o eu lírico traga, dessa forma, o menino para o tempo da escritura do poema, não podemos deixar de prestar atenção ao tempo verbal que emprega em todos os versos – o pretérito imperfeito – deixando claro que se refere a algo que está distanciado do momento da fala (passado), mas, que sugere continuidade no presente, imprimindo ao poema um caráter narrativo. Ao narrar, o eu lírico deixa evidente que se refere a lembranças e, desse modo, insere-se no terreno da memória que constitui a sua identidade. Nesse sentido, podemos inferir que o poema é organizado a partir de dois eus: um que se representa no presente pela voz do adulto e outro que é representado pelo menino sobre o qual se fala e que se encontra no passado.

Nos três primeiros versos, a fusão com a natureza se explicita através da metáfora do menino que “pegou um olhar de pássaro” como consequência da vida dentro do mato: o emprego dos verbos *pegar* e *contrair* sugerem que ele sofreu um processo de contaminação pela natureza. Ao símile entre o olhar do menino e o do pássaro, o eu lírico soma um olhar com características de fonte. Nesse ponto o leitor já estará se

perguntando como é o olhar de um pássaro. Preocupado, talvez, em compreender a fisiologia do olho das aves, é surpreendido nos versos cinco, seis, sete e oito com a revelação de que enxergar como pássaro é ver as coisas antes que os homens lhe dessem nomes, ou seja, é poder situar-se num tempo anterior ao nascimento da linguagem, num tempo arquetípico, na pré-história do homem; é poder inaugurar o mundo. Essa constatação permite perceber um vínculo entre o menino e a pré-linguagem que se acentua através da semelhança sonora entre a palavra *menino* e *inominada*. Em seguida, o eu lírico estabelece a associação da visão dos pássaros à fonte – *visão fontana* – contribuindo para a intensificação da metáfora que atribui ao olhar a capacidade de inventar. Como uma nascente de água, desse novo olhar pode jorrar algo igualmente novo, como os novos significados para o que se vê. É interessante notar que a relação entre fonte e olho é algo que já está sedimentado em nosso léxico pelas metáforas comuns que usamos no nosso cotidiano: olho d'água (nascente) ou olho da planta (referência à brotação). Além de figurar um olhar pleno de inventividade, o predicativo *fontana*, por ser um vocábulo arcaico usado em substituição a fonte, contribui também para ampliar a distância temporal da ação.

O enjambement entre os versos cinco, seis e sete, instala uma ambiguidade que propicia mais de um modo de ler o texto: a expressão *por igual* pode remeter, por um lado, a um modo coloquial e regional de se expressar e que se refere a uma forma niveladora de ver as coisas, ou seja, o menino enxergava tudo da mesma forma, sem fazer distinções e sem consciência da existência de conceitos. Mas, por outro lado, só ao lermos o terceiro verso é que a expressão se completa para que possamos compreender que, ao mesmo tempo em que a *visão fontana* do menino é despida de hierarquias, é também igual à dos pássaros. Esta dubiedade abala certezas e multiplica os sentidos do poema: notemos que os pássaros, além de desconhecerem o fato de que as coisas não possuem nomes, conseguem enxergar aquilo que para os homens é invisível, pois seus olhos podem perceber cores que se situam fora da faixa de radiação visível aos olhos humanos. Com um olhar de pássaro e, porque não de poeta, o menino é também capaz de ver o que a maioria das pessoas não consegue, ou melhor, pode ver além dos limites, tanto físicos quanto semânticos. A partir do seu olhar, pode nomear as coisas e os seres conforme seu desejo, transitando fora dos limites das normas gramaticais, recriando a realidade e as palavras. Esse olhar traz em si a semente da irreverência e da liberdade e, ao contrário da tradição ocidental, que sempre viu no olhar um meio para apreender e conhecer o mundo, o *olhar fontana* recria esse mundo e pode ser fonte de conhecimento e não de reconhecimento do que já está estabelecido.

As aliterações assentadas na repetição da consoante *p* dos sete primeiros versos, conduzem o leitor num ritmo veloz em direção à revelação da característica do olhar dos pássaros, isto é, *enxergar as coisas todas inominadas*. Com esse olhar, o menino poderia entrar no reino do “antesmente verbal” (BARROS, 2007d, p. 53): “Água não era ainda a palavra água. / Pedra não era ainda a palavra pedra.” Esses dois versos organizados como pares, de métrica e ritmo idênticos, dividem o poema em duas partes, constituindo-se como anáforas e criando um processo de enumeração que sugere a possibilidade de uma lista infinita de coisas que é completada pelo verso “E tal”, equivalente a um *etc.* Somando-se a esse aspecto, a assonância na vogal aberta *a* cria um ritmo de embalo que contribui para a sugestão de continuidade da lista. Por outro lado, os dois versos chamam a atenção do leitor para a relação entre significado e significante, que é sempre algo arbitrário.

Se na primeira parte do poema o eu lírico fala da transformação do olhar e suas condicionantes, na segunda, descreve as condições de atuação desse olhar no exercício de invenção, ou seja, naquele tempo, as palavras não se subordinavam às regras gramaticais e podiam ser usadas segundo o desejo do menino, longe de um pensamento racional normativo: “As palavras eram livres de gramáticas e / podiam ficar em qualquer posição.” Nesse ponto, o eu lírico deixa subentendido seu posicionamento em favor do desrespeito às normas como condição necessária para a criação: o olhar inaugurador, fonte de alguma coisa nova, não pode trilhar por caminhos pré-traçados. Se ele diz que o poeta é aquele que deve buscar a existência ancestral da palavra para descobrir motivos para o poema, com certeza, espera encontrá-la em estado de total liberdade. Como já vimos em Sartre, o eu lírico imagina porque tem liberdade, que é condição ideal para a ação de uma *consciência imaginante*. Esses versos fazem eco com as palavras de Aragon (1942, apud Friedrich, 1978, p. 151): “A poesia só existe graças a uma recriação contínua de linguagem, o que equivale a um rompimento da tessitura linguística, das regras gramaticais e da ordem do discurso.” Uma exposição programática sobre poesia pode, portanto, ser inferida nos versos citados e coincide com a intenção de inovação e ruptura com uma ordem já instaurada, atrelando essa ideia à busca de uma linguagem inédita e sem clichês. A preocupação constante de Manoel de Barros com a linguagem remete-nos ao pensamento de Teixeira Coelho (2001, p. 44), para quem a obra de arte moderna “[...] é uma obra que se auto refere constantemente, que continuamente se autoquestiona e que vai procurar sua essência, sua verdade, na linguagem, isto é, em seu próprio código de representação.”

Mais uma vez, através desses versos, confirmamos que um dos fios condutores da obra de Barros é o trabalho com a linguagem e não a celebração das belezas naturais do

Pantanal, tampouco se reduz a um mero tributo à sua infância. Entre a infância e a linguagem existe um intercâmbio ou imbricação em que uma se nutre da outra. Há na sua obra um desejo de encontrar as palavras em seu estado primário; descobrir o primeiro uso dela. Neste poema, ao mesmo tempo que fala de um menino que tem potencial para inventar o mundo, o poeta também representa o exercício da descoberta de relações novas para palavras velhas.

Os versos: “Por forma que o menino podia inaugurar. / Podia dar as pedras costumes de flor / Podia dar ao canto formato de sol” traduzem esse desejo de retirar das palavras as significações conservadas por anos de uso repetido e abalar a relação entre elas para gerar outras possibilidades de significação. Apontam para a recriação da realidade através do canto que pode adquirir *forma*; reafirmam o privilégio concedido ao olhar ao reforçar seu potencial de magia que se mostra nas combinações surpreendentes das palavras.

Um itinerário em direção à materialidade da palavra torna-se mais evidente nos versos dezessete, dezoito e dezenove, através da estratégia que se evidencia no uso dos verbos *caber*, *entrar* e *abrir*. Sob a ação exercida pelos verbos, as palavras são elevadas à condição de coisa e, como tal, possuem espessura e delimitam espaço; tornam-se lugares onde se pode transitar – entrar e sair: “E, se quisesse caber em uma abelha, era / só abrir a palavra abelha e entrar dentro / dela.” Como um receptáculo, a palavra poética pode acolher metaforicamente as pessoas, assim como os múltiplos significados; percebida como coisa, torna-se manipulável, pode virar brinquedo. Esses versos representam a busca de Barros pela palavra em estado *coisal* como condição para o exercício poético. Note-se que o olhar do menino também não se lança sobre as coisas e seus significados, mas sobre o nome e a fisicalidade das palavras. É à palavra que o eu lírico se refere, à sua possibilidade de coisa, como se fosse em direção ao seu estado primitivo, à sua pré-história, ao tempo de uma pré-linguagem, usando uma estratégia metafórica que não deixa de gerar tensão e inquietude.

Num dos poemas do livro *O guardador de águas*, escrito em 1989 e publicado em *Gramática expositiva do chão*, o poeta já revelava seu projeto estético, materializado na busca de uma linguagem pura:

Nasceria uma linguagem madruguenta, adâmica, edênica,  
inaugural –  
Que os poetas aprenderiam – desde que voltassem à infância às  
crianças que foram  
Às rãs que foram  
Às pedras que foram.  
Para voltar à infância, os poetas precisariam também de

reaprender a errar a língua.

(BARROS, 1990, p. 299).

No entanto, sabemos que para a criança a palavra e a coisa não se diferenciam, mas para o poeta esta aproximação só é possível no plano da intenção, ou seja, no plano da consciência ou da imagem. Este sabe que a palavra não pode dar a experiência da coisa em si, conforme creem as crianças, e estará sempre no papel de representante, isto é, como um substituto da realidade sensível e, por mais que o texto poético se aproxime da possibilidade de concretude da palavra, não ultrapassa o ato de falar sobre ela. Portanto, o eu lírico sabe que o signo nunca apresenta uma relação perfeita entre uma coisa e a palavra e somente por meio da imagem é que elas podem apresentar uma relação pacífica, conforme assinala Octavio Paz (2006, p.38).

A imagem de uma palavra que se abre para que a penetremos representa a ideia de ilogicidade que Barros tematiza em sua poesia. Assim, por mais absurda que possa parecer essa imagem, nesses versos, a palavra abelha e a abelha (inseto) se sobrepõem, ou melhor, o eu lírico representa esta sobreposição e a vontade de chegar o mais próximo possível da coisa. Aqui, as palavras tornam-se brinquedos e a poesia uma atividade lúdica, uma brincadeira que, como num jogo de montar e remontar peças, transforma a linguagem, conforme o poeta enuncia: “O que eu queria era fazer brinquedos com palavras.” (BARROS, 2000, p.7).

O verso que fecha o poema – “Como se fosse infância da língua” – apresenta um símile que traz implícita a consciência dos limites da linguagem e apresenta a infância como metáfora da criação poética, pois para as contradições inventivas de um olhar de pássaro torna-se necessário o nascimento de uma nova linguagem. Dotado de um olhar característico dos passarinhos, e ao ver tudo sem nome, o menino torna-se origem da língua e identifica-se com o poeta, este ser que brinca com as palavras dando-lhes novos costumes e formatos.

É desta forma que Manoel de Barros nos revela a sua concepção de poesia e por onde transita seu processo de criação, no qual as pedras podem significar flor e o canto virar sol. Ao falar da infância, o eu lírico está falando também de poesia, permitindo entrever uma poética que subjaz ao texto poético; deixa implícita como condição para o fazer poético a criação de uma linguagem particular que negue as normas rígidas da linguagem padrão e na qual possa prescindir da distinção entre coisas e palavras. Para atingir essa linguagem, o único caminho é o que leva à infância para poder transitar pelas palavras, atravessá-las, desconstruí-las e, repetindo o ato primordial do homem nomeá-

las. Segundo o poeta, “[...] a poesia tem a função de pregar a prática da infância entre os homens. A prática do desnecessário e da cambalhota, desenvolvendo em cada um de nós o senso do lúdico.” (BARROS, 1990, p. 311).

Trazer o universo da infância na memória e atualizá-lo quase que ritualisticamente a cada poema, é ansiar por recuperar sua primeira visão do mundo; é tentar perpetuar um posicionamento diante dele; é ver na vida à margem da racionalidade, típica do pensamento infantil, a única forma – feliz e poética – de estar no mundo. O adulto segue poetizando em busca da infância, onde tudo é início, quando as palavras podem delirar e o mundo jorrar de “um olhar furado de nascentes” (idem, 2007b, p. 19). No *idiloteto manuelêz*, a palavra poética, junto com o tempo da infância e da maturidade, consegue formar um só corpo, no momento em que “[...] as palavras nascem da boca de uma criança, sem história nem letras, entre o coxo e o arrulo.” (idem, 2004, p. 21).

A memória re-imaginada na poesia manoelina é simultaneamente pessoal e universal, tendo em vista que é uma memória que também remonta à infância do homem, pertence ao tempo primevo, ao início e origem da língua e da palavra. Pertence ao *antes de tudo*, ao universo do encantamento, à pré-ordenação do mundo, ao tempo anterior ao tempo, onde a memória é paradoxalmente um constante devir: devir futuro do passado. Barros retorna ao espaço-tempo da sua infância imaginária em analogia ao espaço-tempo de uma língua original que pudesse existir antes mesmo do surgimento de quaisquer regras ou normas.

### **Aumentando os desacontecimentos**

A partir do segundo poema da série “Canção do ver”, o eu lírico abandona o texto em terceira pessoa e passa a falar na primeira do plural, isto é, não se distancia mais para falar, mas se inclui no tempo do enunciado e dos fatos e situações descritas, levando o texto poético para o campo das reminiscências pessoais. O poema selecionado para análise – poema 4 – não foge à regra e dá continuidade à construção imagética do universo infantil:

Por forma que a nossa tarefa principal  
era a de aumentar  
o que não acontecia  
(Nós era um rebanho de guris.)  
A gente era bem dotado para aquele serviço  
de aumentar o que não acontecia.  
A gente operava a domicílio e pra fora.

E aquele colega que tinha ganho 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.  
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.

(BARROS, 2007b, p.17).

A expressão que abre o poema – *por forma que* - conecta-o ao terceiro da série, que por sua vez é conectado ao segundo através da mesma estratégia, inserindo-os numa sequência narrativa. Se no primeiro poema, o eu lírico nos apresenta o menino que vive dentro dele, a partir do segundo ele o situa no espaço em que desenha a paisagem da infância. Os poemas passam, então, a descrever as características de uma pequena sociedade perdida num ponto qualquer do passado no interior do pantanal. Assim, o sujeito poético inicia o poema 2, dando a dimensão do isolamento do lugar:

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.  
Por isso agente pensava que o dia  
de hoje ainda era ontem.  
[...] (idem, 2007b, P. 13).

Na linguagem regional, o vocábulo Corruptela significa lugarejo longe dos grandes centros, com poucos moradores num agrupamento de poucas casas. Nesse lugar onde as coisas são sempre as mesmas, a diacronia perde o sentido: o dia de hoje poderia ainda ser ontem; é um tempo sem medida. O uso da anáfora nos versos 4, 5, e 6, amplia a idéia de isolamento que é indicada no primeiro verso pela expressão *A de muito que* e, além de estruturar o ritmo, intensifica o conteúdo através das negativas. A unidade de medida do tempo é a própria natureza: “o dia demorava de uma lesma”. Na analogia que traça entre o dia e a lesma, animal caracteristicamente lento, o eu lírico reforça a noção de um lugar apartado do tempo histórico. Desse modo, a constrói a imagem de um ambiente social e

geográfico onde predomina uma flagrante nostalgia decorrente da redução de tudo ao nada e do tempo que parece empreender um movimento em direção ao mais remoto passado. Onde nada de novo acontece, passado e presente se confundem. Na verdade, nessa fusão presente/passado é que o sujeito poético resgata a relação entre memória e tempo, lembrando-nos as palavras de Santo Agostinho (1984, p. 274): “[...] na interioridade do indivíduo, na sua memória, é que os tempos são medidos. É no momento em que passam que medimos os tempos.” Presume-se, assim, que o *animus* ou o espaço interior é considerado o lugar onde estão depositadas tanto as coisas futuras como as que já passaram.

É interessante perceber que nesse lugar as pessoas e animais são colocados num só nível: a conjunção *nem* se associa indistintamente ao mascate, à anta e ao cachorro. Se no mundo daquele menino as coisas ainda não tinham nome, não poderiam existir também os critérios para determinar as diferenças.

No poema 3, o eu lírico dá continuidade à ideia de fixidez do tempo através da metáfora: “Por forma que o dia era parado de poste.” Imóvel nesse lugar está também o tempo da infância, como de resto as memórias que o eu lírico transforma em imagem. Em poucos versos, ele descreve condensadamente os hábitos e ociosidade das pessoas, as relações sociais e as mesmices dos fatos: “Os homens passavam as horas sentados na / porta da Venda / de Seo Mané Quinhentos Réis [...] No arruado havia nove ranchos.” Após desenhar as condições da vida nesse lugar remoto, o poeta fecha a moldura do poema dentro de um quadro coerente: “Por isso tudo, na Corruptela parecia nada / acontecer.” (BARROS, 2007b, p. 16).

“Canção do ver” constrói gradativamente uma memória fragmentada do universo daquele menino de olhar inaugurador e sustenta a compreensão da pequena história narrada no poema 4, ao qual dedicamos uma leitura mais detalhada.

O poema se orienta segundo três tempos: um refere-se ao tempo da infância e dos *desacontecimentos*, outro ao do fato contado e um terceiro vincula-se ao tempo da enunciação. Três são também as vozes dessa pequena narrativa: podemos ouvir a voz do eu lírico, a voz da criança e a terceira – no décimo quarto verso – que é a do homem representante da racionalidade: “um homem que era adepto da razão.” O sujeito lírico identifica-se com o “rebanho de guris” inserido no cenário de uma Corruptela (mencionada anteriormente nos poemas 2 e 3) situada num ponto qualquer da paisagem pantaneira, num tempo longínquo da sua infância. Para esse ponto o eu do presente (adulto) e o do passado (menino) podem convergir e participar, cada um a seu modo, do jogo de criação

poética. Nessa imagem se fundem a objetividade narrativa com a subjetividade: o sujeito lírico se distancia ao assumir o tom de um contador de histórias, mas ao mesmo tempo se aproxima para se incluir no espaço/tempo imaginado, colocando-se no centro da ação. O poema situa-se no ponto de encontro entre o passado e o futuro; torna-se sinônimo do presente que traz no seu bojo a face de diversos tempos, configurando-se como espaço do ontem e do hoje, do isso e do aquilo, em contraposição ao isso ou aquilo. Sendo espaço de reconciliação de opostos, torna-se presença plural, é tempo presente, único e particular.

A organização composicional do poema determina uma irregularidade métrica em que a recorrência dada pela repetição de palavras, expressões e até versos inteiros é responsável por criar uma cadência rítmica e estabelecer uma sonoridade contínua que mantém a sua circularidade. O ritmo é ainda apoiado por assonâncias, aliterações e pela toante na tônica **i** dos vocábulos *acontecia, guris, serviço, domicílio, disse, estultícia, instruídos* que reforçam o efeito de homofonia. O recurso do uso de diversos enjambements que encadeiam os versos, aliado ao tempo verbal no pretérito imperfeito que se mantém em todos eles, acentua o caráter narrativo e linear que o eu lírico imprime à série de poemas.

No primeiro verso, uma expressão chama, de imediato, a atenção do leitor - *tarefa principal* – pelo fato de se referir a uma ação incongruente: *aumentar o que não acontecia*. Através desse oxímoro, o sujeito lírico apresenta uma nova ordem para o mundo segundo a lógica poética e, portanto, é natural que traga em seu bojo a contradição e abra caminho para uma expressividade maior. Como pensar o aumento do nada? Como tornar maior algo que não existe? Aqui cabe a expressão de Octavio Paz (2006, p. 50): a imagem pode “dizer o indizível”, isto é, dizer o que a lógica excludente e/ou reducionista não conseguiria abarcar. Manoel de Barros, assim como Paz, é um poeta consciente de que a poesia se ancora na linguagem e que esta é uma construção que, apesar de ter um componente social e coletivo é principalmente o produto de um eu subjetivo que articula essa linguagem de forma singular, podendo agrupando arbitrariamente significados divergentes. É o que faz Manoel de Barros, devolvendo aos signos a possibilidade de revelar a pluralidade de seus significados e compreendendo que a imagem poética não se compromete em traduzir o real, descrevê-lo, explicá-lo ou ainda representá-lo. Levando em conta essas observações, a imagem na obra manoelina carrega a característica ambígua da qual a realidade é dotada e transforma-se, de acordo com Paz (2006, p.38), em espaço da coexistência de contrários, habitação do plural; a imagem é a não univocidade que abriga vários sentidos numa totalidade significativa, profunda e indissociável.

*Aumentar o que não acontecia* é uma imagem que representa o campo das perspectivas inconciliáveis e impensáveis do ponto de vista da lógica ocidental. A partir dela, podemos fazer uma analogia com o exemplo que nos dá Octávio Paz: “O poeta nomeia as coisas: estas são plumas, aquelas são pedras. E de súbito afirma: as pedras são plumas, isto é aquilo.”(idem, p. 38). As pedras passam a ser plumas e vice-versa sem que ocorra um processo de transmutação, pois as pedras continuam com sua natureza física e matérica de pedras e as plumas não perdem seu caráter de leveza. Assim, como no exemplo de Paz, *acontecer* e *não acontecer* não perdem sua natureza dicotômica, mas juntos os vocábulos tornam-se integrantes de uma nova realidade que é concebida no espaço do poema. À luz do pensamento de Paz, o significado da imagem é antimetafísico, no sentido de que ela não se apóia num fundamento e em nenhuma verdade preestabelecida ou conceito fechado e irrefutável. O caráter desconstrutivo da imagem poética coloca em xeque a ordem do pensamento ancorado nas dualidades antagônicas e, nesse processo, o significado resulta de uma interação e do jogo entre significantes que tem como característica a possibilidade de ser infinito, ao contrário de um conceito fixo em um signo específico. Em outras palavras, o poeta sabe que o sentido não está absolutamente e imediatamente presente em qualquer signo e que a poesia exerce uma pressão sobre um sistema de conceitos, gerando tensão e abalando a sua estabilidade. O poema torna-se, desse modo, um campo polissêmico, um reino de significados cambiáveis e cambiantes em que cada imagem constitui um território de multiplicidades de significados sem que um tenha a primazia sobre o outro. Isto é a causa do dizer poético resultar em escândalo, pois um pensamento como o ocidental, movido pela lógica, não poderia deixar de entrar em choque com a dinâmica da imagem. Segundo Paz, o dizer poético, na sua dualidade implícita que sempre diz “outra coisa”, não garante certezas e provoca medo. “A realidade que revela a poesia e que aparece por trás da linguagem – essa realidade visível somente pela anulação da linguagem, na qual consiste a operação poética – é literalmente insuportável e enlouquecedora.” (PAZ, 1988, p. 119).

O universo imagético da poesia de Barros tem o poder de resgatar a multiplicidade do idioma, impedindo que os sentidos se fixem em uma única direção redutora e ao poeta cabe o papel de não reafirmar ou repetir verdades sedimentadas, mas criar novas realidades com suas verdades próprias que se abrigam na contradição. Opondo o mundo da imaginação ao da razão, o poeta tem consciência de que é preciso “[...] injetar insanidades nos verbos para que transmitam aos nomes seus delírios.” (BARROS, 1990, p. 312).

Levando em consideração o que foi dito, é inevitável a tensão que a imagem

manoelina pode trazer para o poema, pois esta é campo de geração e disseminação de sentidos, de deslizamentos e deslocamentos de significados, sempre aberto ao surgimento de novas conexões, conforme nos lembra Stuart Hall (2006, p. 41):

O significado é inerentemente instável: ele procura o fechamento (a identidade), mas ele é constantemente perturbado pela diferença. Ele está constantemente escapulindo de nós. Existem sempre significados suplementares sobre os quais não temos qualquer controle, que surgirão e subverterão nossas tentativas para criar mundos fixos e estáveis.

Podemos estabelecer ainda um paralelo entre as características da imagem poética de Barros e o pensamento de Deleuze (DELEUZE; GUATARI, 1995, p. 17) no que se refere ao conceito de rizoma, esse sistema inapreensível em sua totalidade. Em contraposição à noção de raiz dicotômica e pivotante, estruturada sobre uma lógica binária que exclui a multiplicidade, Deleuze propõe um sistema rizomático que propicia um descentramento sobre qualquer proposição e se difere da raiz por não fixar um ponto ou uma ordem. Todas as multiplicidades são rizomáticas, mudam de natureza em relação proporcional ao aumento das suas conexões. O rizoma, assim como a imagem poética, é a antigenealogia; opõe-se aos sistemas centrados, hierarquizados e de relações previamente firmadas. O que está em relação no rizoma é a possibilidade de devires. Por não ter nem início nem fim, é sempre o meio, está entre as coisas; não conjuga o verbo *ser*, mas traduz-se na conjunção *e*. Da mesma forma que no rizoma, na imagem poética nenhum significado é permanente, podendo se transmutar no seu oposto. Um rizoma é análogo ao entendimento de imagem que se pode depreender do poema de Barros, pois esta também se opõe à possibilidade de se guiar por sistemas centrados, hierarquizados e de relações previamente firmadas. O que está em relação no rizoma, tanto quanto na imagem do *lagarto que bebe sol no copo* ou do *menino que aumenta os desafortunados*, é a possibilidade de devires: é o devir líquido da luz do sol, ou o devir não acontecer do acontecimento.

No quarto verso - (Nós era um rebanho de guris) - o uso de parênteses suspende momentaneamente o fluxo do poema e instaura um novo tempo, que é o da leitura, colocando o leitor como interlocutor direto do eu lírico, pois é a ele que a explicação é dirigida. Note-se a transgressão da concordância verbal que, num primeiro momento, proporciona certo estranhamento, mas paralelamente representa a coloquialidade da fala, recurso frequente em Manoel de Barros. Duas vozes estão falando nesse verso: o eu lírico, que se oculta ao se identificar com o rebanho de guris, e o eu lírico solitário que se situa no tempo da enunciação. O verso entre parênteses não só explica, mas também realça o

caráter plural do eu lírico.

O quinto e o sexto verso – “A gente era bem dotado para aquele serviço / de aumentar o que não acontecia.” – intensificam por meio da repetição do terceiro verso o significado da imagem contraditória. Duas palavras merecem uma atenção especial: a primeira é *dotado* que pode se relacionar à habilidade inata, ao dom. A segunda palavra é *serviço*, que repete no plano semântico o vocábulo *tarefa* do primeiro verso que, por sua vez, remete ao verbo *operar* no sétimo verso: “A gente operava a domicílio e pra fora.” Os três vocábulos completam o estranhamento causado pela imagem, na medida em que traz implícita uma analogia dessa ação (ou não ação) com o trabalho. A repetição da metáfora (com a variação “aumentar os desacontecimentos”) afirma e reafirma a condição da vida naquele tempo e local. Ora, se ali nada acontecia, tudo estava para ser inventado e qualquer coisa seria sempre o novo. Uma imagem de infância, portanto, vai aos poucos se configurando como tempo de um eterno vir a ser.

Até o décimo verso o sujeito lírico constrói o cenário e as circunstâncias da vida naquele lugar, antes da introdução do fato que será narrado. Embora não se possa afirmar que a rigor o poema seja dividido formalmente em duas partes, podemos notar que dois blocos de significados o organizam: o primeiro deixa ver um sujeito poético que fala do passado orientado pelas brincadeiras de infância e que valoriza a vida dedicada ao prazer da atividade lúdica e das ações despidas de funcionalidade e utilitarismo. A propósito, vale a pena lembrar que a associação do fazer poético à atividade lúdica é um dado recorrente na poesia manoelina, como podemos exemplificar nos versos a seguir: “Palavra poética tem que chegar no grau de brinquedo / para ser séria.” (BARROS, 2000, p. 71). Nos poemas de Barros ressoa a função original da poesia nas culturas primitivas, que segundo Huizinga (2007, p. 136) [...] nasceu durante o jogo – jogo sagrado, sem dúvida, mas sempre, mesmo em seu caráter sacro, nos limites da extravagância, da alegria e do divertimento.”

O sentido que predomina no primeiro bloco do poema é a oposição à mesmice: *desacontecer* é acontecer às avessas, é acontecer de outro modo. O poema recupera a ideia de criação vinculada ao ponto zero do significado, ao nada, que aqui não corresponde ao vazio e à negação de tudo, mas pode ser compreendido como um modo de desconstruir e instaurar um processo de diferimento que faz com que os significados não se fixem. *Desacontecer* é metáfora da criação na medida em que se associa à metáfora do olhar de pássaro, capaz de ver as coisas sempre como se fosse da primeira vez.

Podemos considerar os versos 8, 9 e 10 como divisores das duas partes do

poema: dois versos bárbaros, intercalados por um verso dissílabo no qual o vocábulo *pássaro* ressoa soberano, exaltando o olhar do menino. O décimo verso, além de longo, é também cumulativo, repetindo dois anteriores que falam do aumento do “que não acontecia”. É importante observar que esse aumento se dá igualmente num compasso crescente em relação ao metro do verso, conjugando desse modo forma e significado, de maneira que o leitor possa visualizar na estrutura do poema o sentido contido no verso. O neologismo *desacontecimentos*, palavra longa de sete sílabas, concorre ao mesmo tempo, para reforçar o significado negativo emprestado ao verbo acontecer.

No oitavo e nono verso, a remissão à metafórica do primeiro poema da série - “*aquele* colega que tinha ganho um olhar / de pássaro” (Grifo nosso) - é mais um recurso utilizado para manter a conexão entre os poemas de “Canção do ver” e reforçar o sentido do título, que é um tributo ao olhar. Se o menino com seu olhar transformador tinha o poder de inventar, mudar a natureza das coisas e criar novos sentidos para as palavras, por que não seria também capaz de uma ação contraditória como *aumentar os desacontecimentos*? Mais uma vez, como em vários momentos da obra de Barros, a criação aparece vinculada à idéia de liberdade absoluta, até a de instaurar o absurdo, ou seja, aumentar o que não acontece. É bom ressaltar que a memória do leitor é peça importante e necessária sem a qual a compreensão do pronome demonstrativo *aquele* ficaria comprometida.

A partir do décimo primeiro verso, quando se inicia o que poderíamos considerar a segunda parte do poema, é introduzida uma pequena narrativa como a exemplificar o que estava anunciado na primeira parte. Com a locução “Uma tarde...” - expressão similar a “Um dia...” ou à tradicional “Era uma vez...” que abre as narrativas hipotéticas - percebemos o surgimento de uma expectativa e de uma temporalidade nova que muda a rota do poema e chama a atenção do leitor para o que está por vir, juntamente com o emprego dos dois pontos que constrói uma situação de diálogo. Por outro lado, o estilo quase coloquial da fala, em perfeita consonância com o sentido geral do poema, confere ao relato um tom de veracidade.

A partir desse ponto, a metáfora surpreendente tange o impossível: “lagarto espichado na areia / a beber um copo de sol.” Ao colocar “o homem adepto da razão” na posição de crítico da imagem, o eu lírico deixa mais uma vez subentendido que esta se apóia numa lógica ou verdade própria. Esse homem não foi capaz de entender a linguagem figurada que, ao ser tomada literalmente, soa naturalmente como uma insensatez. Embora uma poesia seja tecida com palavras, no poema estas deixam de estar a serviço da

explicação lógica e da interpretação do sentido, pois este não é o mundo do idioma e da conversação, como também das demonstrações científicas, mas o mundo da palavra-imagem. Somente elas dizem aquilo que as palavras no idioma não conseguiriam dizer, como afirma Maria Ivonete Silva: “[...] a linguagem da poesia não se limita ao sistema linguístico comum; ela ultrapassa, transita e transcende a relação objetividade/subjectividade. Daí decorre uma lógica, na maioria dos versos, insensata, absurda. Tão absurda quanto a lógica que comanda a criação / destruição / reintegração do universo e de todas as coisas nele manifestadas.” (SILVA, 2006, p. 209). Nesse sentido, a lógica poética desperta surpresas e inquietações, liberta ambiguidades e contradições, pois rompe com o nexos entre o nome e o objeto nomeado, transformando o espaço entre um e outro no *entre do rizoma* deleuziano. Assim, o poeta usa a linguagem para subvertê-la, pois não dispõe de outro meio para compor sua poesia, a não ser uma linguagem impregnada de conceitos fechados, mas faz a sua crítica transformando-a em linguagem poética.

Tentar decifrar ou interpretar uma imagem, reduzindo-a a um conceito, é um ato de desconhecimento ou incompreensão a respeito da sua irredutibilidade, pois o sentido da imagem não se situa fora, mas emerge dela mesma (PAZ, 2006, p. 47). Por serem as palavras insubstituíveis na imagem poética, ao tentarmos dizer uma determinada coisa de maneira diferente, não o poderemos fazer sem o risco de alterarmos o seu sentido, pois a linguagem dentro da poesia não é mais veículo de expressão, mas é ela mesma a expressão final. Ao jogar com os contrários e criar uma atmosfera de ambiguidade, o poeta afirmou uma convergência de sentidos e estabeleceu um jogo entre a semelhança e a realidade como se dissesse ao leitor: a arte não é a realidade, mas uma outra realidade; é o espaço das possibilidades infinitas, é o espaço de um pacto de recriação dessa realidade; o poema não é lugar de conceitos, mas lugar onde a comunicação se dá em outro plano, em outro tempo, longe da necessidade de explicações. A poesia é um tornar-se outro, é a “outra voz” (PAZ, 1990, p. 131).

A imagem na poesia não é redutível a um significado que pode se encontrar de forma total num signo, pois é isto e aquilo simultaneamente e vai mais além ao dizer que isto também é aquilo (idem, 2006, p. 48). Pela sua natureza inacabada, aberta, de não afirmação definitiva, o poema está em constante processo de ressignificação a cada nova leitura. É habitado pelo devir e as identidades múltiplas, comporta as oposições sem tentar resolvê-las e não propõe a descrição da realidade, que por sua vez é um conceito que se encontra em perpétua construção. Passado e futuro tornam-se dimensões do presente que passa a ser considerado o valor central, onde o fim pode ser reconhecido como a

metade indissociável do início e não o seu oposto.

A imagem na poesia de Barros cumpre o papel que a ela Octavio Paz (idem, p.38) designa, que é carregar em seu interior a característica ambígua da qual a realidade é dotada, ser o espaço da coexistência dos contrários, habitação do plural; ser a não univocidade que agrupa vários sentidos numa totalidade significativa e profunda. Assim, para um homem que se move segundo as leis da razão, “beber um copo de sol” soa como uma incompreensível insensatez.

O verso “Isto é uma estultícia” tematiza essa antítese que resulta entre a metáfora poética e a razão ao expor o choque entre um pensamento movido pela lógica e a dinâmica da poesia que em sua dualidade implícita sempre diz uma outra coisa, provocando espanto diante do imprevisível. Enquanto as relações biunívocas levam a visões de mundo que constroem a realidade segundo um dualismo que estabelece significado fixo para as coisas, cabe ao poeta o papel de não reafirmar verdades consagradas, nem tampouco explicar a realidade, mas criar novas realidades com sua lógica própria que se abriga na contradição. Ao mundo da razão opõe o da imaginação como o faz Manoel de Barros, com a consciência de que é preciso “[...] injetar insanidades nos verbos para que transmitam aos nomes seus delírios.” (BARROS, 1990, p. 312). Opondo-se ao pensamento racional, Barros se apoia sempre na magia da imagem, como nos versos: “O que sustenta a encantação de um verso (além do / ritmo) é o ilogismo.” (idem, 2000, p. 68). Porém, melhor do que classificar o “ilogismo” como falta de lógica, é importante considerá-lo uma outra forma de lógica que aponta para efeitos poéticos, pois ao caminhar na contramão da razão dominante, o poeta propõe a renovação e transformação da palavra como condição para se fazer poesia. A imagem não cria o sem sentido, como se poderia supor, mas amplia as possibilidades do real, na medida em que no plano da imaginação as coisas não estão em oposição ao real, mas elas são um outro real.

Na verdade, o eu lírico não preconiza a negação do raciocínio sobre o qual se organiza a sociedade e tampouco desconhece a atividade racional que ocorre em simultaneidade com o processo de criação poética, mas seu desejo, ao que parece, é utilizar a razão para refletir sobre a lógica binária e dicotômica que rege o pensamento ocidental e a partir dela, organizar uma outra mais adequada às suas proposições poéticas. Desse modo, em oposição à metáfora clichê – *tomar banho de sol* – apresenta-nos “beber um copo de sol”. Ao ironizar o julgamento que se faz da imagem, Barros se posiciona em favor de uma visão multifacetada diante do mundo, em que novas combinações traçam novos territórios e revelam novas possibilidades de configurações: um lagarto não só

pode beber sol, como também o faz num copo, como só em imagem poderia fazer.

O poema faz uma crítica a uma posição cientificista e coincide com uma visão descentralizadora que celebra a diferença. Mas, é bom lembrar que, mais uma vez, ao se posicionar em favor da imagem e da promoção de um mundo alterado, é também sobre poesia que o sujeito lírico está falando. Essa forma de revelar uma concepção de imagem poética faz eco com outro poema manoelino do qual mostramos o seguinte fragmento: “Olha, mãe, eu só queria inventar uma poesia. / Eu não queria fazer razão.” (idem, 2001, p. 29).

Retomando as considerações sobre o aspecto formal do poema 4, notamos que a semelhança sonora entre versos que semanticamente se contradizem - “a beber um copo de sol” e mais adiante, “não bebe sol no copo” – cria um quiasmo que além de colaborar com a cadência do poema, amplia a ideia de dicotomia que faz parte do sentido geral. O paralelismo métrico e rítmico une esses dois versos na assonância de rimas toantes, cujo resultado é um efeito de musicalidade obtido pela repetição de estruturas análogas que se correspondem formalmente.

Os versos 17 e 19 também se organizam em pares, com métrica idêntica, mas se contrapõem como numa imagem especular em que um é o inverso do outro. Em oposição à afirmação do homem da razão – “Isto é uma estultícia” - apresenta-se a ironia de quem defende a liberdade de imaginar: “Ficamos instruídos”. Como a moral de uma pequena fabulação, esse verso afirma que a razão proporciona instrução, mas rompe com a magia própria da poesia e da infância. É um verso que demarca a fronteira entre dois mundos excludentes: de um lado, aquele cuja organização está assentada na lógica e do outro, o mundo que se move segundo o saber poético. Ao concluir com ironia, o eu lírico posiciona-se em favor da imaginação em detrimento da razão como único caminho possível e válido para o conhecimento. No poema, ficar instruído significa permanecer dentro dos limites de sequências previsíveis, enquanto que o lagarto “a beber um copo de sol” materializa a liberdade do eu lírico. Ao usar a palavra estultícia, o poeta remete o leitor ao pensamento estoicista, no que se refere à crítica à falta de rigor científico que caracteriza a emoção, considerando-a uma insensatez.

Ao final, o poema nos põe diante de uma pequena “história” imaginária que enfatiza a contradição entre a razão e a poesia. Da descrição imagética da primeira parte, passando pela sequência linear de um fato relatado, para culminar com um verso impregnado de ironia, o poema conclui a reflexão sobre o conceito de imagem e o fazer poético.

São recorrentes em toda a obra manoelina exemplos de poemas que, atrelados a

uma reflexão metapoética, abordam a questão da oposição entre conhecimento científico e poesia, conforme se vê nestes versos: “A ciência pode classificar e nomear os órgãos de um / sabiá mas não pode medir seus encantos. / A ciência não pode calcular quantos cavalos de força / existem / nos encantos de um sabiá.” (BARROS, 2000, p. 53).

Ao revelar um sujeito cuja identidade se constrói a partir de fragmentos e reinvenções da infância, nada mais coerente que mostrá-lo também em poemas cuja tônica é a irregularidade rítmica, ou melhor, poemas em que o ritmo se rompe a cada verso, conjugando, desse modo, ideia e forma para compor um todo coerente.

### **Tivemos saudades de nós**

O poema 8, que se inicia e termina em primeira pessoa do plural, mantém a heterometria característica dos versos livres que constituem os dois anteriores. De início, o artigo que define o objeto em torno do qual o poema se organiza – *o poste* - sugere um certo estranhamento e desperta no leitor a curiosidade a respeito da sua identidade, podendo levar à inevitável pergunta: afinal, que importância poderia ter um poste para mobilizar alguém em sua direção? Sem a explicação que se segue no segundo verso, o primeiro soaria como algo improvável e até estranho; só então é que o leitor pode se dar conta da importância do objeto visado: é algo que faz parte da constituição do passado do eu lírico, é mais um dos fragmentos retomados da sua infância. Agora, o eu lírico parte das brincadeiras de criança – brincar de pique e de esconder – para falar da volta ao passado e, como num relato, conforme os outros poemas da série, o eu lírico joga com o recorte e o comentário em torno de um fato imaginário.

O poema está estruturado em torno de três tempos distintos: o presente que corresponde ao tempo da escritura, um passado remoto que se refere ao período da infância e outro mais imediato que corresponde ao tempo da visitação:

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 sequer 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 teriam cantado entre as suas folhas.  
Tentei transcrever para 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 saudade de nós.

(BARROS, 2007b, p. 25).

No primeiro verso, o verbo na primeira pessoa do plural indica a voz do adulto que se faz acompanhar do menino que ainda vive dentro dele (em suas memórias). O “eu” se multiplica e se desdobra em “nós”. O sujeito lírico utiliza o singular para falar do plural, ou seja, através da subjetividade lírica se reconhece como ser, revelando o homem e a sociedade na qual atuou. Há aí, no mínimo, dois sujeitos: um do passado longínquo, o menino que brincava de pique e o outro que é o eu do presente. Este se coloca também como um observador que parte do presente em visita ao passado, num confronto entre o ontem, que representa a infância, e o hoje, o tempo da enunciação. O ser da imagem não está só; pode-se dizer dele que é um compósito de seres. O eu se expande e divide as experiências narradas transformando-as em patrimônio de uma memória que não é mais só sua: as várias vozes que coabitam o mesmo ser são também a voz de uma coletividade que faz parte do universo rememorado. A experiência individual é única e pertence só ao sujeito da experiência, mas é carregada de traços de sua vivência social e, portanto, intersubjetiva conforme preconiza Maurice Halbwachs (2006, p. 42-48).

O “nós” que se manifesta na expressão “a gente”, que surge no segundo verso, refere-se também ao “nós” do poema 4: “Por forma que a **nossa** tarefa principal / era a de aumentar / o que não acontecia. / (**Nós** era um rebanho de gurus)”

Para Octavio Paz (1982, p. 45), o poeta articula duplamente a linguagem: a sua e a da comunidade na qual se insere ou viveu. No ato de criar, traz à tona a consciência de si e a do seu meio social; fala de si e é ao mesmo tempo, porta voz de outros *eus* que o constituem e que convergem para o texto poético. Todas essas vozes dividem o passado comum entre si: seja na forma da criança que vivenciou uma experiência, quanto nas vozes do grupo de crianças que brincavam de pique e de esconder. Ao discriminar as brincadeiras “de pique e de esconder” o eu lírico nos fala do universo lúdico da sua infância, no qual o leitor também pode se reconhecer, como afirma Paulo Henriques Britto (2000, p. 124):

A base comum ao poeta lírico e ao fruidor de poesia lírica é a condição humana, configurada numa seqüência de vivências que formam um todo compartilhado pela humanidade: tal como o poeta, o leitor foi criança e jovem, com as delícias e temores peculiares a cada idade [...].

Observamos que o *poste*, objeto da visitação, não é um mastro qualquer, é um marco, elemento integrante de um tempo que só pode ter continuidade na memória. É um representante do mundo infantil, tem uma identidade e função: centralizar os jogos infantis. É metáfora da infância e do passado e, assim como este, tem como principal característica a imobilidade, a impossibilidade de sair do espaço/tempo que ocupa. Abarca uma pluralidade de sentidos que a palavra oculta: pode ser entendido ainda como eixo ou centro a partir do qual todos os significados se desdobram, tanto na vida quanto no poema. O poste pode também ser considerado metonímia, na medida em que se constitui como um índice, pois nos leva em direção de seu objeto, no caso a infância.

Como centro, ocupa o lugar de interseção entre opostos: passado/presente, ontem/hoje, antes/agora, lugar/não-lugar. É também o eixo em torno do qual se organiza o poema, sendo que a noção de verticalidade que preside essa orientação permite também associar o poste à uma coluna que representa a sustentação ou suporte de uma construção, ligando todos os seus níveis e garantindo a solidez, quer de um edifício arquitetural, social ou pessoal. Construção é aqui relacionada tanto à estrutura do poema quanto ao tempo passado, que precisa ser reconstruído imgeticamente para que possa se atualizar no presente.

Na recriação do passado e de uma história vivida, aliada à constatação da impossibilidade de repetir a vida ou o tempo, o poeta jamais será o mesmo; não é possível se ver mais a não ser como o poste recoberto pelo limo - “Agora ele estava tão verdinho! / O corpo coberto de limo e borboletas” – A partir desta imagem, podemos estabelecer também um paralelo das condições em que se encontrava o poste e as limitações que a memória impõe na reconstituição de um fato vivido, isto é, qualquer memória estará sempre deformada ou transformada, pois assim como a imagem, não é a realidade, mas uma organização sintética desta: é um irreal. Não se pode brincar de pique e de esconder com a imagem, nem na imagem; esta é sempre tensão entre presença e ausência, tensão que é inerente à sua própria constituição. É tecido temporal em que passado e presente se interpenetram, se entrecruzam. Lembrando Sartre (1996, p.79), a imagem só existe na consciência, ou melhor, ela é a própria consciência e, portanto, o objeto da imagem é sempre um não ser: é presença *in absentia*

Na decadência do poste se explicita a visão da infância como um tempo que se perdeu, não nos deixando esquecer que o tempo que passou mostra-se sempre um outro ao ser lembrado: aparecerá sempre interpretado, modificado, de outra natureza, de outra

matéria; é só uma tentativa de resgate da vida vivida, é imagem com sua realidade e materialidade própria. Na ausência de crianças ao seu redor, as borboletas agora são o único sinal de vida que pode ser percebido no seu entorno. Os passarinhos, bem como as borboletas, simbolizam o olhar das crianças, que no poema pode ser relacionado ao olhar do poeta e do menino em sua revisitação do passado.

No sexto verso - “Eu quis filmar o abandono do poste” - o poema volta a falar em primeira pessoa do singular e pode-se ouvir a voz do adulto para se referir a um desejo que não fazia parte do passado compartilhado, mas é uma vontade que se manifesta na visita a este passado. Filmar é um recurso, assim como a fotografia, utilizado para perpetuar um momento, mas no poema o eu lírico quer documentar o estado de abandono do poste. Quer capturar em imagem visual aquilo que é impossível de se ver. De que forma poderia se configurar o abandono? Como registrar a sua imagem? Do mesmo modo, como se pode registrar o passado em imagem a não ser em imagem poética ou na imagem artística? O visitante do passado quer filmar para arquivar o vestígio da criança que foi, mas o passado, como um poste, se encontra também fixo num lugar e tempo determinados que só pode retornar em forma de texto.

O filme é um artefato cujo fascínio reside no fato de adquirir o estatuto de fragmento do mundo que sugere a magia da perpetuação. Podendo *deter* instantes e mostrar pessoas e lugares presentes numa determinada época de suas vidas, são como janelas para o ontem que, no entanto, não transcendem a barreira do real; o objeto que se apresenta num filme será sempre e apenas um *analogon* do real. É tão impalpável quanto o conceito abstrato que o eu lírico deseja filmar. Filmadora e poesia, nesse caso, se igualam como dois processos geradores de imagens. Seguindo na contramão da ideia de objetividade de uma imagem tecnológica, no caso a imagem fílmica, o sujeito lírico destaca o elemento subjetivo da película ao buscar a apreensão daquilo que é impossível de ser apreendido sensorialmente: “o abandono do poste”.

Nos versos 7, 8 e 9 o recurso da anáfora demonstra a ênfase na imobilidade e falta de vida do poste que, ao ser comparado ao tempo vivido, não pode mais ser mudado, não pode se mover, não pode mais ter vida e conseqüentemente é uma não vida. Ao dizer que ele não tem voz nem mãos para se exprimir através de gestos, o eu lírico reforça a analogia com o passado: por ser imóvel e mudo, a ele não é dada a possibilidade de se manifestar e se não pode falar, tampouco pode dizer algo através de gestos. O recurso do animismo nesses versos pode ser considerado também uma projeção, pois as crianças é que não se moviam e não gritavam mais em torno do poste e este estava no lugar de sempre,

fixado no chão. Essas imagens anímicas lembram-nos Sartre (1996, p. 28) quando diz: “Por mais viva, tocante, forte que uma imagem seja, ela dá seu objeto como não sendo.”

No décimo primeiro verso o poste transmuta-se em outra natureza, ou outra espécie de vida: “Penso que a natureza o adotara em árvore.” Enraizado como uma árvore no chão, o poste virou natureza, não é mais um artefato cultural: cobriu-se de limo, tornou-se uma quase-árvore onde o eu lírico imagina poder ouvir pássaros “arrulando”. Árvore e poste se relacionam na evocação de todo simbolismo relacionado à verticalidade, e se complementam na noção axial estabelecida anteriormente.

Nos versos seguintes: “Porque eu bem cheguei de ouvir arrulos de passarinhos / que um dia teriam cantado entre suas folhas” o tempo verbal indica a hipótese de um fato no passado que poderia ter sido possível pela a força da imagem na memória: é como se o eu lírico pudesse ouvir, situar-se no instante da percepção primária que é agora somente uma “quase-observação”. Esses versos ressaltam a natureza imaginária da memória manuelina, na qual não seria impossível poder ouvir sons que emanam da imagem. Porém, a situação hipotética que se instaura através das metáforas desses dois versos se esvai com a volta à realidade promovida pelo verso seguinte: “Mas o mato era mudo”. A restrição que ele contém cria uma tensão entre imaginação e razão, na reafirmação da mudez, da falta de voz: o passado não fala, não emite som. É como se um dos eus que constituem o sujeito lírico se encarregasse da constatação de que o tempo transcorrido não pode mais existir, é irrecuperável, a não ser em imagem.

Ao tentar “transcrever para flauta a ternura dos arrulos”, o eu lírico volta a falar em primeira pessoa do singular, reforçando a vontade manifesta no sexto verso e que é só sua, a de reter aquilo que é incorpóreo, impalpável. Deseja transcrever a vida para outro meio ou linguagem (nesse caso a música) para preservá-la ou registrá-la, na convicção de que a imortalidade se torna possível através da linguagem da arte. Novamente o eu lírico volta sua atenção para o intangível como a reafirmar a cada momento que está em busca de algo que nunca poderá ser alcançado.

O recurso do animismo é retomado nos dois versos seguintes: “Agora o poste se inclina para o chão – como alguém / que procurasse o chão para repouso”. Embora seja um elemento sem vida, o poste é comparado a um ser humano: a *alguém* que já cumpriu sua função e se encontra cansado. *Agora* (hoje) é o tempo da maturidade, do repouso, da velhice, quando não há mais brincadeiras, não há mais infância. O poste declina e a decadência física acentua a idéia de fim. É o ocaso de um tempo.

É notória a forte carga emotiva contida no último verso: “Tivemos saudades de

nós”, quando o eu lírico retoma suas várias vozes: o poeta, a criança que vive nele e as vozes das pessoas que compartilharam as experiências da infância e que são reativadas no processo de rememoração. O poema fala do passado como um tempo primevo e idealizado, mas também como um passado abandonado, deixado para trás numa constatação da impossibilidade de recuperá-lo. Fala da memória dentro da memória, em que o poeta se lembra da experiência do reencontro com a perda desse passado e nesse reencontro se dá a consciência e a certeza dessa perda. Agora é o tempo imóvel, desmaterializado, mudo silencioso: “Fomos rever o poste” ou fomos rever o passado podem ser consideradas expressões análogas. Parafraseando Carlos Drummond de Andrade, poderíamos dizer que o poste agora é só uma imagem na memória, mas como dói!

Antes de fecharmos a leitura deste poema, consideramos necessário fazer uma abordagem dos aspectos formais que julgamos mais significativos na sua composição. Em primeiro lugar convém ressaltar o aspecto rítmico, que como na grande maioria dos poemas manuelinos não se apoia na métrica, mas nas ressonâncias produzidas pelas assonâncias e aliterações. Estas são responsáveis pela musicalidade dos versos e pela cadência sonora, que em algumas vezes lembra um *staccato*<sup>2</sup>, como no caso do verso 15: “Mas o mato era mudo”. A repetição da consoante **m**, além de imprimir maior velocidade ao verso ao provocar um salto regular e rápido de uma sílaba para outra, contribui para enfatizar o caráter assertivo do sentido que ele abriga. Por outro lado, a palavra *mato*, usada em substituição às folhas da árvore, é metonímia da dimensão espacial da infância e arriscamos ainda a apontá-la como metonímia da região pantaneira, que faz alusão ao nome do estado geográfico que a abriga, Mato Grosso. Consideramos que esse dado pode ser estratégia instauradora de tensão entre a realidade empírica e a realidade poética.

As repetições de palavras também são outra estratégia que não pode deixar de ser notada: o termo *poste*, que se repete por quatro vezes, firma sua função de eixo sobre o qual se organiza o poema. Outras recorrências significativas se somam a esta para reiterar a posição principal dessa palavra, como as aliterações das sílabas em **er** que se distribuem ao longo de toda a organização do poema: *rever*, *esconder*, *ter*, *sequer*, *transcrever*. A orientação geral desse recurso é manter a composição em referência, direta ou indireta, ao *poste*. E é através do palíndromo *rever* que o eu lírico consegue uma união maior do plano da expressão com o plano do significado, intensificando o retorno ao passado (ou ao *poste*), elemento unificador de dois tempos opostos. Destacamos ainda, o uso do verbo

---

<sup>2</sup> Staccato, palavra italiana que indica um modo de execução musical que produz um som de curta duração nas notas. Esse recurso é usado também para imprimir um ritmo mais veloz à frase melódica.

*esconder*, como mais um dos recursos poéticos em que o eu lírico amplia o jogo de aparição/desaparição próprio da imagem.

É interessante também observar a repetição do vocábulo *arrulos* que, ao ser associada a *passarinhos*, lembra-nos as vozes das crianças, fazendo mais uma remissão, sem dúvida, ao menino de olhar de pássaro. Essa imagem é marcada pela carga hipotética traçada pelo tempo verbal, envolvendo o leitor na trama fantasiosa da memória que por sua característica sempre traz um componente inventivo.

Observando mais atentamente a variação dos tempos dos verbos nesse poema, percebemos uma oscilação em que os versos vão do presente aos diversos passados, retornando ao presente para em seguida tornar a voltar ao passado, criando um movimento pendular e transportando o leitor na subjetividade dos tempos do eu lírico. A palavra *agora*, que aparece em dois versos, define dois tempos distintos: na primeira ocorrência, em “*Agora* ele estava tão verdinho”, indica o tempo da visitação ao passado, embora indique um presente dentro da narrativa. Na segunda ocorrência, “*Agora* o poste se inclina para o chão”, o advérbio refere-se ao hoje, tempo da enunciação.

Resta-nos ainda comentar outra repetição que consideramos significativa e que incide sobre a palavra *chão*: “*Agora* o poste se inclina para o *chão* – como alguém / que procurasse o *chão* para repouso.” Chão associa-se à valorização das coisas ínfimas, dos animais rasteiros e dos trastes que permeia a obra de Barros, sendo um dos princípios da poética manoelina. Chão refere-se também ao lugar da infância do menino Manoel. Assim, procurar o chão para repouso sugere-nos voltar às origens, voltar ao nascimento e reafirmar o projeto poético de fazer renascer a criança com seu modo peculiar de ver e entender o mundo. Mas, por outro lado, o substantivo *repouso* associado ao *chão* pode vinculá-lo à morte, ao fim. Ficariam, dessa forma, dois sentidos opostos agregados ao vocábulo, mas dois opostos que fazem parte de uma mesma realidade: nascimento, morte e renascimento vão, dessa forma, dar suporte à idéia de circularidade que conduz esse poema.

Voltar ao passado é uma constante em Manoel de Barros, mas nesse poema a volta transcende a metáfora que une infância e poesia, para deixar à mostra um eu lírico nostálgico.

## **2. PERCURSOS DA MEMÓRIA: IMAGENS COMPARTILHADAS**

“Nossas palavras não são nossas apenas; elas nascem, vivem e morrem na fronteira do nosso mundo e do mundo alheio; elas são respostas explícitas ou implícitas às palavras do outro, elas só se iluminam no poderoso

pano de fundo das mil vozes que nos rodeiam.”

(TEZZA, 2003)

## **Recortar / Colar**

Neste capítulo, propomos empreender uma leitura da obra de Manoel de Barros capaz de identificar os olhares do autor para as obras de outros autores, assim como os vestígios que deixam à mostra a rede que constitui os diversos sentidos da sua poesia; rede que remete a outras imagens, outras mídias, através de alusões e/ou referências que permitem o deslizamento e a disseminação de sentidos. Partimos da noção de “arte de convergência” de Octavio Paz (1991), que caracteriza a poesia como lugar de interseção de tempos, formas e espaços. Segundo Paz, a arte não afirma, não persegue certezas ou rumos pré-definidos, mas dá ênfase ao processo ou percurso, na medida em que se coloca, na prática, contra a supervalorização do futuro em oposição ao tempo sucessivo e infinito da história, típicos da modernidade, em favor da valorização do instante do começo em que cada agora é um início e um fim e passado e futuro tornam-se dimensões do presente.

Paz define a poesia como “a outra voz”: é “[...] memória feita imagem e esta convertida em voz. A *outra* voz não é a voz do além túmulo: é a do homem que está dormindo no fundo de cada homem.” (idem, 1990, p. 136) (Grifo do autor). Ao fazer esta afirmação, Paz deixa perceber que a poesia é campo para a intertextualidade na medida em que capta as vozes que transitam na memória coletiva, nos textos já existentes, apropriando-se dessas vozes, para criar uma nova significação. No espaço da poesia confluem todos os tipos de relações, uma vez que o poema é, antes de tudo, “um pequeno cosmo animado” e, de acordo com essa perspectiva, é capaz de catalizar as diversas manifestações sociais e culturais, trazendo para o seu interior as vozes dos artistas que o poeta admira, dos autores da literatura, dos pensadores e filósofos assim como as recordações de diversas impressões subjetivas.

Dentro desse ponto de vista, a noção de texto na qual nos embasamos é a de um espaço onde se entrecruzam saberes e expressões que são organizados por um determinado autor que atua como um ponto de convergência de sentidos e memória cultural. Esta noção implica na compreensão de que todo texto se constitui numa rede de memória da qual também fazem parte outros textos. Sendo zona de convergência, o texto é também lugar de intertextualidade.

Segundo Julia Kristeva (1974, p. 64), referência obrigatória para se pensar a

noção de intertextualidade: “Todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outros textos; ele é uma escritura-réplica (função e negação) de outro (dos outros) texto(s)”. O termo “intertextualidade” utilizado a partir de Kristeva teve origem com os estudos literários de Bakhtin e sua ótica dialógica e polifônica. Refere-se fundamentalmente ao modo pelo qual se estabelecem o diálogo e a interatividade entre os textos. A noção de intertextualidade leva em conta não só o texto literário, mas todo e qualquer texto, verbal ou não, sem recorrer aos conceitos tradicionais de autoria, considerando que toda obra literária ocorre efetivamente na presença de outros textos. Essa idéia de interação amplia os contornos da obra, transformando-a num tecido ilimitado de conexões, associações, fragmentos, textos e contextos. Barthes, que também compartilha dessa concepção, afirma:

Qualquer texto é um novo tecido de citações passadas. Pedacos de código, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais, etc, passam através do texto e são redistribuídos dentro dele visto que sempre existe linguagem antes e em torno do texto. (BARTHES, 1987, p. 49).

Sob a ótica da intertextualidade, o ato de escrever é sempre uma re-iteração, uma reescrita que traz ou desloca para o primeiro plano textos ou traços de vários textos, de forma consciente ou não. A intertextualidade designa, portanto, um trabalho de transformação e assimilação de vários textos operado por um texto centralizador que irradia sentidos e se transforma numa espécie de rede, de teia de linguagem que interliga o produto do trabalho literário a outros discursos. Nesse sentido, ainda de acordo com Barthes, o texto pode ser visto como uma experiência que se abre em inúmeros caminhos para poder se conectar com o mundo de significados. Ampliando essa corrente de pensamento, Michel Foucault (apud HUTCHEON, 1991, p. 167) enriquece as questões apontadas sobre a intertextualidade ao afirmar que:

As fronteiras de um livro nunca são bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas e do último ponto final, por trás de sua configuração interna e de suas formas autônomas, ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede.

A ideia da intertextualidade está implícita nos procedimentos dos poetas e artistas que desde o início do século XX se apropriavam de fragmentos de jornal, dos bilhetes de trem, partituras musicais, papéis de parede e rótulos de produtos industrializados, que passaram a ser uma presença constante na arte. Podemos perceber o início dessa

tendência nas colagens cubistas de Pablo Picasso, Georges Braque (figs. 1 e 2) e nas colagens dadaístas de Kurt Schwiters, em que fragmentos de textos exercem a função de elementos da composição plástica, ao mesmo tempo que constituem citações ou alusões ao universo textual externo à obra.



Figura 1: Pablo Picasso, *Guitarra*, 1913, colagem, 66,4 x 49,6 cm  
Fonte: Tassinari, A. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.



Figura 2: Georges Braque, *O clarinete*, 1912, colagem, 95 x 120 cm.  
Fonte: [www.juliana-fonseca.blogspot.com/2010\\_01\\_01\\_archi...](http://www.juliana-fonseca.blogspot.com/2010_01_01_archi...)

A arte e a literatura do século XX, principalmente a produção contemporânea na segunda metade do século, podem ser consideradas como práticas de reescrita em que a construção de um novo texto se dá através de processos de raptos, citação, absorção e integração de elementos alheios na criação da obra nova. Linda Hutcheon (1991, p. 165), citando Foucault, afirma que a contemporaneidade é autoconscientemente uma “arte dentro do arquivo”, que pode ser ao mesmo tempo histórico e literário. Sobre a prática da citação, Antoine Compagnon assim se manifesta:

A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto arcaico do 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 procura de significação e da comunicação linguística. (COMPAGNON, 1996, p. 31).

A afirmação de Compagnon também aponta para uma concepção de texto que o compreende como resultado de uma ação que tem origem no resgate de outros textos, ou seja, a escrita nasce da escrita e a leitura encontra sentido na sua relação com outras leituras. O autor compara a citação ao gesto de recortar e colar que nada mais é que

selecionar partes de um contexto – artístico e/ou literário - e inseri-las em outro espaço onde constituirá uma nova realidade. Ao citar, o poeta recorta fragmentos da obra de um determinado autor para integrá-las em seu próprio texto e cria um processo de composição de um novo todo, efetuando um movimento análogo ao do recorte e colagem de papel sobre uma nova superfície.

Sem definir distâncias precisas entre o novo texto e aquele lhe deu origem, o artista e o poeta podem assumir a voz ou o estilo do outro e ao fazê-lo ainda coloca em questão o mito da originalidade, conforme ressalta o texto de Barthes (1988, p. 69):

[...] o escritor só pode imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo a nunca se apoiar em apenas uma delas; quisera ele *exprimir-se*, pelo menos deveria saber que a “coisa” interior que tem a pretensão de traduzir não é senão um dicionário todo composto, cujas palavras só se podem explicar através de outras palavras, e isto indefinidamente [...]

O que foi dito acima pode ser percebido de forma clara na obra do artista Robert Rauschenberg, que nos alvares da arte pop, na década de sessenta, intensificaria essa tendência principalmente por meio da colagem de imagens de temas diversos, incluindo a reprodução direta de trabalhos de artistas consagrados, como na obra *Persimon* (fig. 3), na qual podemos identificar, no primeiro plano, a *Vênus no banho*, pintada no século XVII pelo pintor barroco Peter Paul Rubens.

Nessa colagem, Rauschenberg incorpora à sua obra a imagem da pintura barroca por meio de uma técnica contemporânea e numa mesma superfície organiza elementos díspares tais como: helicópteros e figuras da política e do noticiário. Dessa forma, faz convergir diversos tempos no plano da tela, ao mesmo tempo em que proporciona a coexistência de imagens oriundas da cultura erudita e popular. O passado remoto se integra ao passado recente como a nos dizer que as imagens que produzimos hoje estão inevitavelmente impregnadas da história de tudo aquilo que o homem já criou.

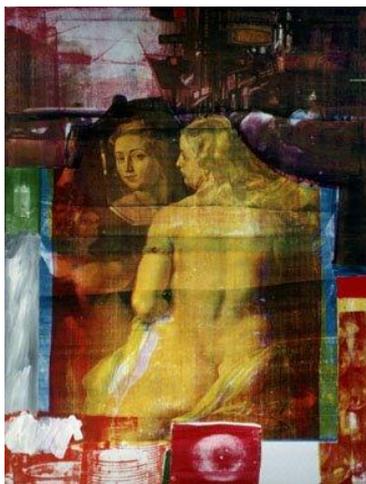


Figura 3: Robert Rauschenberg, Persimon, 1964, óleo e silk screen sobre tela, 66x50 cm.  
 Fonte: [blogjeans.blogspot.com/2008/05/arriba-circa-1951-robertrauschenberg.htm](http://blogjeans.blogspot.com/2008/05/arriba-circa-1951-robertrauschenberg.htm)

Na literatura brasileira contemporânea, podemos citar como exemplo do exercício de colagem a novela *O mez da gripe*, escrita em 1981 pelo escritor paulista Valêncio Xavier. O cenário da obra é a cidade de Curitiba, no ano de 1918, quando dois fatos relevantes desestabilizavam o mundo: a Primeira Grande Guerra e a epidemia de gripe espanhola que vitimou milhares de pessoas. Nessa novela, o escritor cria uma história a partir da união de diversos elementos, montados como numa colagem, incluindo textos de gêneros diversos como: notícias de jornais da época, propagandas, relatórios, fac-símiles de anúncios fúnebres, cartões-postais e ilustrações. Recortando e combinando textos de diversos gêneros (ficcionais ou não) ao lado de imagens de uma época ao mesmo tempo distante e próxima, Xavier consegue imprimir-lhes novo sentido através de uma narrativa fragmentada (fig. 4).



Figura 4: Página da novela *O mez da gripe*.  
 Fonte: XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

Dentro da perspectiva intertextual, é Borges quem leva a reescrita às últimas consequências, pois, segundo ele, se a escrita é sempre uma reescrita, essa relação do texto com o original pode variar segundo a época, deixando de ser cópia para ser citação. Seu conto *Pierre Menard, autor do Quixote* realiza o ideal do texto pretendendo que ele se diferencie da cópia. Dessa forma, afirma que Pierre Menard:

Não queria compor outro Quixote - o que é fácil - mas o Quixote. Inútil acrescentar que ele nunca enfrentou uma transcrição mecânica do original; não se propunha a copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidissem - palavra por palavra e linha por linha - com as de Miguel de Cervantes. (BORGES, 2001, p. 53-63).

Os anos 70 e 80 tiveram como uma das características marcantes a citação, a apropriação de imagens, porém, não se pode afirmar que isto seja um dado novo, uma vez que em todas as épocas os escritores e artistas plásticos se utilizaram de imagens previamente criadas e a partir delas criaram seus trabalhos. No modernismo os artistas já apresentavam interesse por outras tradições artísticas como a arte primitiva africana, além da gravura japonesa, como ocorre na obra *Les demoiselles d'Avignon*, de Picasso, em que a referência às máscaras africanas é explícita (fig. 5).

No entanto, as citações dos artistas modernistas estavam inseridas dentro de um propósito de ruptura com a tradição artística ocidental através da absorção de outras culturas, ao contrário das citações ocorridas na segunda metade do século XX, que não obedecem a uma conotação de ruptura, mas revelam uma nova maneira de olhar o passado, podendo ser consideradas como uma forma de releitura crítica.



Figura 5 : Pablo Picasso. *Les demoiselles d'Avignon*, 1907, óleo sobre tela, 244 x 234 cm.  
Fonte: DE FUSCO, Renato. *História da arte contemporânea*. Lisboa: Presença, 1988, p. 96.

No vínculo que a contemporaneidade estabelece com o passado não existe a proposta de negação, mas de releitura uma vez que as dicotomias fundamentais para as análises do modernismo provocaram mudanças ao cair por terra. No presente, as visões heróicas da modernidade e da arte como forças de mudança social perderam o sentido e não se encontram sintonizadas com o pensamento contemporâneo. Vivemos num tempo marcado pela intertextualidade, principalmente em função do desenvolvimento dos meios de informação; na rede intertextual na qual nos inserimos, em que um texto perpassa outro e se apropria de elementos externos a ele, cria-se um patchwork fragmentado em virtude de também ser a união de inúmeros fragmentos que alcança unidade através da integração das partes ao todo. De acordo com Hobsbawn (2002, p. 27), “[...] ao se estabelecer uma parte pequena, mas emocionalmente carregada de um passado perdido, de algum modo se restabelece o todo (todo o passado)”.

Embora todas as palavras já tenham sido habitadas, não há impedimento para que tudo seja dito novamente de forma diferente. Barthes entende a intertextualidade como condição para a existência da textualidade, definindo o intertexto como a “[...] impossibilidade de viver fora do texto infinito”, pois segundo ele:

[...] um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 1988, p.68-69).

A partir da ideia do mundo como enciclopédia, compreendemos que ao se apropriar de diferentes ideias, imagens e objetos pré-existentes como matéria-prima para o trabalho expressivo, o autor extrapola o âmbito da natureza ou da natureza interior para situar-se também no campo da cultura do qual ele é elemento integrante. Recorremos ainda a Calvino (1994, p. 121) para apoiar essa afirmação quando compara a literatura contemporânea a uma enciclopédia, tomando a primeira como um “[...] método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo”. Porém, a propósito de um possível questionamento sobre a legitimidade de um sujeito fundamentador do texto lírico em face da multiplicidade de vozes que o constituem, o autor nos adverte que:

[...] alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele *unicum* que é o self de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de

nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. (CALVINO, 1994, P.138).

## Uma poesia dentro do arquivo infinito

Para os poetas, e em especial na poesia de Manoel de Barros, “[...] nada está completamente dito, estamos sempre no amanhecer da linguagem e no despontar do sentido.” (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 63). O poeta cria em cima da recriação, apropriando-se de fragmentos da produção cultural a fim de trazer novas possibilidades de sentido para sua poesia. Nesse contexto, marcado pelo cruzamento de vários textos e pela fragmentação, Barros não se nutre apenas de fragmentos da sua infância, mas também de imagens oriundas da sua memória cultural, estabelecendo em cada poema um presente que volta ao caminho dos antepassados e que adquire, dessa forma, um valor de memória e herança para o poeta. Assim, pode nomear e celebrar o passado cultural que integra a grande biblioteca na qual ele também se insere e onde escritores e artistas buscam a matéria-prima para a construção de suas obras.

Ao analisar a obra de Barros, a pesquisadora Goiandira Camargo (1996, p. 20) aponta os laços que o poeta cria com os textos de seu contexto cultural e afirma que:

Daí vêm os jogos remissivos e intertextuais, as relações manifestas ou secretas entre textos que tornam a poesia lugar de consumo da própria poesia. É nesse movimento que se legitima a condição de leitor por parte do poeta moderno, somando-se à sua condição de criador.

Perrone-Moisés (1978, p.63) estabelece ainda, uma relação entre a intertextualidade e o conceito de “antropofagia” dos nossos autores modernistas<sup>3</sup>. A propósito, afirma: “Que é a ‘antropofagia’ literária, senão esse trabalho de absorção e re-elaboração permanente de outros textos, arrancando deles outros sentidos?” Seguindo esse pensamento, poderíamos dizer que a poesia de Manoel de Barros também pode ser considerada um exercício

---

<sup>3</sup> Perrone-Moisés refere-se à antropofagia proposta como movimento cultural tematizado no *Manifesto Antropófago*, escrito por Oswald de Andrade em 1928, no qual ele atualiza o conceito de canibalismo das sociedades tribais e expressa a crença de que a cultura brasileira é mais forte que a europeia: embora colonizada pelo europeu, ela o digere e torna-se, assim, superior a ele. O Brasil de Oswald, simbolizado pelo índio, absorve o estrangeiro, o elemento estranho a si, e torna-o carne da sua carne, enfim, canibaliza-o.

antropofágico, na medida em que ela se nutre de sentidos extraídos de textos que a precedem.

De acordo com essa perspectiva, ao convocar para o processo de construção de suas imagens poéticas as vozes e imagens de outros autores, Barros integra essa corrente de “jogos remissivos e intertextuais” e transforma sua poesia em terreno de coexistência de tempos contrários, de pensamentos e práticas diversificadas. As relações se dão entre diferentes autores, obras e épocas, ampliando as perspectivas de leitura do texto analisado, na medida em que pode ser percebido na história e na sociedade, como no exemplo a seguir, em que o poeta incorpora a memória da poesia brasileira às suas memórias de infância: “Fazíamos meninagem com as priminhas à / sombra das bananeiras, debaixo dos laranjais / Só de homenagem ao nosso Cassimiro de Abreu” (BARROS, 2007d, p.39).

Como a demonstrar que tudo já foi dito, Barros retoma as palavras e imagens – dos textos verbais e/ou visuais – usadas anteriormente por outros poetas e artistas, para recriar o novo e (re)inventar a magia da poesia e construir seu próprio paideuma, de acordo com o conceito poundiano<sup>4</sup>. Nesse sentido, Barros opera uma forma de reinvenção do cânone e revela íntima compreensão de um segmento da realidade - a história da literatura - que os poemas incorporam e aclaram, tornando lembrado e restaurado o que foi esquecido ou às vezes até ignorado. Poderíamos dizer que ele atua como um *bricoleur* que recolhe e reordena os fragmentos de uma cultura, ampliando em consequência o campo estético na medida em que insere e submete os autores citados no seu projeto poético.

No texto “Kafka e seus precursores”, Borges (2007, p.127) observa como uma obra pode nos forçar a uma releitura de todo o passado literário, convertendo-se em luz para os textos que a antecederam. Essa obra passa, então, a ser precursora da nova obra. “O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro” (idem, p. 109). O passado que o poeta revisita não impulsiona apenas a criação de poemas e a estrutura de toda a sua obra, que é fortemente ancorada num processo de historicização da leitura e re-escritura do cânone, mas transforma-se ainda em memória reinventada. Através da reinvenção, Barros empenha-se em manter vivo um patrimônio cultural, fazendo de seus versos um campo sensível para a intertextualidade.

Buscando a identificação das articulações da memória dentro de sua obra, tentamos entender como os diálogos que ele empreende participam na construção de uma “imagem memória”. Sendo a poesia incluída no espaço discursivo estético, a condição de sua

---

<sup>4</sup> Ezra Pound utiliza o termo “paideuma” para definir uma escolha das melhores obras de todos os tempos, o legado cultural a ser deixado para a humanidade.

interpretação, como também a da sua produção, vincula-se aos traços que formam a memória de um corpo sócio-histórico. Esses traços pré-existem e além de anteriores são exteriores à existência de uma formulação textual, poética ou não, cujo sentido estará sempre impregnado de algo que já foi dito, ou seja, qualquer texto ou imagem trará sempre os rastros de memória que o vincula irremediavelmente ao passado, seja para confirmá-lo ou negá-lo. Na análise das manifestações da memória na poesia de Manoel de Barros devemos levar em conta os vestígios organizados pelo autor e que refletem os diálogos com outros textos sem nunca se fechar. Afinal, sempre poderão ser alterados nos possíveis diálogos que os sucederão, seguindo uma trajetória na qual sofrem modificações, desaparecimentos e reaparições, num processo onde se fundem memória e esquecimento. Somando-se às experiências e vivências da infância, as palavras e as idéias de outro aparecem e desaparecem como um vestígio, uma presença/ausência, enfim, uma memória.

Ao recuperar marcas e rastros imagéticos que o precederam, o poeta o faz através de um gesto que é ao mesmo tempo memória e gênese. Recorta da história os fragmentos que considera significantes para fazer suas colagens, repetindo no plano da poesia o exercício dos artistas cubistas, transformando o texto de seus poemas num espaço de organização de sentidos, de saberes e de memória cultural.

A memória coletiva em Barros é também fruto de uma atividade arqueológica, como a que recupera os fragmentos das percepções da infância, mas quanto a esse aspecto, o sítio onde faz suas escavações é o da tradição e do patrimônio partilhado histórica e coletivamente. Assim, diante de sua poesia o leitor pode se deparar com vozes que emergem da literatura moderna, do texto bíblico, da mitologia grega ou dos haikais japoneses, como se observa no verso a seguir<sup>5</sup>: “Pote cru é meu pastor. Ele me guiará” (BARROS, 2007d, p. 25). Na voz do eu lírico, o Salmo 23 é parafraseado para estabelecer uma identificação de Pote Cru – um dos muitos andarilhos do pantanal que povoam a infância poética de Manoel de Barros – com Deus. Nesse verso, através de uma atividade metapoética, reafirma ainda sua convicção de que a poesia nasce das palavras dos “loucos de pedra e estandarte”. Do livro *Ensaaios fotográficos*, recortamos outro exemplo em que a referência ao poeta japonês mestre do haikai se faz explícita:

Bola Sete não botava movimento.  
Era incansável em não sair do lugar.

---

<sup>5</sup> A análise de poemas em que ocorre um exercício intertextual na obra manoelina está restrita ao livro *Poemas rupestres*. Tendo em vista o fato de que um estudo mais abrangente e aprofundado das conexões intertextuais em toda a obra de Manoel de Barros é uma tarefa que ultrapassa os limites do nosso estudo, as demais citações de versos em que ocorre o exercício intertextual limitam-se a ilustrar seus diálogos recorrentes.

Igual ao caranguejo de Buson que foi encontrado  
de manhã debaixo do mesmo céu de ontem.  
(idem, 2007a, p. 33).

Para comentar o processo poético de Barros, reportamo-nos ao texto de Britto (2000, p. 126), no qual ele afirma que Eliot e Pound, da mesma forma, usaram as leituras como substituto da experiência subjetiva do eu lírico: “[...] Eliot e Pound vão colocar, em lugar da memória do vivido, a memória do lido”. Seguindo essa tradição, Manoel de Barros faz coexistir em sua obra a “memória do lido” ao lado da memória daquilo foi experienciado e principalmente percebido. Ainda segundo Britto (idem, p. 127), nesse tipo de poesia, que pode ser considerada “pós-lírica”, o eu que subjaz aos poemas é um ponto de interseção de vários textos, tempos e culturas.

Na sucessão possível de diálogos, a obra não existe sem a presença do outro, seja ele na voz que pré-existe ao texto, seja ele esse outro que lhe agrega sentido: Miró, Rodin, Chagall, Buson, Van Gogh, Shakespeare, Rabelais, Paul Valéry, Maiakovski e outros que retornam na obra manoelina para se transformar em imagens poéticas, como nos versos abaixo, do poema “O vento” igualmente do livro *Ensaaios fotográficos*: “Estava quase a desistir quando me lembrei do menino / montado no cavalo do vento – que lera em / Shakespeare” (BARROS, p. 27). Ao lado dos autores que compõem o cânone ocidental, Barros traz também para seus poemas a alusão ao cancionário popular, como se pode constatar em *Concerto a céu aberto para solos de ave*, quando ele se apropria de um verso de Dolores Duran “P.S: Esse é um trecho da autobiografia / religiosa que estou escrevendo para enfeitar a noite do meu bem.” (idem, 2004 a, p. 35) (Grifo do autor).

No exercício intertextual, Barros coloca-se, assim, como herdeiro de um acervo social e revela ao leitor os caminhos que percorreu nas leituras que se transformam em matéria de poesia. Ao lançar mão de um processo intertextual na orientação de imagens poéticas, resgata para o espaço da poesia as intenções com as quais ele dialoga e que o antecedem. Na sua poética está implícita, obviamente, sua visão de mundo, mas ele a agrega a concepções de outros contextos poéticos que, em última instância o constituem.

Pensando junto com Eliot, os trechos da obra de Manoel de Barros em que se pode constatar a presença de outros autores constituem espaço “Em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade” (ELIOT, 1989, p. 38). Nas frequentes citações de Barros, podemos compreender o fato de que estar no presente é, de certa forma, ter consciência do ontem e que este ao se revelar, volta sempre renovado. Como poeta, Barros atua como um maestro que orchestra ou rege todas as vozes dos

diferentes textos que convoca para seus poemas. E dentre essas vozes podemos ouvir a do homem erudito, a da criança, do pantaneiro e do louco, ao lado do artista plástico, do escritor e do poeta.

O leitor de Barros não pode se furtar a participar de seu exercício de resgate e atualização da produção textual e/ou imagética que o antecedeu, sob pena de se tornar um mero ouvinte passivo. A interpretação de uma arte que se faz de convergência, sob a perspectiva da intertextualidade, empreende um movimento de leitura não linear que retoma enunciados anteriores, recupera uma memória e a atualiza no novo espaço poético. O outro surge no poema numa relação *in absentia*, como representante da memória, tanto do autor, quanto do próprio leitor. O que emerge desse movimento não é algo pronto, completo, dado ao leitor pelo autor, mas algo que se constrói nessa relação. Na interpretação, portanto, é exigido do leitor o reconhecimento e a identificação das diversas representações que Manoel de Barros mobiliza; ao ativar esse arquivo, o leitor passa a incorporar a malha do texto, atuando como sujeito integrado ao jogo da sua poesia, pois no horizonte de recepção de seus poemas situa-se um determinado leitor, capaz de acompanhá-lo nas suas analogias e referências ao patrimônio artístico e literário da sociedade. Nesse caso, os efeitos de sentido se constroem nesse acordo entre autor e leitor, cujas leituras prévias, experiências e posições dele frente à cultura podem conferir sentido às ligações intertextuais.

Através dos indícios deixados pelo texto, o leitor não só reconhece a obra artística evocada, como também as características estéticas do trabalho citado, num processo que aciona a memória como um corte transversal capaz de trazer à mente as vozes, formas e cores de outrem. Às imagens convocadas pelo texto e, de acordo com seu repertório, o leitor atribui uma organização num espaço composicional imaginário que funciona como suporte para a leitura. A transversalidade das vozes que interceptam o texto de Manoel de Barros é um ponto de encontro e reconhecimento que impõe ao leitor – ou requer dele – a memória necessária para acompanhar a dinâmica (ou movência) do redimensionamento dos sentidos, próprio de um processo de interpretação.

A maior abrangência na apreensão e construção de significados fica aí condicionada à memória cultural que produz efeitos de leitura que relacionam muitas vezes texto e imagem (artes visuais), num movimento que oscila entre ver e ler, entre o texto verbal e o visual. Barros fala de poesia e arte, atua com e na linguagem e, portanto, nada mais coerente do que se referir a autores que, cada um à sua maneira e de acordo com seu meio de expressão, também atuaram sobre a linguagem. No processo de interação de sua

poesia com o discurso do outro é que Barros individualiza seu próprio discurso; o objeto do eu lírico torna-se, assim, uma concentração multitextual e porque não dizer, multimidiática, visto que ele também resgata vozes do iconotexto. Constatamos que Barros é, assim, mais um autor que ao lançar mão do acervo cultural, reatualiza e confirma sua permanência no horizonte coletivo.

### **Imagens para ouvir e ver: dialogando com as artes plásticas**

À intertextualidade de Manoel de Barros com a literatura, podemos somar as conexões que ele estabelece com o texto visual. Segundo Goiandira Camargo (1996, p. 76-106), o poeta impregna sua poesia de traços estéticos dos movimentos das artes plásticas como o cubismo e o expressionismo, deixando entrever um fruidor de arte conhecedor das inquietações artísticas, notadamente das vanguardas do século XX. Em sua pesquisa sobre a obra manoelina, Camargo analisa os diálogos existentes entre a obra de Barros e os pintores Paul Klee, René Magritte, Giuseppe Arcimboldo e Joan Miró, concluindo que:

[...] Manoel de Barros desenvolve o horizonte estético do modernismo, com uma escritura nova, singular, trazendo para a poesia um universo inesperado, perpassado pela intersecção de discursos e consciente de seus infinitos diálogos, da precariedade das fronteiras artísticas e de que a ruptura muitas vezes consiste em aprofundar os vínculos e não em cortá-los fora. (CAMARGO, 1996, p. 106).

Na leitura de *Poemas rupestres*, percebemos que o título já aponta um diálogo ao fazer referência à história da arte, no que diz respeito à expressão pictórica do homem do paleolítico, possibilitando um movimento de retorno que permite resgatar a memória desse período da história. A respeito do livro *Poemas rupestres*, Manoel de Barros declarou em entrevista a Marcelino Freire (2006): “Quero voltar ao tempo da pedra lascada. Ao homem das cavernas. Tive saudades da pré-história de repente [...]” Aqui, poesia se associa ao significado de origem. Assim como as pinturas rupestres, que remontam ao tempo em que o homem ainda não havia estruturado uma linguagem, o poeta procurou elaborar seus versos como se fossem inscritos nas rochas. O título da obra faz uma analogia entre a pré-história, a infância e a poesia, numa referência direta às pinturas feitas nas paredes rochosas no interior das cavernas, pertencentes ao período paleolítico, aos tempos

primordiais, por assim dizer, à infância da humanidade; envia-nos a um tempo em que o homem pintava nos paredões rochosos no interior das cavernas. Remete-nos a tempos primordiais quando homem representava pictoricamente a realidade nas pedras e criava para si um mundo paralelo.

*Poemas rupestres* refere-se ao tempo também longínquo da infância do poeta, ao tempo que para ele é, da mesma forma, primordial e pode ser dominado através da imagem, nesse caso a imagem poética. Esta representa, ao mesmo tempo em que presentifica a sua infância, uma tentativa de possuir o passado; é tentativa de recuperá-lo, retê-lo ou transformá-lo, num processo que ousamos dizer, é análogo ao processo da magia pré-histórica no qual a “alma” ou o sentido das coisas habitava a imagem, como num exercício voluntário de “ilusão de imanência” (SARTRE, 1996, p. 17). Neste sentido, o título do livro pode ser entendido, por um lado, como uma referência ao gesto arcaico do homem primitivo. Como assinala Cortázar (1974, p. 88) a metáfora poética também não resulta de um conhecimento científico do real, mas corresponde analogicamente a uma concepção mágica do mundo, própria do homem primitivo: “[...] o poeta é um ‘primitivo’ na medida em que está fora de todo sistema conceptual petrificante, porque prefere sentir a julgar, porque entra no mundo das próprias coisas e não dos nomes que acabam por apagar as coisas”. Por outro lado, podemos também associar o termo *rupestre*, em sua relação com os poemas, àquilo que é duradouro, resiste ao tempo e que se preserva indelével na memória do poeta, assim como a arte do homem pré-histórico que permaneceu conservada em lugares inacessíveis no fundo das grutas.

Barros cria um paralelismo entre a poesia e a pré-história, definindo-as como espaços onde todas as coisas ainda estão por ser nomeadas, onde tudo pode ser inaugurado. Da mesma forma, apresenta-nos o olhar do menino Manoel, olhar de poeta que via o mundo pela primeira vez e o configurava a partir desse olhar. Estabelecendo uma analogia entre seus poemas e a arte parietal, Barros não só atualiza essa memória, como ainda nos transporta a um tempo anterior à palavra, conforme vemos nos versos do poema 6 que integra a primeira parte do livro *Poemas rupestres*. Aí, o eu lírico nos coloca em contato com um tempo também original, que é o da infância, conforme comentamos no primeiro capítulo:

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!  
Na verdade na verdade

Os passarinhos que botavam primavera nas palavras.  
(BARROS, 2007b, p. 21).

Ao trazer para o título a referência às pinturas rupestres (fig.6 e 7), Manoel de Barros relaciona sua obra com um saber que constitui um campo discursivo exterior à literatura, sugerindo que seus poemas situam-se no mesmo plano da arte da pré-história. Escrever e pintar são ações que remetem ao gesto manual, ato físico que está na relação direta com o corpo. Conforme Barthes (apud ARBEX, 2006, p. 28-29), “[...] a escrita está sempre do lado do gesto, nunca do lado da face: ela é tátil, não oral. Compreende-se melhor, então, que ele possa ir ao encontro, superando a fala, das primeiras marcas da arte parietal, as inscrições rupestres [...]”

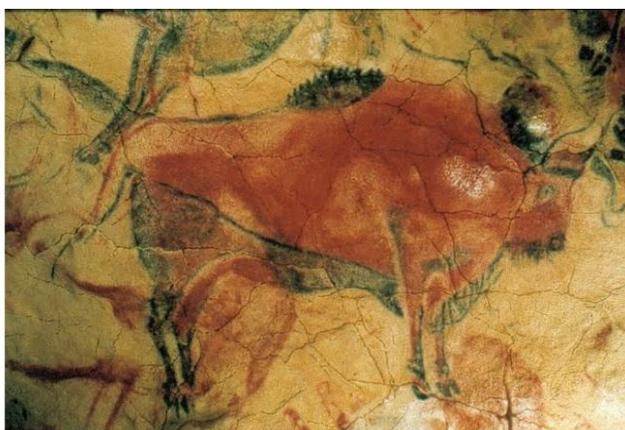


Figura 6 – Pintura rupestre, gruta de Altamira, Espanha, ca. 15.000 a.C.  
Fonte: <http://www.naturale.med.br/.../AltamiraBison.jpg>

Estudos sobre a arte pré-histórica mostram que ela pode ser considerada a escrita do homem primitivo. Georges Bataille (2007, p. 65) assinala que essas manifestações pictóricas traduzem a própria consumação do caráter humano do homem, ou seja, aquilo que o diferencia das outras espécies que o antecederam. Para ele, mais que resultantes de uma função utilitária de comunicação, essas inscrições teriam parte em uma espécie de jogo onde o elemento mágico entraria em cena, apontando para o que poderia se pensar como o caminho da escrita e da significância.

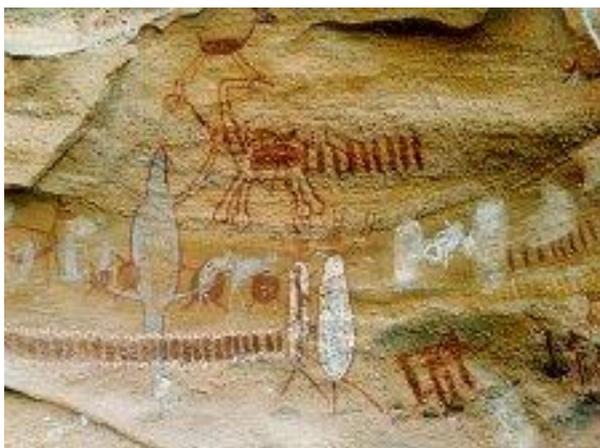


Figura 7 – Inscrições rupestres do Parque Nacional da Serra da Capivara/Brasil.  
Fonte: [www.achetudoeregiao.com.br/.../inscricoes\\_rupestres.htm](http://www.achetudoeregiao.com.br/.../inscricoes_rupestres.htm).

As pinturas parietais, impregnadas da crença na posse do objeto através da imagem, decorriam da visão anímica dos nossos antepassados longínquos, para os quais pintar um animal que se pretendia caçar era um ato de magia que conferia ao homem o poder de dominá-lo na realidade objetiva. O mesmo poder mágico da palavra era conferido pelo homem paleolítico à imagem pintada, pois a coisa em si e sua imagem não se dissociavam, isto é, ter a pintura significava também ter a posse do animal representado. A esse respeito, Germain Bazin assim se manifesta:

[...] provida das mesmas qualidades vivas do ser reproduzido, a imagem é uma operação mágica através da qual o homem manifesta seu poder na ordem cósmica. O artista primitivo era um feiticeiro cujos desenhos tinham um valor encantatório, e se ele dedicava tanta atenção à verdade viva, era para dar às formas o maior valor de reprodução possível, transmitindo-lhes a virtude da própria criatura. (BAZIN, 1980, p. 9).

Sobre a associação entre imagens e a magia, vale a pena lembrar ainda o que diz Sartre (1996, p. 165) a respeito do ato de produzir imagens, seja ele o resultado da ação de uma consciência imaginante ou a habilidade de representar matéricamente a realidade circundante e de forma naturalista, ao modo do homem pré-histórico:

[...] é um ato mágico. É uma encantação destinada a fazer aparecer o objeto pensado, a coisa desejada, para podermos nos apossar dela. Há sempre, nesse ato, algo de imperioso, algo de infantil, uma recusa em levar em conta a distância, as dificuldades. Assim, através de ordens e preces, a criança, de seu berço, age sobre o mundo. A essas ordens da consciência, os objetos obedecem, aparecem.

Os elos entre literatura e pintura, nesse e em vários outros livros de Barros, trazem o

que Liliane Louvel (apud ARBEX, 2006, p.46) define como “pictural”, isto é, “[...] a aparição de uma referência às artes visuais no texto literário, sob formas mais ou menos explícitas com um valor de citação, produzindo um efeito de metapicturalidade textual”. Esse efeito vai intensificar a noção de diálogo que se dá entre arte e literatura; a imagem torna-se não mais visual, mas visível no nível da leitura do texto. Essas idas e vindas do texto à imagem e vice-versa se dão no terreno da memória do acervo artístico do autor/leitor e no plano da intertextualidade metapictural. Nessa relação, há a ausência material da imagem pictórica ou do universo imagético que o texto evoca através de uma substância verbal que é de outra natureza, mas essas substâncias se cruzam deixando as imagens “[...] de certa forma presas na letra do texto, captadas apenas na dimensão do legível” (VOUILLOUX apud ARBEX, 2006, p. 53).

O diálogo da poesia manoelina com o discurso da história da arte é um dentre os vários diálogos que se dão entre a memória pessoal e a coletiva. A conexão que Barros estabelece entre o título de seu livro e a arte rupestre ocorre segundo a categoria intertextual criada por Gerard Genette (2006, p. 9) denominada paratexto, que inclui elementos como título, subtítulo, prefácio, posfácio, advertências, notas de rodapé, epígrafes e outros elementos acessórios do texto principal que possam se referir ao conjunto formado pela obra. Em *Poemas rupestres*, o diálogo com as artes se dá somente através do título, mas é frequente, conforme dissemos anteriormente, encontrar na obra de Barros outras conexões, quase sempre explícitas, com obras e autores da arte europeia principalmente com aqueles que, de uma forma ou de outra, podem ser considerados desconstrutores da linguagem plástica. A título de ilustração, selecionamos abaixo exemplos intertextuais dessa natureza na poesia de Manoel de Barros. Citando Rodin no poema XI da série “Uma didática da invenção”, que integra a primeira parte da obra *O livro das ignoranças*, Barros faz uma analogia entre a atividade do poeta e a do escultor:

Adoecer de nós a natureza:  
-Botar aflição nas pedras  
(como fez Rodin).  
(BARROS, 2008b, p. 19).

Levando-se em consideração que didática refere-se à técnica de ensino e aprendizagem, temos aí em poucas palavras, um metapoema que define a práxis poética de Barros segundo uma linha de pensamento que entende o fazer poético como resultado do delírio do verbo e da ruptura com as combinações lógicas dos vocábulos. “Botar aflição” é

abalar, tirar do estado normal, inventar novos modos de ver e fazer. A palavra aqui se torna portadora de *anima*, repetindo uma prática constante da poesia manoelina, o que proporciona maior estranhamento ao verso: o verbo no infinitivo ensina que para criar é preciso que o poeta (ou o artista) retire as coisas de seu estado de repouso, da mesmice, ou seja, da previsibilidade. A ideia de transformação aparece atrelada à de inquietação, pois o novo não traz certeza, não apazigua, mas ao contrário, desestabiliza. Lendo o poema compreendemos que para se fazer poesia é preciso agir como Rodin, artista que incorporou ao seu fazer artístico os procedimentos fundamentais para o desenvolvimento da escultura moderna, conferindo-lhe um novo papel, paralelo ao que já sucedia com a pintura. Aprendemos que é preciso manter a matéria escultórica – e a poética – à margem do caminho seguro das certezas sedimentadas; é preciso afligir não só as pedras, mas também o idioma e causar distúrbios nas palavras. Rodin dava forma à matéria a partir de seu exterior, colocando em cena forças tais que agem à revelia da estrutura interna do material sobre o qual trabalhava. Dessa forma, rompia com as relações lógicas de movimento visível da figura com o seu arcabouço interno.

Rodin rompeu com a tradição narrativa dos relevos e das esculturas neoclássicas e não trabalhou em obediência aos princípios dessa linguagem. Deixava visíveis as marcas da “aflição” que impingia ao material, fixando a atenção do observador na superfície da obra e permitindo que essa superfície testemunhasse o gesto do artista. As marcas do processo, que Rodin não removia, converteram-se em testemunhos visuais da passagem do material expressivo de um estágio a outro, deixando explícito o ato escultórico e levando o observador a perceber a obra como resultado de um processo. A documentação da feitura da obra antecipa a prática posterior assumida pelos artistas modernos em que o fazer passa a ser parte constituinte do significado da obra. Como resultado desse procedimento, temos uma escultura que deixava de “[...] relacionar o aspecto externo do corpo à sua estrutura interna. Os gestos físicos produzidos pelas figuras de Rodin não parecem originar-se do que sabemos da subestrutura do esqueleto que suporta o movimento do corpo” (KRAUSS, 1998, p. 29). Na obra *Adão* (figura 8), por exemplo, não se consegue determinar que tipo de arcabouço interno poderia explicar as distensões anatômicas da figura.

Concluimos que Rodin, assim como na pequena poética apresentada pelo poema de Barros, não se preocupava com as relações lógicas entre os elementos da obra, mas buscava associações às vezes improváveis, como a “botar aflição” no material para estruturar sua poética visual. Segundo Rosalind Krauss (1998, p. 42), a execução da obra de Rodin:

[...] se dá de um modo tal que sentimos estar observando algo moldado pela erosão da rocha pela água, pelos sulcos deixados pelas ondas na areia, ou pelos estragos causados pelo vento; em suma, por aquilo que associamos à passagem de forças naturais sobre a superfície da matéria.



Figura 8: Auguste Rodin, *Adão*, bronze, 1880.

Fonte: TUCKER, William. *A linguagem da escultura*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 28.

Na escultura *La Danaïde* (fig. 9), Rodin contrapõe a superfície lisa e polida do corpo à rugosidade e aspereza da pedra bruta da qual a imagem emerge, traduzindo no plano tridimensional o contraste entre o produto final e a matéria que lhe deu origem. O artista sempre teve a atenção voltada para a questão da materialidade perceptível do meio, gerando um ato de afirmação da superfície, seja na modelagem da argila ou na escultura do mármore, manuseando a matéria pelo que é, ou seja, como recurso de expressão plástica. Analogamente, Barros também se mantém atento ao material do seu trabalho, a palavra.

Como a referendar os versos de Barros, o historiador de arte Giulio Carlo Argan (1992, p. 145), ao tecer comentários sobre a obra de Rodin, afirma que ele faz:

[...] explodir a estatuária em ondas de massas liquefeitas, sustentadas por tensões lineares súbitas, às vezes espasmódicas; o núcleo plástico ocupa o espaço circundante com efeitos de esbatimentos e dissolvências de luz ao longo dos planos íngremes e irregulares.

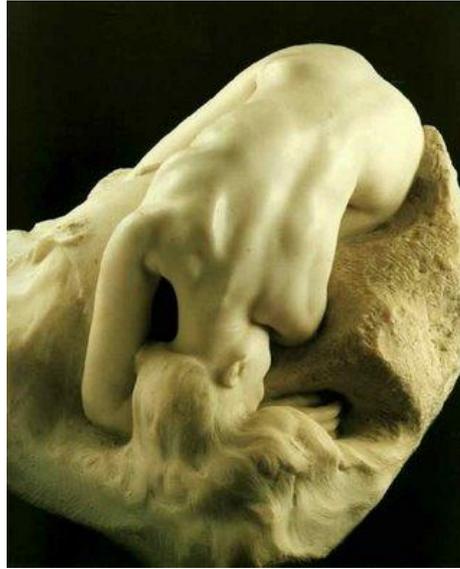


Figura 9: Auguste Rodin, *La Danaide*, mármore, 1884/85.  
Fonte: NÉRET, Gilles. *Auguste Rodin*. 30 Postcards. Köln: Taschen, 1993.

Podemos ver que Rodin não reverencia a figura humana como tal, revelada na maneira desafiadora de lidar com a escultura, destacando-o dos artistas acadêmicos de sua época, seguidores de rumos pré-definidos em arte. Embora os materiais de que dispunha fossem os tradicionais, nas mãos de Rodin eram sentidos e usados como se pela primeira vez. Rilke, ao falar sobre o escultor, diz que ele descobriu:

[...] o elemento fundamental da sua arte e, de algum modo, o germe de seu mundo. Era a superfície – essa superfície de grandeza diversa, variadamente acentuada, cuidadosamente medida, da qual tudo deve nascer – que a partir desse momento seria o tema de sua arte (...). Sua arte não era construída sobre uma grande idéia, mas sobre uma pequena e conscienciosa realização, sobre o que se poderia atingir, sobre um poder. (RILKE, apud TUCKER, 1999, p. 21).

Cada centímetro da superfície de sua escultura é trabalhado, é levado em consideração, é inventado e, portanto, é singular e individualmente expressivo. Fazendo uma analogia entre Barros e Rodin, poderíamos dizer que para o poeta o poema não parte igualmente de grandes temas, mas à maneira dos poetas modernos, ele se constrói a partir das palavras que também são tratadas como se fossem usadas pela primeira vez.

No poema VIII (2008b, p.15): “Um girassol se apropriou de Deus: foi em Van Gogh”, o eu lírico inicia com uma declaração enfática, que é reforçada pelo ritmo ágil do verso. Ao se apropriar de Deus, o girassol do poema é elevado à condição divina, tornando-se fonte de luz e vida, gerando uma tensão por meio da imagem que de imediato

produz efeito de surpresa e sugere algo inacreditável. Diante da metáfora, o leitor poderia se sentir incitado a fazer uma pergunta: como uma criatura poderia se apossar do criador? O verbo “se apropriou” sugere uma inadequação, pois se referir a uma ação impossível de ser efetuada por uma flor, mas que, no entanto, torna-se possível dentro da linguagem poética de Barros, rica em criação de relações novas entre os seres e as coisas.



Figura 10: Vincent Van Gogh, *Os girassóis*, 1888, óleo sobre tela, 100 x 76cm.  
Fonte: BONAFUOX, Pascal. *Van Gogh*. Lisboa: Verbo, 1994.

A pausa gerada pelos dois pontos cria no leitor a expectativa de uma solução para o enigma: na segunda parte do verso o discurso perde o tom de ilogicidade e o eu poético, então, ao revelar o mistério define a natureza do sujeito. Numa metonímia esclarece que se trata de um girassol criado pelo pintor expressionista Van Gogh (fig. 10), deixando o leitor em face de um ato que só através da metáfora seria permitido.

Dessa forma, o eu lírico deixa entrever a força que percebe emanar dessa pintura cujo matiz predominante é o amarelo em saturação máxima, valorizado pelas modulações de luz que conferem à composição uma característica de exaltação à cor, nas várias versões sobre o mesmo motivo que é retomado diversas vezes pelo artista. Os girassóis explodem com intensa vibração na tela e as cores em pinceladas feitas com tinta espessa transformam a superfície do quadro, dotando-o de uma atmosfera plena de vida.

Van Gogh desenvolveu seu trabalho fora de qualquer sistema de pintura de sua época - segunda metade do século XIX - traduzindo a natureza em pinceladas irregulares de cores tais que impossibilitavam qualquer ilusão de ótica que, em última instância, não era um propósito seu, conforme podemos depreender dessa afirmação: “Há muitas sugestões

de amarelo no solo, tons neutros resultantes de mistura de violeta a amarelo; mas pouco me importa a veracidade das cores” (VAN GOGH, 1888, apud CHIPP, 1988, p. 29). O pintor alcançava cores exaltadas e se movia pela necessidade de externalizar o peso interior de suas emoções atormentadas. Em lugar de tentar reproduzir exatamente o que via, usava a cor o mais arbitrariamente possível, exagerava as harmonias cromáticas em combinações simples com o propósito de obter efeitos expressivos: “Quero pintar homens e mulheres com aquele algo de eterno que outrora o halo costumava simbolizar, e que buscamos transmitir pela irradiação e vibração de nosso colorido.” (idem, p. 32).

Barros, conhecedor e fruidor da obra de Van Gogh, compreende que conteúdo expressivo dos seus quadros era determinado exclusivamente pela cor. Através de uma leitura sensível, demonstra reconhecer o papel que a cor desempenha em sua arte e compromete-se com a tarefa de expressar por palavras o que a pintura expressa através de traços e cores, isto é, cria uma imagem para traduzir outra.

Em toda a poesia manoelina podemos ainda encontrar outros textos em que, ao lado das citações, alusões e paráfrases com as quais articula seus versos, o poeta desfia suas memórias e com ela organiza a tessitura de metáforas. Recorta obras e vozes que compõem um plano de memória social como as pinturas/poemas rupestres inscritos para sempre nas rochas, num tempo anterior à palavra, mágico e sagrado, criando a partir de múltiplas conexões a sua própria voz.

## **Diálogos poéticos**

Como ocorre em toda a obra de Barros, alguns poemas que compõem *Poemas rupestres* trazem também as vozes de outros contextos literários e artísticos e para falar da memória implícita nessa intertextualidade propomos uma leitura no sentido de compreender os poemas em sua interação com formulações textuais diversas. Para tanto, selecionamos para análise três poemas que trazem reminiscências de autores modernos e que consideramos mais representativos do paideuma de Barros: “Os dois”, “Maçã” e o poema número 5 da série “Canção do ver”. A esses poemas damos maior atenção sem, no entanto, deixar de mencionar outras incidências de intertextualidade que podem ser percebidas nessa obra como, por exemplo, o título do poema “Sonata ao luar” (p.33), que sugere uma referência explícita ao título de uma obra do compositor Bethowen. Da mesma forma, notamos a referência à mitologia grega no poema 2 de “Canção do ver”: [...] Lembrava a tartaruga

de Creonte / que quando chegava na outra margem do rio / as águas já tinham até criado cabelo”(p.13).O ainda como no poema “Pêssego” (p. 61) em que para falar da importância dos sentidos, especialmente do tato como sentido supremo no desejo sexual, Barros lembra Proust em sua relação de gozo diante do som da voz de Albertine: “Proust / Só de ouvir a voz de Albertine entrava em / orgasmo.”

Outras alusões menos explícitas conectam ainda o texto de Barros a outros discursos alheios à arte, mas que integram o patrimônio do pensamento ocidental, como a referência indireta a Platão e ao Iluminismo no poema “Teologia do traste” (p. 47), comentado no terceiro capítulo deste estudo: “Idéias são a luz do espírito – a gente sabe. / Há idéias luminosas – a gente sabe. / mas elas inventaram a bomba atômica [...]”

Ao propormos uma análise de poemas, não somos movidos pelo desejo de decifrar essa escritura múltipla, mas seguir sua composição, ou como diz Barthes (1988, p. 69), “[...] ‘desfiá-la’ (como se diz de uma malha de meia que escapa) em todas suas retomadas e em todos os seus estágios [...]” e aproximar-nos da poesia de Barros como de uma travessia que arriscamos a percorrer em busca da descoberta de novos sentidos.

## **De chapéu, letras e vaidades**

No primeiro poema selecionado para análise, Barros nos fala através de um texto metapoético da dupla natureza dos *eus* do poema ao mesmo tempo em que deixa perceber a prática intertextual que desenvolve em sua obra:

### O dois

Eu sou dois seres.  
O primeiro é fruto do amor de João e Alice.  
O segundo é lettral:  
É fruto de uma natureza que pensa por imagens,  
Como diria Paul Valéry.  
O primeiro está aqui de unha, roupa, chapéu  
e vaidades.  
O segundo está aqui em letras, sílabas, vaidades  
frases.  
E aceitamos que você empregue o seu amor em nós.  
(BARROS, 2007b, p.45).

Neste poema percebemos que a memória do passado pessoal desliza do plano empírico para alcançar o plano da memória coletiva em que as vozes do patrimônio cultural podem ser ouvidas. Como em todos os poemas de Barros, este também apresenta versos livres em que o ritmo é garantido pelas assonâncias, aliterações e a alternância dos versos de acordo com um padrão de mudança brusca da métrica. Assim, ao primeiro verso, tetrassílabo, sucede um alexandrino que por sua vez precede outro verso de seis sílabas que antecede um verso bárbaro de quinze sílabas, seguindo nesse esquema até o final do poema. Este é composto de treze versos, sendo que cinco apresentam variação métrica de uma a nove sílabas e os outros, mais longos, mantêm uma oscilação entre doze e quinze sílabas, criando na estrutura do poema o que poderíamos considerar uma dicotomia métrica. Essa assimetria amplia a percepção da dualidade do eu, pois o contraste resultante da alternância dos versos cria um desenho na estrutura do texto que contribui com a constituição da ideia de duplicidade e oposição entre os dois seres falados no poema. Note-se ainda que esta ideia se sustenta formalmente em toda a composição por meio da recorrência dos pares de palavras que se repetem – “*primeiro / fruto / segundo / vaidades*” – além da expressão “*está aqui*”.

O título, coerente com a ideia central do poema, prepara o leitor para a apreensão do sentido principal: já no primeiro verso ele se depara com a afirmação do eu lírico que se revela um duplo: “Eu sou dois seres”. Ao colocar de imediato a dupla identidade da qual se investe, ele traz para o poema a reflexão sobre as vozes que habitam o texto poético, não deixando dúvida sobre a natureza metalinguística do poema. Somando-se a isso, as assonâncias que incidem sobre as vogais e e o, ao lado das aliterações da consoante s, contribuem para intensificar e construir a imagem de um ser duplicado. A cadência dos versos parece reproduzir o aspecto plural do sujeito, envolvendo o leitor na sua natureza de ser múltiplo. A palavra final do verso – **seres** – é um palíndromo e como tal, ao ser lida de modo invertido, repete a mesma ordem silábica de forma a representar visualmente no poema a característica de uma imagem especular, que pela própria natureza representa o duplo ou a outra face de um mesmo ser, completando assim a composição dual do eu lírico: temos aí, a construção de sentido que se dá tanto no plano semântico quanto no plano formal ou visual do poema. A palavra **seres** é, assim, mais um recurso que reitera a identidade do sujeito poético que se apresenta através do par antitético: sujeito-lírico / sujeito-empírico.

No segundo verso, o eu que abre o poema se distancia e passa a falar dos dois seres nos quais se oculta e que o constituem, iniciando um processo de comparação entre eles: o primeiro tem origem numa relação natural – “fruto do amor de João e Alice”. Esse ser corresponde ao eu empírico que traz consigo uma história e se apresenta a partir de dados biográficos. A ele se opõe o eu lírico, ou seja, o ser que é definido pelo neologismo “letral” e que é filho da palavra; é um ser de papel, conforme Barthes (1988, p. 76): “[...] o *eu* que escreve o texto, também, nunca é mais do que um *eu* de papel”. Esse ser não se confunde com a figura do autor, aquele ser histórico que tem uma trajetória de vida linear, mas é um ser que existe no texto e é criado a partir dele, ou seja, só se deixa ver no processo de sua construção: “É fruto de uma natureza que pensa por imagens”, natureza que nos permite considerar que a unidade do sujeito lírico corresponde a um constante devir, pois longe de expressar-se como um sujeito já constituído que o poema representaria ou expressaria, ele está em permanente constituição, em uma gênese constantemente renovada pelo poema e não existe fora dele. Sendo um “fruto de uma natureza que pensa por imagens”, é filho do poeta pensador que dirige e organiza sua imaginação criadora.

É interessante notar que o sujeito lírico se representa no poema a partir de uma visão estruturada sobre um eixo de bipolaridade situado entre Natureza e Cultura, de modo que, embora estejam em planos opostos, uma se encontra inelutavelmente impregnada pela outra. A propósito da dualidade do sujeito lírico, Dominique Combe (1999, p. 152) afirma que isso é uma questão que traduz uma tensão inconclusa e que não conduz a uma síntese. Em rigor não existe uma identidade própria do sujeito lírico, impossível de categorizar-se de modo estável, visto que surge de um movimento incessante e duplo que vai do empírico ao transcendental. Isto quer dizer que o sujeito lírico nunca está acabado e, portanto, não se pode afirmar que ele é; sua existência é fruto do entrecruzamento do som com o ritmo e a sintaxe, ou seja, ele é o próprio texto, espaço onde o autor se transforma em sujeito lírico. No entanto, apesar de não apresentar identidade própria, ele é o elemento que une todas as escolhas da qual é constituído o texto poético.

Voltando ao poema, o sujeito lírico, no confronto consigo mesmo, aponta suas duas vertentes e tenta explicitar a constituição de cada uma. Apresenta suas origens naturais e paternas ao lado de suas origens poéticas interligadas indistintamente em seu ser, em uma só pessoa. Os vínculos familiares de um lado e a cultura letrada de outro são aspectos do mesmo

sujeito: pai e mãe deram-lhe a vida humana; Paul Valéry, entre outros predecessores, deu-lhe as diretrizes da construção de seu ser poético - “uma natureza que pensa por imagens”.

O quarto e o quinto verso, ao serem colocados na voz Paul Valéry, reportam-nos ao poeta pensador, apresentando uma construção poética assentada em suas reflexões teóricas. Valéry foi um teorizador da poesia moderna que efetuou uma longa e profunda reflexão sobre seu próprio fazer poético, desenvolvendo um exercício intelectual em torno de uma poética que abrange os mecanismos da criação e da composição de uma obra literária.

No sexto verso, o sujeito lírico estabelece uma semelhança por meio de um nexo comparativo entre sua fala e a de Paul Valéry, que surge no poema como metonímia de poeta. Ao convocar a voz do poeta moderno para juntamente com ele definir as características dos dois *eus* que o compõem, Barros vai assim, num exercício de intertextualidade, buscar na memória o pensamento de outro autor não só para apoiar sua fala, mas para reinscrevê-lo em novo contexto. Esse ato de apropriação torna-se um espaço de proliferação e disseminação capaz de não só reproduzir, mas também de produzir novas ideias, formas, conceitos e conteúdos. Em tal tessitura, os pensamentos do autor e do leitor se intercambiam e o resultado dessa trama se apresenta como um espaço em movimento, sempre aberto a novas configurações em que o mérito da criação ora é do autor, ora recai sobre o leitor, ao qual cabe o exercício de pesquisa das profundezas do texto para decifrar sua lógica. Assim sendo, procuramos compreender as conexões que ele estabelece com o pensamento de Paul Valéry a respeito da natureza do eu lírico. Dessa forma, as circunstâncias da experiência individual de quem analisa o texto poético são os meios que possibilitam um processo de leitura tal que permita perceber os diálogos entre os vários textos – teóricos e/ou poéticos – com o objetivo de compreender as potencialidades das conexões na rede da criação.

Segundo Barthes (1988, p. 67-68), Valéry enfatizou a natureza linguística do autor “[...] e reivindicou ao longo de todos os seus livros em prosa a favor da condição essencialmente verbal da literatura, face à qual todo recurso à interioridade do escritor lhe parecia pura superstição”. Paul Valéry (1991, p. 171) afirmava-se contra o biografismo de raiz romântica, contra a ideia de que a obra reflete o homem e colocava-se contra aqueles que buscam as intenções do autor na obra. Na sua opinião, a biografia e o acúmulo de informações sobre o autor nada têm a ver com a criação de um poema, mas que este é fruto de uma mente que reflete, questiona e organiza as palavras, pois não basta ter uma história de vida para criar

poesia. As referências cronológicas e as biografias, conforme assinala Genette, perdem todo o sentido a partir do momento em que a literatura universal é encarada como:

[...] uma vasta criação anônima em que cada autor é apenas a encarnação fortuita de um Espírito intemporal e impessoal, capaz de inspirar, como o deus de Platão, o mais belo dos cantos ao mais medíocre dos cantores e de ressuscitar em um poeta inglês do século XVIII o sonho de um imperador mongol do século XIII. (GENETTE, 1972, p. 123-124).

De acordo com Valéry, a literatura não reproduz o real partindo do “documento histórico”, nem tampouco da simples observação do presente; a única realidade que existe na arte é a própria arte e, sendo assim, o ser que existe na arte não só é arte, mas é fruto da “natureza” artística, ou como diz Manoel de Barros, é “letral”. A obra literária é, portanto, portadora da sua própria verdade e está desligada da produção do real; não é uma imitação nem expressão direta de um ser biografável: “de unha, chapéu” etc. O texto poético é intransitivo, autônomo e conseqüentemente não nos informa sobre um indivíduo que existe no mundo empírico, mas na realidade da obra: o ser que existe no poema é forma, é letra, é sílaba, é frase. Em resumo, reiterando o que já foi dito, a história de cada um não é garantia de poesia, pois esta é uma arte da linguagem e não:

[...] o que sabemos (ou acreditamos saber) da vida dos autores como se fosse possível conhecer dela a verdadeira dedução íntima e, aliás, como se as belezas de expressão, a concordância deliciosa, sempre...*providencial*, de termos e de sons fossem muito naturais das vicissitudes encantadoras ou patéticas de uma existência. Mas todo mundo é feliz e infeliz; e os extremos da alegria, como os da dor, não foram recusados aos mais grosseiros e às almas menos cantantes. *Sentir* não significa tornar *sensível* – e, menos ainda, belamente sensível... (VALÉRY, 1991, p. 171).

Ao acreditar na construção racional do poema, Valéry insere seu pensamento numa corrente em que a criação poética é reconhecida como fruto de um exercício intelectual, de um trabalho lúcido, rigoroso, naturalmente consciente e que alia a imaginação poética ao pensamento crítico. Esta noção nos leva à ideia de poeta artesão, que labora e re-elabora a linguagem, que trabalha arduamente nos atos de escolha e combinações que podem levá-lo às imagens poéticas, ordenando tudo que é espontâneo ou instintivo. Tal pensamento está em oposição à concepção de arte como resultado da inspiração, uma vez que esta pressupõe ausência de esforço, assim como a existência de um indivíduo possuidor de um dom que é

privilegiado pelas forças divinas e se reduz ao papel de observador ou de mero agente da transmissão, em lugar de se posicionar como sujeito do seu processo de criação, em relação direta com a linguagem. Nesse sentido, as imagens percebidas no poema podem provocar emoção no leitor, mas não são geradas na emoção, mas no pensamento organizado; o que está no poema não é a representação de um estado subjetivo, mas é forma, palavras e todos os elementos disponíveis na linguagem que, reunidos e organizados de um determinado modo, podem despertar no leitor um estado poético, conforme na afirmação abaixo:

Um poeta [...] não tem por função fazer sentir novamente o estado poético: isso é um assunto privado. Reconhece-se o poeta – ou, pelo menos, cada um reconhece o seu – pelo simples fato de que ele transforma o leitor em ‘inspirado’. A inspiração é, positivamente falando, uma atribuição gratuita feita pelo leitor ao seu poeta: o leitor nos oferece os méritos transcendentais das forças e das graças que se desenvolvem nele. (VALÉRY, 1991, p. 101).

Problematizando o papel da inspiração no processo de criação, Valéry situa-se no campo oposto aos dos poetas românticos que objetivavam transmitir suas emoções e sentimentos mais íntimos. Segundo ele, o autor não está presente na obra; o eu que fala na obra é ficcionalizado e, portanto, só existe na realidade do texto: a condução desse pensamento atesta a convicção de que a obra tem origem no trabalho intelectual e não constitui, dessa forma, um duplo do homem. Essa concepção anti-romântica da produção literária distancia-se da idéia de que a poesia é a manifestação confessional do conjunto de experiências vividas por um determinado indivíduo e aproxima-se da idéia de poesia como artifício. O eu que a produz não é o mesmo que transita em sociedade, mas conforme já dissemos, é aquele que se faz na obra. O que atrai Valéry na poesia não é diretamente a obra, mas os atos mentais que levam à sua realização; atos que ele coerentemente chama de produção. Para ele o poeta tem como tarefa promover a sensação de união entre a palavra e o espírito, visto que considera a criação como um fruto do pensamento, pois este é:

[...] em suma, o trabalho que origina em nós o que não existe, que lhe empresta, queiramos ou não, nossas forças atuais, que nos faz tomar a parte pelo todo, a imagem pela realidade e que nos dá a ilusão de ver, de agir, de suportar, de possuir independentemente de nosso querido velho corpo [...] (idem, 1991, p. 206).

Em seu texto *Poesia e pensamento abstrato*, Valéry (1991, p. 208) declara que seu trabalho, com bastante frequência exigia dele uma quantidade de decisões e escolhas que demandavam um esforço de reflexões, sem as quais “[...] todos os dons possíveis da Musa ou do Acaso continuariam sendo materiais preciosos em um canteiro de obras sem arquiteto”. Barros alinha-se com essa concepção de poesia ao dizer que:

[...] inspiração é um entusiasmo para o trabalho, um estado anímico favorável à poesia, mas não chega por si só a fazer arte [...] Seria, quando muito material sobre que trabalhe o artista – como para o oleiro é o barro. Poeta tem de imprimir sobre esse barro a sua técnica, escolhendo, provando, cortando as palavras, até que as coloque à sua feição e ganhe uma estrutura própria, com um sentido, um som e um ritmo próprios. Poesia não é feita de sentimentos, mas de palavras, palavras, palavras – já se repetiu tanto. (BARROS, 1990, p. 309).

A partir dessa concepção de poesia, é lícito falar que para Valéry a única realidade que existe na obra é a própria obra e, sendo assim, esta se torna portadora de sua própria verdade. Não sendo a literatura uma imitação nem expressão direta do real, não haveria sentido buscar o autor no texto onde, aliás, só é possível encontrar um ser constituído por meio dos recursos linguísticos. Valéry (1991, p. 164), considerando a literatura como uma atividade específica da linguagem verbal, declara que esta lhe interessa na medida em que resulta de um exercício do espírito apoiado nas propriedades “excitantes da linguagem”.

Ao falar que Paul Valéry diria que o segundo ser é “fruto de uma natureza que pensa por imagens” o eu lírico declara não só conhecer, como comungar com as noções do poeta a respeito da autoria. De acordo com Barthes (1988, p.68), essas noções permitem que se afirme que ele: “[...] não cessou de colocar em dúvida e em derrisão o Autor, acentuou a natureza linguística e como que ‘arriscada’ da sua atividade [...]”.

No entanto, o eu lírico não deixa, de certa forma, de colocar o autor como um passado do texto e também de si próprio. A apresentação dos dois seres segundo uma ordenação, que designa o eu empírico como o primeiro e o lírico como o segundo, sugere a convicção de que um antecede o outro, ou seja, para que o eu lírico surja no texto é necessário que pré-exista a figura do autor. Desse modo, pode-se dizer que o eu empírico é o passado, pois os dois seres colocam-se numa mesma linha dividida em um antes e um depois: o *primeiro* e o *segundo*. O eu empírico existe antes do poema, tem história, pensa, sofre, vive. Mas para Barthes (1988, p.69), segundo uma concepção moderna de autor, se o poeta quisesse se exprimir “[...] deveria saber que a ‘coisa’ interior que tem a pretensão de traduzir não é senão um dicionário todo

composto, cujas palavras só se podem explicar através de outras palavras, e isto, indefinidamente [...]”.

O sexto verso – “Como diria Paul Valéry” - divide o poema em duas partes: a primeira não deixa dúvidas quanto à dupla natureza do eu lírico e fala das suas origens diversas; a segunda aponta ao leitor as características que distinguem e ao mesmo tempo unem as duas vozes que sustentam os poemas manoelinos. A expressão *está aqui*, que se repete nos versos sete e nove, significa estar no poema, diante do leitor, ou pode ainda se referir à situação dos dois seres no momento da criação do texto.

A imagem do ser duplo traz ainda consigo a ideia de fragmento, de incompletude que se configura de modo mais contundente no sétimo verso, quando o eu empírico, filho de João e Alice, é representado metonimicamente – “de unha” - acrescido de acessórios e atributos próprios de um ser humano: “de roupa, chapéu e vaidades”. A outra face desse eu fragmentado se reconhece como descendente de Paul Valéry ou das imagens, como um ser feito de palavras. A construção da imagem do ser humano é reforçada pela assonância conferida pela vogal **u** que une as palavras escolhidas para desenhar sua figura: **unha, roupa, chapéu**. As repetições sonoras ainda enfatizam que os vocábulos se referem a partes de um mesmo todo, convidando o leitor para completar uma gestalt.

No nono verso, a aliteração conferida pela sibilante **s** e a gradação dos vocábulos – da unidade fonética *letras* até às *frases* – constroem a imagem do eu lírico, o ser de papel, fruto do poema: “O segundo está aqui em letras, sílabas, vaidades / frases.”

O sétimo verso liga-se ao anterior pelo recurso do enjambement, completando a descrição do primeiro ser com o uso de um substantivo abstrato que igualmente faz parte da composição do eu poético, no oitavo verso. Ambos os seres têm em comum uma propriedade que não se vê, mas que os caracteriza e funciona como um elo entre as faces dos dois eus: *vaidades*. O termo comum aos dois se encontra no plural, sugerindo dessa forma que, além de ser um atributo múltiplo, pode ainda comportar várias conotações.

Para cada termo que designa o primeiro ser, o empírico, corresponde outro na composição do segundo, o “letral”. Usando uma linguagem matemática poderíamos dizer que: *unha* está para *letras*, assim como *roupa* está para sílabas, como *chapéu* está para *frases*, formando duas imagens que se unem no contraste.

Nos dois últimos versos, o eu lírico que se havia colocado inicialmente como dois seres, usa o verbo no plural para reafirmar essa duplicidade. O poema que se abre com o pronome

**eu**, fecha-se em **nós**, numa moldura que poderíamos considerar um autorretrato ou ainda a consciência da natureza do sujeito poético como duas identidades indissociáveis. Unem-se dessa forma duas realidades diversas, mas que se complementam. Esse verso dirige-se diretamente ao leitor – *você* - revelando-lhe a expectativa que as duas vozes do poema esperam dele: “E aceitamos que você empregue o seu amor em nós” e ao aceitar o amor do leitor, os *eus* do poema confirmam as vaidades anunciadas anteriormente e, de forma quase irônica, revelam o desejo de ser admirado.

## Palavra mulher

### Maçã

Uma palavra abriu o roupão pra mim.  
Vi tudo dela: a escova fofa, o pente a doce maçã.  
A mesma maçã que perdeu Adão.  
Tentei pegar na fruta  
Meu braço não se moveu.  
(Acho que eu estava em sonho.)  
Tentei de novo  
O braço não se moveu.  
Depois a palavra teve piedade  
E esfregou a lesma dela em mim.  
(BARROS, 2007b, p. 69).

Estamos novamente diante de um poema de versos livres, como é característico na obra de Manoel de Barros. O ritmo se sustenta nas assonâncias e aliterações que desenham o fio condutor da leitura, principalmente na consoante **m** cujo som reverbera em toda a estrutura, a começar pelo título: é o som que inicia e termina o poema – **maçã** e **mim** – fechando o sentido em torno do vocábulo que é o assunto central. Logo à primeira vista, percebe-se o recurso de intensificação do conteúdo através do plano formal, que decorre da referência constante à palavra-chave, seja pela sua recorrência ou por meio da repetição de seu som final – a vogal nasalada **ã** - que percorre o poema como um eco da palavra *maçã*, presente nos encontros vocálicos tônicos das palavras *roupão*, *Adão* e *não*. Acrescente-se a isso a recorrência de rimas internas que incidem sobre a sílaba **ma**, naquelas palavras que se referem à fruta, direta ou metaforicamente, como nos vocábulos: *uma*, *maçã*, *mesma*, *lesma*. A sílaba **es**, da mesma forma, cria uma rima toante que ressoa no poema representando a *maçã da palavra*, através

dos vocábulos: *escova, mesma, estava, esfregou e lesma*. Essas repetições sonoras criam um ritmo tal que faz com que o poema se dobre sobre si mesmo e procure suas referências internamente no corpo do texto, criando uma redundância que mantém o leitor preso ao sonho do eu lírico, entendendo-se sonho aqui como algo que se deseja intensa e quase obsessivamente. Por outro lado, as repetições aos pares de diversas palavras, tais como: *maçã, palavra, dela, não, moveu e mim* criam um ritmo binário ao longo do poema, algo como a sístole e a diástole, reproduzindo o pulsar da vida no corpo do texto e o pulsar do corpo diante da expectativa do gozo.

De imediato, chama-nos a atenção o caráter icônico do poema que se organiza como uma narrativa condensada, com início, meio e fim, organizada através de uma sequência de imagens, diante das quais o leitor é levado a compor mentalmente o “enredo” que o eu lírico lhe apresenta, cujo efeito geral é o de um ato curto que se desenrola num plano onírico em que ele se vê em contato íntimo com uma palavra. Essa característica narrativa do poema é um traço comum na poesia de Manoel de Barros, conforme observa Kelcilene Rodrigues (2006, p. 53) em seu estudo sobre o autor.

A simples leitura de “Maçã” é suficiente para envolver o leitor em um clima que a princípio tangencia o *nonsense*, para depois mergulhá-lo numa atmosfera lúbrica. Os dois primeiros versos colocam o leitor diante da clara conotação sensual que domina o poema, através do relato que à primeira vista soa como algo insólito e que provoca certo estranhamento, tendo em vista que o erotismo aparece associado à *palavra* e que se configura como seu devir-mulher. Esta imagem poderosa que abre o poema e eleva a palavra à esfera do humano pode causar, ao mesmo tempo, certa curiosidade ao se constatar que a palavra tem um corpo e que ele é feminino. As associações inquietantes, que a princípio podem deixar o leitor intrigado, ganham sentido à medida que ele se dispõe a embarcar no universo lúdico dessa pequena “história” em que a palavra é representada metaforicamente como uma mulher, que sensualmente se desnuda e se oferece ao poeta: “Uma palavra abriu o roupão pra mim”. A metáfora que desencadeia a transformação da palavra poética deriva dos componentes dos dois primeiros versos que se apóiam no vocabulário pertencente a um mesmo universo: abrir o roupão, ver a escova, o pente e a maçã são elementos da descrição de uma cena de sedução própria do jogo sexual.

O vocábulo *roupão* insinua que aquilo que é visto está em relação direta com o corpo; o gesto de abrir a roupa provoca a reação de um eu lírico que se deslumbra na descoberta de

uma palavra que se exhibe em sua totalidade. A abertura, resultante do movimento que deixa a nu um corpo, impregna o poema com um forte apelo erótico, criando uma atmosfera de sensualidade em que ecoam as palavras de Roland Barthes em *O Prazer do Texto*, que ao se referir sobre o lugar do erótico no corpo, na cultura e na palavra, assim o define:

O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há zonas erógenas (expressão, aliás, bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento. (BARTHES, 2006, p. 15, grifo do autor).

O que se pode considerar a respeito da fenda desse roupão que se abre, é que ela traz o caráter do inesperado e faz vir à tona o desejo do sujeito em se mostrar, em se dar a conhecer na intimidade do exercício de seu processo poético; é a linguagem da poesia se revelando como força inovadora, surpreendente o suficiente para ser capaz de perturbar as referências com as quais o leitor se aproxima do texto. Mas passado esse primeiro impacto diante de uma palavra que se expõe, é possível ao leitor verificar que o poema pode se reduzir a uma estrutura racional; existe um fio condutor lógico subjacente a essa imagem incomum, sustentando a produção e organização fantástica das metáforas e que poderia ser resumido do seguinte modo: para o poeta, o trabalho com as palavras deve ser um prazer que pode se equiparar ao prazer sexual. O desejo de atingir a palavra em seu estado mais puro e descobrir *tudo dela*, isto é, todas as suas possibilidades semânticas, pode se alinhar com o desejo carnal de um homem por uma mulher. Assim, ao transmutar a palavra em fêmea, o sujeito lírico está tecendo uma analogia que traduz a força e a natureza do seu fazer poético.

Entre o primeiro e o segundo verso podemos perceber uma relação no plano semântico de causa e efeito: abrir o roupão para permitir que se veja *tudo*. No ato de mostrar-se, reside um componente exibicionista ao qual corresponde, no sentido oposto, uma atitude de voyeurismo: ver torna-se uma promessa de posse; ver é a possibilidade de conhecer. Aqui, a *palavra* aparece dotada de uma concretude tal, que torna possível para o eu lírico ver “tudo dela”, isto é, ela tem um corpo que se mostra até às partes mais íntimas: “a escova fofa, o pente a doce maçã”, metonímias de mulher, formadoras de uma imagem que não deixa dúvida de que se trata de uma referência ostensiva à genitália feminina. A ênfase na associação da *palavra* com a mulher concretiza-se, então, no animismo que lhe é conferido. A imagem se

materializa numa sensualidade progressiva que se dá por meio de uma sequência de vocábulos associados ao sexo, culminando na *doce maçã*, parte mais recôndita da *palavra* desnuda, lugar de realização plena do desejo, lugar de onde pode jorrar vida e sentidos novos: lugar “fontana”, como diria Manoel de Barros. Os vocábulos que compõem essa enumeração e designam o *tudo* da *palavra* associam-se facilmente à idéia de erotismo e sedução: a “*escova fofa*” que é uma metáfora dos pelos pubianos; “*o pente*”, que em anatomia corresponde à porção anterior da pelve e ainda o vocábulo *maçã* que intensifica a atmosfera erótica insinuada desde o primeiro verso: a fruta doce é parte do corpo, justamente aquela em que reside o maior apelo sexual.

Os dois pontos que introduzem a enumeração do segundo verso, associados à vírgula, impõem duas pausas que constroem um estado de suspense e preparam a entrada da palavra principal: *maçã*. É importante observar ainda, que o vínculo que se dá entre os vocábulos no plano semântico é intensificado pela repetição expressiva da vogal *o* que desenha uma união entre os significantes, traduzindo a relação existente entre os significados, partes constitutivas de um todo, ampliando assim o sentido geral do verso.

Acreditamos que nesse ponto da leitura provavelmente o leitor já terá associado a *maçã* do poema ao fruto proibido do mito bíblico da criação do mundo, associação que se confirma no verso seguinte: “A mesma maçã que perdeu Adão”. A expressão *a mesma que* qualifica e não deixa dúvida sobre qual maçã o eu lírico se refere: não é uma fruta qualquer dentre outras, mas é identificada como o fruto proibido do Gênesis; é aquela que integra o imaginário da civilização ocidental e é reconhecida como símbolo da tentação e do pecado original. A explicação contida no verso indicia a intertextualidade do poema com um texto que faz parte da memória social, texto esse que relata a transgressão cometida por Adão e Eva ao comer o fruto da *Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal*, fruto que levou Adão ao pecado e à perdição. A referência ao primeiro homem impõe à palavra *maçã* uma carga temporal que a faz integrar um espectro amplo de referências dentro cultura ocidental que a tem fixado como um símbolo erótico. A fruta maçã, por si só uma imagem sensual, tem seu potencial erótico ampliado na vinculação que se faz com o mito religioso e na conjugação com os outros vocábulos de uma enumeração gradativa na qual ela é o ápice: *escova* > *pente* > *doce maçã*.

Do quarto ao quinto verso ouvimos o eu lírico falando de sua reação diante da cena que lhe foi dada a contemplar. Esta mudança no eixo do relato faz com que o leitor desvie a atenção do objeto de sedução para a voz que fala no poema e participe da luta do sujeito lírico

em face do desejo e da impossibilidade de transformá-lo em ação. Assim é que, no quarto verso, se diz tentado a tocar nessa *fruta*, o que sugere a possibilidade da recriação do pecado original. Note-se que o verbo *tentar* pode assumir tanto o significado de empreender esforços no sentido de se atingir um objetivo quanto corresponder ao estado de se deixar seduzir por alguém, de forma a enriquecer as possibilidades semânticas pela dubiedade que o vocábulo apresenta dentro do poema. A precisão na escolha do verbo se ajusta com perfeição à ideia de sedução frente ao desnudamento de uma mulher. Além disso, o clima de sedução é intensificado pela repetição anafórica do verbo, assim como a repetição do quinto e do oitavo verso com ligeira modificação: “Tentei pegar na fruta” e “Tentei de novo.”

O verso seguinte, destacado entre parênteses – (Acho que eu estava em sonho) - interrompe o fluxo dos acontecimentos ao criar uma pausa no poema e traduzir um momento de reflexão do eu lírico na tentativa de encontrar uma explicação para seu próprio espanto. E é num tom confessional que ele se dirige ao leitor para levantar a hipótese de estar em sonho, hipótese que se expressa através do verbo *achar*.

Admitindo-se que se trata da descrição de um sonho, temos a liberdade de pensar em desejos reprimidos, conforme a concepção freudiana de sonho, que se manifestam no inconsciente: seria desejo do eu lírico manter uma relação sexual com a *palavra*? Ao que tudo indica é nesse caminho que segue seu intento, mas na verdade, aquilo que vê e quer tocar é uma imagem que ele mesmo cria. Mas em decorrência da irrealidade sensível da imagem é impossível naturalmente tocá-la: “Meu braço não se moveu”. No entanto, assim como na atividade poética, que é feita de tentativas, erros e acertos, o eu lírico continua tentando perseguir esse sonho, mas novamente o corpo não logra atingir seu objetivo: “O braço não se moveu.” A impossibilidade de ação é condição do eu que nos fala, condição esta que desloca o papel de sujeito para a *palavra*; é a ela que é dada a função de agir e resolver o impasse que se configurou no poema. O obstáculo que se interpõe entre o sujeito lírico e seu intento é facilmente derrubado pela  *piedade* da palavra: dotada de características humanas, ela tem sentimentos e é capaz de atender aos seus desejos para concretizar uma relação que se faz carnal. O advérbio *depois*, que abre o penúltimo verso, confirma a sequência temporal e alinhava o caráter diacrônico dos fatos, reafirmando a característica narrativa do poema, estruturada num tempo linear: depois da sedução, dos esforços empreendidos na conquista, o eu poético tem, enfim, seu sonho realizado.

É bom lembrar que, no entanto, a analogia com o mito da criação pode levar a uma leitura imediata do poema que incorreria na sobreposição da história da tradição cristã ao seu sentido; não podemos perder de vista que o eu lírico abre o poema se referindo à *palavra* e é a ela que devemos nos reportar em busca da chave que poderá nos levar à sua tradução. É interessante observar, como o poeta vai tecendo um conjunto de relações significativas que irão configurar um texto em que o erotismo, sem dúvida, associado à maçã está presente, mas após essa primeira alusão, devemos nos perguntar sobre o que é que realmente o eu lírico nos fala, o que é que ele realmente viu? Sendo uma palavra que abre o roupão e deixa que ele veja tudo, com certeza o visto é a palavra em estado de poesia. Desse modo, o sujeito lírico erotiza o fazer poético que ele relaciona com a restrição ao erotismo presente no mito bíblico da criação do homem.

Nos dois últimos versos o eu do poema volta a falar da palavra que, através da prosopopeia, age, tem corpo, seduz e é capaz de demonstrar sentimentos. Isto se constata pelo uso do vocábulo *piedade* que confirma a palavra como ser ativo, capaz de reconhecer o sofrimento do poeta em face do esforço empreendido no trabalho de alcançá-la em sua nudez. Como num ato sexual, o eu lírico atinge o clímax ao ser tocado pela palavra como se esta aderisse ao seu corpo. Essa imagem é um elemento importante para a compreensão do poema como um todo: da revelação inicial, passando pela tentação até à comunhão final, percebe-se o conhecimento mais profundo da natureza da palavra. Aqui a palavra *lesma*, metonímia de vulva, associada ao emprego do verbo esfregar, designa um transbordamento de lascívia que pode emanar do ofício do poeta.

É oportuno ressaltar que esfregar é um verbo, que ao lado de outros como: grudar, encostar, pisar, como também lamber, escorrer, pingar, aparecem com frequência na obra de Barros. Mas é a palavra *lesma* que chama mais atenção por sua incidência e pela maneira como é utilizada: representa um contato direto dos seres com as coisas, devido à associação que o poeta faz à sua característica de se arrastar sobre as superfícies, imprimindo-lhes sua marca através de um rastro de muco luminescente. Sobre ela, Barros (1990, p. 341) assim se manifestou: “A lesma que aparece repetidamente em meus escritos é uma coisa voraz que tem sempre a carne pregada em algum delírio meu.”<sup>6</sup> Vários são os poemas, conforme no exemplo abaixo, em que aparece a referência a esse molusco que, em princípio, causa repugnância à

---

<sup>6</sup> A associação da imagem do molusco a Manoel de Barros é explorada no filme curta-metragem *Caramujo-flor*, dirigido pelo cineasta Joel Pizzini, em 1988. No filme, que é dedicado ao poeta e à sua poesia auto-reflexiva e criadora, a narrativa fragmentada intercala os recortes de cenas e poemas com imagens de caramujos.

maioria das pessoas, mas que na poesia manoelina, ao lado da companhia de outros seres e coisas desprezadas pela sociedade, compõe um léxico poético:

Lesma, s.f.

Semente molhada de caracol que se arrasta sobre  
as pedras, deixando um caminho de gosma  
escrito com o corpo  
Indivíduo que experimenta a lascívia do ínfimo  
Aquele que viça de líquenes no jardim.

(BARROS, 1990, p. 215).

Outro aspecto que podemos perceber, ainda, na analogia do processo poético com o mito bíblico, refere-se ao paralelo entre a transgressão inerente ao fazer poético e a desobediência de Adão ao comer o fruto proibido da *Árvore da Sabedoria*. A relação do sujeito poético com a palavra é analogamente uma ação transgressora: para alcançar o sentido inicial de uma palavra, apalpar o invisível e descobrir significados ocultos, assim como criar outros, é preciso “cair em tentação” e cometer pecados linguísticos, desobedecer às normas, arriscar-se a ser expulso do paraíso. Assim, o eu que nos fala no poema, ao ver *tudo* da palavra pode conhecê-la profundamente para dominar os meios de transformá-la. Ao falarmos do olhar como fonte do conhecimento, reportamo-nos a Marilena Chauí (2006, p. 83) quando assinala que a visão, em todas as teorias do conhecimento é “[...] o centro e a forma canônica do conhecimento e da verdade [...] Evidência significa ver completa, plena e perfeitamente alguma coisa tal como ela é. A verdade é uma evidência porque é o olhar intelectual que vê plena e perfeitamente o que uma coisa é em si mesma, em sua essência e em sua realidade.” Dominar essa realidade é o caminho que permite atuar sobre ela e transformá-la num constante vir a ser.

Desde o princípio do texto, o leitor se encontra diante de um exercício de metalinguagem em que o eu lírico se refere ao processo do fazer artístico e ao prazer de criar e recriar o mundo através da palavra poética: um exercício de deslumbramento, de revelação, de gozo e também de tentativas que nem sempre levam ao êxito imediato, como tentar chegar ao âmago da palavra: à *maçã* dela. O eu que viu a palavra não é só um observador, mas é também quem fala e quem atua. Ao se mostrar seduzido pela fruta, demonstra a intenção de atingir a palavra original, antes mesmo que ela se contamine por camadas de significados ao longo do tempo. Nesse poema, a poesia é gênese, início de um novo universo em que o eu lírico nos convida a assistir ao espetáculo do seu processo de criação e expõe a modalidade de sua

relação com a palavra. No modo de ser sensual dessa *palavra* atuante, é possível reconhecer uma poética que se resume na transformação do processo de criação num prazer orgástico, na ressignificação do trabalho árduo do poeta que em cada verso “[...] recoloca a questão do princípio, como se a cada passo o poema arriscasse a não tomar forma; o poeta a perder-se de si mesmo; a poesia a não ser.” (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 46). Ao final, o quadro inusitado resulta em alegoria da produção poética, e completa o sentido reflexivo que sustenta o poema.

De certa forma, nesse poema ressoa o desejo presente em “No aspro”, analisado no terceiro capítulo, e dá continuidade ao projeto de “descascar” e desnudar a palavra.

Dando continuidade à busca pela memória cultural subjacente à obra de Barros, encontramos neste poema mais uma possibilidade de intertextualidade e que é apresentada de imediato no título, que remete o leitor ao poema homônimo do poeta moderno Manuel Bandeira, escrito em 1938. Tomando como referência o minucioso *Ensaio sobre “Maçã” (Do sublime ao oculto)* escrito por Davi Arrigucci Jr. (1990, p.21-44), procuramos, sem perder de vista as divergências entre as duas obras, encontrar pontos de interseção entre o poema de Barros e o de Bandeira.

#### Maçã

Por um lado te vejo como um seio murcho  
Pelo outro como um ventre de cujo umbigo pende ainda o cordão placentário

És vermelha como o amor divino

Dentro de i m pequenas pevides  
Palpita a vida prodigiosa  
Infinitamente

E quedas tão simples  
Ao lado de um talher  
Num quarto pobre de hotel.  
(BANDEIRA, 1990, p. 21).

Enquanto em Barros a palavra *maçã* é usada em sentido figurado e seduz o poeta, em Bandeira a palavra aparece em sentido próprio e é a própria fruta que se torna objeto temático. O erotismo que é o fio condutor da ação no poema de Barros pode ser percebido também, embora menos ostensivo, em Bandeira. Segundo Arrigucci Jr. (1990, p. 35), há uma sugestão erótica implícita nos dois primeiros versos que se torna mais direta no terceiro: “És vermelha como o amor divino”. Através desse verso, o erótico se concretiza na cor que confere à fruta

um aspecto sensorial e sedutor sobre um fundo sagrado que se faz presente no verso “[...] ao ligar o vermelho da cor ao amor, dando-se a este, porém, a dimensão transcendente do sagrado.” Guardadas as devidas diferenças quanto à dimensão que a maçã assume em cada um dos poemas (ao amor sagrado se opõe o amor carnal e profano na obra de Barros), não resta dúvida de que em ambos a fruta é imagem sensual, cuja profundidade mítica paira sobre a superfície do texto e de que ela é tomada duplamente em sua dimensão arquetípica.

A *maçã* em Bandeira aparece como “[...] imagem recorrente de duplo sentido (o simples que esconde o complexo), vem envolta no fascínio do mistério e da revelação: do que atrai por se esconder.” (idem, 1990, p. 37). Ao contrário, em Barros o fascínio se aloja no ato de se desvelar e atrai porque se mostra por inteiro.

Enquanto para Barros a *maçã* é objeto de representação que ecoa imagens primordiais, talvez rupestres, Bandeira a representa “[...] de forma realista, no espaço interior burguês, onde um pobre poeta de passagem a apascenta com os olhos em seu canto. Completa-se no recolhimento desta vida silenciosa e contemplativa o quadro de uma natureza morta.” (idem, p. 44). É como um quadro de natureza-morta que a maçã é comparada por Arrigucci Jr. à pintura de Cézanne que explora o mesmo tema (fig. 11). A maçã se dá a ver como objeto de contemplação, que no poema é analisado e explorado como um escrutínio do olhar cubista sobre os diversos pontos de vista de um objeto. Ao contrário, no poema de Barros ela se dá a ver de maneira ativa e se insere numa narrativa condensada e dinâmica na qual a *maçã*, a *palavra* e o eu lírico são personagens. Aqui, ela não é analisada, mas desejada.



Figura 11: Paul Cézanne, *Pommes et biscuits*, 1879-1882, óleo sobre tela, 45x55 cm.

O poema de Barros é construído sobre uma atmosfera onírica, insólita, enquanto o de Bandeira tem como cenário o prosaísmo de um cotidiano simples de “um quarto pobre de hotel”, aonde o amor ao final retorna depois de se aproximar do divino.

Arrigucci Jr. (1990, p. 44) assinala que uma concepção geral de poesia toma forma no poema de Bandeira, aspecto que igualmente pudemos observar em Manoel de Barros. O poema de Bandeira “[...] encerra uma lição de vida e de poesia... E por ela, por fim se entende que a poesia, como a natureza, ama ocultar-se.” (idem, p. 44). O poema de Barros, apesar de conter também uma poética, nele a poesia se assenta na revelação do sentido oculto e original da palavra e no prazer orgástico de alcançá-lo.

Nos dois poemas o eu lírico se identifica com a maçã e por ela se expressa: a maçã é integrada à dimensão subjetiva do olhar de cada um, revelando, cada um a seu modo, uma atitude que se exprime e se identifica através dela. Em ambos ela é objeto de reflexão de um eu lírico, mas enquanto no poema de Bandeira o eu que fala se dirige à maçã e lhe diz como a vê, em Barros, o interlocutor é o leitor e é a ele que o eu lírico se reporta para falar da maçã que ele deseja e que nada mais é que o nascedouro da palavra.

Um ponto de convergência entre os dois poemas, que a nosso ver se impõe sobre os demais, é associação da maçã a partes do corpo feminino. Assim, em “Maçã” de Bandeira temos: “Por um lado te vejo como um seio murcho / Pelo outro como um ventre de cujo umbigo pende ainda o cordão placentário” e em Barros a *maçã* corresponde à parte mais recôndita do corpo feminino, não deixando dúvida que em ambos o corpo da mulher se faz presente.

Encontramos ainda outros elementos no poema de Barros que faz conexões com a obra do poeta moderno. Dessa vez não se trata do poema “Maçã”, mas de outro que, de forma mais direta, também se refere ao universo das artes plásticas. Referimo-nos ao poema “Água-forte”<sup>7</sup>, do qual transcrevemos abaixo as duas primeiras estrofes e cujo título faz uma associação com um dos processos da gravura em metal: a água-forte, que através da ação dos ácidos sobre uma placa de metal, produz matrizes que imprimem imagens em que as linhas pretas criam contraste sobre o fundo branco do papel.

Para Antônio Cândido (1970, lxi) “Água-forte” é uma poesia construída segundo uma “[...] técnica de oposição marcante de cores ou de superfícies, de espaços plenos e espaços vazios alternando-se secamente, sem o recurso tradicional das ‘passagens’: O preto no branco /

---

<sup>7</sup> “Água-forte” integra a obra *Lira dos cinquent’anos*, de 1940.

O pente na pele”. Neste poema é perceptível a transposição do processo que é característico da gravura em metal para sua organização composicional. A oposição demarcada, à qual Antônio Cândido se refere, transfere para o plano sonoro e visual do poema o efeito da técnica de gravação que em seu contraste máximo não apresenta meios tons.

Água-forte

O preto no branco,  
O pente na pele:  
Pássaro espalmado  
No céu quase branco.

Em meio do pente,  
A concha bivalve  
Num mar de escarlata.  
Concha, rosa ou tâmara?  
(BANDEIRA, 2006, p. 47).

Nas duas estrofes encontramos o mesmo vocábulo usado no poema de Barros para se referir a uma parte do corpo feminino, que por sinal é de uso pouco corrente. Por duas vezes a palavra *pente*, com a mesma conotação, aparece na construção de versos que revelam um clima de sensualidade. A concha bivalve, parte rígida dos moluscos formada por duas partes e que protege a maioria deles, é uma imagem que faz alusão clara ao órgão genital feminino e que se confirma no verso seguinte: “Num mar de escarlata”

O poema foi escrito em 1940 e, portanto, quando Manoel de Barros escreveu o seu “Maçã”, aquele já estava inserido num acervo memorialístico. Não é improvável, portanto, que Barros tenha intencionalmente resgatado essa imagem e aproximado as duas metáforas, que são construídas com elementos retirados de um mesmo universo semântico, para tecer seu poema com as reminiscências de Manuel Bandeira, recontextualizando uma das vozes da poesia moderna.

As semelhanças dessas duas metáforas são evidentes e não resta dúvida de que os dois poetas lançam mão de analogias comuns para a construção das imagens que se referem ao sexo feminino, permitindo que tracemos, dessa forma, uma linha direta entre os termos que as constituem nos dois poemas: *pente* > *maçã* > *concha bivalve* > *lesma*.

As conexões lesma-vulva / maçã-vulva / concha bivalve-vulva fazem parte de um mesmo léxico, sem deixarmos ainda de mencionar a presença do vocábulo raramente usado

para se referir à região pubiana, o *penete*. Na pergunta que encerra a segunda estrofe, cada um dos termos *concha*, *rosa* e *tâmara* é a manifestação do próprio sexo, o que nos faz lembrar que existe ainda um ponto em comum entre os dois poemas: a associação do sexo feminino a uma fruta.

Tanto em um quanto noutro poema o amor é representado a partir da experiência do corpo, descrita em seus aspectos mais imediatos, captados das vivências do cotidiano e sintetizados em metáforas capazes de reduzi-los ao essencial e transformá-los em poesia.

A recorrência do vocábulo *penete* como significado de púbis ocorre também no poema “A filha do rei”<sup>8</sup>, que Manuel Bandeira escreveu em 1936:

#### A filha do rei

Aquela cor de cabelos  
que eu vi na filha do rei  
- Mas vi tão subitamente -  
Será a mesma da axila,  
Do maravilhoso pente?  
Como agora o saberei?  
Vi-a tão subitamente!  
Ela passou como um raio:  
Só vi a cor dos cabelos.  
Mas o corpo, a luz do corpo?  
Como seria o seu corpo?  
Jamais o conhecerei.  
(BANDEIRA, 1970, p. 136).

Da mesma forma, o corpo feminino está em evidência num poema em que a mulher é tomada pela cor dos cabelos que, por sua vez, se associa eroticamente à cor dos pelos da axila e do púbis: *maravilhoso pente*. No poema em questão, do mesmo modo que no poema de Barros, surge uma mulher que se dá a ver subitamente. Nos dois textos poéticos encontramos uma aparição que se mostra como uma epifania: em Barros é a revelação de uma palavra como mulher, em Bandeira é uma mulher que se dá a ver por meio de imagens que se referem à luz e ao brilho. Lembramos que a simples referência à cor dos cabelos já implica em falar ao mesmo tempo da luz, posto que cor é irradiação luminosa por definição. Nos dois poemas, a mulher é representada metonimicamente e de sua totalidade corporal bastam alguns elementos, como: cabelos em um, escova no outro, o pente em ambos.

---

<sup>8</sup> “A filha do rei” é um dos poemas que integram a obra *Estrela da manhã*, de 1936.

Nos dois poemas o verbo *ver* aparece como forma de conhecer, mas se no poema de Barros o eu lírico contenta-se com a parte e a define como *tudo* em “A filha do rei” ele considera que ver só a luz do cabelo é insuficiente para conhecer o corpo em sua totalidade. O eu é impulsionado em direção ao que está encoberto, tendo a dúvida e frustração como condutoras da sua voz. O foco do poema de Bandeira recai sobre as lacunas e impossibilidades de se alcançar a mulher que se transforma, desse modo, em nada mais que um objeto idealizado, muito bem expresso pelo adjetivo *maravilhoso*. Ao final desse poema, fica para o leitor a sensação de perda pelo desaparecimento do objeto de desejo.

Comparar a mulher a um raio é uma imagem adequada para expressar a condição fugaz dessa visão; a imagem da moça que “passou como um raio” denota o aspecto efêmero dos seres que se transformam em verdadeiras aparições. Em Bandeira, a aparição está no polo oposto ao da desapareção, o que a coloca, assim, na condição de imagem com sua natureza de presença/ausência, enquanto que no poema de Barros, a aparição/imagem é vista sob a perspectiva de sua intangibilidade.

Rosenbaum (2002, p. 154) comenta que este poema de Bandeira possui um “[...] caráter melancólico...voltado para o resgate de sensações fugidias. Porém, consciente de que as perdas podem ser definitivas, Bandeira se entrega à experiência sensível e dela retém o mais fulgurante.” Se num poema resta-nos a imagem e a sensação de um acontecimento instantâneo, como um flash, no outro fica a possibilidade da materialização da imagem, como algo saído de um universo fantástico, no encontro com o eu lírico. Em Bandeira ouvimos o relato de uma experiência que não se completa, enquanto no poema de Barros ficamos com a certeza do conhecimento total através da consumação do ato sexual. Em todos os dois, porém, o encontro e a tentativa de conhecer e alcançar são desejos que estão no horizonte de um eu lírico que se entrega à experiência sensível.

Antes de fecharmos a leitura do poema de Manoel de Barros, convém ainda mencionar um outro poema de Manuel Bandeira, no qual a revelação poética é mostrada em relação direta com o corpo feminino. Trata-se do poema “Alumbramento”<sup>9</sup>, transcrito abaixo:

Eu vi os céus! Eu vi os céus!  
Oh, essa angélica brancura  
Sem tristes pejos e sem véus!

---

<sup>9</sup> “Alumbramento” foi escrito no início efetivo da obra de Manuel Bandeira em 1913, durante sua estada na Suíça, e publicado em 1919 no livro de poemas *Carnaval*.

Nem uma nuvem de amargura  
Vem a alma desassossegar.  
E sinto-a bela...e sinto-a pura...

Eu vi nevar! Eu vi nevar!  
Oh, cristalizações da bruma  
A amortalhar, a cintilar!

Eu vi o mar! Lírios de espuma  
Vinham desabrochar à flor  
Da água que o vento desapruma...

Eu vi a estrela do pastor...  
Vi a licorne alvinitente!  
Vi... vi o rastro do Senhor!...

E vi a Via-Láctea ardente...  
Vi comunhões... capelas... véus...  
Súbito... alucinadamente...

Vi carros triunfais... troféus...  
Pérolas grandes como a lua...  
Eu vi os céus! Eu vi os céus!  
- Eu vi-a nua... toda nua!

(BANDEIRA, 1990, p.146).

O poema carrega em seu título uma palavra que desde logo sugere a noção de inspiração poética e se organiza em torno da configuração de sucessivas visões do eu lírico. Repetidas em cada estrofe, exprimem a emoção de um sujeito diante de uma visão deslumbrante que só se revela totalmente no final. A palavra alumbramento, segundo Arrigucci Jr (1990, p. 149), que aparece pela primeira vez na obra de Bandeira no texto deste poema, tornou-se um termo que adquiriu importância nas reflexões do autor sobre poesia.

Neste poema, o universo se transfigura a partir de um instante erótico que é instante de alumbramento, aquele momento em que ocorre uma revelação súbita e de caráter erótico, no qual o mundo inteiro pode se transformar através da força do desejo e da visão. Do mesmo modo, a *visão poética* possui poder de impor nova ordem ao mundo, pois o alumbramento, de acordo com Arrigucci Jr. (idem, p. 152), é também a visão do poeta ou é o estado em que o poeta se encontra tomado por uma visão tal que é capaz de transformar tudo ao seu redor. Afirma que alumbramento é:

[...] inspiração poética, iluminação que transfigura, que faz do mundo imagem, metáfora. Alumbramento é ainda encontro súbito com o foco da paixão, com a

poesia desnudada, descoberta, desentranhada do mundo, repentinamente revelada na instantaneidade da imagem. Alumbramento é, finalmente, iluminação espiritual, mas iluminação profana, que vem de baixo, do corpo e da matéria, e se alça ao sublime. A inspiração poética, visão sublime, nasce do corpo. *Em sua gênese, a lírica, para Bandeira, se prende ao erótico, a um impulso que tem o poder de mudar o mundo, ao convertê-lo em imagem.* (idem, 1990, p. 152) (grifo do autor).

Lendo as observações de Arrigucci Jr. sobre o poema, percebemos que ele trata do relato de um sujeito lírico acerca de uma aparição que lhe impregna os olhos, de uma imagem instantânea que o deixa maravilhado como num estado de estupefação. O instante de alumbramento provocado pelo desnudamento do corpo de uma mulher sugere-nos uma analogia com o instante de emoção que se dá no ato de revelação da palavra poética ao eu lírico, no poema de Manoel de Barros. A partir dos dois poetas, podemos depreender que a noção de inspiração poética, instrumento de transformação do mundo, é revelação que se faz pela intermediação dos sentidos e do erotismo, análoga ao desvelamento instantâneo de um mundo novo que se dá na forma de imagem do corpo feminino. Tanto em um quanto no outro, o impulso lírico que se concretiza em imagem poética é resultado direto do instante de alumbramento.

Levando essas observações em conta, constatamos que Manoel de Barros consegue num só poema, resgatar da memória vestígios da obra daquele que é considerado o introdutor da poesia moderna no Brasil e para quem, segundo as palavras de Arrigucci Jr. (1990, p. 15), “[...] o alumbramento, revelação simbólica da poesia, pode dar-se no chão do mais ‘humilde cotidiano’, de onde o poético pode ser desentranhado, à força da depuração e condensação da linguagem, na forma simples e natural do poema”.

### **Com os olhos de Rimbaud**

No quinto poema de “Canção do ver”, Barros deixa implícito um paralelo entre um menino que inaugura o mundo com um olhar pleno de percepções novas e o pensamento de Rimbaud:

Poema 5 (Canção do ver)

Com aquela sua maneira de sol entrar em casa

E com o seu olhar furado de nascentes  
O menino podia ver até a cor das vogais –  
como o poeta Rimbaud viu.  
Contou que viu a tarde latejar de andorinhas.  
E viu a garça pousada na solidão de uma pedra.  
E viu outro lagarto que lambia o lado azul do  
silêncio.  
Depois o menino achou na beira do rio uma pedra  
canora.  
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.  
(BARROS, 2007b, p. 19).

A metáfora que abre o primeiro verso dá ao menino as características da luz e da energia, deixando latente uma concepção de poeta que o concebe como alguém que carrega consigo o potencial de iluminar, como um ser que é capaz de revelar ao mundo as coisas ocultas na sombra e, por extensão, trazer à luz os sentidos das palavras. O uso do pronome *aquela* é usado como estratégia que insere o poema numa sequência narrativa, fazendo referência a algo que o antecede. Às características do menino do primeiro poema de “Canção do ver” soma-se, no segundo verso, a metáfora “olhos furados de nascentes”. Através dessa organização metafórica, o eu lírico faz analogia mais uma vez entre o olhar e a fonte, remetendo à imagem similar do primeiro poema da série: a “visão fontana”. Neste poema, o eu lírico se identifica com esse olhar criativo do menino, olhar de nascedouro, transgressor por natureza. Através dele, nos fala de uma concepção do fazer poético que se fundamenta na associação da poesia com um modo atípico de ver as coisas.

O vocábulo *furado* lembra-nos Édipo que furou os próprios olhos para ter outra visão da realidade e enxergar para além da superfície dos fatos. Analogamente, o menino precisa ter os olhos vazados para que possa ver aquilo que os outros normalmente não poderiam enxergar; para enxergar o invisível, deixando desse modo nascer a poesia. Sem preocupação com os limites da lógica, o menino vê/traduz o mundo como se fosse um poeta. Assim, o eixo do poema é o olhar, e nem poderia ser de outra forma, uma vez que esse poema integra a série intitulada “Canção do ver” e é a partir desse olhar que, transcendendo a matéria sensível e enxergando as coisas improváveis, o poeta processa as metáforas e legitima todas as imagens

que tecem o poema. Ao enfatizar o olhar, o eu lírico reafirma seu potencial no plano formal através da recorrência do verbo *ver*, repetido em cinco versos.

O terceiro e o quarto verso valorizam ao máximo o olhar do menino ao compará-lo ao do poeta francês e dão-nos uma noção do seu potencial inovador, por meio da construção comparativa: “como o poeta Rimbaud viu”. Na comparação, o eu lírico traz para o poema a voz de outro poeta para ampliar a força poética do olhar do menino, através de uma ação intertextual que se dá, não só pela citação direta do nome, como também pela alusão a um poema seu, em *Alquimia do verbo* (RIMBAUD, 2008, p. 63-65):

Inventava a cor das vogais! – A negro, E branco, I vermelho, O azul, U verde.  
Regulava a forma e o movimento de cada consoante e, com ritmos instintivos,  
me vangloriava de ter inventado um verbo poético acessível, um dia ou outro, a  
todos os sentidos...Foi primeiro um experimento. Escrevia silêncios, noites,  
anotava o inexprimível. Fixava vertigens.

Essa alquimia recria o real, configurando-o segundo uma nova ordem que se revela através de metáforas impactantes como ocorre igualmente na poesia manoelina. Esta propõe o “delírio do verbo” como ação instauradora de possibilidades paradoxais e imprevistas, capazes de vencer a fixidez dos sentidos. A irreverência das combinações entre *pedra* e *canora*, *azul* e *silêncio*, *solidão* e *pedra*, por exemplo, marca a imagética característica do poema. Mas se a princípio esse recurso perturba as expectativas do leitor, logo em seguida o atrai para se enredar na aventura de descobrir os sentidos das metáforas, que seduzem pela capacidade de unir coisas inconciliáveis e se transformar numa única matéria insólita que, por mais dissonante que seja o efeito, cria no interior do poema uma coerência própria que legitima a transgressão. Essa questão reporta-nos a Octavio Paz (2006, p. 38-39) quando afirma que a imagem revela o que poderia ser e não o que é, fato que nem sempre pode se amparar na lógica dialética, pois para esta, “[...] a imagem constitui um escândalo e um desafio...viola as leis do pensamento.” Significados opostos e diversos encontram-se, assim, sempre em luta no interior da imagem, porque “[...] o poeta faz algo mais do que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência. As imagens poéticas tem a sua própria lógica e ninguém se escandaliza de que o poeta diga que a água é cristal [...]” (idem, 2006, p. 45).

O quarto verso coloca o olhar desse menino, atrás do qual se oculta a subjetividade do eu lírico, no mesmo patamar que o do poeta moderno. É um olhar que se situa na tensão entre o

visível e o invisível; um olhar que faz nascer, que faz surgir novos contornos para o mundo olhado. A expressão “inventar um verbo acessível” provoca ressonâncias no poema de Barros, perturbando o significado dos verbos, como nos versos seguintes: “[...] viu a tarde latejar de andorinhas. / E viu a garça pousada na solidão de uma pedra.” O que assistimos aí é uma combinação que transita entre a realidade e a imagem.

A sugestão poética que já se anunciava nos dois primeiros versos torna-se, então, enfática ao ligar diretamente o brilho e o olhar desregrado do menino à poesia, deixando clara a ascendência que norteia a concepção do fazer poético em Barros. É a Rimbaud que o sujeito lírico vai recorrer para falar das suas origens poéticas e é o próprio Manoel de Barros (1993, apud CAMARGO, 1996, p. 40) quem afirma:

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

É na alquimia do verbo, preconizada por Rimbaud que o poeta transforma a realidade: como os alquimistas que propunham transformar os metais inferiores em ouro, o poeta quer e tem também o poder de transformar a realidade. Como num ato de mágica, transforma em material poético tudo o que vê. A referência que recai sobre Rimbaud é de uma pertinência decisiva num poema que fala do poder do olhar, uma vez que esse poeta foi, segundo Hauser (1982, p. 1079),

[...] quem fez a afirmação, de influência decisiva em toda literatura moderna, segundo a qual o poeta deve tornar-se um vidente e que lhe cabe, para bem se preparar para essa função, desabituar os seus sentidos das suas funções normais, artificializando-os, desumanizando-os.

A vidência à qual Rimbaud se refere é resultado de um intenso desregramento de todos os sentidos; tal afirmação tinha como base o sentimento de que “[...] as atitudes de espírito normais e espontâneas são artisticamente estéreis e que o poeta deve dominar em si o homem natural, para descobrir o sentido oculto das coisas” (idem, p. 1079). Desse modo, o eu lírico se identifica com Rimbaud, ao trazer para o poema o “olhar às avessas” (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p.98) que é capaz de misturar todos os sentidos e palavras num mesmo cadinho onde funde o ouro da poesia. Isto vai resultar na chamada “irrealidade sensível”,

conforme Friedrich (1978, p. 79), isto é, quando a realidade deformada fala por meio de grupos de palavras que, embora se refiram a qualidades sensíveis, reúnem o inconciliável de modo absolutamente anormal e resulta numa imagem que tangencia o irreal. É ainda Friedrich (idem, p. 80) quem afirma que essa realidade inacessível aos sentidos “[...] converte o real em um desconhecido sensivelmente excitado e excitante, removendo os limites de suas figuras, forçando seus extremos a se unirem.”

Ora, “atrelar palavras de rebanhos diferentes” não corresponderia a esse procedimento de Rimbaud? O menino de olhar de *nascentes* não converte o real em um desconhecido, ao contar que “achou na beira do rio uma pedra canora”, com o único propósito de “causar distúrbios no idioma”? Nesse poema as pedras cantam, o silêncio tem lado e cor. Como as vogais de Rimbaud, a pedra sente solidão, a tarde lateja e passarinho sonha. Não seria o distúrbio do idioma uma forma de Manoel de Barros exercitar o desregramento de Rimbaud? Esse desregramento que faz pulsar uma linguagem de caráter irreverente que pode desenhar um novo contorno para o mundo? O distúrbio do verbo é resultado de combinações que fogem ao senso comum e que provocam o estranhamento necessário para que a tensão e a obscuridade se instalem no texto, estimulando o leitor a transpor as dificuldades semânticas e tentar penetrar no sentido de versos tão incomuns. Isto indicia que a referência a Rimbaud extrapola os limites da simples citação e incorpora procedimentos do poeta nessa pequena peça metalinguística.

As proposições poéticas de Rimbaud exerceram influência na estética da modernidade e floresceram na poesia de Manoel de Barros. Este se alinha com o poeta moderno na prática de desconstruir tanto os códigos sensoriais quanto os linguísticos. Grácia-Rodrigues é quem sintetiza de forma objetiva essa característica desconstrutora da poesia de Barros, ao afirmar que:

[...] a linguagem barreana tem por fulcro a construção imagética do tropos metafórico, que se caracteriza por uma considerável autonomia em relação às regras do discurso comum, o que significa um rompimento das regras gramaticais e da ordem, libertando os signos do sentido único, tornando-os mais polivalentes, multissemantizados; é discurso no qual aflora uma pluralidade de recursos expressivos, com translações imagéticas, sinestésicas e metafóricas construídos a partir de termos já em si produtos de metáforas. (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p.201).

Barros, ao libertar “os signos do sentido único”, cria uma urdidura de metáforas que remetem não só para o poema de Rimbaud, anteriormente mencionado, como também para outros, conforme observamos nos versos abaixo, do poema “O barco embriagado”, em que as associações usadas desafiam a compreensão. *Verde noite, olhos dos mares, seivas espantosas e fósforos cantantes* são imagens que rompem com a automatização das relações que comumente se estabelece com a realidade sensível, criando o imprevisível dentro da liberdade ilimitada de ver e inventar:

[...]  
Sonhei a verde noite de neves deslumbrantes,  
Beijo afluindo aos olhos dos mares lentamente,  
A circulação de seivas espantosas,  
E o despertar azul amarelo dos fósforos cantantes.  
(RIMBAUD, 2005, p. 60).

O abalo das certezas que o poeta provoca na relação mimética com o real é denominada por Friedrich (1978, p. 81) de “fantasia ditatorial”, que se resume na ruptura com o mundo empírico por ação de um sujeito que se recusa a aceitar seus conteúdos em favor de impor sua criação. Citando Rimbaud, o crítico toma como exemplo dessa concepção uma frase em que ele se refere à pintura:

Temos de arrancar à pintura seu hábito antigo de copiar, para fazê-la soberana. Em vez de reproduzir os objetos, ela deve forçar excitações mediante as linhas, as cores e os contornos colhidos do mundo exterior, porém simplificados e dominados: uma verdadeira magia. (RIMBAUD apud FRIEDRICH, 1978, p. 81).

Esta fantasia, ainda segundo Friedrich, é um modo de inverter a ordem do espaço, a relação normal entre homem e coisa, unir o imaginário com o sensorial, pluralizar aquilo que existe somente no singular e introduzir cores que não correspondam às coisas, tornando-as estranhas. Os exemplos que ele encontra na obra de Rimbaud podem facilmente ser comparados aos *distúrbios* causados pelo olhar do menino do poema de Barros: “coches cruzam o céu”, “há um salão, na profundidade de um lago”, “o mar paira acima dos mais elevados cumes da montanha” ou ainda, “agriões azuis, pianistas verdes e luas negras” (FRIEDRICH, 1978, p. 81-82).

No poema manoelino, o reflexo maior do pensamento de Rimbaud pode ser percebido em: “Ele gostava de atrelar palavras de rebanhos / diferentes. / Só para causar distúrbios no idioma.” Barros, por sua vez, não precisa inventar um verbo acessível a todos os sentidos e soluciona a questão buscando a acessibilidade através do distúrbio da língua, que soa como uma resposta ao enunciado de Rimbaud.

A “fantasia ditatorial” que impregna a poesia de Rimbaud mostra reflexos não só nesse poema como em toda a obra de Barros que, à sua maneira, altera as ordens espaciais, a relação entre homens e coisas, animais e coisas, tornando-as estranhas ao pintá-las de cores que não lhes correspondem. Através da livre fantasia, constrói as imagens deste poema que extrapolam os limites demarcados pela lógica racionalista e por meio de uma linguagem redimensionada, converte o real em magia. A ruptura que comanda essa atividade fantasiosa é que vai permitir a instauração do jogo poético que se manifesta nestes versos do Poema 5:

Contou que viu a tarde latejar de andorinhas.  
E viu a garça pousada na solidão de uma pedra.  
E viu outro lagarto que lambia o lado azul do  
silêncio.  
Depois o menino achou na beira do rio uma pedra  
canora.

Os versos acima iniciam uma sucessão de imagens extraordinárias que são legitimadas pelos quatro versos anteriores, ou seja, se o menino pode ver como Rimbaud, não é espantoso que ele possa ver a cor do silêncio ou uma pedra que canta. A imaginação criadora desse menino, que se expressa pelo olhar, redesenha a realidade, não só a sensível, como também a verbal, surpreendendo o leitor a cada verso. O eu lírico tece uma lista das possibilidades de invenção que o olhar expandido do menino multiplica, ratificando com o auxílio do animismo uma vivência integrada à natureza.

O verso seguinte, “Só para causar distúrbios no idioma” denota a intenção de uma voz que faz eco com a “fantasia ditatorial”, de uma voz que se define como ação de um sujeito que se recusa a aceitar os conteúdos da realidade sensível para impor sua criação.

Notamos ainda que os processos utilizados pelos dois poetas remetem-nos para o conceito de singularização que, segundo Chklóvsky (1978, p. 50), consiste no objetivo maior da arte. Para ele, o objetivo “[...] da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não

o seu reconhecimento.” Nesse sentido, o texto poético, que é regido pela imagem, leva naturalmente a uma percepção particularizada do objeto ou dos conceitos comuns. Conforme afirmou o próprio Manoel de Barros (1990, p. 313): “Poesia é também ser pego de surpresa pelas palavras.” E esta surpresa, capaz de conferir um caráter singular à poesia, liberta a percepção do automatismo. O poeta torna-se, portanto, de acordo com Barbosa (2003, p. 31), “[...] uma espécie de algoz da língua, pois apesar de ser obrigado a falar dentro de uma estrutura já definida, ele tem o poder de corrompê-la, de subvertê-la [...]”

Voltando à leitura do poema, chamamos a atenção para seu aspecto formal, cujo perfil irregular é desenhado por versos livres e muito díspares em sua extensão. Essa irregularidade espelha a discrepância entre os termos inconciliáveis que constroem as metáforas. Assim, ao lado de versos longos de treze, quatorze e até quinze sílabas, vemos versos de duas e três sílabas, criando um contraste visual sobre a folha de papel. Os versos *silêncio*, *canora*, *diferentes* e *causava* ligam-se aos anteriores pelo enjambement, mas pairam isolados e destacados dentro do poema. A expressão *rebanhos diferentes*, que se refere a universos semânticos diversos, zoomorfiza as palavras e amplia o distúrbio previsto no projeto poético que se pode inferir desse poema. O vocábulo *diferentes* isolado em um verso, embora encadeado no anterior, ressalta o valor semântico e chama a atenção para a qualidade singular dos agrupamentos de palavras. Somando-se a isso, o distúrbio dos sentidos se expressa ainda na série de versos que se sustentam na sinestesia. Esta, presente em todo o poema analisado, entrecruza mais de um meio de percepção, provocando a contaminação de um sentido pelo outro para compor a vivência evocada. As experiências sensoriais trazidas à tona, ao lado das memórias da infância que o eu lírico recupera, tornam-se recursos de autorreferência e de diálogo com as vozes desconstrutoras da poesia, em especial com Rimbaud.

No sétimo verso, ao dizer que o menino viu *outro lagarto*, o eu lírico faz uma alusão ao poema 4 da série, no qual o menino também viu um lagarto, mas que estava “espichado na areia / a beber um copo de sol”. No encadeamento gerado por esse procedimento, fica garantida mais uma vez a natureza sequencial dos poemas que compõem a primeira parte do livro.

A potência do olhar que faz jorrar o novo atinge o ponto máximo quando o passarinho se torna um sonhador, deseja ser como o menino: “E um passarinho que sonhava de ser ele também”. Nesse clima sinestésico, em que eu lírico e natureza não se distinguem, se o menino

adquiriu olhar de ave - como no Poema 1: “O menino pegou um olhar de pássaro”- por que a ave não poderia ter olhar de menino?

Nos dois últimos versos, o eu lírico mantém o menino no mesmo terreno das coisas, longe das idéias abstratas, apreendendo o mundo através dos sentidos, mas longe de qualquer elaboração mental ou reflexão acerca daquilo que vê: “Mas ele mesmo, o menino / se ignorava como as pedras se ignoram”. Ele não pergunta sobre os significados, mas somente olha, e as coisas passam a significar a partir desse olhar. Seu ponto de vista não percorre as linhas de fuga de uma perspectiva científica; seus focos são múltiplos e imprevisíveis. Poderíamos dizer, dentro de um raciocínio analógico, que o olhar do menino-poeta reproduz a visão apresentada numa composição cubista, na qual um objeto representado pode ser percebido em seus múltiplos pontos de vista, sem vínculo com as aparências naturalistas facilmente reconhecíveis pelo observador comum. O símile do último verso é uma alusão à capacidade natural da criança de não se fazer prisioneira da lógica e de mergulhar na fantasia. O menino não sabe que é poeta, nem tampouco que seu olhar é de poeta, ele simplesmente vê e a realidade se conforma aos seus desejos.

Fechando a análise, consideramos que Barros fez muito bem a lição com a qual aprendeu a revolucionar a linguagem; em Rimbaud ele se apoia para “[...] desnaturar, isto é: desreinar da natureza. Eu seria desnaturado. Promíscuo das pedras e dos bichos.[...] falo daquele desregramento a que se referiu Rimbaud e que ilumina as nossas loucuras. E que perverte os textos até os limites mais fróidicos da palavra.” (BARROS, 1990, p. 325). A partir dessa declaração do poeta, concordamos com as palavras da pesquisadora Goiandira Camargo (1996, p. 53) ao dizer que: “[...] são aqueles que escreveram os poemas que se tornam textos de afeto para o poeta leitor; e a tal ponto internaliza-os que os reescreve sem deixar indícios de que já foram escritos.” Enfim, nesse poema presenciamos a memória do lido enredada no tecido do poema, aflorando à sua superfície.

### 3. PERCURSOS DA MEMÓRIA: RITORNELOS POÉTICOS<sup>10</sup>

“Repetir repetir – até ficar diferente.  
Repetir é um dom do estilo.”  
(BARROS, 2008b)

A última etapa da leitura de *Poemas rupestres* é norteada pela memória implícita no ato do poeta citar a si mesmo. Para denominar essa prática, frequentemente encontrada no texto poético de Manoel de Barros, o teórico Lucien Dällenbach (1979 apud COIMBRA, 2001, p. 3) propõe os conceitos de autotextualidade e intratextualidade que também são adotados por Affonso Romano de Sant’Anna (2007, p. 9 e 62) em *Paródia, paráfrase & cia*, para se referir ao fazer em que o poeta se reescreve a si mesmo, isto é, quando ele “[...] se apropria de si mesmo, parafrasicamente.” Partindo desses conceitos, neste capítulo nós a denominamos *memória poética*. Sendo um significativo suporte das imagens de Manoel de Barros, esta face da memória apresenta-se como um entrelaçamento de seus próprios textos, conferindo ao seu processo criativo a marca da repetição e da redundância que faz circular um repertório de memória circunscrito ao plano da obra.

Em seu fazer poético, Barros não só cita ou faz alusão às vozes de autores alheios, mas também recria sua poesia a partir de sua própria voz. É constante em sua obra a recuperação de

---

<sup>10</sup> O termo ritornelo pertence ao vocabulário específico da teoria musical e exprime ação de retorno, podendo ser aplicado em variadas circunstâncias: refrão de madrigais, estribilhos, repetição de introdução instrumental a composição vocal, coro etc. O uso do vocábulo nesse texto faz uma analogia da repetição na música com o retorno sistemático de imagens e temas na obra de Manoel de Barros.

imagens, de espaços, da reflexão sobre os conceitos de poesia, do olhar infantil, da busca pela palavra poética, das combinações surpreendentes, da valorização das coisas insignificantes e de um modo poético de perceber o mundo em oposição a um pensamento racional, lógico e linear. Nesse processo, chega a se repetir com ligeiras alterações e, às vezes, até de forma literal. Para Berta Waldman (1990, p. 20), a poesia de Manoel de Barros, além de “porosa” e desregrada, caracteriza-se também pela autorreferência. Lembrando Kristeva (1974, p.64), poderíamos ainda dizer que o texto manoelino é “um mosaico de autocitações”.

Ainda que ligeiramente modificada, a forma de composição em Manoel de Barros é quase sempre a mesma e dá-nos a impressão de que tudo se repete a partir de um único modelo. Segundo Adalberto Müller Jr. (2003, p.276), Manoel de Barros está escrevendo o mesmo livro desde os anos 60, mas suas características básicas já se anunciavam no primeiro livro, *Poemas concebidos sem pecado*, de 1937. De acordo com este pesquisador, “todos os livros de Manoel são recortes de um só livro”, o que contribui para configurar sua obra como um todo articulado em torno de um projeto persistente. E é o próprio Manoel de Barros quem afirma:

Tenho um substrato de ambiguidades e disfarces em mim. Uma semente genética de desencontros que veio desaguar nessa esquisita coisa de ter orgasmo com as palavras. Tudo que repercute em mim de fora faz alguma alquimia verbal onde me espojo. Acaba que sou repetidor de mim por isso. Não tenho forças para desencostar-me. (BARROS, 1990, p. 331).

Ao repetir imagens ou outros elementos construtores de sua poesia, Barros não só alude à memória de sua trajetória de eu lírico, mas ao mesmo tempo esse tipo de construção poética impõe uma série de apelos à memória do leitor, fazendo com que este se reencontre e reencontre as imagens e personagens que povoam essa obra, ainda que estes às vezes se apresentem de forma renovada. Leitor e poeta se tornam, assim, cúmplices na significação da linguagem poética, transformando o poema no espaço dessa parceria. Ao lermos Manoel de Barros, somos surpreendidos não só pelas organizações composicionais imprevistas, mas ao mesmo tempo pelo reconhecimento de imagens que nos obrigam a levantar os olhos do livro e buscar na memória outros poemas onde elas se espelham. Nesse sentido, como num exercício de espelhamento metafórico, os poemas manoelinos são organizados de forma a manter o leitor preso nessa teia em que um poema se tece com os fios de outro. Ler Barros é também ler nossa trajetória de leitores; ler Barros é seguir pistas que são apontadas a cada novo cruzamento que

se apresenta, é procurar indícios. Ao leitor cabe a tarefa de procurar as respostas que o poema pode lhe apontar, por meio do entendimento da historicidade que o impregna e buscar a compreensão do jogo que se estabelece nessa forma de memória poética, obrigando-o a embarcar num processo constante de rememoração e ressignificação.

A não ser pelo registro cronológico, fica difícil determinar onde cada imagem se origina, uma vez que sua repetição em novo texto é determinante na constituição de um novo olhar para a imagem antecedente. Porém, procurar a tessitura original de um poema de Manoel de Barros, assim como entender as razões das repetições não é nosso objetivo, mas apontar onde e de que forma a memória do sujeito lírico está presente nos poemas. Nessa memória, marcada por uma reflexão crítica do autor frente à própria obra e ao fazer poético no qual ela se inscreve, Barros se duplica e se reinventa, recortando e recolhendo seus fragmentos. Suas metáforas migradoras se organizam, assim, segundo uma nova ordem, reafirmando seu posicionamento frente à poesia. Desse modo, o poeta pode ser visto não só como o leitor do outro, mas também como um leitor de si mesmo.

Nessa perspectiva, o poema transita entre espaços e tempos opostos e ao mesmo tempo significativos para o poeta, tendo como veículo as imagens e os temas recorrentes. Ao transportar imagens, Barros executa a operação básica da citação, isto é, extrai algo de um contexto e enxerta em um corpo novo para que a partir daí nasça outra vida, pois a autocitação na poesia manoelina é transposição que transforma. Essa reescrita de si permite-nos dizer, conforme Gerard Genette (2006, p. 45), que a obra de Barros obra é como a bricolagem, isto é, “[...] a arte de fazer o novo com o velho [...] uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto.” A essa duplicidade no campo das relações dos elementos de um texto, Genette associa a imagem do *palimpsesto*<sup>11</sup> (fig. 12), “[...] na qual vemos, sobre o mesmo pergaminho, um texto se sobrepor a outro que ele não dissimula completamente, mas deixa ver por transparência.”

---

<sup>11</sup> Palimpsesto é um pergaminho que, em razão de sua escassez ou alto custo, era usado mais de uma vez por meio de raspagem do texto anterior que, no entanto, não ficava totalmente oculto.

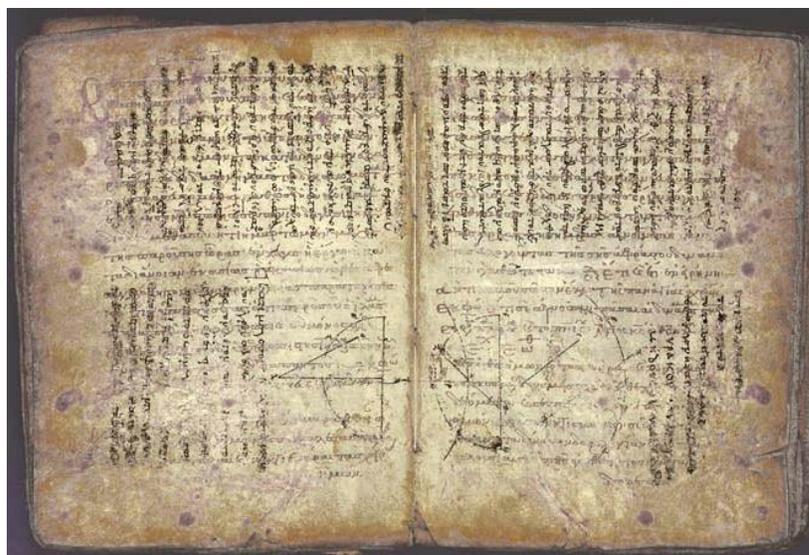


Figura 12: Palimpsesto em que estava originalmente registrado um manuscrito do matemático Arquimedes, do século X e posteriormente sobreposto no sentido transversal, no século XIII, por um texto religioso produzido por um monge bizantino. Fonte: [www.unicamp.br/~hans/mh/config.html](http://www.unicamp.br/~hans/mh/config.html)

Palimpsesto é, também, a palavra que temos em mente quando lemos as autorreferências poéticas que encontramos em Manoel de Barros; ao sobrepor versos e imagens, Barros não oculta seu passado literário, mas transforma cada página de seus livros numa espécie de palimpsesto em que o texto anterior pode ser lido nas entrelinhas de cada verso. Descobrir imagens sob a transparência desse pergaminho que é a sua obra, transforma a leitura da poesia manoelina numa atividade que se reveste de caráter lúdico.

Mas antes de falarmos da prática de se reinventar, consideramos apropriado recortar da obra de Barros os versos do poema “Auto-retrato”, do livro *Ensaios fotográficos*, de 2000, que poderia perfeitamente ser considerado um representante desse exercício:

#### Auto-retrato

[...]

Depois eu já morri 14 vezes.

Só falta a última.

Escrevi 14 livros

E deles estou livrado.

São todos repetições do primeiro.

(Posso fingir de outros, mas não posso fugir de mim).

(BARROS, 2007a, p. 45).

Munido da consciência do fazer poético, Barros sabe que o eu que fala no poema nasce a cada nova composição, mas traz sempre em si a marca imperiosa desse fazer.

Para comentar esse aspecto da memória na poesia de Manoel de Barros, como também entender as conexões existentes nessas apropriações de si, selecionamos dois poemas para uma análise mais minuciosa, mas sem deixar de apontar outras incidências da memória poética no corpus estudado – *Poemas rupestres*.

### **Mosaico de autocitações**

Com o auxílio da noção de memória poética, propomos ler os dois poemas, traçando um paralelo principalmente com outros dois do livro *Arranjos para assobio*, escrito em 1982. Em primeiro lugar, desenvolvemos a leitura de “No aspro” em relação ao poema VI, que integra a série “Sabiá com trevas”. Em seguida, analisamos “Teologia do traste” tendo como paralelo o poema XII da mesma série.

### **Palavras, palavras, palavras**

#### No aspro

Queria a palavra sem alamares, sem  
chantilenas, sem suspensórios, sem  
talabartes, sem paramentos, sem diademas,  
sem ademanes, sem colarinho.  
Eu queria a palavra limpa de solene.  
Limpa de soberba, limpa de melenas.  
Eu queria ficar mais porcaria nas palavras.  
Eu não queria colher nenhum pendão com elas.  
Queria apenas ser relativo de águas.  
Queria ser admirado pelos pássaros.  
Eu queria sempre a palavra no áspero dela.  
(BARROS, 2007b, p. 51).

Este é mais um poema de Barros que nos apresenta um exercício metapoético, pois o caráter volitivo expresso no primeiro verso através do verbo *querer*, que se repete ao longo do poema, permite ao leitor percebê-lo como uma pequena poética na qual o eu lírico revela seu pensamento.

O pronome usado na primeira pessoa do singular, ora elíptico, ora explícito, abre a maioria dos versos e ao repercutir em toda a extensão do poema, aliado ao tempo verbal (imperfeito), traduz a continuidade do projeto poético que o sujeito lírico propõe para as palavras. A reiteração da preposição **sem** (anáfora) intensifica o conteúdo e a estruturação do ritmo ao apontar o propósito de despir a palavra de qualquer acessório, para alcançá-la na origem, em estado de pureza, isto é, antes do uso convencional e livre de significados pré-existentes. Vê-se aí um eu que declara e reafirma seu desejo a cada verso.

Podemos observar que a preposição apresenta-se como elemento de ligação de uma enumeração que compõe uma lista de condições que o eu lírico propõe para as palavras: *sem alamares, chantilenas, suspensórios, talabartes, paramentos, diademas, ademanes, colarinho*. Empregamos o verbo despir anteriormente, já que a maioria das palavras usadas na enumeração refere-se a acessórios do vestuário. Como se pode notar, todas elas são paroxítonas e, portanto, propiciam uma cadência marcada na terceira sílaba e imprimem aos quatro primeiros versos um ritmo veloz e contínuo de leitura. Os vocábulos enumerados dão o tom do desejo do eu lírico, que é o de encontrar a palavra totalmente despojada, sem adereços. Grácia-Rodrigues (2006, p. 119) assinala que se concretiza dessa forma, “[...] o projeto poético de Manoel de Barros, que deseja ‘sempre a palavra no áspero dela’...isto é, no seu existir mais rústico, em um momento em que ainda não foi tocada, manipulada, polida e lapidada pelo homem, pelo uso, pelo tempo.”

O sujeito lírico traduz seu desejo, negando os atributos que possam conferir solenidade à palavra: elas devem, desse modo, ser sem trejeitos e gestos afetados (ademanes); com vestimentas desprovidas de guarnições em ouro ou seda (alamares) e sem correntes decorativas à cintura (chantilenas); não quer palavras que usem suportes para suas armas a tiracolo (talabartes), nem sustentação para suas calças (suspensórios); não quer palavras que precisem das vestimentas usadas nas cerimônias litúrgicas (paramentos), nem tampouco coroas ou grinaldas (diademas) e que fiquem longe das roupas formais (colarinho). Nessa série de metáforas em que a palavra é personificada, o eu lírico deixa clara a necessidade de retirar da palavra os vestígios da cultura. Para intensificar essa ideia, emprega palavras de uso raro, como é o caso de ademanes, assim como vocábulos em desuso – como talabartes - que remetem o leitor para o passado da língua. Com esse recurso, reforça a noção de que através do uso contínuo, o sentido das palavras se desgasta, perde o brilho e o poder de surpreender.

Nos dois versos que estão na posição mediana do poema, o quinto e o sexto, a introdução de um novo verbo – *limpar* - traduz ainda de forma mais clara a proposta poética do eu lírico e amplia as condições que propõe para a palavra na poesia, isto é, ela precisa ser limpa, sem os vestígios do uso, sem desgaste, sem vícios, sem qualidades que a identifique como algo já consagrado: “limpa de solene, de soberba, de melenas”. Continua atribuindo às palavras as qualidades que só poderiam se adequar a pessoas: palavras e melenas, por exemplo, parecem à primeira vista inconciliáveis, mas o leitor habituado às características transgressoras da poesia de Barros, percebe que dentro da estrutura do poema, está diante de um *impossível verossímil*, tendo em mente que: se a palavra poderia usar suspensórios, talabartes ou paramentos, poderia ter também longa cabeleira. Na sequência de relações estabelecidas na organização desse poema, fica evidente, portanto, que o eu lírico promove metaforicamente a palavra à condição de ser. A propósito, lembramos que Barros, em consonância com a poética de Valéry, mantém compromisso somente com a verdade interna do poema, entendendo que a poesia não tem como função a reprodução do mundo sensível. Nesse ponto, evocamos mais uma vez Octavio Paz (2006. p. 45) para lembrar que a imagem permite a coexistência de tudo aquilo que em face de um pensamento lógico e pragmático poderia soar como algo paradoxal, pois “[...] o poeta faz algo mais do que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade; a de sua própria existência. As imagens poéticas têm a sua própria lógica [...]”

Até o sexto verso, o eu lírico ratifica seu projeto em relação à palavra, isto é, ele a quer limpa, despojada, sem vestígios da cultura. A partir do sétimo, quando passa a falar de si e como se vê na relação com a palavra poética, manifesta uma inversão do desejo: enquanto ela deve ser limpa, ele quer “ficar mais porcaria nas palavras”. Quer estar ao rés do chão, próximo à poeira, à sujeira, criando uma imagem que sugere a vontade de penetrar mais fundo nas possibilidades significantes da palavra, como se fosse possível sujar-se no contato com elas.

No oitavo verso o sujeito poético inverte o enunciado e nos fala sobre o que não quer: “colher nenhum pendão com elas”, ou seja, não quer ser contaminado pela pompa e a glória que poderia advir das palavras. Ao dizer que gostaria de “ser relativo de águas”, faz alusão a um símile, ou seja, queria ser como a água, ter a sua transparência e fluidez.

“Querida ser admirado pelos pássaros”: aqui, a prosopopeia mais uma vez é usada como recurso expressivo. Pássaros naturalmente não são capazes de admirar, mas a imagem une duas realidades incompatíveis para mais uma vez surpreender o leitor, pois normal seria que

os pássaros fossem admirados pelo poeta. Essa imagem não só traça a trajetória do eu lírico em direção à natureza, longe dos efeitos da cultura, mas ao mesmo tempo em direção ao estranhamento dado pelas novas relações semânticas criadas.

No último verso completa-se o percurso para encontrar “a palavra no áspero dela”, despida das impurezas que o uso lhe impôs. O sujeito lírico quer a palavra em total rusticidade para fazê-la ressurgir e permitir que surja a partir desse novo vocábulo outro significado. Quando o poema se fecha, Barros confirma o intuito de sempre encontrar as palavras numa dimensão pura e livre dos sentidos já consagrados socialmente. Chegar ao áspero da palavra consiste em ir ao “criaçamento das palavras” (BARROS, 2004b, p. 47), antes da primeira intenção de dizer alguma coisa.

O título do poema exemplifica o seu desenrolar e a maneira como o poeta trata as palavras: naturalmente tudo que é áspero é matéria ainda virgem sobre a qual se pode configurar uma nova superfície. O poeta quer, assim, encontrar com as palavras *in natura*, não a quer polida ou enfeitada por adjetivos, que no poema são metaforicamente representados por ornatos e trejeitos, mas deseja encontrá-la em condição rude para descobrir suas potencialidades poéticas. Para isso ele se coloca em posição de trabalho e de luta: sua com as palavras, se *emporcalha* com elas e as transforma em arte. Adotando no título a forma sincopada da palavra áspero, o eu lírico já aponta o desejo manifesto em todo o poema, que é o de cortar das palavras aquilo que lhe é supérfluo e torná-las mais simples, sem solenidades; arrancar-lhes o verniz e “os vãos metafísicos”.

Sendo a obra de Barros sustentada no exercício metapoético, grande número de poemas assume caráter quase didático, o que pode ser observado a partir dos títulos de muitos dos seus livros, os quais define como: tratado, concerto, matéria, compêndio ou ensaios. Em consequência disso, vários são os poemas manoelinos que tratam da palavra na poesia e que podem servir de referência para um diálogo com “No aspro”, mas acreditamos que uma análise de todos seria inviável no espaço deste estudo, portanto selecionamos um com o qual acreditamos existir um diálogo mais direto. Para essa análise, destacamos o poema VI do livro *Arranjos para assobio*, escrito em 1982.

Há quem receite a palavra ao ponto de osso,  
de oco; ao ponto de ninguém e de nuvem.  
Sou mais a palavra com febre, decaída, fodida,  
na sarjeta.  
Sou mais a palavra ao ponto de entulho.

Amo arrastar algumas no caco de vidro,  
envergá-las pro chão, corrompê-las –  
Até que padeçam de mim e me sujem de branco.  
Sonho exercer com elas o ofício de criado:  
usá-las como quem usa brincos.  
(BARROS, 1990, p.206).

A característica formal da poesia de Barros se mantém nesse poema de métrica livre, porém sem grandes contrastes no tamanho dos versos, com exceção do quarto, um trissílabo. Em mais um poema eminentemente assertivo, o eu lírico se dirige diretamente ao leitor para falar sobre a palavra ideal para sua poesia. Nesses versos podemos, portanto, constatar uma proposta poética que é acima de tudo a problematização da linguagem. Percebemos que a organização da composição se apoia mais no ritmo e no som dos vocábulos, explorando as rimas internas, as assonâncias, as aliterações e as repetições de palavras.

O propósito de causar surpresa, em particular do ponto de vista dos efeitos de sentido gerados pela tensão semântica provocada pela predicação impossível, é mais uma vez retomado. Assim, o leitor se vê diante de combinações paradoxais, mas que são capazes de garantir uma coerência própria dentro das peculiaridades do poema. No entanto, torna-se imprescindível que ele se disponha a aceitá-las, sob pena de não participar do jogo de significação que lhe é oferecido.

Fazemos coro com a pesquisadora Kelcilene Grácia-Rodrigues (2006, p. 201), quando afirma que em todos os livros de Barros, “[...] as palavras, no reino da surpresa, saem do contexto comum para exibir a riqueza, a exuberância e o poder da sua absoluta incongruência, em manipulação que as faz fugirem às normas semânticas do discurso.” Mas toda essa transgressão tem como objetivo fazer nascer das palavras uma realidade inventada de acordo com novos paradigmas, por meio de imagens como estas que encontramos em *Poemas rupestres*: “Era um caranguejo muito se achante. / Ele se achava idôneo para flor.”(p. 31); “Se a gente enfiar uma faca no vento / Ele nem faz ui.” (p. 37) e “Pedra tem inveja aos lírios.” (p. 39).

Voltando ao poema VI, nos dois primeiros versos, através de uma sequência de metáforas características da poesia de Barros, o eu lírico dá voz a um sujeito indeterminado para enumerar os usos que são comumente consagrados para a palavra - “Há quem receite...” - Essa voz anônima, que simboliza um pensamento condizente com a normalidade do cotidiano, é representada por metáforas irônicas, que no caso, trata as palavras como itens de um menu, prontas para serem servidas. O verbo *receitar*, ao lado da expressão *ao ponto*, denota a

existência de uma norma, de um estado ideal da palavra, transformando-a em algo sem conteúdo, como confirma a imagem *ao ponto de osso*: há quem a prefira ossificada, petrificada, pronta e imutável. Essa palavra, sempre pronta para ser consumida, é como um clichê e, desse modo, é também uma palavra *ao ponto de oco*, vazia e destituída de sentido. Nessa receita, o poeta diz ainda que a palavra não possui identidade ao criar a imagem *ao ponto de ninguém*. E, por fim, completa a série de metáforas para falar da inconsistência da palavra padrão: *ao ponto de nuvem*.

Sustentando essa lista, existe uma crítica ao modo de entender a poesia como produto resultante de uma prescrição externa que transforma o fazer poético num conjunto de regras ou preceitos. A alusão a um modo mecânico do fazer artístico torna-se inequívoca a partir da escolha do verbo *receitar* e da expressão *ao ponto*, que delimitam uma prática através da analogia implícita com universos semânticos que se pautam em prescrições: o receituário médico por um lado, e o cardápio do outro, em que as escolhas se restringem entre um prato “ao ponto” ou “mal passado”, mas que naturalmente não prevê a possibilidade de invenção.

É interessante observar ainda que esses versos se organizam segundo dois pares de categorias que são separados por ponto e vírgula: primeiramente os pares *ao ponto de osso e de oco* que se unem pela rima toante, pela elisão da expressão *ao ponto de* e pela assonância que provoca semelhança dos sons nos vocábulos *osso* e *oco* (paranomásia). Os nomes dados pelo eu lírico à palavra repetida, ou acostuada, conforme ele costuma dizer, são reconhecíveis também em outro par de categorizações marcado pela aliteração das consoantes **n** e **m**, que colocam igualmente os dois vocábulos num mesmo grupo sonoro: *ninguém* e *nuvem*. Novamente, a rima toante na sílaba **em** atua como elemento unificador e de sustentação do ritmo. A repetição de sons reforça o esvaziamento da palavra que os pares de termos nomeiam, pois não é pela repetição que se chega à estereotipia e ao desgaste do significado? Sobre essa questão, lembramos Barthes (2006, p. 52) quando assinala que:

O estereótipo é a palavra repetida, fora de toda magia, de todo entusiasmo, como se fosse natural, como se por milagre essa palavra que retorna fosse a cada vez adequada por razões diferentes, como se imitar pudesse deixar de ser sentido como uma imitação: palavra sem cerimônia, que pretende a consistência e ignora sua própria insistência.

O terceiro verso inicia a construção de uma posição antagônica do sujeito poético em relação ao uso comum e “insistente” da palavra: a expressão *Sou mais*, em repetição anafórica,

ênfatiza o propósito do sujeito lírico e indica que ele agora fala de suas preferências em relação “ao ponto” da palavra. Aqui, como no poema analisado anteriormente, percebemos a manifestação da vontade do sujeito poético: em oposição à receita, ele prefere a *febre* que além de denotar estado alterado da temperatura corporal, pode também, em sentido figurado, significar a exaltação perfeitamente adequada à palavra preferida pelo sujeito lírico. As rimas na tônica **i** unem os dois adjetivos que dão continuidade à construção da imagem: assim, *decaída* e *fodida* são termos que personificam a palavra (prosopopéia), comparando-a com as pessoas que dentro da escala social ocupam o patamar mais baixo, como as prostitutas que são representadas pelo vocábulo *decaída*. Interessante notar a coexistência do termo vernáculo com a linguagem chula do adjetivo *fodida*, numa combinação que é frequente na obra de Manoel de Barros. O verso dissílabo *na sarjeta*, que em linguagem figurada significa no lodo ou na lama, completa o desenho de uma imagem que remete a uma fala de Barros (1990, p. 308) e na qual ele propõe:

Pegar certas palavras já muito usadas, como as velhas prostitutas, decaídas, sujas de sangue e esterco – pegar essas palavras e arrumá-las num poema, de forma que adquiram nova virgindade. Salvá-las, assim, da morte por clichê. Não tenho outro gosto maior que descobrir para algumas palavras relações dessuetas e até anômalas

Dando seguimento à leitura do poema, podemos notar que o verso cinco constitui uma metáfora dos dois anteriores: “Sou mais a palavra ao ponto de entulho.” Tudo aquilo que está na sarjeta, decaído e excluído da sociedade pode ser comparado ao entulho, aos materiais inúteis de uma demolição. É esse o ponto em que o poeta espera encontrar a palavra para poder restaurar significados ou inventar novos onde já não existe. Nesse sentido, vemos aí, mais uma vez, um projeto poético que se constrói e se reafirma a cada verso até o final do poema, dialogando com a mesma proposta que é sustentada pelas metáforas do poema “No aspro”. A oposição entre clichê e palavra rica de possibilidades de sentido, que se expressa na imagem *ao ponto de entulho*, também está presente na palavra sem adereços e sem solenidade que o eu lírico desejava no poema anterior. Desse modo, Barros reconstrói uma poética com metáforas de metáforas.

O elenco de verbos que aparece nos versos seis e sete define a natureza de um processo poético em que a busca constante da palavra pura é a tônica: “Amo arrastar algumas no caco de vidro, / envergå-las pro chão, corrompê-las.” Por trás dessa série de ações propostas existe a

vontade, inúmeras vezes reiterada, de limpar as palavras e retirar delas todo vestígio de cultura, nem que seja pela imagem da ação abrasiva de arrastá-las sobre vidro quebrado para arranhá-las e torná-las ásperas, conforme o desejo que fecha o poema “No aspro”: “Eu queria sempre a palavra no áspero dela.”

O oitavo verso, “Até que padeçam de mim e me sujem de branco”, traz duas metáforas cujo sentido é uma imagem especular de outro verso do poema analisado anteriormente: “Eu queria ficar mais porcaria nas palavras”. Aqui, o poeta ama paradoxalmente se sujar com a pureza, que é simbolizada pelo termo *branco*. Num verso em que o ritmo é dado pela aliteração da consoante **m**, o verbo *padecer* lembra que a função do poeta é dominar as palavras, submetê-las aos seus desejos, impor-lhes sua vontade, visto que o fazer poético é fruto de escolhas e tomadas de decisões. Mas ao retirar as camadas de significados sedimentados que as palavras *decaídas* trazem, o eu lírico se deixa impregnar pelo estado de virgindade resultante desse processo e, aqui, especulamos que talvez isso possa ser considerado um instante poético para ele. A última imagem introduz uma mudança na intenção do eu lírico quando ele deixa a posição de poder sobre a palavra e demonstra a intensidade do seu desejo: “Sonho exercer com elas o ofício de criado”. Agora, o poeta quer servir à palavra para depois exibi-la como joia: “usá-las como quem usa brincos”.

Se no poema “No aspro” o eu lírico queria a palavra sem ornamentos e pompas, neste ele a quer como joia, demonstrando que seu aspecto estético é um valor para o qual se curva e se coloca como servidor, invertendo a intenção de poder que se manifestava antes. O uso das palavras parônimas – *branco* e *brinco* – traça uma linha direta entre a pureza e a beleza, fechando a moldura de mais um poema em que a palavra é o tema.

As estranhezas semânticas e sintáticas em Manoel de Barros fazem parte do jogo que transforma sua obra em terreno de um exercício reflexivo no qual a palavra é um *ser* dotado de dinamismo capaz de transformar o mundo. Nesses dois exemplos poéticos, em que o código linguístico é o veículo das reflexões sobre ele próprio, a palavra fala da palavra em direção à restauração do seu sentido. Para Manoel de Barros, como se vê, o poético está na reinauguração do significado da palavra assim como na criação de uma realidade paralela, como nos mostra nos versos do poema “O lápis”, da segunda parte de *Poemas rupestres*: “[...] Eu queria para mim uma naturezinha / particular / [...] Até onde o meu pequeno lápis poderia alcançar.” (BARROS, 2007b, p. 53). O eu lírico queria uma natureza que, sendo gerada na ponta do lápis, seria feita naturalmente de palavras.

Lendo o verso em que o poeta declara que prefere usar os vocábulos que se encontram *ao ponto de entulho*, concordamos com Berta Waldman (1990, p. 24) ao dizer que Manoel de Barros escolhe fragmentos e vocábulos que, de tão repetidos, perderam sua força emotiva:

[...] os fragmentos e os vocábulos ao ponto de entulho, o poeta insufla-lhes a emoção artística através da promoção do objeto, que, colocado num contexto novo, irradia magicamente à sua volta um novo espaço artístico, onde ao fluente encadeamento lógico se substitui por uma organização de choque.

Em *Poemas rupestres*, os exemplos de tematização da palavra poética não se esgotam em “No aspro”. Encontramos outros poemas em que é possível perceber uma certa problematização da palavra, como em “Garça”, retirado da segunda parte do livro:

A palavra graça em meu perceber é bela.  
Não só pela elegância da ave.  
Há também a beleza letral.  
O corpo sônico da palavra  
E o corpo níveo da ave  
Se comungam.  
Não sei se passo por tantã dizendo isso.  
Olhando a garça-ave e a palavra garça  
Sofro uma espécie de encantamento poético.  
(BARROS, 2007b, p. 49).

A expressão “encantamento poético” provoca inevitavelmente uma associação com o “estado poético” de Valéry (1999, p. 197), aquele estado que consiste em uma “[...] perturbação inicial e *sempre accidental* que vai construir em nós o instrumento poético [...] certas combinações de palavras podem produzir uma emoção que outras não produzem e que denominamos *poéticas*” (Grifos do autor).

A relação harmônica que o eu lírico percebe entre o significado e o significante nesses versos – “Olhando a garça-ave e a palavra garça / Sofro uma espécie de encantamento poético” - provoca-lhe um encantamento tal que se transforma em fonte geradora de poemas. Ao declarar que se deixa afetar pelo encontro da palavra com o ser, chama atenção para o fato de que a palavra não é só conceito, mas é também forma e principalmente som. Em três versos o poeta nos mostra os aspectos importantes a se considerar sobre a palavra no poema: a forma gráfica (a *beleza letral*), a beleza do som (*o corpo sônico da palavra*) e o significado (*o corpo níveo da ave*). O sujeito lírico nos lembra que em poesia um dos modos de significação das

palavras se apóia no som (melopecia) e faz com que momentaneamente o significado seja afastado para que vigore a primazia da sonoridade do significante e permita que eles exibam sua materialidade. Ocorre, assim, um encontro entre a beleza do signo e a beleza da natureza, ou seja, entre cultura e natureza. E desse encontro, resulta uma poética que não dissocia o ser nomeado do nome, pois para o poeta a palavra é igualmente um ser.

No verso “Não sei se passo por tantã dizendo isso” a sanidade do poeta perante o olhar do homem comum é colocada em dúvida. Nesse sentido, o eu lírico retoma mais uma vez, através do vocábulo de uso popular *tantã*, a associação de poeta com um indivíduo amalucado. O termo *tantã*, em linguagem figurada, pode se referir a uma pessoa louca, mas em seu significado denotativo é um instrumento de percussão usado para marcar o ritmo no samba. É importante notar que a cadência do ritmo musical é expressa também no som repetitivo do vocábulo que de forma análoga marca o ritmo no poema. Assim, a relação direta entre significante e significado que o vocábulo carrega, somada à sua duplicidade significativa, amplia o jogo entre conteúdo e forma que o eu lírico tematiza no poema.

Outra manifestação significativa de memória poética é encontrada no poema “Enunciado”, inserido na terceira parte de *Poemas rupestres*. O título não deixa dúvida de que, mais uma vez, o tema é explicitamente a palavra e que surge de novo personificada. Neste poema se evidencia, como em outros, a consciência metalinguística e reflexiva de Manoel de Barros e o teor lúdico do fazer poético:

Agora não posso mais priscar na areia quente  
que nem os lambaris que escaparam do anzol.  
Não posso mais correr nas chuvas na moda que  
os bezerros correm.  
Nem posso dar mais saltos mortais nos ventos.  
Agora  
Eu passo as minhas horas a brincar com palavras.  
Brinco de carnaval.  
Hoje amarrei no rosto das palavras minha máscara.  
Faço o que posso.

(BARROS, 2007b, p. 57).

O vocábulo *agora*, que abre o poema, estabelece uma polarização entre o tempo da escritura e um tempo anterior e remoto. O poema se emoldura pelo sentido de ausência e perda de um tempo lúdico, contextualizado na infância, em contraposição com o tempo presente caracterizado por limitações. As condições do eu lírico agora são demarcadas pela repetição do

advérbio de negação *não* e da conjunção *nem* nas expressões *não posso* e *nem posso*. Os dois tempos opostos são definidos pelo mesmo número de versos que dividem o poema em duas partes iguais: os cinco primeiros, de caráter negativo, remetem para a infância perdida; os versos restantes dedicam-se às ações possíveis no presente do poeta. As palavras *agora* e *hoje* indiciam a condição atual do eu lírico: “passo as minhas horas a brincar com as palavras.”

O verbo brincar, intensificado pela repetição, não deixa dúvida quanto ao paralelo entre o fazer poético e as brincadeiras de criança. Mas enquanto o brinquedo na infância se identifica com a natureza - *priscar na areia quente*, *correr nas chuvas* e *dar saltos mortais nos ventos* - para o poeta ele é um elemento da cultura: as palavras: “Eu passo minhas horas a brincar com as palavras.” Por outro lado, o sujeito lírico nomeia a brincadeira: “Brinco de carnaval. / Hoje amarrei no rosto das palavras minha máscara.” Temos aí uma relação direta que se instaura entre poesia, palavra, brinquedo e carnaval. Considerando que o carnaval é uma festa popular que se caracteriza pela alegria, pela falta de censura, assim como pela liberdade de atitudes, podemos aferir desses versos uma analogia com um dos fundamentos da poética de Manoel de Barros que se pauta pelo desregramento e pelo delírio da sintaxe e do verbo.

A palavra antropomorfizada no verso “amarrei no rosto das palavras minha máscara”, sintetiza a identidade do poeta que nessa *persona* das letras lembra mais uma vez ao leitor o caráter textual do eu lírico. Colocar uma máscara – um adereço típico do carnaval – significa assumir outra identidade, que no caso é a máscara da identidade literária – o eu lírico – que Barros exhibe no seu carnaval poético. Lembramos que esse poema dialoga também com o livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, escrito em 2001, no qual o fazer poético tematizado como brincadeira já havia surgido, antecipando o poema “Carnaval” e evidenciando que a poesia é um jogo:

Palavras  
Gosto de brincar com elas.  
Tenho preguiça de ser sério.  
(BARROS, 2005, p. 59).

Como nos jogos infantis em que a experiência sensível está sempre presente, o poeta, tal qual uma criança, não se preocupa com a linguagem instrumental e se deixa imergir na magia do verbo, aproximando seu fazer poético da própria brincadeira, conforme enuncia no verso: “Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria” (BARROS, 2004b, p. 71).

O verbo poder (*posso*) introduzido no primeiro verso do poema “Enunciado” ganha força na repetição (no terceiro e quinto versos) e reaparece como última palavra do poema para se referir à única possibilidade de brincar que hoje resta ao eu poético. É interessante notar a riqueza de sentido que o uso do verbo passar (*passo*) após o sexto verso pode suscitar: passar tanto pode se referir ao tempo que foi ultrapassado quanto ao tempo que transcorre no presente; por outro lado, a semelhança dos sons (paranomásia) entre *passo* e *posso* sugere no plano formal da palavra a mudança que é anunciada pela divisão simétrica do poema em dois blocos iguais.

A relação da poesia com a brincadeira de criança também é tematizada anteriormente no livro *Exercícios de ser criança*, de 1999, conforme observamos no poema “O menino que carregava água na peneira”, no qual o sujeito lírico fala da natureza do fazer poético:

[...]  
Com o tempo aquele menino que era cismado e esquisito porque  
gostava de carregar água na peneira  
com o tempo descobriu que escrever seria o mesmo que carregar  
água na peneira.  
[...]  
A mãe reparava o menino com ternura.  
A mãe falou:  
Meu filho você vai ser poeta.  
Você vai carregar água na peneira a vida toda.  
Você vai encher os vazios com as suas peraltagens.  
(BARROS, 1999).

Neste poema, o poeta faz alusão ao potencial mágico da palavra ao mesmo tempo em que reflete sobre a realidade interna do poema, que se instaura sem compromisso com a racionalidade do mundo empírico. O último verso resgata uma metáfora usada corriqueiramente para se referir ao trabalho inútil: “carregar água na peneira”. Essa imagem tem origem no mito grego em que as danaides, filhas de Dânao, rei de Argos, foram condenadas por Júpiter a encher com água, por toda a eternidade, um tonel sem fundo. O mito figura o esforço infundável de um trabalho realizado repetitivamente e sem nenhum resultado prático. Com base no significado dessa metáfora, não resta dúvida de que, para o sujeito lírico o fazer poético é uma atividade circular que encerra um fim em si mesma, renovando-se a cada novo poema. Ainda que num mundo regido pela lógica do mercado a poesia se torne uma atividade sem utilidade prática, o poeta segue em seu ofício, como uma criança a fazer “peraltagens”.

Em decorrência da marcante característica metapoética da obra de Manoel de Barros, são muitos os exemplos de poemas que podem dialogar com “No aspro”. De *Poemas rupestres*

citamos, ainda, mais um que aborda o caráter imagético da palavra. Trata-se do poema “Armário”, da terceira parte do livro:

O avô despencou do alto da escada aos  
trambolhos.  
Como um armário.  
O armário quebrou três pernas.  
O avô não teve nada.  
Ué! armário não é só um termo de comparação?  
Aqui em casa comparação também quebra perna.  
O avô dementava as palavras.

(BARROS, 2007b, p. 71).

É notória a característica narrativa deste poema que ao mesmo tempo é uma metáfora da natureza do fazer poético. Ao brincar com a oposição entre o sentido próprio e o sentido figurado da palavra, é de poesia que o eu lírico nos fala. De forma bem humorada, faz uma reflexão sobre os múltiplos sentidos e a ambiguidade da linguagem poética, assim como seu poder de abalar os códigos da língua. A composição deste poema é uma demonstração da libertação da prática engessada do uso da palavra que só a poesia pode alcançar. Assim, o sujeito poético sabe, como Roland Barthes (2004, p. 43), que:

A Palavra não é mais dirigida de *antemão* pela intenção geral de um discurso socializado; o consumidor de poesia, privado do guia das relações seletivas, desemboca na Palavra, frontalmente, e recebe como que uma quantidade absoluta, acompanhada de todos os seus possíveis. [...] Cada palavra poética é assim um objeto inesperado, uma caixa de Pandora de onde saem voando todas as virtualidades da linguagem [...] (Grifo do autor).

O relato de um fato prosaico pega o leitor de surpresa no terceiro verso, quando este se depara com um símile insólito, pois afinal não é usual que armários despenquem do alto de escadas. Mas é importante pensar a respeito desta comparação: avô como um armário. O símile incomum suscita uma pergunta acerca da semelhança que poderia haver entre esses dois termos. No entanto, aceito o inesperado da comparação, o leitor percebe que o texto não está representando a realidade externa a ele, mas uma realidade onde as palavras são as coisas/seres, têm tridimensionalidade que se representa na metáfora corriqueira “quebrou três pernas.” Quando a verossimilhança se rompe o eu lírico dá voz ao interlocutor/leitor, criando um diálogo em que antecipa seu espanto diante do racionalmente impossível. Assim, a voz da razão que se introduz pela interjeição *Ué!* questiona a lógica poética.

A expressão *o avô*, repetida no início, no meio e no final do poema, é metonímia do poeta e é a ele que cabe a tarefa de *dementar* as palavras. Compreende-se a partir do verbo *dementar* que mais uma vez a relação da poesia com a insanidade é posta pelo eu lírico e, assim, o projeto poético de Barros, embora assuma várias roupagens, repete-se insidiosa e ao mesmo tempo coerentemente em cada poema; um projeto que institui e se nutre de “Sobrenaturezas”, conforme Barthes,

[...] um discurso cheio de buracos e cheio de luzes, cheio de ausências e de signos supernutritivos, sem previsão nem permanência de intenção e por isso mesmo tão oposto à função social da linguagem, que o simples recurso a uma palavra descontínua abre a via de todas as Sobrenaturezas.(idem, p. 43-44).

### **Quando os trastes iluminam**

Barros faz de sua poesia um trabalho de salvar as palavras do seu estado de letargia; brinca com elas e transita entre a representação e a apresentação com desenvoltura. No entanto, é importante lembrar que, embora a poesia de Manoel de Barros busque o descolamento da realidade e sugira uma outra, paralela e com significado próprio, é da sua experiência empírica que ele recolhe o material que será poetizado. Como um sucateiro, Barros incorpora aos poemas tudo que a sociedade jogou fora e transformou em lixo, como os homens que vivem à margem do sistema econômico. Para falar dessa poética, podemos tomar emprestado o comentário de Benjamin ao escrever sobre Baudelaire: “Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heróico. Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo comum. Trespagam-no os traços do trapeiro que ocupou Baudelaire tão assiduamente.” (BENJAMIN, 1989, p. 78-79). Essa temática que denota um certo tom de protesto contra a realidade, movendo-o em direção da sua reinvenção sistemática, é também motivo para a memória poética, aparecendo na forma de teologia em vários momentos de sua obra, como veremos a seguir.

Ao mesmo tempo em que valoriza as coisas consideradas desprezíveis, o poeta questiona a validade da razão. Essa forma de pensar se anuncia em várias de suas obras e aparece no poema “Teologia do traste”, da segunda parte de *Poemas rupestres*. Diante dos desatinos da razão que resultaram em atrocidades e conflitos armados, torturas e sofrimentos que aniquilaram o otimismo do pensamento Iluminista, promovendo a incerteza em face dos

valores e verdades que fundaram e sustentaram o projeto da modernidade, o eu lírico opta pelas coisas, que por mais simples que sejam, possam sofrer transformações que lhes conferem valor. Diante das dúvidas em face do valor redentor do progresso e da razão que anunciava uma vida melhor para o homem, o sujeito lírico contrapõe o traste; dentre as pessoas que poderiam fazer bom proveito deles – “mendigos, cozinheiras ou poetas” - inclui os poetas e, novamente afirma sua visão de poesia como um trabalho realizado com palavras e não com grandes ideias.

Aqui, é notória a manifestação do desencanto diante da falência da crença incondicional na razão para a solução dos problemas da humanidade. Esse posicionamento diante da realidade histórica ressoa também numa das entrevistas publicadas no livro *Gramática expositiva do chão*, na qual Manoel de Barros expressa sua opinião a respeito do mundo contemporâneo:

Agora nossa realidade desmorona. Despençam-se os deuses, valores, paredes... Estamos entre ruínas. A nós, poetas destes tempos, cabe falar dos morcegos que voam por dentro destas ruínas. Dos restos humanos fazendo discursos sozinhos nas ruas. A nós cabe falar do lixo sobrado e dos rios podres que correm por dentro de nós e das casas. Aos poetas do futuro caberá a reconstrução – se houver reconstrução. Porém a nós, sem dúvida – resta falar dos fragmentos, do homem fragmentado que, perdendo suas crenças, perdeu sua unidade interior. É dever dos poetas de hoje falar de tudo que sobrou das ruínas – e está cego. Cego e torto e nutrido de cinzas. [...] E, se alguma alteração tem sofrido a minha poesia, é a de tornar-se em cada livro, mais fragmentária (1990, p. 309).

O poema, um dos mais longos do livro, é composto por vinte e cinco versos sem medida silábica fixa, fazendo com que o ritmo vá se modificando e multiplicando, construindo harmonias, melodias, dissonâncias que sustentam e intensificam o sentido. E como é frequente na obra de Barros, o caráter poético decorre de imagens ousadas. O que se nota em primeiro lugar é a repetição de expressões, palavras e até de versos inteiros que, ao lado da presença de vários enjambements, garantem a unidade formal, proporcionando um ritmo contínuo entre os versos e as imagens constantemente reiteradas.

#### Teologia do traste

As coisas jogadas fora por motivo de traste  
são alvo da minha estima.  
Prediletamente latas.  
Latas são pessoas léxicas pobres porém concretas.  
Se você jogar na terra uma lata por motivo de  
traste: mendigos, cozinheiras ou poetas podem pegar.

Por isso eu acho as latas mais suficientes, por  
 exemplo, do que as idéias.  
 Porque as idéias, sendo objetos concebidos pelo  
 espírito, elas são abstratas.  
 E, se você jogar um objeto abstrato na terra por  
 motivo de traste, ninguém quer pegar.  
 Por isso eu acho as latas mais suficientes.  
 A gente pega uma lata, enche de areia e sai  
 puxando pelas ruas moda um caminhão de areia.  
 E as idéias, por ser um objeto abstrato concebido  
 pelo espírito, não dá para encher de areia.  
 Por isso eu acho a lata mais suficiente.  
 Idéias são a luz do espírito – a gente sabe.  
 Há idéias luminosas – a gente sabe.  
 Mas elas inventaram a bomba atômica, a bomba  
 atômica, a bomba atôm.....  
 .....Agora  
 eu queria que os vermes iluminassem.  
 Que os trastes iluminassem.

(BARROS, 2007b, p. 47).

Os vocábulos *traste*, *latas*, *suficientes*, *ideias*, *espírito*, *abstratas*, *areia*, *atômica*, *terra* repetem-se mais de uma vez ao lado das expressões: *por motivo de traste*, *concebido pelo espírito*, *objeto abstrato*, *a gente sabe* e do verso *Por isso eu acho as latas mais suficientes*. Todas essas reiterações se unem para reafirmar no plano formal a ideia central do poema: a deliberação do eu lírico em valorizar tudo que é considerado insignificante e rejeitado por uma sociedade ancorada na razão, ao mesmo tempo em que relativiza o valor desta.

No título, o eu lírico já aponta o fio condutor do poema: teologia, em princípio, é o estudo da palavra de Deus e das questões religiosas. Mas o objeto de estudo desta teologia é o *traste* que, dessa forma, é alçado ao plano divino. *Teologia do traste* fala dos opostos e eleva a concretude da sucata ao patamar do sublime. A partir daí, o mundo alicerçado pelas ideias e os conceitos abstratos é desvalorizado em favor daquilo que é insignificante.

O poeta reconhece a importância das ideias, mas o uso da adversativa no início do verso 21 – “Mas elas inventaram a bomba atômica, a bomba” - faz a crítica da razão ao lembrar-nos da invenção da bomba de alto poder de destruição, oriunda do desenvolvimento tecnológico e do intelecto. Com a consciência de que esse artefato é fruto das mentes mais brilhantes da humanidade, o poeta coloca por terra a supremacia incondicional da razão. Por mais iluminadas que fossem, as ideias brilhantes foram capazes de promover a destruição, enquanto que a lata jogada fora, símbolo máximo do traste, pode se transformar e ser útil novamente. Para esse eu lírico, uma *ideia* que vira traste não poderia jamais ser reciclada, ao passo que as

coisas e as palavras podem passar por um processo de recriação. O poema combina a relação antagônica de dois universos para que o poeta possa retomar um dos seus temas prediletos, ou seja, tudo o que for desprezível é bom para a poesia. Essa proposição de Manoel de Barros está também claramente presente no livro *Matéria de poesia*, escrito em 1970. Dele, apresentamos alguns excertos nos quais as bases dessa teologia já se delineavam:

Todas as coisas cujos valores podem ser  
disputados no cuspe à distância  
servem para poesia  
[...]  
Terreno de 10 x 20, sujo de mato – os que  
nele gorjeiam: detritos semovente, latas  
servem para poesia  
[...]  
Cada coisa sem préstimo  
tem seu lugar  
na poesia ou na geral  
[...]  
Cada coisa ordinária é um elemento de estima  
[...]  
O que é bom para o lixo é bom para poesia  
[...]  
As coisas sem importância são bens de poesia  
[...]

(BARROS, 2001, p. 11-15).

Ao lado do entulho, do traste e da sobra, Barros incorpora em sua escritura o olhar lúdico da criança, capaz de criar brinquedos a partir de pedaços de sucatas ou ver em qualquer coisa a possibilidade da existência de outra, totalmente insuspeitada para o adulto preocupado em resolver problemas segundo sua lógica e razão. O eu lírico põe abaixo a lógica pragmática instaurada pelo capitalismo enquanto restaura a capacidade do olhar para o reaproveitamento criativo daquilo que perdeu valor de mercado. Desenha um mundo em que mendigos, cozinheiras e poetas se entendem num mesmo dialeto e se deixa fascinar pelo potencial de uma nova funcionalidade dos objetos recolhidos no entulho e no lixo.

Todo o poema se assenta sobre a comparação e a oposição entre dois pólos, numa construção agônica em que um juízo de valores se explicita no seguinte verso: “Por isso eu acho as latas mais suficientes, por exemplo, do que as ideias.” Observando a composição do poema, vemos de um lado as coisas valorizadas pelo poeta: “As coisas jogadas fora por motivo de traste / são alvo da minha estima” e, do outro, as *ideias*. O eu lírico constrói o poema para demonstrar que os objetos concebidos pelo espírito – *objeto abstrato* - quando viram trastes

não podem mais ser reaproveitados, enquanto as latas podem ser usadas como um brinquedo, um caminhãozinho de areia que pode ser puxado pelas ruas. O valor usado na comparação para desqualificar as ideias é o caráter lúdico do qual o traste poderia se revestir. O abstrato é imutável, mas em contrapartida uma lata pode se transformar de acordo com a inventividade de cada um. A partir dessa visão, o sujeito lírico declara reiteradamente em três versos: “*Por isso eu acho as latas mais suficientes.*” Diante da luz do espírito ele propõe a luz dos vermes e dos trastes, pois acredita que estes são inofensivos, tendo em vista que não possuem o conhecimento (luz) necessário para construir uma bomba atômica.

Até o terceiro verso não se percebe estranhamento no plano semântico nem no sintático, mas é, no mínimo, incomum que alguém goste de latas jogadas fora. Porém, no verso seguinte é notório o efeito surpreendente causado pela antropomorfização das latas; somos informados que elas são pessoas, mas o estranhamento maior ocorre ao nível da predicação: elas são “pessoas léxicas pobres porém concretas”. A adversativa *porém* coloca o adjetivo *concretas* numa posição hierárquica superior à ocupada pelo adjetivo *abstratas*, reforçando a visão de mundo que sustenta o eixo do poema.

A ausência de pontuação, aliada à aliteração do **p** - *pessoas...pobres porém* - imprime velocidade ao ritmo do verso em que os adjetivos escolhidos criam uma realidade que manifesta para as latas uma condição inesperada. A combinação entre os vocábulos *pessoas* e *léxicas* é mais uma das “contiguidades anômalas” que Manoel de Barros propõe. Mas tentando compreender o sentido que há por trás dessa opacidade, arriscamos dizer que o eu lírico está, mais uma vez, lembrando ao leitor que o poema não representa a realidade e o que existe sobre o papel são palavras. Assim, fica instaurado um jogo em que ora o sentido transcende o texto, ora retorna a este, criando uma ambiguidade que torna o significado instável.

Num poema eminentemente em primeira pessoa, o sujeito lírico faz do leitor seu interlocutor direto para se posicionar frente à polaridade instaurada no poema. Nos versos cinco e onze isso fica mais claro com o emprego do pronome *você*: “Se você jogar na terra uma lata [...]” ou “E, se você jogar um objeto abstrato [...]”.

A repetição da expressão *por motivo de traste* funciona não só como intensificadora do sentido, mas ao mesmo tempo traz para o verso o caráter de um recurso didático ao lado da permanência do jogo ambíguo entre palavra e coisa. Mendigos e cozinheiras podem pegar latas velhas em toda sua materialidade, mas quando o poeta é incluído entre essas pessoas, há uma mudança radical de sentido, pois o que ele pode pegar não é mais a *lata* coisa, mas a palavra

*lata*. Se para os mendigos e cozinheiras elas teriam um valor de utensílio, para os poetas elas só poderiam ser usadas enquanto vocábulo. E é esse vocábulo “ao ponto de entulho” que o eu lírico valoriza. Da mesma forma, ao organizar esse estranhamento associativo - *peças léxicas* - o poeta lembra a natureza verbal do poema, mantendo o trânsito entre a realidade sensível e a linguagem. Depois de atribuir vida a uma coisa (latas), o poeta transforma um ser em verbo, deixando claramente perceptível a indissociação que promove entre as palavras e as coisas. Mas numa poesia em que a palavra é com frequência personificada, passa a ser perfeitamente natural que também tenha materialidade de coisa. Aqui, o insólito mais uma vez se instaura para confirmar que a verdade do poema não tem compromisso com a realidade, mas com a lógica interna do texto poético.

Os versos seguintes são construídos no mesmo tom de didatismo e justificativa, indiciando o propósito do eu lírico de convencer seu interlocutor, instaurando uma comparação por oposição entre as latas e as ideias, numa tentativa de demonstrar os valores de cada uma. No paralelo que se instaura, o adjetivo *suficiente* entra como referência, mas ao mesmo tempo mostra-se inadequado para qualificar tanto umas quanto outras. Esse adjetivo aparece novamente no verso treze, que é uma repetição com ligeira modificação do verso sete.

Nos versos nove, dez e onze, um novo paradoxo constitui outro fator de estranhamento: idéias são apresentadas como objetos, ao mesmo tempo em que o eu lírico as considera abstratas: “...as ideias, sendo objetos concebidos pelo espírito, elas são abstratas”. Notemos a inversão semântica nesse jogo: a palavra é concebida como coisa que o poeta pode pegar, enquanto as ideias passam a ser consideradas como objetos paradoxalmente abstratos. Nesse sentido, nos versos onze e doze essa ambiguidade é reforçada: “se você jogar um *objeto abstrato* na terra por / motivo de traste, ninguém quer pegar”. No entanto, apesar da sugestão de incongruência, dentro do poema os versos ganham coerência.

No mesmo tom didático que caracteriza qualquer estudo, do verso quatorze ao dezoito, o eu lírico dá continuidade à exemplificação como numa lição de coisas, sem deixar de demarcar sempre a dicotomia fundamental entre os dois objetos: um é concreto, o outro é concebido pelo espírito e, portanto, abstrato.

A teologia se fecha nos seis versos finais com a relativização do valor das ideias por meio da adversativa *mas*:

Mas elas inventaram a bomba atômica, a bomba

atômica, a bomba atôm.....  
atômica, a bomba atôm.....  
.....Agora  
eu queria que os vermes iluminassem.  
Que os trastes iluminassem.

O desenho que esses versos traçam sobre a folha de papel não pode passar despercebido. Aqui, é notável como a forma gráfica contribui para a construção do sentido: a extensão dos versos diminui gradativamente e juntos configuram uma linha diagonal que descreve um movimento decrescente, contribuindo para intensificar no plano visual a redução do valor das idéias. A repetição continuada da expressão *bomba atômica*, que vai se fragmentando gradativamente até se tornar reticências, ocupa quase três versos inteiros e forma uma imagem mais contundente que uma extensa teorização sobre o tema. Tal organização formal dá ao leitor a noção da impossibilidade de se descrever com palavras o mal causado pela bomba. Ao mesmo tempo, por meio dessa estratégia o eu lírico procura demonstrar que esse mal é incomensurável. As reticências deixam o sentido do verso em aberto, construindo a noção de que a única possibilidade de continuidade do projeto Iluminista se dá pela via da violência. O verbo no pretérito perfeito – *inventaram* - mostra a situação como um fato acabado e o advérbio de tempo *agora*, no final das reticências, transporta o leitor para o tempo de hoje, o tempo da escritura do poema, quando o eu lírico aponta para um futuro desejado: “eu queria que os vermes iluminassem. / Que os trastes iluminassem.” Nesse novo Iluminismo, em lugar da luz do espírito vigoraria a luz dos vermes, dos trastes e do inútil. Ao final do poema fica claro que as latas e outros trastes são uma grande metáfora contra tudo aquilo que se encontra na valorização excessiva da razão como única fonte de conhecimento.

A oposição entre sensibilidade e razão na poesia é uma das marcas da poética manoelina e está presente em várias obras, seja como temática ou imbricada nos textos dos poemas. Em decorrência disso, são muitas as possibilidades de diálogos entre “Teologia do traste” e outros versos de Manoel de Barros como, por exemplo, os que apresentamos abaixo:

[...]  
O ser que na sociedade é chutado como uma  
barata – cresce de importância para o meu  
olho.  
Ainda não entendi porque herdei esse olhar  
para baixo.  
[...]  
Fui criado no mato e aprendi a gostar das  
coisinhas do chão- [...]  
Antes que das coisas celestiais.

(BARROS, 2007d, p. 27).

Escolhemos para uma leitura comparativa com “Teologia do traste” a primeira parte do poema XII da série “Sabiá com trevas” do livro *Arranjos para assobio*, de 1982. O texto inclui entre os bens que constituem o patrimônio do poeta a teologia que mais tarde vai dar nome ao poema anteriormente analisado:

Os bens do poeta: um fazedor de inutensílios,  
um travador de amanhecer, *uma teologia do traste*,  
uma folha de assobiar, um alicate cremoso,  
uma escória de brilhantes, *um parafuso de veludo*,  
e um lado primaveril

TEOLOGIA DO TRASTE - Manuscrito do mesmo nome, contendo 29 páginas, que foi encontrado nas ruínas de um coreto, na cidade de Corumbá, por certo ancião adaptado a pedras. Contou-nos o referido ancião, pessoa saudavelmente insana de poesia, que sobre as ruínas do coreto BROTAVAM ÁRVORES / OBRAVAM POBRES / MORAVAM SAPOS / TREPAVAM ERVAS / CANTAVAM PÁSSAROS. E, que, ali, o cansaço era muito desenvolvido, bem como o amarra-pinto e o guspe de taquarizano.

(BARROS, 1990, p. 210, grifos do autor).

O poema é precedido por uma enumeração de objetos que compõem o bens do poeta. As duas expressões grifadas são “comentadas” em seguida pelo eu lírico, mas destacamos apenas a *teologia do traste* com a qual o poema que lemos anteriormente estabelece conexões mais diretas. Observamos que dentre os bens do poeta constam somente objetos insólitos, resultantes de combinações paradoxais, capazes de criar tensão e desestabilizar as certezas do leitor, que se vê assim momentaneamente desamparado e sem referências para assimilar o sentido do texto. É importante ressaltar que o novo é sempre um elemento gerador de inquietação, pois para ele ainda não temos respostas, mas é justamente essa instabilidade do sentido que desconcerta e ao mesmo tempo desafia e seduz o leitor.

Não nos deteremos, porém, a comentar a primeira parte do poema e que se organiza em forma de introdução, mas somente um dos itens que ela destaca na voz de um eu lírico narrador: *uma teologia do traste*. A inclusão de uma referência geográfica precisa e real – a cidade de Corumbá – dá veracidade ao texto, mas o verso seguinte: *certo ancião adaptado a pedras* retoma o tom surpreendente do início do poema. O verbo *adaptar*, que liga dois substantivos de naturezas diferentes, cria uma imagem que, embora pareça absurda numa primeira leitura, pode

traduzir a condição do homem em contato simbiótico com a natureza. O eu lírico passa, em seguida, a falar pela voz de uma terceira pessoa: *pessoa saudavelmente insana de poesia* que em linguagem prosaica, entrecortada de imagens incomuns e reveladoras, não deixa de provocar mais um estranhamento. Neste curto verso, está contida de forma metafórica e naturalmente condensada uma poética: o advérbio *saudavelmente* ao lado do adjetivo *insana* cria uma expressão antitética que configura o poeta: saúde e demência, que a princípio se excluem, passam a se conciliar na imagem poética.

A repetição do vocábulo *ancião* é indício da importância que devemos atribuir-lhe: é pela insanidade e condição que o caracteriza na sociedade que ele marca sua presença no poema e pode ser entendido como metonímia de poeta. Para o sujeito lírico, poesia e loucura devem andar juntas: à razão ele opõe a poesia, a outra voz, a divergência, o outro olhar. Propõe a invenção, a demência e a imagem em detrimento do conceito. A propósito, Barbosa (2003, p. 35) leva-nos a refletir sobre a comparação comumente aceita entre o louco, a criança e o poeta:

Todos eles teriam em comum uma maneira peculiar de tratar a linguagem, todos eles produzem frases que corrompem a sintaxe da significação, para dar lugar a uma imagem acústica estranha aos ouvidos de quem está acostumado com as palavras em seus devidos lugares. O signo deixa, então, de pertencer a uma ordem binária (como isso significa aquilo) para passar a uma ordem ternária: isso significa aquilo naquele lugar.

Não seria esse o propósito de Manoel de Barros, levar a linguagem ao limite máximo de tensão num compromisso exclusivo com o significado subordinado às contingências impostas pela ordem do poema, ultrapassando os limites que a linguagem nos impõe? Parece-nos que a valorização da insanidade vinculada à poesia, assim como um movimento em direção ao “criaçamento” da linguagem, definem um espaço para esse procedimento na poética manoelina. Aceita essa possibilidade, podemos considerar que a imagem poética para Manoel de Barros, assim como para Octavio Paz, ao mesmo tempo em que traz em seu bojo os elementos retirados da realidade empírica cria uma outra que extrapola os limites do possível, pois no poema as “[...] imagens não os levam a outra coisa, como ocorre na prosa, mas nos colocam diante de uma realidade concreta.” (PAZ, 2006, p. 47).

Retomando o poema, convém notar que a expressão *ruínas de um coreto* e o vocábulo *ancião* se repetem em dois versos. Ora, todos dois se referem a coisas e pessoas descartadas pela sociedade, ambos são trastes: o coreto, arquitetura de um tempo passado, que perdeu a função nas

idades, e se encontra em ruínas; o velho demente, que é um ser excluído do meio social produtivo. O gérmen do futuro poema “Teologia do traste” já estava, assim, plantado nesse pequeno texto em prosa poética.

Os verbos, todos de ação, BROTAVAM / OBRAVAM / MORAVAM / TREPAVAM / CANTAVAM, criam uma rima toante na tônica **a** que imprime uma sonoridade uniforme e um ritmo rápido e marcado na leitura desse verso. Além desse aspecto, podemos notar que o uso da caixa alta na impressão gráfica sugere uma leitura em voz mais alta, quase um grito, destacando a importância dada a fatos do cotidiano, normalmente sem relevância. Nessa sequência, há uma configuração espacial que delimita um território de insignificâncias e que se complementa com os dois últimos versos. No mesmo espaço, coexistem em harmonia os dois extremos de uma mesma realidade: de um lado a urtiga (o *cansanção*) e do outro o remédio (*amarra-pinto*). Nesse ponto, se dá a recuperação da linguagem popular, nos nomes das ervas *cansanção* e *amarra-pinto*: a primeira é uma espécie de urtiga que provoca queimaduras na pele e a segunda uma planta medicinal utilizada principalmente para tratar doenças hepáticas. Não podemos deixar de prestar atenção também na musicalidade da palavra *cansanção* que nas três sílabas nasaladas inclui a palavra *canção*, constituindo mais um recurso do poeta para chamar atenção para a natureza lírica do texto.

Fechando essa enunciação, surge uma das coisas mais insignificantes que se pode mencionar num relato, que é o cuspe de alguém, *o guspe do taquarizano*<sup>12</sup>. A grafia errada de cuspe reforça o caráter de oralidade da narrativa e confere um tom de veracidade ao texto do eu lírico.

Como vimos, “Teologia do traste” de *Poemas rupestres*, resgata os valores das insignificâncias que são anunciados nesse poema de 1982, explorando a polaridade entre a “desrazão” e a racionalidade extrema em favor da poesia. A perda da razão é apresentada, então, como instrumental necessário para se enxergar o invisível. Os valores que sustentam o poema deixam entrever o projeto que subjaz à obra e, que segundo Goiandira Camargo,

[...] visceralmente instaura na poesia brasileira o lugar poético das coisas e seres insignificantes. Ao mesmo tempo expõe a realidade e o homem cindido em meio a uma cultura múltipla e fragmentária, onde a idéia do sujeito histórico uno, contínuo e coerente desaparece sob as ruínas do presente. (CAMARGO, 1996, p. 200).

---

<sup>12</sup> Taquarizano é o nome dado à pessoa que nasce nas margens do rio Taquari, no Pantanal.

Essas coisas inúteis que compõem o acervo poético de Barros, que são resgatadas por “Teologia do traste”, dialogam também com um dos poemas de *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, livro escrito em 2001, como se pode ver na leitura dos versos do poema “O catador”:

Um homem catava pregos no chão.  
[...]  
Eles não exercem mais a função de pregar.  
São patrimônios inúteis da humanidade.  
(BARROS, 2005, p. 43).

Os pregos, assim como as latas jogadas fora, embora inúteis e até mesmo porque são inúteis, transformam-se em patrimônio. Os versos finais deste poema traduzem a visão de mundo e poesia tantas vezes enunciadas na obra de Barros, em que *ser* e *ter* antagonizam dois mundos que se excluem: “Catar coisas inúteis garante a soberania do Ser. / Garante a soberania de Ser mais do que Ter.”

Em 2006, cinco anos após a criação do poema acima, no poema XV de suas *Memórias inventadas. A segunda infância*, Barros reafirma a valorização do ser em detrimento das coisas produzidas para o mercado consumidor:

[...]  
Vi que  
tudo o que o homem fabrica vira sucata: bicicleta, avião, automóvel. Só o que não vira sucata é ave, árvore, rã, pedra. Até nave espacial vira sucata.  
Agora eu penso uma garça de brejo ser mais linda que uma nave espacial. Peço desculpas por cometer essa verdade.  
(BARROS, 2006).

E é mais uma vez em Camargo (1996, p.178) que nos apoiamos para falar da poetização das coisas e seres abandonados na periferia da sociedade, apartados do seu utilitarismo programado e que constituem o excedente do seu consumo: “O poeta sensível faz vibrar em seus versos as pulsações do ser que se tornou na sociedade um objeto entre outros objetos.” A esses seres e objetos, a essas sucatas sociais, a essas “desutilidades”, Barros atribui a função poética.

## **Metáforas que retornam**

As autocitações encontradas na obra de Manoel de Barros não se restringem à temática, mas manifestam-se também através da retomada de metáforas. Na página 67 de *Poemas rupestres*, no poema “O copo” notamos a repetição de uma metáfora que também aparece no poema 4 da primeira parte do livro:

Estava o jacaré na beira do brejo  
*tomando um copo de sol.*  
[...]  
Os cacos do silêncio ficaram espalhados  
na praia.  
*O copo de sol não rachou nem.*  
(BARROS, 2007b, p. 67, grifo nosso).

Nesse quadro, a primeira metáfora - *tomando um copo de sol* - repete o mesmo sentido encontrado na metáfora do poema 4 - *um lagarto espichado na areia / a beber um copo de sol*. Se à primeira vista *um copo de sol* é uma imagem que pode causar certo espanto, logo em seguida pode-se pensar que é a renovação de outra metáfora há muito desgastada pelo uso: tomar banho de sol. Mas no último verso o leitor é apanhado de surpresa diante do *nosense* da imagem que deriva da primeira e embaralha paradigmas, deixando o leitor desamparado diante da atribuição de sentido a uma determinada coisa que é regida por outro paradigma. Daí resulta uma atribuição descabida: o sol não só pode se tornar conteúdo de um copo metafórico, como este copo metáfora pode se tornar matéria quebrável. A apreensão do sentido fica por um momento dificultada diante dessa realidade que desafia as leis da ciência,

mas que em seguida revela-se como um jogo que se traduz no resgate da linguagem oral característica da criança, como também da linguagem popular que é representada pela ênfase na dupla negação *não e nem*: “O copo de sol não rachou nem.” A oralidade presente no poema, além de reforçar seu caráter narrativo, é uma das características da poesia de Barros apontada por Barbosa (2003, p. 46): ao fazer uso faz uso de “sintaxes tortas da linguagem popular”, Manoel de Barros “[...] dará grande importância à oralidade. Ancorará em suas páginas os desvios linguísticos proporcionados pelo povo. Tornará possível, portanto, o retorno à poesia oral, ao fazer a combinação de palavra escrita e palavra oral.”

Outros exemplos do uso de metáforas reaproveitadas de poemas anteriores ainda podem ser encontrados em *Poemas rupestres*. Assim, o poema “Vento”, da segunda parte deste livro, repete a ironia que fecha o poema 4 de “Canção do ver”, comentado no primeiro capítulo do nosso estudo: *Ficamos instruídos*. O mesmo propósito de chamar atenção para a oposição entre o conceito e a imagem, entre a invenção e a razão, aparece de forma ligeiramente modificada no verso final desse poema em que o eu lírico também se expressa pela visão inovadora da criança:

Se a gente jogar uma pedra no vento  
Ele nem olha para trás.  
Se a gente atacar o vento com enxada

Ele nem sai sangue da bunda.  
[...]  
Hoje eu tasquei uma pedra no organismo  
do vento.  
Depois me ensinaram que vento não tem  
organismo.  
*Fiquei estudado.*  
(BARROS, 2007b, p. 37, grifo nosso).

A memória poética se manifesta, ainda, através da sinestesia como no poema 5 de “Canção do ver”, abordada anteriormente no segundo capítulo do nosso texto: “O menino podia ver até a cor das vogais – / como o poeta Rimbaud viu.” (BARROS, 2007b, p. 19). A sinestesia, o desregramento dos sentidos, os “deslimites” e delírios da palavra encontrados nesse verso refletem versos de *O livro das ignoranças*: “Escuto a cor dos peixes” (BARROS, 2008b, p.51), ou “Hoje eu desenho o cheiro das aves” (idem, p. 17), ou ainda:

[...]  
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a  
criança diz: *Eu escuto a cor do passarinhos.*  
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona  
para cor, mas para som. [...]  
(idem, p. 15, grifo do autor).

Leitor de Rimbaud, Manoel de Barros aprendeu o desregramento dos sentidos que torna suas imagens obscuras e que demonstra o propósito de não se curvar à representação mimética da realidade. Por meio dessa estratégia poética é levado a versos como os que destacamos do livro *Retrato do artista quando coisa*, escrito em 1998. Aqui, os sentidos mais uma vez se misturam e aquilo que é da ordem do som atravessa o sentido da visão. São inúmeros os versos em que Manoel de Barros retoma a lição de Rimbaud e vai de livro em livro contaminando os códigos dos sentidos, criando percepções absurdas, como nos versos abaixo:

[...]  
Ao fazer vadiagem com letras posso ver quanto  
é branco o silêncio do orvalho.  
(idem, 2007d, p. 51).

Do mesmo livro, num poema em que o poeta é o tema, Barros conclui com esses versos em que uma metáfora deriva da outra, para embaralhar os sentidos da visão e do olfato:

[...]  
Ele terá que envesgar seu idioma ao ponto de  
enxergar no olho de uma garça os perfumes do  
sol.  
(idem, p. 19).

Ou como num verso em que repete a sinestesia acima, ligeiramente modificada:

[...]  
Quero cristianizar as águas.  
Já enxergo o cheiro do sol. (idem, p. 11).

A propósito da alteração das percepções, citamos o poema número 8 de “Canção do ver”, analisado no primeiro capítulo, como um exemplo de como Manoel de Barros brinca com a possibilidade da apreensão sensorial daquilo que é impossível de ser visto. Estendendo esse procedimento para a filmadora, que em última instância é a extensão do olhar humano, chega às últimas consequências ao dizer: “Eu quis filmar o abandono do poste.” Essa metáfora nada mais é que uma retomada das metáforas do poema “O fotógrafo” do livro *Ensaios fotográficos*, escrito em 2000. Desse modo, podemos ver um eu lírico que fotografa o que os olhos não podem ver: o silêncio, o perfume, a existência, o perdão, o sobre.

[...]  
Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.  
Fotografei o perfume.  
Vi uma lesma pregada na existência mais do que na  
pedra.  
Fotografei a existência dela.  
[...]  
Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo.  
Fotografei o perdão.  
Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.  
Fotografei o sobre.

(BARROS, 2007a, p. 11).

Poderíamos registrar ainda outros exemplos, pois a sinestesia está no tecido de inúmeros poemas de Barros, mas cremos que os versos acima podem confirmar a memória poética em *Poemas rupestres*, no que tange às metáforas “desregradadas” e migrantes dessa poesia autorreferente.

Retomando o poema “Maçã”, analisado no segundo capítulo, assinalamos o primeiro verso, que é uma repetição na íntegra da metáfora do poema abaixo, recolhido no *Livro sobre nada*, escrito em 1996, portanto de data anterior:

Uma palavra abriu o roupão pra mim. Ela deseja que eu a seja.  
(BARROS, 2004b, p. 70).



Ao iniciarmos a elaboração do projeto para este estudo, tínhamos em nosso horizonte de expectativa encontrar uma poesia fundamentada num exercício de reminiscências e saudosismo de cunho autobiográfico. Mas logo nas primeiras leituras da obra de Manoel de Barros, percebemos que essa obra transcende a simples rememoração, trazendo algo mais que uma intenção de resgate do passado.

Gradativamente, tomamos consciência de que estávamos diante de um trabalho que se alicerça na supremacia da palavra e tem na linguagem sua atividade principal. Assim, percebemos que a memória é, sem dúvida, o acervo de onde o poeta retira a matéria para urdir suas metáforas, mas é também veículo de seu trabalho maior, a reflexão sobre poesia. Após essas primeiras constatações, partimos para uma investigação sobre o papel que a memória poderia desempenhar nesse fazer poético que já foi considerado por vários estudiosos da poesia brasileira contemporânea uma obra de caráter peculiar. Questionamos a respeito das maneiras como essa memória poderia se manifestar sem, no entanto, perder de vista o fato de que ao lado da memória e, até mesmo por intermédio dela, Manoel de Barros desenvolve uma prática metapoética persistente e coerente.

Vencidas essas primeiras reflexões, delineamos esse estudo que se definiu por três vertentes: a memória pessoal, materializada na memória da infância; a memória coletiva, que se explicita no intercâmbio intertextual que a poesia de Manoel de Barros estabelece com o patrimônio cultural, principalmente com as obras e pensamentos de autores da literatura e da arte modernas. E por fim, a memória poética, que se configura na prática de citar a si mesmo, em que o poeta resgata instantes imagéticos que constituem sua trajetória literária.

Analisando a memória no plano pessoal, pudemos concluir que, na verdade o passado retorna na poesia manoelina, mas longe de ser um passado representado ele se transforma num presente inventado, pleno de magia, em que a realidade tange muitas vezes o onírico, o *nonsense* ao se organizar num plano regido por uma lógica própria que rompe com os paradigmas do leitor. A infância, recriada inúmeras vezes em cada poema, instaura um jogo que desconcerta e intriga o leitor para em seguida atraí-lo e capturá-lo.

Diante da pergunta que nos fizemos várias vezes durante esse estudo, sobre o que exatamente essa memória carregava, concluímos que sem dúvida estão aí resgatados: a criança, os pequenos animais que povoaram a infância do poeta, os elementos da paisagem pantaneira e que não se incluem nos folhetos turísticos, os louquinhos de beira de estrada e os agregados da fazenda do pai, os autores que leu, as obras de arte que visitou, o pensamento dos modernos e as

imagens e os poemas que criou. Mas o poeta não exercita o seu fazer somente para lhes prestar homenagem. Tudo isso foi introjetado por ele e faz parte do tecido da arquitetura da sua identidade: o poeta é a pedra, a lesma, o passarinho, a árvore, o rio, o vento; é Shakespeare, é Valéry, Van Gogh, Picasso, Rodin, Paul Klee, Guimarães Rosa, Vieira e Rimbaud. Identifica-se com eles dando-lhes voz para que falem juntos de poesia ao mundo, repetida e incansavelmente. E é por isso que os eus que organizam seus poemas renascem na rerepresentação das imagens que construíram anteriormente para reorganizar uma identidade que se reconfigura na página de cada novo texto.

Nesse sentido, não é só o menino que retorna, até porque ainda está vivo dentro dele e anda de mãos dadas com o poeta, mas além dos pequenos seres, coisas e livros, retorna a linguagem da criança, retorna também seu olhar que é capaz de ver o som das palavras que ainda não foram ditas, capaz de desenhar o mundo com novas formas. O poeta quer ver novamente como o menino, como um menino; quer falar com palavras de menino e, para tanto, busca na memória o modo de perceber e de desconhecer o mundo e explicá-lo segundo uma coerência que se subordina somente à sua verdade interna. Em suma, quer encontrar uma linguagem virgem com a qual possa fazer outra realidade. Mas se o poeta só dispõe das palavras do idioma para criar “realidades”, ele precisa de outras, novas, que nomeiem as coisas de forma diferente para não cair na representação que pretende ser um decalque dessa realidade. A essa memória agrega-se ainda o leitor que se reconhece nas imagens erráticas que voltam a cada nova leitura.

Por fim, a memória de Barros é também memória da palavra, não só da palavra ancestral, mas da palavra escrita em seus poemas anteriores. Dessa forma, podemos dizer que a memória permeia sua obra e chega a ser mesmo a base sobre a qual se organiza seu projeto poético; é com ela e nela que ele se mune e se instrumentaliza para poetizar: é memória que indissociavelmente é também imagem.

No entanto, numa obra escorregadia como a de Manoel de Barros, é importante reconhecer que a apreensão dos seus contornos é uma tarefa difícil que pode abalar qualquer certeza. Assim é que, na trajetória da memória em direção à palavra primordial, o poeta, em alguns raros momentos de sua obra, olha à distância o menino que ele foi. Então, podemos perceber que ao lado da reflexão e da crítica ele deixa escapar um súbito sentimento de perda, como no final do oitavo poema de “Canção do ver”. Este é o único momento em todo o livro, e raro em toda sua obra, que o saudosismo aparece e de forma tão explícita: “Tivemos saudade de

nós.” Nesse ponto, repensamos nossas conclusões e temos que nos render ao que a obra nos diz e admitir que, embora a memória sirva de suporte para a atividade metalinguística, ao lado do poeta crítico caminha também o homem que recorda e deixa ressoar no espaço do poema toda a sua subjetividade e as vozes de um tempo que só pode retornar na virtualidade da imagem. Mas não podemos nos esquecer que a “história” da infância não é um todo coerente e linear, mas se configura como um mosaico feito de caracóis, sapos, lesmas pedras, árvores, pássaros, menino, rio, latas, entulhos, loucos, garças, e, principalmente por letras, palavras e frases.

Embora os aspectos peculiares da poesia de Manoel de Barros mantenham elementos estruturais que refletem o pensamento que sustenta a lírica moderna, o poeta situa-se num espaço único, num caminho que ele não compartilha com outros autores seus contemporâneos. Na busca incessante da ruptura dos sentidos, a linguagem manoelina tornou-se a cada livro mais transgressora em relação às normas da língua, promovendo desse modo a desestabilização dos sentidos usuais das palavras e criando uma trilha própria à margem de padrões convencionais.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

### **Do autor**

BARROS, Manoel de. *Cantigas por um passarinho à toa*. Record: 2003a.

\_\_\_\_\_. *Concerto a céu aberto para solo de ave*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004a.

- \_\_\_\_\_. *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1990.
- \_\_\_\_\_. *Ensaaios fotográficos*. 7.ed. Rio de Janeiro: Record, 2007a.
- \_\_\_\_\_. *Exercícios de ser criança*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 2004b.
- \_\_\_\_\_. *Matéria de poesia*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Memórias inventadas*. A infância. São Paulo: Planeta, 2003b.
- \_\_\_\_\_. *Memórias inventadas*. A segunda infância. São Paulo: Planeta, 2006b.
- \_\_\_\_\_. *Memórias inventadas*. A terceira infância. São Paulo: Planeta, 2008a.
- \_\_\_\_\_. *O livro das ignoranças*. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008b.
- \_\_\_\_\_. *Poemas rupestres*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007b.
- \_\_\_\_\_. *Poeminha em língua de brincar*. Rio de Janeiro: Record, 2007c.
- \_\_\_\_\_. *Poeminhas pescados numa fala de João*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Retrato do artista quando coisa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007d.
- \_\_\_\_\_. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

### **Sobre o autor**

BARBOSA, Luiz Henrique. *Palavras do chão: um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros*. São Paulo: Annablume / Belo Horizonte: Fumec, 2003.

CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz. *A poética do fragmentário*. Uma leitura da poesia de Manoel de Barros. 1996. 301 p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Cursos de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.

CRUZ, Estér Mian. *A metapoesia em Manoel de Barros*. Disponível em: <http://www.portrasdasletras.com.br/pdtl2/sub.php?op=literatura/docs/metapoesia>> Acesso em: 16 set. 2007.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. *De corixos e veredas*. A alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa. 2006. 318 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara da Unesp. 2006.

LINHARES, Andréa Regina Fernandes. *Memórias inventadas: figurações do sujeito na escrita autobiográfica de Manoel de Barros*. 2006. 102 p. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) – Programa de Pós- Graduação em Letras da Fundação Universidade Federal do Rio Grande, 2006.

MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas da vanguarda*.

Campo grande: CECITEC – UFMS, 1991.

MÜLLER JR., Adalberto. *Manoel de Barros: o avesso visível*. In: REVISTA USP, São Paulo, n. 59, p. 275-279. jun./ago. 2003. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/59/25-adalberto.pdf>> Acesso em: 14 fev. 2010.

PRIOSTE, José Carlos Pinheiro. *A unidade dual: (Manoel de Barros e a poesia)*. Disponível em: <[http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/trabalhos/jcprioste\\_unidade.pdf](http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/trabalhos/jcprioste_unidade.pdf)> Acesso em: 26 fev. 2008.

RODRIGUES, Ricardo Alexandre. *A poética da desutilidade*. Um passeio pela poesia de Manoel de Barros. disponível em: <[http://www.letras.ufrj.ciencialit/trabalhos/ricardoalexandre\\_poesia.pdf](http://www.letras.ufrj.ciencialit/trabalhos/ricardoalexandre_poesia.pdf)> Acesso em: 26 fev. 2008.

SAVIO, Lígia. *A poética de Manoel de Barros: uma sabedoria da terra*. Disponível em: <[www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112004001500005&script=sci\\_arttexr-65k](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112004001500005&script=sci_arttexr-65k)> Acesso em: 03 jan. 2009.

VASCONCELOS, Vânia Maria. *A poética de Manoel de Barros: uma descrição de uma obra de invenção*. Estudos lingüísticos. P.257-262, 2005. Disponível em: <<http://www.gel.org.br/.../a-poetica-de-manoel-de-barros-661>> Acesso em: 5 abr. 2008.

WALDMAN, Berta. Poesia ao rés do chão. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

## **Teórica**

AFFONSO, Romano de Sant'Anna. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 2007.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1984.

ARBEX, Márcia. (Org.) *Poéticas do visível*. Ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARRIGUCCI JR., Davi. Ensaio sobre “Maçã” (Do sublime oculto). In: \_\_\_\_\_. *Humildade, paixão e morte*. A poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BANDEIRA, Manuel. *50 poemas escolhidos pelo autor*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. \_\_\_\_\_. *Estrela da vida inteira*. Poesias reunidas. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

BARBOSA, João Alexandre. As ilusões da modernidade. In: *As ilusões da modernidade*. Notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: perspectiva, 1986, p.13-37.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAZIN, Germain. *História da arte*. Lisboa: Martins Fontes, 1980.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Ficções*. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001.

\_\_\_\_\_. Borges e eu. In: *O fazedor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 54-55.

\_\_\_\_\_. Kafka e seus precursores. In: \_\_\_\_\_. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996. \_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

\_\_\_\_\_. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1986.

BRITTO, Paulo Henriques. Poesia e memória. In: PEDROSA, Célia. *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução Ivo Barbosa. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CÂNDIDO, Antônio; SOUZA, Gilda Mello. Introdução in: *Estrela da vida inteira* (poesias reunidas e poemas traduzidos). 11.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

COIMBRA, Rosa Lúcia. Quando o futebol tem pés de barro: jogos intertextuais nos títulos de imprensa. IN: ABREU, Luis machado de; MIRANDA, Antonio José R. (coord.) *O discurso em análise*. Actas do 7º Encontro de estudos Portugueses, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2001, p. 225-245. Disponível em:

<[http://sweet.ua.pt/~f711/documentos/rlcoimbra\\_7ALAEP\\_2001.pdf](http://sweet.ua.pt/~f711/documentos/rlcoimbra_7ALAEP_2001.pdf)> Acesso: 21 jun. 2010.

COMBE, Dominique. La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía. In: ASEGUNOLAZA, Fernando Carlos (Org.). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco/Libros, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alair. *Dicionário de símbolos*. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CHKLOVSKY, V. A arte como procedimento. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DUARTE JR., João Francisco. *O sentido dos sentidos*. A educação (do) sensível. 4. ed. Curitiba: Criar Edições, 2006.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Tradução de Luiz A. Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: *Ensaio*. São Paulo: Art, 1989. p. 37-48.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades. 1978.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In: \_\_\_\_\_. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. Tradução Ivonne F. Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. *Palimpsestos*. A literatura de segunda mão. Tradução Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras / UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. Palimpsestos. In: RIVERA DE LA CRUZ, Marta. *Intertexto, autotexto: La importancia de la repetición en la obra de Gabriel García Márques*. Revista Especulo, Madrid, n. 6, jul. / out. 1997. Disponível em: < <http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/index.htm> > Acesso em: 02 fev. 2010.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. 3. ed., v. 2. Tradução Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

HOBBSAWN, Eric. O sentido do passado. In: *Sobre a história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KOGAN, Jacobo. Imagem, imaginación y ficción. In: \_\_\_\_\_. *Filosofía de la imaginación en el arte, la religión y la filosofía*. Buenos Aires: Paidós, 1986. cap. I, p.11-15.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

PAZ, Octavio. *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 2. ed. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. *Os filhos do barro. Do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. 3. ed. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. Uma literatura de convergência. In: \_\_\_\_\_. *Convergências. Ensaio sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PEDROSA, Célia. Traços de memória na poesia brasileira contemporânea. In: \_\_\_\_\_. *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978. Cap. 3: Crítica e intertextualidade.

PIGNATARI, Décio. *Comunicação poética*. 4.ed. São Paulo: Moraes, 1981.

POUND, Ezra. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix / Edusp, 1976. p. 139-170.

\_\_\_\_\_. *Abc da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1986.

- REDMOND, Valentine William. *O processo poético segundo T. S. Eliot*. São Paulo: Annablume, 2000.
- RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno*. 2. ed. Tradução de Paulo Hecker Filho. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.
- RICOEUR, Paul. Memória pessoal, memória coletiva. In: \_\_\_\_\_. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. p. 105-142.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poesia de ausência*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.
- SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário*. Psicologia fenomenológica da imaginação. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- TEIXEIRA COELHO, José. *Moderno pós-moderno*. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- TEZZA, Cristóvão. A poesia segundo os poetas. In: *Entre a prosa e a poesia*: Bakhtin e o formalismo russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, p. 56-85.
- TUCKER, William. *A linguagem da escultura*. Tradução Antonio Manfredinni. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- WICK, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus*. Tradução de João Azenha Júnior. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.



# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)