

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS - HISTÓRIA DA LITERATURA

SUJEITO, ESPAÇO E LINGUAGEM NA POESIA DE MANOEL DE BARROS

ALBERTO LOPES DE MELO

Rio Grande

2018

ALBERTO LOPES DE MELO

SUJEITO, ESPAÇO E LINGUAGEM NA POESIA DE MANOEL DE BARROS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.
Área de concentração: História da Literatura.
Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Mousquer

Rio Grande

2018

	SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL - MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE INSTITUTO DE LETRAS E ARTES PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DOUTORADO EM LETRAS
FURG	

ATA DE DEFESA DE TESE

ATA Nº 03/2018

No vigésimo sétimo dia do mês de abril do ano de dois mil e dezoito, no Miniauditório do Instituto de Letras e Artes, Campus Carreiros da Universidade Federal do Rio Grande, realizou-se a terceira sessão de defesa de tese do ano de dois mil e dezoito do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em História da Literatura. O doutorando **Alberto Lopes de Melo** apresentou e defendeu a tese: *Sujeito, espaço e linguagem na poesia de Manoel de Barros*, como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Doutor em Letras, área de concentração em História da Literatura. A sessão foi aberta às catorze horas pelo Prof. Dr. Antônio Carlos Mousquer (FURG), orientador da tese e presidente da Comissão de Avaliação. A referida Comissão esteve integrada, além do presidente, pelos professores Dr. João Cláudio Arendt (UCS), Dr^a Cláudia Luiza Caimi (UFRGS), Dr^a. Cláudia Mentz Martins (FURG) e Dr^a. Raquel Rolando Souza (FURG). Depois de cada integrante ter arguido o doutorando e este ter tido a oportunidade de responder a cada um, a Comissão reuniu-se para deliberar o conceito a ser atribuído ao trabalho. A Comissão de Avaliação atribuiu ao trabalho escrito o conceito A, e à defesa o conceito A. O conceito final foi A, que aprovou o candidato neste requisito parcial e último para a obtenção do grau de Doutor em Letras, área de concentração em História da Literatura. Após, o presidente publicou o resultado, encerrou a sessão e lavrou a presente ata, que vai assinada por todos os membros da Comissão de Avaliação. Rio Grande, 27 de abril de 2018.


 Prof. Dr. Antônio Carlos Mousquer
 (FURG) – Orientador


 Prof^a. Dr^a Cláudia Luiza Caimi
 (UFRGS)


 Prof. Dr. João Cláudio Arendt
 (UCS)


 Prof^a. Dr^a Cláudia Mentz Martins
 (FURG)


 Prof^a. Dr^a. Raquel Rolando Souza
 (FURG)

“só existe a beleza que se diz. Só existe a beleza se existir interlocutor. A beleza da lagoa é sempre alguém. Porque a beleza da lagoa só acontece porque a posso partilhar. Se não houver ninguém, nem a necessidade de encontrar a beleza existe nem a lagoa será bela. A beleza é sempre alguém, no sentido em que ela se concretiza apenas pela expectativa da reunião com o outro (...).

Todas as lagoas do mundo dependem de sermos ao menos dois. Para que um veja e o outro ouça. Sem um diálogo não há beleza e não há lagoa. A esperança na humanidade, talvez por ingênua convicção, está na crença de que o indivíduo a quem se pede que ouça o faça por confiança”

Valter Hugo Mãe (A desumanização. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 27).

*À memória de minha mãe, Terezinha
e de minha irmã, Magali,
primeiras formadoras de quem hoje sou.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, às minhas irmãs, Ana e Rita pelo apoio e carinho contínuos.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Antonio Mousquer, pela generosidade, apoio e cumplicidade ímpares.

À atual coordenação e do PPG Letras da Furg, representada pela Prof.^a Dr.^a Cláudia Mentz Martins e por meu orientador, Prof. Dr. Antonio Mousquer; bem como aos coordenadores anteriores do programa, Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas e Prof.^a Dr.^a Rubelise da Cunha.

Aos membros da banca de qualificação desta tese, Prof.^a Dr.^a Maria da Glória Bordini e Prof.^a Dr.^a Normélia Parise, bem como aos membros da banca de defesa, Prof.^a Dr.^a Cláudia Luiza Caimi (UFRGS), Prof.^a Dr.^a Cláudia Mentz Martins (FURG), Prof. Dr. João Cláudio Arendt (UCS), Prof.^a Dr.^a Raquel Souza (FURG). por sua disponibilidade e pelas imprescindíveis contribuições.

Aos professores do PPG Letras, em especial ao Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten, à Prof. Dr.^a Nubia Hanciau e à Prof. Dr.^a Raquel Souza, pelos conhecimentos partilhados nas aulas; bem como aos meus colegas de turma, pelos belos momentos que vivenciamos juntos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por ter-me concedido bolsas de estudos no país e no exterior, fundamentais para a realização deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Michel Collot, pela generosa acolhida na Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris III e por suas valiosas indicações e contribuições teóricas.

À Maison du Brésil e à Cité Internationale Universitaire de Paris, pela concessão de moradia estudantil em um espaço favorável ao estudo e à interação com estudantes de toda parte.

Aos queridos amigos de Paris, em especial, a Marcio Jarek, Ana Delmônico e Joana Fraga, pelos momentos e o afeto partilhados.

À família Maier (Fátima, Gilmar, Eva, Paula e Augusto), pela presença em grande parte de minha caminhada.

À Andrea Fernandes Linhares, por ter-me apresentado Manoel de Barros com sua caixinha de Memórias inventadas.

Aos amigos de longa data, Laudamas Pereira e Luciano Ribeiro, e àqueles que me proporcionaram os indispensáveis momentos de “intervalo” da pesquisa: Vagner Pedrotti, Juliana Cruz, Aline Mendes, Liziane Coelho, Mauro Silva, Carlos Matheus e Diego Claro.

A todos aqueles que, de uma forma ou outra, participaram dessa minha longa caminhada, destino meu mais sincero “muito obrigado!”.

RESUMO

Esta Tese de Doutorado dedica-se ao estudo da obra de Manoel de Barros em um *corpus* composto por quinze de seus livros de poemas: *Compêndio para uso dos pássaros* (1960), *Gramática expositiva do chão* (1966), *Matéria de poesia* (1970), *Arranjos para assobio* (1980), *Livro de pré-coisas* (1985), *O guardador de águas* (1989), *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991), *O livro das ignorâncias* (1993), *Livro sobre nada* (1996), *Retrato do artista quando coisa* (1998), *Ensaio fotográficos* (2000), *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), *Poemas rupestres* (2004), *Menino do mato* (2010) e *Escritos em verbal de ave* (2011). A partir de pontos de contato entre o conteúdo dos metapoemas de Manoel de Barros, as falas do poeta em suas entrevistas por escrito e algumas das proposições da fenomenologia de Merleau-Ponty acerca das relações entre sujeito e espaço, a pesquisa volta-se para a investigação da tematização de tais relações do homem com o mundo que o circunda e com os outros no discurso dos poemas de Barros. Além de tomar por base o aporte da fenomenologia, a pesquisa encontra suporte no campo dos estudos literários, em especial, nos estudos sobre poesia desenvolvidos na França por Michel Collot e Christine Dupouy, entre outras contribuições. O objetivo do estudo é descrever o modo como sujeito, espaço e linguagem aparecem como elementos indissociáveis na poesia de Manoel de Barros e, ainda, a forma como tal fato relaciona-se com o intuito de renovação da lírica e restauração da consideração da dimensão referencial do fenômeno poético.

Palavras-chave: Manoel de Barros; fenomenologia; sujeito; espaço; linguagem.

RÉSUMÉ

Cette thèse de doctorat est dédiée à l'étude de l'œuvre de Manoel de Barros dans un corpus composé par quinze de ses livres de poèmes : *Compêndio para uso dos pássaros* (1960), *Gramática expositiva do chão* (1966), *Matéria de poesia* (1970), *Arranjos para assobio* (1980), *Livro de pré-coisas* (1985), *O guardador de águas* (1989), *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991), *O livro das ignoranças* (1993), *Livro sobre nada* (1996), *Retrato do artista quando coisa* (1998), *Ensaio fotográficos* (2000), *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), *Poemas rupestres* (2004), *Menino do mato* (2010) et *Escritos em verbal de ave* (2011). À partir des points de contact entre le contenu des métapoèmes de Manoel de Barros, les paroles du poète dans les interviews dans lesquels il a participé par écrit et quelques propositions de la phénoménologie de Merleau-Ponty à propos des rapports entre le sujet et l'espace, la recherche se tourne vers l'observation de ces rapports entre l'homme et le monde que l'entoure en tant que sujet des poèmes de Barros. En plus de prendre comme base l'apport de la phénoménologie, la recherche trouve un soutien dans certains de ses déploiements dans le domaine des études littéraires, en particulier, dans les études sur la poésie développées en France par Michel Collot et Christine Dupouy, entre autres contributions. L'objectif de l'étude c'est analyser la façon dont le sujet, l'espace et le langage se manifestent comme des éléments inséparables dans la poésie de Manoel de Barros et, en plus, observer la façon comme cet phénomène établit des rapports avec l'intention de renouveler le lyrisme et de restaurer la prise en compte de la dimension référentielle du phénomène poétique.

Mots-clés: Manoel de Barros; phénoménologie; sujet; espace; langage.

LISTA DE ABREVIATURAS

- APA - *Arranjos para assobio*, 1980;
- CCA - *Concerto a céu aberto para solos de ave*, 1991;
- CUP - *Compêndio para uso dos pássaros*, 1960;
- EF - *Ensaio fotográficos*, 2000;
- EVA - *Escritos em verbal de ave*, 2011;
- OGA - *O guardador de águas*, 1989;
- GEC - *Gramática expositiva do chão*, 1966;
- LI - *O livro das ignoranças*, 1993;
- LPC - *Livro de pré-coisas*, 1985;
- LSN - *Livro sobre nada*, 1996;
- MM - *Menino do mato*, 2010;
- MP - *Matéria de poesia*, 1970;
- PR - *Poemas rupestres*, 2004;
- RAQC - *Retrato do artista quando coisa*, 1998;
- TGGI - *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, 2001.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 SOBRE MANOEL DE BARROS	24
2 POESIA, SUJEITO E ESPAÇO	40
2.1 O sujeito ensimesmado ou o mundo ausente nas leituras da poesia	42
2.2 Ser, espaço e linguagem: o olhar da fenomenologia	56
2.3 Poesia e espaço: o reencontro com o mundo	62
2.3.1 A <i>matéria-emoção</i>	69
2.3.2 A <i>poesia do lugar</i> e o lugar da poesia segundo Manoel de Barros.....	73
3 SUJEITO, ESPAÇO E LINGUAGEM NA POESIA DE MANOEL DE BARROS	83
3.1 Sobre desenhos verbais e desobjetos	86
3.2 Excursão poética nos livros de Manoel	100
3.2.1 Passeio n. 1: pré-coisas, um primeiro olhar	105
3.2.2 Passeio n. 2: a infância	109
3.2.3 Passeio n. 3: os outros, erudição e ignorância	113
3.2.4 Passeio n. 4: a assunção da ignorância	117
3.2.5 Passeio n. 5: “o melhor de mim sou eles”	122
3.2.6 Passeio n. 6: pré-coisas, um olhar primevo	134
3.2.7 Passeio n. 7: entre as coisas desúteis e o nada	142
3.2.8 Passeio n. 8: descaminhos conhecidos	150
4 APONTAMENTOS PARA UM CADERNO DE VIAGEM	168
REFERÊNCIAS	179
ANEXO	186

INTRODUÇÃO

“O que desabre o ser é ver e ver-se”
(M. de Barros. *O guardador de águas*)

Manoel de Barros (1916-2014) costumava atribuir à sua alegada inépcia para a fala pública a motivação primeira de sua predileção pela escrita, que o teria levado à atividade poética¹. Independentemente da validade ou não da consideração de sua suposta timidez como motivação para a produção artística, o recurso do poeta à concessão de “entrevistas por escrito” teve como fruto a produção de um volumoso material, o texto de suas respostas, que grande parentesco guarda com sua produção metapoética. Uma primeira reunião dessas entrevistas foi publicada ao final da antologia *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda), em 1990, da qual destaco a seguir alguns trechos que em muito contribuem para o conhecimento da maneira como Barros compreendia o papel da poesia para o ser humano.

Ao ser perguntado, em entrevista a José Otávio Guizzo da revista *Grifo*, acerca da necessidade da poesia no mundo contemporâneo, Manoel de Barros afirma “*que é mais do que nunca necessária a poesia. Para lembrar aos homens o valor das coisas desimportantes, das coisas gratuitas*”² (BARROS, 1990, p. 310) e que a poesia teria também “*a função de pregar a prática da infância entre os homens. (...) desenvolvendo em cada um de nós o senso do lúdico. Se a poesia desaparecesse do mundo, os homens se transformariam em monstros, máquinas, robôs*” (p. 311). A essa preocupação com a percepção e a vivência humana do mundo, associa-se também a preocupação com o espaço da linguagem, pois a principal função da poesia segundo Manoel de Barros seria “*a de promover o arejamento das palavras, inventando para elas novos relacionamentos, para que os idiomas não morram a morte por fórmulas, por lugares comuns*” (BARROS, 1990, p. 310).

¹ Em determinada entrevista, por exemplo, Barros declara: “[a]cho que foi minha inaptidão para o diálogo que gerou o poeta. Sujeito complicado, se vou falar, uma coisa me bloqueia, me inibe (...). Do que eu poderia dizer, resta sempre um déficit de oitenta por cento. E os vinte que consigo falar não correspondem senão ao que eu não gostaria de ter dito. (...) só trancado e sozinho é que consigo me expressar” (Apud MÜLLER, 2010, p. 40-42).

² Além das usuais aspas, adoto o grifo itálico nas citações de falas e trechos de poemas de Manoel de Barros, quando efetuadas no corpo do texto. Evidencio, assim, a distinção entre meu discurso e as apropriações que efetuo dos discursos do poeta.

A hipótese que serve de ponto de partida para a confecção desta Tese de Doutorado é a de que esses dois fins se manifestam como conjunto indissociável na obra do poeta: a inventividade nos planos semântico, sintático e morfológico da linguagem, na criação de um modo de poetar inusitado está intimamente ligada a um caminho que é, sobretudo, epistêmico. Este se funda essencialmente na defesa incontestada da importância da valorização da *presença* do homem *no mundo* e do próprio mundo para o homem enquanto partícipe intrínseco de sua fundação enquanto consciência. O fenômeno mais pronunciado pelo qual tal defesa se manifesta nos poemas encontra-se nas escolhas imagéticas do poeta: ao adotar o “*parti pris des choses*”³ *inutiles*, a poesia de Barros enaltece imagens daquilo que não possui qualquer valor ao olhar de um pragmatismo imperante na sociedade contemporânea.

Um exemplo de metapoema que ilustra essa perspectiva e ratifica o exposto na resposta de Barros à entrevista supracitada é *Matéria de poesia*, publicado em obra homônima de 1970. Do poema, composto por três partes numeradas, destaco a segunda, que é constituída por uma lista de onze “itens” com ordem indicada por marcador alfabético, precedida pelo verso “*Muita coisa se poderia fazer em favor da poesia*” (BARROS, 2011, p. 156), seguido de dois pontos. Cito aqui seis de tais “itens”:

a – Esfregar pedras na paisagem.

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

(*Colhida em Rimbaud*)

(...)

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

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

j – Deixar os substantivos passarem anos no esterco,
deitados de barriga, até que eles possam carrear
para o poema um gosto de chão – como cabelos
desfeitos no chão – ou como o bule de Braque –

³ A tomada de imagens de objetos aparentemente banais como motivos poéticos associada ao uso de uma linguagem de sublinhada ludicidade constitui um ponto de contato que justificaria um estudo conjunto aprofundado das poéticas de Manoel de Barros e Francis Ponge, do qual parafraseio aqui o título do volume *Le parti pris des choses* (2013).

áspero de ferrugem, mistura de azuis e ouro – um amarelo grosso de ouro da terra, carvão de folhas.

1 - Jogar pedrinhas nim moscas... (BARROS, 2011, p. 156-157).

Em uma leitura inicial, é possível identificar pelo menos quatro propostas que amparam a lista poética que o poema propõe: **a atitude subversiva diante do tradicionalmente eleito como belo**, o que tanto é explicitado em “*Esfregar pedras na paisagem*”, quanto realizado através das escolhas imagéticas; **a defesa de uma renovação da linguagem poética**, que se embasa justamente pelo uso daquilo que lhe seria tradicionalmente alheio (“*Nos versos mais transparentes enfiar pregos sujos*”; “*Deixar os substantivos passarem anos no esterco,/deitados de barriga, até que eles possam carrear/para o poema um gosto de chão*”); **a consideração da (aparente) inutilidade como um valor** (“*Nos dias de lazer, compor um muro podre para/os caramujos*”; “*Jogar pedrinhas nim moscas...*”); e, o que me parece o mais relevante e mesmo contingente dos demais preceitos – **renovar o olhar**, “*Perder a inteligência das coisas para vê-las./* (Colhida em Rimbaud)”.

Essas propostas são extremamente próximas das ideias do ensaísta francês Jean Onimus (1909-2007)⁴, que, em texto apresentado como palestra em 1984 e posteriormente publicado em forma de ensaio, *Phénoménologie de l’“espace” poétique* (1987), defende que a poesia constituiria um meio fundamental para garantir a renovação do contato do ser humano com sua espacialidade inerente. Onimus parte da consideração de que existiria um espaço humano íntimo, psíquico, imaginário e afetivo, que se encontraria no lado oposto da vivência dos espaços banalizados pela sua valoração quanto à utilidade prática. Para o pensador francês, esse espaço estaria sendo reduzido pela ênfase contemporânea nos espaços comuns pragmáticos e, segundo ele, a poesia teria o poder de restabelecer a necessária amplidão do espaço interior.

Jean Onimus sustenta que o espaço da poesia constituiria um meio “primordial où la conscience vient puiser sa sève afin de mieux s’affirmer au dehors et de résister

⁴ Utilizo o ensaio de Jean Onimus como proveitoso exemplo de reflexão sobre a poesia amparada na Fenomenologia. Esse professor e ensaísta francês, estudioso da obra de Charles Péguy, é, no entanto, mais conhecido pelo grande público por seus ensaios de inspiração cristã.

aux agressions répétées de l'inhumain qui de toutes parts nous environne"⁵ (ONIMUS, 1987, p. 82). Em outros termos, a poesia e a arte em geral teriam, para Onimus, o poder de proporcionar uma espécie de renovação do olhar do leitor, afastando-o do condicionamento de um enfoque predominantemente pragmático afeito ao cotidiano de nossa vivência da civilização contemporânea. Essa função do poético seria fundamental à sobrevivência da própria natureza do humano e o autor expõe essa necessidade em total acordo com o que expressara Manoel de Barros no trecho de entrevista citado anteriormente. De acordo com Barros, a ausência da poesia no mundo resultaria na transformação dos homens “*em monstros, máquinas, robôs*”; para Onimus, “*si la conscience ne perçoit que du fonctionnel elle devient chose imbriquée parmi les choses, rouage dans les rouages*”⁶ (ONIMUS, 1987, p. 75).

As observações sobre a natureza e a necessidade da poesia presentes nas falas de Jean Onimus acercam-se muito daquelas que permeiam a produção poética de Manoel de Barros. Como propõe o título do ensaio do estudioso francês, a base de seu pensamento provém da Fenomenologia, o que explica que, em determinada parte de seu texto, considere, por exemplo, que as palavras na poesia permitem a redescoberta do espaço onde “*l’imagination se régénère sans cesse en découvrant à neuf les choses qu’on croyait banales et les liens qui les unissent*”⁷ (ONIMUS, 1987, p. 76). *Redescoberta, reencontro, olhar e espaço* são palavras-chave presentes no ensaio de Onimus e que compõem também um “fundo” onipresente na leitura da obra de Barros, sempre afeita a reencontrar o valor daquilo que é, pelo viés da utilidade prática, descartado como inútil. Renovar o olhar sobre o mundo é um fazer da poesia, como postulam, de modo exemplar, as palavras de *Uma didática da invenção*, primeira parte de *O livro das ignorâncias* de Barros (de 1993), “*As coisas não querem mais ser vistas por pessoas/razoáveis:/Elas desejam ser olhadas de azul -/Quem nem uma criança que você olha de ave.*” (2011, p. 310).

⁵ “um meio primordial onde a consciência vem embeber-se de sua seiva para afirmar-se melhor ao exterior e resistir às repetidas agressões do desumano que por todos os lados nos rodeia” (tradução nossa).

⁶ “Se a consciência percebe apenas o que possui uma finalidade prática, ela se torna uma coisa imbricada em meios às outras coisas, uma engrenagem entre engrenagens” (tradução nossa).

⁷ “a imaginação regenera-se indefinidamente ao descobrir novamente as coisas que julgávamos banais e os laços que as unem” (tradução nossa).

O caminho da Fenomenologia mostra ser um direcionamento coerente com a própria poesia de Barros na medida em que se apresenta enquanto via na qual, conforme sublinha Maurice Merleau-Ponty (já na abertura de seu *Fenomenologia da Percepção*), o “esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo” (2015, p. 1). O fenomenólogo francês, ao considerar a necessidade de entender o sujeito da percepção enquanto sujeito *encarnado* e participante ativo do mundo em qualquer observação de tal mundo que se queira válida, expõe a falácia do objetivismo puro e revaloriza a presença do subjetivo no pensamento, apresentando uma nova concepção da consciência:

[a] essência da consciência é dar-se um mundo ou mundos, quer dizer, fazer existir *diante* dela mesma os seus próprios pensamentos enquanto coisas, e ela prova indivisivelmente seu vigor desenhando essas paisagens e abandonando-as. A estrutura mundo, com seu duplo momento de sedimentação e de espontaneidade, está no centro da consciência (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 183).

Para Merleau-Ponty, como parece ser também para a poética de Barros, o uso cotidiano da linguagem, ao adotar a repetição exaustiva de formas, gera um nível de automatização que acaba por despír as palavras de suas potencialidades⁸. A fala, “tal como opera na vida cotidiana, supõe realizado o passo decisivo da expressão” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 250). Isso advém, de acordo com Merleau-Ponty, do fato de termos perdido “a consciência do que há de contingente na expressão e na comunicação, seja junto à criança que aprende a falar, seja junto ao escritor que diz e pensa pela primeira vez alguma coisa”. O reencontro com a infância da linguagem seria o caminho não apenas para uma maior consciência desta, mas que também propiciaria um reencontro do próprio sujeito com o mundo e consigo mesmo, uma vez que a fala não é mera representação, “é um gesto, e sua significação um mundo” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 250).

Sujeito, espaço e linguagem apresentam-se entrelaçados, tendo em vista que se constituem mútua e simultaneamente. É a partir dessa concepção que me proponho a

⁸ A ideia de automatização remonta às reflexões do formalista russo V. Chklovski. Segundo ele, “uma vez tornadas habituais, as ações tornam-se também automáticas” (1973, p. 43). Chklovski atribui o poder de promover a *desautomatização* da percepção do homem à arte, a qual teria por objetivo “dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento” (p. 45).

observar o modo como os poemas de Manoel de Barros tematizam as relações do homem com a alteridade, o ambiente, os outros homens e a linguagem, um de seus atos perante o mundo. O que busco demonstrar é que a renovação da linguagem poética na obra de Barros ocorre junto da tentativa de sublinhar a importância da renovação do olhar e da presença efetiva do homem no mundo. O ser no mundo, vivenciando sua pertença e irrefutável interdependência em relação à alteridade, é o tema por excelência da poesia manuelina, que se apresenta como uma espécie de antídoto artístico para a reificação⁹ à qual o humano tende a submeter-se ao ser apartado dessa sua condição de pertença.

A epígrafe deste texto introdutório, “[o] que desabre o ser é ver e ver-se”, reflete essa natureza da poética de Manoel de Barros e tem eco na fenomenologia de Merleau-Ponty, que defende a adoção de um novo olhar para a ciência, entre outras coisas, justamente porque ela “manipule les choses et renonce à les habiter”¹⁰ (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 7). Para melhor apreciarmos as maneiras como Barros desenvolve sua poética e, nela, essa defesa do ser no mundo, contamos, além da Fenomenologia de Merleau-Ponty, com alguns de seus desdobramentos, como as obras do teórico da poesia moderna Michel Collot. Este professor e poeta francês, que dedicou grande parte de seus estudos ao olhar sobre a presença da *paisagem* na poesia, e sua concepção da relação entre sujeito, espaço e linguagem, mostra-se plenamente concordante com o que foi brevemente apresentado acima sobre a poesia de Barros e a Fenomenologia de Merleau-Ponty. Além disso, ao oportunizar-me a realização de estágio de doutoramento sob sua tutela na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, entre agosto de 2014 e abril de 2015, através do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior da CAPES, Collot tornou possível um contato maior tanto com sua obra teórica, bem como com a de teóricos afins às suas linhas de pesquisa – experiência fundamental na construção desta Tese de Doutorado.

⁹ O termo remete ao filósofo alemão Theodor Adorno que, debruçando-se sobre a relação entre a lírica e a sociedade moderna, sustenta que “[a] idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida” (ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 69).

¹⁰ “manipula as coisas e renuncia a habitá-las” (tradução nossa).

Para Collot, a poesia moderna funciona como um convite à superação da dicotomia sujeito-objeto, no caminho da compreensão das formas pelas quais o sujeito (lírico) se constitui *em relação* aos objetos de seu mundo, o que “*paque notamment par le corps et par le sens, mais qui fait sens et nous émeut à travers la matière du monde et des mots*”¹¹ (COLLOT, 2005a, p. 5). Em uma definição de onde seria o “lugar” no qual se situaria o sujeito lírico, se assim pode-se dizer, Collot afirma que o mesmo se situa “no ponto de passagem entre o dentro e o fora, a linguagem e a paisagem” (2013, p. 90-91). Essa releitura do sujeito lírico tem sua matriz em um novo olhar sobre o que se convencionou chamar de “poesia objetiva”¹² na França, a propósito das obras de Francis Ponge e René Char, por exemplo; e de “antílira” no Brasil, termo que se encontra representado no denso estudo de Luis Costa Lima *Lira e antílira: Mario, Drummond, Cabral* (1968).

Ao contrário do que pareceria acarretar, a construção de uma poesia não centrada no extravasamento do íntimo, na subjetividade, mas voltada para o mundo não implica uma ausência total do sujeito, tampouco sua dispersão absoluta. Para Collot, é justamente ao objetivar-se nas coisas, ao lançar-se ao mundo que o sujeito “se inventa sujeito”, pois é projetando-se para fora “através das palavras e imagens do poema [que] ele chega a apreender do fora seu pensamento mais íntimo, inacessível à introspecção” (COLLOT, 2004, p. 169). Em outras palavras, sujeito e mundo definem-se mutuamente, quer seja na concepção que cada sujeito tece de si e de seu mundo, quer seja na compreensão que cada leitor constrói sobre um determinado sujeito lírico quando da apreciação de um poema: o que depende tanto da relação do sujeito do poema (sujeito lírico) com seu mundo figurado, quanto da relação do sujeito leitor com seu universo próprio e com o universo do poema.

Contudo, adotar a relação entre sujeito e espaço como tema de um estudo sobre a lírica tem como consequência lidar com o próprio conceito desse gênero literário. A categoria do espaço não é tradicionalmente abordada nos estudos dedicados à lírica.

¹¹ “passa notadamente pelo corpo e pelo sentido, mas que faz sentido e nos emociona através da matéria do mundo e das palavras” (tradução nossa).

¹² O termo foi criado por Rimbaud e nomeia o projeto de uma poesia não subjetiva, exposto em carta a Georges Isambart (RIMBAUD, A. *Lettres du voyant*. Genève: Librairie Droz, 1975. p. 111-114). Sobre o conceito, ver a obra de Jean-Marie Gleize, *A noir: poésie et littéralité*, Paris: Seuil, 1992.

A ambientação e os tipos de espaço são comumente considerados próprios da prosa e, no caso de cenário, trata-se, em geral, de elemento compositivo do drama. Apesar de a paisagem ter apresentado um papel fundamental na poesia lírica romântica que, como observa Michel Collot, “transformou a paisagem em um lugar de expressão da sensibilidade” (2015, p. 17), a perspectiva adotada no olhar sobre a relação do sujeito com o mundo apresentava um caráter hierárquico, fundamentado no primado absoluto do “eu”. A lírica foi por muito tempo considerada como discurso estritamente monológico no qual é “a *subjetividade* do criar e do configurar espirituais que se mostra a si mesma” (HEGEL, 2004, p. 155). Nesse caminho, o termo “paisagem” seguiu como referência usual nas artes plásticas, designando mesmo uma forma de expressão plástica, com elementos próprios e, em sua configuração mais tradicional, identificada pela configuração da linha do horizonte – componente estruturador em relação ao qual os demais componentes do quadro ajustam-se.

Levando em consideração a necessidade de pensar tais questões, dedico grande parte do segundo capítulo desta Tese, intitulado “Poesia, sujeito e espaço”, para tratar da dificuldade, tanto do senso comum como de parte da crítica, de considerar o espaço enquanto categoria poética que concerne também ao gênero lírico. Esse capítulo de necessário matiz teórico interpõe-se aos outros dois que compõem a estrutura tripartida adotada neste trabalho e que são dedicados diretamente ao estudo da obra de Manoel de Barros.

O primeiro capítulo, intitulado “Sobre Manoel de Barros”, expõe um breve panorama de estudos já efetuados sobre a obra do poeta, no intuito de observar algumas linhas gerais que os orientaram. O já referido segundo capítulo é dividido em três partes, das quais a primeira aborda a problemática da concepção da lírica enquanto espaço de relação do sujeito com o mundo e intitula-se “O sujeito ensimesmado ou o mundo ausente nas leituras da poesia”. A ele seguem duas subseções dedicadas a explorar as soluções apresentadas principalmente pela Fenomenologia para o problema das relações entre sujeito e espaço na lírica, os quais se intitulam, respectivamente, “Ser, espaço e linguagem: o olhar da fenomenologia” e “Poesia e espaço: o retorno ao mundo”, que está dividida em duas partes, a saber “A *matéria-emoção*”, que aborda as contribuições de Michel Collot acerca do que se

convencionou chamar de “poesia objetiva” na França, um tipo de lírica que, tal qual a obra de Barros, reserva um lugar especial nos poemas para os objetos aparentes banais do mundo; e “*A poesia do lugar e o lugar da poesia segundo Manoel de Barros*”. Esta última parte do capítulo engloba, além de outras contribuições teóricas sobre a relação entre poema e espaço, trechos de entrevistas do próprio poeta acerca da natureza de sua obra e da arte.

O capítulo terceiro é o que apresenta a leitura da obra de Barros e assume título homônimo ao desta Tese de Doutorado, “*Sujeito, espaço e linguagem na poesia de Manoel de Barros*”. Além de uma parte introdutória, que apresenta características gerais da poética manoelina ilustradas pela leitura de alguns poemas, o capítulo apresenta duas seções maiores, das quais a primeira, “*Sobre desenhos verbais e desobjetos*” é dedicada ao estudo da composição das imagens poéticas na obra de Manoel de Barros com o intuito de relacionar as peculiaridades formais adotadas pelo poeta com o tema das relações entre sujeito, espaço e linguagem na poesia, que aqui enfoco.

Na seção final do capítulo, intitulada “*Excursão poética nos livros de Manoel*”, adoto um tom descritivo sobre os poemas e livros de Barros, procurando escapar a qualquer tentativa de “*aplicação*” teórica e, nessa medida, aproximar o discurso que desenvolvo tanto da premissa base da fenomenologia, de retornar a um olhar não tão mediado sobre o mundo (dos poemas), quanto da máxima manoelina que sustenta que a “*poesia não é para compreender mas para incorporar*” (BARROS, 2011, p. 186). Assim, as fontes teóricas apresentam-se motivadas pelo discurso dos próprios poemas, muitas vezes seus intertextos, e atuam mais como analogias e diálogos com as obras do que como método a ser aplicado. A seção apresenta oito subcapítulos, cujos títulos copiam os moldes daqueles dos poemas iniciais da seção *Aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição de Matéria de poesia* (BARROS, 2011, p. 167-173) – os “*passeios*” manoelinos – e os subtítulos expõem a tônica do discurso que desenvolvo sobre as obras do *corpus*: “*Passeio n. 1: pré-coisas, um primeiro olhar*”; “*Passeio n. 2: a infância*”; “*Passeio n. 3: os outros, erudição e ignorância*”; “*Passeio n. 4: a assunção da ignorância*”; “*Passeio n. 5: ‘o melhor de mim sou eles’*”; “*Passeio n. 6: pré-coisas, um*

olhar primevo”; “Passeio n. 7: entre as coisas desúteis e o nada”; e “Passeio n. 8: descaminhos conhecidos”.

“Apontamentos para um caderno de viagem” é o título do capítulo que encerra este estudo e assume o papel de conclusão do trabalho. Nele, é feito um balanço dos aspectos observados no percurso da “excursão” realizada na obra de Manoel, com o intuito de relacionar as premissas colhidas no discurso da fenomenologia com as descobertas propiciadas através da observação dos poemas do *corpus*. Este é composto por um total de quinze obras: *Compêndio para uso dos pássaros* (1960), *Gramática expositiva do chão* (1966), *Matéria de poesia* (1970), *Arranjos para assobio* (1980), *Livro de pré-coisas* (1985), *O guardador de águas* (1989), *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991), *O livro das ignoranças* (1993), *Livro sobre nada* (1996), *Retrato do artista quando coisa* (1998), *Ensaaios fotográficos* (2000), *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), *Poemas rupestres* (2004), *Menino do mato* (2010) e *Escritos em verbal de ave* (2011)¹³.

Não se efetua, portanto, a análise das três primeiras obras do poeta, *Poemas concebidos sem pecado* (1937), *Face imóvel* (1942) e *Poesias* (1947)¹⁴. Em certa medida, porque se assume como válida a consideração de Alessandro Barbosa na sua Dissertação de Mestrado *Metapoesia e memória nos três primeiros livros de Manoel de Barros* (2010), de que, nas obras iniciais de Barros, encontrar-se-ia uma poética em afirmação¹⁵. Outras razões norteiam o recorte efetuado no *corpus*. A principal é a consideração de que, ao menos a partir dos *Poeminhas pescados numa fala de João* (BARROS, 2011, p. 95-97), de *Compêndio para uso dos pássaros*, e principalmente com *Gramática expositiva do chão*, título que não por acaso nomeia também a reunião das primeiras nove obras do poeta¹⁶, afirma-se efetivamente o que se poderia considerar como um projeto poético na produção de Barros.

¹³ Para evitar repetições, adoto abreviaturas para indicar as obras em estudo, conforme a *Lista de abreviaturas* apresentada como paratexto desta Tese de Doutorado.

¹⁴ Não constituem também objetos deste estudo as quatro obras do poeta dedicadas ao público infantil, *Exercícios de ser criança* (1999), *O fazedor de amanhecer* (2001), *Cantigas por um passarinho à toa* (2003) e *Poeminha em língua de brincar* (2007) (reunidos em: BARROS, Manoel de. *Infantis*. In: *BIBLIOTECA Manoel de Barros*. São Paulo: Leya, 2013) e a trilogia *Memórias inventadas* (reunida em BARROS, M. de. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Planeta, 2010).

¹⁵ A referida dissertação é abordada com maior atenção no primeiro capítulo desta Tese.

¹⁶ Acrescido do subtítulo “Poesia quase toda”, grafado entre parênteses (BARROS, 1990).

É claro que os procedimentos poéticos que indicariam tal “projeto” aparecem já, em escrita autorreferencial, no livro de estreia do poeta, como se observa, por exemplo, no desfecho do poema *Raphael*, pertencente a *Retratos a carvão*, terceira parte de *Poemas concebidos sem pecado*: “Falo da vida de um menino do mato sem importância./Isto não tem importância” (BARROS, 2011, p. 37). Reconhece-se, é evidente, que a defesa da “desimportância”, da inutilidade, dos restos, de elementos de uma natureza não idílica e dos “desutensílios” enquanto motivos poéticos por excelência e, ainda, que o uso da subversão da lógica discursiva “elevada” como um caminho para o “arejamento” da linguagem são marcas da poética de Barros desde sua obra de estreia.

Há, contudo, uma espécie de continuidade de características que se intensifica e assume maior complexidade a partir de *Compêndio para uso dos pássaros*. Isso se manifesta tanto no plano da linguagem, que tem a cada novo livro intensificados os procedimentos de fragmentação e mescla de registros, quanto no modo como é poeticamente expressa a relação do sujeito (poético) com o espaço e a linguagem – tema desta Tese de Doutorado. Além disso, a partir do livro de 1960, a presença de seres e de espaços marginais nos poemas não pode mais ser lida como uma atitude engajada do poeta, como ocorrera com *Poemas concebidos sem pecado* (1937), no qual o tom modernista e o conteúdo social podiam ser tomados como eixos de leitura. Evitam-se também a inevitável visada sociológica que *Face imóvel* (1942) parece solicitar, pois, de forma sublinhada, o sentimento da Segunda Guerra Mundial se fazia presente nos versos¹⁷ e, ainda, no caso de *Poesias* (1947), o olhar sobre a forma como a retórica do poeta se expande – o que careceria de um estudo próprio que não corresponde à temática da relação entre sujeito e espaço que tomamos aqui por tema¹⁸.

A leitura dos poemas colhidos nas obras do *corpus* busca descrever as diversas formas como se caracterizam os sujeitos dos poemas e os elementos do espaço, as coisas e seres que compõem a imagética dos “desenhos verbais” de Barros, enfocando, sobretudo, o modo como esses “eus” e elementos relacionam-se, definindo-se mutuamente. O intuito é verificar em que medida a relação entre sujeito, a alteridade

¹⁷ Em entrevista, o poeta afirma: “*Face imóvel* (...) é meio engajado na política. Eu não gosto desse livro. Eu não penso que a poesia deva ser engajada” (Apud MÜLLER, 2010, p. 90).

¹⁸ Nos poemas dessa obra de 1947, Barros vale-se de versos mais longos, de uma sintaxe mais convencional, bem diversos dos encontrados no restante de sua produção.

e a linguagem pode ser considerada um eixo fundamental na poética de Manoel de Barros, atestando a hipótese inicial de que a poesia de Barros celebra e solicita o olhar sobre a importância da *presença* do homem *no mundo*. *Celebração das coisas*, não por acaso, é título de livro inventado por Manoel Barros (embora nunca adotado por ele)¹⁹, e constitui uma expressão que bem nomearia a leitura aqui proposta, a considerar-se também que, em tal celebração, inclui-se sobremaneira *o olhar* do sujeito que as celebra.

Em Barros, esse olhar aponta para a necessidade de enxergar o mundo de outra forma, através da necessária inutilidade como alternativa à cotidiana práxis automatizadora. O olhar de quem, tal qual criança, descobre o ainda inominado, como se encontra ilustrado no poema *Canção do ver*, de *Poemas rupestres* (de 2004):

Por viver muitos anos dentro do mato
 moda ave
 O menino pegou um olhar de pássaro –
 Contraindo visão fontana.
 Por forma que ele enxergava as coisas
 por igual
 como os pássaros enxergam.
 As coisas todas inominadas.
 Água não era ainda a palavra água.
 Pedra não era ainda a palavra pedra.
 E tal.
 As palavras eram livres de gramáticas e
 podiam ficar em qualquer posição.
 Por forma que o menino podia inaugurar.
 Podia dar à 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 (2011, p. 433).

A importância dessa “*infância da língua*” é, de diferentes maneiras, retomada na poesia de Barros e aparece sempre como algo propiciado por uma renovação do olhar. São exemplos a “*visão fontana*”, ou um “*olhar furado de nascentes*” (PR, p. 436), ou um “*olhar cheio de sol*”, de *O olhar* (PR, p. 453), ou, ainda, o olhar “*soberbo de ave*” de

¹⁹ O título é divulgado em carta enviada ao amigo Pedro Spíndola, que o adota em livro organizado em homenagem ao nonagésimo aniversário do poeta, intitulado *Celebração das coisas: bonecos e poesias de Manoel de Barros* (2006), obra que foi editada de forma independente, com apoio da Fundação Manoel de Barros e da Prefeitura de Campo Grande, e que apresenta a referida carta.

Bernardo, em *Menino do mato* (p. 462). Através do enfoque na relação entre sujeito e espaço na poesia, proponho-me a ler essas variadas formas de celebrar através da linguagem o mesmo e sempre diverso ato de encontro do sujeito com o mundo e de celebrar também esse ato da poesia, de versar sobre o que importa efetivamente ao humano na medida em que lhe é paradoxalmente desimportante sob uma perspectiva prosaica, pragmática. O *Caderno de aprendiz* de Barros reforça que “a nossa visão é um ato/ poético do olhar” (MM, p. 469) e, ao amparar-me fundamentalmente na Fenomenologia, nos caminhos que ela propõe ao considerar, a partir de Merleau-Ponty, o ato da percepção como gesto do homem no mundo, espero poder observar os modos como esse “ato poético” configura-se na obra de Barros. Não se procura, é claro, apresentar um caminho para a elucidação, explicação ou tradução de sua poesia, pois, como o próprio poeta sustenta, poesia não é para ser explicada: “[p]oesia não é para compreender mas para incorporar” (APA, p. 186). Assim, o que proponho é uma via de acesso para apreciação da obra de Barros e valorização de sua importância para a história da poesia brasileira e para cada leitor que a ela chega e que nela encontra correspondência ou convite: mais do que nunca, “[é] preciso transver o mundo” (LSN, p. 358).

1 SOBRE MANOEL DE BARROS

“Passei anos me procurando por lugares nenhuns.
Até que não me achei – e fui salvo” (CCA, p. 284).

Em 1991, Afonso de Castro defendia sua Dissertação de Mestrado sobre a obra de Manoel de Barros, *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância*, lançada em livro no ano seguinte pela editora FUCMT-UCDB. À época, o autor tinha em mãos, além de alguns poucos artigos que se limitavam a apresentar o poeta, a Dissertação de José Fernandes (*A loucura das palavras*. UFMT, 1987), a qual Castro refuta pelo enfoque sobre o telurismo e o tom surrealista na obra de Barros, considerados fundamentais por Fernandes (cf. CASTRO, 1992, p. 64). Contudo, ao ler o estudo de Castro sobre a produção de Barros, desde sua estreia em 1937 até *Gramática expositiva do chão*, de 1966, percebe-se que tanto o intento de “clarear o dizer poético do poeta” (CASTRO, 1992, p. 77) através de uma metodologia tomada fundamentalmente da hermenêutica de Gadamer, de *A metáfora viva* de Ricoeur e dos estudos de Gaston Bachelard, enquanto “metodologias de desvelamento” (p. 77), quanto o olhar sobre a poesia de Barros enquanto obra pouquíssimo estudada são horizontes muito distantes das condições de estudo atualmente possíveis sobre a obra do poeta.

O estudioso que hoje escolhe dedicar-se à leitura da poesia de Manoel de Barros encontra um caminho já bastante palmilhado. A multiplicidade de artigos, dissertações e teses que versam ou fazem referências aos poemas de Barros, tanto em Literatura quanto em Filosofia, Educação ou Ecologia, solicita um indispensável recorte. Nessa medida, a leitura de parte da recepção crítica acadêmica da obra de Barros que efetua a seguir tem como contingências mantenedoras de sua viabilidade o enfoque de estudos densos, publicados sobre a forma de livros ou disponíveis ao público através de bancos de teses e dissertações de universidades brasileiras.

Como exceções, abordo dois ensaios que, apesar de sua extensão reduzida, expõem aprofundadas leituras da obra do poeta. Além disso, optei por não tratar de trabalhos que não versem sobre questões concernentes ao âmbito dos Estudos Literários – ao estudo dos próprios poemas enquanto obras de arte – ou que efetuem

leituras já suficientemente rebatidas da obra do poeta, quer sejam biográficas ou superficialmente centradas na relação do léxico do poeta com a geografia e a fauna do Pantanal. Essa escolha justifica-se no fato de a intenção deste capítulo não ser a retomada histórica da recepção crítica da obra do poeta, mas a breve exposição de alguns estudos a ela dedicados enquanto meio de validar a própria legitimidade da pesquisa que se efetua.

Um dos textos curtos cuja abordagem aqui considero pertinente é o de Alberto Pucheu. O poeta, ensaísta e professor de Teoria Literária na UFRJ abre seu ensaio *Do esbarro entre poesia e pensamento: uma aproximação à poética de Manoel de Barros* (2007) refletindo sobre o contrassenso que seria um estudo da obra de um poeta declaradamente avesso à tarefa do crítico, se este tiver por meta o “desvelamento”, como se apresenta no trabalho de Afonso de Castro referido acima. Barros censura abertamente a crítica de poesia e isso se deve, nas palavras de Pucheu, à defesa de uma espécie de “virgindade poética, a favor de uma certa *escureza*”, posto que *analisar* consistiria no “ofício de desescurecer a matéria poética, deslocando-a da *escureza de suas próprias fontes, de sua origem*” (PUCHEU, 2007, p. 75).

O enfoque de Pucheu, que recorre a aproximações entre as interpretações que efetua dos poemas e temas filosóficos, é justamente o modo como essa “*escureza*” possuiria um papel fundamental na obra de Barros. Segundo o crítico, Manoel de Barros é um “poeta-pensador, sendo, desta forma, aquele que traz a *escureza* para a origem da poesia” (2007, p. 78). Em outras palavras, a poesia de Barros apontaria para as origens, não apenas do processo criativo, para as fontes de poesia, mas para a própria problemática da instância do ser.

Pucheu sublinha, no entanto, o caráter estético da produção de Barros que, embora talvez possua esse fundo “filosófico”, é, sobretudo, objeto de linguagem, ato de criação que parte “do *nada-originário*” e que produz, “através de imagens, o que não existia antes e que nem poderá existir (fora das palavras) depois, e que, assim, mantém a potência obscura inerente a tudo o que existe” (2007, p. 94). Nesse caminho, a fonte primordial da qual brotaria sua poesia é a Natureza e, sobre isto, Pucheu efetua uma observação fundamental: o afastamento do equívoco de reduzir-se o sentido mais amplo desse termo com o particular da presença do Pantanal (biográfico) na obra do

poeta. Segundo Pucheu, o “maior perigo é se deixar cair na tentação do *natural*. Mesmo que tivesse uma dicção fundamentalmente urbana, Manoel de Barros continuaria a ser um poeta relacionado à *natureza*” (2007, p. 88), pois essa não se resume ao ente representável, ao passível de mera leitura exótica - mas à sua comunhão com o *ser* (cf. p. 88).

Nessa medida, a leitura de Pucheu aproxima-se da posição adotada nesta Tese de Doutorado, que toma o pressuposto de que as imagens poéticas que caracterizam a obra de Barros não expõem uma celebração da exuberância do Pantanal ou uma simples defesa da importância da preservação da natureza enquanto elemento que poderia ser encarado de fora, em sua opacidade, por um humano que lhe seria responsável. Mais ainda, aproxima-se, sobretudo, da dupla concepção de Natureza de Mikel Dufrenne, que a define, por um lado, como fundo absoluto da existência humana - Natureza naturante -, por outro, enquanto concebível apenas por meio da existência do homem que assim a percebe, a diz e a modifica, convertendo-a em natureza naturada. Como destaca Dufrenne, é “com o homem que as ideias vêm à luz, que elas são dia que se propaga na Natureza e compõe a figura de um mundo e ou do universo” (DUFRENNE, 1969, p. 209), pois “a consciência é o outro da natureza, mas essa consciência é ela mesma produzida pela Natureza. O homem é, indissolúvelmente, consciência e Natureza, correlato e elemento da Natureza” (p. 209).

Se há efetivamente uma postura ecológica na obra de Barros, ela tem um caráter mais aberto, o de uma ecologia “não circunstancial” que, em vez de tomar o homem como um guardião absoluto do *habitat*, apartado, considera o homem enquanto integrante da natureza. Uma espécie de concepção de ecologia que o crítico e poeta brasileiro Marcos Siscar, a partir da leitura da obra do pensador francês Michel Deguy, caracterizaria como combate amplo de uma visão de mundo que divide homem e natureza, “onde o humano se identifica consigo mesmo por oposição à natureza” (SISCAR, 2006, p. 13). Para Michel Deguy, a poesia é uma via para tal combate, se considerada enquanto “o contrário da evasão”, pela qual aflora “o princípio de uma extensão do possível sobre o mundo pelo transporte (*metaphora*) da imaginação, [que] depende do apoio que lhe insufla uma ‘poética’” (DEGUY, 2014, p. 20). Assim, para

Deguy, a poesia apresenta-se enquanto via de reconexão, de visão conjunta do homem no espaço que habita e funda.

A consideração do Pantanal da poesia de Barros como elemento pertencente necessariamente ao imaginário, sem comprometimento com o universo empírico do poeta e como parte de uma construção que propõe “um convite para nos libertarmos da vida habitual e nos entrarmos numa vida sonhada” (CUNHA, 2015, p. 30), perpassa a leitura da obra de Barros efetuada por Yanna K. H. G. Cunha, em sua dissertação *O andarilho Bernardo, de Manoel de Barros*, apresentada no Programa de Pós-Graduação em Letras da FURG. Nela, Cunha elege esse personagem da poesia de Manoel de Barros como foco de pesquisa, cujas aparições nos livros do poeta, a partir de *Livro de pré-coisas*, mostraram-se significativas para a autora a ponto de optar por sua análise enquanto prisma capaz de proporcionar uma leitura do fazer poético de Barros.

Yanna Cunha concebe Bernardo através de uma ótica que propõe a existência de um processo que nomeia “verticalização de suas errâncias” (2015, p. 17), cujo percurso, de “conversão da personagem em natureza de árvore” seria imagetivamente uma alternativa à ideia de progresso que sustenta a sociedade capitalista: em lugar do culto à acumulação de bens materiais, Bernardo simbolizaria o culto do desimportante. Nessa “vida sonhada” entrevista por Yanna Cunha na poesia de Barros, haveria uma paridade entre homem e natureza e, segundo ela, nos “devaneios poéticos” proporcionados pela leitura de sua poesia “o ser do homem e o ser do mundo [entrariam] em confluência” (CUNHA, 2015, p. 45).

Nesse mesmo caminho, pode-se considerar que os andarilhos, os loucos e as prostitutas que aparecem nos poemas de Barros não envolvem necessariamente temas pontuais, problemáticas de uma sociedade excludente para os quais uma poética engajada estaria a fazer justiça ou a erguer bandeiras. Eles são elementos da imagética de Barros pela afinidade que guardam com o próprio conceito da finalidade artística que tanto o poeta reafirma: a inutilidade, a desimportância. Sob o viés do olhar poético, enquanto indivíduos “sem importância”, destituídos de um cotidiano voltado ao *modus operandi* da sociedade de consumo, eles acumulam e vivenciam aquilo que, para o mundo além, é sem um fim válido. Nessa medida, são imagens da própria poesia na concepção de Barros. Assim, mesmo quando se torna possível identificá-los

como correspondentes literários de sujeitos empíricos, pertencentes à biografia do poeta²⁰, a função que tais seres desempenham nos poemas diverge absolutamente de sua existência fora do papel, transcende-a.

Em enfoque diverso, é justamente a inserção do aspecto biográfico, circunstancial (ou antropológico) da figura do *bugre* na obra de Barros que irá impulsionar as reflexões de Adalberto Müller, professor de teoria da literatura da UFF-RJ e que, assim como Alberto Pucheu, é autor de um curto estudo sobre Manoel de Barros que julgamos pertinente abordar, pela relevância das observações que tece sobre a obra do poeta. Müller efetuou a organização do volume da série *Encontros*, da editora Beco do Azougue, dedicado a Manoel de Barros (MÜLLER, 2010). O livro consiste num apanhado de excertos de entrevistas concedidas por escrito pelo poeta de Barros, reelaborados por cortes e modificação de frases introdutórias com o fim de converter as respostas do poeta em textos válidos em si, com a omissão das questões dos entrevistadores – modificações acompanhadas e validadas pelo próprio Barros. Na obra, além das falas de Manoel de Barros, que são respostas esteticamente elaboradas tal qual seus poemas, encontra-se o referido ensaio, escrito introdutório de Müller, no qual são abordados importantes aspectos da poética de Barros através de um olhar que coteja os poemas com as entrevistas do poeta.

O primeiro ponto que se destaca das reflexões de Müller sobre o poetar de Barros é o mapeamento etimológico que o crítico efetua do adjetivo “bugre”, modificador do “eu” ficcional de Manoel de Barros, caracterizador de seu modo de ação no mundo (da poesia) e, segundo Müller, uma proveitosa “chave” para o acesso ao universo poético de Manoel de Barros. Segundo o professor, o termo, que nasce do latim *bulgare*, chegou até o Brasil a partir de sua derivação francesa, *bougre*, que designaria o sujeito que “pratica libertinagens ‘contra a natureza’ (para não dizer sodomia)” (MÜLLER, 2010, p. 17). Na língua portuguesa colonial, a palavra começa a ser utilizada nesse mesmo sentido para designar os entes de determinadas tribos indígenas, “considerados sodomitas pelos europeus” (p. 17). Mais tarde, os bandeirantes passariam a assim chamar os indígenas que fugiam do cativeiro.

²⁰ Esse é o caso de “Bernardo da Mata”, personagem dos poemas de Barros que tem origem na figura biográfica de Bernardo, capataz da fazenda de Barros.

Müller percebe que o termo mantém, na obra de Barros, suas origens heréticas e eróticas: o *desvio* como valor e o *desejo* como motor poético. A palavra é, assim, destituída de suas funções pejorativas em prol de uma elevação. Essa perspectiva é ratificada pelo próprio poeta em trechos de entrevistas citados por Müller:

[l]á onde o tudo ainda não tem voz o mundo é erótico. A raiz da poesia é o desejo (...). O mundo de um poeta é quase sempre contaminado de sua inocência animal. Seu olhar é verde para as coisas (...). O sentir do poeta é penetroso. É sensual (Apud MÜLLER, 2010, p. 19).

Assim, o aparente menosprezo de si exposto através da qualificação pejorativa ocultaria um processo de transposição do desimportante, do pejorativo, ao desvio que eleva e que propicia a criação. Esse mesmo processo de valorização oculta pela aparente desimportância ou simplicidade estaria, segundo Adalberto Müller, presente em outros elementos característicos do trabalho do poeta.

A ligação de Barros com o ambiente pantaneiro é um caso apontado por Müller como portador dessa astúcia do simples que encobre o complexo e valoroso, posto que o Manoel biográfico nada tem de rústico ou de homem do mato: é um sujeito cosmopolita segundo Müller, “que viveu mais de quarenta anos no Rio (...), que viajou pela Europa e viveu algum tempo em Nova York, onde estudou cinema e artes visuais” (2010, p. 21). A imagem do “menino do mato” que tanto contaminou algumas leituras ingênuas da obra de Barros, nada faria além de mitificar o homem de letras, revestindo-o com o aspecto de sujeito integrado ao universo natural – tema que percorre sua obra, mas ao qual a mesma não se reduz e que, como sublinha Müller, não corresponde ao modo de ser do poeta. Nas palavras do próprio Barros: “nunca escrevi uma só linha no mato. Quero estar junto dos meus dicionários, para escrever” (Apud MÜLLER, 2010, p. 23).

Sublinha-se uma distinção inequívoca entre o sujeito biográfico de Manoel de Barros, ilustrado criador de gado, e a voz poética que não se pode confundir com este sob pena de muito perder-se do alcance de sua obra. A partir dessa distinção, Müller contesta também a transferência da alegada timidez de Manoel de Barros para seu *outro*, a voz poética do bugre. Sobre as entrevistas, o crítico ressalta que “a desculpa da timidez não cola” (2010, p. 15), que a concessão de entrevistas apenas por escrito, quase

até o fim da vida²¹, seria artifício para a construção por escrito de uma autoimagem poética tão elaborada quanto seus personagens, seria um “falar de si da mesma forma que fala de Bernardo da Mata ou de Rômulo Quiroga em seus poemas” (MÜLLER, 2010, p. 15).

Dessa nuance da personalidade manoelina brotaria um último aspecto sobre o qual vale discorrer da leitura de Adalberto Müller: a construção de “duplos” em sua poesia. Müller, a partir do relacionamento entre entrevistas e poemas observa “um pouco de Pessoa e um pouco de Proust” no processo de construção das personagens manoelinas. Segundo ele, desde o Mário-pega-sapo do livro de estreia, “Manoel de Barros criou e descreveu uma galeria de personagens, de duplos” que podem ser entendidos como “espécies de heterônimos”. No entanto, grande parte desses personagens são baseados em figuras que participaram da biografia de Barros, pessoas reais com as quais conviveu e que são transformados em personagens. Isso, segundo Müller, Manoel efetua “emprestando-lhes uma voz poética, que é a do próprio poeta, na maioria dos casos, mas que vem carregada da característica de cada *alter ego*” (MÜLLER, 2010, p. 25).

Por fim, percebe-se que a leitura de Müller, embora efetue a união dos aspectos vislumbrados nas entrevistas por escrito concedidas por Manoel de Barros com os dados de sua biografia e com exemplos de sua expressão poética, é capaz de, ao mesmo tempo em que traça um perfil do que seria o “eu poético manoelino”, desmistificar alguns equívocos relacionados justamente a confusões entre a pessoa biográfica e o “eu” imaginado pelo leitor em contato com a poesia de Manoel de Barros.

Sobre essa confluência de “eus” na poesia de Barros, que muito aponta para aspectos inerentes à sua biografia, surgem leituras que abordam sua obra tomando por foco a escrita autobiográfica. Isto se ampliou a partir da publicação da trilogia de suas memórias poéticas a partir do ano de 2003²². O primeiro volume de suas *Memórias inventadas*, “a infância” (2003) constitui o *corpus* da Dissertação de Mestrado de Andrea

²¹ Como exemplo de rara exceção, há o documentário *Só dez por cento é mentira* (2008), dirigido por Pedro Cezar, que nos apresenta o poeta em longas falas.

²² BARROS, M. de. *Memórias inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta, 2003; _____. *Memórias inventadas: a segunda infância*. São Paulo: Planeta, 2006. _____. *Memórias inventadas: a terceira infância*. São Paulo: Planeta, 2008.

Linhares, *Memórias inventadas*: figurações do sujeito na escrita autobiográfica de Manoel de Barros (2006), que foi desenvolvida no PPG em Letras da FURG e que tomo como primeiro exemplo da abordagem da autobiografia na obra do poeta.

Para Andrea Linhares, as ocorrências de escrita autobiográfica nos poemas em prosa de *Memórias inventadas*: a infância são permeadas pela autorreferencialidade. A metaliteratura é uma constante na medida em que a construção da identidade em Barros passa pela tematização da formação de um “eu” escritor: a “identidade tem como esteio sua relação com a palavra, ou seja, ele privilegia seu percurso poético em detrimento do pessoal” (LINHARES, 2006, p. 11). O enfoque da poesia presente nas memórias de Barros é, segundo Linhares, a reconstituição de “um percurso existencial centrado na sua relação de descobrimento e de trabalho com a linguagem” (p. 11).

Essa constatação reaparece em outra Dissertação de Mestrado, que examina o papel da autobiografia na escrita de Manoel de Barros e toma por foco o estudo das obras *Poemas concebidos sem pecado* (1937), *Face imóvel* (1942) e *Poesias* (1947): *Metapoesia e memória nos três primeiros livros de Manoel de Barros* (2010), de Alessandro Barbosa, defendida no PPG em Letras da UFPR. Em seu estudo, o autor defende que o matiz autobiográfico tem uma clara função na poesia dos três primeiros livros de Barros, a de “cantar a saga do surgimento de um vate e [consiste], principalmente, na tentativa de autoafirmação poética” (BARBOSA, 2010, p. 2).

Para Barbosa, na escrita autobiográfica em Barros, a imaginação segue o intuito de afirmar uma dicção e, nesse processo, o autor nota a importância da identificação do sujeito autobiográfico com a figura do “bugre”, à qual Adalberto Müller dedicou grande parte do ensaio aqui apresentado. Alessandro Barbosa propõe que tal figura seria “um elemento fundamental para se entender o processo difuso da escrita a partir da experiência” em Barros (2010, p. 12). Para Barbosa, o eu lírico na poesia manuelina é um “eu lírico mestiço (...) uma metáfora da fusão entre o narrador arcaico que tem na voz seu principal instrumento difusor (...) e o narrador moderno, preponderantemente escritor” (p. 12).

Essa figura contraditória, composta de primitivismo e sofisticação, que associa as fontes populares a procedimentos refinados de composição carregaria, segundo Barbosa, heranças das conquistas do modernismo brasileiro, sem contudo restringir-

se à mera repetição de feitos de seus antecessores. A atitude antropofágica a qual necessariamente associa-se o projeto oswaldiano e mesmo o voltar-se aos elementos plurais brasileiros, como o fez um Mário de Andrade, estão presentes na obra de Barros e Barbosa os refere. No entanto, tal legado não obscureceria a voz em formação de um poeta com projeto próprio em busca da afirmação de sua dicção.

As relações entre a obra inicial de Manoel de Barros e o cânone modernista são também um tema na obra *Achados do chão* de Miguel Sanches Neto, publicada em 1997. Nela, Sanches Neto propõe-se a ler os três primeiros livros de Manoel de Barros como um meio de compreender as relações que a obra do poeta estabelece com o cânone contemporâneo. Nesse sentido, o crítico propõe aproximações entre a poesia de Barros e a usual periodização da poesia brasileira contemporânea, em especial, os casos do Modernismo e da chamada *Geração de 45*.

Sobre a obra de estreia de Barros, *Poemas concebidos sem pecado* (1937), Sanches Neto afirma a explícita relação com o legado do Modernismo “heróico”, manifesto na proximidade entre os recursos do poeta e aqueles empregados por Oswald em seus poemas e por Mario de Andrade no seu *Macunaíma*, intertexto presente nos versos iniciais do livro de Barros que, como Mario de Andrade, parodia *Iracema* de José de Alencar. Para Sanches Neto, os poemas desse primeiro livro “se inscrevem dentro de uma tradição modernista, como versos prosaicos, incorporação de falas e de uma sintaxe popular” (1997, p. 6) sem, contudo, limitarem-se a uma atitude epigonal. A proximidade com os modernistas seria ponto de partida de Manoel de Barros, não resumindo sua poética.

Face imóvel (1942) apresenta uma sensível mudança em relação ao primeiro livro de Barros. Para Sanches, os poemas do volume podem ser considerados como afeitos em certa medida à poética da *Geração de 45*, apresentando: “uma desvalorização do homem particular” em prol de um discurso universalizante; “uma certa indefinição geográfica”, em lugar do Pantanal, um mundo não demarcável; e uma “recorrência ao hermetismo” (SANCHES NETO, 1997, p. 12). Essas características justificam-se iam pela força do momento histórico então vivenciado: a Segunda Guerra Mundial. Para Sanches Neto, essa “universalização” do discurso poético seria uma tendência compartilhada por muitos poetas do período e, justamente, uma consequência do fator

histórico: não caberia um discurso particular em um momento em que o homem é ameaçado em sua própria humanidade.

Entretanto, essa tendência próxima ao “ideário de 45” seria mais fortemente manifesta na obra seguinte. *Poesias*, de 1956, é que apresentaria a “tendência estetizante” comumente atribuída à produção dos poetas do período (cf. SANCHES NETO, 1997, p. 14-15). Sanches Neto toma como mote uma imagem presente em *Fragmentos de canções e poemas*, que abre o volume em estudo: “os poemas como ilhas submersas” (BARROS, 2011, p. 58). Essa imagem, somada à abertura do título “Poesias”, menos específico que os anteriores, traria a marca do volume de poemas: o distanciamento que se manifestaria entre a poesia e a realidade. A tendência estetizante presente no livro seria marca de um processo de “isolamento” da produção poética em relação ao mundo exterior, o que leva o crítico a falar em uma “tendência estetizante” na poesia de Barros (SANCHES NETO, 1997, p. 15).

Após estabelecer uma classificação, em certa medida, dos três livros que analisa, Sanches Neto propõe uma caracterização da poética de Barros a partir de sua aproximação por contraste com o poeta João Cabral de Melo Neto. O crítico vale-se dos conceitos cunhados por Nietzsche em seu *A origem da tragédia*, demarcando a poética de Barros enquanto produção que carregaria o espírito dionisíaco, em oposição à aridez meridional apolínea da poética cabralina. O traço comum que possibilitaria tal aproximação seria o fato de ambos os poetas partirem da “valorização de elementos impuros, da reposição, em termos literários, do baixo e [poderem] ser enquadrados dentro da tendência internacional do pós-guerra de criar uma antipoesia”²³ (SANCHES NETO, 1997, p. 22). Para o autor, tal “antipoesia” teria por base a inserção de elementos comumente alheios ao poético com o intuito de promover uma “desmistificação da pureza poética”, o que, no entanto, já é, segundo ele, perceptível na poesia francesa, ao menos a partir de Baudelaire; e, na poesia brasileira, como marca

²³ Sanches Neto faz um uso particular da expressão “antipoesia”, para nomear particularmente o fenômeno da valorização do que seria tido por “impuro” ou “baixo” e afirma que tal caráter nas obras de Cabral e Barros não se manifestaria necessariamente “nos moldes europeus de desmetaforização (à la Brecht)” (1997, p. 22), circunscrevendo-se ao uso poético crítico de elementos não considerados tradicionalmente como belos.

do coloquialismo modernista e, mesmo antes, no uso vocabular inusitado de Augusto dos Anjos, por exemplo.

O crítico propõe outras aproximações da poesia de Barros, como a possível identidade da noção da infância como modelo para a renovação do olhar do adulto presente em sua obra com a que se manifestara nos escritos de Walter Benjamin²⁴ ou uma possível proximidade com a estética de Manuel Bandeira, à qual Barros teria dado continuidade e desenvolvido. No entanto, é a comparação com a obra de João Cabral de Melo Neto que será mantida como ponto central na leitura de Sanches Neto. Se, num primeiro momento, eram as figuras de Dionísio e Apolo tomadas de empréstimo a Nietzsche que simbolizariam o contraste entre suas poéticas, ao momento da conclusão de seu estudo, Sanches Neto utiliza a conhecida imagem do “engenheiro” para caracterizar a figura de João Cabral e propõe, como seu contraponto, a figura do *bricoleur*, reciclador de matérias abandonadas, que seria a imagem que melhor expressaria os procedimentos poéticos de Manoel de Barros.

É também a consideração da proximidade entre a escritura cabralina e a poética manoelina o que impulsiona as reflexões propostas por Luiz Henrique Barbosa que, em sua Tese de Doutorado intitulada *Sujeito, crítica e invenção nas poéticas de João Cabral de Melo Neto e Manoel de Barros* e apresentada ao PPG em Letras da PUC Minas, efetua um estudo comparativo entre suas obras a partir da constatação do importante papel da *fanopeia* em suas poéticas. O conceito de fanopeia foi proposto por Ezra Pound para nomear “a projeção de uma imagem visual na imaginação do leitor” (POUND, 2006, p. 43) ou, conforme metáfora cunhada por Pound, na sua “retina mental” (p. 53). Para o crítico literário norte-americano, a literatura consistiria num uso específico da linguagem, “carregada de significado” (2006, p. 32), e essa carga de significação seria obtida de três formas, a saber, a *fanopeia*, quando se utiliza a palavra na produção de imagens visuais, a *melopeia*, quando o recuso à musicalidade seria marcante e a *logopeia*, baseada na associação de palavras no âmbito dos conceitos (cf. POUND, 2006, p. 41). Assim, é sobre a construção de imagens que suscitariam a ação dessa “retina mental”

²⁴ Sanches Neto faz referência, especificamente, ao ensaio *O elogio da boneca*, de Walter Benjamin, publicado na obra *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação* (São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009. p.131-138.). Nele, Benjamin traça o que chama de “perfil do colecionador”, referindo-se à prática (infantil) de afeiçoar-se a objetos comumente considerados inúteis.

que Luiz Henrique Barbosa baseia a aproximação efetuada entre Manoel de Barros e João Cabral de Melo Neto, abordando o efeito de visualidade que seria característico da constituição das imagens poéticas nas obras dos dois poetas.

O autor busca ainda estabelecer uma rede de influências da tradição poética ocidental que teria repercutido nas obras dos dois poetas, gerando a identidade que propiciaria esse viés comparativo. Para tanto, Barbosa vale-se da teoria desenvolvida por Harold Bloom acerca da influência literária e exposta em seu *A angústia da influência: uma teoria da poesia*²⁵ e, ainda, das assertivas de Octavio Paz acerca da analogia em poesia. Seu objetivo é mostrar traços de identidade entre as poéticas de Manoel de Barros e João Cabral de Melo Neto sob três aspectos ou atitudes poéticas que lhes seriam comuns, a saber, o “afastamento de uma poesia centrada na subjetividade”, a metapoesia ou, nas palavras de Barbosa, a “incorporação da crítica como elemento poético” e, por fim, os diálogos que os poetas mantêm com as vanguardas estéticas do século XX (cf. BARBOSA, 2010, p. 22). Esses três pontos de contato que Barbosa elenca são, no entanto, extensíveis ao menos a grande parcela da poesia moderna do Ocidente. Além disso, o principal ponto de distinção apontado pelo autor entre as poéticas de Barros e Cabral retoma o princípio defendido por Sanches Neto através do recurso às noções de Nietzsche (espírito apolíneo/dionisíaco), como demonstra o trecho no qual se vale de Hugo Friedrich:

enquanto Cabral produz uma poesia geométrica, de aguçado rigor formal, Barros vai em direção contrária: a da imploração da estrofe, dos versos. Dessa forma, poderíamos ligar a poesia do primeiro à “festa do intelecto” e à do último à “derrocada do intelecto”, expressões que Friedrich utilizará para separar respectivamente uma poesia guiada pela “intelectualidade” e “severidade das formas” de outra guiada pelo ilógico, pela liberdade formal (BARBOSA, 2010, p. 16).

²⁵ Em sua polêmica obra, Harold Bloom trata a questão da influência literária sobre o prisma de uma espécie de “batalha interpoética”. O autor toma como pressuposto que o poeta iniciante, o qual nomeia “efebo”, estabelece com seu precursor, o “poeta forte”, uma relação angustiante. A afirmação de sua dicção própria dependeria de uma necessária libertação da “sombra” do poeta de grande porte que exerceria influência sobre sua poesia. Bloom identifica diferentes etapas nesse processo de “libertação”, que vão desde uma negação inicial ou “desleitura”, até um momento no qual o poeta novo poderia atingir um estágio em que o precursor perderia sua magnitude e o efebo tornar-se-ia o poeta forte (cf. BLOOM, H. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 2002).

Destaca-se, no trabalho de Luiz Henrique Barbosa, a atenção dedicada à primeira motivação de sua tarefa de comparação: a insistência do objetual como elemento de construção das imagens poéticas nas obras dos dois poetas. Esse traço, que leva a poesia de João Cabral de Melo Neto a ser considerada muitas vezes poesia “antilírica”, pelo viés que não toma por foco o sujeito confessional, apresentar-se-ia na poética manoelina, como prática que adota a primazia “[d]o olhar sobre o exterior” (2010, p. 25). Sob esse aspecto, o traço comum que se estabeleceria entre as poéticas seria justamente o fato de o sujeito poético apresentar-se como “um sujeito descentrado, que ocupa diversos lugares, inclusive o de objeto” (p. 29).

Esse caráter objetual e as relações entre traços da poética manoelina e problemáticas inerentes à poesia moderna são abordados por Renato Suttana em *Uma poética do deslimite: poema e imagem na obra de Manoel de Barros* (2009). Para Suttana, o problema da relação entre as palavras e as coisas do mundo manifesta-se na obra de Barros através da abordagem das relações entre “os espaços dos seres e das palavras” (2009, p. 19) e revela-se na sua poesia por uma “voz em demanda de natureza” (p. 18). O enfoque de Barros, segundo Suttana, não estaria concentrado em uma concepção teleológica do fenômeno literário, pois abarcaria a dimensão referencial da linguagem poética: “o poeta fala de coisas e não de palavras”, pois antes “de chegar à linguagem, ele olha para o mundo que o fascina” (SUTTANA, 2009, p. 47).

Nessa perspectiva, Suttana toma por foco a construção das imagens poéticas na poesia de Barros e, em analogia com o caráter sem limites dos horizontes alagados do Pantanal que figura na obra de Barros, investiga os “deslimites” que sua poética desenvolve no plano da criação verbal, da linguagem. Para ele o “deslimite” constitui um neologismo que designa “certa relação do homem com o espaço onde vive – representado principalmente pela figura do pantanal” (2009, p. 13). Para Suttana, o problema da relação entre as palavras e as coisas do mundo estabeleceria, na poesia de Barros, um paralelo entre a imensidão do mundo e a amplitude do alcance da linguagem poética. Para o autor, “a poesia de Manoel de Barros responde a tal problema com uma semântica peculiar”, pois, para o poeta, “mergulhar na experiência poética equivale[ria], inicialmente a mergulhar no espaço do mundo” (2009, p. 15).

É nesse caminho que Suttana sustenta que o poema, em Barros, responde à compreensão do mundo enquanto uma ruptura, expondo o que há de alienador no plano da linguagem no que esta vale como tentativa de conceber e “nomear o mundo como coisa acabada e fechada entre limites definidos” (SUTTANA, 2009, p. 16). Isso é afastar-se do próprio mundo, que se faz de “deslimites” e só seria imagetivamente abordado através do uso de uma linguagem com natureza semelhante, feita também de “deslimites”, uma “poética do deslimite”.

O “deslimite” como marca da poética de Manoel de Barros é também o tema da obra quase homônima a de Suttana, escrita pelo Doutor em Filosofia Elton Luiz L. de Souza, *Manoel de Barros: a poética do deslimite* (2010). Em seu estudo, Souza efetua aproximações entre noções que permeiam a poesia de Barros e concepções filosóficas colhidas, principalmente, de reflexões de Deleuze e Guattari. Souza elabora uma noção de “deslimite” na poesia de Barros a partir do estabelecimento de uma oposição à noção tradicional de forma, como molde preestabelecido a enformar as composições poéticas. A consideração de que a “essência da poesia é a rebeldia contra os Modelos” (SOUZA, 2010, p. 30) balizará seu percurso exploratório sobre os “deslimites manoelinos”. Para ele, o prefixo “des” marca, sobretudo, a ideia de uma ação que não se restringe a negar ou afastar determinadas posturas, mas a agir sobre as coisas: “‘des’ é uma ação de transfazer as coisas, retirando delas as suas utilidades” (p. 71). Assim, o “deslimite” seria a marca de um processo “que descobre em cada coisa inumeráveis outras coisas que só em estado de poesia se pode ver” (p. 89).

O modo como os elementos do mundo experimentado pelo sujeito são transfigurados, “transfazendo-se” a ponto de converterem-se em material poético, é tema do livro *Fotogramas do imaginário* (2007), de Igor Rossoni. Nele, o autor propõe a leitura de *Ensaio fotográficos* de Manoel de Barros (2011, p. 385-404) a partir de uma concepção de crítica que leve em conta a dimensão do prazer do contato com a poesia. Para o autor, o caminho seria optar pela “tentativa de estabelecer um diálogo entre as expressões analítica e poética, por intermédio de uma linguagem mais próxima desta do que daquela” (2007, p. 13). O resultado é uma escrita aberta à inventividade, mas que não perde, contudo, o rigor indispensável ao estudo da obra. O trabalho toma por metodologia seguir o percurso próprio do livro de Barros, dedicando um ensaio a cada

um dos poemas de que é composto, os quais emprestam seus títulos aos escritos de Rossoni.

Além de pertinentes leituras dos poemas, o trabalho de Rossoni apresenta ao menos dois elementos que valem ser aqui destacados: sua atenção à importância da repetição como marca da estilística de Barros e o trabalho hermenêutico que efetua a partir do relacionamento entre imagem fotográfica e imagem poética, sugerida pelo título da obra de Barros. A primeira é gerada por inversão, espelhamento, na câmara escura da máquina. Isto pode ser lido, segundo Rossoni, como uma subversão, em certa medida, o que aproxima o trabalho de registro fotográfico ao de construção da imagem poética na obra de Barros, que também se vale da acolhida daquilo que se dá a ver no mundo, subvertido pela inventividade²⁶.

Do apanhado de estudos com matizes tão diversos sobre a poesia de Manoel de Barros abordados aqui é possível salientar algumas características importantes de sua obra, que, por estabelecerem pontos de contato com a proposta de observar o modo como o sujeito, a alteridade – o espaço e os outros – e a linguagem imbricam-se na obra do poeta e sua relação com a constituição do sujeito no mundo, foco deste estudo, merecem ênfase. Nesse sentido, pode-se admitir que o modo como o espaço do Pantanal e as coisas do mundo são presentes com força em sua poesia é uma chave fundamental para pensá-la e associa-se com a construção de uma imagem do poeta para o leitor. Ela ocorreria através do discurso autobiográfico mesclado à escrita metaliterária, promovendo a construção de um ente plural, poético e, sobretudo, de uma imagem de poeta coerente com os postulados de sua poesia. Nesta, impera o culto do desimportante, que pode ser lido tanto como alternativa aos valores capitalistas, quanto como prerrogativa de um retorno às origens.

A construção poética da paisagem pantaneira pertencente ao material autobiográfico do poeta aponta para uma relação íntima entre a composição do sujeito poético e do espaço na linguagem. Além disso, no caso específico da poesia de Manoel

²⁶ A própria apresentação do livro de Igor Rossoni reflete essa lógica do jogo de espelhos com a qual fundamenta seu trabalho sobre a obra de Manoel de Barros. Sua contracapa é, em verdade, capa de livro “siamês”: *Fotogramas do imaginário* é editado em conjunto com *Capturas do Instante: desensaíos*, livro ao avesso composto por um texto feito de palavras grafadas inversamente e que, por seu sumário, subentende propor a leitura inversa de *Fotogramas do imaginário*.

de Barros, o espaço não aparece subjugado à subjetividade, operando como mera expressão do íntimo do “eu”, como se dera na poesia confessional de certo Romantismo. Em Barros, as coisas do mundo são elevadas à paridade e o sujeito é constituído na medida em que é parte do mundo e que lança a ele o olhar renovado de poesia e o transfaz em poema, linguagem, pois percebeu que “*descobrir novos lados de uma/ palavra era o mesmo que descobrir novos lados/ do Ser./ As paisagens comiam no meu olho*” (CCA, p. 288). Essa conexão de sujeito e espaço, com construção imbricada na linguagem poética, solicita um olhar sobre a possibilidade de pensar o espaço como categoria que também concerne ao gênero lírico.

2 POESIA, SUJEITO E ESPAÇO

O poeta mexicano Octavio Paz abre seu *O arco e a lira* enumerando, em longo parágrafo, diversas e até contraditórias definições de poesia: “conhecimento, salvação, poder, abandono. (...). A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos escolhidos; alimento maldito. Isola; une” (2012, p. 21). São muitas as definições listadas por Paz e “sua própria autenticidade mostra que a experiência que justifica cada um desses conceitos os transcende” (p. 19-20). Para o pensador mexicano, tal variedade presta-se a sublinhar a mobilidade necessária entre tantos conceitos, muitas vezes excludentes, para ser capaz de acompanhar a diversidade dos próprios poetas que poderiam justificá-los.

As reflexões de Paz acerca da natureza da poesia culminam na defesa do olhar sobre cada poema como meio de alçar uma compreensão mais plena sobre a poesia como um todo²⁷. Contudo, o que considero importante destacar aqui é o fato de o percurso que leva a essa premissa basilar a quem busca algum conhecimento sobre o poético revelar uma tensão fundamental, que permeia o discurso crítico sobre poesia: a dificuldade em delimitar o que efetivamente concerne ao fenômeno poético e o que o ultrapassa a ponto de obliterar o olhar que se lançaria sobre ele.

Há muitos pontos de indeterminação e conflitos irresolutos acerca do fenômeno literário no que diz respeito às relações entre literatura e referencialidade. Ao longo da história, as propostas de solução extremas mostraram-se infecundas, quer sejam aquelas provenientes de abordagens que valorizaram ao máximo os aspectos extrínsecos ao texto literário, como fizera a lógica determinista do século XIX; quer sejam oriundas do olhar textualista, que imperou em grande parte do século XX e que, ao centrar o foco tão perto da linguagem, não tomou muitas vezes a distância necessária para não esquecer que a mesma é um fenômeno também social.

Se não se pode esquecer que o poema é fundamentalmente criação artística cujo material é a língua, não se pode, no entanto, ignorar que existem aspectos que são extrínsecos ao texto impresso no papel, mas notadamente implicados no literário

²⁷ Suas reflexões irão sustentar, principalmente, sua reconhecida diferenciação entre poesia e poema, que intitula o capítulo em questão de *O arco e a lira* (2012).

enquanto fenômeno de linguagem, produto humano e, portanto, conectado às vivências do homem. A consideração da presença da expressão do humano no fenômeno poético implica o sempre presente risco de submeter a obra artística a olhares que acabam por ignorar sua autonomia frente a fatores que, embora a contingenciem, não a determinam, como as implicações político-sociais ou biográficas.

No entanto, é preciso admitir a impossibilidade de existir um poema sem contato com o mundo, sem sujeito implicado, na medida em que todo poema é comunicação, como sustenta Michael Hamburguer em seu *A verdade da poesia* (2007):

a comunicação é uma função intrínseca à poesia, mesmo quando o poeta está consciente de não querer comunicar nada em particular, quando ele escreve para os mortos ou para ninguém. Um poema pode ser um monólogo; mas é um monólogo feito em voz alta (p. 31).

Permeia o pensamento de Hamburguer sua constante defesa do caráter humano da poesia frente à constante ameaça da “especialização” materializada nas atividades de vanguarda que propunham o esvaziamento da presença do sujeito na poesia, tendendo a considerá-la como produto absoluto da linguagem desconectada dos problemas fundamentais do ser humano. Essa tensão na consideração da poesia como objeto autotélico por um lado, e como expressão do homem, por outro, relaciona-se profundamente com o tema da tese que aqui se constrói, que examina a forma como as relações entre sujeito e o mundo que o envolve e do qual é partícipe são tematizadas na lírica de Manoel de Barros.

Tal estudo implica necessariamente a reflexão acerca do próprio conceito de lírica que, no senso comum e mesmo em grande parte da Teoria da Literatura e da Filosofia, costuma ser entendida, senão como puro jogo verbal, enquanto expressão de um sujeito ensimesmado, desatrelado do mundo, que exteriorizaria sua interioridade “pura”. No primeiro caso, as palavras que aludiriam a elas e pressuporiam um sujeito estariam esvaziadas de suas potencialidades referenciais, valendo apenas por sua materialidade gráfica ou sonora. Já no outro caso, as imagens (do mundo) não estabeleceriam qualquer diálogo ou tensão com o “eu” do poema, constituindo apenas projeções de sua subjetividade.

A poesia transcende, é claro, os limites de qualquer conceito que busque delimitar sua natureza e, mais ainda, de binômios que busquem emparelhá-la a um polo ou outro dessa tensão entre o que lhe seria intrínseco e o que ultrapassaria os limites do poema. Além disso, suas modificações e sua pluralidade requerem uma constante atualização do aparato teórico construído sobre ela. A existência de tal tensão no campo das teorias sobre poesia e, além disso, a força de atuação que os estudos textualistas possuíram em grande parte do século XX tornam relevante pensar sobre a tendência a não encarar a poesia como uma atividade humana inextricavelmente conectada à presença do homem no mundo, às suas ações e anseios.

2.1 O sujeito ensimesmado ou o mundo ausente nas leituras da poesia

A concepção da lírica enquanto lugar de expressão de uma interioridade pura, em oposição a outros tipos de discurso que dariam conta do mundo exterior ao sujeito, tem sua formulação mais difundida nas leituras da obra de Hegel. No quarto volume do seu *Cursos de estética*, o filósofo alemão expõe uma concepção de lírica que exclui a possibilidade de considerar nela o sujeito na sua relação com a alteridade, com os objetos do mundo e com os outros sujeitos desse mundo. Isso porque mesmo a presença de referências a alteridade no poema poderia ser considerada como projeção do espírito do sujeito, que permaneceria fechado em si, sem interação efetiva, de troca, com o mundo através de sua expressão. Assim, seria e “a subjetividade do criar e do configurar espirituais que se mostra[ria] a si mesma” (HEGEL, 2004, p. 155), o ser veria a si mesmo a partir da “objetividade do objeto, olha[ria] para a própria consciência e fornece[ndo] satisfação à necessidade, em vez de tornar passível de exposição para a realidade da coisa a presença e a efetividade da mesma” (p. 156).

É preciso sublinhar que, embora o destaque desse caráter subjetivo da lírica funcione para reforçar a oposição dela ao discurso da épica na teorização de Hegel, as contribuições do filósofo alemão não se reduzem a tal ótica. No mesmo volume de seus *Cursos de estética*, Hegel afirma que:

a poesia deve apreender como o seu conteúdo o espiritual; porém, na elaboração artística do mesmo, não pode ficar *nem presa ao caráter de configuração (Gestaltbarkeit) para a intuição sensível*, tal como as demais artes plásticas, *nem fazer da mera interioridade, a qual ressoa sozinha para o ânimo*, do pensamento e das relações do pensamento reflexionante *sua Forma*, mas tem de manter-se no centro, entre os extremos da intuitibilidade imediatamente sensível e a subjetividade do sentimento ou do pensamento (HEGEL, 2004, p. 82) [grifos meus].

Contudo, a concepção da lírica enquanto exteriorização da subjetividade, apesar de não consistir na totalidade da visão de Hegel sobre o lirismo, acabou por ligar-se intensamente às leituras de sua filosofia²⁸.

Semelhante visão parcial ocorre também com relação ao legado do Romantismo, na consideração de que a valorização da individualidade corresponderia diretamente a um tal centramento do sujeito em si mesmo que o tornaria alheio ao mundo exterior, à relação com a alteridade. Ainda que, conforme observa Michel Collot em seus estudos sobre a paisagem, possa-se perceber no Romantismo um momento da história em que ocorreu uma redefinição “des rapports entre la conscience et le monde, envisagées non plus comme deux substances séparées (...), mais comme les termes d’une relation”²⁹ (COLLOT, 1997, p. 44), a definirem-se mutuamente, a concepção da poesia como expressão da interioridade pura de um “eu”, também presente em parte da tradição romântica ganhou relevo.

Com o Romantismo, a poesia deixa de ser vista enquanto fruto do absoluto labor na execução de regras ou de inspiração ou dom divinos³⁰, noção que permeou o pensamento clássico. A complexidade e a riqueza do fenômeno poético passam a ser

²⁸ Michel Collot, por exemplo, ainda que reconheça e sublinhe a não limitação dos postulados de Hegel à consideração do sujeito da lírica como um ser fechado em si, toma o pensamento do filósofo alemão como ponto de partida para apresentar, como contrapartida, a consideração da existência de um “sujeito lírico fora de si”: “[c]olocando o sujeito lírico fora de si, afasto-me de toda uma tradição que, certamente, tem uma de suas origens e maiores expressões na teoria hegeliana do lirismo, concebida, por oposição à poesia épica, como ‘expressão da subjetividade como tal (...), e não de um objeto exterior’” (COLLOT, 2004, p. 165).

²⁹ “as correspondências entre a consciência e o mundo, não mais encarados enquanto duas substâncias separadas (...), mas como termos de uma relação” (tradução nossa).

³⁰ No *Ion* de Platão, por exemplo, Sócrates expõe uma visão sacralizada sobre a poesia, que passa a ser entendida através da noção de “inspiração divina”, segundo a qual “os poetas não passam de intérpretes dos deuses, sendo possuídos pela divindade, de quem recebem a inspiração” (PLATÃO, 1988, p. 55). Coloca-se o problema da inexistência ativa do próprio sujeito na *poiesis*, pois ela não constituiria um produto da vontade efetiva do poeta que, enquanto *medium*, não é autor do que profere, pois “é a própria divindade que fala e que se faz ouvir através [dele]” (p. 53).

encaradas longe das amarras da tradição normativa ou da subjugação do poeta à vontade dos deuses, mas a liberdade reclamada à poesia fica, contudo, imbricada por vezes à expressão da liberdade do próprio sujeito. É, sobretudo, nas manifestações do Romantismo na França, que surge a figura do poeta enquanto sujeito que, liberto da obrigatoriedade de obediência a normas, passa a ter valorizadas as suas idiossincrasias, as quais se submetem a um processo de idealização comum a um certo matiz romântico. Reforça-se, por esse caminho, tanto a consideração do lirismo enquanto expressão do “eu”, como a identificação desse “eu” com a pessoa biográfica do poeta. Desenha-se a figura de um poeta enquanto “gênio”, ser assinalado pelo destino, um sujeito que “produirait une parole distincte, parce qu’il serait lui-même placé à l’écart de la communauté, en raison d’une sensibilité particulière et innée”^{31 32} (MARCHAL, 2007, p. 21).

Esse conceito de poesia não constitui, é claro, consenso absoluto no próprio Romantismo francês. O poeta Alphonse de Lamartine, no prefácio de suas *Méditations poétiques*, por exemplo, transcende a concepção da obra enquanto exteriorização de uma interioridade pura quando reconhece que, nos primórdios de sua constituição como poeta, a expressão absoluta de suas emoções “n’était pas un art, c’était un soulagement de [son] propre cœur, qui se berçait de ses propres sanglots (...). Ces vers étaient un gémissement ou un cri d’âme”³³. (LAMARTINE, 2015, p. 21). A consideração crítica de Lamartine só não atinge uma plenitude assertiva devido à imersão do poeta no ideário dominante da sua época, da qual não poderia isentar-se em maior escala. Reconhece ele, no mesmo texto, que “c’est là le véritable art : être touché ; oublier tout art pour atteindre le souverain art”³⁴ (p. 21).

³¹ Essa faceta romântica, relacionada ao *Mal du siècle* na França, difere em muito do Romantismo alemão, cujo movimento inicial, *Sturm und drang* (tempestade e ímpeto), por exemplo, foi matizado pela *filosofia da vida* de Gottfried Herder. Este precursor do Romantismo alemão defendia uma “razão viva” que, em oposição à abstrata (da *Crítica da razão pura* de Kant, p. ex.), “é concreta, mergulha no elemento da existência, do inconsciente, irracional, espontâneo, portanto na escura e criativa vida” que “ganha nele um novo tom entusiástico” (SAFRANSKI, 2010, p. 24).

³² “produziria uma fala diversa da comunidade, porque ele mesmo estaria posto à sua margem por conta de possuir uma sensibilidade particular e inata” (tradução nossa).

³³ “não era uma arte, era um consolo para seu próprio coração, que se embalava com seus próprios soluços (...). Tais versos eram um gemido ou um grito da alma” (tradução nossa).

³⁴ “esta é a verdadeira arte: ser tocado; esquecer toda arte para alcançar a soberana arte” (tradução nossa).

Nas reflexões do pensador basilar do Romantismo Jean-Jacques Rousseau, há uma mescla de perspectivas. Em uma das facetas de seu discurso sobre a lírica, Rousseau concebe a poesia como expressão plena da emoção e defende que ela se mescla com a própria gênese da linguagem, fruto não da necessidade de sobrevivência, que afastaria os homens, mas da necessidade de exprimir os sentimentos, “[des] besoins moraux, des passions” (ROUSSEAU, 2007, p. 173), pois todas as paixões “rapprochent les hommes que la nécessité de chercher à vivre force à se fuir”³⁵ (p. 173). Assim, para o pensador romântico, como os primeiros motivos que fizeram o homem falar foram suas emoções, “ses premières expressions furent des tropes. Le langage figuré fut le premier à naître, le sens propre fut trouvé le dernier (...). D’abord on ne parla qu’en poésie”³⁶ (p. 173).

Por outro lado, como destaca o professor francês Daniel Bergez, o próprio Rousseau propõe a visão da obra enquanto espaço no qual o sujeito se realiza em simultaneidade com a expressão, onde o escritor não se diz apenas, mas também cria a si mesmo (cf. 1997, p. 100-101). Apoiando-se no teórico da crítica temática J. Starobinski, Bergez sustenta que Rousseau e os românticos posteriores seriam solidários na consideração da obra enquanto espaço ontológico, propondo uma acepção dinâmica, experienciável e espiritualista da obra de arte, que consistiria na “aventura de um destino espiritual, que se realiza no próprio movimento de sua produção” (p. 101). Por tal característica, o professor francês aponta o pensamento romântico como precursor do que hoje se entende por crítica temática, no que esta considera a obra como objeto da experiência, com função ontológica e fundamentalmente conectada às vivências do homem, da percepção e da relação (cf. BERGEZ, 1997, p. 100-107).

Atuante também na crítica temática, mas embasado, sobretudo, no legado da Fenomenologia de Merleau-Ponty, o professor, poeta e teórico francês Michel Collot percebe no Romantismo um espaço no qual a paisagem teve um crescimento

³⁵ “as necessidades morais, as paixões”, pois todas as paixões “aproximam os homens que a necessidade de buscar a sobrevivência forçaria a se afastarem” (tradução nossa).

³⁶ “suas primeiras expressões foram tropos. A linguagem figurada foi a primeira a nascer, o sentido literal surgiu por último (...). No princípio, só falávamos em poesia” (tradução nossa).

considerável em suas ocorrências³⁷ tanto nas artes plásticas quanto na poesia, em um momento da história em que se intensificou a valorização do indivíduo. Collot, que desde a década de 1980 tem se dedicado ao estudo das relações entre a poesia e o mundo – como paisagem – sustenta que o princípio dessa ascensão da paisagem coincidiu com o do retrato e com o desenvolvimento da perspectiva na Renascença – momento na História em que foi justamente o Homem quem assumiu o centro, afirmando-se a importância da noção de indivíduo (cf. 1997, p. 13). Em *Paysage et poésie: du romantisme à nos jours* (1997), o teórico observa que há apenas a aparência de um fenômeno contraditório na coincidência entre a ênfase em olhar para si mesmo e o voltar-se ao mundo, pois a paisagem é, segundo ele, extensão abarcada por *um olhar*, por um sujeito. A paisagem não corresponde a uma mera extensão objetiva, geométrica mapeável; ela é um espaço percebido *e/ou* concebido e, portanto, irredutivelmente subjetivo (cf. 1997, p. 13).

A partir de tais constatações, Collot defende ainda que Romantismo e paisagem mesclam-se. Segundo ele, desde seu surgimento na língua francesa, o adjetivo “romântico” carrega uma significação que diz respeito a uma “*relation affective au monde*”³⁸ (1997, p. 24). Além disso, antes mesmo do “nascimento” oficial do Romantismo enquanto poética ou corrente estética e, mais ainda, no seu desenvolvimento no século XIX, o termo “romântico” foi utilizado para tratar de paisagens “*aptas a frapper fortement la sensibilité et l’imagination*”³⁹ (p. 22). Fala-se, então, de “paisagens românticas”, que assim seriam chamadas tanto por lembrarem os romances (o termo “roman” é anterior ao adjetivo), quanto por, tal qual uma ficção, por solicitarem o trabalho da imaginação (cf. p. 26).

Collot observa que a relação homem-mundo implicada na estrutura da paisagem teve suas aparições mais efetivas no Romantismo através da adoção da descrição. O teórico francês lembra que essa forma de discurso constituiu muito antes um gênero poético e, ainda, que seria o lugar por excelência da expressão de uma ligação afetiva e quase não mediada entre homem e natureza que configura a paisagem

³⁷ Para nomear o crescimento das ocorrências de paisagens na arte, Michel Collot vale-se do intraduzível termo “essor”, que nomeia “[l’] elan d’un oiseau qui s’envole” (PETIT ROBERT, 2013, p. 536).

³⁸ “relação de afeto com o mundo” (tradução nossa).

³⁹ “aptas a atingir intensamente a sensibilidade e a imaginação” (tradução nossa).

na arte romântica (cf. 1997, p. 27). Essa ligação estabelece-se mesmo que a paisagem abdique da presença explícita da figura humana: como afirma Collot, a paisagem romântica “est un ‘paysage avec figures absents’⁴⁰”, um espaço no qual o indivíduo (que a observa) pode entrar em contato com sua imaginação e sensibilidade, com a natureza e com seu criador (p. 29). O aspecto relacional observado por Collot refuta a concepção hegeliana do lirismo, pois ainda que o lirismo romântico seja certamente a expressão de uma sensibilidade, ela “n’est pas, comme voulait Hegel, une pure intériorité, elle implique aussi une réceptivité aux influences extérieures”⁴¹ (COLLOT, 1997, p. 54).

No caso do Brasil, é reconhecida a importância da presença da natureza na poesia pelo que se convencionou chamar de “cor local”. Pensando a instauração da estética originalmente europeia no país recém-independente, o brasileiro Antonio Candido vale-se da comparação de suas características com as do neoclassicismo e acaba sublinhando também essa característica relacional, do “eu” com o mundo, no Romantismo. Para Cândido, tal característica aflora em certa medida da renovação formal, pois se poeta neoclássico opunha “de certo modo uma forte barreira ao mundo (...) na medida em que prefere exprimi-lo conforme categorias já estabelecidas; não permite que ele se insinue no espírito sob novas formas”, os românticos voltaram-se para o ambiente em sua concretude, “afirmando o concreto espontâneo, característico, particular” (CANDIDO, 2000, p. 16), descrevendo “costumes, paisagens, fatos, sentimentos carregados de sentido nacional” (p. 15). O poeta romântico, buscando a expressão original, não apenas veria “as coisas diferentes no mundo e no espírito” como também buscaria, no desejo de “imprimir à sua visão um selo próprio, desde que a literatura consiste, para [ele], na manifestação de um *ponto de vista*, um ângulo pessoal” (p. 26).

Se, como observa Michel Collot, grande parte da poesia lírica produzida até o século XIX viu na paisagem um lugar de expressão da sensibilidade “das sensações e

⁴⁰ “é uma paisagem com figuras ausentes” (tradução nossa). Embora não explicita a referência, Collot cita o título da obra *Paysage avec figures absents*, do poeta francês Philippe Jaccottet (Paris: Gallimard, 1970).

⁴¹ “não é, como queria Hegel, uma interioridade pura, ela implica também uma receptividade às influências exteriores” (tradução nossa).

dos sentimentos de um sujeito que se descobre abrindo-se ao mundo” (2015, p.18), (a visão sobre) a arte do princípio do século XX tomou um caminho diverso, afastando-se da referencialidade, do mundo e da expressão do sujeito em prol de uma extensa valorização da materialidade do texto em si, do significante. Para Michel Collot, esse afastamento do mundo exterior em favor da ênfase nos materiais da composição (efeitos, tintas, texturas, luzes, nas artes plásticas; os recursos da língua, na poesia), fariam com que a arte fosse muitas vezes vista “como um microcosmo autônomo” (2015, p. 19). Essa tendência, que rompe com o enfoque na subjetividade romântica, tem uma de suas origens ainda no século XIX, na leitura e desenvolvimento das ideias de Edgar Allan Poe empreendida por seu tradutor francês, o poeta Charles Baudelaire, considerado um marco inicial da poesia moderna na Europa⁴².

No seu conhecido *The poetical principle*, datado de 1850, Poe propõe uma visão da poesia baseada nos efeitos que ela possa produzir no leitor, só podendo ser considerado poema o texto que seja capaz de suscitar uma excitação capaz de “elear a alma”. Para Poe, o valor de um poema “is in the ratio of this elevating excitement”⁴³ (POE, 2015, p. 55). O poeta lidava com um contexto em que a lírica aparecia submetida à exposição didática ou moral e, para ele, a comunicação de tais conteúdos seria o avesso da expressão poética. Para veicular a Verdade, segundo Poe, a severidade é mais necessária do que a “efflorescence of language. We must be simple, precise, terse. We must be cool, calm, unimpassioned. In a word, we must be in that mood which, as nearly as possible, is the exact converse of the poetical”⁴⁴ (2015, p. 57).

Assim, a poesia aparece em Poe como meio de alçar a “beleza transcendental” e nesse sentido, o “princípio poético” de Poe é “strictly and simply the Human Aspiration for Supernatural Beauty”⁴⁵ (POE, 2015, p. 66). Afora a questão do acesso a uma beleza equivalente a que seria encontrada numa presumida transcendentalidade, encontram-se imbricados na sua concepção do fenômeno poético dois importantes

⁴² Baudelaire é o ponto de partida do estudo efetuado por Hugo Friedrich sobre a poesia moderna, *Estrutura da lírica moderna* (1978).

⁴³ “é proporcional à elevação da excitação que provoca” (tradução nossa).

⁴⁴ “eflorescência da linguagem. Nós precisamos ser simples, precisos, concisos. Precisamos ser tranquilos, calmos, sem paixão. Em uma palavra, precisamos estar em um estado de humor que seja o mais próximo possível do inverso exato do poético” (tradução nossa).

⁴⁵ “estrita e simplesmente a Aspiração Humana pela Beleza Sobrenatural” (tradução nossa).

legados: o olhar sobre a poesia a partir de seus efeitos no plano da recepção e a consideração da independência do poético face à veiculação de valores morais ou da verdade.

É possível identificar a forte influência de Poe nas reflexões de Charles Baudelaire sobre a poesia. Alguns dos escritos do poeta francês aproximam-se de tal forma do pensamento do de Edgar Allan Poe, que podem ser entendidos enquanto paráfrases dos preceitos do norte-americano. É o caso da reflexão de Baudelaire sobre a relação do belo poético com as noções de Verdade e moral, em trecho extraído de seu *Variétés critiques*, de 1924⁴⁶:

l'hérésie de l'enseignement, laquelle comprend comme corollaires inévitables, les hérésies de la passion, de la vérité et de la morale. Une foule de gens se figurent que le but de la poésie est un enseignement quelconque, qu'elle doit tantôt fortifier la conscience, tantôt perfectionner les moeurs, tantôt enfin démontrer quoi que ce soit d'utile. La Poésie, pour peu qu'on veuille descendre en soi-même, interroger son âme, rappeler ses souvenirs d'enthousiasme, n'a pas d'autre but qu'Elle-même; elle ne peut pas en avoir d'autre, et aucun *poème* ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème⁴⁷ (BAUDELAIRE, 2015, p. 176) [grifos meus].

A incompatibilidade entre a expressão poética e o objetivo doutrinário denunciada no *Poetic principle* de Poe aparece reeditada em Baudelaire com um importante acréscimo, que matizaria a poesia moderna e a reflexão sobre ela tecida: a Verdade “n’a rien a faire avec les chansons”⁴⁸ (BAUDELAIRE, 2015, p. 176), porque a poesia não possui outro objetivo que não ela mesma, “elle n’a pas la Vérité pour objet, elle n’a qu’Elle-même”⁴⁹ (p. 177). O princípio da “arte pela arte” defendido por

⁴⁶ Nesse mesmo texto, Baudelaire cita explicitamente e sem mencionar a fonte o *The poetic principle* de Poe: “le principe de la poésie est, strictement et simplement, l’aspiration humaine vers une Beauté supérieure” (BAUDELAIRE, 2015, p. 178). A fala de Poe em questão foi citada aqui parágrafos antes.

⁴⁷ “a heresia do ensinamento, a qual possui como corolários inevitáveis as heresias da paixão, da verdade e da moral. Uma multidão de pessoas tem para si que o objetivo da poesia é veicular algum ensinamento, que ela deve algumas vezes fortalecer a consciência, outras vezes aperfeiçoar os costumes, outras, por fim, demonstrar algo que tenha utilidade. A Poesia, ainda que se queira mergulhar em si mesmo, interrogar sua alma, recordar suas lembranças entusiasmadas, não tem outro objetivo que Ela mesma; ela não pode ter outro, e nenhum poema será mais grandioso, mais nobre, mais verdadeiramente digno do nome de poema do que aquele que tenha sido escrito unicamente pelo prazer de escrever um poema” (tradução nossa).

⁴⁸ “não tem nada que ver com as canções” (tradução nossa).

⁴⁹ “ela não tem a Verdade como objeto, ela só tem a Ela mesma” (tradução nossa).

Baudelaire e por seus sucessores será alvo de discussão com Victor Hugo que, impelido pela presença de poemas a ele dedicados na primeira edição de *Les fleurs du mal* de Baudelaire⁵⁰, iniciará com ele uma troca de correspondências⁵¹. O estudo de Baudelaire sobre Théophile Gautier, publicado em 1839, tem como subtítulo “notice littéraire précédée d’une lettre de Victor Hugo⁵²”. Nesta carta, presente como paratexto do livro de Baudelaire, Victor Hugo deixa clara a distância entre seu ideário e as inovações de Baudelaire:

[j]e comprends toute votre philosophie (...); je fais plus que la comprendre, je l’admets; mais je garde la mienne. Je n’ai jamais dit: l’Art pour l’Art; j’ai toujours dit: l’Art pour le Progrès (...). Que fait-vous quand vous écrivez ces vers saisissants: *Les Sept Vieillards* et *Les Petites Vieilles*, que vous me dédiez, et dont je vous remercie? Que fait vous? Vous marchez. Vous allez en avant⁵³ (HUGO, 2015).

Esse “ir avante” aparece também no discurso sobre a poesia de Baudelaire através do repúdio à consideração do poema como meio de expressão do sentimento do “eu” biográfico do poeta. Para Baudelaire, “la sensibilité de cœur n’est pas absolument favorable au travail poétique”⁵⁴ (BAUDELAIRE, 2015, p. 180), a poesia carece é de um outro tipo de sensibilidade, diferente da efusão sentimental, pois “le coeur contient la passion, le coeur contient le dévouement, le crime”, mas “l’Imagination seule contient la poésie”⁵⁵ (p. 179) [grifo meu]. Baudelaire redimensiona assim a relação entre a vivência pessoal do poeta e a expressão do eu lírico. Este constitui produto da imaginação criadora, da “sensibilidade da imaginação” (cf. 2015,

⁵⁰ Os poemas são “Les Sept Vieillards” e “Les Petites Vieilles”. In: BAUDELAIRE, C. *Les fleurs du mal*: édition de 1861. 2. ed. Paris: Gallimard, 1996. p. 127-132.

⁵¹ Sobre a relação conflituosa entre Baudelaire e Hugo, ver: AMARAL, Gloria Carneiro do. Victor Hugo e Baudelaire: afetos controversos. *Lettres Françaises*. Revista da Área de Língua e Literatura Francesas, n.5, Araraquara: UNESP, 2003. p. 61-76.

⁵² “notas literárias precedidas de uma carta de Victor Hugo” (tradução nossa). O termo francês “notice” nomeia o estudo crítico realizado sobre a obra de determinado autor (cf. LE PETIT ROBERT, 2013, p. 960).

⁵³ “Eu compreendo toda a vossa filosofia (...); faço mais do que a compreender, eu a reconheço, mas eu guardo a minha. Eu jamais disse: a Arte pela Arte; eu disse sempre: a Arte pelo Progresso (...). O que fazes quando escreves esses versos surpreendentes: *Os sete idosos* e *Os velhinhos*, que me dedicaste, e que portanto o agradeço? Que fazes? Caminhas. Vais em frente” (tradução nossa).

⁵⁴ “a sensibilidade do coração não é, absolutamente, favorável ao trabalho poético” (tradução nossa).

⁵⁵ “o coração contém a paixão, o coração contém a devoção, o crime”, mas “somente a imaginação contém a poesia” (tradução nossa).

p. 180), não sendo mais considerada a correspondência entre a biografia do poeta e sua produção literária como um valor.

Essa conquista para a emancipação da lírica enquanto arte, construído do homem, em vez de mera exteriorização desenfreada do ângulo de um ser atormentado pelo sofrimento ou entusiasmado, será interpretada pelo teórico da poesia moderna Hugo Friedrich como um processo que ele nomeia *despersonalização*. Friedrich afirma que, na poesia de Charles Baudelaire, a neutralização da manifestação do “coração pessoal” ainda não se dá de forma plena, mas “de maneira ainda tateante”, mas prenuncia o que chama de “o futuro passo da neutralização da pessoa para a desumanização do sujeito lírico como uma necessidade histórica” que, mais tarde, seria tida por nomes como T. S. Eliot “como pressuposto para a exatidão e a validade do poeta” (FRIEDRICH, 1978, p. 37).

É essa concepção da natureza do sujeito lírico que leva Friedrich a caracterizar a modernidade poética como um “Romantismo desromantizado” (1978, p. 30) e a considerar, como principal desdobramento, a “desumanização do sujeito lírico”. Ele encontra uma manifestação plena desse processo na poesia de Arthur Rimbaud, na qual percebe que o “eu” manifesta-se de modo plural “em sua multiplicidade dissonante de vozes” (FRIEDRICH, 1978, p. 69). Esse “eu” poético, como bem nota o teórico alemão, não pode efetivamente ser confundido com o “eu” empírico de Rimbaud, pois enquanto produto da imaginação criadora – produto artístico –, “pode vestir todas as máscaras, estender-se a todas as formas de existência, a todos os tempos e povos” (1978, p. 69).

A leitura feita até este ponto por Friedrich sublinha a autonomia do poema enquanto objeto estético. Mais adiante, o teórico afirma que a poesia de Rimbaud seria em si desumanizada:

[n]ão falando a ninguém, monologa, portanto, procurando atrair quem escute, com palavra alguma: parece conversar com uma voz para a qual não existe intérprete concebível, sobretudo lá, onde *o Eu imaginado cedeu lugar a uma expressão sem o Eu*. Sentimentos identificáveis abrem caminho a *um vibrar neutro* (FRIEDRICH, 1978, p. 70) [grifos meus].

Por mais que não seja admissível reduzir o “eu” sempre plural (embora particular a cada vez) da poesia e que, ainda, possam-se perceber marcas do hermetismo em muitos poemas de Rimbaud, é também possível encontrar peças poéticas que evocam a emoção de um “eu” comovido que *comunica* essa emoção. Como exemplo, vale a transcrição de *Première soirée*⁵⁶ (RIMBAUD, 1994, p. 31-32):

- Elle était fort déshabillée
Et de grands arbres indiscrets
Aux vitres jetaient leur feuillée
Malinement, tout près, tout près.

Assise sur ma grande chaise,
Mi-nue, elle joignait les mains.
Sur le plancher frissonnaient d’aise
Ses petits pieds si fins, si fins.

-Je regardai, couleur de cire,
Un petit rayon buissonnier
Papillonner dans son sourire
Et sur son sein, — mouche au rosier.

- Je baisai ses fines chevilles.
Elle eut un doux rire brutal
Qui s’égrenait en claires trilles,
Un joli rire de cristal.

Les petits pieds sous la chemise
Se sauvèrent : “Veux-tu en finir!”
- La première audace permise,
Le rire feignait de punir !

- Pauvrets palpitants sous ma lèvre,
Je baisai doucement ses yeux:
- Elle jeta sa tête mièvre
En arrière: “Oh! c’est encor mieux!...

Monsieur, j’ai deux mots à te dire...”
- Je lui jetai le reste au sein
Dans un baiser, qui la fit rire
D’un bon rire qui voulait bien...

⁵⁶ Apresento como anexo desta Tese a versão para o português efetuada por Ivo Barroso. Nela, o tradutor opta pelo título “Primeira tarde” (ATHOUGUIA, 2010, p. 21), escolha que não corresponde a uma tradução literal: o período da tarde nomeia-se “après-midi” em francês, enquanto “soirée” nomeia justamente uma parte da noite, o período que vai do fim da tarde até o momento em que se dorme e, ainda, a maneira de vivenciar tal momento (cf. LE PETIT ROBERT, 2013, p. 1342).

- Elle était fort déshabillée
 Et de grands arbres indiscrets
 Aux vitres jetaient leur feuillée
 Malinement, tout près, tout près.

Première Soirée é um caso que alia essa expressão com outro ingrediente que, se não é o hermetismo absoluto da incomunicabilidade que caracterizaria a obra do poeta francês na ótica de Friedrich, pertence ao mesmo campo semântico – um mistério que permanece em sua impenetrabilidade. Mas, de nenhum modo, isso torna o poema vazio de significação ou mesmo *neutro*. Na forma narrativa reforçada pelas marcas do diálogo (travessões), um sujeito comunica uma cena plena de erotismo. O poema não é, entretanto, sustentado apenas pela construção desse erotismo, mas sobre uma tensão. As sugestivas imagens da sensualidade, a dama quase desnuda que aparenta insinuar-se e a observância de suas reações às carícias que o “eu” lhe oferece, constroem esse elemento; mas a ambientação lhe promove uma tensão: “as grandes árvores indiscretas/ Nos vidros, lançam suas folhagens/ Malignamente, tão perto, tão perto” (v. 2-4 e v. 30-32).

Essa ambientação, que contrasta com a sensualidade, associa-se com outros elementos que ampliam a tensão: os movimentos das mãos da figura feminina (“Mi nue, elle joignait les mains”; v. 6) e o roçar de seus pés no assoalho (“Sur le plancher frissonnaient d’aise/ Ses petits pieds si fins, si fins”; v. 7-8) podem ser lidos tanto como trejeitos que contribuiriam para a sedução, quanto como marcas de um estado de embaraço. A segunda possibilidade parece ligar-se melhor tanto com o título do poema, que pode ser traduzido como “Primeira noite”, o que permite sua leitura como relato da hesitação que antecederia um primeiro encontro sexual ambientado em uma noite “sombria”; quanto com o fato de a moça ser “calada” por uma carícia no momento em que parecia querer revelar algo, o que é expresso na penúltima estrofe: “Monsieur, j’ai deux mots à te dire...” (v. 25). As reticências reforçam o efeito: o segredo segue irrevelado, mas a ambiguidade e o sentido de mistério mesclados ao erotismo são comunicados.

Como nota Alfonso Berardinelli, na leitura que efetua da *Estrutura da lírica moderna* de Hugo Friedrich, o fato de o pensador alemão ter tomado com centro de sua leitura a obra de Mallarmé acarretou uma parcialidade falaciosa em sua observação,

que toma a produção que precede sua obra como uma espécie de “preparação” para as inovações de Mallarmé, uma “formulação ainda incompleta, imperfeita, imatura” (BERARDINELLI, 2007, p. 19) do que o poeta realizaria depois. No mesmo sentido, assume a poesia posterior a Mallarmé como desdobramento epigonal ou variações dos procedimentos do poeta. Para Berardinelli, essa “[p]oesia despersonalizada e alheia à história” (p. 21) de que nos fala Friedrich corresponde apenas a um momento da poesia contemporânea “e não o mais duradouro; talvez, acima de tudo, o sonho de uma devastadora pureza rapidamente estilhaçado” (p. 31).

A inextrincável presença do sujeito (do humano) na poesia, sempre *comunicação* entre seres, é tema de um dos capítulos de *A verdade da poesia*, de Michael Hamburger (2007). Nele, o teórico tece considerações importantes acerca da lírica moderna e critica justamente a noção de desumanização proposta por Hugo Friedrich. Hamburger afirma que a “própria linguagem garante que nenhuma poesia seja totalmente ‘desumanizada’, sem a necessidade de o poeta tentar projetar a pura interioridade exteriormente” (2007, p. 48). Mais adiante, no mesmo capítulo, o teórico sustenta que:

[a] “consciência humana” e “a natureza do homem” – esses dois conceitos indicam por si mesmos porque a poesia nunca pode excluir o homem, enquanto ela for escrita por humanos em vez de máquinas (...). O que a poesia pode excluir, especialmente quando as palavras são colhidas ao acaso, divididas em seus componentes ou transformadas em padrões visuais ou de som na página, é a individualidade; mas quando esses exercícios são significativos, eles revelam algo acerca da linguagem, e esta nos leva de volta à “consciência humana” e à “natureza do homem” (HAMBURGUER, 2007, p. 60).

O que se torna evidente tanto pelo confronto entre as afirmações de Hugo Friedrich e a poesia de Rimbaud, quanto pela contraposição ao texto de Hamburger⁵⁷, é que os discursos que buscam sustentar a existência de um processo de “despersonalização” ou “desumanização” na lírica expõem, na verdade, uma mudança significativa de perspectiva sobre o fenômeno poético na Modernidade: a convicção de que se tornou impossível continuar a confundir o(s) “eu(s)” do poema com o sujeito que os produziu. Isso não reduz, evidentemente, o papel do poeta e sua

⁵⁷ A crítica completa encontra-se no segundo capítulo do livro *A verdade da poesia*, que lhe é homônimo (HAMBURGUER, 2007, p. 35-61).

importância para o leitor e, até mesmo, a importância da presença de aspectos da biografia do autor em sua obra – o material a partir do qual produz sua arte é necessariamente colhido de suas vivências, daquilo que constitui seu conhecimento do mundo, ainda que não sejam (e não são) essas vivências restritas a experiências unicamente particulares: a imaginação é também experienciada.

Para usar um termo caro à Estética da Recepção, os poetas estão necessariamente ligados aos *horizontes de expectativas*⁵⁸ de seu tempo, partilhando com seus contemporâneos os anseios que permeiam a condição humana. É nesse ponto que se situa um elemento que considero crucial no fenômeno poético: qualquer que seja sua natureza formal, todo poema pressupõe necessariamente um exercício de *empatia*. Este termo, derivado do grego *empátheia* (ἐμπάθεια), aparece em verbete do dicionário *Michaelis*⁵⁹ como:

projeção imaginária ou mental de um estado subjetivo, quer afetivo, quer conato ou cognitivo, nos elementos de uma obra de arte ou de um objeto natural, de modo que estes parecem imbuídos dele. Na psicanálise, estado de espírito no qual uma pessoa se identifica com outra, presumindo sentir o que esta está sentindo.

A produção de um poema capaz de provocar tal estado não pressupõe necessariamente um poeta comovido que o tenha produzido. É possível que, em lugar de comunicar a emoção através da expressão de um “eu” sensibilizado, da descrição de seus estados de ânimo, seja efetuada a exposição de uma matéria capaz de suscitar a emoção. Nesse caso, o papel desempenhado pelo leitor substitui aquele que, em um lirismo confessional, seria atuado pelo “eu” enunciador do poema: este então propõe

⁵⁸ O termo, difundido pelo teórico alemão Hans Robert Jauss, diz respeito ao conjunto de fatores que estaria implicado na recepção de uma obra literária por determinado leitor. Jauss, fundador da *Estética da recepção*, almejava propor “uma teoria da história que desse conta do processo dinâmico de produção e recepção e da relação dinâmica entre autor, obra e público, utilizando-se para isso da hermenêutica da pergunta e resposta” (JAUSS, 1979, p. 71). Deslocando a perspectiva para englobar a dimensão do leitor no fenômeno literário, sublinha a existência de duplo horizonte condicionante da experiência literária, “o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial (*lebensweltlich*), trazido pelo leitor de uma determinada sociedade” (p. 73). As obras literárias poderiam assim ser concebidas como formas de respostas às necessidades ou preocupações humanas de determinado momento histórico e sua “longevidade” residiria na capacidade das mesmas de responderem a *horizontes de expectativas* de momentos posteriores.

⁵⁹ MICHAELIS. *Moderno dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

o percurso em um mundo de onde pode brotar a emoção através do olhar. Assim, o poema aparentemente mais objetivo pode ser visto como fenômeno que propicia ao sujeito uma vivência das mais subjetivas e carregadas de emoção.

De qualquer modo, o “eu” está sempre presente na poesia, quer esteja explicitado textualmente e fale de si – caso em que a empatia será manifesta na forma como o leitor se relacionará com o “eu” do poema, seja por afinidade, seja por discordância/tensão –, quer esse “eu” constitua um ponto de vista a ser partilhado com o leitor disposto a lançar o olhar para o mundo de um outro, caso em que é convidado a vislumbrar uma paisagem. Nos dois casos, a relação com a alteridade constitui a base do processo de leitura, tanto na relação entre o leitor e o “eu” enunciador do poema, quanto na relação do leitor com o mundo entrevisto/construído nessa leitura. Para ambos os casos, a abordagem fenomenológica da relação entre sujeito e mundo (alteridade) aponta caminhos profícuos para o estudo das relações entre o ser do poema e os espaços com os quais se relaciona.

2.2 Ser, espaço e linguagem: o olhar da fenomenologia

A questão da relação do homem com o espaço que habita e do qual faz parte é abordada pela fenomenologia a partir da noção de *intencionalidade*⁶⁰ adotada por Edmund Husserl. Para o pioneiro da fenomenologia como hoje a conhecemos, a distinção entre a subjetividade de um sujeito e sua ação no (percepção do) mundo, *res cogitans* e *res extensa*, que embasa o percurso proposto por Descartes, estaria equivocada, na medida em que a consciência do sujeito traz imbricada em si, necessariamente, o seu objeto: "pensar" é, por extensão, "pensar em...". Como nota Maria da Glória Bordini, a “consciência husserliana é uma ‘consciência de’, e só porque há o transcendente é que ela existe. Está portanto situada antes da noção de sujeito e objeto e é absoluta: é origem do ser” (1990, p. 32)

A Fenomenologia de Husserl surge, assim, enquanto estudo dos fenômenos promovidos pela experiência do homem no mundo no qual não há o primado da

⁶⁰ Segundo Husserl, a “palavra *intencionalidade* não significa nada mais que essa particularidade fundamental e geral que a consciência tem de ser consciência *de* alguma coisa, de conter, em sua qualidade de *cogito*, seu *cogitatum* em si mesma” (2001, p. 51).

subjetividade ou da objetividade, pois o tema sobre o qual incide a atenção é justamente a experiência que o sujeito vivencia de um objeto. A observação da *intencionalidade* faz com que se passe a considerar que o mundo é algo sempre presente para o sujeito, ainda que essa presença incontestada não seja meditada por Husserl em sua existência concreta, mas como fenômeno imanente à consciência do *ego transcendental* – submetido ao método da redução fenomenológica (*epokhē*⁶¹) (cf. HUSSERL, 2001).

Segundo Husserl, podemos conceber a inexistência do mundo, tomá-lo como algo passível de degradar-se em “uma simples aparência sensível”, desde que tomemos por base a experiência individual. Bordini afirma que, para o fenomenólogo alemão, pode-se considerar que o mundo “não é mais do que um fenômeno para a consciência, como uma pretensão de existência, dada somente pela vida perceptiva”. Além disso, a própria experiência perceptiva “perde sua apodicticidade (...) se for negada a experiência natural” (BORDINI, 1990, p. 26). Não se pode, assim, sem a ação de um crivo crítico radical (que seria proporcionado pelo “colocar entre parênteses” da *epokhē*), aferir sua apodicticidade” (cf. HUSSERL, 2001, p. 35-36). Assim, o “eu” transcendental segue, à semelhança do que alcançara Descartes, como elemento apodítico, tendo, no entanto, problemático o seu alcance.

O valor de uma verdade apodítica está em poder ser utilizada para a comprovação de outras verdades e a evidência do “eu” não é capaz de, em princípio, atestar a verdade daquilo que esse mesmo “eu” capta pela experiência. Na experiência de um objeto, por exemplo, o objeto possui, para o sujeito que o percebe, “um conjunto aberto e infinito de possibilidades indeterminadas que não são, elas próprias, atualmente percebidas. Esse espectro, esse ‘horizonte’ é tal que implica a possibilidade de ser determinado em e por experiências possíveis” (HUSSERL, 2001, p. 40) (os lados não vistos do objeto ou vistos sob diferentes distâncias, por exemplo). Mesmo o “eu sou” possui também seu horizonte de indeterminação e abertura – seu “horizonte aberto” (p. 40), porque o “eu” não é efetivamente capaz de apreender-se em sua totalidade.

⁶¹ *Epokhē* (ἐποχή): suspensão ou redução. Usada para nomear o processo de colocar, na reflexão, toda ideia pré-concebida “entre parênteses”. Nomeia, em Husserl, a redução fenomenológico-transcendental. Aproxima-se, em certa medida, do método da dúvida empregado por Descartes.

Apesar disso, a partir da Fenomenologia de Husserl, o problema das essências das coisas começa a envolver o olhar sobre as relações: sua consideração da onipresença da intencionalidade demonstra o quão impraticável é qualquer isolamento do sujeito ou do objeto, ainda que para o filósofo alemão o mundo não apareça para seu tema, o ego transcendental, a não ser como imagem a ele imanente – objeto “intencional”. Se com Descartes o pensamento passa a ser a base que sustenta a existência do ser pensante, a *epokhē*, a redução fenomenológico-transcendental, chega em Husserl *quase* a implicar a absoluta interdependência entre homem e mundo.

Pode-se dizer que com os trabalhos do estudioso francês Maurice Merleau-Ponty a Fenomenologia encontra um caminho⁶² para consolidar-se efetivamente enquanto estudo dos fenômenos promovidos pela experiência do homem *no mundo*. Como expõe Bordini acerca das críticas de Th. Adorno dirigidas à obra de Husserl, sua proposta de Fenomenologia tinha como ponto falho o fato de não conceber “um sujeito e um objeto corpóreos”, o que a faria “refugia[r-se] numa região transcendental em que o “eu” não passa de um raio de intenção, de uma intencionalidade, e os objetos se tornam ‘sentidos’ desta” (BORDINI, 1990, p. 73). É justamente como uma espécie de preenchimento a essa lacuna que figurará a noção de *encarnação* adotada como fundamento na obra de Merleau-Ponty.

Em *Fenomenologia da percepção* (2011), Merleau-Ponty considera o sujeito a partir de sua contingência de ser encarnado, inconcebível fora de tal condição e, portanto, impensável como uma essência que possa destacar-se realmente de sua condição psicofísica. O processo de redução fenomenológica é repensado por Merleau-Ponty e passa a não integrar a suspensão do mundo e da experiência corpórea: o que passa a ser “posto em suspenso” são as ideias preconcebidas acerca do mundo e do sujeito que o experimenta. Nessa perspectiva, em vez de proporcionar um virtual acesso a uma possível essência do ser, a redução fenomenológica proporcionaria uma tomada de distância em relação à familiaridade/proximidade que temos da experiência, que seria um entrave a sua efetiva observação.

⁶² Martin Heidegger e Jean-Paul Sartre também promovem, paralelamente, diferentes desdobramentos do legado de Husserl. Sobre as diferentes abordagens efetuadas por esses pensadores e também por Merleau-Ponty e seus pontos em comum, ver CERBONE, David R. *Fenomenologia*. Trad. Caesar Souza. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2013. (Pensamento Moderno).

A reflexão não se dá apartada da vivência do mundo, segundo Merleau-Ponty, ela afasta-se para efetivamente revelá-lo, “ela toma distância (...) distende os fios intencionais que nos ligam ao mundo para fazê-los aparecer” (2011, p. 10). A *epokhē* aparece, assim, enquanto um esforço de transcender o que é posto como *dado* para ser capaz de retornar às coisas mesmas e experimentar um conhecimento não tão mediado por noções preconcebidas. Para ver efetivamente o mundo é preciso passar por um processo de “desfamiliarização”, pois só o revelando em sua estranheza é que se tornaria possível apreendê-lo (cf. 2010, p. 10).

O “retorno às coisas”, o reencontro com o mundo que se plasmou enquanto lema da Fenomenologia a partir de Merleau-Ponty⁶³ implica em um desdobramento da noção de *intencionalidade*, em uma expansão do conceito abordado anteriormente por Husserl. Em Husserl, a intencionalidade é manifesta na imanência de uma consciência para a qual os objetos, que nela apresentar-se-iam, constituiriam *objetos intencionais*. Com a consideração do ser enquanto ser encarnado, um *ser no mundo* e, mais ainda, tendo como base a observação da percepção humana como instrumento de acesso a esse mundo, é possível conceber que a relação entre sujeito e objeto pressupõe uma concreta e mútua atribuição de contingências.

Como nos ensina a Fenomenologia, o objeto só o é para um sujeito que o experientia. O mundo, apesar de estar “sempre aí”, existe enquanto objeto para o sujeito na medida em que se manifesta como foco de sua percepção. A consciência do sujeito constitui-se no lançar-se, no abrir-se ao mundo e é aí que se encontra o cerne de seu ser, na vivência do mundo. Nas palavras de Merleau-Ponty, ser “uma consciência, ou, antes, *ser uma experiência*, é comunicar interiormente com o mundo, com o corpo e com os outros, ser com eles em lugar de estar ao lado deles” (2011, p. 142). O contato do homem com o mundo não ocorre por uma representação psíquica mediada:

[no] gesto da mão que se levanta em direção a um objeto está incluída uma referência ao objeto não enquanto objeto representado, mas enquanto esta coisa bem determinada em direção à qual nos projetamos, perto da qual estamos por

⁶³ A definição de Fenomenologia presente na abertura de *Fenomenologia da percepção* descreve-a enquanto “uma filosofia para a qual o mundo já está sempre ‘alí’, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico” (2011, p. 1).

antecipação, que nós freqüentamos. *A consciência é o ser para a coisa por intermédio do corpo* (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 193) [grifos meus].

Essa concepção de consciência parte da natureza encarnada do ser humano, para a qual o corpo não é entendido como “o invólucro transparente do Espírito” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 221), mas como aquilo que me proporciona a vivência enquanto ser que se abre ao mundo, ser em situação e, sobretudo, ser que só constitui-se como consciência na sua relação com o mundo e com os outros. Nessa perspectiva, a linguagem é compreendida como gesto por excelência dessa abertura à alteridade e concebida, por extensão, enquanto manifestação de um sujeito encarnado. Assim como o corpo não é visto como algo que expressaria uma consciência em si, a linguagem não é ideada como “tradução” ou exteriorização do já estabelecido em um pensamento puro, anterior à sua formulação como expressão.

Nesse caminho, Merleau-Ponty considera a interdependência entre a progressão do pensamento, da reflexão, e sua necessária formulação pela fala “interior ou exterior”. A fala figura-se etapa imprescindível na medida em que, para o pensador francês, constitui o meio através do qual o pensamento efetivamente assume existência e sem o qual “logo que aparecesse [ele] cairia na inconsciência” (cf. 2011, p. 242). Além disso, a linguagem é contemplada pelo fenomenólogo francês como uma dimensão da existência humana *no mundo*, sendo parte, portanto, do universo corpóreo:

[r]eporto-me à palavra assim como minha mão se dirige para o lugar de meu corpo picado por um inseto; a palavra é um certo lugar de meu mundo linguístico, ela faz parte de meu equipamento, só tenho um meio de representá-la para mim, é pronuncia-la, assim como o artista só tem um meio de representar-se a obra na qual trabalha: é preciso que ele a faça (2011, p. 246).

É na dimensão do *gesto*, da abertura do universo corporal ao universo do mundo e dos outros que a fala é compreendida por Merleau-Ponty. Nesse âmbito, a fala, quando se manifesta como ato criativo, inaugural, autêntica, que faz brotar pela primeira vez “um sentido humano ao objeto” (2011, p. 263), tem sua manifestação exemplar no gesto artístico, na fala da poesia. Essa noção, apesar de destituída de um fundo idealizador, romântico, aparenta-se com aquilo que foi exposto páginas atrás a propósito da concepção da gênese da linguagem segundo Jean-Jacques Rousseau,

posto que associa a expressão de linguagem inovadora ao exercício da poesia. É possível também encontrar um paralelo para a concepção de linguagem inaugural em Merleau-Ponty na noção de *singularização*, apresentada pelo formalista russo Viktor Chklovski em *A arte como procedimento* (1975).

Para o estudioso russo, a percepção do mundo e das ações do homem, na medida em que se tornam habituais, retiram-se da consciência e acabam por tornar-se *automatizadas*: “[a] automatização engole os objetos, os hábitos, os móveis, a mulher e o medo da guerra” (1975, p. 44). Tal qual o efeito da redução fenomenológica proposto por Merleau-Ponty, que é um virtual afastamento da percepção cotidiana das coisas, das ideias cristalizadas que entravam uma percepção efetiva, o processo de *singularização* através da expressão artística aparece como uma forma de renovação da experiência do mundo:

eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos (CHKLOVSKI, 1975, p. 45).

É preciso notar que Chklovski estende essa finalidade da arte a toda forma de manifestação artística, o que seria dificilmente comprovável, por exemplo, na música e mesmo na literatura como uma “finalidade geral”, mas a certa espécie de obras, matizadas pela inovação formal. Além disso, o conceito de *singularização* proposto por Chklovski encontra-se comprometido com o intento de atestar a existência de um procedimento de linguagem especificamente poético, de uma linguagem poética que se oporia às demais formas de linguagem⁶⁴ através da utilização de determinados procedimentos linguísticos específicos. Embora pareça mais simples compreender do que se tratariam tais procedimentos ao pensar-se, por exemplo, nas subversões formais em obras da poesia ou das artes plásticas das vanguardas, o teórico vale-se de

⁶⁴ Esse objetivo de estabelecer a natureza de uma linguagem poética ficou intensamente conhecido no Brasil através dos escritos de Roman Jakobson, notadamente por meio de seu *Linguística e poética*, texto publicado no livro *Linguística e comunicação* (Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1992. p. 118-132.). É interessante notar que, embora a tendência ao se falar em uma “linguagem poética” seja pensar na poesia, os exemplos tomados por Chklovski para ilustrar a “singularização” pertencem majoritariamente ao universo da prosa literária, de Tolstói e Gogol (cf. CHKLOVSKI, 1975, p. 46-51).

exemplos colhidos na prosa, como a obra de Tolstói. Sobre o processo de *singularização* na produção do escritor russo, Chklovski ressaltava o fato de que o mesmo se torna perceptível na medida em que o autor “não chama o objeto pelo nome, mas o descreve como se o visse pela primeira vez e trata cada incidente como se acontecesse pela primeira vez” (1975, p. 46).

Assim, da leitura do pensador russo sobre a função do poético, sobressai-se como consequência final do contato do homem com a arte a recuperação de um olhar sobre a realidade não mediado pela “miopia” da automatização gerada pelo hábito. Nessa medida, sua teorização, apesar de seguir um caminho muito diverso, termina por sublinhar uma característica fundamental tanto da finalidade da redução fenomenológica em Merleau-Ponty, quanto de grande parte da poesia produzida a partir do século XX – *o retorno às coisas mesmas*.

2.3 Poesia e espaço: o reencontro com o mundo

A concepção da subjetividade do Homem enquanto algo indissociável de sua ligação com o mundo proposta pela Fenomenologia contrapõe-se às linhas gerais de uma visão de poesia que teve grande repercussão no século XX e que tem uma de suas representações no Formalismo Russo ao qual se associa o teórico Victor Chklovski, apesar dos pontos de concordância com a Fenomenologia que estabeleci e de seu pensamento ultrapassar em muito o textualismo extremo. Refiro-me à consideração do poema enquanto objeto teleológico, artesanato linguístico que, enquanto antípoda da ênfase na expressão confessional de certa atitude romântica, constituiria construto cujo valor estaria desvencilhado da necessidade de comunicar ou compartilhar alguma emoção.

Apesar dos prejuízos que tal perspectiva pode ocasionar ao chegar, por vezes, a propor a mensuração da qualidade em literatura em proporção direta ao seu afastamento da referencialidade, ao teleologismo, não se pode considerar seu surgimento como absolutamente negativo. É preciso ponderar que um possível prejuízo do mundo na valoração da arte literária, sob influência da tendência textualista no século XX, é um efeito colateral da força de um movimento que se

propunha justamente a sublinhar o valor da arte literária. Como destaca o professor francês Antoine Compagnon, a busca pela delimitação de um uso especificamente literário da linguagem em oposição ao uso cotidiano da língua, ao qual os Formalistas Russos nomearam *literariedade*, faz parte da tentativa por eles empreendida de “tornar o estudo literário autônomo – sobretudo em relação ao historicismo e ao psicologismo vulgares aplicados à literatura” (COMPAGNON, 2010, p. 40).

No entanto, a força combativa da afirmação da necessidade de olhar efetivamente *para o texto*, deixando de lado os biografismos e determinismos do extratextual, teve como efeito uma extrema desconsideração de fatores que, embora não concernentes de forma direta ao texto impresso, à sua matéria verbal, poderiam enriquecer a leitura do texto em si. O ensaio *Tradição e talento individual* (1989), do poeta norte-americano T. S. Eliot (publicado pela primeira vez em 1919) é um texto exemplar desse esforço de valoração do fenômeno literário através da defesa de uma investida textualista tanto por parte da crítica especializada quanto dos “bons leitores”⁶⁵. No texto, Eliot propõe uma “teoria impessoal da poesia”, que estaria embasada na consideração do poeta como um ente neutro que, embora responsável pela realização do poema, não deveria ter qualquer envolvimento emocional com sua obra a ser considerado. Em direcionamento semelhante ao que se encontra na leitura feita por Friedrich da poesia de Rimbaud, Eliot sustenta que “[a] emoção da arte é impessoal” (1989, p. 48). Para o crítico norte-americano, o afastamento da subjetividade do artista seria condição indispensável à eficaz realização do poema e também para o próprio desenvolvimento do artista que, segundo Eliot, depende de “um contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção da personalidade” (p. 42).

A consideração da arte como objeto capaz de, interagindo com o homem, estimulá-lo a refletir sobre seu possível estado alienado que se oporia a uma efetiva vivência do mundo surge como alternativa ao textualismo que marcou o século XX que, conforme Michel Collot, já estaria tomando o lugar da “*clôture du texte*”, ao menos a partir da década de 1980. Nessa década, observar-se-ia um “retorno dos problemas como os do sujeito e da referência”, em busca de novas soluções, diversas das que

⁶⁵ Eliot afirma que, se por um lado muitos leitores apreciam o que seria “a expressão de uma emoção sincera em verso”, há, por outro lado, “um grupo mais seletivo de pessoas que podem apreciar a excelência técnica” (1989, p. 48).

limitaram a reflexão aos “esquemas tradicionais da expressão e da *mimesis*”⁶⁶ (COLLOT, 2013, p. 48). O caminho proposto pelo teórico francês considera a paisagem como uma manifestação-chave de uma visão renovada da poesia como lugar no qual sujeito e mundo reencontram-se. É essa perspectiva que justifica, para Collot, a escolha da Fenomenologia como uma fonte teórica adequada ao estudo de grande parte da produção poética do século XX, pois esta evocaria a tal ponto o contato do homem com o mundo que “pourrait reprendre à son compte le mot d’ordre husserlien d’un retour ‘aux choses mêmes’”⁶⁷ (COLLOT, 2005a, p. 7).

A estrutura do horizonte, conceito da Fenomenologia do qual se vale Collot, expõe o modo como a percepção humana do mundo é notadamente um ato, uma intervenção. O homem não possui um olhar neutro, passivo, alheio ao chão onde pisa ou ao que seus sentidos captam; ele não recebe passivamente uma imagem pronta do mundo a ser refletida em sua consciência, a qual atribuiria sentido ou representaria *a posteriori*. Ele é um ser encarnado, conforme sustentara Merleau-Ponty, que ocupa uma posição única em cada ato de percepção, um ponto de vista regido por inúmeros fatores, parcial e aberto à intervenção necessária à consolidação de um conjunto coerente, só possível na medida em que o não percebido é “completado” pela imaginação criadora. Perceber é agir e inteligir no espaço, no qual a consciência lança-se e ultrapassa o que seria simplesmente “dado” (cf. COLLOT, 2005a, p. 18) e é nessa medida que Collot sublinha a importância da noção de estrutura de horizonte para a compreensão dessa ação no mundo, pois “[ce] qui l’attire dans l’horizon, c’est n’est pas ce qu’il met en vue, c’est qu’il ouvre l’espace à perte de vue sur l’invisible”⁶⁸ (COLLOT, 2005a, p. 27).

Perceber é incorporar ao mundo sua subjetividade enquanto dele tomam-se elementos de composição. Para acessar a parcela visível do mundo em cada percepção é preciso preencher os espaços não visíveis desse mundo; só assim, a percepção manifesta-se como algo admissível à consciência. Os lados não vistos dos objetos, as

⁶⁶ Segundo Collot, “[n]o que concerne à paisagem literária, não se trata de reconduzir problemáticas obsoletas, como a do ‘sentimento da natureza’ ou investigações visando a identificar e a situar geograficamente o quadro evocado em tal ou tal texto” (2013, p. 49).

⁶⁷ “poderia tomar para si o lema husserliano de um retorno às coisas mesmas” (tradução nossa).

⁶⁸ “o que atrai no horizonte não é aquilo que ele apresenta à visão, é o modo como ele abre espaço a perder de vista sobre o invisível” (tradução nossa).

formas difusas de outros que, embora vistos, situam-se à margem, apreendidos pela visão periférica enquanto outros objetos estão em foco, têm tanta importância na estruturação de um todo perceptível quanto aqueles que assumem um primeiro plano na visão. Esses espaços de indeterminação são precisamente os espaços onde o sujeito lança-se ao mundo em sua apreensão, posta a percepção enquanto estruturadora e fruto da ação do homem – ser *encarnado*.

Nesse caminho, Collot propõe o conceito de *pensée-paysage* que, embora se erija considerando os três elementos fundamentais à instauração de uma paisagem, “um local, um olhar e uma imagem” (COLLOT, 2013, p. 17), concebe-a amplamente, como estrutura muito presente na interação do homem com o mundo e os outros. A paisagem é compreendida como fenômeno “que não é nem uma pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista” (p. 18). A paisagem, para Collot, ultrapassa a significação que sua origem etimológica atribui, relacionada a “país”. Ela não é “o país natal, mas o país como é posto em forma pelo artista” (COLLOT, 2015, p. 19), “não é a região, mas uma certa maneira de figurá-la como ‘conjunto’ perceptiva e/ou esteticamente organizado” (COLLOT, 2013, p. 50). Collot concebe a paisagem enquanto estrutura, aliando as contribuições da Fenomenologia àquelas oferecidas pela crítica temática, que se valeu também da noção de paisagem como instrumento para pensar a obra de um autor. A paisagem é, portanto, uma estrutura que reflete o modo como o olhar humano organiza os elementos presentes no mundo em uma manifestação inteligível e coerente na sua percepção.

A paisagem aparece enquanto espaço no qual há uma espécie de afastamento capaz de, somente ele, permitir uma verdadeira comunhão. Collot sublinha que a emoção poética não se baseia em uma fusão total do sujeito com o mundo (cf. 2005b, p. 159). Essa distinção é fundamental na medida em que inclui uma característica das mais importantes na relação entre sujeito e mundo expressa na forma de poesia – a consideração do mundo como *alteridade* para o sujeito e não como projeção direta de uma interioridade; abertura que promove a concepção do poema como espaço possível de uma efetiva celebração ou demanda do contato do homem com o mundo e com os outros homens; espaço de *reencontro*.

Como compreende Merleau-Ponty, a consciência não pode ser vista enquanto “um puro ser-para-si” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 470) sob pena de, entre outras coisas, tornar por exemplo inconcebível a percepção de outrem. A existência dos outros enquanto presumíveis consciências evidencia-se na historicidade que contingencia a percepção, seja através das obras do homem no espaço, posto que “[n]ão vivo somente no ambiente da terra, do ar e da água, tenho em torno de mim estradas, plantações, povoados” que carregam em si “a marca da ação humana” (2015, p. 465); seja nas características dos comportamentos que partilho com outrem, a dimensão dos gestos partilhados através dos quais posso deduzir as expressões emocionais a partir de correlações com meus próprios comportamentos (cf. 2015, p. 471).

Essa dimensão da alteridade é reconhecida na poesia na medida em que o sujeito lírico não é visto como um ser fechado, mas como ente que se constitui através de uma “saída de si”. O que Collot chama de “espaçamento do sujeito” manifesta-se em uma primeira instância na própria natureza da linguagem a partir do funcionamento dos pronomes que fazem referência à primeira pessoa do discurso. O sujeito que se exprime é “*toujours plus ou moins un moi, une personnalité constituée de caractéristiques individuelles, façonnée par une histoire singulière; mais dans l’expérience et l’écriture poétiques, ce moi tend a devenir un je*”⁶⁹ (COLLOT, 2005b, p. 155). Esse fenômeno visível na superfície material da linguagem reflete a dimensão de alteridade paradoxalmente inerente à manifestação da subjetividade que toma por recurso a linguagem poética, retomando a conhecida fórmula de Rimbaud “Je est un autre” (“Eu é um outro”) e revelando que o sujeito da poesia aparece inextricavelmente conectado ao seu exterior.

No caso particular do trecho citado da obra de Collot, os termos são utilizados para opor o sujeito, com suas idiossincrasias, ao pronome que o faz referência no discurso. Em *O si mesmo como um outro* (1991), Paul Ricouer aborda as peculiaridades

⁶⁹ “sempre mais ou menos um *mim*, uma personalidade constituída por características individuais, moldada por uma história singular; mas, na experiência e na escritura poéticas, esse mim tende a tornar-se um *eu*” (tradução nossa. Tendo em vista que a distinção francesa entre *je* e *moi* não possui um análogo efetivo na língua portuguesa, optamos por utilizar um paralelo representado por “mim” e “eu” que, embora não dê realmente conta da carga semântica implicada na diferenciação dos termos franceses, permite uma tradução aproximada da sentença).

das diferentes formas de referir o sujeito e os outros. Além de distinguir a mesmidade, conjunto de características que se manteriam a ponto de permitirem a consideração de alguém como o mesmo em diferentes momentos, *identidade-idem*, da *ipseidade* variável nas manifestações discursivas (cf. 1991, p. 12-13), Ricoeur recorre a Heidegger para estabelecer uma distinção entre o que, em língua portuguesa, poderia corresponder àquela entre “eu” e “si”. Se, por um lado, a totalidade do sujeito “está implicada de um certo modo na ipseidade, por outro, “a passagem da ipseidade à [sua] totalidade é marcada pela cláusula “cada vez” (...), que Heidegger tem o cuidado de juntar à posição de minha totalidade. O si, diz ele, é cada vez meu” (RICOEUR, 1991, p. 212).

Assim, na definição das diferentes formas de manifestação do sujeito no discurso efetuada por Ricoeur, a temporalidade é um fator central, o que se associa com um dos intuitos do filósofo francês, o de pensar o problema vinculado à identidade narrativa, marcada pelo desenvolvimento na dimensão temporal. Se a abrangência plural do seu estudo ultrapassa as necessidades deste que ora se constrói, abarcando, por exemplo, além do problema da narração, as dimensões ética e moral da identidade, a explicação que o filósofo fornece acerca do título empregado na obra parece coadunar-se perfeitamente com a mútua implicação entre sujeito e a alteridade descrita por Collot. *O si-mesmo com um outro*, segundo Ricoeur, “sugere desde o começo que a ipseidade do si-mesmo implica a alteridade em um grau tão íntimo, que uma não se deixa pensar sem a outra” (1991, p. 14).

A materialização de um desdobramento do sujeito que abarca a relação com o seu “fora” exposta por Collot remete também às reflexões tecidas por Emil Staiger em *Conceitos Fundamentais da Poética* (1977). Pensando a natureza do lirismo, Staiger retoma também o conhecido aforismo das *Cartas do vidente*⁷⁰ de Rimbaud e sustenta que, na poesia lírica, “o ‘eu’ não é um ‘mói’ que permanece consciente em sua identidade, mas um ‘je’ que não se conserva” (STAIGER, 1977, p. 59), pois, a “disposição anímica” que caracterizaria a emoção da lírica não pressupõe um sujeito

⁷⁰ Em carta a Georges Izambard, Rimbaud propõe: “JE est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu’ils ignorent tout à fait! Vous n’êtes pas enseignant pour moi. Je vous donne ceci: est-ce de la satire, comme vous diriez? Est-ce de la poésie? C’est de la fantaisie, toujours” (In: *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 54, jan./jun. 2006).

voltado ao seu interior. Ela “não é nada que exista ‘dentro’ de nós; e sim, na disposição estamos maravilhosamente ‘fora’, não diante das coisas, mas *nelas* e elas em nós” (p. 59). Paradoxalmente, somente saindo de si é que o sujeito lírico pode encontrar-se e isso se deve ao fato de que a consideração da subjetividade não implica a existência de uma substância *una* e independente de relações com a exterioridade. O ser não está em si, mas no mundo, não possuímos, para Staiger, “nossa pessoa; ela nos sopra de fora, foge-nos por muito tempo e volta-nos num sopro. Apesar de ser nossa ‘pessoa’. A expressão é uma ousada metáfora” (1977, p. 60).

Michel Collot propõe também que é “saindo de si” que o eu lírico alcança efetivamente o que lhe é íntimo. Objetivar-se nas coisas do mundo é, para o professor francês, um meio de vislumbrar a própria subjetividade, pois o sujeito lírico constitui-se

no ponto de encontro entre o interior e o exterior, entre o mundo e a linguagem (...). Objetivando-se nas palavras e nas ‘coisas inauditas e inomináveis’, ele se inventa sujeito. Projetando-se sobre a cena lírica através das palavras e imagens do poema, ele chega a apreender do fora seu pensamento mais íntimo, inacessível à introspecção (COLLOT, 2004, p. 169).

Contudo, o teórico francês chega a destino diverso daquele proposto por Staiger, que considera que tal desdobramento se associa, entre outras coisas, à natureza “dispersa” do lirismo, que, menos densa ou conectada com a concretude do que outras manifestações poéticas, teria menos força que elas. Para o pensador alemão, a essência do lirismo reside na “graça” e, como tal “não lança alicerces nos ouvintes e não cria nenhuma tradição (...). Não se pode também, através de uma canção, ganhar experiência que se ratifique em outro meio” (STAIGER, 1977, p. 73). Collot, por sua vez, concebe que é no desdobrar-se do sujeito lírico em um outro, é através da projeção no aparentemente impessoal “eu” que se funda a essência da comunicação entre os seres – poeta e leitor – no poema e no qual se estabelece o que a lírica pode proporcionar de conhecimento acerca do humano. É no espaço “entre identidade e alteridade que se funda a responsabilidade da palavra poética” e é “na medida em que o poeta faz com que venha à palavra não seu eu [*moi*], mas este Eu [*Je*] desconhecido que é outro, o poema pode falar a nós, outros” (COLLOT, 2006, p. 37).

O “sair de si” é tomado por Collot como um traço fundamental da lírica, sempre relacionado à construção ou concepção da subjetividade no poema. Collot sublinha que a emoção poética se institui no abrir-se ao mundo, enquanto movimento. Tal concepção o leva a optar pela grafia “*é-motion*”⁷¹, que reforça o caráter móvel e aberto da subjetividade lírica. Esse movimento para fora de si manifesta-se não apenas na conversão linguística do “eu” em “outro”, inerente à escrita em primeira pessoa quando concebida a sua dimensão de alteridade. Dá-se também, e de forma mais intensa, na construção imagética de determinados poemas que tomam os mais variados e, muitas vezes, banais objetos do mundo como tema em um primeiro plano. Refiro-me ao que se convencionou chamar de *poesia objetiva* na França, que tem sua manifestação exemplar na obra do poeta Francis Ponge⁷², autor do conhecido *Le parti pris des choses*, de 1942.

2.3.1 A matéria-emoção

Francis Ponge foi convencionalmente associado pela crítica ao *antilyrisme moderne* (COLLOT, 2005a, p. 45), que tem seu paralelo brasileiro na figura de João Cabral de Melo Neto. Luiz Costa Lima, um dos grandes críticos brasileiros que se debruçaram sobre a poética cabralina, sustenta que o lirismo de Cabral, ou antilira, desvincula-se de estados sentimentais e, portanto, “se emociona é pela inteligência e pela ‘visibilidade’ do texto”, não permitindo “um consumo emotivo, pois de geometria se constrói” (1968, p. 295), e tem como objeto, não a emoção, mas “a pura significação nascente” (p. 371): é um “lirismo atroz que antes punge que comove” (p. 384). A base desse aspecto cerebral atribuído à poesia de João Cabral compõe-se, ao menos em parte, sobre a recorrência do objetual no nível lexical dos poemas, que engloba, entre outras coisas, o campo semântico do “mineral”, recorrente em sua obra e constante num de seus títulos mais significativos, *A educação pela pedra*, de 1965.

⁷¹ “L’*é-motion* n’est pas un état purement intérieur. Comme son nom l’indique, c’est un mouvement, qui fait sortir de soi le sujet qui l’éprouve”, afirma o teórico em *La matière-émotion* (1997, p. 11).

⁷² O próprio Ponge chamou sua obra de *poésie objective* (cf. GLEIZE, Jean-Marie. *A noir: poésie et littéralité*. Paris: Seuil, 1992. p. 12).

Já nos últimos poemas de Rimbaud, Collot observa o modo como sua lírica volta-se ao elementar (cf. 1997, p. 93), movimento “qui a minéralisé le paysage et le sujet”⁷³ (p. 94). Essa fascinação pelo mineral presente no poeta simbolista constituiria uma das vias da poesia do século XX, em nomes como o de Francis Ponge, para quem um banal seixo colhido ao chão parece revelar mais do que qualquer elemento tradicionalmente considerado adequado à poesia: “N’importe quel caillou, par exemple celui-ci, que j’ai ramassé l’autre jour dans le lit de l’oued Chiffa, me semble pouvoir donner lieu à des déclarations inédites du plus haut intérêt”⁷⁴ (Apud COLLOT, 2013, p. 154). O seixo de Ponge têm um significado que, se não corresponde àquele das pedras cabralinas, imagens da contenção, é muito próximo da imagem da “flor” do poeta brasileiro. Em *Psicologia da composição*, ela só é adequada para simbolizar a poesia na medida em que assume sua *encarnação*, na carne do mundo e das palavras: “(flor, imagem de//duas pontas, como/uma corda (...) as duas pontas/da flor; as duas/bocas da imagem/da flor: a boca/que come o defunto//e a boca que orna/o defunto com outro/defunto, com flores” (CABRAL, 1997, p. 66-67).

Se, por um lado, a ênfase no objetual manifestada na poesia objetiva ou antilírica aponta para a tendência autorreflexiva da poesia do século XX, por outro, revela o esforço por, paradoxalmente, renovar ou efetivar as possibilidades da manifestação de um contato da poesia com o mundo. Esgotadas as possibilidades da consideração da linguagem poética enquanto mimese, revelada a falácia ou a impossibilidade de ver-se a poesia como expressão pura de um “eu” ou representação direta do mundo, trata-se de investir nas potencialidades da linguagem da poesia. O próprio Luiz Costa Lima, ainda que teorizando acerca do caráter antilírico da obra de Cabral, notara que a “preocupação com a linguagem, a preocupação com a poesia conduzem, se levadas a cabo de maneira radical, à preocupação com o homem” (1968, p. 269). A “flor” cabralina torna-se digna de nomear a poesia na medida em que, livre do idealismo ou da fixidez de símbolo calcificado pela tradição, assume tanto suas virtualidades imagéticas, quanto sua materialidade mais crua, vegetal, parte da carne do mundo.

⁷³ “que mineralizou a paisagem e o sujeito” (tradução nossa).

⁷⁴ “Não importa qual cascalho, por exemplo, este aqui, que eu juntei outro dia no leito do uádi Chiffa, parece-me poder abrir espaço a declarações inéditas do mais alto interesse” (tradução nossa; o termo “oued”, traduzido por “uádi”, nomeia rios temporários pluviais característicos do norte da África).

Essa nova perspectiva poética é abordada por Michel Collot através da construção do conceito de *matéria-emoção*, expressão tomada da obra *Moulin premier* do poeta francês René Char (cf. COLLOT, 2004, p. 167) com a qual o teórico busca nomear essa nova natureza da poesia, que coloca as coisas do mundo em um primeiro plano e que toma as palavras também em sua materialidade objetual. Collot parte do pressuposto de que palavras e coisas “sont les deux horizons du poème, rivaux mais inséparables”⁷⁵ (COLLOT, 2005b, p. 153), não concebendo que a poesia tenha se divorciado do mundo e da subjetividade para voltar-se apenas a si mesma em um narcísico e vazio virtuosismo verbal. O que se dá é que a materialidade das palavras utilizadas e as imagens suscitadas pelo poema passam a ser vistas enquanto significativas também por si mesmas, e não mais apenas como veículo ou instrumento, “mais comme une ‘matière’ en elle-même ‘expressive’, capable de produire sens, et non pas seulement de le reproduire”⁷⁶ (COLLOT, 2005a, p. 61).

O que passa a ser desvalorizado nesse tipo de poesia voltada à materialidade não é, portanto, a subjetividade em si ou a emoção do poema, mas o apoio já exaurido em fórmulas que tendiam à abstração ou ao recurso a imagens cristalizadas. Daí a “flor-poesia” ser inaceitável ao olhar cabralino enquanto não renovada através de seu atrelamento à concretude do mundo e de sua renovação pela linguagem. Renegando, em certa medida, a exposição direta da subjetividade e elegendo o que é material, os objetos como imagens por excelência dos poemas, o poeta redescobre os aspectos concretos das palavras e, assim, “les recharge de sensorialité et d’affectivité, il retrouve en eux des ‘réserves immobiles d’élans sentimentaux’, ‘des réserves de passions’”^{77 78} (COLLOT, 2005a, p. 81); abordando a materialidade, o poeta pode, quem sabe, encontrar algumas das “mil faces secretas sob a face neutra” (ANDRADE, 2014, p. 142) das palavras, como postula a *Procura da poesia* de Drummond.

Assim, a chamada “poesia objetiva” teria a meta de promover uma regeneração do sujeito na poesia e uma conseqüente renovação do lirismo. Tal direcionamento

⁷⁵ “são os dois horizontes do poema, rivais, mas inseparáveis” (tradução nossa).

⁷⁶ “mais como uma matéria em si mesma ‘expressiva’, capaz de produzir sentido, e não de reproduzi-lo apenas” (tradução nossa).

⁷⁷ “as recarrega de sensorialidade e de afetividade, ele reencontra nelas ‘reservas imóveis de élan sentimentais’, ‘reservas de paixões’” (tradução nossa).

⁷⁸ Collot cita falas de Francis Ponge nos trechos compreendidos entre aspas simples.

parte do princípio de que linguagem e sujeito no poema ganham existência simultaneamente, pois a linguagem não é a “*expression seconde d’une émotion qui lui serait antérieure et extérieure; il en est partie prenante*”, o sujeito “*naît avec le poème*” em conjunto com a própria realidade para a qual o poema também aponta, “*qui l’émeut et qu’il fait bouger, l’arrachant aux représentations ‘figées’ qui l’occulent ordinairement*”^{79 80} (COLLOT, 2005a, p. 26). O poema aparece então como espaço que compreende sujeito, linguagem e mundo num todo intrincado, copartícipe e fundado simultaneamente, em perspectiva que retoma a visão da fenomenologia, para a qual o sujeito da sensação não é um pensador alheio, que percebe uma qualidade, “*nem um meio inerte que seria afetado ou modificado por ela; é uma potência que co-nasce em um certo meio de existência ou se sincroniza com ele*” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 285), pois “*a sensação é literalmente uma comunhão*” (p. 286).

Colocando os objetos e lugares em primeiro plano no discurso do poema, lançando-se ao mundo, o sujeito pode acessar uma visão renovada de sua presença nele e a matéria-emoção consiste na dimensão reveladora acessível quando o sujeito não se considera uma identidade fechada em si. A vida afetiva e intelectual depende das constantes trocas entre o que constitui o íntimo e o que o circunda, dimensões componentes do complexo que constitui o que se pode chamar de subjetividade em um ser-no-mundo, no ser encarnado que é o humano (cf. COLLOT, 2005a, p. 87). Assim, na medida em que os objetos do mundo e os espaços participam da constituição do sujeito, é também “*en se détournant de soi que le sujet se découvre*”⁸¹ (p. 49).

A partir dessas considerações acerca da conexão contínua entre sujeito, mundo e linguagem, têm-se uma outra concepção de lirismo. O sujeito do poema, valendo-se dos outros, de imagens do espaço e de objetos do mundo, não busca mais expressar diretamente, “*um foro íntimo e anterior: ele se inventa desde fora e do futuro, no movimento de uma emoção que o faz sair de si para se reencontrar e reunir com os outros no horizonte do poema*” (COLLOT, 2004, p. 168). Ele renuncia a “*se conhecer*

⁷⁹ “*expressão segunda de uma emoção que lhe seria anterior e exterior, ela é parte dela*”, o sujeito “*nasce com o poema*” em conjunto com a própria realidade para qual o poema também aponta, “*que o emociona e o faz mover-se, desprendendo-o das representações ‘cristalizadas’ que ordinariamente lhe ocultam*” (tradução nossa).

⁸⁰ Collot tece tal consideração a partir da leitura de reflexões do escritor francês Henri Thomas.

⁸¹ “*é ao desviar-se de si que o sujeito se descobre*” (tradução nossa).

senão se aplicando às coisas” (p. 171) ou, como ditam os versos de *Retrato do artista quando coisa* de Manoel de Barros, quando o artista “*envesgar seu idioma ao ponto/de alcançar o murmúrio das águas nas folhas/das árvores./Não terá mais o condão de refletir sobre as/coisas./Mas terá o condão de sê-las*” (RAQC, p. 367).

2.3.2 A poesia do lugar e o lugar da poesia segundo Manoel de Barros

Como outros grandes poetas da modernidade, Barros divulgou reflexões sobre sua atividade como poeta e sobre a própria natureza da lírica nas suas conhecidas entrevistas por escrito. Apesar da insistência em conceder entrevistas apenas por escrito, o poeta Manoel de Barros aceitou participar de um documentário sobre sua obra, dirigido por Pedro Cezar e intitulado *Só dez por cento é mentira* (2008). Dentre as falas do poeta presentes no filme, há uma em especial que se relaciona de modo especial com a abordagem de sua poesia empreendida nesta pesquisa, Barros afirma que sua poesia

é fertilizada [sic] pelo sol, pelas águas, pelo chão do Pantanal. Ela é fertilizada, mas a palavra [sic] não me serve a mim pra descrever paisagens. Poesia não é um fenômeno de paisagem, é um fenômeno de linguagem (CEZAR, 2008, posição inicial 48'43”).

É cabível inferir que o emprego do termo “paisagem” pelo poeta serve para refutar certas leituras de sua obra que o tomam como o “poeta do pantanal”, apresentando uma concepção da paisagem enquanto o espaço concreto pré-formulado que seria apreendido artisticamente. Tal perspectiva apresenta o risco de reduzir a complexidade da obra manoelina a uma forma de exotismo ou mesmo acarretar sua compreensão enquanto tentativa de figuração da geografia pantaneira. É o que fica claro em outra fala do poeta, presente no mesmo documentário:

nasci no pantanal, sou filho do pantanal, gosto do pantanal, tenho amor pelo pantanal, sou criado no pantanal, o que me dá dinheiro, o que me dá o ócio é o pantanal, com ele eu [sic]. Mas eu não [sic]. Mas eu sou um poeta da palavra e ninguém quer entender isso e pouca gente quer entender isso, que eu não sou poeta de paisagem, não sou poeta ecológico, não quero fazer folclore, não quero

expressar costumes, não sou historiador. Eu sou poeta. Poeta é um ser que inventa; eu invento o meu pantanal (CEZAR, 2008, posição inicial 49'10").

Evidencia-se, nessa fala do poeta, enfatizada pela repetitividade da enumeração feita por orações coordenadas, o desejo de afastar e expressar a nulidade de leituras que consideram sua obra como veículo de uma realidade natural preexistente, que teria seus encantos transcritos na forma de poemas. Manoel refuta o título de “poeta do pantanal” e expõe quão avessa tal concepção é da natureza de sua poesia. Como foi exposto, o que Collot nomeia “paisagem” e, sendo ainda mais específico, pensamento-paisagem (*pensée-paysage*), diz respeito à própria estrutura perceptiva humana, não apenas ao espaço em si, mas ao modo como o sujeito da percepção interage com os espaços do mundo atribuindo-lhes significação e, assim, apreendendo algo do mundo que é ao mesmo tempo algo de si.

É preciso notar que os conceitos utilizados por Collot, que dizem respeito ao contato do sujeito com a alteridade, o mundo, as coisas e os outros sujeitos, sendo portanto úteis e afins ao que se pode entrever da poética de Manoel de Barros, tomam como premissa-base a estrutura perceptiva humana condicionada pela postura bípede de nossa espécie. A possibilidade de olhar ao longe, atingindo o enfoque da linha do horizonte acaba por instaurar um paradoxo, pois a percepção do sujeito é capaz de abarcar dois lugares em extrema distância: aquele em que se situa o corpo próprio (nunca observável em sua totalidade pelo próprio sujeito) e o da linha móvel do horizonte, que se mantém sempre à distância a cada passo do observador. Em *La poésie moderne et la structure d'horizon* (2005b), Collot expõe o modo como essa duplicidade de localização da percepção que abarca dois espaços, “celui du paysage qui semble se creuser là-bas à l’infini, mais aussi celui de son propre corps, qui à la fois l’ancre dans l’ici, et le projette vers les lointains”⁸² (COLLOT, 2005b, p. 28), funciona como uma abertura à projeção, ao devaneio, à poesia.

Essa dimensão da *estrutura do horizonte* que aponta diretamente para a noção de profundidade, de abertura e da tensão entre o materialmente próximo e o distante não aparenta ser, à primeira vista, uma característica da poesia de Barros, com seu gosto

⁸² “a da paisagem, que parece se estender ao infinito, mas também a de seu próprio corpo que está, simultaneamente, ancorado no aqui e projetado em direção ao distante” (tradução nossa).

pelo chão, pelo cisco e com seus sujeitos curvados. No entanto, a noção de estrutura do horizonte não se restringe à linha perceptível do horizonte em si, aplicando-se a tudo o que se apresenta no mundo à ação do olhar de um sujeito. Mas, considerando o reconhecido gosto pelo ínfimo, o apego ao chão da poesia de Barros, poeta para quem o “*quintal é maior que o mundo*”⁸³, têm-se a oportunidade de acrescer outras leituras das relações entre poesia e espaço que complementam as considerações de Collot e que, em certa medida, parecem “ecoar” algumas assertivas de Manoel de Barros. É o caso da noção de “lugar” (*lieu*) abordada pela estudiosa da poesia francesa Christine Dupouy, que trata das relações entre poesia e espaço também a partir do legado da fenomenologia em *La question du lieu en poésie: du surréalisme jusqu’à nos jours* (2006).

Dupouy pensa a espacialidade a partir de uma relação de afeto entre o sujeito do poema e seus lugares e parte da diferenciação entre o conceito de paisagem, proposto por Collot, e o de lugar, que apresenta. Segundo a autora, por “*opposition à l’immensité de l’espace, étudiée par exemple par Michel Collot s’intéressant à la structure d’horizon, le lieu est concentration, intensité d’être*”⁸⁴ (2006, p. 65). O lugar para Dupouy concentra a intimidade, aproximando-se muito das leituras da casa feitas por Gaston Bachelard em seu *Poética do espaço*. Para esse pensador francês, a imagem da casa é o abrigo por excelência do devaneio (cf. BACHELARD, 2005, p.26) e a memória afetiva constitui-se a partir do espaço em que vivenciamos as emoções e devaneios, pois a *durée* só é imagetivamente rememorada pela lembrança dos “espaços das nossas solidões passadas” (2005, p. 29). Em sentido semelhante, o lugar para Dupouy supõe alguma espécie de eleição afetiva, que o converte em uma parcela significativa do espaço, retendo algo da emoção e da identidade do sujeito.

É por sua concentração e caráter afetivo-eletivo que a noção de lugar se diferencia da de “espaço”. O espaço é inescapável, inevitável, o que parece uma consideração óbvia, mas necessária, pois reforça o intrínseco engajamento do sujeito ao mundo: “[d]ans la mesure où nous sommes au monde, il ne saurait ne pas y avoir d’espace”⁸⁵ (DUPOUY, 2005, p. 58). Daí o fato de Dupouy recorrer à imagem da “ponta

⁸³ Verso do poema de Barros *O apanhador de desperdícios*, de *Memórias inventadas* (2003, p. 167).

⁸⁴ por “oposição à imensidão do espaço, estudada por exemplo por Michel Collot, com seu interesse pela estrutura do horizonte, o lugar é concentração, intensidade do ser” (tradução nossa).

⁸⁵ “na medida em que estamos no mundo, não é possível inexistir o espaço” (tradução nossa).

de lança”, utilizada por Heidegger – principal fonte da autora – para pensar a noção de lugar. Conforme expõe Dupouy, Heidegger sublinha a origem etimológica da palavra alemã “*Ort*” (lugar), que originalmente nomeava a ponta da lança⁸⁶. A autora observa que imagem da ponta da lança tem duas dimensões reforça tanto o caráter delimitado e concentrado de lugar, quanto revela a dimensão de identidade presente em toda fração de espaço convertida em lugar através de sua significação metonímica, pois a ponta da lança é o mínimo ponto sem o qual não existe a lança em si (cf. DUPOUY, 2005, p. 65).

O lugar constitui-se, nesse sentido, em uma parcela do espaço que têm uma significação especial para o sujeito e que colabora para a construção de sua identidade. Próximo da noção de objeto – *matière-émotion* – o lugar aparece muitas vezes em primeiro plano, com o aparente “apagamento” do sujeito, mas paradoxalmente constitui uma alteridade fundamental da expressão da subjetividade. Como nota Dupouy, ao evocar o lugar, o sujeito está geralmente ausente, “attentif au spectacle du monde dont il n’est qu’une négligeable composante”, mas “pour ces écrivains la poésie du lieu va de pair avec l’interrogation identitaire”⁸⁷ (DUPOUY, 2006, p. 51).

No entanto, assim como notara Collot com relação à interdependência entre *le pays* e *le paysage*, o lugar de eleição de um poeta desvincula-se da materialidade geográfica exterior à obra, não correspondendo a uma determinada localidade – não há uma simples mimese. O poeta celebra “un lieu fondamental qu’il a découvert par-delà les apparences”⁸⁸ e o verdadeiro *lugar* de um poema raramente é um endereço correspondente no mundo prosaico e, muito menos, possui a fama de lugar de apreço coletivo, “le lieu est toujours quelque peu dérobé, secret, seul le poète sait le découvrir”⁸⁹ (DUPOUY, 2006, p. 87). Segundo a estudiosa, a celebração dos lugares mais esquecidos, aparentemente menos “favoráveis” à poesia em uma acepção clássica, deve-se ao fato de serem eles que podem “encore nous faire frissonner,

⁸⁶ A autora toma a imagem de *Acheminement vers la parole* de Heidegger (Paris: Gallimard, 1979).

⁸⁷ “atento ao espetáculo do mundo, do qual ele é apenas um componente negligenciável, mas « para os escritores da poesia do lugar, isso acompanha a interrogação identitária” (tradução nossa).

⁸⁸ “um lugar fundamental que descobriu além das aparências” (tradução nossa).

⁸⁹ “o lugar é sempre um pouco escondido, secreto, apenas o poeta sabe como encontrá-lo” (tradução nossa).

justement parce que l'on n'en attend rien"⁹⁰ (2006, p. 88). Em uma faceta da *poésie du lieu* que guarda grande familiaridade com o engrandecimento do ínfimo, tão caro à obra de Manoel de Barros, é nos espaços esquecidos e de seus elementos minúsculos que os "poetas do lugar" buscam a fonte de poesia, como Ponge lidando com objetos, fez "du pain une Cordillère ou de l'huître un univers"⁹¹ (DUPOUY, 2006, p. 81).

Construindo poeticamente lugares, evocando objetos e espaços do mundo, o poeta alcança uma abordagem da subjetividade por um viés diverso da expressão direta de um "eu". Além disso, segundo a autora, essa ênfase na espacialidade, no mundo, apresenta um aspecto fundamental da *poésie du lieu*, que é o de reenviar o sujeito ao mundo. Nesse caminho, a própria poesia pode ser considerada como lugar onde o sujeito é convidado a restabelecer o olhar sobre o mundo e sobre si mesmo. Como diz Philippe Jaccottet, em fala citada por Dupouy, todo livro digno desse nome "s'ouvre comme une porte, ou une fenêtre"⁹³ (Apud 2006, p. 202).

A *poesia do lugar* é também o tema do estudioso da poesia francesa Steven Winspur que, em *La poésie du lieu: Segalen, Thoureau, Guillevic, Ponge* (2006), observa os modos como se dá a construção da imagética do lugar nas obras dos quatro poetas enumerados no subtítulo da obra. Winspur, como Dupouy, repara que os poemas desses autores celebram lugares particulares, diversos daqueles presentes e partilhados no cotidiano urbano e raramente presentes nos mapas. Além disso, nota que os "poetas do lugar" colocam as referências biográficas e nacionais "entre parênteses", como se tivessem por principal objetivo "faire parler l'espace à une échelle qui dépasse, ou bien en grandeur ou bien en petitesse le cadre de nos gestes quotidiens"⁹⁴ (WINSPUR, 2006, p. 10).

Para Winspur, o reencontro com o próprio mundo que nos envolve e do qual somos parte é que parece constituir o objetivo da poesia do século XX quando aborda o lugar. De natureza bem diversa da abordagem poética tradicional do lugar, que

⁹⁰ "ainda nos tocam, justamente porque não esperamos nada deles" (tradução nossa).

⁹¹ Dupouy faz referência aos poemas *L'huître* e *Le pain* do *Parti pris des choses* de Ponge (Paris: Folio, 2009, p. 21 e 24).

⁹² "do pão, uma cordilheira, ou da ostra, um universo" (tradução nossa).

⁹³ "abre-se como uma porta, ou uma janela" (tradução nossa).

⁹⁴ "fazer o espaço falar em uma dimensão que ultrapassa, em grandiosidade ou em pequenez o conjunto de nossos gestos cotidianos" (tradução nossa).

sublinharia sua grandiosidade capaz de predispor o sujeito à epifania, a poesia contemporânea propõe aos leitores espaços banais, que existem tal e qual em nosso mundo, impercebidos, geralmente à margem de nosso campo de percepção automatizado, habitual (cf. 2006, p. 14). A poesia do lugar tem como intuito estimular a abertura do sujeito ao mundo, o que se dá, segundo Winspur, através da celebração de espaços nos quais o mais comum e simples é capaz de promover sensações reveladoras (cf. p. 75).

A provocação ao leitor pela desfamiliarização que propiciaria tal abertura no sujeito difere do simples exotismo. O mundo não é o ideal que aparece como projeção dos anseios de um sujeito e os reafirma, mas um “real” que demanda desprendimento, que solicita uma “saída de si” e do mundo pensado previamente. A poesia do lugar celebra o mundo e, ao fazê-lo, reivindica de seu leitor um verdadeiro reencontro com ele (cf. WINSPUR, 2006, p. 146-147). Em lugar de o mundo aparecer nos poemas reconstruído de alguma forma, o que os poetas da *poésie du lieu* intentam é repetir no poema ou instaurar nele o *espanto* do mundo, o esforço consiste “moins à imiter les forces naturelles qui font surgir cette expérience qu’à rivaliser avec elles et à produire chez le lecteur des effets analogues”⁹⁵ (2006, p. 96). O poema surge enquanto um mundo que, em vez de objeto teleológico, serve também de estímulo para o leitor de voltar, então, ao mundo exterior ao texto, o novo olhar que a poesia lhe proporcionou.

O reencontro com o mundo que seria propiciado pelos poemas diz respeito à consciência da pertença do homem à mesma substância do mundo, o que demonstraria o contrassenso que constituiria um olhar “de fora”. Como expõe Winspur, o espaço não constitui “un réceptacle vide dans lequel on aurait un jour ajouté des corps”⁹⁶ (2006, p. 45) e o *lugar* só existe na medida em que há um sujeito que o institui, “le lieu fait irruption chaque fois qu’un corps humain rencontre des corps environnants”⁹⁷ (p. 17), e a *poésie du lieu* teria como fim auxiliar o homem a (re)descobrir sua indelével conexão com o mundo. Essa redescoberta passa, segundo Winspur, pela valoração de

⁹⁵ “menos em imitar as forças naturais que fazem surgir essa experiência do que em competir com elas e produzir efeitos análogos no leitor” (tradução nossa).

⁹⁶ “um recipiente vazio no qual um dia se teria adicionado corpos” (tradução nossa).

⁹⁷ “o lugar irrompe cada vez que um corpo humano encontra os corpos que o circundam” (tradução nossa).

imagens de objetos do mundo que são, via de regra, esquecidos ou ignorados por sua banalidade ou inutilidade e, juntamente a isso uma negação do alcance do conhecimento instituído objetivamente sobre o mundo, baseada na sua fixidez.

A poesia do lugar, em vez de valorizar o legado do conhecimento instituído, leva os leitores “à reconnaître les leçons de bonheur illustrés par les objets le plus simples”⁹⁸ (WINSPUR, 2006, p. 172). Não se trata de lisonjeio piegas à ingenuidade vulgar em oposição ao saber, mas do reconhecimento da necessidade de estabelecer um olhar aberto como pressuposto para a visão do que é novo ou do que se encontra apagado a olhos acostumados a ver o mundo sempre da mesma maneira. A defesa da ignorância como necessidade, como caminho em direção a um olhar renovado, é exposta por Winspur em citação do escritor norteamericano Henry David Thoreau que, por seu parentesco com as ideias que encontramos nas falas de Barros sobre sua poesia, vale ser transcrita. Para Thoreau, seria já tempo de fundarmos

une société pour la Propagation de l’Ignorance Utile, que nous pourrions appeler le Beau Savoir, c’est-à-dire un savoir utile à un autre niveau. Car qu’est-ce d’autre, toute notre prétendu savoir, que l’illusion de savoir quelque chose, illusion qui nous prive des avantages de notre ignorance réelle?⁹⁹ (Apud WINSPUR, 2006, p. 171)¹⁰⁰.

A “*ignorância*”, termo que figura no título de um dos volumes de poemas de Manoel de Barros (*O livro das ignorâncias*, de 1993), com a grafia em “*idioleto manoelês archaico*”, conforme esclarece o poeta¹⁰¹, é um conceito-chave da concepção poética manoelina que muito se aproxima da lúdica proposta de Thoreau exposta na fala acima. A defesa de um “desaprendizado” como caminho necessário é presente em grande parte das manifestações de Barros sobre sua obra e sobre a poesia em geral e faz parte de um conjunto de ideias indissociáveis. Ele expõe reiteradamente a

⁹⁸ “a reconhecer as lições de felicidade ilustradas pelos mais simples objetos” (tradução nossa).

⁹⁹ “uma sociedade para a Propagação da Ignorância Útil, que poderíamos chamar de Belo Saber, ou seja, um saber útil em um outro nível. Pois o que mais é todo o nosso pretense saber, do que a ilusão de saber alguma coisa, ilusão que nos priva das vantagens de nossa real ignorância?” (tradução nossa).

¹⁰⁰ O trecho citado é do artigo *Walking* de Thoreau (In: _____. *Civil disobedience and other essays*. New York: Dover, 1993. p. 69).

¹⁰¹ Em entrevista, Barros expõe o intento de “escrever em idioleto manoelês archaico (idioleto é o idioma que os idiotas usam para falar com as paredes e moscas). O próximo livro que eu estou a escrever vai sair com o meu total dessaber. Das culturas e aprendimentos sedimentados em mim, deve desabrochar o dessaber total. Eis um saber absurdo” (Apud MÜLLER, 2010, p. 105).

ignorância como uma atitude positiva, manifesta em uma desconsideração do instituído como relevante pela sociedade. São valorizados o aprendizado alternativo exercido no contato com o chão, com o “cisco”, com aqueles que estão à margem, os que não podem convencionalmente postular “verdades” ou significâncias (crianças, prostitutas, andarilhos, loucos); e, o que parece ser o destino do (des)aprendizado proposto, a consciência da fusão ou da comunhão do homem com o mundo, muito próxima do que foi apresentado aqui através da abordagem da fenomenologia.

Segundo Manoel de Barros, *“precisamos aprender ignorâncias, nesse sentido de ver as coisas pela primeira vez com o mesmo assombro das crianças e dos primitivos”* (Apud MÜLLER, 2010, p. 96). Assim, a ignorância proposta por Barros diz respeito à adoção de um novo olhar sobre o mundo, livre das amarras do que é preconcebido, fechado em certa medida para a visão, posto que entregue ao universo do banal. O caminho para efetivamente contatar o mundo seria o desconhecer, que permitiria *“botar um olho virgem nas coisas (...) ver o mundo a partir de suas fontes”* (p. 126). Essa finalidade comum com a Fenomenologia, a busca do pré-objetivo como ponto de partida para um efetivo conhecimento, diz respeito à própria natureza da poesia, pois, segundo Barros, é no ainda móvel, indefinido, *“antes de ser ideia ou pensamento (...) que o poeta está”* (BARROS, 1990, p. 324), é ali que se encontra a fonte de sua poesia. Paradoxalmente, essa fonte é também o outro extremo da poesia, uma das finalidades da arte segundo o poeta para quem a

arte, em todos os tempos, é busca do adâmico em nós, do olhar que viu pela primeira vez o mundo (...). Parece que há no artista um profundo desejo de recuperar o *tatibitate*, a forma ainda embrionária da palavra. Voltar ao estado de árvore, por exemplo. Nenhum cientista conseguiu provar ainda que o homem é mais sábio do que uma árvore. Tenho muito desejo de alcançar a voz das árvores. O canto apenas. O que chamo de *despalavra*. A *despalavra* é um enorme carregamento de gorjeios (Apud MÜLLER, 2010, p. 145).

Barros sustenta que se a poesia constitui algo útil para a busca desse olhar adâmico é devido à sua absoluta inutilidade, ou seu apreço pelo que não serve para nada. O que a nada serve, justamente por isso, serve para poesia, como os *“inutensílios”* de Barros, os entes *“de linguagem que só serve[m] para poesia”* (Apud MÜLLER, 2010, p. 53), que nada informam de útil além de apontar para o valor dado

pelo poeta ao *desimportante*, pois só o inútil, o traste, o resto esquecido opõem-se ao que povoa os olhos adestrados do cotidiano contemporâneo. Com a construção imagética de “inutensílios”, seria possível para o poeta atingir uma “nomeação inaugural” tal qual “uma fala de criança”. O inutensílio “*é virginal, sendo por isso apto à poesia*” (Apud p. 53), portanto, tratar do inútil configura um ato de resistência que aponta para as *fontes*.

Essa (des)importância dos inutensílios, relaciona-se com sua percepção de que a poesia teria a função de engrandecer as coisas menores, o que povoa o chão, os cantos esquecidos do mundo, as vidas ignoradas por inúteis são aquilo que irá compor um conjunto apropriado para a construção de um campo de imagens poéticas capaz de favorecer a inutilidade fundamental dessa necessária poesia. Ela seria assim capaz de “*restaurar nos homens uma telha de menos*”, como postula o poema *Serviços* (APA, 202), para fazê-los voltar olhos novos ao mundo, quem sabe com o “*olho anômalo, que é o olho com que os poetas enxergam as coisas*” (BARROS, 1990, p. 335).

Ao fim, o que se tem como destino para o homem congraçado pela poesia com a ignorância, com a perda de seu condicionamento do olhar, ou com “*uma telha de menos*”, como diz o poeta, seria um conhecimento novo (reconhecimento) de sua conexão intrínseca com o mundo e as coisas. O novo olhar sobre o mundo ou o efetivo olhar, passa por uma vivência diversa da relação do sujeito com as coisas, pois não basta intentar ver o mundo com o olho analítico e, portanto, alheio. É preciso, como também nos ensina a seu modo Merleau-Ponty, que o sujeito tenha consciência de sua condição de ser *encarnado*. Poeticamente, Barros nos fornece lúdicas lições desse tipo de vivência genuína da presença no mundo através da noção de que é melhor “*ser as coisas do que entendê-las*” (Apud MÜLLER, 2010, p. 159), pois o único conhecimento válido de uma coisa seria aquele que nos inclui nela (cf. MÜLLER, 2010, p. 129).

A leitura de Barros sobre a natureza e função da (sua) poesia demonstra o quanto ela guarda de parentesco com o legado da Fenomenologia acerca da relação entre sujeito, mundo e linguagem, representado aqui nas figuras de Michel Collot, Christine Dupouy e Steven Winspur. A noção da consciência de co-pertencimento material do homem com os objetos do mundo exposta por Winspur, bem como a leitura de Dupouy acerca da relação entre lugar, sua concentração, e a afetividade, ou

os estudos de Michel Collot acerca das relações entre poesia e paisagem, sobre o horizonte, a matéria do mundo e a alteridade dialogam profundamente com a poesia de Manoel de Barros.

Esse diálogo demonstra o quanto a obra desse poeta, pela inventividade com que propõe novos modos de percepção do mundo, justifica a escolha teórica aqui efetuada. Contudo, tal proximidade não auxilia de modo algum a *explicar, aclarar* ou *definir* a poética manoelina, pois explicá-la seria perdê-la, conforme já nos preveniu o poeta. Serve ao menos como amparo, ou guia para a produção do discurso de um leitor afetado por essa poesia, que intenta incorporar e, quem sabe, partilhar um pouco do *desaprendizado* por ela proporcionado, com o cuidado de não perder de vista a lição do próprio Manoel de Barros, de que

“[n]ão há de ser com a razão mas com a inocência animal que se enfrenta um poema. A lascívia é vermelha, o desejo arde, o perfume excita. Tem que se compreender isso? Ou apenas sentir? Poeta não é necessariamente um intelectual; mas é necessariamente um sensual. Pois não é ele quem diz *eu-te-amo* para todas as coisas? E esta desexplicação pode não fazer média com os estatísticos, mas faz com os tontos” (BARROS, 1990, p. 316).

3 SUJEITO, ESPAÇO E LINGUAGEM NA POESIA DE MANOEL DE BARROS

As memórias de infância, os loucos, as prostitutas, os restos, o *ao chão* e o *à margem* povoavam e eram marcas já dos *Poemas concebidos sem pecado*, livro inicial de Barros. Entretanto, é na seção *De meninos e de pássaros* do quarto livro do poeta, *Compêndio para o uso dos pássaros* (1960), que a *desimportância*, o enfoque absoluto no produtivamente inútil e, sobretudo, o “criançamento” da linguagem rumo à “ignorância” começam a delinear-se como uma espécie de programa poético em Manoel de Barros. É nesse livro que o tom de subversão modernista à moda oswaldiana¹⁰² passa a ser substituído por um outro encaminhamento. Inusitadamente, também a nova via empreendida por Barros se encontra em parte entrevista no poeta Oswald de Andrade. Em seu *Manifesto da poesia pau-brasil*, o poeta paulista propunha “[u]ma nova escala” em lugar da “outra, a de um mundo proporcionado e catalogado com letras e livros, crianças nos colos, (...) a volta ao *sentido puro*”, nenhuma “fórmula para a contemporânea expressão do mundo. *Ver com olhos livres*” (ANDRADE, 1972, p. 206).

Um dos meios que a poesia de Manoel de Barros encontra para buscar a expressão desse olhar livre sobre o mundo é o do referido (des)aprendizado, que aproxima as considerações de Steven Wispur das declarações e de alguns traços da obra manoelina. E é no primeiro grupo de poemas de *Compêndio para uso dos pássaros* que se encontra uma manifestação exemplar do empenho em atingir uma liberdade do ver que talvez só a infância poderia proporcionar. *Poeminhas pescados numa fala de João* materializa poeticamente a tentativa do “*não-entender, não entender até se virar menino*”, que postula a fala do “vaqueiro Abel” personagem do prefácio da obra atribuído a João Guimarães Rosa. O dado biográfico¹⁰³ informa-nos de que a fonte da construção da peça composta por nove pequenos poemas numerados seriam as falas infantis do filho de Manoel de Barros. Independentemente do fato particular convertido em motivo artístico, importa que a busca de um olhar virgem sobre as coisas do mundo encontra, na inventividade inerente à fala ainda muito “falha” de

¹⁰² Do qual trata Miguel Sanches Neto no seu *Achados do chão* (1997).

¹⁰³ Em *Só dez por cento é mentira* (SÓ, 2014), o filho do poeta, João de Barros, comenta o pouco que recorda da experiência de ter suas falas infantis exploradas pelo pai.

uma criança, uma espécie de riqueza comunicativa que nasce, paradoxalmente, por conta da escassez de recursos de comunicação.

Um domínio mais amplo da língua condiciona um uso normalizado de suas estruturas. A “ignorância” do uso mais tenso, padrão da língua, promove a abertura à invenção como imperativo da possibilidade do dizer. É assim que, no primeiro dos *Poeminhas...*, esboça-se uma cena com tom de haicai: “O menino caiu dentro do rio, tiburum/ ficou todo molhado de peixe.../ A água dava rasiinha de meu pé” (CUP, p. 103). A adjetivação “de peixe” causa estranheza, mas comunica de modo modelar uma imagem possível apenas através do desvio da língua e que tem força inaugural – o menino molhado do rio no instante de poesia. Na sequência, poema II, o menino vai “na casa do peixe” (CUP, p. 103), convertendo o rio em lugar que significa na medida em que é espaço onde habita um ser.

O recurso às onomatopeias e os desvios na utilização de verbos, como o “tiburum” do poema I, são frequentes e prestam-se à figuração de uma atmosfera que promove o vislumbre de uma situação comunicativa infantil – criança narrando vivências de sua perspectiva. No poema II, tem-se “pan, caiu lá embaixo” e a eliminação da concordância de número em “Tinha dois pato grande” (CUP, p. 103); no poema III, “Ele pegou um pau, pum!” e o desvio semântico no uso do verbo “fazer”, “Veio Maria-preta fez três arações pra mim” (CUP, p. 103). Entretanto, os desvios mais relevantes não se situam na restrita subversão linguística efetuada com a instauração de um distanciamento entre o menino de falas inventivas e o adulto que as transcreve e que grifa as onomatopeias, marcando seu afastamento de observador.

O desvio mais significativo está no modo como a distensão do uso linguístico corresponde à criação de imagens tão inaugurais quanto a expressão verbal. Assim, o olhar de criança que inaugura um mundo manifesta-se em imagens como “Jacaré comeu minha boca do lado de fora” (poema II, p. 103), “Meu bolso teve um sol com passarinhos” (poema III, p. 103) ou “E se beijou todo de água!” (poema V, p. 104). Esse olhar diz respeito à intrínseca conexão entre percepção e vivência do espaço, que pressupõe a inclusão do sujeito – da mesma matéria que o mundo. Isso nos mostram, por exemplo, os poemas VI e VII:

Escuto meu rio:
 é uma cobra
 de água andando
 por dentro de meu olho

e

O sapo de pau
 virou chão...
 (...)
 O cocô de capivaras eram rodelinhas – bola de gude
 Eu quebrei uma com meu sapato.
 Todas viraram chão também (CUP, p. 104)

O rio, “*cobra/ de água*”, pertence ao mundo tanto quanto ao olho que dele se empodera à medida que a ele se abre: captura-o e o institui como *paisagem*. “*Escuto meu rio*”, comunica-se o sujeito com o mundo de posse assinalada pelo pronome que grifei. A dialética estabelecida entre sujeito e mundo desenvolve-se também no poema seguinte, no qual o tradicionalmente antipoético termo “cocô” presta-se à expressão da absoluta conexão entre a percepção e a ação do sujeito.

A Fenomenologia esclarece-nos acerca do caráter ativo de toda percepção, atuação de um sujeito encarnado, ocupando uma posição única no espaço, um ponto de vista condicionante de sua consciência do mundo e de si e da forma como esse mundo manifesta-se enquanto objeto perceptivo. No poema *VII*, o sujeito percebe o “*cocô de capivaras*” no chão e promove, ao pisoteá-lo, a transformação não apenas de sua forma, mas de sua existência como objeto: ao ser pisado, ele deixa de *estar no chão*, para *sê-lo* e só o é na medida em que o sujeito está ali e o pisa. Com o “*sapo de pau*” a ação é mais sutil, torna-se chão ao estar no chão e ser tomado pelo sujeito como possível base de sua matéria corporal e perceptiva. Mesclam-se, a partir da elaboração poética de uma imagem vulgar, fontes de proposições filosóficas, linguístico-semânticas e, sobretudo, líricas nessas observações de menino, que carrega uma inusitada ontologia na aparente banalidade da descoberta infantil.

É assim, no gosto do chão, tão particular na poesia de Manoel de Barros, que os *Poeminhas...* inauguram a intensa e frequente abordagem das relações entre sujeito, espaço e linguagem na obra do poeta mato-grossense. A reflexão do sujeito sobre si, sobre os objetos do mundo, sobre a linguagem a que recorre para nomeá-los e atribuir-lhes algum significado e dizer de sua relação com eles e, ainda, sobre o trabalho de

expressar em poesia a vivência dessa relação – a emoção de *ser-no-mundo* através do corpo e da linguagem – manifesta-se nos poemas de Barros de forma imbricada e indissociável.

3.1 Sobre desenhos verbais e desobjetos

Do mesmo grupo de poemas aberto pelos *Poeminhas pescados numa fala de João*, o conjunto *A menina avoada*, dedicado à filha do poeta (Martha Barros), permite descobrir o esforço de subversão da linguagem empreendido por Barros. O poema III, por exemplo, apresenta associações que apontam para o fragmentário e o *nonsense* como recursos para a promoção do centramento no exercício com a matéria verbal, imagética e lúdica. Na abertura do poema, o eu lírico feminino diz:

Manhã?
Era eu estar sumida de mim e todo-mundo
me procurando na Praça
estar viajando pelo chão
5 que a água é atrás
até ficar árvores
com a boca pendurada para os passarinhos... (CUP, p. 106).

Entre as construções verbais, espanta, sobretudo, o trecho compreendido entre o quarto e o sexto de seus versos. O sintagma “*que a água é atrás*” assemelha-se a uma oração explicativa que, no entanto, não se adapta como tal ao restante do período. Qualquer tentativa de reordenar gramaticalmente a estrutura é estéril; veja-se: “*estar viajando pelo chão/ com a boca pendurada para os passarinhos/ até virar árvores/ que a água é atrás*”. Inútil é tentar atribuir uma significação usualmente traduzível, uma paráfrase equivalente à significação de algum poema de Manoel de Barros. O contato possível é com as imagens do poema tais quais nos são sucessivamente apresentadas – há a menina sumida, o chão onde ela viaja, a água e sua boca entregue aos pássaros em atitude de árvore. Há que se colocar “em suspenso” a sua desconexão aparente, que não permite acompanhar uma sucessão de estados ou ações em uma lógica convencional. Assim, torna-se possível acompanhar o fluxo das imagens e o lirismo

que delas advém ou pode advir, de acordo com o contato que o leitor estabelece com o poema.

A dispersão ou, pode-se dizer, o “*enlouquecimento*” das imagens, compõe o autodeclarado intento poético manoelino de “*salvar as palavras da mesmice*” (Apud MÜLLER, 2010, p. 103). Para o poeta, “*com a desarrumação sintática se consegue atingir o criançamento do idioma*” e, assim, promover o necessário “*arejamento total das palavras*” (Apud MÜLLER, 2010, p. 111). Além de ser reforçado pela dispersão sintática (exemplificada pelo uso da oração desvinculada de sua funcionalidade usual, inutilizada para a língua comum e, através disso mesmo, tornada própria para poesia), o “*arejamento*” da língua é também obtido através do uso de outras invenções interessantes no plano de seus usos da matéria da linguística. Entre elas e afora o “*todo-mundo*”, feito substantivo composto no segundo verso, há o uso do verbo “*ficar*” (v. 6) com uma carga semântica diversa de sua original, próxima a “*tornar-se*”, “*vir a ser*”; ou ainda a interessante construção “*estar sumida de mim*” (v. 2), cujo recurso ao *oximoron* preenche o poema de carga significativa.

Outros poemas de *A menina avoada* têm os efeitos imagéticos promovidos pelos desvios criativos da língua elevados a um extremo que faz pensar em algumas marcas da estética surrealista. O poema XII é um caso que alia o uso inusitado da língua com a associação de imagens plenas de disparidades. Seus versos de abertura dizem “*Eu estava encostada naquela árvore/muito azul quase*” (CUP, p. 109). A construção conclui-se efetivamente com o advérbio “*quase*”, que institui a hesitação entre imaginá-lo como se referindo a “*muito azul*” ou a algum dado possível e posterior, que é ausente, pois o verso seguinte inicia-se pela conjunção aditiva “*e*”, mantendo a lacuna. O adjetivo azul também é ambíguo, mantendo uma dupla possibilidade de atribuição, pois pode qualificar tanto o “*eu*”, quanto a árvore. Pode ser tomado como modificador de “*árvore*” pela proximidade dos termos (*árvore/muito azul*) e como atributo do “*eu*” do poema se for considerada a elipse provocada pela pausa promovida com a quebra do verso, que age como pausa de vírgula na leitura (*Eu estava encostada naquela árvore/ [Eu estava] muito azul quase*).

Qualquer das possibilidades de leitura (*Eu - muito azul quase; árvore - muito azul quase*), respeitados seus possíveis e peculiares efeitos, obtém o resultado comum do

choque. Imagens incompatíveis em princípio são deliberadamente aproximadas de forma a constituir uma imagem outra que, embora se valha necessariamente de elementos conhecidos e simples, é inconcebível em lugar diverso que o do próprio poema ou da imaginação de quem o lê. Pode-se, nessa medida, falar em *montagem*¹⁰⁴ no que diz respeito ao processo de aproximação de imagens conflitantes. A técnica da *montagem*, uma das bases da arte cinematográfica, foi desenvolvida e teorizada pelo cineasta soviético Sergei Eisenstein e consiste na justaposição de “tomadas”, fragmentos filmados a fim de obter-se determinado efeito na narrativa fílmica.

O conceito de Eisenstein adquire maior interesse na medida em que o teórico o expande ao pensar não apenas a associação de *planos* fílmicos na geração da *montagem* no cinema. O cineasta soviético adotou a mesma lógica enquanto prisma para focalizar a associação de imagens e cenas nas demais artes, incluindo a poesia. Para ele, embora o cinema seja o lugar da *montagem* por excelência, o processo “ocorre microscopicamente em todas as outras artes” (EISENSTEIN, 2002, p. 17) e é aos ideogramas e ao *haiku* da tradição japonesa que o teórico recorre para expor o funcionamento do mecanismo básico da *montagem*. No ensaio intitulado *Fora de quadro*¹⁰⁵, Eisenstein sustenta que a combinação de hieróglifos mais simples para a criação de um ideograma não pode ser considerada como uma simples soma, “mas como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, outro grau”, pois cada elemento associado corresponde “a um *objeto*, a um fato, mas sua combinação corresponde a um *conceito*” (EISENSTEIN, 2002, p. 36).

O teórico aplica a mesma lógica ao *haiku*, do qual vale tomar-lhe de empréstimo o exemplo de Matsuo Bashō:

Corvo solitário
Em galho desfolhado,
Amanhecer de outono (Apud EISENSTEIN, 2002, p. 37).

¹⁰⁴ Seria possível também valer-se do conceito de *colagem* de Max Ernst para a descrição dos procedimentos percebidos na constituição das imagens poéticas na obra *Manoelina*. A *colagem* é concebida por Ernst como a exploração artística do “encontro casual ou artificialmente provocado de duas ou mais realidades estranhas entre si sobre um plano aparentemente inadequado, e um cintilar de poesia que resulta da aproximação dessas realidades” (Apud PASSETTI, 2007, p.19).

¹⁰⁵ Título adotado para a publicação na obra *A forma do filme* (2002). O mesmo texto, escrito em 1929, foi publicado sob os títulos *O princípio cinematográfico e a cultura japonesa*, em 1930, e *O princípio cinematográfico e o ideograma*, em 1949 (cf. EISENSTEIN, 2002, p. 48).

Na leitura de Eisenstein, cada uma das partes (imagens) componentes do *haiku*, bem como os hieróglifos de um ideograma, funciona de modo semelhante aos *planos* que, no cinema, associam-se no processo de *montagem*. E se, no caso do *haiku*, os *conceitos* que seriam o produto das combinações das imagens ficam obscuros, como nota o teórico soviético, o que se perde em clareza, se ganha de outra forma, pois “em *qualidade emocional* (...), os conceitos florescem incomensuravelmente” (2002, p. 38). É essa natureza do efeito da *montagem* na poesia que leva o teórico a definir a forma poemática do *haiku* como “esboço impressionista concentrado” (p. 37).

A principal característica da concepção de Eisenstein acerca da combinação de imagens que configura a técnica da *montagem* é o contraste estabelecido pela aparente inadequação de tal combinação ou, nas palavras do teórico, “[a] colisão. O conflito de duas peças em oposição entre si. O conflito. A colisão” (EISENSTEIN, 2002, p. 42). Assim, a *montagem*, diferente de uma justaposição simples de elementos, estabelece uma tensão que é produto da natureza inusitada da associação. No *haiku* de Bashō, a tensão não adquire grande amplitude, pois se situa estritamente na aparente falta de uma sequência lógica entre os termos que, no entanto, pertencem a um campo imagético no qual se podem identificar laços – corvo, ave negra, talvez sombria, galho desfolhado e outono.

Na poesia de Manoel de Barros, o procedimento de *montagem* é empregado com grande intensidade, por vezes chegando ao ilogismo (como é possível perceber com *Poeminhas pescados numa fala de João* e *A menina avoadada*), e comparece em todas as obras do poeta, produzindo imagens compostas que têm sua significação inapreensível por uma lógica convencional. Dada sua onipresença, pode-se considerar a *montagem* como um dos principais recursos do poeta para provocar o “*arejamento das palavras*” que almejava (BARROS, 1990, p. 310). O procedimento, na obra de Barros, ocorre em três níveis da estruturação linguística dos poemas: no nível lexical, no nível dos sintagmas componentes dos períodos e a que ocorre no nível da sintaxe do período.

A *montagem* no nível lexical diz respeito à cópula de elementos com vistas à produção de vocábulos insólitos e compõe uma das formas daquilo que o poeta nomeou de “*idioleto manoelês arcaico*” no poema *Desejar ser*, da segunda parte de *Livro*

sobre nada (2011, p. 346). A natureza arcaica (ou *archaica*) do idioleto – “*dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes/e com as moscas*” (LSN, p. 346) – é esclarecida por uma nota de rodapé, parte do poema:

Falar em arcaico: aprecio uma desviação ortográfica para o arcaico.
Estômago por estômagô. Celeusma por celeuma. Seja este um gosto que vem de detrás. Das minhas memórias fósseis. Ouvir estômago produz uma ressonância atávica dentro de mim. Coisa que sonha de retravés.

A essas opções vocabulares que se guiam pela “*desviação*”, cujo nome é já um desvio em si, soma-se, portanto, o recurso à *montagem* vocabular, da qual a forma mais incidente nos poemas de Barros é obtida através do uso de afixos. O prefixo “des-” atribuído a termos nos quais seu uso não é habitual é abordado nos já citados trabalhos de Renato Suttana (2009) e Elton Luiz de Souza Leite (2010) sobre os “deslimites” da poética de Barros. É um dos prefixos mais recorrentes no processo de *montagem* com o uso de afixos na obra manoelina, associando-se a por vezes a verbos, como em “*desexplicar*” (OGA, p. 273), “*desinventar*” (LI, p. 308) ou “*desver*” (MM, p. 458); a substantivos, como em “*descomeço*” (LI, 309), “*desutilidade*” (LSN, p. 337), “*despalavra*” (EF, p. 391), “*desobjetos*” (EF, p. 397), “*descorportamento*” (EF, 404), “*desagero*” (TGGL, p. 422) e “*desacontecimentos*” (PR, p. 436); e mesmo, em uso ainda mais estranho, ao adjetivo, em “*desorgulhoso*” (TTGL, p. 420).

O efeito desse tipo de *montagem* não pode, de acordo com o conceito geral de Eisenstein, ser apreendido se considerado somente como soma, como um acréscimo de significação atribuído pelo uso do prefixo acoplado a determinado vocábulo. O prefixo “des-” é comumente indicativo de negação, como no vocábulo “*desonesto*”, ou de ação contrária, como em “*desfazer*”. Os dois casos, respectivamente, embasam os desvios criativos manoelinos em “*desorgulhoso*” e “*desver*”. Há outros casos simples de atribuição da lógica de uma classe de vocábulos a outra em poemas de Barros, como o que se encontra no poema *Comportamento* (EF, p. 404-405), que afirma: “*essa mudança de comportamento gental/ para animal vegetal ou pedral/ É apenas um descomportamento semântico*”. “*Gental*” e “*pedral*” são desvios obtidos por essa atribuição de uma lógica tomada de empréstimo aos vocábulos “*animal*” e “*vegetal*” com os quais dividem a

estrofe e repetem o processo visível em “fazeu”, de *Poeminhas pescados numa fala de João*, do qual tratei antes.

No entanto, há que se considerar uma carga semântica outra que constitui o produto mais relevante dessas cópulas, pois “desexplicar”, “desinventar” ou “desver” não podem ser lidos como negações ou ações contrárias. Não correspondem a “não explicar”, “não inventar” ou “não ver” e, menos ainda ao impossível desfazer das ações inaugurais que geram e, portanto, não podem ser desfeitas – como “explicar”, “inventar” e “ver”. A apreensão das imagens fica menos obscura (se isto é possível) quando se observa o mesmo fenômeno em relação aos substantivos, como “despalavra”, que não corresponde propriamente nem a “palavra”, um dos elementos da montagem, nem à sua negação materializada no prefixo. “Despalavra” subentende simultaneamente a existência e a negação, bem como “desutilidade” pode denotar uma adoção não útil do que fora ou é simultaneamente útil. O poema V de *Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada* nos fornece uma bela desexplicação dos produtos das montagens vocabulares na poesia de Barros. Ele propõe a tarefa de “Escrever nem uma coisa/ Nem outra –/ A fim de dizer todas –/ Ou, pelo menos, nenhuma./ Assim,/ Ao poeta faz bem/ Desexplicar –/ Tanto quanto escurecer acende os vaga-lumes” (OGA, p. 272-273).

A “nem uma coisa nem outra” nos leva também o substantivo “desobjeto”. Da mesma natureza compositiva de “despalavra” e “desutilidade” (montagem no nível lexical), o termo “desobjeto” foi cunhado pelo poeta para nomear um certo tipo de imagens compostas que se constituem através da segunda forma enumerada de montagem na obra do poeta – aquela que ocorre no nível dos sintagmas. Sobre os “desobjetos” de Barros, nos informa o poema *Autorretrato*: “Produzi desobjetos, 35, mas pode que onze./Cito os mais bolinados: um alicate cremoso, um/abridor de amanhecer, uma fivela de prender silêncios/um prego que farfalha, um parafuso de veludo etc etc.” (EF, p. 397). Cada um dos “desobjetos” constitui um sintagma que tem por primeiro termo um nome cujo referente é, em princípio, um objeto concreto.

Grifo o “em princípio” para sublinhar que qualquer possibilidade de referência se extingue na medida em que se estabelece a montagem, pois o segundo elemento, um adjetivo ou sintagma que desempenhe a mesma função, desvirtua poeticamente o

nome que modifica. O “*alicate*”, o “*abridor*”, a “*fiavela*”, o “*prego*” e o “*parafuso*”, cada qual isoladamente, são nomes que designam elementos de extrema concretude no universo fora do poema. No poema, são destituídos de tal relação para ficarem apenas nomes: a palavra “*alicate*”, por exemplo, já não corresponde mais à ferramenta que nomeia na medida em que assume como sua característica ser “*cremoso*”.

A perda da referência direta é, contudo, um ganho em amplitude significativa que, de outra forma, esses nomes não possuiriam, dada a relação estreita com os objetos a restringir-lhes usualmente a significação. Ao serem transfigurados quando desprendidos de seus objetos usuais, os termos ganham significados abertos, tornando-se “*desobjetos*”. A obra *Escritos em verbal de ave* (2011) traz uma lista desses elementos poéticos que vale ser observada inteira:

OS DESOBJETOS

(Do acervo de Bernardo)

- 1 Prego que farfalha
- 2 Uma pua de mandioca
- 3 O fazedor de amanhecer
- 4 O martelo de pregar água
- 5 Guindaste de levantar vento
- 6 O ferro de engomar gelo
- 7 O parafuso de veludo
- 8 Alarme para o silêncio
- 9 Presilha de prender silêncio
- 10 Formiga frondosa com olhar de árvore
- 11 Alicate cremoso
- 12 Peneira de carregar água
- 13 Besouro de olhar ajoelhado
- 14 A água viciada em mar
- 15 Roleta para mover o sol (EVA, s/n)

Como nos expõe o subtítulo posto entre parênteses, a posse e a produção dos “*desobjetos*” componentes da lista que forma o corpo do poema é atribuída a Bernardo, personagem andarilho que palmilha os poemas de Barros. A partir de *Livro de pré-coisas*, de 1985, Bernardo é quem assumirá em maior intensidade a tarefa de enlouquecer as palavras. Os “*desobjetos*” a ele atribuídos no poema são formados pelo processo de *montagem no nível dos sintagmas* com um primeiro termo cuja definição está, na maior parte dos casos, intimamente associada à concretude dos objetos aos quais as

palavras servem de nome: “guindaste”, “ferro”, “parafuso”, “presilha”, “alicate”, “peneira” e “rolete”. Tais nomes referem-se a objetos que são definidos justamente por sua utilidade prática, enquanto instrumentos para a ação física e objetiva do homem no mundo. A eles, somam-se os substantivos “alarme”, que destacado do poema poderia também nomear o som do dispositivo, e “fazedor”, que, de certa forma, resume a qualidade dos demais objetos, todos utilizados para “fazer” algo objetivo.

O segundo termo dos sintagmas correspondentes aos “desobjetos” introduz características pertencentes, na maioria dos casos, aos campos semânticos do impalpável, do fluido ou do orgânico. É ele que, através de uma espécie de *adjetivação desviante*, estabelece a tensão característica do procedimento de *montagem*. É assim que, por exemplo, se podem tornar fluídos objetos antes presumidamente caracterizados por sua solidez, como a “pua”, que é, no entanto, “de mandioca”; “o parafuso” feito, então, “de veludo”; ou o “alicate” tornado “cremoso”. Em outros casos, como “martelo de pregar água” e “[g]uindaste de levantar vento”, é a finalidade original dos objetos que, modificada pelo mesmo ato de *adjetivação desviante*, os “desmaterializa”, transformando-os em “desobjetos”.

Há, contudo, dois casos de exceção no que se refere às escolhas imagéticas do poeta. O primeiro caso é o recurso às imagens dos insetos “formiga” e “besouro”, os quais, através do recurso à antropomorfização, possuem “olhares”: a formiga é “frondosa” tal qual árvore e possui também “olhar de árvore”; o “besouro”, por sua vez possui um humilde “olhar ajoelhado”. Dessa visada do mínimo e humilde besouro, o poema passa, no outro caso de exceção, ao desejo do imenso com as imagens da “água viciada em mar” e do “[r]olete para mover o sol”. Nesta última, em vez do uso da *adjetivação desviante*, que predomina no uso que Manoel de Barros faz da *montagem no nível dos sintagmas*, é uma oração coordenada final (“para mover o sol”) que, justaposta ao termo “rolete”, funciona como o segundo elemento a compor a *montagem*.

No nível da *sintaxe do período*, o processo de *montagem* ocorre de forma semelhante. Se na *montagem no nível dos sintagmas*, o termo subsequente agia desviando, ou melhor, renovando e “arejando” (para falar em conjunto com o poeta) a significação do termo antecedente, o mesmo ocorre no nível do período, mas entre os sintagmas que lhe são componentes. A *sintaxe* não é, na maioria dos casos, subvertida,

pois o choque comum ao procedimento de *montagem* é produzido pela aparente incoerência semântica entre os termos do período, sendo o inesperado introduzido pelo termo subsequente das sentenças.

Tomo alguns exemplos das obras para ilustrar o modo como tal fenômeno é recorrente na poesia de Barros. O termo que desvirtua o período, gerando o choque e produzindo a impossibilidade de atribuição de uma significação que não abarque o lirismo, pode ser qualquer um dos termos gramaticais. Em alguns casos, são os termos acessórios, como os adjuntos adverbiais em “*Dali/ se escutavam os ventos com a boca*” (CUP, p. 122), “*Crescem jacintos sobre palavras*” (OGA, p. 247) e “*Eu pendurei um bentevi no sol...*” (LSN, p. 337); noutros, os complementos verbais quebram qualquer expectativa usual. É o que ocorre em “*Na voz ia nascendo uma árvore*” (MP, p. 167), “*Lagartixas pastam/ o sobrado*” (APA, p. 197) e “*De tarde/ cigarras/arrebentavam o verão*” (TGGI, 426). Há ainda os casos de mescla de níveis de *montagem*, como se dá em “*As águas estão esticadas de rãs até os joelhos*” (LPC, p. 206), no qual ocorre a *montagem* no nível dos sintagmas, com “*águas (...)* esticadas” e “*esticadas de rãs*”; e no nível da sintaxe, com o adjunto adverbial “*até os joelhos*” como termo “desviante”.

No caso dos exemplos de *montagens no nível dos sintagmas* manifesta-se o uso de palavras que nomeiam objetos concretos, instrumentos inorgânicos que eram como que “fluidificados” pelas associações imagéticas muitas vezes efetuadas com elementos do universo orgânico ou natural, como “*mandioca*”, “*água*”, “*vento*” ou “*sol*”, ou de elementos desse universo caracterizados ou colocados em situação atípica, como é o caso da formiga e do besouro. Com relação à *montagem no nível da sintaxe*, esses tipos de escolhas imagéticas se mantêm com um acréscimo importante que é característico do próprio nível de combinação de elementos em que ocorrem. O espaço mais amplo compreendido pela medida da frase promove a construção de imagens que podem ser descritas como de maior complexidade, pois, em vez de corresponderem a seres ou elementos, como é o caso dos “*desobjetos*”, as imagens constituídas constroem cenas ou ações que costumam associar o humano ao mundo, à natureza que o circunda.

A parte 2 do poema *Retrato do artista quando coisa*, da obra homônima de 1998, demonstra de forma exemplar esse caráter da *montagem* no nível da sintaxe na obra

de Manoel de Barros. Além de apresentar exemplos interessantes do procedimento, o poema expõe uma espécie de “tradução” das imagens arquitetadas, com descrições portadoras de tanto lirismo quanto as próprias imagens que estariam a “elucidar”:

Bom é corromper o silêncio das palavras.
Como seja:

1. *Uma rã me pedra.* (A rã me corrompeu para pedra. Retirou meus limites de ser humano e me ampliou para coisa. A rã se tornou o sujeito pessoal da frase e me largou no chão a criar musgos para tapete de insetos e de frades.)

2. *Um passarinho me árvore.* (O passarinho me transgrediu para árvore. Deixou-me aos ventos e às chuvas. Ele mesmo me bosteia de dia e me desperta nas manhãs.)

3. *Os jardins se borboletam.* (Significa que os jardins se esvaziaram de suas sépalas e de suas pétalas? Significa que os jardins se abrem agora só para o buliço das borboletas?)

4. *Folhas secas me outonam.* (Folhas secas que forram o chão das tardes me transmudaram para outono? Eu sou meu outono.)

Gosto de viajar por palavras do que de trem (RAQC, p. 366).

O poema *Entrada*, abertura da *Poesia completa* de Barros (2011, p. 15), nomeia como “*desenhos verbais*” as associações imagéticas constituídas no plano das frases (*montagem no nível da sintaxe*) e *Retrato do artista quando coisa* ensina-nos o caminho possível da leitura desses “*desenhos*”. Cada um dos cinco itens listados traz seus parênteses explicativos, cuja função *não é* traduzir as imagens de forma prosaica, pois são preenchidos de imagens outras, que concedem ainda mais lirismo àquilo que “*explicam*”. E é a associação reiterada do sujeito com elementos naturais que o circundam que predomina no poema.

O extenso uso do pronome oblíquo “*me*” produz “*desenhos verbais*” que instituem essa associação situando o sujeito enquanto aquele que é transmutado pelo

natural, que perde seus “*limites de ser humano*” e é “*ampli[ado] para coisa*”. O uso do verbo “*ampliar*” tem significação importante, pois expõe que se tornar coisa é tomado como um acréscimo para o sujeito do poema e, paradoxalmente, tal acréscimo é ao mesmo tempo uma diminuição, subjugação desse sujeito. Afirma ele que a “*rã*” o “*largou no/chão a criar musgos para tapete de insetos/e de frades*” e que o “*pássaro*” o deixou “*aos/ventos e às chuvas*” e que o “*bosteia/ de dia e [o] desperta nas manhãs*”. São múltiplas ocorrências, na obra de Barros, do uso do pronome “*me*” no processo de *montagem*, a construir situações lúdicas em que o sujeito é submetido à ação dos elementos da natureza que promovem sua transformação, num fenômeno simultâneo de rebaixamento e elevação.

O fenômeno tem uma primeira aparição, nas obras do *corpus*, no poema *Na fazenda*, de *Compêndio para uso dos pássaros*, no qual a construção “*As plantas/me ensinavam de chão*” (p. 123) situa o sujeito como receptor da ação das “*plantas*” ainda que não instaure com força a tensão característica da junção de imagens. Em outros momentos da mesma obra, o choque de lirismo obtido tem mais intensidade, o que é perceptível em imagens como “*Deixei uma ave me amanhecer*” (CCA, p. 283) ou “*A voz de um passarinho me recita*” (CCA, p. 292). Nas demais obras do poeta, as ocorrências possuem feições semelhantes, como demonstram os trechos de poemas “*Comecei a catar as ervas rasteiras que me arrastavam/por analogia*” (APA, p. 181); “*O rio ficou de pé e me olha pelos vidros*” (OGA, p. 272); “*Marandovás me ensinam, com seu corpo de/sanfona, a andar em telhas*” (LPC, 231); “*Abelhas novembras murmuram meu olho*” (CCA, p. 293); “*As árvores me começam*” (LSN, p. 344); “*Quando o rio está começando um peixe./Ele me coisa/Ele me rã/Ele me árvore*” (LI, 323); “*Agora uma brisa me garça*” (RAQC, p. 377) e “*O abandono do lugar me abraçou de com/força*” (MM, p. 471), citando apenas alguns exemplos em que há tal submissão e transformação do sujeito pelo que o circunda.

Outras ocorrências do mesmo fenômeno dão conta dessa natureza contraditória de imagens que promovem a diminuição e o engrandecimento do sujeito. Em *Livro das ignoranças* há a frase exemplar “*As coisas me ampliaram para menos*” (LI, p. 321), que resume essa contradição irresoluta que rege a relação do sujeito dos poemas com o mundo que o afeta. Mundo que, como se sabe, na poética de Barros, tem suas grandezas situadas justamente no ínfimo, o que está expresso de maneira singular em

certas imagens como “*Só as coisas rasteiras me celestam*” (LSN, p. 346), “*Um sabiá me aleluia*” (LI, p. 322), “*Aromas de jacintos me infinitam*” (LSN, p. 361) ou “*Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam/a Deus*” (LSN, p. 350).

No poema *Entrada*, encontra-se uma definição dos mesmos enquanto algo semelhante aos “impossíveis verossímeis/de nosso mestre Aristóteles” (BARROS, 2011, p. 15). Retomo a referência para tratar de uma coincidência fecunda, visto que a mesma aproximação é o recurso do qual se vale Octavio Paz no intuito de definir o que constituiria uma imagem poética. Em *Signos em rotação* (2005), o pensador e poeta mexicano vale-se da mesma aproximação para tratar da natureza das imagens poéticas. Recorrendo à abertura da noção aristotélica de *mimesis* pelo seu ancoramento no universo do *possível*¹⁰⁶, Paz afirma que “o poema não diz o que é e sim o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas o do ‘impossível verossímil’ de Aristóteles” (2005, p. 38).

Essa referência comum é ocasião para, valendo-me inicialmente das reflexões de Octavio Paz sobre a natureza da imagem poética, tratar de uma necessária ressalva. Toda imagem poética portadora de certa complexidade pressupõe a aproximação inusual de signos ou, nas palavras de Paz, “toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si” (PAZ, 2005, p. 38). Além disso, o poeta mexicano sublinha outra característica fundamental da imagem poética, sua irredutibilidade a qualquer tentativa de tradução ou paráfrase, pois “o sentido da imagem é a própria imagem” (p. 47), ela “reconcilia os contrários, mas esta reconciliação não pode ser explicada pelas palavras – exceto pelas da imagem” (p. 48).

Como se pode observar, as considerações do poeta mexicano têm afinidade com as observações feitas até aqui sobre as imagens nos poemas de Barros. Considerando que Paz trata da imagem poética enquanto *tropo*, “expressões verbais (...) classificadas pela retórica (...) comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias (...), etc.” (PAZ, 2005, p. 37-38), seria possível valer-se da noção de metáfora em vez de recorrer ao conceito de *montagem* para a descrição do fenômeno de cópula de imagens na obra do poeta. Ao menos nos *níveis dos sintagmas* e da *sintaxe*, é admissível uma abordagem amparada na noção de metáfora e sua predicação atributiva. Cabe,

¹⁰⁶ Ver ARISTÓTELES, 1992, p. 28-29.

portanto, justificar a validade da escolha teórica, o que efetuo recorrendo às conjecturas do pensador francês Paul Ricoeur acerca do conceito de metáfora.

Segundo Ricoeur, a superação da noção clássica de metáfora como simples *tropo* estritamente relacionado com os processos de denominação, sua colocação no “quadro da frase” e seu tratamento “como um caso não mais de *denominação desviante*, mas de *predicação impertinente*” (RICOEUR, 2000, p. 10) implica na leitura da metáfora como um procedimento que pressupõe necessariamente a tensão. Isto tornaria o conceito viável à observação do relacionamento entre os elementos componentes das imagens poéticas constituintes dos sintagmas e dos períodos destacados dos poemas de Manoel de Barros e dados aqui como exemplos.

De fato, tal qual ocorre com o processo de *montagem*, os signos na constituição metafórica são aproximados de modo a estabelecer-se uma tensão na qual a significação está inexoravelmente imbricada, configurando “uma inovação semântica (...) que apenas existe em virtude da atribuição de um predicado inabitual ou inesperado” (RICOEUR, 1996, p. 63). Mais ainda, as imagens constituídas nos poemas e utilizadas como exemplos são efetivamente metafóricas, pois nelas se verifica a tensão característica do fenômeno, “o conflito entre as duas interpretações que sustenta a metáfora”, visto que, como destaca Ricoeur, “a interpretação metafórica pressupõe uma interpretação literal que se autodestrói numa contradição significativa” (p. 62). No entanto, é justamente essa característica da tensão envolvida na enunciação metafórica que justifica a vantagem da utilização do conceito de *montagem* em lugar do de metáfora na observação das relações entre os elementos na constituição de imagens nos poemas de Manoel de Barros. Ricoeur postula que a tensão que diz respeito à metáfora “não é, efetivamente, algo que ocorra entre dois termos numa enunciação, mas antes entre duas interpretações opostas da enunciação” (p. 62).

Embora tal tensão esteja também envolvida no processo de constituição das imagens que aqui focalizo, ela não diz respeito ao funcionamento do processo análogo de combinação de elementos quando no âmbito da criação dos neologismos no caso da *montagem no nível lexical*, ou das tensões estabelecidas entre as imagens suscitadas por cada período, no nível da estrofe ou parágrafo e mesmo na composição das obras. Nessa medida, apesar de sua simplicidade e de, efetivamente, não proporcionar o

acesso em profundidade das possibilidades semânticas que surgem das relações entre os elementos que estabelecem a tensão nas partes dos poemas, a noção de *montagem* presta-se com proveito à focalização de tais relações nos diferentes níveis em que se manifestam.

Há uma ressalva necessária, que decorre justamente do enfoque dessa tensão que motivou a escolha do conceito de *montagem* como fio condutor da observação dos usos da linguagem específicos dos processos de composição da poesia manuelina. Isso porque o modo como os signos associam-se de modos inusitados gerando imagens em que o absurdo parece imperar não é efetivamente uma novidade na poesia. Hugo Friedrich descreve a produção de tais imagens afloradas do choque entre elementos díspares na poesia moderna e nomeia tal fenômeno de “tensão dissonante”. Para o teórico alemão, a tensão dissonante seria inclusive “um objetivo das artes modernas em geral” (FRIEDRICH, 1978, p. 15), manifestando-se na poesia moderna através de uma abordagem nova dos “conteúdos – das coisas e dos homens” através da “união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável”¹⁰⁷ de modo a conduzir o leitor “ao âmbito do não familiar” (p. 18).

A inovação que se pode perceber na poética de Barros não se situa, portanto, nos recursos da linguagem de que o poeta se vale na composição dos poemas, pois se tratam de instrumentos característicos da poesia e partilhados com outros poetas. Breves exemplos de dois poetas brasileiros canônicos contemporâneos de Barros demonstram o uso corrente imagens construídas com base no choque de elementos aparentemente díspares. Em Carlos Drummond, “Bicos de seio batiam bicos de luz estrelas inumeráveis” (*Coração numeroso*. In: ANDRADE, 2014, p. 27) ou “Símbolos obscuros se multiplicam./Guerra, verdade, flores?/Dos laboratórios platônicos mobilizados/vem um sopro que cresta as faces/e dissipa, na praia, as palavras” (*Nosso tempo*. In: ANDRADE, 2014, p. 153); em João Cabral, “Fome de vida? Fome/de morte, frequência/da morte como de/algum cinema” (*Psicologia da composição*. In: CABRAL, 1997, p. 67) ou “O Recife cai na água isento./Bem calafetado o cimento:/ao

¹⁰⁷ Friedrich trata, quando se refere à “união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável”, dos modos como a comparação e a metáfora manifestam-se na poesia moderna, não mais se embasando numa relação de semelhança imediata ou de contiguidade entre os elementos que as compõem, mas investindo, em direção diversa, na estranheza das associações.

dente da ostra, ou sua raiz,/ aos bichos do mar, seus cupins” (*Paisagens como cupins*. In: CABRAL, 1997, p. 217).

Um primeiro diferencial do trabalho poético de Manoel de Barros compreende a reconhecida constância dos campos semânticos aos quais os motivos componentes das imagens poéticas pertencem, abarcando o mínimo, os restos, o banal, “[t]udo aquilo que a nossa/civilização rejeita, pisa e mijá em cima” (MP, p. 154). Mas o que há de efetivamente ímpar em sua poesia é o modo como a tensão estabelecida entre tais motivos, geradora de imagens díspares, reflete uma tensão mais profunda que fundamenta sua produção poética. Tal tensão articula-se em uma contradição aparentemente irresoluta entre a obstinação do poeta em reivindicar a absoluta autonomia do poema e a força de sua poesia em revelar-se como uma espécie de convite à vivência do mundo.

Poesia e vida manifestam-se como polos que se conectam paradoxalmente, desde os planos mais à superfície dos poemas, como os contrastes nos usos concomitantes do absolutamente erudito e do vulgar, até o fenômeno que pode ser considerado fulcral em sua obra, o modo como suas imagens plenas de “absurdos” e “irrealidades” são capazes de evocar a vivência do mundo pelo homem. Contudo, antes de avançar na profundidade de tal tensão, cabe observar um pouco mais detidamente o modo como ela se manifesta no plano formal das obras do poeta. Assim, através do exame das maneiras como os livros de poemas foram compostos pelo poeta, avalio a seguir em que medida sua composição também reflete a tensão a ser abordada.

3.2 Excursão poética nos livros de Manoel

No filme de Pedro Cezar, *Só dez por cento é mentira* (2008) é possível visualizar imagens dos afamados “*caderninhos de caos*”, nome dado pelo poeta aos pequenos cadernos artesanalmente construídos por ele e destinados ao registro das suas “*frases poéticas*”, cada um deles como, conforme nos indica *Biografia do orvalho*, “*um caderno de haver frases nele*” (RAQC, p. 369). As informações fornecidas pelo poeta, que tratam da gênese de sua obra, indicam o modo como os poemas seriam fruto da montagem de “*frases poéticas*” previamente registradas nos caderninhos. Não obstante o fato de a natureza do procedimento só poder ser efetivamente aferida em um estudo dedicado

ao poeta que acesse materialmente aos caderninhos (tomando por base a prática da Crítica Genética), que não é o caso desta Tese, a existência desses cadernos e, mais ainda, o nome a eles dado pelo poeta expõem um traço fundamental de seu processo criativo: suas fontes seriam colhidas no *caos*.

É fato que é lícito pensar no processo de transformação de um *caos* em uma nova ordem, *cosmos*, como imagem para compreender grande parte da arte em geral. No entanto, no que concerne especificamente à poesia de Manoel de Barros, tal compreensão auxilia a afastar da leitura de sua obra a consideração de um caráter casual nas composições. A conversão da *matéria-prima* colhida nos “*caderninhos de caos*” em uma significativa ordem para o poeta expõe a concepção de seus livros enquanto obras, em vez de apanhado ou antologia de poemas. Essa concepção dos livros como *cosmos* constituídos explicita-se na forma como estão formalmente estabelecidos. Há, nas obras de Barros elencadas como *corpus* deste estudo, uma visível preocupação estrutural – são, todas elas, compostas por partes distintas e nomeadas que se subdividem em seções. Estas ora agrupam poemas possuidores de títulos, ora apresentam também subdivisões numeradas¹⁰⁸.

A primeira das obras do *corpus* deste estudo, *Compêndio para uso dos pássaros* (BARROS, 2011, p. 99-125) é dividida em duas seções. A primeira, *I. De meninos e de pássaros* (p. 103-115), é composta de cinco poemas, dos quais três têm também suas subdivisões. *Poeminhas pescados numa fala de João* (p. 103-105) tem nove partes numeradas em algarismos romanos; *A menina avoadada* (p. 105-111) tem quinze partes e *O menino e o córrego* (p. 111-113), cinco, também indicadas por números romanos. Os poemas *Noções sobre João-ferreiro* (p. 113-115) e *Um bem-te-vi* (p. 115), bem como os oito poemas que compõem a segunda seção da obra, *II. Experimentando a manhã nos galos* (p. 117-125), não apresentam subdivisões.

Gramática expositiva do chão (2011, p. 127-150) divide-se em seis poemas, dos quais apenas o primeiro, *Protocolo vegetal* (p. 129-134), apresenta subdivisões indicadas por algarismos arábicos seguidos de ponto e de uma breve descrição em itálico acerca do conteúdo tratado, a narrativa sobre um andarilho preso, como em “1./Trata de

¹⁰⁸ A partir deste ponto, não abordo a organização de todas as obra de Barros, mas apenas daquelas que se mostram exemplares quanto aos procedimentos de composição dos livros do poeta.

episódio que veio a possibilitar a descoberta de/um caderno de poemas” (p. 129). O desdobramento que se segue contempla o recurso extenso ao procedimento de “inserção” de discursos ficcionais de naturezas diversas, em fenômeno que se aproxima ao do *plurilinguismo* romanesco teorizado por Mikhail Bakhtin¹⁰⁹. O recurso é particularmente manifesto na obra, primeiro pela adoção de algo semelhante a testemunhos, como se observa em “4. *Palavras de Lúcio Ayres fragoso, professor de física em/ São Paulo, compadre do preso, a título de esclarecimento/ à polícia*” (p. 131); posteriormente, segue-se a referida inserção de discursos com a atribuição de partes da obra ao andarilho, presumivelmente encontradas no caderno de poemas de que trata a primeira parte de *Protocolo vegetal*. Assim, as subdivisões adotadas em *Gramática expositiva do chão*, embora irregulares, terão como motivação o estabelecimento de uma ordenação particular motivada pelo episódio ficcional narrado.

Matéria de poesia (2011, p. 151-173) é formado por três seções, das quais a primeira (p. 153-158), homônima, é dividida em três partes indicadas por algarismos arábicos seguidos de um ponto. A mesma indicação demarca as duas partes da seção II. *Com os loucos de água e estandarte* (p. 159-165). A terceira parte do livro, III. *Aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição* (p. 167-173), apresenta uma organização diferente. Seus dezesseis poemas são nomeados da forma seguinte: *Passeio No 1; Passeio No 2; Passeio No 3; Passeio No 4; O palhaço; Passeio No 6; O abandono; Matéria; Pássaro; Matéria; A carne e o espírito; O bicho; Composição; A descoberta; De viagem e O abandono (Parte Final)*. Desperta a atenção o fato de o título *O palhaço* (p. 168) ocupar o lugar que logicamente seria destinado a um título semelhante aos antecessores e ao poema que o sucede, como *Passeio No 5*. Além disso, é notória a repetição do título *Matéria* (p. 170) e de *O abandono* (p. 168), ainda que este reapareça seguido de subtítulo entre parênteses, “*parte final*”, indicando uma complementaridade (p. 171).

Arranjos para assobio (2011, p. 175-202) não apresenta suas seções maiores numeradas. Cada seção apresenta seu título sem algarismos. A primeira, *Sabiá com*

¹⁰⁹ Gênero sincrético por excelência, capaz de absorver diferentes discursos em si, o romance é, portanto, um discurso inerentemente *plurivocal* para Bakhtin. Em alguns casos, que se aproximam do fenômeno para o qual apontei brevemente em *Gramática expositiva do chão*, tal absorção dá-se explicitamente, como nos romances humorísticos. Neles, “[i]ntroduz-se ‘linguagens’ e perspectivas ideológico-verbais multiformes” que são inseridas “sob forma impessoal ‘por parte do autor’, alternando-se (...) com o discurso direto do autor” (BAKHTIN, 1990, p. 116).

trevas (p. 177-188), que abre o livro, apresenta quinze poemas numerados com algarismos romanos seguidos de ponto. *Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos* (p. 189-192) apresenta pequenos poemas em forma de verbetes de dicionário (*Cisco, s.m., Poesia, s.f., Lesma, s.f., Boca, s.f., Água, s.f., Poeta, s.m. e f., Inseto, s.m., Sol, s.m., Trapo, s.m., Pedra, s.f., Árvore, s.f., e Apêndice*). *Exercícios cadoveos* (p. 193). Apesar de não apresentar subseções, possui uma espécie de “adendo” na página subsequente, os *Sete inutensílios de Aniceto*, que se refere ao personagem exposto no poema anterior e que se encontra dividido em seis partes numeradas com algarismos arábicos seguidos de ponto, em vez das sete que o título leva a esperar.

Exercícios adjetivos (p. 197-199), penúltima parte de *Arranjos para assobio*, embora não adote visualmente a aparência de verbete de dicionário visível no *Glossário de transnomações...*, apresenta natureza semelhante ao definir poeticamente sintagmas formados por um nome e um modificador, justificando o título da série (*Manhã-passarinho; Rolinhas casimiras, Vermelhas trevas, Silêncio rubro, Modos ávidos, Visgo tátil, Os caramujos-flores, Linha avelã e Imarcescível puta*). A última seção do livro (p. 201-202), que lhe é homônima, apresenta cinco poemas sem subseções nem numeração (*Sujeito, Visita, Oferta, O pulo e Serviços*).

Esses procedimentos de ordenação de poemas em seções e subseções numeradas de modos variáveis são uma constante nas demais obras de Barros. A variação ocorre de formas diversas mesmo entre as seções de uma mesma obra, como ocorre na décima sétima obra de Barros, *Menino do mato* (MM, p. 455-474), que apresenta números romanos nomeando os seis poemas de sua primeira seção e arábicos indicando os trinta e seis da segunda. Essa organização pressupõe, pela diferenciação das formas de estruturação das partes, uma unidade orgânica em cada uma das seções. O caráter de tal unidade assemelha-se formalmente à estruturação das imagens poéticas, posto que muitas vezes as seções são compostas por poemas portadores de grande disparidade. Em outros termos, na mesma medida em que se pode imaginar a construção de poemas a partir da montagem efetuada com frases colhidas nos “*caderninhos de caos*” do poeta, pode-se considerar procedimento semelhante no agrupamento efetuada entre os poemas que compõem cada seção de

suas obras, entre os quais o contraste é muitas vezes mais presente do que a contiguidade semântica ou compositiva.

Um exemplo de tal agrupamento contrastante pode ser observado na discrepância entre o soneto *O peixe-cachorro* (LPC, p. 229), da seção *Livro de pré-coisas*, parte homônima da oitava obra de Manoel de Barros, e os pequenos poemas que o sucedem e que o seguem, compostos, cada um, apenas de uma assertiva: “*Sapo nu tem voz de arauto*” (LPC, p. 228) e “*Flores engordadas nos detritos até falam!*” (LPC, p. 229). A seção *Livro de pré-coisas*, como um todo, contrasta sobremaneira com o restante da obra, na qual os demais poemas apresentam uso extenso da prosa de caráter narrativo. Na seção em questão, agrupam-se trinta e um pequenos poemas, separados nas páginas por um ponto centralizado e aparentemente desconectados entre si; algumas vezes fragmentários e outras com tom de aforismo. Enquanto décimo quarto poema e em contraste ainda maior, figura o referido soneto como exceção, texto que cabe transcrever:

O peixe-cachorro

Era um peixe esquisito pra cachorro:
Cruza de lobisomem com tapera?
Filho de jacaré com cobra-d’água? Ou
Simplesmente cachorro de indumentos?

5 Era muito esquisito para peixe
E pra cachorro lhe faltava andaime.
Uma feição com boca de curimba
E o traseiro arrumado para entrega.

10 Se peixe, o rabo empresta ao liso campo
Um andar de moreia atravancada.
Sendo cachorro não arranca a espada?

Difícil de aceitar esse estrupício
Como um peixe; ainda que nade.
Pra cachorro não cabe no possível (LPC, p. 229).

A utilização da forma fixa do soneto em versos de metro decassílabo é predominantemente regular – apenas os versos três e nove apresentam licenças poéticas: o “*Ou*” (v. 3), que figura como décima primeira sílaba poética, e a falta da elisão natural de “*Como/um*” e também de “*peixe; ainda*” (v. 9), trecho que, apesar do

ponto-e-vírgula, é de leitura apartada difícil. A acuidade formal do poema estabelece por si só um contraste com o tema e sua abordagem, que investiga a origem e a natureza de um ser híbrido. O contraste adentra ainda a variedade do emprego da linguagem mais ou menos tensa, o que se observa, por exemplo, na dessemelhança do emprego da língua entre o primeiro verso, “*Era um peixe esquisito pra cachorro*”, notadamente coloquial, e o período compreendido pelos versos nove e dez, constituído pelo uso sofisticado da inversão sintática e da elipse: “*Se peixe, o rabo empresta ao liso campo/ Um andar de moreia atravancada*”.

Afora uma provável relação entre o desenvolvimento do assunto do poema, com seu tom interrogativo a investigar a natureza do “*peixe-cachorro*”, e a extensão mais ampla do soneto, há a instauração da ironia pela escolha da forma fixa. Isto porque a própria ação de racionalizar uma natureza que não se rende ao enquadramento, que não se conforma ao pré-estabelecido, não se sujeita enquanto objeto da razão – um “*peixe-cachorro*” –, é semelhante à atitude empregada na constituição de um soneto, cujo imperativo de “enformar” a matéria pode ser visto como um análogo ao de passar pelo crivo da razão um natural, “*pré-coisa*”, que não se lhe sujeitaria.

3.2.1 Passeio n. 1: pré-coisas, um primeiro olhar

O *Livro de pré-coisas* (2011, p. 203-244) tem como subtítulo *Roteiro para uma excursão poética no pantanal*. Contudo, conforme expõe o poema *Anúncio*, primeiro da seção de abertura da obra, *Ponto de partida*, ele “*não é um livro sobre o Pantanal*”, mas um conjunto de “[e]nunciados como que constativos. Manchas. Nódoas de imagens. Festejos de linguagem” onde “*o organismo do poeta adoece a Natureza*” (LPC, p. 205). No entanto, a temática presumida da obra, que figura em seu subtítulo e referencia um espaço geográfico pertencente à biografia do poeta (o pantanal mato-grossense), comparece nos poemas em prosa¹¹⁰ assumindo, por vezes, certa aparência idílica. É o que se

¹¹⁰ O jornalista Pedro Espíndola, amigo de Manoel de Barros, declarou em entrevista concedida a Anderson Viegas que o *Livro de pré-coisas* teria sido concebido através do aproveitamento de crônicas escritas pelo poeta e publicadas no jornal *Boletim do Fazendeiro* em 1982, periódico de circulação local do Mato Grosso do Sul no qual Espíndola trabalhava (cf. VIEGAS, 2017).

observa em *Narrador apresenta sua terra natal*: “[a]rbustos de espinhos com florimentos vermelhos/desabrem nas pedras./As ruínas dão árvores!/Nossos sobrados enfrutam./Aqui nenhuma espécie de árvore se nega ao gorjeio/dos pássaros” (LPC, p. 206).

A natureza descritiva da vivência do homem imerso na natureza pantaneira, que figura em *Ponto de partida* (p. 205-208), segue presente nos sete poemas em prosa da seção seguinte, *Cenários* (p. 209-218), da qual destaco um trecho de *Vespral de chuva*:

Tudo está preparado para a vinda das águas. Tem
uma festa secreta na alma dos seres. O homem nos
seus refolhos pressente o desabrochar.
Caem os primeiros pingos. Perfume de terra mo-
lhada invade a fazenda. O jardim está pensando... Em
florescer. (LPC, p.213)

A véspera (“*vespral*”) da chegada da chuva movimenta o homem e os animais, “[t]odos sentem um pouco na pele os prelúdios da/chuva”, animais e homens cumprem seus rituais, “[a]té o inseto de estrume está se virando. Se ouve bem/de perto o assobio dos bugios na orla do cerrado” enquanto o “homem foi reparar se as janelas estão fechadas” e “[m]ulheres cobrem espelhos” (LPC, p. 213). Tal caráter descritivo estende-se também à seção final do livro, *Pequena história natural* (p. 237-244), que apresenta sete poemas, cada um deles dedicado à exploração dos comportamentos de animais que povoam o universo do pantanal manoelino (1. *De urubu*; 2. *Socó-boca-d’água*; 3. *De tatu*; 4. *O quero-quero*; 5. *De cachorros*; 6. *De quati*; 7. *A nossa garça*).

É na terceira seção do livro, nomeada *O personagem* (p. 219-236) e da qual extraí anteriormente o poema *O peixe-cachorro*, que o intuito expresso de alcançar as “[n]ódoas de imagens”, os “[f]estejos de linguagem” (LPC, p. 205), que o poema *Anúncio* dispõe como enfoque da obra, manifesta-se com força. A seção apresenta-nos “*Bernardo da Mata*”, figura que será recorrente na poesia de Manoel de Barros e a quem será transferida parte da tarefa de atingir as “*pré-coisas de poesia*” (LPC, p. 205) mencionadas em *Anúncio*. Na parte 6. de *O personagem*, intitulada *Retrato de irmão*, há a inserção poética de *Livro de pré-coisas* ao qual o título da obra de Barros remete.

Essa inserção é reforçada visualmente pela borda aplicada ao texto, que simula a inserção de uma página no interior daquela do livro de Barros, como se fora o caso

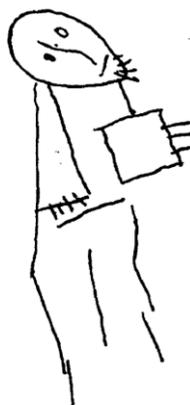
de uma reprodução efetiva, um *fac-símile*. Deduz-se que essa parte homônima à obra de Manoel de Barros esteja atribuída ao personagem Bernardo, do qual trata a seção em que se insere. Ela é, além disso, indicada enquanto parte de um escrito maior que não estaria apresentado, conforme expõe *Retrato de irmão: “Deixou-nos um TRATADO DE METAMORFOSES cuja/parte XIX, Livro de pré-coisas, transcrevemos”* (LPC, p. 226). A prática já adotada em *Protocolo vegetal*, de *Gramática expositiva do chão* torna-se uma constante que vai conduzir a estruturação das obras em que comparece. Mais adiante, volto a tratar desse procedimento que instaura uma tensão entre discursos na relação entre diferentes “autores ficcionais”.

É também Bernardo da Mata, o personagem apresentado em *Livro de pré-coisas* quem comparece como figura central do título *O guardador de águas* (2011, p. 245-276), título que apresenta, por si só, uma tensão, no ato de guardar o que, informe, não se subjugam a limites. A obra divide-se em cinco seções, das quais a primeira, homônima e formada por quinze poemas numerados com algarismos romanos, apresenta a peculiaridade de possuir um único com título, o poema III “*Nascimento da palavra*” (p. 248), que aparece com grifo em itálico logo abaixo do algarismo romano. A terceira seção da obra, *Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho* (p. 263-270), possui inusitadamente quatorze poemas (em vez de seis ou treze) numerados com algarismos arábicos seguidos de ponto (14., p. ex.); a quarta, *Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada* (p. 271-274), nove poemas numerados com algarismos romanos; a quinta, *Beija-flor de rodas vermelhas* (p. 275-276), possui, por sua vez, oito pequenos poemas separados por um ponto.

A segunda seção da obra solicita um olhar mais detido sobre sua composição. Sob o título de *Passos para a transfiguração* (p. 259-264), essa parte da obra apresenta uma estrutura peculiar e fixa. Cada um dos seis poemas que a constituem apresenta o algarismo romano que o põe em sequência e é constituído por uma quadra, um desenho e, com fonte em caixa alta, uma frase, conforme o exemplo que segue (OGA, p. 259):

I

Das vilezas do chão
 Vêm-lhe as palavras
 Chega têm ouro
 Até. Chega libélulas.



MURMÚRIOS O RECITAM SOBRE A TARDE

As quadras apresentam o característico choque obtido pela associação de imagens díspares. Na exposta como exemplo, os dois versos iniciais atribuem ao personagem – um “ele” que seria Bernardo – o ato de colher no chão a matéria para a poesia. Os dois versos finais é que manifestam uma primeira tensão, podendo ser neles compreendida uma gradação. Se tais versos se referem ao ato de encontrar as palavras nas vilezas do chão, “*chega têm ouro*” pode caracterizar a riqueza encontrada na vileza. Pode-se, ainda, compreender que a palavra “*libélulas*” represente riqueza mais valiosa do que a simbolizada por “*ouro*”, o que se depreende da estruturação discursiva, na medida em que paralelismo sintático (“*chega têm ouro*”; “*chega [têm] libélulas*”), equipara os termos “*ouro*” e “*libélulas*” e a ordem do discurso pressupõe uma gradação.

Os desenhos que se seguem às quadras não repercutem, ao menos de forma redundante, seus possíveis assuntos. Há, contudo, casos em que se pode perceber uma relação mais direta entre a figura e a frase que aparece logo abaixo, que atua como uma espécie de legenda. No poema *V*, por exemplo, os versos “*seu ombro contribuiu/para o horizonte descer*” (OGA, p. 263) dialogam explicitamente com a figura que aparece com o braço, de comprimento desproporcional, erguido. É lícito afirmar que todos eles

remetem a Bernardo da Mata, figura central de *O guardador de águas*, e tal consideração ratifica-se na leitura de *Escritos em verbal de ave* (2013), derradeira obra de Barros na qual comparecem desenhos da mesma figura relacionada a Bernardo¹¹¹.

O recurso à visualidade, ao desenho no poema, reaparece na obra seguinte, *Concerto a céu aberto para solos de ave* (2011, p. 277-303), na qual a utilização da ambiguidade do termo “*solo*” (“voo solo” ou “solo musical”) em seu título remete já para um adentramento nas fronteiras entre o plano temporal (musical), comum à unidade rítmica correspondente ao verso, e o espacial-pictórico do desenho. O poema indicado pelo número XXIV, da primeira parte da obra, é o que apresenta o referido uso do pictórico associado ao verbal. A exposição iniciada em seu quinto verso relata:

Caligrafei seu nome assim . Mas pode
uma palavra chegar à perfeição de se tornar um
pássaro?
Antigamente podia.
As letras aceitavam pássaros.
As árvores serviam de alfabeto para os Gregos.
A letra mais bonita era a  (palmeira) (...) (CCA, p. 287-288).

Os versos acercam-se do problema da representação do mundo pela linguagem e apontam para relações primevas de sua figuração. Ao pensar a (falta da) potência da palavra em “*chegar à perfeição*” do pássaro, abarca a arbitrariedade do signo linguístico, bem como a alternativa de representação pictórico-figurativa do mundo (“*As árvores serviam de alfabeto para os Gregos*”). O esforço do sujeito em apreender o mundo através da expressão transparece no verso que segue ao trecho transcrito, “*Garatujei meus pássaros até a última natureza*” (CCA, p. 288), cuja escolha verbal revela um ato sempre esboçante, inconclusivo. O substantivo “*garatuja*”, que origina a forma verbal, nomeia os rabiscos infantis ainda rudimentares e desordenados das crianças, comuns a uma fase fundamental do seu desenvolvimento.

3.2.2 Passeio n. 2: a infância

¹¹¹ *Escritos em verbal de ave* trata da morte da personagem Bernardo da Mata e do que seria seu espólio, seus “desobjetos”.

A importância da chamada Fase das Garatujas, que costuma compreender a produção gráfica de crianças até por volta dos quatro anos de idade, é sublinhada pelos estudiosos Viktor Lowenfeld e W. Lambert Brittain pelo fato de constituir o início da atividade expressiva que levará a criança “não só ao desenho e à pintura, mas também à palavra escrita” (1977, p. 117). Ainda segundo os autores, o ato de garatujar, em suas manifestações iniciais, diz mais respeito ao prazer cinestésico, relacionando-se com “o desenvolvimento físico e psicológico da criança, não em alguma tentativa de representação” (p. 119). Só mais tarde, a criança passa a descobrir relações entre o que rabisca e o mundo ao seu redor, algo que culmina com a atribuição de nomes às garatujas, passo fundamental que ocorre por volta dos três anos de idade e que, segundo Lowenfeld e Brittain, indica uma mudança “do pensamento cinestésico para o pensamento imaginativo”, pois se, “antes deste estágio, ela estava satisfeita com os movimentos, (...) agora, passou a ligar esses movimentos com o mundo à sua volta” (1977, p. 123).

A ação primordial da criança que exerce sua conexão com o mundo através da tentativa de expressão e a simultânea percepção de sua conexão estão contidas no poema, que recorre a uma espécie de arqueologia da relação palavra-mundo tanto na dimensão histórica, com a referência a um matiz pictórico na linguagem dos gregos, quanto na dimensão particular do sujeito, que busca expressar “[seus] pássaros” como a criança que o faz no gesto inaugural da expressão de si. A adoção da perspectiva do olhar que descobre pela primeira vez as relações entre o mundo e a forma como pode expressar sua relação com ele através da linguagem culmina, ao fim do poema, com a constatação de que “descobrir novos lados de uma/palavra era o mesmo que descobrir novos lados/do Ser./As paisagens comiam no meu olho” (CCA, p. 287-288).

O mote para a reflexão empreendida pelo sujeito está exposto nos quatro versos iniciais do poema e nasce de uma alegada incapacidade de compreender a significação de uma frase emitida no canto de uma ave: “Ouço uma frase de aranquã: ên-ên? ço-hô!/ahê han? hum?.../Não tive preparatório em linguagem de/aranquã” (CCA, p. 287-288). O primeiro desenho “caligrafado” no quinto verso constitui, portanto, a tentativa de expressar a percepção que o sujeito tem do pássaro. O questionamento que se manifesta a seguir, sobre a (in)capacidade de uma palavra aproximar-se do elemento

da natureza que nomeia (“*pode/uma palavra chegar à perfeição de se tornar um/pássaro?*”), é o que teria levado o sujeito à adoção da prática lúdica infantil. Esta considerada como uma forma mais genuína e livre de relacionar-se com o mundo através da linguagem, posto ela que ainda não estaria mediada pela instrução formal.

Exercícios de ser criança é o nome da primeira das quatro obras de Manoel de Barros dedicadas ao público infantil, publicada em 1999 e é também o modo como o poeta trata os desenhos que figuram em *O guardador de águas*, os quais solicitam uma breve digressão. Em correspondência destinada ao amigo jornalista Pedro Spíndola e por este publicada em *Celebração das coisas: bonecos e poesias de Manoel de Barros* (2006), o poeta afirma: “[e]sses bonecos, você bem sabe, são brincadeiras, são exercícios de ser criança que eu faço para não morrer de tédio, às vezes” (Apud SPÍNDOLA, 2006, p. 84). Se os bonecos de Barros, que surgem em 1989 enquanto ilustrações de *O guardador de águas*¹¹², não correspondem já ao ato de produzir garatujas referido no poema de *Concerto a céu aberto para uso dos pássaros*, assemelham-se, no entanto, a uma outra fase do desenvolvimento expressivo da criança, também descrita por Lowenfeld e Brittain. Os autores nomeiam como “fase esquemática” o período da infância caracterizada pela produção de desenhos semelhantes aos bonecos de Manoel de Barros, nos quais um “esquema humano” completo é perceptível. Tal fase corresponde ao momento em que os desenhos adquirem a forma de um “conceito” que a criança repetirá e que inclui, na sua figuração do homem,

cabeça, corpo, braços e pernas (...). Os olhos serão diferentes do nariz, o símbolo para o nariz será diferente do usado para a boca (...). Usualmente, a criança inclui símbolos separados para as mãos e também para os dedos; e ainda, um símbolo diferente para os pés. A roupa é frequentemente desenhada em lugar do corpo, mas o esquema médio, para a criança de sete anos, inclui a maioria desses pormenores (LOWENFELD; BRITAIN, 1977, p. 184).

As características elencadas pelos estudiosos do desenvolvimento da expressão gráfica infantil ajustam-se ao que se observa nos bonecos de Manoel de Barros,

¹¹² A seção *Passos para a transfiguração*, de *O guardador de águas*, foi publicada sem os desenhos na edição de *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda), em 1990, obra que reúne a produção de Barros até aquele momento. As edições subsequentes de *O guardador de águas* apresentam todas elas os “bonecos” manoelinos.

explicitando a adoção da perspectiva infantil pelo poeta na composição dos desenhos. É interessante notar que, afora os reunidos na obra organizada por Pedro Spíndola, os mesmos reaparecem apenas em *Escritos em verbal de ave*, de 2013, livro que apresenta a concordante epígrafe de Nicholas Behr, “A infância/É a camada Fértil da vida”. Versos colhidos na obra *Menino Diamantino* (2012) de Behr, que apresenta, na sua segunda edição, um bilhete enviado por Manoel de Barros acusando o agrado de sua leitura, no qual o poeta ressalta que “A infância é a nossa pátria mesmo, como disse Rilke” (Apud BEHR, 2012, p. 4).

Os versos do poema de Behr que se seguem aos utilizados por Barros, “Depois/vem o cascalho,/a pedra,/a camada adulta,/estéril, dura,/impermeável: esta” (BEHR, 2012, p. 13), opõem, à fertilidade do imaginário infantil, a esterilidade da vivência adulta do mundo, “impermeável”. Os poetas aproximam-se na consideração da infância enquanto momento que, caracterizado pela ainda ausente formalização do conhecimento, não mediado, possui uma genuína abertura à percepção do mundo, o “olhar furado de nascentes” (PR, p. 436). A adoção de um olhar infantil pode ser considerada, nesse sentido, como uma hipotética manifestação ideal do objetivo do procedimento fenomenológico da redução, o de pôr em suspenso os conhecimentos pré-concebidos acerca do mundo para poder, então, exercer uma percepção e vivência mais plenas dele. Assim, mais que ilustrar ou adornar os poemas, os bonecos de Barros, se vistos enquanto adoção poética das características do desenho infantil, participam não apenas da produção de significado em cada uma das composições, mas também constituem um recurso relacionado à defesa da “ignorância” enquanto um valor, que matiza a obra de Barros.

A infância é um dos caminhos na direção da reunião de sujeito, mundo e linguagem, na direção de um contato não mediado, o retorno às coisas mesmas e ao sujeito enquanto ser que integra o mundo. O desejo de traçar tal caminho aparece já na primeira das obras do *corpus* desta Tese, *Compêndio para uso dos pássaros*, com o sujeito lírico do poema *Um novo Jó* almeja “Ser como as coisas que não têm boca!/Comunicando-me apenas por infusão/por aderências/por incrustações... Ser bicho, crianças,/folhas secas!” (CUP, p. 125). Mais tarde, em *Livro sobre nada*, o desejo manifesta-se novamente com o uso do verbo “garatujar”, que motivou a digressão feita sobre os

bonecos manoelinos. O sexto poema da 2ª parte da obra, nomeada *Desejar ser*, descreve um sujeito que busca as origens, o primitivo, que almeja “*avançar para o começo*”, “[c]hegar ao criancamento das palavras./Lá onde elas ainda urinam na perna./Antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos./Quando a criança garatuja o verbo para falar o que/não tem./Pegar no estame do som” (LSN, p. 347).

3.2.3 Passeio n. 3: os outros, erudição e ignorância

Essa valoração da infância, tão abordada em estudos que exploram a autobiografia ou a memória na obra de Manoel de Barros, pode, portanto, ser considerada enquanto manifestação do desejo do “eu” poético de retornar a um contato original com o mundo e com a linguagem. De par com o apreço pelo olhar infantil, encontra-se a visão que a poesia de Manoel de Barros apresenta sobre os andarilhos, sujeitos tidos como entes absolutamente livres das convenções e, por isso, dotados de um olhar sobre o mundo que pode ser tão virginal ou portador de “*ignorâncias*” como é o de uma criança. O poeta reiteradamente transfere a autoria de determinados poemas para “seus andarilhos”, dentre os quais o mais recorrente é Bernardo da Mata, personagem que é tornado “boneco” e é figura central em *O guardador de águas*.

Esse recurso poético, o de tornar os versos falas alheias, confere uma característica peculiar a algumas das obras de Manoel de Barros, que se apresentam enquanto livros que contêm livros em seu interior. Essa característica formal, que adiantei ao tratar de *Livro de pré-coisas* (obra que apresenta Bernardo ao leitor e que possui essa espécie de livro homônimo em seu interior), está presente desde *Gramática expositiva o chão*, em *Páginas 13, 15 e 16 dos “29 escritos para conhecimento do chão através de S. Francisco de Assis”* (GEC, p. 139-141), atribuído ao homem que fora preso, pois “*entrara/na prática do limo*” (GEC, p. 129). A narrativa que nos apresenta a prisão da personagem, contida na seção *Protocolo vegetal*, direciona já a “*inserção*” de poemas atribuídos ao homem, apresentando a legenda “*Trata de episódio que veio a possibilitar a descoberta de/um caderno de poemas*” (GEC, p. 129).

A estratégia comparece também em *Concerto a céu aberto para solos de ave*, de onde extraí o poema XXIV analisado linhas atrás. O livro, é composto por duas partes, das quais a primeira apresenta como primeiro poema o título *Introdução a um caderno de apontamentos* (CCA, p. 279-282), poema que apresenta a narrativa em terceira pessoa de um episódio ocorrido com o avô do sujeito poético, que teria passado o final de sua vida a viver na copa de uma árvore nascida no porão da casa, que se erguera ao céu levando consigo o avô e seu velho gramofone há anos guardado no porão. A atribuição da autoria dos cinquenta poemas numerados com algarismos romanos seguidos de ponto que se seguem e compõem a seção *Caderno de apontamentos* (CCA, p. 283-294), obra dentro da obra, é atribuída ao avô no trecho final de *Introdução a um caderno de apontamentos*:

Doze dias antes de sua morte meu avô me
entregou um CADERNO DE APONTAMENTOS.
Os pássaros iam carregando os trapos
esgarçados do corpo do meu avô.
Ele morreu nu.
Falam que meu avô, nos últimos anos, estava
sofrendo do moral.
Por tudo que leio nesses apontamentos, pela
ruptura de certas frases, fico em dúvida se esses
escritos são meros delírios ônticos ou mera
sedição de palavras.
Metade das frases não pude copiar por ilegíveis (CCA, p. 282).

O artifício observado em Manoel de Barros, de conferir a outros a autoria dos poemas¹¹³ e, mais do que isso, de livros ou “cadernos” manifesta o uso na poesia de um característico e extremamente conhecido recurso do gênero romanesco. Essa forma de inserção na obra de discursos que seriam alheios é, por exemplo, a tática empregada em *Sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, no qual um personagem-narrador assume-se enquanto aquele que reuniu cuidadosamente os escritos do protagonista, abrindo o canônico romance com a seguinte justificativa: “[t]udo aquilo que me foi dado encontrar na história do pobre Werther, eu ajuntei com

¹¹³ O fenômeno faz pensar, inevitavelmente, em uma proximidade com a heteronímia pessoana, sobre a qual Adalberto Müller trata ao investigar a construção de “duplos” na poesia de Barros, em texto que abordei antes (cf. MÜLLER, 2010, p. 25).

diligência e agora deposito à vossa frente” (GOETHE, 2016, p. 13); e encaminhando-o para seu desfecho de um modo que reforça a isenção do narrador na medida em que reconhece as lacunas de sua pesquisa que, no entanto, teria sido levada “a cabo com esforço, metendo no meio da narrativa as cartas que nos restam daquele que se despediu, sem desprezar o mais pequeno dos bilhetes encontrados” (GOETHE, 2016, p. 133).

Esse tipo de estratégia narrativa não se manifesta, evidentemente, apenas enquanto o recurso estrutural central de uma obra, como ocorre com o romance de Goethe, podendo comparecer de formas e intensidades variadas. Mikhail Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2010), trata o fenômeno enquanto uso de “gêneros intercalados”, arranjo narrativo que consiste na inserção de “cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia” que promovem “diferentes *disfarces de autor*”¹¹⁴ (BAKHTIN, 2010, p. 123). No poema de Barros, sujeito poético explicita sua isenção em relação ao que contém o *Caderno de apontamentos* deixado pelo avô através da declaração presente no verso final do poema, “*Metade das frases não pude copiar por ilegíveis*”, designando-se como uma espécie de “editor” e transferindo ao avô a total responsabilidade sobre a natureza dos versos que se apresentarão no caderno então “transcrito”.

Além disso, os versos “*Falam que meu avô, nos últimos anos, estava/sofrendo do moral*” sugerem que o avô-autor já não estaria mentalmente são quando da escritura do caderno, o que, no contexto da poesia de Manoel de Barros, atribui-lhe valor maior. Como nos instrui um poema de outra obra, o título *Poesia, s.f.*, de *Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos*, a palavra “*poesia*” “*designa também a armação de objetos lúdicos/com emprego de palavras imagens cores sons etc./– geralmente feitos por crianças pessoas esquisitas/loucos e bêbados*” (APA, p. 189) [grifos meus]. Esses quatro tipos de entes, tão próximos em sua inadequação ao convencional quanto o estão nos versos acima, nos quais não estão apartados por vírgulas, são os seres eleitos, por sua capacidade de praticar a “*armação de objetos lúdicos*”, para dividir a autoria nas obras de Manoel de Barros.

¹¹⁴ O poema XV. da seção *Sabiá com trevas de Arranjos para assobio* (BARROS, 2011, p. 186-188) apresenta-se enquanto uma forma diversa do uso de gêneros intercalados. Ele é construído no formato de uma entrevista, com características muito semelhantes das concedidas por escrito pelo poeta.

Na segunda parte de *Concerto a céu aberto para solos de ave*, nomeada *Caderno de andarilho* (CCA, p. 295-303), quem comparece para assumir a autoria do caderno é o personagem Aristeu¹¹⁵. A atribuição poética da produção do discurso não é tão clara quanto se apresenta em *Caderno de apontamentos*, sendo presumida pelos títulos, pela natureza e pela ordem dos poemas da seção. Nos três poemas iniciais da seção, é a voz do sujeito poético que nos apresenta Aristeu que está presente. O primeiro deles, *Apresentação*, dá conta de expor a desimportância do personagem através da citação extraída do conto *O capote*, de Nikolai Gogól. Segundo o sujeito do poema, a caracterização de Akaki Akakievitch feita por Gogól poderia ser atribuída a Aristeu, “[u]m homem que desceu à sepultura sem ter/realizado um só ato excepcional” (CCA, p. 295)¹¹⁶.

Apresentação também informa da relação entre Aristeu e o sujeito poético, que exercera “alguns anos ao lado de Aristeu a/profissão de urubuzeiro (o trabalho era/espantar os urubus dos tendais de uma/charqueada)” (CCA, p. 295). A convivência no trabalho com Aristeu enriqueceu com a “ignorãça” o sujeito, que reconhece que através do ofício de urubuzeiro praticado com o personagem desimportante “os nossos/desconhecimentos aumentaram bem./As coisas sem nome apareciam melhor” (CCA, p. 295-296). Os dois poemas seguintes reforçam o valor do contato (de Aristeu) com o inominado; *Retrato* afirma que “[s]eus cantos eram cheios de nascentes./pregava-se nas coisas quanto aromas” (CCA, p. 296) e *Prefácio* sustenta que as coisas “foram feitas (todas as coisas) –/sem nome” e, somente no momento em que “vendo o Homem/que as moscas não davam conta de iluminar o/silêncio das coisas anônimas –/passaram essa tarefa para os poetas” (CCA, p. 296-297).

O *Caderno de andarilho* é a peça poética final da seção e compõe-se de sessenta e quatro pequenos poemas na forma de aforismos separados uns dos outros por um ponto, da mesma maneira como se apresenta a estrutura da seção *Livro de pré-coisas*,

¹¹⁵ O nome remete à mitologia Grega, na qual Aristeu, pastor e apicultor, figura como filho de Apolo e de Cirene.

¹¹⁶ O poema *Páginas 13, 15 e 16 dos “29 escritos para conhecimento do chão através de S. Francisco de Assis”*, que também manifesta o recurso dos gêneros intercalados, apresenta uma nota de rodapé que também estabelece intertexto com o conto de Gogol. Nela, o “homem” do poema é também comparado ao personagem de *O capote*: “Como Akaki Akakievitch, que amava só o seu capote, /ele bate continência para pedra! / Ele conhece o canto do mar grosso dos pássaros, / a febre / que arde na boca da ostra / e a marca do lagarto na areia. / Esse homem / é matéria de caramujo” (GEC, p. 141).

da obra de mesmo nome. As seções das duas obras guardam ainda identidade de conteúdos e estrutura de composição dos aforismos poéticos, que apresentam constantemente uma visão inusitada sobre as coisas do mundo, característica também partilhada por alguns momentos aforísticos de *Caderno de apontamentos*.

Bernardo de *Livro de pré-coisas*, o avô de *Caderno de apontamentos* e Aristeu de *Caderno de andarilho* possuem tons discursivos muito semelhantes quando tratam das coisas do mundo. Bernardo diz, por exemplo, que “*Vaga-lumes driblam a treva*” (LPC, p. 228); ou que “*Ermo se toca em sanfona*” (LPC, p. 230); o avô, ainda que tendo seu discurso diferenciado por relatar suas experiências e lembranças¹¹⁷ e, conseqüentemente, fugir do tom de aforismo pelo uso recorrente da primeira pessoa, diz, por exemplo, “*Sabiá de setembro tem orvalho na voz./De manhã, ele recita o sol*” (CCA, p. 283), ou “*Atrás do voo dos patos seguem os restos do dia...*” (CCA, p. 290); e Aristeu, cujo *Caderno* é todo feito de declarações poéticas peremptórias, instrui o leitor sobre a vivência das coisas do mundo e da poesia, em sentenças como “*Melhor para entardecer é encostar em árvore*” (CCA, p. 297), “*A água lírica dos córregos não se vende/em farmácia*” (CCA, p. 298), “*Uma coisa que o homem descobre de tanto seu encosto/no chão é o êxtase do nada*” (CCA, p. 299), ou “*Quando as aves falam com as pedras e as rãs/com as águas – é de poesia que estão falando*” (CCA, p. 300).

3.2.4 Passeio n. 4: a assunção da ignorância

O poema de abertura da primeira das três partes de *O livro da ignorância*, intitulada *Uma didática da invenção*, embora não seja atribuído a nenhuma figura representativa de uma existência desimportante do ponto de vista do comumente considerado útil, nenhum andarilho ou louco, manifesta uma linha de continuidade em suas proposições e na forma como as manifesta. A lista de saberes, ou melhor, de desaprendizados que o poema propõe assemelha-se muito aos discursos de Bernardo ou Aristeu:

¹¹⁷ Os poemas VIII, XIV, XXV, XXXIII e XXXIV de *Caderno de apontamentos* reforçam essa característica memorial, ao apresentarem o termo “lembrança”, posto entre parênteses, ao lado do número que os intitula.

Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber:

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

Desaprender oito horas por dia ensina os princípios (LI, p. 307).

O desaprendizado que o sujeito adquire produz, na primeira parte de *O livro das ignorâncias*, um discurso que ressoa aquele encontrado nos textos alheios inseridos pelo recurso à estratégia dos gêneros intercalados. No entanto, já não apresenta a clara distinção entre o “discurso de representação” e o “discurso representado” (BAKHTIN, 2010, p. 123), característica do fenômeno de transferência da autoria. Até então, o distanciamento entre o sujeito do poema, que se apresentava como um narrador ou espécie de editor, era mantido, seja de forma mais sutil, como através do usos do grifo a destacar palavras grafadas com ortografia incorreta, em *Poeminhas pescados em uma fala de João* (CUP, p. 103-105), ou no caso da distinção entre a natureza discursiva dos poemas como elementos pré-textuais¹¹⁸ de *Caderno de andarilho*; seja de forma mais clara, através do relato da forma como o sujeito obteve os textos que então apresenta, como ocorre nos poemas I de *Protocolo vegetal* (GEC, p. 129-130) e *Introdução a um caderno de apontamentos* (CCA, p. 279-282).

Dentre os vinte e um pequenos poemas que compõem *Uma didática da invenção*, encontram-se frases que poderiam ter sido pronunciadas por João, pelo avô de *Caderno de apontamentos*, por Bernardo da Mata ou por Aristeu. Nelas, extingue-se o afastamento entre o sujeito dos poemas e os outros que costuma convocar – ele passa a partilhar de uma natureza semelhante no olhar e produz falas como “[f]ormigas

¹¹⁸ Refiro-me aos poemas *Apresentação*, *Retrato* e *Prefácio* (CCA, p. 295-297).

carregadeiras entram em casa de bunda" (LI, p. 308), "[n]ão tem altura o silêncio das pedras" (LI, p. 309) ou "[e]m casa de caramujo até o sol encarde" (LI, p. 311).

Em outros momentos, retorna a força do distanciamento entre a ótica dos personagens e a do sujeito-autor, ao qual se pode tratar por Manoel, visto que é nomeado no poema VII da terceira parte de *O livro das ignoranças*, no qual assume a voz:

Descobri aos 13 anos que o que me dava prazer nas leituras não era a beleza das frases, mas a doença delas.
Comuniquei ao Padre Ezequiel, um meu Preceptor, esse gosto esquisito.
(...)
Ele fez um limpamento em meus receios.
O Padre falou ainda: Manoel, isso não é doença, pode muito que você carregue para o resto da vida um certo gosto por nadas... (LI, p. 327).

A manutenção do bom senso solicita, certamente, não confundir o Manoel de Barros biográfico daquele que tem vida dentro dos livros, os dois diferentes seres dos quais nos fala o poema *Os dois*, da obra *Poemas rupestres*, dos quais "[o] primeiro é fruto do amor de João e Alice./O segundo é letral:/É fruto de uma natureza que pensa por imagens./Como diria Paul Valéry" (PR, 445). É esse Manoel letral, que se define recorrendo ao nome do poeta francês enquanto "argumento de autoridade", quem mantém da mesma maneira a força do distanciamento entre si e os outros que convoca nas obras.

Assim é que a erudição estabelece tensão com a "ignorância" em certos poemas de *Uma didática da invenção*, seja com semelhante referência a nomes de relevo, como nos poemas VIII e XI, "Um girassol se apropriou de Deus: foi em Van Gogh" (LI, p. 309) e "Adoecer em nós a natureza:/Botar aflição nas pedras/(Como fez Rodin)" (LI, p. 310); seja através do uso de uma variedade linguística mais formal ou, ainda, através da demonstração de um uso consciente do primitivo, do vulgar, da "ignorância" ou da inocência como instrumentos de poesia, manifesta no metapoema XV, que recomenda: "ao lado de um/primal deixe um termo erudito. Aplique na aridez/intumescências. Encoste um cago ao sublime. E no/solene um pênis sujo" (LI, p. 310).

Manoel apresenta-se como aquele que vivencia tal tensão no caminho da poesia, para a qual encontra um acesso na valoração da “ignorância”. O poema XXI, que fecha a seção *Uma didática da invenção*, trata do modo como o saber e o desconhecer habitam juntos o discurso do poeta:

Ocupo muito de mim com o meu desconhecer.
 Sou um sujeito letrado em dicionários.
 Não tenho que 100 palavras.
 Pelo menos uma vez por dia me vou no Morais ou
 no Viterbo –
 A fim de consertar a minha ignorância,
 mas só acrescenta.
 Despesas para minha erudição tiro nos almanaques:
 – Ser ou não ser, eis a questão.
 Ou na porta dos cemitérios:
 – Lembra que és pó e que ao pó tu voltarás.
 Ou no verso das folhinhas:
 – Conhece-te a ti mesmo.
 Ou na boca do povinho:
 – Coisa que não acaba no mundo é gente besta
 e pau seco.
 Etc
 Etc
 Etc
 Maior que o infinito é a encomenda (LI, p. 312).

Morais e Viterbo, que se mostram incapazes de “consertar [a] ignorância” manoelina, correspondem a Antônio de Moraes Silva, autor de *Diccionario da Lingua Portugueza composto pelo Padre D. Rafael Bluteau, reformado, e acrescentado por Antonio de Moraes Silva, natural do Rio de Janeiro*, com primeira edição em Lisboa (1789)¹¹⁹, e frei Joaquim de Santa Rosa de Viterbo, que produziu em 1798 a obra *Elucidário das palavras, termos e frases, que em Portugal antigamente se usaram, e que hoje regularmente se ignoram: obra indispensável para entender sem erro os documentos mais raros e preciosos que entre nós se conservam. Publicado em beneficio da literatura portuguesa, e dedicado ao Príncipe Nosso Senhor*¹²⁰. A alternativa mais eficaz para acrescentar a genuína “erudição”, baseada na “ignorância”, Manoel encontra em frases de “almanaques”, na “porta dos cemitérios” nas

¹¹⁹ Disponível para consulta em formato eletrônico no sítio da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (USP) em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5412>>. Acesso em: 22 out. 2017.

¹²⁰ Disponível para consulta em formato eletrônico no sítio da Biblioteca Nacional de Portugal, em: <<http://purl.pt/13944>>. Acesso em: 22 out. 2017.

“folhinhas” (calendários de parede, geralmente com imagens e aforismos) e “na boca do povinho”, que citam, respectivamente, Shakespeare, o livro bíblico de *Gênesis*, a máxima socrática e, ao lado das referências canônicas, a expressão “*Coisa que não acaba no mundo é gente besta/e pau seco*”. Mais do que promover o nivelando entre o erudito e o popular, o tom irônico do poema valora este em detrimento daquele.

Na segunda parte de *Livro das ignoranças, Os deslimites da palavra* (LI, p. 313-322), é o canoeiro Apuleio¹²¹ quem dá lições de “*ignorância*” através de seu caderno. O poema de abertura, *Explicação desnecessária*, contextualiza o intercalar de gêneros e coloca Manoel enquanto a figura distanciada que edita os escritos alheios¹²²:

Na enchente de 22, a maior de todas as enchentes do Pantanal, canoeiro Apuleio vogou três dias e três noites por cima das águas, sem comer sem dormir — e teve um delírio frásico. A estórea aconteceu que um dia, remexendo papéis na Biblioteca do Centro de Criadores da Nhecolândia, em Corumbá, dei com um pequeno Caderno de Armazém, onde se anotavam compras fiadas de arroz feijão fumo etc. Nas últimas folhas do caderno achei frases soltas, cerca de 200. Levei o manuscrito para casa. Lendo as frases com vagar imaginei que o desolo a fraqueza e o medo talvez tenham provocado, no canoeiro, uma ruptura com a normalidade. Passei anos penteando e desarrumando as frases. Desarrumei o melhor que pude. O resultado ficou esse. Desconfio que, nesse caderno, o canoeiro voou fora da asa (LI, p. 313).

À explicação, que atribui a criação de Apuleio, seu “*um delírio frásico*”, a uma provável “*ruptura com a normalidade*” provocada pela fome e pela sede, segue-se o que teria sido extraído do caderno de “*compras fiadas*” e “*desarrumado*” o melhor possível por Manoel. Os poemas estão divididos em três seções, correspondentes aos três dias e noites em que o canoeiro teria ficado à deriva nas águas da enchente, e indexados por algarismos separados por um ponto, dos quais o primeiro indica o dia de escritura

¹²¹ Claudia Caimi e Maurício dos Santos Gomes identificam a presença de um intertexto para o Apuleio manoelino na obra do escritor latino Lucius Apuleius, o seu “*Asno de ouro*”, em artigo publicado em 2005: CAIMI, Claudia; GOMES, Maurício dos Santos. Entre os destroços de Babel (sobre a dialética da perda em Manoel de Barros). *RECORTE*: revista eletrônica do Mestrado em Letras: Linguagem, Cultura e Discurso da UNINCOR, Vol. 12, N. 2, p. 1-14, jul.-dez. 2015.

¹²² O poema IV de *Uma didática da invenção*, 1ª parte de *O livro das ignoranças*, refere um “*Tratado das grandezas do ínfimo*”, título que acrescido do adjetivo “*geral*” ao termo “*tratado*” nomearia o décimo quinto livro de Manoel de Barros, publicado em 2001, oito anos depois de *O livro das ignoranças*.

e o segundo, o número do poema. No total, são 20 poemas, sete nas duas primeiras seções (*Dia um* e *Dia dois*) e seis na última (*Dia três*), a maioria deles com as características dos “*impossíveis verossímeis*” “*desenhos verbais*” de Barros.

As frases, talvez provocadas pela “*ruptura com a normalidade*” vivida pelo canoeiro, versam muitas vezes sobre as transformações do homem entregue ao meio, “[*d*]esfrutado entre bichos/raízes, barro e água” (CUP, p. 123), como se deu com o “*novo Jó*” de *Compêndio para uso dos pássaros*. É o que ocorre em momentos como “1.6 *Tenho o ombro a convite das garças*” (LI, p. 316), “2.2 (...) *Desenvolvo meu ser até encostar na pedra*” (LI, p. 317), “2.3 *Escuto a cor dos peixes*” (LI, p. 317), ou “2.5 *Essas coisas me mudam para cisco*” (LI, p. 318). Em outros momentos, a reflexão sobre a potência da linguagem e sua relação com o sujeito e as coisas do mundo, visível *Concerto a céu aberto para solos de ave*, é quem comparece acrescida da defesa da “*ignorãça*”, como em 1.7, “*Do que não sei o nome eu guardo as semelhanças.(...)/Desculpem-me a falta de ignorãças./Não uso de brasonar*” (316), em ou no primeiro registro do *Dia dois*, “*Não oblitero moscas com palavras./Uma espécie de canto me ocasiona./Respeito as oralidades./Eu escrevo o rumor das palavras./Não sou sandeu de gramáticas./Só sei o nada aumentado*” (LI, p. 316-317).

Junto da valoração do “*dessaber*”, da simplicidade, da “*ignorãça*”, da celebração da vivência aderida ao natural e do enlouquecimento da linguagem em Apuleio, o desejo das origens é manifesto pelo canoeiro. No poema final de *Os deslimites da palavra*, suas palavras expõem a vontade de “*haver a umidez de uma fala de rã./Quer[er] enxergar as coisas sem feitiço*” (LI, p. 320). Na terceira parte de *O livro das ignorãças, Mundo pequeno*, essas constantes temáticas reaparecem e já não ficam circunscritas a vozes de personagens alheios – a voz predominante é a do Manoel “*letral*”, nomeado pelo Padre Ezequiel no poema VII da seção, do qual transcrevi um trecho antes.

3.2.5 Passeio n. 5: “o melhor de mim sou eles”

O poema de abertura de *Mundo pequeno* fornece algumas imagens que se prestam a ratificar a preponderância autoral do sujeito poético manuelino, posto que constituem referências contínuas na obra de Barros e de matiz biográfico. É o caso da referência ao rio que fica aos fundos da casa de sua infância e que aparecera em *A fuga*,

de *Livro de pré-coisas*, “as casas com rio nos fundos/adquirem gosto de infância. Isso eu sei de me ser” (LPC p. 233), em trechos de *Concerto a céu aberto para solos de aves*, como “Atrás de nossa casa trabalha um rio/O alumínio dos peixes vislumbra” (CCA, 284) e “Perto do rio tenho sete anos/(Penso que o rio me aprimorava.)” (CCA, p. 288), e no poema XIX da primeira seção de *O livro das ignoranças*:

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a
 imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás
 de casa.
 Passou um homem depois e disse: Essa volta que o
 rio faz por trás de sua casa se chama enseada.
 Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que
 fazia uma volta atrás de casa.
 Era uma enseada.
 Acho que o nome empobreceu a imagem (LI, p. 311).

Nele, o rio comparece como imagem que se associa à memória da lúdica visão infantil do mundo e, além de promover a recorrente reflexão acerca da relação entre a linguagem e aquilo a que ela nomeia, envolve a meditação acerca da perda de um ato de conhecimento desse mundo que se dá com o acesso às maneiras instituídas de concebê-lo e nomeá-lo. No poema I de *Mundo pequeno*, a imagem do rio da infância ressurge com a mesma valoração do olhar infantil mesclada com um tom memorialístico e certo telurismo:

O mundo meu é pequeno, Senhor.
 Tem um rio e um pouco de árvores.
 Nossa casa foi feita de costas para o rio.
 Formigas recortam roseiras da avó.
 Nos fundos do quintal há um menino e suas latas
 maravilhosas.
 Seu olho exagera o azul.
 Todas as coisas deste lugar já estão comprometidas
 com aves.
 Aqui, se o horizonte enrubesce um pouco, os
 besouros pensam que estão no incêndio.
 Quando o rio está começando um peixe,
 Ele me coisa
 Ele me rã
 Ele me árvore.
 De tarde um velho tocará sua flauta para inverter os
 ocasos (LI, p. 323).

Na mesma medida em que os versos revelam sua autoria, mostrando-se ao leitor enquanto falas de um Manoel “letral” que rememora uma infância na qual o olhar “*exagera o azul*”, revelam nele um estado de entrega ao mundo natural semelhante ao daqueles a quem atribuíra a autoria em momentos anteriores: o rio o modifica para “*coisa*”, “*rã*” e “*árvore*”. Tal transformação promovida pelo rio quando ocorre no sujeito da enunciação, marcado pelo uso do pronome “me” que o diferencia do “*menino*” nos “*fundos do quintal*” com “*suas latas/maravilhosas*”.

O leitor da obra manoelina, acostumado a referências poéticas sobre a infância, pode perceber que o poema opera um jogo de identidade e alteridade que se manifesta de modo anacrônico, com o Manoel sujeito da enunciação, presumivelmente adulto, rememorando a si mesmo enquanto outro, o menino do enunciado. Contudo, se os sujeitos pertencem a temporalidades diversas, partilham de uma dimensão espacial, posto que o Manoel “adulto” refere-se às “*coisas deste lugar*”, a um “[*a*]qui”. Essa nuance é fruto da temporalidade presente adotada no discurso memorialístico do poema – um presente que não manifesta, contudo, uma atualidade localizável em relação aos horizontes do passado e do futuro.

É um presente denso que permite o comparecimento simultâneo do ser desdobrado que se aborda infante como alteridade, e do menino, manifestação desta. Permite, por conseguinte, que a dimensão realmente envolvida nas memórias afetivas, a do espaço, prevaleça como força do poema. Como postulam as reconhecidas reflexões de Gaston Bachelard, “[n]ão podemos reviver as durações abolidas”, podemos apenas “pensá-las na linha de um tempo privado de qualquer espessura”, pois a memória é intrinsecamente conectada à espacialidade, é “no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências” e, portanto, as recordações são “tanto mais sólidas quanto mais bem especializadas” (BACHELARD, 2005, p. 28-29).

Também em Bachelard encontra-se referência ao contato com o mundo e a linguagem não mediado pelo saber formal como fonte de poesia, tema que impera em *Livro das ignorâncias*. Na introdução de *Poética do espaço*, o filósofo francês trata a imagem poética enquanto fenômeno que “não tem necessidade de um saber”, “dádiva de uma

consciência ingênua” que, em sua expressão, “é uma linguagem de criança” (2005, p. 4). Mais adiante, recorrendo às reflexões críticas do poeta francês Jean Lescure acerca da obra do pintor Charles Lapicque, Bachelard ressalva que o não saber “não é uma ignorância, mas um ato difícil de superação do conhecimento” e, na “poesia, o não-saber é uma condição prévia”, pois “a vida da imagem está toda em sua fulgurância, no fato de que a imagem é uma superação de todos os dados da sensibilidade” (BACHELARD, 2005, p. 16). Nesse sentido, o rememorar do poema *I* de *Mundo pequeno* – o encontro com a infância, com o olhar do menino que exagera o azul, com o rio que transmuta o sujeito – pode ser lido como um percurso no qual Manoel revive um espaço em que o contato com o mundo e sua expressão podiam ser menos mediados, porque mais plenos de “ignorância”.

Nos três poemas seguintes da seção, Manoel segue a palmilhar suas *memórias inventadas*¹²³, acedendo à “ignorância” a partir do relato do contato com outros entes que teriam povoado suas vivências em Corumbá. O poema *II* fala de “*Bugre Felisdônio*”, “*de Ignácio Rayzama e de Rogaciano*”, entes que tinham por desvio o hábito de “*cata[r] pregos na beira do rio para enfiar no/ horizonte*”. É de Bugre Felisdônio que advém a lição que ilustra o verso final do poema, “*as coisas que não existem são mais/bonitas*”, lição dada em um dia em que estava “*comendo papel nas/ruas de Corumbá*” (LI, p. 324). No poema seguinte, é “*Malafincado*” o personagem quem assume o papel de figura portadora da “ignorância”, ente que parecia “*feito de restos*”, que “[g]ostava de desnomear” (LI, p. 324) e que, chamou “[t]raços de letras que um dia encontrou nas pedras de/uma gruta” de “*desenhos de uma voz*” (LI, p. 325). Por fim, o poema *IV* conta do “*Caçador (...)* de rãs ensandecidas” chamado “*Sombra-boa*”, sujeito que “*tem hora que entra em pura/decomposição lírica*”, dizendo coisas como “[a]romas de tomilhos/dementam cigarras” (LI, p. 325).

O poema *V* apresenta uma descrição do comportamento dos “*lagartos curimpãpãs*”, espécie de animal que aparecera no poema 1.4 da narrativa de Apuleio,

¹²³ Para um olhar sobre a autobiografia na obra de Barros, cuja abordagem extrapola os limites desta Tese, além dos trabalhos aqui apresentados na seção “Sobre Manoel de Barros”, é proveitosa a leitura de *Chaves de memórias em Memórias inventadas, de Manoel de Barros* (SOUZA, 2012). Nele, a autora sustenta que o menino das memórias manoelinas “só tem existência na confluência da descoberta da literatura e seus temas poéticos; melhor dito, nas ressignificações para aquilo que sempre foi desprezado pelo cânone” e que, nesse sentido, a memória de Manoel “obedece ao critério da seleção de imagens nas quais os valores afetivos demarcam a poesia que surge das pequenas coisas, dos seres ínfimos” (2012, p. 110).

da seção *Os deslimites da palavra*, “Lagarto curimpãpã se agarrou no meu remo” (LI, p. 315). Na exposição das características dessa espécie de lagartos que “[a]parecem de sempre (...) encostados em/muros decadentes – Onde se criam devassos” e que possuem uma limitação no olhar, “pouco favorecidos de horizontes” (LI, p. 326), um outro recurso é utilizado para a transferência da autoria plena do poema. Em lugar de convocar as vozes de personagens desviados do estado comum, “sem pensa” (LSN, p. 343) como Bernardo, ou acometidas por uma “ruptura com a normalidade” (LI, p. 313), tal qual Apuleio ou Felisdônio, o que isenta ou torna parcial a responsabilidade da voz do poeta sobre o discurso é o conteúdo dos parênteses que precede o verso final do poema: “(Essas notícias foram colhidas por volta de 1944,/entre os índios chiquitanos, na Bolívia)” (LI, p. 326). No poema VI, em vez de inserir-se entre parênteses no corpo do poema, a referência à fonte comparece na forma de uma nota de rodapé:

De primeiro as coisas só davam aspecto
 Não davam ideias.
 A língua era incorporante.
 Mulheres não tinham caminho de criança sair
 Era só concha.*

* Era só concha: está nas Lendas em Nheengatu e Português, na *Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*, v. 154. (LI, p. 326)

A inserção de uma fonte atua como uma espécie de argumento de autoridade e, também, dada a transferência da autoria, como espécie de “álibi”, transferindo a responsabilidade sobre os discursos plenos de “*decomposições líricas*” para esses entes desviados, afeitos a “*enfiar [pregos] no/horizonte*”. Além disso, a referência exposta em notas de rodapé, bem como o uso dos outros gêneros intercalados como as inserções poéticas na forma de livros, cadernos ou verbetes, como ocorre em *Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos* (APA, p. 189-192), participam da tensão entre a reivindicação da obra como organismo autônomo, de papel, que dialoga com elementos intrínsecos à tradição escrita, e a referencialidade sempre implicada nas escolhas imagéticas do poeta, plenas de seres e espaços do mundo.

O caráter irresoluto dessa tensão explicita-se na medida em que se observa que o poema VI assume a estrutura de uma narrativa mítica, ao abordar um momento primevo. Nele, as coisas se dariam por si, não mediadas pelas ideias erigidas sobre elas, “[d]e primeiro as coisas só davam aspecto/Não davam ideias”. A referência é a um tempo passado não localizável na perspectiva contínua da temporalidade histórica, aquela temporalidade “primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’” do qual nos fala Mircea Eliade¹²⁴ (2011, p. 11), quando, no caso da narrativa do poema de Barros, haveria a primazia das coisas do mundo precedendo a linguagem que posteriormente viria a designá-las.

Em outros termos, evidencia-se um contraste entre o distanciamento do sujeito da enunciação (Manoel) manifesto na nota de rodapé que integra o poema, que o associa ao universo da cultura letrada, e o assunto do poema. Este coloca os seres do mundo em primeiro plano e inverte, dessa forma, a hierarquia do mito fundador da cultura cristã, o “[n]o princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus./Ele estava no princípio com Deus./Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez”, do *Evangelho segundo João* (BÍBLIA SAGRADA, 1969, p. 112). De mesma natureza é o poema XI, outra narrativa de origem a sustentar que

[o] mundo não foi feito em alfabeto. Senão que/primeiro em água e luz. Depois árvore. Depois/lagartixas. Apareceu um homem na beira do rio./Apareceu uma ave na beira do rio. Apareceu a/concha. E o mar estava na concha” (LI, p. 329).

Em XI, à semelhança do poema V, é o conteúdo dos parênteses que compõem os dois versos finais que atribui a fonte do que nele está expresso, dizendo “(Rogaciano era índio guató e me contou essa/cosmologia.)” (LI, p. 330).

No poema VII, como referi antes, é nomeado o sujeito “Manoel”. Além disso, a ele é atribuída uma característica que pode ser identificada como ponto em comum com os sujeitos que, por seus comportamentos desviados do corriqueiro, alcançam um contato com o mundo e a linguagem marcado pela “ignorância”, ou seja, mais próximo

¹²⁴ Eliade diz-nos, em uma de suas definições de mito, que “ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos entes sobrenaturais, uma realidade passou a existir” (2011, p. 11).

do que seria um contato primitivo, não mediado. O mesmo “*Padre Ezequiel*” que nos informa por um vocativo do nome “*Manoel*”, pergunta a este, na narrativa do poema: “[v]ocê não é de bugre? – ele continuou./Que sim, eu respondi./Veja que bugre só pega por desvios, não anda em/estradas –/Pois é nos desvios que encontra as melhores/surpresas e os ariticuns maduros” (LI, p. 327). A ênfase do distanciamento entre o sujeito poético Manoel, que atua nos poemas anteriores como um narrador que registra o que colhe nas fontes primitivas, e os entes “desviados” reduz-se na mesma medida em que a primeira pessoa do discurso passa a estar mais presente.

A partir do poema VII, o “eu” deixa de circunscrever-se aos comentários que transferiam a responsabilidade sobre o conteúdo do discurso para os outros. Assim se dá, por exemplo, no poema VIII, que apresenta uma interessante abordagem dos limites entre o sujeito e o mundo como alteridade:

[t]oda vez que encontro uma parede
 ela me entrega às suas lesmas.
 Não sei se isso é uma repetição de mim ou das
 lesmas.
 Não sei se isso é uma repetição das paredes ou de
 mim.
 Estarei incluído nas lesmas ou nas paredes?” (LI, 328),

O sujeito que reflete parece ainda hesitante e prossegue sua busca nos outros nos poemas X, sobre Andaleço, que “*Crescera que nem craca nos cascos dos navios*” a ponto de sê-los, “*Andaleço era o navio Etrúria*”, e possuía “[a] doce independência de não escolher!” (LI, p. 329); e XII, sobre Bernardo, que “*é quase árvore./Silêncio dele é tão alto que os passarinhos ouvem/de longe./E vêm pousar em seu ombro./Seu olho renova as tardes*” (LI, p. 330). Em ambos, o recurso aos parênteses ressurgiu e delimita a presença do sujeito Manoel, apresentando em X uma justificativa à declaração sobre Andaleço “(Se a palavra é a posse da coisa nomeada, o Etrúria/era ele mesmo, o Andaleço.)” (LI, p. 329); em XII, uma pergunta com aspecto atônito acerca do alcance da “*ignorância*” de Bernardo em seu estado de quase árvore, “(Pode um homem enriquecer a natureza com a sua/incompletude?)” (LI, p. 330).

Pode-se sustentar que nos dois poemas finais de *Livro das ignorâncias*, o caráter notadamente referencial denota uma assunção plena da autoria do conteúdo do

discurso. O poema XIV narra o modo como o sujeito viveu “[d]e 1940 a 1946” “em lugares decadentes onde o/mato e a fome tomavam conta das casas, dos seus/loucos, de suas crianças e de seus bêbados” e que tal vivência envolvia achar “que a partir de ser inseto o homem poderia/entender melhor a metafísica” e necessitar “ficar pregado nas coisas vegetalmente/e achar o que não procurava” (LI, p. 331). O poema que encerra a obra, intitulado *Autorretrato falado* é, como presume o título, ainda mais explícito, e declara: “[j]á publiquei 10 livros de poesia; ao publicá-los me/sinto como que desonrado e fujo para o/Pantanal onde sou abençoado a garças” (LI, p. 332). A declaração expõe novamente a polaridade entre cultura letrada, a publicação de livros que adjetiva o sujeito com “desonra”, e a vivência de um mundo que, entretanto, é tão poético quanto o dos livros, posto que o sujeito recebe a benção “a garças”.

Naquilo que concerne à tensão percebida entre o “eu” que registra o discurso e a vivência da “ignorância” observada nos outros, apresenta-se uma solução possível através da assimilação dessa “ignorância” celebrada na alteridade. Um dos versos de XIV, “[a]li me anonimei de árvore” (LI, p. 331) é uma breve amostra do sujeito Manoel vivenciando o que se manifesta plenamente em Bernardo ou Andaleço, por exemplo, exercício do aprendizado da “ignorância” que, no poema XIII, exprime-se de modo mais amplo:

Estou atravessando um período de árvore.
 O chão tem gula de meu olho por motivo que meu
 olho tem escórias de árvore.
 O chão deseja meu olho vazado pra fazer parte do
 cisco que se acumula debaixo das árvores.
 O chão tem gula de meu olho por motivo que meu
 olho possui um coisário de nadeiras.
 O chão tem gula de meu olho pelo mesmo motivo
 que ele tem gula por pregos por latas por folhas.
 A gula do chão vai comer o meu olho.
 No meu morrer tem uma dor de árvore (LI, p. 330-331).

A excelência do chão no desaprendizado da “ignorância”, meio de retorno às fontes, a um mundo e a uma linguagem abertos, ainda não dotados de “protocolos” para suas vivências, manifesta-se na sua repetição anafórica. Ela se associa com repetições outras, a do desejo – a gula –, que parte do chão ao olho; e a deste, que “tem

escórias de árvore” e “*um coisário de nadeiras*” – olho próprio da vivência da desimportância, da “*ignorância*”. O “*período de árvore*” vivenciado pelo sujeito parece exprimir assunção de uma condição similar a dos outros nos quais tanto sublinha a proximidade do chão e o afastamento das amarras de uma vivência mediada pelo conhecimento prévio, cultural, das coisas do mundo. Sua força ratifica-se no “eco” visível no derradeiro poema do livro, *Autorretrato falado*, “[n]o meu morrer tem uma dor de árvore”, do qual constitui também o verso final.

Figura um Manoel em estado de árvore, estado do andarilho preso de *Arranjos para assobio*, que “*por meio de ser árvore podia adivinhar se a terra/era fêmea e dava sapos*” (APA, p. 132); estado de matéria-prima de poema, postulado em *Matéria de poesia*, “*homens/que atravessam períodos de árvore,/se prestam para poesia*” (MP, p. 154); estado de quem é capaz de incorporar poesia, seguir a recomendação de *Arranjos para assobio*, de que “[p]oesia não é para compreender mas para incorporar/Entender é parede: procure ser uma árvore” (APA, p. 186); estado, enfim, do emblemático Bernardo, que “*um dia chegou em casa árvore*” (OGA, p. 249). O sujeito encontra em si, então, o que sublinhava na existência de seus andarilhos e, pode, na obra seguinte, *Livro sobre nada*, apresentar uma espécie de “*sagração do Eu*”¹²⁵.

Isso não implica na produção de um discurso plenamente centrado em si. A assunção da “*ignorância*” em sua voz pessoal ocorre com a manutenção intensa dos discursos alheios. Contudo, tais discursos são então mediados pela presença subjetiva que prescinde do forte afastamento que antes imperava e manifestava-se, sobretudo, pela tensão entre erudição e “*ignorância*”. Assim, nas quatro partes em que a obra é dividida, *Arte de infantilizar formigas*, *Desejar ser*, *O livro sobre nada*, *Os outros: o melhor de mim sou eles*, os outros que povoam a imagética manoelina seguem presentes, dividindo o discurso da “*ignorância*” de forma solidária com o sujeito poético Manoel. No poema de abertura da primeira delas, *Arte de infantilizar formigas* (LSN, p. 337-344), o uso pronominal da primeira pessoa do plural é que denota tal proximidade do “eu” com seus “outros”:

¹²⁵ Como expõe ironicamente um dos poemas da segunda seção do livro: “[s]e eu tivesse uma perna mais curta, todo mundo have-/ria de olhar para mim: lá vai o menino torto subindo/a ladeira do beco toc ploc toc ploc./Eu seria um destaque. A própria sagração do Eu” (LSN, p. 345).

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

O sujeito rememora uma mágica infância na qual partilhava, com Bugrinha, Mano Preto e o avô, a desutilidade poética promovida pelo contato lúdico com as coisas de um quintal riquíssimo em dessaber. São presentes os dois recursos para aceder de forma virginal ao mundo: o do olhar infantil como instrumento e ao modelo da “ignorância”, e pela via da abordagem da alteridade, o emprego do desejado dessaber alheio. Como fontes desta, ao lado do avô, de Mano Preto e de Catre-velho (esses dois, personagens restritos a *Livro sobre nada*), comparece Bernardo, desta vez através do discurso de Bugrinha.

O décimo e último poema de *Arte de infantilizar formigas* é composto pela inserção do que seriam excertos de um diário cujo início seria datado em 1925 e que se estende com apontamentos do ano seguinte, o *Diário de Bugrinha* (LSN, p. 341-344). Bernardo é descrito por Bugrinha em analogia com um pássaro e sua desimportância no primeiro trecho do *Diário*, datado de vinte e dois de janeiro de 1925, conforme pressupõe o título 22.1¹²⁶: “[o] nome de um passarinho que vive no cisco é João/ninguém. Ele parece com Bernardo” (LSN, p. 341). Em 1.10, Bernardo reaparece em uma descrição mais

¹²⁶ Os apontamentos do diário são divididos em dois grupos, indicados pelos anos 1925 e 1926, que dividem os pequenos poemas em duas seções. Os títulos dos mesmos denotam indicar o dia e o mês do registro que Bugrinha teria efetuado, separados por um ponto, como em 22.1.

detalhada, que sublinha “*seu encosto no chão*” (CCA, p. 300), na natureza: “*Bernardo fala com pedra, fala com nada, fala com ár-/vove. As plantas querem o corpo dele para crescer por/sobre. Passarinho já faz poleiro na sua cabeça*” (LSN, p. 343).

Bugrinha revela partilhar com Bernardo desse contato íntimo com o espaço, seus elementos e seres, o que se percebe em trechos episódicos de seu diário, como no sinestésico relato de 12.1 (de 1926): “*choveu de noite até encostar em mim. O rio deve estar/mais gordo. Escutei um perfume de sol nas águas*” (LSN, p. 343); em fragmentos nos quais o uso do pronome oblíquo “me” é instrumento para a construção de imagens do sujeito sendo transmutado pelo natural¹²⁷, como em 1.3 e 1.4 (de 1926): “*[a]s árvores me começam*” e “*[u]ma violeta me pensou. Me encostei no azul de sua/tarde*” (LSN, p. 344); e, ainda, em momentos em que o desejo desse contato extremado com o natural é expresso, o que se vislumbra em 2.3 (de 1925), “*[e]u queria crescer para passarinho*” (LSN, p. 342).

A oposição entre a “*ignorãça*” como via portadora de maior liberdade, de uma vivência poética do mundo, e o saber formal, limitador do olhar (poético), não se instaura, como em outros momentos da obra de Barros, entre o sujeito Manoel e seus outros. Ele, ao lado deles, vivencia a “*ignorãça*”, enquanto que a erudição é manifesta de modo semelhante ao que ocorrera no poema XIX, da primeira seção de *O livro das ignorãças*, com um homem nomeando de “*enseada*” empobrecendo a imagem do rio como “*um vidro mole que fazia uma volta atrás/de casa*” (LI, p. 311).

O segundo poema de *Arte de infantilizar formigas* expõe a maneira como a proximidade com a terra lida pelo sujeito poético contrasta com a leitura de um “*doutor*”, que surge no lugar onde o menino habita: o “*fim de um lugar*” onde a presença dos seres da natureza é maior do que a do homem, “*[s]ó quase que tem bicho andorinha e árvore*” (LSN, p.338). O contato das crianças com o espaço natural tem sua riqueza atacada pela antipoética erudição de um doutor:

Um dia apareceu por lá um doutor formado: cheio
de suspensórios e ademanes.
(...)
A gente brincava com terra.

¹²⁷ Em mecanismo que envolve o procedimento de *montagem*, conforme exemplifiquei antes, ao adiantar a leitura do poema *Retrato do artista quando coisa*.

O doutor apareceu. Disse: Precisam de tomar
 anquilostomina.
 Perto de nós sempre havia uma espera de rolinhas.
 O doutor espantou as rolinhas (LSN, p. 338).

Em *Arte de infantilizar formigas*, o artifício de “*virar bocó*” é modelo de acesso ao espaço do mundo, convertido em *lugar*, em duas acepções sobre as quais discorre Christine Dupouy: enquanto parcela de espaço convertida através de eleição afetiva e enquanto figuração de um retorno à terra capaz de permitir que não se esqueça, ou que se reencontre o autêntico (cf. DUPOUY, 2006, p. 151)¹²⁸, o que implica uma dimensão ontológica, a qual se opõem os paradigmas representados pela figura protocolar do “*doutor*”. Este, com sua erudição, salienta, no poema 3, o exótico na vivência isolada da família, junto da terra: “[*à*] mesa o doutor perorou: Vocês é que são felizes/porque moram neste Empíreo./Meu pai cuspiu o empíreo de lado./O doutor falava bobagens conspícuas” (LSN, p. 338). Ao rebuscado substantivo “*empíreo*” do doutor, opõe-se, além do desdém simbolizado pelo ato de cuspir do pai e da fala alegórica de Mano Preto, “[*g*]rilo é um ser imprestável/para o silêncio”, que pode ser lida como censura à verborragia, a máxima vestida de (des)brinquedo, que é proferida pelo pai: “[*o*] pai desbrincou de nós:/Só o obscuro nos cintila./Bugrinha boquiabriu-se” (LSN, p. 338).

Na segunda parte de *Livro sobre nada, Desejar ser* (LSN, p. 345-351), a primeira pessoa do singular domina o discurso dos quatorze poemas em prosa que a compõem – é o sujeito poeta quem se manifesta. Sobressai-se a maneira como o dizer a si mesmo, ou melhor, o construir a si expresso no monóstico de abertura, “[*c*]om pedaços de mim eu monto um ser atônito” (LSN, p. 345), surge como matéria indissociável da reflexão sobre a poesia e da valoração dos restos, do simples, do que é comumente desprezado por sua insignificância e, sobretudo, da “*ignorãça*”. A convivência desta com a erudição já não compreende aquela tensão excludente entre as visões de mundo do doutor e a dos demais seres inferida na leitura do poema 3 da seção anterior. Em *Desejar ser*, há uma outra espécie de convivência entre os dois mundos, como se percebe na descrição das contrastantes afinidades do sujeito, expressas em um fragmento do poema 5: “[*s*]ou

¹²⁸ No trecho do estudo de Dupouy para o qual remeto, a autora observa o fenômeno nas obras de René Char e André Frénaud e observa que tal retorno à terra em nada se relaciona com qualquer forma de patriotismo. O retorno diz respeito a busca de origens do ser, das fontes, opondo-se às “*utopies sanglants du XXe siècle, nazies mais aussi marxistes*” (DUPOUY, 2006, p. 151).

um sujeito cheio de recantos./Os desvãos me constam./Tem hora leio avencas./Tem hora, Proust./Ouço aves e beethovens” (LSN, p. 347).

O primado, contudo, permanece na “*ignorãça*”, seja justificado pela incapacidade da ciência em atingir uma visão mais poética do mundo, visto que ela “*pode classificar e nomear os órgãos de um/sabiá/mas não pode medir seus encantos*” (LSN, p. 348), seja pela consideração do *dessaber* como via única de acesso poético ao mundo – novamente a busca pelo olhar com olhos virgens, portadores de “*ignorãça*”, pois “[*q*]uem acumula muita informação perde o condão de/*adivinhar: divinare./Os sabiás divinam*” (LSN, p. 349). Curiosamente, a aproximação entre o divino dos sabiás e o ato de adivinhar apoia-se na busca etimológica do verbo latino “*divinare*”, ato de adivinhar, que provém do termo “*divinus*” – aquilo que concerne a um deus.

O saber surge, segundo a forma como o “*eu-poético/eu-poeta*” Manoel caracteriza a si e a sua atividade, como instrumento para permitir, paradoxalmente, a assunção da “*ignorãça*”: “[*o*] que ponho de/*cerebral nos meus escritos é apenas uma vigilância pra/não cair na tentação de me achar menos tolo que os/outros*” (LSN, p. 346). Tal assunção ou vivência da “*ignorãça*” é que permite, segundo o poema 6, “[*c*]hegar ao *criançamento das palavras./Lá onde elas ainda urinam na perna./Antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos./Quando a criança garatuja o verbo para falar o que/não tem./Pegar no estame do som*” (LSN, p. 347). Ela participa, segundo os versos que antecedem os transcritos, do “*vício de fontes*” do poeta, com seu desejo de “*avançar para o começo*” (LSN, p. 347).

3.2.6 Passeio n. 6: pré-coisas, um olhar primevo

O ir às origens manifesto no paradoxal desejo manoelino de “*avançar para o começo*”, também um pouco antes, no “*crescer para passarinho*” (LSN, p. 342) de Bugrinha, ou ainda, mais tarde, no *Livro de Bernardo*, de *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, “[*q*]uando eu crescer eu vou ficar criança” (TGGI, p. 420), antevia-se já no título da obra de 1985, *Livro de pré-coisas*. Em verdade, é desejo que perpassa a obra poética de Barros como um todo, tanto enquanto defesa da poesia como discurso necessariamente original, quanto nas frequentes alusões e na celebração do homem em contato com o mundo em seu estado menos “*civilizado*”. Contudo, apesar de semelhanças em sua aparência, essa valoração do que é *primevo* não recai na concepção romântica de *homem*

natural que se pode encontrar em Rousseau e, para expor as peculiaridades do primitivo desejado pelo sujeito poético Manoel, cabe ir àquela nostalgia do primitivo da qual, apesar de parecer evocar, se diferencia. Sobre ela, enquanto contraponto ao mal-estar do homem moderno, Freud discorre em seu conhecido ensaio.

A conjectura que abre a reflexão de Freud sobre a sensação do sagrado no homem, em seu *O mal-estar na cultura* (2010), é a ideia corrente entre muitos de que, em seu desenvolvimento inicial, “o eu contém tudo, mais tarde ele segrega de si um mundo exterior” (FREUD, 2010, p. 48), não sendo ainda capaz de distinguir os limites entre seu corpo e o mundo que o circunda. Assim, do “sentimento do Eu”, participaria “um sentimento que abrangia tudo e correspondia a uma íntima ligação do Eu com o ambiente” (p. 48). Se, do ponto de vista do desenvolvimento individual, é natural o processo de reconhecimento do corpo como algo que, em vez de conectado por ligação umbilical a ponto de confundir-se com o corpo da mãe, revela-se cada vez mais e, apartado dos outros corpos que partilham com ele o espaço; da perspectiva do grupo humano, o apartamento entre homem e natureza teria sido promovido de forma artificial pelo processo civilizatório – que traria o bônus da segurança da vivência em grupo em detrimento da realização dos desejos impulsionados pelo instinto.

Na medida em que se assume como conceito de “civilização” ou “cultura”¹²⁹ compreende um processo que tem por fim proteger o homem contra as ameaças que o mundo lhe impõe, consistindo, conforme Freud, no conjunto “de realizações e disposições pelas quais a nossa vida se afasta da de nossos antepassados originais”, servindo à “proteção do homem contra a natureza e [à] regulamentação das relações dos homens entre si” (2010, p. 87), torna-se evidente o envolvimento de mecanismos que funcionem como freios à manifestação dos desejos do indivíduo que possam pôr em risco a organização do grupo. Nas palavras de Freud, “é impossível não enxergar em que medida a cultura está alicerçada na renúncia aos impulsos” (2010, p. 101), renúncia que impossibilita a manifestação plena dos desejos e que, assim, é fonte de frustração. Daí, proviria a idealização de uma vivência anterior ao processo

¹²⁹ Há traduções do ensaio de Freud que adotam o termo “civilização” em vez de “cultura”, como a efetuada por Paulo César de Souza que consta no décimo oitavo volume das *Obras completas* de Freud (São Paulo: Companhia das Letras, 2010).

civilizatório pois o homem primitivo gozaria de maior liberdade, viveria de forma mais natural, pois não estaria sujeito aos limites impostos aos seus instintos.

É fato que a ideia não excede a nostalgia de uma origem ideal, como sublinha Freud, se observarmos a vivência de povos considerados primitivos e que viviam ainda nessas condições no início do século XX, percebemos que “de modo algum devemos invejar a liberdade de sua vida impulsional”, pois ela “se encontra submetida a limitações de outro tipo, mas talvez de um rigor maior”, mesmo porque “aprendemos que não se pode invejá-los a liberdade em sua vida instintual; esta é sujeita a limitações de outra espécie, mas talvez de maior rigor que as daquela do civilizado moderno” (FREUD, 2010, p. 131) e, além disso, “na família primeva, apenas o chefe gozava dessa liberdade de impulsos; os demais viviam em opressão escrava” (p. 130).

Em Barros, as origens têm outro aspecto, como fica manifesto através da associação constante do futuro às referências sobre as origens. Trata-se de “*avançar para o começo*” (LSN, p. 347), não de retroceder – as origens são um fim e o questionamento dos feitos humanos concernentes ao processo civilizatório dizem menos respeito às coisas em si do que às posturas dos próprios homens frente a elas. Em outros termos, a crítica que subjaz no discurso dos poemas não constitui uma negação absoluta da civilização ou da cultura em prol de uma defesa ingênua de uma possibilidade de vida ideal “fora” da civilização. O sujeito Manoel é o sujeito cindido que lê “*Proust*” e “*avencas*”, e que faz com que o canônico escritor francês divida o espaço do verso com a planta comum, também europeia. A crítica que integra os poemas concerne sim à forma como o apego ao saber instituído ou às tecnologias ocorre em detrimento das demais coisas do mundo, tidas como menores, embora muito mais afeitas ao olhar poético. Estas, o poeta dedica-se a “*monumentar*” (LSN, p. 351):

11.

Prefiro as máquinas que servem para não funcionar:
quando cheias de areia de formiga e musgo – elas
podem um dia milagrar de flores.
(Os objetos sem função têm muito apego pelo abandono.)
Também as latrinas desprezadas que servem para ter
grilos dentro – elas podem um dia milagrar violetas.
(Eu sou beato em violetas.)

Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam
a Deus.
Senhor, eu tenho orgulho do imprestável!
(O abandono me protege.) (LSN, p. 350).

Os restos, frutos criados pela civilização e por ela já não utilizáveis, equiparam-se aos pequenos seres naturais no que diz respeito ao papel desempenhado nos poemas. Participam do conjunto das coisas desprezadas, do “*imprestável*”, pleno de desimportância, no qual o sujeito busca realçar um valor que se contrapõe ao universo do utilitário. Se os restos, as máquinas “*cheias de areia de formiga e musgo*”, “*as latrinas desprezadas*” podem dar início a flores é porque seu abandono as converteu em lugar de origem. Nesse processo, os lugares que podem, por excelência, constituir origens onde a vida pode ressurgir renovada, são aqueles marcados pelo abandono, no qual a natureza (do homem) pode agir fora dos liames e protocolos da sociedade de consumo alienada da vivência do mundo.

“*Abandono*” e “*ruína*”, ao lado de “*cisco*” e do renomado “*quintal maior do que o mundo*” de Barros, são imagens que remetem a esse ir às origens como um ir adiante, enquanto renascimento ou reencontro com o mundo, com a natureza. Para melhor observar tal conversão, cabe avançar na obra de Barros, ao poema intitulado *Ruína*, da primeira parte de *Ensaios fotográficos*, obra publicada em 2000, quatro anos após *Livro sobre nada*:

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

O abandono do homem indigente e o da linguagem esvaziada de poesia, como uma “*palavra que esteja sem ninguém dentro*”, são os dois componentes indissociáveis para os quais o estado de ruína pode ser terreno por excelência onde brote o novo, como a pureza de um lírio germinada nos restos, em “*um monturo*”. As imagens da ruína e/ou do abandono que manifestam esse renascer do homem, reencontrando sua natureza, e da linguagem, renovando sua potência de significar, comparecem nos poemas de três formas fundamentais que se inter-relacionam. A primeira delas expõe os lugares abandonados, as ruínas, como espaços que a força da natureza toma, tal qual o lírio do poema *Ruína* ou as árvores e frutos e flores brotados da aridez em *Arranjos para assobio*: “*sobre as ruínas do coreto BROTAVAM ÁRVORES*” (APA, p. 184); em *Livro de pré-coisas*: “[a]lguas ruínas enfrutam” (LPC, p. 205) e “[a]rbustos de espinhos com florimentos vermelhos/desabrem nas pedras./As ruínas dão árvores!/Nossos sobrados enfrutam” (LPC, p. 206); e em *Retrato do artista quando coisa*: “[a] nossa velha casa ficou para os morcegos e/os gafanhotos./E os melões-de-são-caetano que subiram pelas/paredes já estão dando seus frutos vermelhos” (RAQC, p. 380).

A segunda maneira como se apresentam tais imagens é na caracterização dos personagens exemplares da obra poética manoelina – os andarilhos. Eles também são ruínas, na medida em que seu abandono, seu viver à esmo remete, na obra do poeta, à desconstrução de paradigmas que promove uma vivência marcada pela liberdade e pela abertura do olhar. É o caso, por exemplo, de Aniceto de *Arranjos para assobio*, com seu “*abandono de cócoras!*”: “[e]sse bugre Aniceto quase/não para de pé como os cadarços mas usa um/instrumento de voar que prende nos cabelos como/os poetas” (APA, p. 193); ou do sempre emblemático Bernardo, que “*nem sabia que houvera recebido o privilégio/do abandono*” e “*fazia parte da natureza como um rio faz, como/um sapo faz, como o ocaso faz*” (MM, p. 459).

A quarta parte de *Livro sobre nada, Os outros: o melhor de mim sou eles* (LSN, p. 357-361) apresenta perfis desses sujeitos dotados da “*força da indigência*” (OGA, p. 270). Nela, comparecem “*Mário-pega-sapo*”, personagem que antes esteve presente em *Matéria de poesia* (cf. MP, p. 156) e que ressurge em *Mário revisitado*, “*abri[ndo] em casa todos os sapos/que pegava durante o dia em banhados, nos barrancos, nos monturos, nos porões,*

nos terrenos baldios, debaixo/de caixas d'água" (LSN, p. 358); "Seo Antônio Ninguém", "um sujeito desacontecido" que diz não servir "mais pra pessoa", mas que "[t]inha a voz encostada no escuro" (LSN, p. 359); "Bola-Sete", o "filósofo de beco", espaço "que une o escuro do homem/com a indigência do lugar" a ponto de elevá-lo "até o seu melhor/aniquilamento" (LSN, p. 360); e, ainda, "Andaleço", que não teve "estudamento de tomos" e diz só conhecer "as ciências que analfabetam" (LSN, p. 361).

Os poemas que tratam desses entes agraciados pela indigência estabelecem relações com outros três textos da seção que, abordando nomes de artistas reconhecidos, apresentam a reflexão sobre a renovação da arte. O sexto poema, *A.B. DO R.*, trata da figura de Arthur Bispo do Rosário, artista cujo desvio mental propiciador de uma produção artística particular, "ardente de restos" de "coisas apropriadas ao abandono" (LSN, p. 360), aproxima-o dos personagens manoelinos. Já o poema em prosa que abre a seção, composto em forma de uma nota explicativa, refere os nomes dos artistas plásticos Picasso, Braque, Klee e, em especial, Rômulo Quiroga, que

inventava as suas tintas. Trazia dos/cerrados: seiva de casca de angico (era o seu vermelho); caldos de/lagartas (era o seu verde); polpa de jatobá maduro (era o seu/amarelo) (...) [u]sava pocas de piranha derretidas para dar liga aos/seus pigmentos. Pintava sobre sacos de aniagem (LSN, p. 357),

e que é também personagem no poema seguinte, *As lições de R. Q.*, o qual elenca fundamentos da atitude poética manoelina. As lições compreendem desde os princípios de que "[a] expressão reta não sonha" e de que "[s]ó a alma atormentada pode trazer para a voz um/formato de pássaro", como o obtido pelo acesso às origens ao qual os personagens de Barros têm o privilégio por não "ter pensa" (a própria arte, segundo o poema, também "não tem pensa"); até os horizontes almejados: a necessidade de "transver o mundo", de "desformar o mundo:/Tirar da natureza as naturalidades" (LSN, p. 358).

É importante sublinhar que o verbo utilizado não é o quase homofônico "deformar", mas o neológico "desformar", algo como extrair da forma instaurada, tornando apto a um novo manuseio e configurações. Da natureza, abstrair o que se encontre banalizado, suas "naturalidades" – o natural aqui é sinônimo aproximado de

“comum”, oposto a um natural que parece almejado – relativo a origem. Um diálogo possível com a leitura do poema se pode estabelecer com as proposições de Mikel Dufrenne acerca da natureza (e) da poesia. Em sua obra *O poético*, o filósofo francês postula que a poesia “empreende a restauração da linguagem reportando-lhe a suas origens” recuperando-a do desgaste promovido pelo uso cotidiano que “faz com que sobre a língua pese uma incessante ameaça de degradação” (DUFRENNE, 1969, p. 45).

Tal restauração compreende tanto o poder inventivo da linguagem quanto suas relações com o mundo – para Dufrenne, a linguagem da poesia participa também da Natureza, enquanto ainda não “naturada”, não fixada em uma configuração preestabelecida, como as “*naturalidades*” a que o poema de Barros alude. Na poesia, a linguagem reencontraria “a densidade e o brilho das coisas naturais”, seu movimento te[ria] a espontaneidade da vida” e, assim “que a Natureza, pelo poeta, fala[ria] através dele”, “carrega[ndo] em si, como um fruto, uma significação que exalta um mundo” (DUFRENNE, 1969, p. 111).

O dirigir-se às fontes na dupla via de celebrar o contato com mundo e, imbricado no mesmo movimento, retornar à linguagem tal qual em sua potência de origem expõe uma proximidade entre a poética manuelina e alguns traços da obra do poeta francês Francis Ponge, ao final de sua carreira, estudados por Michel Collot em *The prefix of prefixes: Francis Ponge's 'Le Pré' and La Fabrique du 'pré'*, ensaio publicado em 1996. Além do prefixo “pré”, que assume relevo absoluto em sua ambiguidade de afixo e substantivo no poema *Le pré (O bosque)* pongiano e que figura no *Livro de pré-coisas* de Barros, a coincidência entre os poetas ultrapassa o jogo linguístico e abarca justamente o intuito de caminhar rumo às fontes, que marca, entre outros e sobremaneira, o *Livro sobre nada* de Barros. Collot observa o modo como *Le pré* e *La fabrique du pré*¹³⁰ registram o retorno às fontes empreendido por Ponge ao final de sua carreira, opondo-se em certa medida ao que demonstrava ser sua escolha estética anterior, “that of the completed text closed in on itself”¹³¹ (2016, p. 122).

Nessa produção pongiana, há uma significativa mudança na abordagem de imagens relacionadas ao campo semântico dos elementos naturais. Antes, a

¹³⁰ *La fabrique du pré* reúne os esboços que registram a gênese do poema *Le pré*, de Francis Ponge.

¹³¹ “a do texto completamente fechado em si mesmo” (tradução nossa).

preferência do poeta “for the mineral over the liquid, animal or vegetable”¹³² associava-se à sua antilírica “manie pétrifiante” (2016, p. 122); nos dois textos estudados por Collot, a celebração do vegetal corresponde, segundo o teórico, a uma reconciliação “with the natural life” e a uma valorização “[of] the moment of writing *in statu nascendi*”¹³³ (2016, p. 122).

Em *La fabrique du pré* a questão escritura mescla-se ao questionamento das origens da linguagem e do mundo. A abordagem de tais assuntos apoia-se tanto na exploração da homonímia do termo “pré”, prefixo latino que indica anterioridade ou “bosque” em francês, quanto na criação de pseudo-etimologias embasadas também na homofonia ou na proximidade sonora. Conforme observa Collot, a homofonia entre termos “*pré, près and prêt* is sufficient to prove that, even without a common origin, they possess at least some hidden relationship” (2016, p. 131). As relações exploradas pelo poeta já não corresponderiam apenas à dimensão do jogo linguístico, ao *objetu* pongiano, não se restringem à exploração dos limites materiais do verbo. Collot põe em relevo o modo como a exploração etimológica empreendida no *Le pré* de Ponge “corresponds with a desire for ‘rapprochement’ between words, but also between words and things”¹³⁴ (COLLOT, 2016, p. 131) [grifo meu].

Esse desejo se observa também na obra de Manoel de Barros, na medida em que se constata que a reflexão sobre a linguagem caminha no mesmo passo da celebração ou convite ao mundo. Se tomarmos a complexidade do poder de renovação reconhecido na poesia por Dufrenne, mesmo que a linguagem tome o centro temático do poema em lugar da natureza, sempre que a poesia “empreende a restauração da linguagem reportando-lhe a suas origens” (1969, p. 45), “a seu estado primeiro” – ela “a reconduz à natureza” (p. 49). Na poética manoelina, imagens dessa implicação entre linguagem das origens e contato original com o mundo podem ser observadas no uso que o poeta faz do termo “boca”, na terceira maneira como se apresentam as imagens da ruína e do abandono na sua poesia: através da reincidente imagem composta pela associação de “ruína” / “abandono” e “boca”.

¹³² “pelo mineral mais que pelo líquido, animal ou vegetal” (tradução nossa).

¹³³ “[do] momento da escrita *in statu nascendi*” (tradução nossa).

¹³⁴ “corresponde a um desejo de ‘aproximação’ entre as palavras, mas também entre as palavras e as coisas” (tradução nossa).

Alguns exemplos encontram-se em *O abandono (parte final)*, de *Matéria de poesia*, “[a]li, eu me atrapalhava de mato como se ele/invasse as ruínas de minha boca e a enchesse/de frases com morcegos” (p. 171-172), na “árvore brotada/sobre uma boca em ruínas”, de *Arranjos para assobio* (p. 183), ou no “poema-verbete” *Pedra*, s.f. do mesmo livro: “[i]ndivíduo que tem nas ruínas prosperantes de sua/boca avidez de raiz” (APA, p. 191). A natureza invade a “boca”, reinaugura a linguagem, levando-a às origens. Na medida em que se concebe a inextricabilidade entre o sujeito, o espaço que habita e que converte em *lugar* e a linguagem – seu gesto no mundo –, tem-se a percepção de que é ele levado também às origens, a reencontrar a si mesmo “no horizonte do poema” (COLLOT, 2004, p. 168).

Poema exemplar na expressão desse reencontro, ou da percepção da distância entre homem e sua própria natureza, é o *Passeio N° 4*, de *Matéria de poesia*: “[o] homem se olhou: só o seu lado de fora subindo/a ladeira.../Caminhos que o diabo não amassou – disse./Atrasou o relógio./Viu um pouco de mato invadindo as ruínas de/sua boca!” (MP, p.168). Os versos, que apresentam quatro cenas subsequentes, nas quais pode ser lido um momento epifânico: o homem que, vazio, sobe a ladeira; que percebe a natureza do caminho, talvez virginal ou belo, “que o diabo não amassou”; e que atrasa o relógio, escapando momentaneamente das contingências da civilização, obtém, possivelmente como consequência, a natureza em sua boca, então em ruínas.

3.2.7 Passeio n. 7: entre as coisas desúteis e o nada

A terceira das quatro partes de *Livro sobre nada* (LSN, p. 357-361), que lhe é homônima e que abordo aqui por último, apresenta trinta e sete afirmações que tanto dizem respeito ao sujeito poético Manoel, quanto expõem em imagens os princípios que embasam sua poética. Assim, há trechos que podem ser lidos pelo viés autobiográfico, relacionáveis, por exemplo, com a declarada timidez do poeta, como em: “[n]ão saio de dentro de mim nem pra pescar” (LSN, p. 354) ou “[a]s palavras me escondem sem cuidado” (p. 355). Outros momentos, apresentam a proximidade ou conversão em elementos do espaço natural como expressão de um contato com as origens, tal pode-se ler em: “[s]abedoria pode ser que seja estar uma árvore” (p. 354),

“[q]uero a palavra que sirva na boca dos passarinhos” (p. 355) ou “[e]u queria ser lido pelas pedras” (p. 355). Há também a recorrente consideração do desvio, como o que é observado nas personagens manoelinas, enquanto uma contingência que promove o poético: “[é] mais fácil fazer da tolice um regalo do que da/sensatez” (p. 353), “[e]stilo é um modelo anormal de expressão: é estigma” (p. 354) e “[o] artista é um erro da natureza. Beethoven foi um erro/perfeito” (p. 356).

Há, por fim, sentenças poéticas sobre o “nada” que figura no título da seção e que se estende para nomear a obra, no intertexto com a famosa correspondência de Gustave Flaubert, explicitado no poema *Pretexto*, que antecede as quatro seções do livro:

O que eu gostaria de fazer é um livro sobre nada. Foi
o que escreveu Flaubert a uma sua amiga em 1852.
(...)
Ele queria o livro
que não tem quase tema e se sustente só pelo estilo.
Mas o nada de meu livro é nada mesmo.
(...)
Fazer coisas desúteis.
O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro
e por fora (LSN, p. 335).

O “nada”, relacionado em *Pretexto* com “coisas desúteis” e com o “abandono”, matizará sentenças poéticas da seção *Livro sobre nada* que dizem respeito tanto ao compromisso da poesia de não ter tarefa ou finalidade alguma: “há muitas maneiras sérias de não dizer nada, mas só/a poesia é verdadeira” (LSN, p. 353), “[s]empre que desejo contar alguma coisa, não faço nada;/mas quando não desejo contar nada, faço poesia” (LSN, p. 355); quanto a um nada fundamental, que se estende à significação da existência do homem: “[a]teu é uma pessoa capaz de provar cientificamente/que não é nada. Só se compara aos santos. Os santos/querem ser os vermes de Deus” (LSN, p. 356); “[m]elhor para chegar a nada é descobrir a verdade” (LSN, p. 356).

É novamente na obra de Dufrenne, cuja riqueza da abordagem das relações entre a Natureza, as origens e o nada justifica a transcrição de determinados excertos, que se pode encontrar amparo para pensar os vínculos entre o “abandono”, imagem que remete ao primevo na poesia de Barros, e o “nada”. O filósofo francês sustenta que

“é sempre do mundo que ela [a poesia] fala” e “é sempre a Natureza que ela ajuda a expressar-se” (1969, p. 229) e, sublinhando o caráter inaugural da poesia, o modo como ela faz um mundo ao mesmo tempo em que alude e convida ao mundo, expõe assim os vínculos entre poesia, Natureza e o nada:

a Natureza, embora constituindo o fundo inapreensível, encontra-se presente em todas as coisas como a força pela qual cada coisa persevera no seu ser e se manifesta a uma consciência. É por essa força que a coisa, por sua vez, está no mundo e anuncia-se prenhe de um mundo. *Nomear a coisa é já saudar essa força, celebrar a poesia da Natureza, permitindo-lhe que se diga.* É também nomear o nada (...). A primeira potência, diz Schelling, é o Nada. *O nada que anima o devenir, e sobre o qual Boehme nos diz: “que é faminto de algo”.* Essa fome é talvez, a mesma que experimentam os poetas (DUFRENNE, p. 229) [grifos meus].

Esse “nada que anima o devenir” pode constituir o espaço onde a potência da palavra poética inaugura um mundo ao nomear as coisas e, assim, ser voz para a Natureza. É nesse sentido que se pode identificar o nada com o primitivo, com as ruínas, com o abandono e mesmo com os personagens manoelinos, como Bernardo ou a própria figuração do poeta Manoel convertido em personagem de seus poemas, também signos que se relacionam com o caminhar rumo ao original.

A obra seguinte do poeta, *Retrato do artista quando coisa* (RAQC, p. 363-383), dividida em duas seções, cuja primeira é homônima e conta com dezesseis poemas numerados e a segunda, nomeada *Biografia do Orvalho* (p. 377-383), compõe-se de doze poemas cujos títulos também são apenas algarismos, dá continuidade à tematização desse ir ao original. O poema 16, que encerra a primeira seção do livro, trata da busca da palavra ainda “antes de ser”, “antesmente” – “despalavra”:

Agora só espero a despalavra: a palavra nascida
para o canto — desde os pássaros.
A palavra sem pronúncia, ágrafa.
Quero o som que ainda não deu liga.
Quero o som gotejante das violas de cocho.
A palavra que tenha um aroma ainda cego.
Até antes do murmúrio.
Que fosse nem um risco de voz.
Que só mostrasse a cintilância dos escuros.
A palavra incapaz de ocupar o lugar de uma
imagem.
O antesmente verbal: a despalavra mesmo (RAQC, p. 376).

A “despalavra” é palavra “aberta”, ainda não fixada pelo uso, pronta para ser preenchida através da poesia, que, como nos ensina a sentença do poema *Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada*, “é a ocupação da palavra pela Imagem”. “é a ocupação da Imagem pelo ser” (OGA, p. 271).

Em *Retrato do artista quando coisa*, pode-se identificar o desenvolvimento preponderante daqueles dois eixos temáticos interdependentes e sempre tensionados na obra de Manoel de Barros. De um lado, tem-se a reflexão sobre a palavra poética associada ao trabalho extremo sobre o significante, a ponto de tornar-se muitas vezes ilógico o significado, sublinhando a autonomia do trabalho poético em relação ao mundo. Do outro lado (mas “de mãos dadas”), há a tematização de um contato íntimo entre o sujeito e o mundo, explorando relações simbióticas nas quais o homem confunde-se com um meio formado pelo que é rasteiro e pelos expurgos da civilização.

No poema 3 da primeira sessão da obra, observa-se entrelaçamento entre o intuito de levar a linguagem aos limites e o de aproximar-se da natureza. Segundo o poema, o artista terá de “*envoesgar seu idioma ao ponto/de alcançar o murmúrio das águas nas folhas/das árvores./Não terá mais o condão de refletir sobre as/coisas./Mas terá o condão de sê-las*” (RAQC, p. 367). Os versos que retomam a epígrafe do *Um novo Jó de Compêndio para uso dos pássaros*, “[p]orquanto/como conhecer as coisas senão sendo-as?” (CUP, p. 123), colhida na obra de Jorge de Lima¹³⁵, apontam também para o título da obra e da seção, que refere a conversão ou identificação do artista com as coisas e constitui uma construção paródica sobre o título da primeira obra de James Joyce, *Retrato do artista quando jovem*.

A questão do “ser” coaduna-se com o intertexto estabelecido com a obra de Joyce, em cuja trama desenvolve-se o percurso de construção identitária da personagem Dédalus, de futuro padre a artista¹³⁶. Comparece também na epígrafe da seção homônima *Retrato do artista quando coisa*, atribuída a Fernando Pessoa, “[n]ão ser é outro ser” (RAQC, p. 365). A reflexão prossegue no oitavo poema da mesma seção,

¹³⁵ Os versos da epígrafe pertencem ao poema XIV (canto VII) da *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima (In: _____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 694).

¹³⁶ Ver: JOYCE, J. *Retrato do artista quando jovem*. Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

que toma por mote a visita de Guimarães Rosa a Manoel de Barros¹³⁷: “[l]evei o Rosa na beira dos pássaros que fica no/meio da Ilha Linguística¹³⁸./Rosa gostava muito de frases em que entrassem/pássaros” (RAQC, p. 370). A fala da personagem Guimarães Rosa traz de novo a figura do bíblico Jó, a refletir sobre a sabedoria e o fazer poesia, fazendo “*uma na hora*”:

A tarde está verde no olho das garças.
E completou com Job:
Sabedoria se tira das coisas que não existem¹³⁹.
A tarde verde no olho das garças não existia
mas era fonte do ser.
Era poesia.
Era o néctar do ser (RAQC, p. 371).

Na sequência do poema, o *dessaber* ganha relevo e o relato se configura como uma reflexão metapoética, manifestando-se sobretudo na reflexão das relações entre as palavras e as coisas do mundo:

Rosa gostava muito do corpo fônico das palavras.
Veja a palavra bunda, Manoel
Ela tem um bonito corpo fônico além do
propriamente.
Apresentei-lhe a palavra gravanha.
Por instinto linguístico achou que gravanha seria
um lugar entrançado de espinhos e bem
emprenhado de filhotes de gravatá por baixo.
E era (RAQC, p. 371).

O poema culmina na defesa do *dessaber* como espaço fértil, dando continuidade ao fundamento poético e ontológico que se observou nas obras anteriores: “[o] que resta de grandezas para nós são os/desconheceres – completou./Para

¹³⁷ Barros relata a visita de João Guimarães Rosa, ocorrida em junho de 1953, nas *Conversas por escrito* (Entrevistas: 1970-1989), apêndice de *Gramática expositiva do chão*: poesia quase toda (BARROS, 1990, p. 336-341).

¹³⁸ O poema 7 da seção nomeia como “Ilha Linguística” o local onde Manoel passara parte da infância, para o qual o isolamento da “civilização” teria sido frutífero: “a gente morava em lugar isolado:/ núcleo de dez a vinte pessoas, onde poderia/germinar um idioleto/(...) Quase toda extensão era tomada por/frangos-d’água./O resto ia no invento./Pois que inventar aumenta o mundo” (RAQC, p. 370).

¹³⁹ Os versículos 18 e 21 do capítulo 28 de *O livro de Jó* dizem, respectivamente, “[q]uanto há grande e elevado, não se nomeará em comparação dela; mas a sabedoria se tira de coisas ocultas” e “[e]scondida está [a sabedoria] aos olhos de todos os viventes, até às aves do céu está oculta” (BÍBLIA, 1969, p. 551).

enxergar as coisas sem feitiço é preciso/não saber nada” (RAQC, p. 371). Esse benefício da “ignorância”, dádiva concedida àqueles que vivem à margem das contingências da civilização, como os loucos e os andarilhos, bem como a tensão entre os conhecimentos valorizados pela “civilização” e a abertura do desconhecer, capaz de promover a abertura para o que seria uma vivência genuína do mundo, perpassa os poemas da obra.

A abordagem da já conhecida tensão manifesta-se pela tematização de uma infância cuja simplicidade seria foco do sentimento nostálgico, como no poema 14 da seção homônima à obra: “[o] menino é hoje um homem douto que trata/com física quântica./Mas tem nostalgia das latas./Tem saudades de puxar por um barbante sujo/umas latas tristes” (RAQC, p. 375); pela expressão direta da tensão associada à valoração da “ignorância” frente ao conhecimento formal, como no poema 7 da segunda seção da obra, *Biografia do orvalho*: “[um] dia me chamaram primitivo:/Eu tive um êxtase./Igual a quando chamaram Fellini de palhaço: E Fellini teve um êxtase” (RAQC, p. 379-380) – em que a referência ao cineasta italiano atua a reforçar o dessaber como escolha, não como ausência de erudição –; e, por fim, pelo aprendizado da “ignorância” através dos outros, visto nas obras anteriores e que segue presente, por exemplo, no poema 3 da segunda seção da obra, *Biografia do orvalho*:

As árvores velhas quase todas foram preparadas
para o exílio das cigarras.
Salustiano, um índio guatô, me ensinou isso.
E me ensinou mais: Que as cigarras do exílio
são os únicos seres que sabem de cor quando a
noite está coberta de abandono.
Acho que a gente deveria dar mais espaço para
esse tipo de saber.
O saber que tem força de fontes (RAQC, p. 378).

Esse conhecimento que “tem força de fontes”, aprendido com Salustiano, é defendido pelo sujeito do poema, um Manoel expresso na primeira pessoa, sem os distanciamentos de outrora – “[a]cho que a gente deveria dar mais espaço para/ esse tipo de saber”. Dá-se a retomada do que aparecera como questionamento sobre o dessaber de Bernardo em *Livro das ignorâncias* – “(Pode um homem enriquecer a natureza com a sua/incompletude?)” (LI, p. 330) –, o que agora ressurgiu sem ressalvas ou parênteses a

apartar o sujeito do que vê nos outros, como afirmação peremptória que atua como verso de abertura do poema 11 de *Biografia do orvalho*:

A maior riqueza do homem é a sua incompletude.
 Nesse ponto sou abastado.
 Palavras que me aceitam como sou — eu não
 aceito.
 Não aguento ser apenas um sujeito que abre
 portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que
 compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora,
 que aponta lápis, que vê a uva etc. etc.
 Perdoai.
 Mas eu preciso ser Outros.
 Eu penso renovar o homem usando borboletas (RAQC, p. 382).

A predileção pela “*ignorãça*” é então plenamente manifesta e, em lugar da primazia da tematização da tensão entre o sujeito que observava de fora, ainda apartado, buscando apropriar-se do modo de ser de um Bernardo, por exemplo, assumem importância maior dois eixos temáticos: a visão da finitude enquanto perda da vivência do mundo e a consideração de ser, talvez, incapaz de atingir plenamente uma existência tal qual a de Bernardo, em seu estado de árvore ou de traste. O poema 9 de *Biografia do orvalho* apresenta o primeiro desses temas, com a dúvida acerca do fim da existência: “[q]uando o mundo abandonar o meu olho./Quando o meu olho furado de belezas for/esquecido pelo mundo./Que hei de fazer?” (RAQC, p. 380). O décimo primeiro poema da primeira é o que tematiza o desprendimento dos andarilhos associado à modesta confissão da incapacidade de ser como eles, ou como os trastes e os lugares de abandono que lhes equivalem:

Sobre meu corpo se deitou a noite (como se
 eu fosse um lugar de paina).
 Mas eu não sou um lugar de paina.
 Quando muito um lugar de espinhos.
 Talvez um terreno baldio com insetos dentro.
 Na verdade eu nem tenho ainda o sossego de
 uma pedra.
 Não tenho os predicados de uma lata.
 Nem sou uma pessoa sem ninguém dentro —
 feito um osso de gado
 Ou um pé de sapato jogado no beco.
 Não consegui ainda a solidão de um caixote —

tipo aquele engradado de madeira que o poeta
Francis Ponge fez dele um objeto de poesia.
Não sou sequer uma tapera, Senhor.
Não sou um traste que se preze.
Eu não sou digno de receber no meu corpo os
orvalhos da manhã (RAQC, p. 373).

Assumindo a forma de confissão ou oração, o poema delinea a frustração do sujeito por não ter atingido estado de “pedra”, “lata”, “traste” ou “tapera” – lugar onde se abriga o abandono no poema *Ruína* (EF, p. 385-386). Expõe-se um matiz existencial no poema, que pode ser associado à reiterada defesa da libertação das amarras da civilização em prol do conhecimento e da vivência do mundo. Essa marca, que apresenta semelhanças com a atitude da redução fenomenológica (de pôr em suspenso o pré-concebido) parece retomar, novamente, o poema *Um novo Jó*, de *Compêndio para uso dos pássaros*, o que justifica uma breve digressão.

Se, nas quatro estrofes iniciais de *Um novo Jó*, descreve-se uma paisagem na qual figura um homem que se confunde com o ambiente, habitando “sobre um montão de pedras” e sendo por ele “[d]esfrutado entre bichos/raízes, barro e água” (CUP, p. 123), nas demais estrofes (nove), elencam-se desejos do sujeito do poema, em grande consonância com a atitude de “ser as coisas” da epígrafe de Jorge de Lima que citei antes: ser “bicho/que rasteja nas pedras”, “raiz de vegetal” ou “água” (CUP, p. 124); “ser como o junco/no chão: seco e oco./Cheio de areia, de formiga e sono./Ser como pedra na sombra (almoço de musgos)/Ser como fruta na terra, entregue/aos objetos...” (CUP, p. 125).

No poema de *Retrato do artista quando coisa*, há um elemento diverso entre os objetos dentre os quais o sujeito encontra um análogo para uma existência digna, a de “um traste que se preze” – um caixote específico: “aquele engradado de madeira que o poeta/Francis Ponge fez dele um objeto de poesia”. Em sintonia com a subversão efetuada sobre o título de Joyce, *Retrato do artista quando coisa*, que coloca a “coisa” como um estado do artista em lugar da juventude, Barros dialoga com o *Le parti pris des choses*, de Francis Ponge, mais especificamente com o sexto poema do conhecido livro do poeta francês, *Le cageot* (PONGE, 2009, p. 15).

Tomando “o partido das coisas”, o poema em prosa de Ponge descreve, como se à primeira vista, o seu objeto: um “simple caissette à claire-voie vouée au/transport

de ces fruits qui de la moindre suffocation/ font à coup sûr une maladie”¹⁴⁰. Sublinhada está a brevidade na qual o objeto tem utilidade prática, posto que ele é produzido de modo “qu'au terme de son usage il puisse/être brisé sans effort, il ne sert pas deux fois¹⁴¹” (PONGE, 2009, p. 15), durando menos que as frutas delicadas que transporta.

Além de atingir rapidamente a inutilidade para fins práticos, um valor na poética de Manoel de Barros, o “*engradado de madeira que o poeta/Francis Ponge fez dele um objeto de poesia*” apresenta-se na obra do poeta francês como elemento que promove não apenas a reflexão sobre a matéria, a efemeridade, ou a própria desutilidade que, no poeta brasileiro capacita à poesia. Há também a reflexão metalinguística – o verso de abertura do *Le cageot* pongiano situa o termo-título: “[a] mi-chemin de la cage au cachot la langue française a cageot”¹⁴² (PONGE, 2009, p. 15).

O olhar atento sobre os objetos, característica do discurso do poema de Ponge, envolve a meditação sobre o universo da própria linguagem, que se refere às coisas presentes no mundo empírico e que, simultaneamente, reflete acerca de si mesma. Tal reflexão de via dupla (indissociável), constitui um traço em comum entre as obras do poeta francês e a de Manoel de Barros. Ambos versam simultaneamente acerca dos (des)limites da linguagem, no ato de referir e nomear, e sobre as possibilidades da construção poética de objetos (imagens) análogos aos do mundo no universo do poema.

3.2.8 Passeio n. 8: descaminhos conhecidos

É a voz de Deus que habita nas crianças, nos passarinhos
e nos tontos.
A infância da palavra (MM, p. 463).

Em *Retrato do artista quando coisa*, o sujeito poético efetuava aquele movimento descrito por Michel Collot que, observando que “le sujet est inséparable de ses

¹⁴⁰ “simples caixote vazado de madeira destinado ao/transporte dessas frutas que, ao menor abafamento,/acabam sucumbindo a uma doença” (tradução nossa).

¹⁴¹ “que, ao termo de sua utilização, ele possa/ser quebrado sem esforço, ele não serve a seu fim duas vezes” (tradução nossa).

¹⁴² “a meio-caminho da caverna ao calabouço, a língua francesa possui o caixote” (tradução nossa).

objets”¹⁴³ (COLLOT, 2005b, p. 107), sublinhou o modo como o sujeito coloca-se e “s’invente au-dehors et au futur dans le mouvement d’une é-motion qui le fait sortir de soi pour se rejoindre et rejoindre les autres à l’horizon du poème”¹⁴⁴ (2005a, p. 40). No poema de abertura da obra subsequente de Manoel de Barros, *Ensaio fotográficos*, publicada em 2000 (2011, p. 385-404), o poeta dá um passo além na exploração das possibilidades que a linguagem poética oferta ao sujeito para exprimir suas relações com o universo no qual se insere.

O fotógrafo (EF, p. 387-388) descreve o esforço pela captura do impalpável, em trinta e um versos que fazem pensar tanto no *inania verba* simbolista: “[d]ifícil fotografar o silêncio./Entretanto tentei. (...)/Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado./Preparei minha máquina./O silêncio era um carregador?/(...) Fotografei esse carregador” (EF, p. 387), com a fixação da imagem pela lente de uma câmera poética a funcionar como um correlato da palavra poética; quanto no recurso à sinestesia, que também remonta à estética simbolista: “[t]inha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado./Fotografei o perfume” (EF, p. 387).

Não é, no entanto, na transcendência que o poeta busca o lirismo – sua “lente” captura com singeleza a poesia possível do mundo, transfazendo-a em “desenhos verbais” como: “[v]i ainda um azul-perdão no olho de um mendigo./Fotografei o perdão” (EF, p. 388). A reiterada tensão entre o literário e o extraliterário, entre o diálogo do poema com o mundo exterior a ele e as relações que ele estabelece com outros textos no universo “inraliterário” manifesta-se no desfecho de *O fotógrafo*. O fim do poema deixa de estabelecer contato com imagens de uma paisagem urbana marcada pelo abandono, com seu silêncio, e dialoga com a obra do poeta russo Vladimir Maiakovski. Nela, encontra o que pode configurar um correlato para os desenhos verbais do próprio Barros: “[p]or fim eu enxerguei a Nuvem de calça./Representou para mim que ela andava na aldeia de/braços com Maiakovski – seu criador./Fotografei a Nuvem de calça e o poeta” (EF, p. 388).

Na fragmentária autobiografia intitulada *Eu mesmo*, traduzida para o português por Boris Shnaiderman, Maiakovski faz referência à imagem, em nota

¹⁴³ “o sujeito é inseparável de seus objetos” (tradução nossa).

¹⁴⁴ “inventa-se desde fora e em direção ao futuro, no movimento e uma ‘e-moção’, que o faz sair de si para reunir-se com os outros no horizonte do poema” (tradução nossa).

atribuída ao início do ano de 1914: “Sinto mestria. Posso dominar um tema. Inteiramente. Formulo a questão do tema. Um tema revolucionário. Penso em ‘Uma Nuvem de Calças’”¹⁴⁵ (MAIAKÓVSKI, 2003, p. 42). É interessante notar que o tradutor, no estudo *Maiakóvski: evolução e unidade*, publicado na mesma obra que reúne os peças poéticas do autor russo (SCHNAIDERMAN, 2003), sublinha quão unânime é a consideração de que a maior dificuldade de traduzir a obra do poeta situa-se num emprego do coloquial, “tão específico, tão característico de um momento e de uma situação, que seria vão qualquer esforço de reproduzir sua obra integralmente em outra língua” (2003, p. 13). Um uso correlato do coloquial ocorre no desfecho do poema de Manoel de Barros, a tensionar com a imagem tomada do poeta russo, um aparentemente fortuito comentário sobre o resultado da captura da imagem, da fotografia, serve de verso final: “[n]inguém outro poeta no mundo faria uma roupa/mais justa para cobrir a sua noiva./A foto saiu legal” (EF, p. 388).

Ainda na primeira e homônima seção de *Ensaio fotográficos*, as figuras do surrealista catalão Joan Miró e do renascentista francês François Rabelais surgem na retomada dos “descaminhos conhecidos” da “ignorância” e da inutilidade como valores da criação poética, em poemas que tomam seus nomes por títulos. Miró relata que “[p]ara atingir sua expressão fontana/Miró precisava de esquecer os traços e as doutrinas/que aprendera nos livros./Desejava atingir a pureza de não saber mais nada” (EF, p. 393); Rabelais adentra a imaginação do francês em 1532, enquanto um “doido [que] apregoava pregos enferrujados” e que “sabia o valor do que não presta”: “Rabelais chegaria a imaginar assim:/Quem atinge o valor do que não presta é, no mínimo,/Um sábio ou um poeta./É no mínimo alguém que saiba dar cintilância aos/seres apagados” (EF, p. 395).

Aos princípios poéticos manoelinos do dessaber e da desimportância, somam-se dois outros, expressos em analogias com elementos do mundo, ambos relacionados à contenção. Primeiro, há a defesa da “economia” do poema, na bela analogia de *O roceiro* (EF, p. 388-389), a arrancar o desnecessário do poema como quem retira ervas daninhas para favorecer o desenvolvimento do que provém das sementes deitadas à terra fértil, das palavras unidas e convertidas em poema na folha de papel:

¹⁴⁵ Há uma tradução recente para o português do poema referido no trecho citado de *Eu mesmo*, efetuada por André Nogueira (MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Uma nuvem de calças e Liubliú*. Trad. A. Nogueira. Campinas: Medita, 2013).

*Deixo as sementes para a chuva enternecer.
 Dou um tempo.
 Retiro de novo as pragas: dejetos de aves, adjetivos.
 (Retiro os adjetivos porque eles enfraquecem as plantas)
 E deixo o texto a germinar sobre o branco do papel (EF, p. 389).*

Na sequência, é a defesa do afastamento das idiossincrasias do poeta de seus versos, que se manifesta em *Comparamento* (EF, p. 389-390), poema que parece ecoar os ensinamentos do drummondiano *Procura da poesia*, “[n]ão me reveles teus sentimentos,/que se prevalecem de equívoco e tentam a longa viagem./O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia” (ANDRADE, 2014, p. 141). Tal defesa, inusitada em um autor que tanto se vale de suas memórias – ainda que *inventadas* –, é plasmada através da imagem de um rio que carrega entulhos (palavras) e os (as) purifica, extirpando as “*tripas do nosso espírito*”:

Os rios recebem, no seu percurso, pedaços de pau,
 folhas secas, penas de urubu
 E demais trombolhos.
 Seria como o percurso de uma palavra antes de
 chegar ao poema.
 As palavras, na viagem para o poema, recebem
 nossas torpezas, nossas demências, nossas vaidades.
 E demais escorralhas.
 As palavras se sujam de nós na viagem.
 Mas desembarcam no poema escorreitas: como que
 filtradas.
 E livres das tripas do nosso espírito (EF, p. 391-392).

O “descaminho” conhecido da tensão entre reivindicação da autonomia do fenômeno poético, manifesta nesses dois últimos poemas, instaura-se com relação ao conteúdo da segunda parte de *Ensaio fotográficos*, intitulada *Álbum de família* (EF, p. 397-404), na qual é justamente o discurso focado na primeira pessoa que impera. A epígrafe da seção expõe, antes mesmo da leitura dos poemas, o conteúdo irresoluto dessa tensão característica da poesia de Barros: ao sintagma “álbum de família”, que presume a existência de um fundo biográfico, justapõe-se uma citação tomada de Clarice Lispector: “[e]u te invento, ó realidade!”.

O poema que abre a seção, estabelece um jogo poético com os conceitos de mentira e invenção, ficção, retomando o conteúdo da assertiva de *Livro sobre nada*,

“*[t]udo que não invento é falso*” (LSN, p. 353). Além disso, efetua uma espécie de “balanço” do percurso poético manoelino:

AUTORRETRATO

Ao nascer eu não estava acordado, de forma que
 não vi a hora.
 Isso faz tempo.
 Foi na beira de um rio.
 Depois eu já morri 14 vezes.
 Só falta a última.
 Escrevi 14 livros
 E deles estou livrado.
 São todos repetições do primeiro.
 (Posso fingir de outros, mas não posso fugir de mim.)
 Já plantei dezoito árvores, mas pode que só quatro.
 Em pensamento e palavras namorei noventa moças,
 mas pode que nove.
 Produzi desobjetos, 35, mas pode que onze.
 Cito os mais bolinados: um alicate cremoso, um
 abridor de amanhecer, uma fivela de prender silêncios,
 um prego que farfalha, um parafuso de veludo etc etc.
 Tenho uma confissão: noventa por cento do que
 escrevo é invenção; só dez por cento que é mentira.
 Quero morrer no barranco de um rio: — sem moscas
 na boca descampada! (EF, p. 397-398).

O inventário poético que se encontra em *Autorretrato* dá conta das vidas/mortes do poeta, materializadas nas então quatorze obras até então publicadas. Trata também dos seus desobjetos e ainda da excelência da invenção como fonte da produção da poesia. Em certa medida, sua reflexão tem seguimento no nono poema da seção, que parece desdobrar o verso entre parênteses “(Posso fingir de outros, mas não posso fugir de mim.)”. A borra (EF, p. 407) equipara “as palavras obscuras que moram nos/fundos de uma cozinha – tipo borra, latas, cisco” com os entes que povoam os poemas de Barros, “tipo Bola Sete, Mário Pega Sapo, Maria Pelego/Preto etc./Todos bêbedos ou bocós”, assumidos como alter egos: “[t]ambém os meus alter egos são todos borra,/ciscos, pobres-diabos/Que poderiam morar nos fundos de uma cozinha” (EF, p. 407).

O metapoema, na primeira pessoa do singular, assume o mesmo tom de declaração ou confissão de poeta que se pode observar em *Autorretrato* e que se repetirá

na obra seguinte, *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (BARROS, 2011, p. 405-429), em *Poema* (TGGI, p. 411):

A poesia está guardada nas palavras — é tudo que eu sei.
 Meu fado é o de não saber quase tudo.
 Sobre o nada eu tenho profundidades.
 Não tenho conexões com a realidade.
 Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro.
 Para mim poderoso é aquele que descobre as insignificâncias (do mundo e as nossas).
 Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil.
 Fiquei emocionado e chorei.
 Sou fraco para elogios.

Poema reúne os polos que estabelecem o binômio poeticamente tensionado, o fundo onipresente na expressão poética manoelina e, pode-se dizer, também na reflexão acerca da poesia em geral no século XX. Se, por um lado, a poesia está realmente guardada nas palavras, sua matéria prima correlata às cores nas artes plásticas, por exemplo; por outro, essas palavras sempre reenviam a um mundo que transcende a obra. O mesmo sujeito que sustenta não ter “conexões com a realidade”, propõe uma atitude perante à vida que se opõe às posturas compatíveis com as engrenagens da sociedade de consumo contemporânea. Se essa atitude, que se relaciona com uma vivência menos mecanizada, torna-o um “imbecil” a determinados olhares, o termo converte-se então em elogio.

Ver as grandezas do ínfimo, considerar a importância do impercebido, é o descaminho manoelino conhecido que predominará no *Tratado geral...*, que divide o foco entre a primeira pessoa do singular, o Manoel “letral” assumindo a voz tal qual em *Autorretrato*, e as descrições poéticas que fazem pensar novamente no discurso do *Parti pris des choses* pongiano, enfocando elementos do espaço que constituem imagens-chave conhecidas dos seus leitores de Barros. Como em *O cisco*, cujos “principais elementos” são: “gravetos, areia,/cabelos, pregos, trapos, ramos secos, asas de mosca,/grampos, cuspe de aves, etc”. O poeta faz questão de sublinhar que “[m]esmo bem rejuntado o cisco produz volumes quase/sempre modestos”, sendo assim “infenso a fulgurâncias” (TGGI, p. 408). No entanto, “o cisco/produz material de construção para ninhos de/passarinhos./Ali os

pássaros vão buscar raminhos secos, trapos,/asas de mosca/Para a feitura de seus ninhos”, o que revela uma primeira (des)importância do cisco. Ademais, como revela o desfecho metapoético do poema, o cisco

(...) há de ser sempre aglomerado que se iguala
a restos.
Que se iguala a restos a fim de obter a contemplação
dos poetas.
Aliás, Lacan entregava aos poetas a tarefa de
contemplação dos restos.
E Barthes completava: Contemplar os restos é
narcisismo.
Ai de nós!
Porque Narciso é a pátria dos poetas.
Um dia pode ser que o lírio nascido nos monturos
empreste qualidade de beleza ao cisco.
Tudo pode ser.
Até sei de pessoas que propendem a cisco mais do
que a seres humanos (TGGI, p. 408-409)

O sujeito poético que descreve o cisco segue a construir para o leitor uma imagem de poeta avesso ao amplamente considerado importante, valorizando as “*nadeiras*” (TGGI, p. 416) de onde pode ainda brotar poesia em um mundo que tende cada vez mais ao prosaico. Em *Miudezas*, expõe as banalidades/riquezas que seu olhar captura ao percorrer “*um quarteirão de paredes/nuas./Nuas e sujas de idade e ventos*”:

Vejo muitos rascunhos de pernas de grilos pregados
nas pedras.
As pedras, entretanto, são mais favoráveis a pernas
de moscas do que de grilos.
Pequenos caracóis deixaram suas casas pregadas
nestas pedras
E as suas lesmas saíram por aí à procura de outras
paredes.
Asas misgalhadinhas de borboletas tingem de azul
estas pedras (TGGI, p. 417).

Os versos finais do poema assumem um tom de confissão, retomando as sentenças atribuídas a Jacques Lacan e Roland Barthes sobre o ato de apreciar os restos, argumentos de autoridade sobre o ínfimo expostos em *O cisco*. O sujeito poético de *Miudezas*, a quem “*uma espécie de gosto por tais miudezas (...) paralisa*”, conclue: “[c]aminho

todas as tardes por estes quarteirões/desertos, é certo./Mas nunca tenho certeza/Se estou percorrendo o quarteirão deserto/Ou algum deserto em mim” (TGGI, p. 417).

Em *Sobre importâncias*, a atitude de dizer-se afeito ao ínfimo é justificada pela busca da poesia no mundo. O poema, cuja abertura, tematizando a relatividade do valor das coisas, assume um aspecto de fábula a narrar o modo como “[u]ma rã se achava importante/Porque o rio passava nas suas margens./O rio não teria grande importância para a rã/Porque era o rio que estava ao pé dela” (TGGI, p. 415), explica em seguida:

Pois Pois.

Para um artista aquele ramo de luz sobre uma lata
desterrada no canto de uma rua, talvez para um
fotógrafo, aquele pingo de sol na lata seja mais
importante do que o esplendor do sol nos oceanos.
Pois Pois (TGGI, p. 415).

O sujeito, que talvez exprima estar reflexivo por utilizar a inusitada interjeição formada pela repetição da conjunção “pois”, assume um discurso sobre si mesmo nos versos seguintes, relatando o contato com lugares esplendorosos e a preferência pelo desimportante: “[e]m Roma, o que mais me chamou atenção foi um/prédio que ficava em frente das pombas./O prédio era de estilo bizantino do século IX./Colosso!/Mas eu achei as pombas mais importantes do que o/prédio” (TGGI, p. 415).

Sobre importâncias como que “reedita” as assertivas do poema 10 da seção *Desejar ser de Livro sobre nada* que, entre outras coisas, afirmava: “[m]osca dependurada na beira de um ralo –/Acho mais importante do que uma joia pendente”; “Os pequenos invólucros para múmias de passarinhos/que os antigos egípcios faziam/Acho mais importante do que o sarcófago de Tutancâmon”, e concluía com o sujeito afirmando, peremptório, “[é]no ínfimo que eu vejo a exuberância” (LSN, p. 349). No mesmo sentido, a segunda parte de *Tratado geral...*, parece reeditar o *Livro de pré-coisas*, inserido na obra homônima de 1985 (BARROS, 2011, p. 227-231), que indicava apresentar um discurso atribuído a Bernardo da Mata. O personagem mais conhecido de Manoel de Barros aparece já como autor da epígrafe da primeira seção de *Tratado geral...*, “[p]ara ele a pureza do cisco dava alarme” (TGGI, p. 407), e surge como autor dos cinquenta e dois pequenos poemas numerados que fazem parte da segunda parte da obra, intitulada *O livro de Bernardo* (TGGI, p. 419-429).

Dois poemas mais longos precedem a apresentação d’*O livro de Bernardo*. O primeiro deles retoma enquanto título a interjeição “*pois pois*”, de *Sobre importâncias*, e apresenta, em seus versos finais, um Manoel de Barros que afirma beber em Bernardo fontes de poesia:

Bernardo da Mata nunca fez outra coisa
 Que ouvir as vozes do chão
 Que ouvir o perfume das cores
 Que ver o silêncio das formas
 E o formato dos cantos. Pois Pois.
 Passei muitos anos a rabiscar, neste caderno, os
 escutamentos de Bernardo.
 Ele via e ouvia inexistências.
 Eu penso agora que esse Bernardo tem cacoete para
 poeta (TGGL, p. 419).

Na sequência de *Pois pois*, *O bandararra* segue a construir a figura mítica de um Bernardo possuidor de um “encostamento” no chão que o elevaria ao poético, algo que se iniciara em *O guardador de águas*, de 1989. Bernardo, o bandararra, estaria em comunhão com os seres do espaço natural: “[a]ves nutriam por ele deslumbramentos de criança./Ele sabia o sotaque das lesmas/E tinha um modo de árvore pregado no olhar”. Sua humildade, sua afeição aos restos, sua lírica desimportância, são sublinhadas no desfecho do poema, no qual figura a epígrafe da primeira seção do *Tratado geral...*: “[e]ra desorgulhoso./Para ele a pureza do cisco dava alarme./E só pelo olfato esse homem descobria as cores do/amanhecer” (TGGL, p. 420).

À exceção do primeiro e do décimo nono poema, que são quadras¹⁴⁶, os demais poemas d’*O livro de Bernardo* são tercetos com um tom discursivo que, pode-se dizer, os aproxima do haicai ou dos aforismos, como as legendas das imagens de *O guardador de águas*. Uma parte dos pequenos poemas apresenta um Bernardo que fala de si, reiterando características apresentadas antes nas obras de Barros através da “voz do poeta”, em terceira pessoa, como nos poemas 2, 9 e 14, que apresentam um Bernardo se dizendo: “[n]ão tenho pensa./Tenho só árvores ventos/passarinhos – issos” (TGGL, p.

¹⁴⁶ No poema 1, Bernardo se apresenta, retomando o poema anterior da seção (*O bandararra*): Os meninos me letram de Bandararra./(Bandarra é cavalo velho solto/no pasto, às/moscas.)/Esse é meu estandarte (TGGL, p. 420). O poema 19 tem sua temática situada entre a reflexão sobre o divino e a metalinguagem: “Eternidade/é palavra/encostada em/Deus” (TGGL, 423).

420); “[a]o lado de uma lata/de uma pedra/estou conforme” (p. 422) e “[m]eu desagero/é de ser/fascinado por trastes” (p. 422). Uma outra parte dos poemas apresenta a natureza vista por um olho anômalo, aquele “olhar furado de nascentes”, olhar de poeta, gerando imagens com o referido ar de haicai, como nos poemas 18, 22 e 28: “[a] chuva/azula a voz/das andorinhas” (p. 423); “[o] sangue do sol/nas águas/atrai mariposas” (p. 424) e “[o] corpo do rio prateia/quando a lua/se abre” (p. 425).

Uma terceira parcela dos tercetos de *O livro de Bernardo* ratifica, de certa forma, a assertiva de *Pois pois*, “[p]assei muitos anos a rabiscar, neste caderno, os/escutamentos de Bernardo”, que coloca nas mãos do poeta a caneta que registra os achados de Bernardo da Mata, posto que o conteúdo dos poemas parece já não corresponder à imagem que o leitor pôde construir ao percorrer a obra manuelina. É o caso do poema 43, que faz pensar nos desejos de dissolução de *Um novo jó*, de *Compêndio para uso dos pássaros*, “[b]om é/constar das paisagens/como um rio, uma pedra” (TGGI, p. 427); do poema 44, no qual o rigor da linguagem parece distanciá-lo do *alter ego* Bernardo e, na mesma medida, aproximá-lo do Manoel letral: “[m]eu requinte/é chegar às vilezas/com castidade” (TGGI, p. 427); ou, por fim, dos poemas 46 e 47, aforismos que carregam em si, respectivamente, os princípios manuelinos do retorno às fontes primevas e da valorização do desimportante: “[p]oeta/é uma pessoa/que reverdece nele mesmo” e “Reconhecer a eminência/dos insetos/leva à sabedoria” (TGGI, p. 428).

Essa indistinção entre o que pertence ao “eu” poético manuelino e seu *alter ego* Bernardo fica mais evidente quando se observa que parte do caminho percorrido em *O livro de Bernardo*, de *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, repete-se dez anos depois da publicação dessa obra, com a edição do último livro de poemas de Barros, *Escritos em verbal de ave* (2011). O derradeiro livro do poeta, cuja leitura antecipo nesta “excursão poética”, comunica a morte do personagem-chave da poesia de Manoel de Barros: “[d]eixamos Bernardo de manhã/em sua sepultura//De tarde o deserto já estava em nós” (EVA).

A constituição física da obra, a encadernação de sua edição primeira, é inventiva e, em certa medida, participa da construção de significados: à semelhança do criativo formato de caixa com páginas guardadas em seu interior no qual surgiram as

primeiras *Memórias inventadas* de Manoel de Barros (2003), *Escritos em verbal de ave* também tem um formato inusual. O leitor precisa, para acessar a integridade do livro, abri-lo como um mapa, dedobrando-o^{147 148}.

As primeiras partes acessíveis apresentam um poema intitulado *Uma desbiografia*¹⁴⁹, que retoma algumas características do personagem que “*tinha visões que remetiam a gente/para a infância*”; a já transcrita notícia de seu funeral e, por fim, o poema *Os desobjetos* (Do acervo de Bernardo)¹⁵⁰, o qual justifica inicialmente a antecipação que efetuo da leitura da obra. *Os desobjetos* (Do acervo de Bernardo) poderia ser descrito, à semelhança do que se convencionou com relação aos “*poemas-piada*” ou os “*poemas-pílula*” oswaldianos, como um “*poema-lista*”¹⁵¹, pois se apresenta como uma sequência numerada de quinze itens, os desobjetos.

Cinco desses desobjetos correspondem àqueles citados em *Autorretrato*, “*um alicate cremoso, um/abridor de amanhecer, uma fivela de prender silêncios,/um prego que farfalha, um parafuso de veludo*” (EF, p. 397), com pequenas variações: “*1 Pregos que farfalha*”, “*3 O fazedor de amanhecer*”, “*7 O parafuso de veludo*”, “*9 Presilha de prender silêncio*” e “*11 Alicate cremoso*” (EVA), repetição que reforça a indistinção entre as falas do *alter ego* Bernardo e de Manoel.

Outras repetições, descaminhos manoelinos conhecidos, são os desenhos onde figura Bernardo, retomados de *O guardador de águas*. A capa da edição de *Escritos em*

¹⁴⁷ A encadernação da obra impossibilita sua paginação. Esse formato da primeira edição não se encontra presente nas outras publicações do livro, como na incluída na reunião *Biblioteca Manoel de Barros* (São Paulo: Leya, 2013), caixa que contém dezoito livros do poeta.

¹⁴⁸ Apresentei uma breve leitura dessa obra sob o título *A geografia do ser em escritos em verbal de ave, de Manoel de Barros*, no *X Seminário Internacional de História da Literatura* da PUCRS, em 2013. O texto da comunicação encontra-se disponível em:

< <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/x-sihl/media/comunicacao-1.pdf>>. Acesso em: 13 fev. 2018.

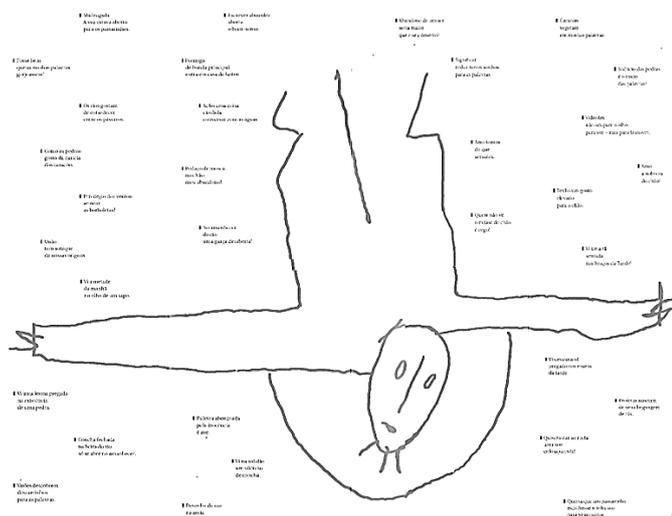
¹⁴⁹ O título aparece como parte do primeiro verso, em caixa alta e seguido de dois pontos.

¹⁵⁰ A transcrição completa do poema foi efetuada na página 90 desta Tese.

¹⁵¹ A prática da construção de poemas em forma de lista é recorrente na obra de Barros. O poema 1 de *Protocolo vegetal* (GEC, p. 129-130) apresentava uma lista de objetos do personagem e uma lista de escritos que teria sido com ele encontrada; o poema 2 da seção *Matéria de poesia*, da obra homônima, é uma lista de atitudes “em favor da poesia”, cuja sequência, indicada por letras, apresenta onze itens (MP, p. 156-157). Há, ainda, o poema *Sete inutensílios de Aniceto*, que é composto, ironicamente, por seis itens (estrofes) numerados e também o primeiro dos poemas de *Uma didática da invenção*, que enumera conhecimentos necessários “[p]ara apalpar as intimidades do mundo” (LI, p. 307). Entre outras ocorrências, o primeiro dos poemas do recém abordado *Tratado geral...* também expõe uma lista de sete “sintomas [da] disfunção lírica”, que seria característica da “cabeça dos poetas” (TGGI, p. 407-408).

verbal de ave reproduz a imagem de Bernardo que é parte do poema V de *Passos para a transfiguração* (OGA, p. 263) e, logo abaixo do pequeno poema formado por um dístico e um monóstico, que transcrevi antes e que comunica do funeral do personagem, há a reprodução da imagem constituinte do poema III da mesma seção de *O guardador de águas* (OGA, p. 261).

Com o livro totalmente aberto, figura a reprodução do desenho do poema VI, o último de *Passos para a transfiguração* (OGA, p. 264), em uma configuração interessante, na qual a figura de Bernardo, de braços abertos tal quem voa como pássaro ou quem se encontra estendido ao chão, aparece como parte central de uma paisagem, estando circundado por trinta e dois poemas espalhados pela página:



Os pequenos poemas são tercetos de natureza semelhante à daqueles que compõem *O livro de Bernardo do Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Nos tercetos de *Escritos em verbal de ave*, repetem-se, coerentemente, os três assuntos observados naqueles que figuram no *Tratado geral...*: Bernardo autodescrevendo-se em “[a]mo tontos/do que/sensatos” ou “[t]enho um gosto/elevado/para o chão”, por exemplo; cenas da natureza vistas por seu olhar poético, como em “[v]i uma lesma pregada/na existência/de uma pedra”, que ecoa versos do poema *O fotógrafo*: “[v]i uma lesma/pregada na existência mais do que na/pedra” (EF, p. 387); e, por fim, poemas que parecem corresponder mais a Manoel do que a Bernardo, como é o caso de “[q]ueria que um passarinho/escolhesse minha voz/para seus cantos”, que expressa um desejo de comunhão como a natureza que

Bernardo parecia já possuir, sendo, como dizem os versos de seu *livro*, “*beato de águas/de pedras/e de aves*” (TGGI, p. 425) e desejado pelos entes da natureza, como os “*passarinhos do mato*” que, nas suas palavras, “*gostam de mim/e de goiaba*” (TGGI, p. 422).

Outro descaminho poético conhecido da obra manoelina, que participa dessa relação de identidade/alteridade, de distanciamento e comunhão com “seus outros”, é o desejo de “avançar para o começo”. Ele aparece plasmado no terceto de número 42 d’O *livro de Bernardo*, “[*t*]enho candor/por bobagens./Quando eu crescer eu vou ficar criança” (TGGI, p. 427) e retoma as diversas manifestações do desejo de uma “*ascensão para a infância*” (TGGI, p. 417) presentes desde a primeira das obras do *corpus* desta Tese, desde *Um novo Jó*, expressando o desejo de “[*s*]er bicho, crianças,/folhas secas!” (CUP, p. 125), junto do intuito de “*avançar para o começo./Chegar ao criancamento das palavras*” (LSN, p. 347).

Isso corresponde tanto a uma abordagem da linguagem poética como abertura, distante dos significados cristalizados, quanto à adoção de um olhar mais virginal sobre o mundo – como o que seria propiciado por uma *epokhē* –, que permitiria perceber, como descreve o poema *Ascensão*, “[*o*]s primeiros pios dos pássaros. A ver/As primeiras cores do amanhecer./(...)voltar para onde a invenção está virgem?/Por que não ascender de volta para o tartamudo!” (TGGI, p. 418). Esse descaminho conhecido do leitor de Barros matiza as duas obras que ainda restam a percorrer nesta excursão, *Poemas rupestres*, de 2004, e *Menino do mato*, de 2010, nas quais a infância do poeta e o desejo do primevo são os elementos centrais que se associam na continuidade da constituição do Manoel poético já instaurado no imaginário de seus leitores.

É possível presumir uma relação entre o fato de *Poemas rupestres* e *Menino do mato*, obras nas quais o rememorar é centro temático, sempre associado à poesia autorreflexiva (um poeta rememora sua formação), e o fato dessas duas obras terem sido lançadas após a publicação do primeiro volume das *Memórias inventadas* de Barros, publicado em 2003. Essa conexão possível é, contudo, apenas mais um dado a apontar para a importância do tema da infância na obra do poeta, associado à busca do primevo na percepção do mundo e na linguagem poética. A infância reaparece como fonte, ou modelo para o poeta que afirma que “*sonhava de escrever um livro com a mesma/inocência com que as crianças fabricam seus navios/de papel*” (MM, p. 460-461). Além

disso, a abordagem das memórias da infância em *Poemas rupestres* e *Menino do mato* ocorre predominantemente através daquele jogo entre identidade e alteridade que se observou em *Mundo pequeno*, de *Livro das ignoranças* (p. 323).

Em outras palavras, tem-se novamente um Manoel “adulto” enquanto o sujeito da enunciação tratando de si enquanto menino, como um outro. Ele é quem nos apresenta, já em *Poemas rupestres*, um *menino do mato*, descrito, em poema que apresentei na abertura deste estudo, enquanto sujeito que “[p]or viver muitos anos dentro do mato/moda ave/(...) pegou um olhar de pássaro –/Contraíu visão fontana” (PR, p. 433). Também a abordagem das relações entre os entes e o espaço pantaneiro bem como as concepções de poesia visíveis nos metapoemas apresentam características que se encontravam presentes nas obras anteriores do poeta.

O “Roteiro para uma excursão poética no Pantanal”, por exemplo, que é (subtítulo de) o *Livro de pré coisas*, fornecia três informações centrais sobre as memórias da infância manoelina, inter-relacionadas por uma lógica causal: o isolamento do local no qual a família vivia; a prática da invenção a modificar, a transfazer a natureza; e a quase indistinção entre o que diz respeito ao homem e o que participa do espaço que o circunda. Assim, na morada da família, as coisas “acontecem paradas./Acontecem porque não foram movidas. Ou então, melhor/dizendo: desacontecem” (LPC, p. 215) e, portanto, o caminho para “reduzir o isolado que somos/dentro de nós mesmos, rodeados de distâncias e lem-/branças, é botando enchimento nas palavras. É botando/apelidos, contando lorotas. É, enfim, através das/vadias palavras, ir alargando os nossos limites” (LPC, p. 216-217). Nesse espaço de isolamento, “árvores, bichos e pessoas/têm natureza assumida igual. (...)/Todos se fundem na mesma natureza intacta. Sem as/químicas do civilizado. O velho quase-animismo” (LPC, p. 217).

A *Canção do ver* (PR, p. 433-439), primeira das três partes de *Poemas rupestres*, retoma essas memórias apresentadas em *Livro de pré-coisas*, conforme se observa nos poemas 2 e 4 da seção. O primeiro deles expõe o isolamento do lugar e o vazio por ele provocado nos entes que o habitavam: “[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” (PR, p. 434); o segundo, rerepresenta a invenção como atitude que se presta a completar um mundo para tais entes, e a tarefa de

inventar seria atribuída às crianças: “[p]or 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” (PR, p. 435).

No mesmo caminho, o poema de abertura de *Menino do mato*, primeira das duas seções que compõem a obra homônima, recoloca as circunstâncias de uma infância que solicitava a poesia para construir paisagens na amplidão de horizontes inominados: “onde a gente morava era um lugar imensamente e sem/nomeação./Ali a gente brincava de brincar com palavras/tipo assim: Hoje eu vi uma formiga ajoelhada na pedra!” (MM, p. 456), pois “era preciso desver o mundo para sair daquele/lugar imensamente e sem lado” (MM, p. 457). Coerentemente, esse lugar inominado e de “deslimites” foi batizado pelo poeta, em *Poemas Rupestres*, como “*Corruptela*”, substantivo que nomeia o resultado do ato de corromper a linguagem. Mais apropriado que que o verbo “corromper” para a descrição da atitude do menino é, ainda segundo o primeiro poema de *Menino do mato*, a descrição do pensamento de seu pai, que “achava que a gente queria desver o mundo/para encontrar nas palavras novas coisas de ver” (MM, p. 457).

Em *Poemas rupestres* e em *Menino do mato*, a figura do menino, que “gostava das palavras quando elas perturbavam/o sentido normal das ideias”, porque “sabia que só os absurdos/enriquecem a poesia” (MM, p. 457-458), parece corresponder tanto a um Manoel criança, quanto a um outro menino, também infante. O que é sublinhado em ambos, é aquele “olhar de pássaro”, aquela “visão fontana” propiciados pela “ignorância” infantil, que enxerga o mundo enquanto descoberta. Assim, em *Canção do ver*, pode-se vislumbrar o Manoel criança retomado pela memória do adulto: “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” (PR, p. 436). Mais adiante, no poema 4 da *Canção do ver*, há a referência a um “colega que tinha ganho um olhar/de pássaro”, que era “o campeão de aumentar os desacontecimentos” e que “uma tarde ele falou pra nós que enxergara um/lagarto espichado na areia/a beber um copo de sol” (PR, p. 435-436).

O desacontecimento, que ressurge na forma do poema *O copo*, na terceira seção de *Poemas rupestres* (PR, p. 451-452) (“Estava o jacaré na beira do brejo/tomando um copo de sol./Foi o menino/E tascou uma pedra/No olho do jacaré.”), apresenta aquela ludicidade promovida pela “ignorância” que se contrapõe ao estreitamento do olhar que seria

adquirido pela instrução ou erudição. Assim, tal qual no caso do homem que, no poema XIX de *O livro das ignorâncias*, nomeou como “enseada” a “cobra de vidro que/fazia uma volta atrás de casa” (LI, p. 311), eliminando a poesia da visão do mundo, no poema 4 da primeira seção de *Poemas rupestres*, surge “um homem que era adepto da razão” e que defende: “lagarto não bebe sol no copo!/Isso é uma estultícia./Ele falou de sério./Ficamos instruídos” (PR, p. 436). Essa mesma conhecida tensão entre o conhecimento instituído e a inventividade rege também a construção do poema *Vento*, da mesma seção, “[h]oje eu tasquei uma pedra no organismo/do vento./Depois me ensinaram que vento não tem/organismo./Fiquei estudado” (PR, p. 443), e matiza o poema 31, da primeira parte de *Menino do mato*:

Os sonhos não têm comportamento.
Sempre havia de existir nos sonhos daquele
menino o primitivismo do seu existir.
E as imagens que ele organizava com o
auxílio das suas palavras eram concretas.
Ele até chegou um dia a pegar na crina
do vento.
Era sonho? (MM, p. 472).

A liberdade, ou “descomportamento” (EF, p. 403), constante do sonho e da ludicidade infantil é que constitui o alvo das memórias, equivalendo a um desejo pelo primevo, o “rupestre”. Se há qualquer espécie de saudosismo nos versos de Barros, ele se dirige a esse espaço que pode ser tanto o da infância quanto o dos outros, agraciados pela “ignorância” (como Bernardo), em que se poderia usar “uma linguagem de primavera”, como explica o poema IV, de *Menino do mato*: “lugar mais bonito de um passarinho ficar é a palavra./Nas minhas palavras ainda vivíamos meninos do mato,/um tonto e mim./(...) Ali até santos davam flor nas pedras./Porque todos estávamos abrigados pelas palavras” (MM, p. 460-461).

O mesmo poema, que expõe uma espécie de explicação para a natureza das imagens inventivas e que povoam a poesia manoelina, apresenta como inovação em seu discurso o fato de a defesa da liberdade do olhar e da expressão poética aparecer dirigida a um interlocutor, um leitor implicado no discurso:

A gente bem quisera escutar o silêncio do orvalho
sobre as pedras.

*Tu bem quisera também saber o que os passarinhos
sabem sobre os ventos.*

(...)

Eu sonhava de escrever um livro com a mesma
inocência com que as crianças fabricam seus navios
de papel.

Eu queria pegar com as mãos no corpo da manhã.
Porque eu achava que a visão fosse um ato poético
do ver.

Tu não gostasse do caminho comum das palavras.

Antes melhor eu gostasse dos absurdos.

E se eu fosse um caracol, uma árvore, uma pedra?

E seu eu fosse?

Eu não queria ocupar o meu tempo usando palavras
bichadas de costumes.

Eu queria mesmo desver o mundo. Tipo assim: eu vi
um urubu dejetar nas vestes da manhã.

Isso não seria de expulsar o tédio?

E como eu poderia saber que o sonho do silêncio era
ser pedra! (MM, p. 460-461) [grifos meus].

O discurso do poema de Barros pressupõe um “tu” sensível ao apelo do poético, capaz de solidarizar-se na busca por reencontro com o mundo que seria propiciado pela poesia, que aparece como possibilidade de transcender o comum, “expulsar o tédio” encontrando a poesia no mundo e na linguagem, como “desexplica” o poema *Garça*: “A palavra garça em meu perceber é bela./Não seja só pela elegância da ave./Há também a beleza lettral./O corpo sônico da palavra/E o corpo níveo da ave/Se comungam” (PR, p. 446-447).

O tom de explicação que aparece dirigido ao “tu” no poema IV de *Menino do mato* concentra-se nos desejos de um “eu”, que dizem respeito tanto ao que concerne à linguagem da poesia, quanto, num matiz ontológico, a posturas poéticas do sujeito perante o mundo. O sujeito se manifesta sem recorrer às suas usuais máscaras ou *alter egos* – agora, é a sua face, máscara, que ele “amarra” no poema, meio de (re)viver o que seria antes possível. Na última parte de *Poemas rupestres, Carnaval* (PR, p. 449-453), o poema *Enunciado* expõe: “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 mais dar saltos-mortais nos ventos”. O caminho possível de vivência é aquele proporcionado pelo trabalho lúdico com o verbo: “[a]gora/Eu passo as minhas horas a

brincar com palavras./Brinco de carnaval./Hoje amarrei no rosto das palavras minha máscara./Faço o que posso” (PR, p. 449).

Nessa altura do percurso da obra manuelina, o “tu” leitor possui já constituída em seu imaginário a máscara plural de um Manoel, cujos desejos reiterados em seus conhecidos, mas sempre surpreendentes, descaminhos dizem respeito à busca de um contato mais íntimo do sujeito com o mundo do qual é parte (mesmo que não tenha disso consciência). Uma das formas de aproximar-se desse reencontro entre sujeito e mundo, talvez a mais humana delas, é a da linguagem quando manifesta em sua inutilidade – seu uso de poesia. Se o poema 1 de *Menino do mato* apresenta imagens do desejo de sentir-se parte do mundo, como “*eu queria ser banhado por um rio como/um sítio é./Como as árvores são./Como as pedras são./Eu fosse inventado de ter uma garça e outros/pássaros em minhas árvores” (MM, p. 465);* o poema final da obra emoldura o mesmo tema da vontade de pertencimento ao mundo plasmada no trabalho com o poético – lugar no qual sujeito, espaço e linguagem encontram-se:

Eu queria fazer parte das árvores como os
pássaros fazem.
Eu queria fazer parte do orvalho como as
pedras fazem.
Eu só não queria significar.
Porque significar limita a imaginação.
E com pouca imaginação eu não poderia
fazer parte de uma árvore.
Como os pássaros fazem.
Então a razão me falou: o homem não
pode fazer parte do orvalho como as pedras
fazem.
Porque o homem não se transfigura senão
pelas palavras.
E isso era mesmo (MM, p. 473).

4 APONTAMENTOS PARA UM CADERNO DE VIAGEM

a maneira de reduzir o isolado que somos
dentro de nós mesmos, rodeados de distâncias e lem-
branças, é botando enchimento nas palavras (...)
é, enfim, através das
vadias palavras, ir alargando os nossos limites
(LPC, p. 216-217).

O fim de um percurso jamais coincide com o horizonte vislumbrado quando do princípio da caminhada. Tal é a natureza da estrutura de horizonte da percepção humana conforme nos ensina a fenomenologia: a linha do horizonte afasta-se na mesma medida de cada um dos meus passos dados em sua direção. Se, sob determinada perspectiva, essa condição perceptivo-existencial partilhada por todos nós expõe a incapacidade de atingir qualquer espécie de totalidade em nossa experiência do mundo; ela também revela, sob outro olhar, a abertura sempre presente a novos horizontes instaurados a partir da cada um de nossos atos de percepção do mundo ao qual pertencemos. É essa condição que melhor traduz o momento de encerrar um estudo sobre a obra de um poeta de grande porte, como Manoel de Barros, e que explica a adoção do título desta seção que, em lugar dos termos usuais “conclusão” ou “considerações finais”, matizados pelo fechamento, busca denotar a abertura: encerra-se um percurso, não as inúmeras possibilidades de caminhos.

No caso específico da poesia de Barros, tais caminhos aparecem de tal modo entrelaçados que a tarefa de observar isoladamente cada aspecto de sua poesia mostrou-se avessa à própria natureza do objeto de estudo. Em outras palavras, tal qual as dimensões do sujeito, do espaço e da linguagem apresentam-se mutuamente implicadas, as ações que constituem o fundo sobre o qual a poesia de Barros se instaura, que elenquei na abertura deste estudo através da leitura de um dos poemas de *Matéria de poesia*, estabelecem uma rede complexa de relações que tornaria ilusória a tentativa de observar cada aspecto nas obras como se fosse uma manifestação isolada. *A atitude subversiva diante do tradicionalmente eleito como belo, a consideração da (aparente) inutilidade como um valor, a defesa de uma renovação da linguagem poética e a*

necessidade de *renovar o olhar*, comparecem nas obras do poeta como um conjunto que compõe parte do que se pode chamar de “paisagem manoelina”.

Ao abordar as concepções de paisagem presentes no pensamento do escritor e crítico Jean-Pierre Richard, Michel Collot ressalta que “a paisagem de um escritor não se reduz a qualquer dos lugares onde ele viveu, viajou ou trabalhou”, nem corresponde a “uma composição mais ou menos sutil desses referentes geográficos e biográficos, mas uma constelação de significados produzidos pela escrita” (COLLOT, 2013, p. 58). Após a excursão que efetuei pelo espaço da obra de Manoel de Barros, considero mais adequado do que utilizar o termo “constelação” adotado por Collot, falar em uma “paisagem em mosaico” quando se trata da poética manoelina. Isto porque os recorrentes temas e procedimentos adotados por Barros, que compõem sua paisagem, surgem e ressurgem em diversas combinações na totalidade dos livros do *corpus*, tornando impraticável estabelecer o que seria a tônica preponderante em cada um deles, sob pena de obter-se uma parcialidade empobrecedora.

É por tal razão que ressalto que os oito subcapítulos que compõem a “excursão poética” efetuada dizem respeito tanto aos poemas observados quanto ao olhar que lancei sobre eles – à perspectiva adotada no momento de cada leitura. Em analogia, pode-se dizer que é como se, a cada percepção de sua poesia, a luz tivesse incidido de forma a destacar determinada parte dos fragmentos do mosaico que forma a paisagem manoelina. Assim, em *Compêndio para uso dos pássaros*, destaquei o modo como o caminho ao “*criançamento*” surge como uma espécie de paralelo da “*ignorância*” que possibilita ver com “olhos livres”; a presença do fragmentário e do *nonsense* e, ainda a forma como sujeito poético apresenta-se de certo modo distanciada das personagens.

Tal característica foi também sublinhada em *Gramática expositiva do chão*, com a consideração da inserção poética de um “livro no livro” enquanto um dos artifícios utilizados para a atribuição do discurso poético, da autoria dos poemas a outros. Outro olhar lançado sobre essas duas obras, e também sobre *Matéria de poesia* e *Arranjos para assobio*, enfocou a montagem dos livros de Manoel, com suas divisões e subdivisões que expõem uma estruturação intencional possuidora de uma lógica própria que não corresponde às expectativas, que surpreende com numerações variadas, inserções de

discursos ou proposital incoerência entre o título e o conteúdo dos poemas (como em *Sete inutensílios de Aniceto*, de *Arranjos para assobio*, que apresenta seis itens).

De *Livro de pré-coisas*, destaquei o modo como a tematização do homem imerso na natureza pantaneira tensiona com a exaltação dos “festejos de linguagem” (LPC, p. 205). No livro, no qual Bernardo é apresentado ao leitor, observei a recorrência do que nomeei como inserção de “livro no livro”; e em *O guardador de águas*, as figuras pictóricas de Bernardo e o contato primitivo com o mundo e com a linguagem. Contato que reaparece, como em *Compêndio para uso dos pássaros*, associado ao olhar infantil em *Concerto a céu aberto para solos de ave*: a infância como caminho para o primevo, para a não fixidez do olhar que percebe e comunica o mundo – como aquele que corresponderia ao resultado de uma redução fenomenológica (*epokhē*). Ainda em *Concerto a céu aberto para solos de ave*, abordei a continuidade da transferência da autoria aos outros – os portadores da “ignorância”.

Apontei a existência de uma maior complexidade na relação do sujeito poético Manoel (“*Manoel letral*”) com a alteridade na obra seguinte, *O livro das ignorâncias*. Defendi que, nele, começa a assumir a voz preponderante da ignorância um Manoel que permanece, contudo, ainda hesitante entre si e os outros. À essa altura, seria já possível identificar na obra manoelina aquele “sair de si” que Michel Collot aponta como uma das características fundamentais da poesia moderna, “a descoberta, dentro e fora de si, de uma alteridade constitutiva” (COLLOT, 2013, p. 183) e, sobretudo, “a invenção de um sujeito que não se confunde mais com o ‘eu’ nem com a bela alma romântica, mas se relaciona com a realidade mais rasteira e com uma íntima alteridade” (p. 182).

No entanto, o aspecto que parece luzir mais intensamente na paisagem em mosaico de Manoel de Barros é justamente a tensão estabelecida entre um esse “eu” e seus “outros”. Ao mesmo tempo em que valoriza reiteradamente e, mesmo, deseja a abertura que seria proporcionada pelo cultivo da “ignorância”, marca a presença da erudição em referências a autores (Lacan, Barthes, Bachelard, Ponge, Rimbaud, Miró, Rabelais, etc.), enciclopédias e dicionários. Tal presença é promotora do distanciamento entre o sujeito da enunciação e seus personagens, a quem segue, em muitos momentos, transferindo a responsabilidade sobre o conteúdo dos poemas. Essa

transferência se dá com um aspecto que se pode chamar, na ausência de um termo mais específico, de “literário”, posto que Manoel se coloca como uma espécie de editor de escritos alheios. Para ilustrar, só o termo “caderno” apresenta dezoito ocorrências em sua obra, dentre elas: “*caderno de poemas*” (GEC, p. 129); “*caderno de notas*” (LPC, p. 235); “*caderno de apontamentos*” (CCA, p. 279); “*caderno de andarilho*” (CCA, p. 295); “*caderno de armazém*” (no qual o Apuleio, de *Os deslimes da palavra*, anota suas delírios poéticos) (LI, p. 313); e “*caderno de aprendiz*” (MM, p. 465).

Essa predileção pelo mundo literário que contrasta com a defesa da “*ignorãça*” transparece também nos títulos das obras do *corpus*. Dois deles valem-se da intertextualidade (*O guardador de águas*, *Retrato do artista quando coisa* e *Livro sobre nada*¹⁵²) e sete utilizam termos que dizem respeito ao mundo letrado: “*Compêndio para uso dos pássaros*”; “*O livro das ignorãças*”; “*Livro de pré-coisas*”; “*Livro sobre nada*”; “*Gramática expositiva do chão*”; “*Tratado geral das grandezas do ínfimo*”, e “*Escritos em verbal de ave*”. Nestes, observa-se a mesma espécie de tensão promovida pelo procedimento de montagem que identifiquei na constituição das imagens poéticas, dos “*desenhos verbais*” e “*desobjetos*” manoelinos. Há, no entanto, uma peculiaridade importante, que muito revela acerca de sua poética: se o primeiro termo da cópula observada nos títulos remete ao universo letrado, o segundo termo, pertence a um campo semântico que, na obra manoelina, concerne à “*ignorãça*” e ao reencontro com o mundo que por ela seria propiciado.

Na mesma medida em que paisagem manoelina configura-se, como defendi, como uma espécie de mosaico no qual elementos variados repetem-se em diferentes associações de modo a configurar um conjunto reconhecível por seu leitor, pode-se dizer que a “*tensão*” é um elemento-chave que reúne os fragmentos de tal mosaico. Ela manifesta-se desde a constituição das imagens através da montagem, até a presença dos contrastes entre o erudito e a “*ignorãça*”, entre o sujeito poético Manoel e seus outros. Além disso, envolve a controvérsia entre a defesa da autonomia do literário e a constante tematização na poesia do contato entre homem e mundo. O que implica a conhecida contenda da teoria literária do século XX, manifesta no dualismo entre a

¹⁵² Remetendo, respectivamente, a *O guardador de rebanhos*, do heterônimo pessoano Alberto Caieiro; ao *Retrato do artista quando jovem*, de James Joyce; e a Gustave Flaubert, em carta cuja edição é referida por Barros (cf. LSN, 335).

clôture du texte de um lado, e, de outro, a consideração da dimensão referencial do fenômeno literário, que abordei no segundo capítulo deste estudo.

É sobre as manifestações dessa múltipla tensão que volto predominantemente o olhar a partir da leitura de *Livro sobre nada*, que, se apresenta outros matizes, como é de se esperar em uma estrutura em mosaico, como a reapresentação da infância e da inutilidade como fontes de poesia, apresenta também um Manoel como sujeito dúbio, incorporando o binômio erudição e “ignorância”: “ouço aves e beethovens” (LSN, p. 347). A problemática da convivência dos dois termos de tal binômio e a predileção pelo que manifesta a apreensão do mundo pela via da “ignorância” são, contudo, sublinhadas: “[o] doutor espantou as rolinhas” (LSN, p. 338). A erudição afasta o sujeito do contato ingênuo, não mediado com o mundo e a restauração desse contato, o reencontro com o mundo, que constitui o lema da fenomenologia desde Merleau-Ponty, aparece na obra de Manoel de Barros através do desejo de “avançar para o começo” (LSN, p. 347), o desejo de retornar às fontes.

Esse intuito, que já se encontrava aparente na forma da valorização do olhar infantil, do olhar dos loucos e da vivência dos andarilhos, apresenta-se também como um rumar ao nada, presente no título do volume e expresso nas imagens de lugares de abandono e no abandono presente nos homens. Esse nada, como observa Christine Dupouy, também pode manifestar um lugar original, “le lieu peut être un rien que l’on désire” uma “nudité essentielle”¹⁵³ (DUPOUY, 2006, p. 76) a partir da qual possa haver um novo começo. Em *Ensaio fotográficos*, o desejo do primevo é novamente manifesto enquanto o desejo do nada, que não se resume a uma dissolução e constitui, paradoxalmente, o vazio que é pleno de potência. É uma origem reconstituída que pode ser definida, por aproximação, através do conceito de “chaosmos”, reunião de “caos” e “cosmos” da qual se vale Michel Collot para tratar da necessidade poética de mergulhar novamente “dans le ‘primitif chaos’ des sensations pour recréer un monde qui ne soit pas le cosmos figé de nos représentations et formulations habituelles, mais un chaosmos vivant e vibrant”¹⁵⁴ (COLLOT, 2008, p. 81).

¹⁵³ “o lugar pode ser um nada que desejamos” uma “nudez essencial” (tradução nossa).

¹⁵⁴ “no primitivo caos das sensações para recriar um mundo que não seja o cosmos fixado de nossas representações e formulações habituais, mas um *chaosmos* vivo e vibrante” (tradução nossa).

Na mesma obra, bem como em *Retrato do artista quando coisa*, que lhe é anterior, aponte a manutenção da tensão entre o que seria de “dentro” da linguagem, com referências que denotam erudição, e a faceta das palavras que remete ao mundo, ao banal, ao rasteiro, dividindo o espaço dos poemas. A tensão entre uma a apologia do contato do sujeito com o mundo e uma poesia autorreflexiva, que chega por vezes ao ilógico por conta do centramento no trabalho sobre o significante e que é também manifesta na defesa de uma “limpeza do poema”¹⁵⁵, convivem de forma aparentemente irresoluta. Na mesma direção, em *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, *Menino do mato*, *Poemas rupestres* e *Escritos em verbal de ave*, obras que abarqueei sob o viés da continuidade temática e de procedimentos, persiste a tensão entre o intuito de levar a linguagem à sua potência de origem e a defesa de um reencontro entre o homem e o mundo, apresentado através de uma vivência mais próxima da natureza, enquanto parte dela, tal qual a de Bernardo da Mata.

Ao fim dos apontamentos sobre o percurso efetuado no universo da poesia de Manoel de Barros, pode-se vislumbrar a formação do que seria a paisagem poética manoelina, observando o modo como os variados e, sobretudo, repetidos fragmentos componentes do mosaico que a constroem relacionam-se. Antes de voltar ao enfoque do contraste que era tão caro a um poeta que sublinhava o modo como “[a]s antíteses congregam” (LSN, p, 348) e que ocasionou a intensa repetição do termo “tensão” neste estudo, convém tratar da similitude e da harmonia existente entre determinados elementos da paisagem manoelina. É possível perceber, em uma dimensão dos termos que se manifestam como imagens típicas da poesia de Barros, um fenômeno muito próximo da sinonímia. Os entes à margem da civilização (como Bernardo ou os loucos), as crianças, os lugares de abandono, o cisco, os seres mínimos e impercebidos, os restos, as latas enferrujadas esquecidas em algum quintal e o próprio nada, ausência do instituído, pertencem ao mesmo paradigma da “ignorância”, possuindo, todos esses elementos, o traço significativo comum de remeterem a um ponto de origem a partir do qual seria possível um recomeço, uma renovação – a instauração do *chaosmos* do qual trata Michel Collot.

¹⁵⁵ Seria preciso eliminar dos poemas “dejetos de ave/adjetivos” (EF, p. 389).

Sob certa perspectiva, esse recomeço relaciona-se com parte daqueles intuitos que se manifestam na leitura da poesia manoelina, relacionados à própria produção literária, as imagens que expõem *a consideração da (aparente) inutilidade como um valor*, denotam *a defesa de uma renovação da linguagem poética* manifesta através de uma *atitude subversiva diante do tradicionalmente eleito como belo*: o ato de “[e]sfregar pedras na paisagem” (MP, p. 156). Ao mesmo tempo, o rumar ao original remete à necessidade de *renovar o olhar* o olhar sobre o mundo, estabelecendo a tensão tão reiterada nos livros de Manoel de Barros e neste estudo sobre sua obra. A tensão não se resolve, ao menos de forma excludente na poesia de Manoel de Barros, mantendo-se latente em todas as obras do *corpus*, do que é possível inferir que a relação imbricada entre sujeito, espaço e linguagem se manifesta em sua poesia de modo a suscitar a vivência do poético integrada à vivência do mundo.

Uma fala do poeta Paul Éluard, citada por Michel Collot, e uma consideração deste teórico auxiliam, juntas, a esclarecer minha última afirmação. Éluard, em discurso que muito se aproxima da noção de encarnação proposta por Merleau-Ponty, afirma que “tout ce que l’homme peut concevoir et créer provient de la même veine, est de la même matière que sa chair, que son sang et le monde qui l’entoure”¹⁵⁶ (Apud COLLOT, 2013, p. 131). Collot, pensando justamente a tensão entre uma poesia voltada sobre si mesma e uma reabilitação da referencialidade, destaca que o trabalho intenso sobre o significante na poesia “n’exclut pas nécessairement le sens ni la référence, mais les modifie profondément, nous imposant de les redéfinir et de revoir un certain nombre d’idées toutes faites sur le sujet et sur l’objet du poème”¹⁵⁷ (COLLOT, 2008, p. 59).

É nesse sentido que se pode considerar que existe uma convivência de opostos na forma de uma contradição irresoluta que talvez seja característica do próprio fenômeno poético, quando este se encaminha para uma forma de reabilitação do referencial, das marcas do sujeito e do espaço na linguagem no século XX, um período

¹⁵⁶ “tudo o que o homem pode conceber e criar provém da mesma veia, é da mesma matéria de que é feita sua carne, seu sangue e o mundo que o circunda” (tradução nossa).

¹⁵⁷ “não exclui necessariamente o sentido nem a referência, mas os modifica profundamente, impondo-nos a tarefa de lhes redefinir e de rever um certo conjunto de ideias acerca do sujeito e do objeto do poema” (tradução nossa).

no qual a primazia da consideração da poesia como objeto autotélico ainda se encontra latente. É desta forma que, na poesia de Manoel de Barros, a defesa da autonomia do poético coexiste com a apologia da restauração de um contato íntimo com o mundo. A ignorância é um desejo constante de um mesmo sujeito que expõe repetidamente o acesso à erudição. Esta, um caminho escolhido, é opção para quem teve acesso à cultura letrada, e não uma ausência de conhecimento: o processo de “*desaprender*” é libertação ao instituído para obtenção de uma abertura que, por sua vez, propiciaria a instituição do novo, do genuíno, daquilo que tem força de fonte de poesia e que, mostra-se, ao mesmo tempo, como meio para transcender uma vivência apenas pragmática do mundo.

Se o culto do inútil e do ínfimo manifesta-se em certa medida, na obra de Barros, como forma de contrapor-se ao tradicionalmente belo e, num movimento que se assemelha ao das vanguardas, ir em busca do que pode haver de novo nos espaços inesperados, esse movimento em direção à novidade poética acaba por implicar também a dimensão da própria existência do homem. Essa natureza de sua poesia, voltada simultaneamente às relações entre a palavra poética, o homem e o mundo, confere-lhe uma singularidade que torna complexa a tarefa de observar contiguidades entre a produção do poeta e a de seus contemporâneos. No que diz respeito aos três primeiros livros do poeta, não compreendidos pelo *corpus* desta pesquisa, a tarefa de pensar a produção poética manoelina em uma dimensão sincrônica foi empreendida, entre outros, por Miguel Sanches Neto, na obra *Achados do chão*, apresentada no primeiro capítulo deste estudo.

É efetivamente possível, seguindo o caminho proposto por Sanches Neto, identificar matizes modernistas, principalmente sob a influência de Oswald de Andrade, na obra de estreia de Barros [*Poemas concebidos sem pecado* (1942)]; ou observar o modo como a repercussão da Segunda Guerra Mundial confere um tom característico à *Face imóvel*, de 1942, como se observa nos versos de *Poema do menino inglês* de 1940: “A rua onde eu morava foi bombardeada./Nunca nós havíamos de pensar que uma coisa dessas/pudesse acontecer realmente./Não ficou de pé uma só de nossas casas com seus/telhados vermelhos perdidos entre as folhagens” (BARROS, 2011, p. 45). Pode-se, ainda seguindo a leitura de Sanches Neto, vislumbrar no terceiro livro de Barros [*Poesias*

(1947)] traços da poesia da chamada “Geração de 45”. Esta, de acordo com Alfredo Bosi, caracterizou-se pela ambiguidade entre um estetismo ultrapassado e certa renovação, retomando “a *maneira* parnasiano-simbolista” de poetar, ao mesmo tempo, apresentando traços semelhantes ao da “poesia existencial europeia de entre guerras” (BOSI, 2003, p. 466).

Nas três obras, extensivamente abordadas pela crítica, é realmente possível traçar tais paralelos e, mesmo, encontrar outros modos de poetar de Manoel de Barros, sobretudo em *Face imóvel* e *Poesias*, cujas características discursivas destoam tanto da obra de estreia do poeta, quanto das que lhes sucedem. Contudo, no que diz respeito às obras elencadas no *corpus* desta pesquisa, o estabelecimento de paralelos entre a dicção de Barros e a de seus contemporâneos brasileiros é mais complexa. Ainda que algumas características, como a objetualidade ou o recurso à *fanopeia*, tenham embasado algumas aproximações efetuadas entre a poética manoelina e a de João Cabral de Melo Neto, ou que a prática da metapoesia e mesmo a da divulgação de apreciações críticas de sua própria poética o aproximem de seus contemporâneos (do próprio João Cabral, por exemplo), é preciso considerar que a paisagem manoelina é *singular*.

Na caracterização da poética de Manoel de Barros, o adjetivo destacado é pertinente em duas de suas possibilidades de significação. A primeira delas pode ser extraída do comentário de Alexei Bueno sobre o poeta, em *Uma história da poesia brasileira* (2007): a poesia de Manoel de Barros “inegavelmente nascida do Modernismo, derivou para *um caminho totalmente diverso*, uma espécie de *recuperação plena do espírito dentro da materialidade*” [grifos meus]. O “caminho diverso” não possui paralelos brasileiros que permitam o estabelecimento de qualquer “filiação” da poesia de Barros a determinado grupo de poetas ou mesmo o estabelecimento de relações com seus contemporâneos que elucidem suas escolhas estéticas. É, com efeito, mais possível identificar pontos de contato entre sua prática e aquela desenvolvida em determinados momentos por Francis Ponge, os quais sugeri no decorrer deste estudo, ou com outros poetas franceses voltados para o que se poderia chamar de “restauração de uma referencialidade renovada” na poesia.

É o caso de Pierre Reverdy, poeta francês conhecido pela sua proposição de um “lirismo da realidade”. O poeta considera que “[l]a poésie n’est pas plus dans les mots que dans le coucher du soleil ou l’épanouissement splendide de l’aurore”¹⁵⁸ (Apud COLLOT, 2005a, p. 207), que ela se instaura tanto no interior da linguagem quanto nas relações do sujeito com o mundo. Na leitura do “lyrisme de la réalité” de Reverdy, efetuada por Michel Collot, este destaca que:

le lyrisme est bien lié, pour Reverdy, à une émotion, mais celle-ci vient autant de l’extérieur que de l’intérieur (...). Le lyrisme naît à la rencontre du moi, du monde et des mots. Le sujet en poésie ne s’exprime pas directement, mais à travers un univers, linguistique et extralinguistique, qui porte sa marque, même s’il n’est pas explicitement nommé¹⁵⁹ (COLLOT, 2005a, p. 207).

Em Manoel de Barros, pode-se identificar semelhante imbricamento, quando se observa a convivência entre a reflexão sobre a linguagem poética e o chamamento para a vivência do universo que se encontra “fora” das palavras, mas que concerne também à poesia. Isso se dá, como procurei explicitar na leitura de suas obras, através de recursos poéticos próprios, o “caminho totalmente diverso” a que se referiu Alexei Bueno, que configura a paisagem manoelina.

A “recuperação plena do espírito dentro da materialidade”, aludida também por Bueno, pode ser descrita como uma tentativa de atingir uma espécie de transcendência na imanência do comumente banal, observado com um olhar renovado. Nas palavras de Barros, através do ato de “*monumentar as pobres coisas do chão mijadas/de orvalho*” (LSN, p. 351), pode-se perceber as “*grandezas do ínfimo*”. Manoel de Barros, ainda de acordo com a leitura de Alexei Bueno, “através de uma busca voluntária pelo primitivo, por uma sábia puerícia”, “alcança a iluminação que põe entre parênteses o real, como diria Husserl” (BUENO, 2007, p. 357). É a persistência desse campo temático em todas as obras do *corpus* que explicita a razão do possível uso do adjetivo “singular” numa segunda acepção: se a paisagem em mosaico

¹⁵⁸ Collot extraiu tal afirmação de: REVERDY, P. Cette émotion appelée poésie. In : _____. *Écrits sur la poésie* (1932-1960). Paris : Flammarion, 1974. p. 35.

¹⁵⁹ “o lirismo é intimamente ligado, para Reverdy, a uma emoção, mas esta provém tanto do exterior quanto do interior (...). O lirismo nasce no encontro do eu, do mundo e das palavras. O sujeito na poesia não se exprime diretamente, mas através de um universo, linguístico e extralinguístico que carrega sua marca, ainda que ela não esteja explicitamente nomeada” (tradução nossa).

manoelina singulariza-se por ser, de fato, incomparável; o é também por parecer consistir em repetidas variações de uma mesma paisagem.

É fato que a variedade de assuntos que os poemas abordam é ampla e inventiva. Mas a percepção das diferentes formas de combinações de imagens nos poemas causa um paradoxal “estranhamento conhecido” no leitor: há um eixo temático que se repete nos livros de Manoel. Tal como ocorre na estrutura de uma *fuga*, peça musical baseada nas variações de uma mesma melodia que se repete a cada vez sob novos arranjos, a reflexão sobre a natureza da poesia associada à evocação da possibilidade de os homens vivenciarem uma existência portadora de uma maior consciência de sua pertença ao mundo é tema onipresente na obra de Barros. Em sua paisagem singular – ímpar e sempre reconhecível – a magnitude descoberta na insignificância e na inutilidade diz respeito tanto à natureza do que seria genuinamente poético na arte, quanto ao que, num mundo dito civilizado, restaria de efetivamente humano em nós.

Em outros termos, a mesma inutilidade que transforma os objetos e seres em matéria de poesia talvez consista no caractere mais propriamente humano, por revelar o sujeito desvencilhado dos liames que constituem seu cotidiano muitas vezes mecanizado. O poeta, que visava atingir o grandioso valendo-se da beleza contida no ínfimo, mostra como a poesia pode “*renovar o homem usando borboletas*” (RAQC, p. 382), revelando sua capacidade de solicitar um olhar mais atento sobre nós mesmos, sobre o mundo e sobre os outros.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. 8. ed. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2014. v. 1. p. 142.

ANDRADE, Oswald. Manifesto da poesia pau-brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972. p. 203-208.

ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 5. ed. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1992. p. 19-52.

ATHOUGUIA, G. N. F. (Org.). *Poesia francesa traduzida para o português: Baudelaire e Rimbaud*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Tópicos)

BAKHTIN, Mikhail. O discurso do romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al.* São Paulo: Hucitec; Unesp, 1990. p. 71-163.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BARBOSA, Alessandro. *Metapoesia e memória nos três primeiros livros de Manoel de Barros*. 116 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

BARBOSA, Luiz Henrique. *Sujeito, crítica e invenção nas poéticas de João Cabral de Melo Neto e Manoel de Barros*. 141 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belo Horizonte, 2010.

BARROS, Manoel de. *Escritos em verbal de ave*. São Paulo: Leya, 2011.

_____. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. *Poesia completa*. Alfragide (Portugal): Caminho, 2011.

BEHR, Nicolas. *Menino Diamantino*. 2. ed. Brasília: [s.n.], 2012.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BÍBLIA SAGRADA, A. *Antigo e novo testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BORDINI, Maria da Glória. *Fenomenologia e teoria literária*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990. (Criação & Crítica, 3).

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

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

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Itatiaia, 2000. v. 2.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUN, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 2. ed. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Editora Globo, 1975. p. 39-56.

COLLOT, Michel. *La matière-émotion*. Paris: PUF, 2005a.

_____. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris: PUF, 2005b.

_____. The prefix of prefixes: Francis Ponge's 'Le Pré' and La Fabrique du 'pré'. In: RUSSELL, K.; MCGUIRK, B. (orgs.). *Reconceptions reading modern french poetry*. Nottingham: University of Nottingham Press, 1996. p. 122-136. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/17443.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2016.

_____. O outro no mesmo. Trad. Marcelo J. de Moraes. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 29-38, jan./jun. 2006.

_____. O sujeito lírico fora de si. Tradução de Alberto Pucheu. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 9, n.11, p.165-177, 2004.

_____. *Paysage et poésie: du romantisme à nos jours*. Paris: Corti, 1997.

_____. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução de Ida Alves et al. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

_____. Poesia, paisagem e sensação. Tradução de Fernanda Coutinho. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 1, n. 34, p. 17-26, jan./jun. 2015.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da literatura: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CUNHA, Yanna Karlla Honório Gontijo. *O andarilho Bernardo, de Manoel de Barros*. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) - Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2015.

DEGUY, Michel. História, poesia; ritmo? Tradução de Marcos Siscar. *Remate de Males*, Campinas-SP, v. 1, n. 34, p. 9-20, jan./jun. 2014.

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

DUPOUY, Christine. *La question du lieu en poésie: du surréalisme jusqu'à nos jours*. Amsterdam: Faux Titre, 2006.

EISENSTEIN, Sergei. Fora de quadro. In: _____. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 35-48.

ELIADE, Mircea. Mito e realidade. 6. ed. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Debates, 52).

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaaios*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

FREUD, S. *O mal-estar na cultura*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2010. (L&PM Pocket, 850).

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise M. Curioni; Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978. (Problemas Atuais e Suas Fontes, 3).

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2016.

HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. Tradução de Marco Aurélio Werle; Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2004. v. 4. (Clássicos, 26).

HUGO, Victor. A M. Charles Baudelaire. Hauteville-House, 6 octobre 1859. In: BAUDELAIRE, Charles. *Théophile Gautier par Charles Baudelaire: notice littéraire précédée d'une lettre de Victor Hugo*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise Libraires Éditeur, 1859. (Fac-símile da Bibliothèque Nationale de France). Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113893z/f1.image.r=pens%C3%A9%20baudelaire.langPT>>. Acesso em 20 ago. 2015.

HUSSERL, Edmund. *Meditações cartesianas: Introdução à Fenomenologia*. Tradução de Frank de Oliveira. São Paulo: Madras, 2001.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LAMARTINE, Alphonse de. *Méditations poétiques*. 9. ed. Illustré de lithographies de G. Motte. Paris: Librairie de Charles Gosselin, 1823. (Fac-símile da Bibliothèque Nationale de France). Disponível em: <<http://gallicalabs.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k210080c/>>. Acesso em 26 ago. 2015.

LE PETIT ROBERT micro poche: dictionnaire d'apprentissage de français. Rédaction dirigée par Alain Rey. Paris: Le Robert, 2013.

LEITE, Elton Luiz de Souza. *Manoel de Barros: a poética do deslimate*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

LIMA, Luis Costa. *Lira e antilira: Mario, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LINHARES, Andrea R. F. *Memórias inventadas: figurações do sujeito na escrita autobiográfica de Manoel de Barros*. 102 f. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) – Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2006.

LOWENFELD, V., BRITAIN, W. L. *Desenvolvimento da capacidade criadora*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

MARCHAL, Hugues . Introduction. In: _____. (Org.). *La poésie*. Paris: Flammarion, 2007. p. 13-44.

MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____. *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 2006. (FolioPlus Classiques, 84).

MICHAELIS. *Moderno dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. (Encontros).

ONIMUS, Jean. Phénoménologie de l' "Espace" poétique. In: COLLOT, M.; MATHIEU, J-C. (Orgs.). *Espace et poésie: actes du colloque des 13, 14 et 15 juin 1984*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1987. p. 69-82.

PASSETTI, Dorothea Vogeli. Colagem: arte e antropologia. *Ponto-e-Vírgula*, São Paulo, n. 1, p. 11-24, 2007.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Signos em rotação*. Tradução de Sebatião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates, 48).

PLATÃO. *Ion*. Tradução de Victor Jabouille. Lisboa: Inquérito, 1988.

POE. Edgar Allan. The poetic principle. In: _____. *The works of Edgar Allan Poe: in five volumes*. s.l.: The Raven Editon, s.d. v. 5. p. 55-149. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/2151/2151h/2151h.htm>>. Acesso em 24 jan. 2015.

PONGE, Francis. *Le parti pris des choses*. Paris: Gallimard, 2009. (FolioPlus Classiques, 170).

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

PUCHEU, Alberto. Do esbarro entre poesia e pensamento: uma aproximação à poética de Manoel de Barros. In: _____. *Pelo colorido, para além do cinzento*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p. 74-98.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000. (Leituras Filosóficas, 7).

_____. *O si-mesmo como um outro*. Tradução de Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

_____. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Tradução de Artur Morão Lisboa: Edições 70, 1996.

RIMBAUD, Arthur. *Le bateau ivre et autres poèmes*. Paris: Librio, 1994.

ROSSONI, Igor. *Fotogramas do imaginário: Manoel de Barros*. Salvador: Vento Leste, 2007.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues* [1781]. In: MARCHAL, Hugues (Org.). *La poésie*. Paris: Flammarion, 2007. p. 171-175.

SAFRANSKI, R. *Romantismo: uma questão alemã*. Tradução de Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SANCHES NETO, Miguel. *Achados do chão*. Ponta Grossa: UEPG, 1997.

SISCAR, Marcos. Técnica e humanismo na poesia de Michel Deguy. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, jan./jun. 2006.

SÓ dez por cento é mentira. Direção: Pedro Cezar. Fotografia: Stefan Hess. Rio de Janeiro: Artesanato Eletrônico, 2009 (81 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QZLC8wNVtfs>>. Acesso em: 01 fev. 2014.

SOUZA, Raquel R. Chaves de memórias em Memórias inventadas, de Manoel de Barros. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 40, p. 99-112, jul./dez. 2012.

SPÍNDOLA, Pedro (org.). *Celebração das coisas: bonecos e poesias de Manoel de Barros*. Campo Grande: Fundação Manoel de Barros/Pref. Mun. de Campo Grande, 2006.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste A. Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

SUTTANA, Renato. *Uma poética do deslimite: poema e imagem na obra de Manoel de Barros*. Dourados: UFGD, 2009.

VIEGAS, Anderson. *Tímido diante de multidões, Manoel de Barros era brincalhão entre amigos*. Disponível em:
<<http://g1.globo.com/mato-grosso-do-sul/noticia/2014/11/amigo-revela-um-manoel-de-barros-alegre-e-brincalhao-na-intimidade.html>>. Acesso em: 24 out. 2017.

WINSPUR, Steven. *La poésie du lieu: Segalen, Thoreau, Guillevic, Ponge*. Amsterdam: Rodopi, 2006.

ANEXO

Première soirée

Arthur Rimbaud

Elle était fort déshabillée
Et de grands arbres indiscrets
Aux vitres jetaient leur feuillée
Malinement, tout près, tout près.

Assise sur ma grande chaise,
Mi-nue, elle joignait les mains.
Sur le plancher frissonnaient d'aise
Ses petits pieds si fins, si fins.

– Je regardai, couleur de cire,
Un petit rayon buissonnier
Papillonner dans son sourire
Et sur son sein, – mouche ou rosier.

– Je baisai ses fines chevilles.
Elle eut un doux rire brutal
Qui s'égrenait en claires trilles,
Un joli rire de cristal.

Les petits pieds sous la chemise
Se sauvèrent : "Veux-tu en finir!"
– La première audace permise,
Le rire feignait de punir!

– Pauvrets palpitants sous ma lèvre,
Je baisai doucement ses yeux:
– Elle jeta sa tête mièvre
En arrière: "Oh! c'est encor mieux!..."

Monsieur, j'ai deux mots à te dire..."
– Je lui jetai le reste au sein
Dans un baiser, qui la fit rire
D'un bon rire qui voulait bien...

– Elle était fort déshabillée
Et de grands arbres indiscrets
Aux vitres jetaient leur feuillée
Malinement, tout près, tout près.

Primeira tarde

Tradução de Ivo Barroso

Era bem leve a roupa dela
E um grande ramo muito esperto
Lançava as folhas na janela
Maldosamente, perto, perto.

Quase desnuda, na cadeira,
Cruzavas as mãos, e os pequeninos
Pés esfregava na madeira
Do chão, libertos finos, finos.

– Eu via pálido, indeciso,
Um raiozinho em seu gazeio
Borboletear em seu sorriso
– Mosca na rosa – e no seu seio.

– Beijei-lhe então os tornozelos.
Deu ela um riso inatural
Que se esfolhou em ritornelos,
Um belo riso de cristal.

Depressa, os pés na camisola
Logo escondeu: "Queres parar!"
Primeira audácia que se implora
E o riso finge castigar!

Sinto-lhe os olhos palpitantes
Sob os meus lábios. Sem demora,
Num de seus gestos petulantes,
Volta a cabeça: "Ora, esta agora!..."

"Escuta aqui que vou dizer-te..."
Mas eu lhe aplico junto ao seio
Um beijo enorme, que a diverte
Fazendo-a rir agora em cheio...

– Era bem leve a roupa dela
E um grande ramo muito esperto
Lançava as folhas na janela
Maldosamente, perto, perto.