

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA

AUTORIA E SUBJETIVIDADE
LÍRICA EM MANOEL DE
BARROS: ESTUDO SOBRE OS
ELEMENTOS PARATEXTUAIS

UBERLÂNDIA
AGOSTO DE 2012

DANIEL PEREIRA PÉRES

**AUTORIA E SUBJETIVIDADE LÍRICA EM MANOEL DE
BARROS: ESTUDO SOBRE OS ELEMENTOS
PARATEXTUAIS**

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

Área de concentração: Teoria Literária

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Elaine Cristina Cintra

**UBERLÂNDIA
AGOSTO DE 2012**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

P437a Péres, Daniel Pereira., 1985-
2012 Autoria e subjetividade lírica em Manoel de Barros : estudo sobre os elementos paratextuais. / Daniel Pereira Péres. - Uberlândia, 2012. 175 f. : il.

Orientadora: Elaine Cristina Cintra.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

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

CDU: 82

DANIEL PEREIRA PÉRES

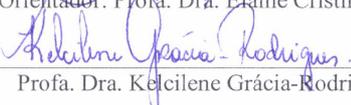
**AUTORIA E SUBJETIVIDADE LÍRICA EM MANOEL DE BARROS: UM ESTUDO SOBRE
OS ELEMENTOS PARATEXTUAIS**

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

Uberlândia, 30 de agosto de 2012.

Banca Examinadora:


Orientador: Profa. Dra. Elaine Cristina Cintra (UFU)


Profa. Dra. Kelcilene Grácia-Rodrigues (UFMS)


Profa. Dra. Maria Auxiliadora Grossi Cunha (UFU)

Prelude to Winter

The moth under the eaves
with wings like
the bark of a tree, lies
symmetrically still—

And love is a curious
soft-winged thing
unmoving under the eaves
when the leaves fall.

(William Carlos Williams)

À Jéssyca, por todo amor, carinho e compreensão.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Elaine Cristina Cintra que tornou possível a realização deste trabalho com sua paciência, sabedoria e suporte, desde a Iniciação Científica.

Aos meus pais Héliida (in memoriam) e Edimar;

Ao meu pai biológico Wanderli;

Aos meus irmãos Laila, Juninho e Fábio;

Aos meus parentes, especialmente aos tios Vanderlei, Cristina, Cleuza e Fátima;

Aos amigos Janaina Rodrigues, Pollyanna Rodrigues, Thiago Lemos, Leonardo Latini, Munis Munhoz, Maurício Lacerda, Rafael Costa, Letícia Falcão, Walisson Pablo, Elias e Suelen Alvarenga.

Às professoras Dr^a. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha e Dr^a. Maria Auxiliadora Grossi Cunha, por sua participação e pelo aconselhamento durante a Banca de Qualificação;

Às professoras Dr^a. Kelcilene Grácia-Rodrigues e Dr^a. Maria Auxiliadora Grossi Cunha, por sua participação na Banca de Defesa;

Aos professores do Instituto de Letras e Linguística (Ileel-UFU);

A todo o pessoal da Biblioteca do Campus Santa Mônica;

A todos aqueles que contribuíram direta ou indiretamente para a realização deste trabalho, principalmente aos estudiosos cuja obra constitui bibliografia aqui citada.

Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE, 2006)

As coisas que não levam a nada
têm grande importância
(BARROS, 1970)

RESUMO

Manoel de Barros (1916-), poeta nascido em Cuiabá (MT) e radicado em Corumbá (MS), defende desde seu primeiro livro *Poemas concebidos sem pecado*, publicado em 1937, a pesquisa formal e a renovação da linguagem como as premissas centrais de sua lírica. Assim, sua poesia apresenta uma maneira bastante peculiar de lidar com a linguagem, baseada na criação de neologismos e na negação dos usos cotidianos de certas palavras. Além disso, no que diz respeito à forma dos poemas, utiliza os elementos estruturais, como a forma do poema e os paratextos, para problematizar a representação lírica e os papéis ocupados tradicionalmente neste processo: a subjetividade lírica, a figura autoral, as personagens (aqui chamadas *personas*), dentre outros. Os espaços ocupados por estes papéis no corpo do poema, bem como as limitações do gênero lírico serão desdobrados, ampliados e desconstruídos, para servir à constante investigação da forma, exigida pela proposta poética de Barros. Este estudo analisará a importância que os paratextos exercem na realização de sua poesia, bem como na configuração da subjetividade lírica e da figura autoral. Serão analisados os paratextos de maior recorrência e relevância em sua lírica, dentre eles, notas de rodapé, didascálias, epígrafes, adivinhas, ditados, ilustrações, dentre outros. Também serão analisadas as entrevistas que o poeta concedeu ao longo dos anos, consideradas aqui como um paratexto que repete e continua a obra poética, permitindo a construção ficcional da figura autoral e sua mescla com a voz lírica.

Palavras-chave: Manoel de Barros; poesia contemporânea; autoria; subjetividade lírica; paratextos.

ABSTRACT

Manoel de Barros (1916-), a poet born on Cuiabá (MT) and long-established on Corumbá (MS), sets from his first book *Poemas concebidos sem pecado* (*Poems conceived without sin*), published on 1937, the formal search and the language renovation as the mainly arguments of his lyric poetry. Thus, his poetry stands a very peculiar way of dealing with the language, based on neologism's creation and on the denial of common uses of some words. Besides, regarding the poem's form, his lyric voice uses structural elements, like poems' form and paratexts, to place a reflection

about the lyric representation and some of the traditional roles in this process: lyric subjectivity, aural figure, characters (named here as *personas*), among others. The spaces occupied by these roles on the poem's body, as well as the restrictions of lyric genre are unfurl, expanded and deconstructed, to serve the constant form investigation, demanded by Barros' poetical proposal. This study is going to analyze the importance of paratexts to Barros' lyric, as well as to the lyric subjectivity and aural figure configuration. The paratexts of greater recurrence and relevancy of his poetry are going to be analyzed, among these, footnotes, *didaskalias*, epigraphs, *adivinhas*, proverbs, illustrations, among others. Also, the interviews, granted by the poet over the years, are going to be analyzed, as they are considered here as a paratext that duplicates and continues the poetical opus, allowing the construction of a fictional aural figure, blended with the lyric voice.

Key-words: Manoel de Barros; contemporary poetry; authorship; lyric subjectivity; paratexts.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1 DA TRANSTEXTUALIDADE PARA A PARATEXTUALIDADE ...	22
1.1 Uma reflexão sobre autoria e subjetividade	30
1.2 O conceito de autor simulado	36
CAPÍTULO 2 AS NOTAS DE RODAPÉ.....	39
2.1 Notas de Inclusão ou Enxerto.....	41
2.1.1 As notas	48
2.1.2 O caracol.....	54
2.1.3 Akaki Akakievitch.....	55
2.1.4 O labirinto da referência paratextual	57
2.2 Notas (des)informativas ou (des)explicativas.....	67
2.3 Notas de simulação autoral.....	79
3 <i>MISE EN SCÈNE</i> : A ENTREVISTA COMO PARATEXTO POÉTICO	89
3.1 Os “deslimites” do gênero entrevista.....	94
3.2 Entrevistas: teologia e pacto	98
3.3 As máscaras e o mito	103
3.4 Didática.....	109
3.5 Religiosidade e compromisso social	112
4 OUTROS PARATEXTOS	119
4.1 Didascálias.....	120
4.2 Epígrafes	130
4.3 A falsa epígrafe.....	138
4.4 Adivinhas e ditados populares	141
4.5 Prefácios, pretextos, prólogos.....	145
4.6 Títulos.....	153
4.7 Ilustrações.....	155
4.7.1 Diferenças editoriais	156
4.7.2 A infância	157
CONCLUSÃO.....	168
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	172
Geral	173
COMBE, D. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Rev. USP. nº. 84. São Paulo fev. 2010.....	174
RIBEIRO, D. Religião e mitologia Kadiwéu. Petrópolis: Vozes, 1950.....	176
Do autor	177
Entrevistas	178

Online	178
ANEXOS	180
Anexo I – Ilustrações diversas	181
Anexo II – Via Crucis	184
Anexo III – Ilustrações de Klee	186

O diálogo entre as artes foi sempre enriquecedor, como podemos constatar pelas ilustrações de literatura, como as clássicas execuções de Gustave Doré da *Divina Comédia* e do *Dom Quixote*; pelas adaptações para a música, para o teatro e para o cinema, de obras literárias; as adaptações para a ópera de grandes tragédias e comédias; poemas musicados, como os *lieds* de Schubert, Schumann e Brahms¹. A literatura também busca na música e na pintura, e em outras artes, elementos para constituir-se.

Este diálogo intertextual foi reforçado e ampliado pelas vanguardas modernistas e continua presente no trabalho dos artistas contemporâneos. A poesia de Barros apresenta os mais diversos tipos de intertextualidade: artes plásticas, música, cinema, texto bíblico, provérbios populares e outros textos literários. Pode-se dizer que em sua obra poética, o diálogo intertextual assume grande importância na definição de opções formais, temáticas e imagéticas.

A intertextualidade estabelecida entre a poesia de Barros e a pintura², de onde retira o seu gosto pelas construções imagéticas carregadas de seres e cores, permite alcançar imagens desestabilizadoras da ordem visual. De pintores revolucionários como Picasso, Braque, Chagall, Klee, Van Gogh e Miró, a poesia barroseana adquire uma construção imagética intensa e radical, aquilo que o seu eu lírico nomeia “milagres de Klee”, momentos de sensibilidade imagética, versos carregados de imagens. Em uma entrevista escreve:

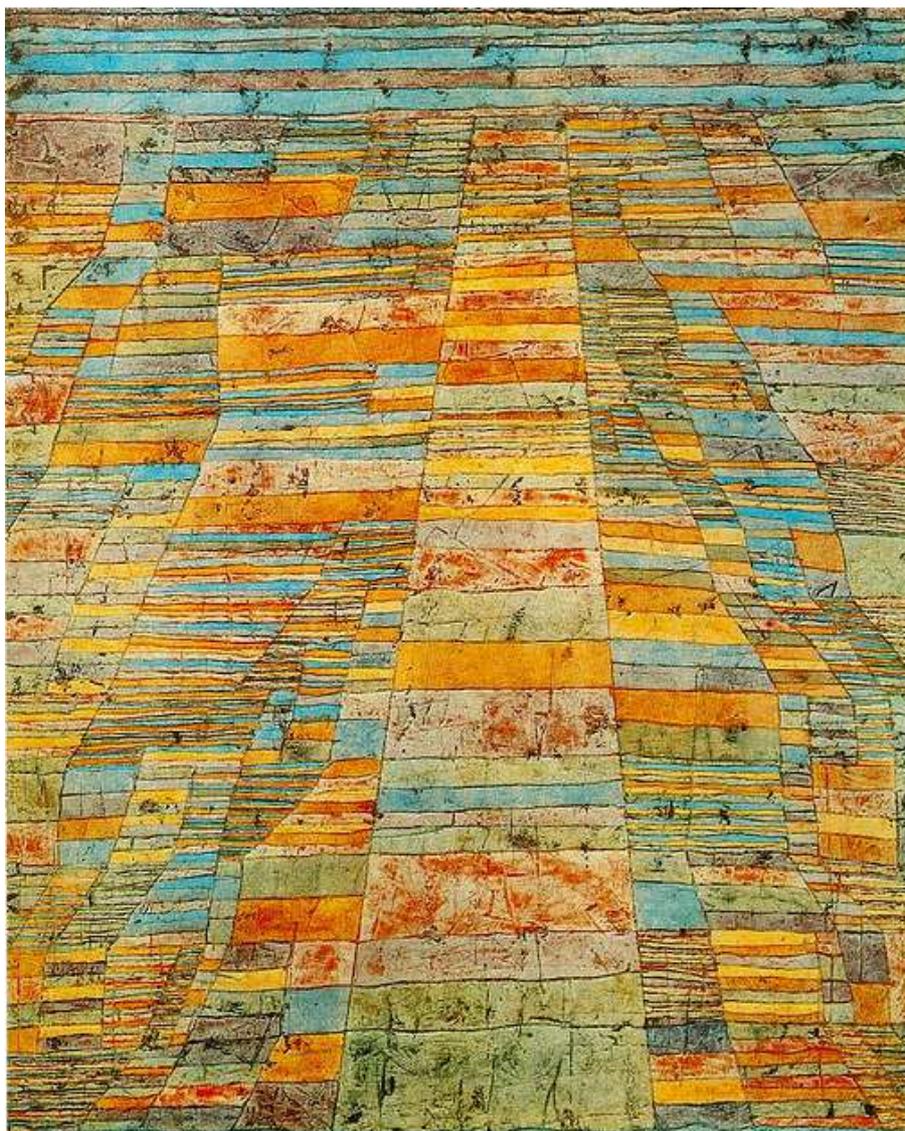
não tenho muito amor pela idéia não. Para o poeta, a coisa mais importante é a imagem. Na imagem, você pode descobrir alguma idéia, mas eu não escrevo obedecendo à idéia, querendo expressar uma idéia minha, um pensamento. Eu sou como árvore, eu só floreoio. (BARROS, 2008, s.p.)

Tal “florear” conduz a uma reflexão sobre os vários procedimentos que o autor utiliza na construção de sua poesia. Um deles, os paratextos, é recorrente e apresenta vieses multifacetários, estabelecendo algumas diferentes relações com os textos principais na construção dos poemas. Estes “caminhos secundários” entremeiam-se nos caminhos principais do texto, reforçando sentidos, desviando os focos, esclarecendo,

¹ Para uma análise mais aprofundada da relação música e literatura conferir o ensaio de John Neubauer, intitulado “Music and literature: the institutional dimensions”, publicado no livro *Music and text: critical inquiries* (1992). Outro livro, de Kenneth S. Whitton, intitulado *Goethe and Schubert: the unseen bond* (1999), dedica-se a aprofundar a relação de Schubert com a literatura de Goethe e outros poetas.

² Como o próprio poeta assinala: “Não faço versos. Faço desenhos verbais com imagem. Acontece que essas imagens me mostram.” (BARROS, 2008, s.p.).

colocando assertivas em dúvida, enfim, imprimindo uma pluralidade que será característica de Barros. Estas veias que percorrem o texto deste poeta, podem ser melhor compreendidas no seguinte quadro de Paul Klee (Münchenbuchsee, 1879 — Muralto, de 1940), pintor e poeta suíço, naturalizado alemão, que apresentava uma pintura extremamente experimental, buscava o domínio das cores e tonalidades, como é possível se ver abaixo:



Paul Klee, *Caminho principal, caminhos secundários*, 1929, 83,7 x 39,5 cm. Fonte: NAUBERT-RISER, Constance. Klee. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, p. 92.

A palavra “caminho” (do celta pelo lat. Vulg. *Camminu*), segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*: “representa uma faixa de terreno destinada ao trânsito de um para outro ponto, estrada, vereda via, trilho, direção, rumo, destino” (2004, p.13). Simbolicamente, a metáfora do caminho pode representar o curso da vida, as escolhas

feitas pelo indivíduo (expressas na escolha deste ou daquele caminho), a História, dentre outros significados.

O quadro de Klee, por apresentar um caminho principal e diversos caminhos secundários, permite-nos pensar na experiência da vida e também na experiência da representação artística. No canto superior do quadro vê-se que o objetivo é o mesmo, como se rios que fluíssem para o mar (o azul lembra o mar). Segundo Chevalier e Gheerbrant:

Os movimentos e os sons, assim como as formas, desaparecem no azul, afogam-se nele e somem, como um pássaro no céu. Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário. Acaso não é o azul a cor do pássaro da felicidade, o pássaro azul, inacessível embora tão próximo? [...] Seu movimento, para um pintor como Kandinsky, é a um só tempo *movimento de afastamento do homem e movimento dirigido unicamente para seu próprio centro que, no entanto, atrai o homem para o infinito e desperta-lhe um desejo de pureza e uma sede de sobrenatural* (KANS). [...] Segundo Kandinsky [...] a profundidade do azul tem *uma gravidade solene, supraterrânea*. Essa gravidade evoca a ideia da morte: as paredes das necrópoles egípcias, sobre as quais se destacavam, em ocre e vermelho, as cenas dos julgamentos das almas, eram geralmente revestidas de um reboco azul-claro. (1992, p. 107)

Na pintura, observa-se que ao longo dos caminhos vai aumentando a incidência do azul, que resolve as contradições ou as alternâncias, que unifica todos os caminhos no topo do quadro. Os caminhos representam uma espécie de escadaria que conduz ao alto, onde todas as diferenças são resumidas em grandes tiras de azul-claro.

Outra cor bastante presente ao longo de toda a pintura é o alaranjado. Esta cor representa o equilíbrio entre o espírito, a luz, o vigor e a vida (amarelo) e a libido (vermelho)³. Assim, o azul, a mais fria das cores se opõe ao alaranjado, ao amarelo e ao vermelho, cores que simbolizam calor e que se ligam à materialidade da vida.

O caminho principal é simples, claro e retilíneo. Os caminhos secundários são intrincados, ramificados, complexos e tortuosos. O caminho principal segue fácil, os secundários têm mais subdivisões que representam os obstáculos, as dificuldades, a diversidade.

Formalmente, o quadro realiza um estudo das cores frias e quentes, bem como das tonalidades e nuances. O traçado tortuoso dos caminhos secundários, em oposição

³ O vermelho é também, segundo Chevalier e Gheerbrant, “símbolo fundamental do princípio de vida” (1989, p. 944).

ao caminho principal, e a mistura de cores permitem simular o movimento ascendente, como se os degraus da base, por meio de um efeito cascata, conduzissem ao azul, ao objetivo final do caminho.

Da mesma maneira a poesia de Barros experimenta as formas e processos de representação, as questões da linguagem e da representação imagética. Seu estudo se dedica às possibilidades formais da poesia, cuja tradição é preciso negar em alguns casos, para alcançar o “azul”⁴, isto é, a sua “linguagem dos pássaros” (BARROS, 1998, p. 67), uma imagética que permite transmutar o mundo em realidade poética:

Sei que a voz das águas tem sotaque azul.
Sei botar cílio nos silêncios.
Para encontrar o azul eu uso pássaros.
Só não desejo cair em sensatez.
Não quero a boa razão das coisas.
Quero o feitiço das palavras.
(BARROS, 1998, p. 61).

Da mesma maneira que na pintura de Klee existem caminhos paralelos no curso que conduz ao azul, a linguagem de Barros desvia-se do caminho principal, elogia o marginal, o excluído, o secundário, o desvio. Além disso, sua poesia insiste nas diferentes formas de construir o poema enquanto “desobjeto artístico” (BARROS, 1998, p. 45), jogando com os papéis desempenhados na representação (eu lírico, figura autoral, *personas* ou *personae*) e com os espaços ocupados por estes papéis nos elementos paratextuais.

Minha hipótese é de que os paratextos são utilizados por Barros para realizar uma profunda reflexão sobre a representação lírica e os papéis ocupados tradicionalmente neste processo: a voz lírica, a figura autoral, as personagens nos poemas. Os espaços e papéis desempenhados no poema, bem como as limitações do gênero lírico serão desdobrados, ampliados e desconstruídos, para servir à proposta poética de Barros.

Esta pesquisa surgiu de uma inquietação em relação à figura autoral. Em 2007 participei de um grupo de estudos chamado “GeBarthes”, orientado pela Profa. Dra.

⁴ “Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo.” (2000, p. 11); “Para encontrar o azul eu uso pássaros / As letras fizeram-se para frases. (MACHADO DE ASSIS)” (1998, p. 58); “Havia no lugar um escorrer azul de água / sobre as pedras do córrego. / (Um escorrimento lírico.)” (BARROS, 1998, p. 37).

Elaine Cristina Cintra, cujo intuito era discutir as concepções do polêmico teórico francês Roland Barthes.

Para alunos iniciantes a escrita de Barthes parecia algo não menos complicada que o enigma da Esfinge. O embate com conceitos tais como “grau zero”, “escritura”, “morte do autor”, dentre outros, tornou nossas tardes mais desafiantes e, ao final, mais proveitosas do que imagináramos inicialmente.

A partir da leitura de seu célebre ensaio “A morte do autor”, presente em *O rumor da língua* (2004), e mediante a leitura de escritores contemporâneos, procurávamos compreender a forma como algumas tendências reinantes na poesia contemporânea (dentre elas: a fragmentação do sujeito lírico, o desaparecimento da figura autoral, a ênfase na metapoesia, entre outras), se realizam na literatura brasileira.

Naquela época entrei em contato pela primeira vez com a poesia de Manoel de Barros. Houvera analisado alguns poemas de *A pedra do sono*, de João Cabral de Melo Neto, e me chamara a atenção sobretudo a linguagem e as imagens, cuja compreensão me escapavam quase completamente. A leitura e a análise da poesia de Cabral contribuíram para a compreensão essencial da importância da linguagem poética e da construção imagética. Quando conheci a obra de Barros, logo após a leitura do autor do Recife, considerava-me relativamente preparado para a tarefa de desvendar enigmas. Mas a poesia de Barros apresentou-se inicialmente como uma vereda difícil de ser trilhada, ao mesmo tempo em que, com as leituras e releituras, revelou-se fonte de intenso prazer estético.

A leitura de sua poesia, simultaneamente e paradoxalmente singela e inquietante, levou-me a repensar muitos conceitos e preconceitos sobre poesia. A reflexão iniciada conduziu naturalmente à pesquisa que viria a se realizar na *Iniciação Científica*.⁵ Esta dissertação, então, constitui-se na continuação, no desdobramento e enriquecimento daquele primeiro trabalho e objetiva investigar com maior profundidade a relação entre autoria e subjetividade lírica na poesia de Barros, bem como a relevância dos elementos paratextuais na constituição desta relação.

Manoel de Barros (nascido em Cuiabá, Mato Grosso do Sul, a 19 de dezembro de 1916) iniciou sua carreira literária em 1937 com a publicação de *Poemas concebidos sem pecado*. O poeta atualmente conta com 33 livros publicados e foi traduzido para o

⁵ Notas de rodapé, citações e epígrafes: autoria e sujeito lírico em Manoel de Barros. **Revista Horizonte Científico**. Vol. 4, nº 2, 2010.

inglês, o espanhol e o francês. Sua poesia foi laureada com praticamente todos os prêmios literários nacionais e com alguns internacionais. Atualmente sua obra poética assumiu status de cânone, devido à popularidade adquirida ao longo dos anos e ao reconhecimento da crítica especializada, manifesto na grande quantidade de estudos acadêmicos dedicados ao seu estudo.

Sua poesia permanece, contudo, desclassificada. Ainda que alguns teóricos a filiem à geração de 45, sabe-se que se trata de algo puramente didático⁶. Existe certa dificuldade em situar a poesia de Barros em relação à tradição poética e à poesia contemporânea, visto que não é possível estabelecer muitos pontos de contato com os escritores de sua geração e com os contemporâneos.

Porém, para aqueles estudiosos que pretendem ir além dos simples rótulos, a poesia de Barros oferece muitos elementos passíveis de análise, inserindo-se num plano de continuidade de algumas tendências perceptíveis já nas vanguardas modernistas e que são herdadas pela poesia contemporânea.

A literatura contemporânea situa-se num contexto de reelaboração, de reconstrução. Qualquer escritor que esteja disposto a assumir o encargo de uma produção literária precisa estar ciente dos diversos legados e ícones partidos com os quais terá que lidar.

A literatura atual, a exemplo do que fizeram as vanguardas, procura caminhos e recursos para representar o seu tempo sem esquecer o seu vínculo com a tradição literária. Assim, é preciso encontrar uma temática e uma linguagem que permitam construir a obra de arte numa época de crise de valores e diluição de conceitos. Barros está ciente disso quando lança seus poemas-manifestos, impregnados de metapoesia.

Os problemas enfrentados pela lírica contemporânea são inerentes à constituição do gênero lírico, ligando-se à própria maneira como a lírica representa a realidade: a questão da subjetividade merece destaque, assim como a relação desempenhada pelos binômios ficção/realidade, arte/sociedade.

Para compreender a poesia de Barros é preciso retomar essa problemática, identificando como o poeta rediscute as questões teóricas e como elas alteram sua atitude mediante o poema como objeto estético.

A poesia lírica introduz-se no território do duplo porque, essencialmente

⁶ Classificação puramente cronológica que consegue juntar num mesmo barco escritores tão díspares entre si como Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Nelson Rodrigues.

voltada à expressão do eu, ela é, ao mesmo tempo, uma peça ficcional. Como escreve Combe (2010), em “A referência desdobrada, o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”, Nietzsche realizou importante reflexão ao relembrar o problema da objetividade artística da lírica. A lírica para tornar-se efetiva, deveria superar a duplicidade entre objetividade e subjetividade por meio de um “eu impessoal”, que permitiria a libertação da ditadura do “eu”.

O problema essencial da lírica reside na utilização da primeira pessoa gramatical que conduz a um distanciamento da objetividade, marcada pelo discurso em terceira pessoa. Gottfried Benn (s/d), em “Problemas da lírica”, afirma que existe na lírica moderna uma “dupla visada”, de um lado a obra criada, de outro a sua composição, uma preferência pelo discurso metalinguístico. A obra poética atua, assim, como ficção e como teorização desse processo. Assim, a partir da poesia moderna institui-se uma tendência à reflexão sobre poesia no interior do próprio poema. Nesta seara, vimos surgir poetas-teóricos como Mallarmé, Valéry, Baudelaire, Rimbaud, dentre outros.

Esse processo de ênfase na imanência do texto poético, de valorização do poema como objeto estético independente associa-se naturalmente àquilo que Hugo Friedrich, em seu livro *Estrutura da Lírica Moderna* (1978), nomeia “despersonalização”⁷, isto é, o decaimento da figura autoral, do autor empírico como fonte de onde emana a obra.

A subjetividade, manifestando-se na voz lírica e na figura autoral, é essencial para a análise de todo e qualquer poema lírico, via de regra tido como a expressão direta de um sujeito, como nos diz Benn: “na composição de uma poesia não consideramos apenas a poesia, mas também o seu autor.”⁸ (s./d., p. 04) Por muito tempo se procurou localizar o autor no escrito, o posicionamento de Benn demonstra que esta não é uma questão resolvida, apesar da alegada “despersonalização” da poesia e da suposta “morte” ou “desaparecimento” do autor.

A pós-modernidade viu surgir o que Arfuch nomeia, em *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010), o “retorno do sujeito”, isto é, “a dissolução do coletivo, da ideia mesma de comunidade, na miríade narcisista do

⁷ Este e outros conceitos serão aprofundados no primeiro capítulo.

⁸ Ele continua: “Pessoalmente, creio que atrás de cada poesia está sempre, invisível, o autor; a sua existência, o seu ser, a sua posição íntima. Até mesmo os motivos vêm a fazer parte da poesia porque já, de antemão, haviam sido motivos do autor. Permanecem, portanto, em todos os casos, como aquela impureza para a qual Eliot acena. Definitivamente, sou de opinião que não existe outro motivo para a lírica além do próprio poeta lírico” (Benn, s/d, p. 08)

individual.” (2010, p. 19) Buscou-se fortalecer o individualismo que se tornaria a marca registrada das sociedades atuais. Este enfoque no indivíduo fez nascer um interesse crescente em “confissões, autobiografias, memórias, diários íntimos, correspondências” (2010, p. 36), de modo que, no imaginário popular, tornou-se possível ter acesso à vida dos personagens célebres, dos “heróis” de nossos tempos. Para exemplificar, basta observar a popularidade que adquiriram as entrevistas de celebridades.

Este “retorno do sujeito”, percebido por meio das diferentes manifestações autobiográficas, que revelam um interesse exacerbado na subjetividade e no individualismo, permite-nos refletir também sobre a poesia contemporânea e a forma como ela reage às mudanças na subjetividade, já que não pode permanecer indiferente aos acontecimentos e mudanças sociais.

A poesia de Barros, a partir de uma concepção peculiar de sujeito lírico e de constituição da obra poética, realiza um jogo constante com os espaços da representação. Seu eu lírico está constantemente desdobrando-se em outras vozes (*personas* ou *personae*), assumindo espaços autorais (paratextos) e construindo-se como um “autor simulado”. O objetivo deste trabalho é perceber a realização desse jogo, que muitas vezes realiza-se por meio de entrevistas, onde o aspecto retórico assume uma dimensão bastante peculiar.

Procurarei responder às seguintes perguntas: com que intuito elementos paratextuais – notas de rodapé, citações, epígrafes, alusões – são inseridos no corpo de seus poemas? Quais elementos estéticos ou da poética manoelina podem ser identificados nos paratextos? A utilização da paratextualidade agrega novos sentidos aos poemas? Quais diálogos literários influenciaram na opção por tal procedimento? Há precedentes na lírica brasileira, ou em líricas estrangeiras, para tal comportamento poético? Como os elementos paratextuais possibilitam uma reflexão sobre autoria e subjetividade líricas?

A seleção de *corpus* foi orientada para os elementos paratextuais, daí a necessidade de não limitar a seleção a dois ou três livros. Optei por selecionar poemas, visto que a opção por este ou aquele livro limitaria a amostragem paratextual, já que os paratextos estão espalhados ao longo de quase toda a obra poética.

Na seleção das ilustrações, preferi aquelas que fornecem mais elementos para análise, como as de Millôr Fernandes para o livro *Retrato do artista quando coisa* (1998), e que dialogam com a obra, possibilitando o enriquecimento das reflexões

despertadas pelos poemas, como é o caso das vinhetas de Siron Franco, presentes no livro *Concerto a céu aberto para solos de ave* (2004). Outras ilustrações selecionadas são as de autoria do próprio Barros, como aquelas presentes no livro *O guardador de águas* (2010i, p. 237). Algumas ilustrações foram deixadas de lado por serem descritivas demais (Wega Nery) ou abstratas demais (Martha Barros). Outras devido às limitações impostas pelo trabalho, como é o caso das realizadas por Poty para o livro *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda* (1990), visto que não pretendia realizar um estudo exaustivo e que era necessário realizar um recorte. As ilustrações que não fizeram parte do recorte foram introduzidas no Anexo I.

As entrevistas utilizadas são aquelas presentes no livro *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda* (1990) e as encontradas nos jornais e revistas, algumas delas disponíveis na Internet. Este foi um recorte mais fácil, visto que o número de entrevistas não é tão extenso quanto o do restante do *corpus*.

No capítulo um será apresentado o referencial teórico da pesquisa. Serão analisados os posicionamentos teóricos que foram o ponto de partida para a análise da subjetividade, da autoria e dos elementos paratextuais na poesia de Manoel de Barros.

No segundo capítulo analisarei as notas de rodapé. Neste capítulo serão apresentados os três tipos de notas de rodapé encontrados na obra do poeta: notas de inclusão, notas informativas e notas de simulação autoral. Esta nomenclatura, desenvolvida por mim será definida e detalhada ao longo do capítulo.

No capítulo três serão estudadas as entrevistas concedidas pelo poeta, apresentadas como um paratexto que contribui para a constituição de uma *persona* autoral por meio do convencimento e da retórica inerente ao gênero entrevista.

No quarto e último capítulo farei um apanhado dos outros tipos de paratextos encontrados na obra poética de Barros, como ilustrações, títulos, didascálias, epígrafes, adivinhas, ditados, prefácios, dentre outros.

Durante a leitura desta dissertação será possível perceber que, na poesia de Barros, os elementos paratextuais são muito importantes para a constituição da voz lírica em sua relação, cheia de nuances, com a figura autoral que parece constantemente insinuar-se nos poemas por meio de notas de rodapé e outros paratextos.

CAPÍTULO 1 DA TRANSTEXTUALIDADE PARA A PARATEXTUALIDADE

Esta pesquisa pretende analisar um dos fenômenos mais importantes da literatura, a transtextualidade, presença constante na obra de Manoel de Barros. Segundo Gérard Genette, em seu livro *Palimpsestos*⁹, a transtextualidade é “a transcendência textual do texto”, “tudo o que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (2006, p. 7). São cinco os elementos da transtextualidade:

a) *intertextualidade* – relação com outros textos (citações, alusões, cópia, etc);

b) *paratextualidade* – título, prefácios, posfácios, prólogos, notas de rodapé, epígrafes, etc;

c) *metatextualidade* – forma de comentário, reflexão ou divagação sobre a própria criação literária;

d) *arquitextualidade* – as designações de gêneros (romance, novela, poema, etc);

e) *hipertextualidade* – todos os tipos de relações que unem um texto a outro anterior, transformando-o ou imitando-o.

Como ensina Genette, os cinco elementos não devem ser considerados “como classes estanques, sem comunicação ou interseções” (2006, p. 16). Assim, durante as análises da transtextualidade na lírica de Manoel de Barros, procurar-se-á perceber suas relações de co-existência e de complementaridade.

A poesia lírica moderna, devido à investigação da forma que representou o movimento romântico e as escolas modernistas, enveredou por usos e procedimentos que tornam cada vez mais complexa a sua análise, como por exemplo a utilização de novos tipos de partatextos, como as notas de rodapé e as falsas epígrafes de Manoel de Barros.

Na poesia de Barros a utilização dos elementos paratextuais é bem ampla. O poeta utiliza notas de rodapé, prefácios, “pretextos”, citações, epígrafes, comentários (no início de poemas), entrevistas (utilizadas como reafirmadoras da proposta poética e como uma quase continuidade do texto poético), Adivinhas, Ditados, dedicatórias, ilustrações, entre outros.

⁹ Foram utilizados extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho, resultado de um Estudo Especial, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – POSLIT – da FALE/UFMG, no 1º semestre de 2003. Primeira edição bilíngue em 2005, segunda edição monolíngue em 2006.

Uma das marcas textuais mais relevantes são as notas de rodapé. A forma como o poeta as utiliza é inusitado e dialoga com escritores reconhecidos por sua poesia marcadamente hermética, como é o caso de T. S. Eliot¹⁰. Segundo Otto Maria Carpeaux, em *As Revoltas Modernistas na Literatura* (1979), a poesia de Eliot se torna hermética devido a um complexo conjunto de citações. Saudosista dos tempos clássicos e da tradição literária, o escritor realiza uma poética de referência, uma poesia da leitura, montando um mosaico de citações diretas e indiretas de outros literatos e de outras fontes textuais. Devido a esse fato, seus poemas se tornam em verdadeiros enigmas da linguagem. Carpeaux cita também outra poeta americana, Marianne Moore (1887-1972), como exemplo de “poesia do lido”. Moore também faz uso de alusões e citações e sua poesia utiliza-se de procedimentos formais derivados do modernismo – métrica livre, decomposição da sintaxe, “caprichos tipográficos”¹¹ de Apollinaire e Cummings, dentre outros. É curioso que a poesia de Moore tem uma característica que a aproxima da poesia de Barros, seus poemas são dedicados “a animais, plantas, objetos, *under-things*” (1979, p. 173).

Segundo Leopoldo Waizbort¹², “a experiência da nota de rodapé surge como inimiga e perturbadora da ordem clarificante e clarificadora” (p. 186), por isso a sua utilização contribui para a obscuridade e complexidade do texto. Waizbort acrescenta ainda que ela é “um elemento de descontinuidade” e tem “um parentesco próximo com o fragmentário”, além disso, “é um procedimento composicional afeito à polifonia, à pluralidade de vozes”. A nota de rodapé pode ser lida como um novo texto, paralelo ao texto inicial, por isso aparece como um fragmento inserido dentro do texto e apresenta-se como um desdobramento da voz poética. Ela é um elemento que torna o texto mais hermético porque muitas vezes introduz a ambiguidade.

Wimsatt e Beardsley¹³, dois dos principais expoentes da Nova crítica¹⁴, em um estudo sobre a poesia de Eliot, apresentam uma indagação a respeito dos elementos

¹⁰ Uma geração de escritores americanos, que inclui T. S. Eliot, Ezra Pound e Marianne Moore, deu origem a uma poesia que utiliza vários tipos de paratexto (notas de rodapé, epígrafes, prefácios, dentre outros) para compor uma poesia intertextual e paratextual.

¹¹ Os “caprichos tipográficos” são marcados pelo enfoque dado à métrica, à disposição dos versos e do corpo do poema na folha em branco. São bons exemplos os poemas de e.e. cummings e os caligramas de Apollinaire.

¹² WAIZBORT, L. Pequena Sociologia da Nota de Rodapé. IN: **Novos Estudos**. CEBRAP. N° 48, julho 1997, pp. 183-186.

¹³ WIMSATT, W. K.; BEARDSLEY, M.C. A Falácia Intencional. In: LIMA, L. da C. (org.). **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1975, p. 282-292.

¹⁴O *New Criticism*, cujos teóricos são comumente denominados neocríticos ou novos críticos, é um movimento surgido em meados do século XX, no Estados Unidos da América propunha uma crítica

paratextuais. Segundo os neocríticos, a “falácia intencional” seria o erro de interpretação do crítico ou do leitor que procura a intenção autoral no texto literário. Para eles, as notas de rodapé e epígrafes encontradas na poesia de Eliot deveriam ser consideradas parte integrante do texto poético, não uma forma de participação do autor no texto, ou uma intromissão autoral. As ditas “provas externas”, intenção, aspectos biográficos do autor, contexto social, dentre outras, não deveriam ser levadas em consideração.

Contudo, mesmo que a proposta do *New Criticism* tenha contribuído para o amadurecimento da crítica literária, assim como as outras escolas críticas dedicadas à imanência do texto, devido ao estabelecimento de um rigor analítico e de um método mais eficaz de interpretação¹⁵, percebe-se certo exagero na exclusão completa do elemento autoral em sua participação no processo literário. Além disso, a análise da lírica, gênero que em seu cerne volta-se para o eu, pode tornar-se problemática e incompleta se desconsiderarmos todos os elementos eliminados pelos neocríticos, principalmente quando se pensa numa problemática da autoria. Por isso, a utilização de notas de rodapé, em Barros e na obra desses outros escritores, possibilita e induz a uma necessária discussão a respeito de autoria e subjetividade.

O uso de notas de rodapé na lírica é problemático porque altera suas características, tornando-a um gênero misto, pois as notas são marcantes nos textos acadêmicos e científicos. Segundo uma definição extraída de um manual: são “indicações, observações ou aditamentos ao texto feitos pelo autor, tradutor ou editor”¹⁶. Em alguns meios, as notas não são consideradas parte do texto principal, nem mesmo são contados os seus caracteres, mas na análise poética, por exemplo, elas não podem ser desconsideradas porque possibilitam o surgimento de novos sentidos e interpretações. A dificuldade é a análise dessas notas, já que nos textos ditos “científicos” nunca se leva em consideração a questão autoral, pois não há ficção e as palavras são lidas em seu sentido denotativo, já que o objetivo do texto seria informativo. Assim, as notas de rodapé, na maioria dos textos não literários, têm a função de fornecer informações úteis e esclarecimentos diversos. Por outro lado, no

dedicada às “provas interiores”, isto é, aos elementos internos do texto. Os aspectos externos, contextuais, deveriam ser desconsiderados na análise do texto literário.

¹⁵ A “close reading”, uma leitura mais atenta do texto, é um método essencial para a análise literária em geral.

¹⁶ MENDES, M. T. R.; CRUZ, A. da C.; CURTY, M. G. **Citações: quando, onde e como usar (NBR 10520/2002)**. Niterói: Intertexto, 2002. p. 49.

texto literário a nota de rodapé assume uma função ambígua, principalmente na poesia, porque atua como elemento ficcional ou serve para tornar o texto mais obscuro, ou ainda lançar e discutir questões e aspectos do literário como, por exemplo, os espaços ocupados pela voz lírica. Acredito que na poesia de Barros as notas de rodapé possibilitam a fusão entre a figura autoral e o eu lírico, criando uma indiferenciação entre as duas vozes. Ao mesmo tempo, o eu lírico fragmentado e instável encontrado em sua poesia, contamina-se e mistura-se às várias personagens líricas que aparecem em seus poemas. Daí resulta que a voz lírica se desdobra, ocupando espaços e mesclando-se com as figuras participantes dos poemas, tornando indiferenciáveis os limites.

Durante a análise dos poemas, foi preciso criar uma classificação das notas de rodapé, pois não existia nomenclatura que se adequasse aos propósitos da pesquisa e que englobasse os diversos tipos de notas encontrados na poesia de Barros. As notas serão distribuídas em três categorias de acordo com as suas características dominantes: a) notas de enxerto, b) notas informativas e c) notas de simulação autoral. Acredito que a criação de uma nomenclatura específica permite uma melhor caracterização das notas. As notas foram nomeadas de acordo com o grau de simulação da figura autoral, assim, alteram-se na medida em a voz lírica se projeta com mais intensidade nos espaços onde deveria manifestar-se uma figura autoral, começando com a inclusão de poemas como notas de rodapé de outro poema, até atingirem o ápice, na chamada “simulação” autoral. Observa-se que a reflexão sobre as questões formais se fortalece ao longo dos anos, desde os diálogos inseridos no livro *Poemas concebidos sem pecado* (1937), até o ápice no *Livro sobre nada* (1996). Percebe-se, assim, um movimento de fortalecimento das reflexões sobre os aspectos formais e sobre a transtextualidade.

As notas de inclusão (ou enxerto) foram assim denominadas porque inserem outro(s) poema(s) ou texto(s) no poema inicial. A introdução de um “subpoema” lembra um enxerto vegetal – para utilizar uma metáfora afeita aos usos barroseano¹⁷. As notas poderiam ser poemas independentes se não estivessem ligados ao inicial, assumindo valor paralelo ao do texto principal. Observemos um exemplo, extraído do livro *Gramática expositiva do chão*:

¹⁷ Preferi utilizar o termo “barroseano” para designar a obra ou algo a ela relacionado, derivando do sobrenome do autor. Não considero satisfatório o termo “barroso” empregado por Fabrício Carpinejar em sua dissertação de mestrado, por considerá-lo um tanto quanto desagradável.

III. PÁGINAS 13, 15 E 16 DOS “29 ESCRITOS PARA CONHECIMENTO DO CHÃO ATRAVÉS DE S. FRANCISCO DE ASSIS”

O chão reproduz
do mar
o chão reproduz para o mar
o chão reproduz
com o mar

O chão pare a árvore
pare o passarinho
pare a
rã – o chão
pare com a rã
o chão pare de rãs
e de passarinhos
o chão pare
do mar

O chão viça o homem
no olho
do pássaro, viça
nas pernas
do lagarto¹
(...)

(1) O LAGARTO – O lagarto / pode ser encontrado em lugares alagadiços / nas chapadas ressecas / nas sociedades por comandita / nos sambaquis: ao lado das praias sem dono explorando / conchas mortas; / nas passeatas a favor da família e da pátria / e / segundo narra a história / um desses bichos foi apalpado pelo servo Jó (...) (BARROS, 1990e, p. 164)¹⁸

As notas explicativas tradicionais, chamadas “informativas”, são dedicadas a diversos tipos de esclarecimentos/obscurecimentos. Elas sugerem a participação da figura autoral de forma mais determinada, pois o autor as utilizaria tradicionalmente para fornecer explicações, comentários, fontes consultadas, dados, dentre outras informações diversas. Tais notas atuam como elemento ambíguo, pois sua função “informativa” possibilita à voz lírica projetar-se neste espaço e tornam o texto mais

¹⁸ Alguns poemas serão retirados de *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)* (1990), coletânea de livros que publica as obras anteriores a 1989. Os livros desta coletânea serão citados como: *Poemas concebidos sem pecado* (1990a), *Poesias* (1990c), *Compêndio para uso dos Pássaros* (1990d), *Gramática expositiva do chão* (1990e), *Arranjos para assobio* (1990g) e *Livro de Pré-Coisas* (1990i). Nesta coletânea, foram publicadas também quatro entrevistas, reunidas no subtítulo “Conversas por escrito (Entrevistas: 1970 - 1989)”. Elas serão citadas seguindo a mesma ordem: (1990j), (1990k), (1990l) e (1990m). Alguns poemas e ilustrações utilizados nesta dissertação foram retirados de *Poesia Completa* (2010). Os livros desta última coletânea serão citados da mesma maneira, de acordo com a sua colocação ao longo da publicação: *Livro de Pré-Coisas* (2010h), *O guardador de águas* (2010i), *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2010o) e *Menino do mato* (2010q).

hermético. Assim acontece no poema a seguir, encontrado no livro *Retrato do artista quando coisa*:

16

Agora só espero a despavira: 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.¹
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 despavira mesmo.

Nota¹: estão registrados nas anotações antropológicas do mestre Roquete-Pinto os *sons gotejantes* da viola de cocho. A expressão é conhecida entre os índios guatós da beira do Cracará. A viola de cocho é levianinha e só tem quatro cordas feitas de tripa de bugio. É Com ela que se acompanha o cururu, dança de origem indígena, disseminada entre os ribeirinhos do Cuiabá e do rio Paraguai.

(BARROS, 1998, p. 53)

Ou este outro, extraído do livro *Arranjos para assobio*:

Sete inutensílios de Aniceto*

1. Moça estrangeira dava uma viradinha com o traseiro como se estivesse levando uma pedrada e tinha lá dentro dela um dente que aperta quem a cobre

2. – O senhor é nosso Padre?

– Não senhor, eu sou o guspe dele a bosta dele

Então ela passou o braço para abraçar a pessoa e não achou carne

Perguntou:

– Que é isso, passarinho?

(...)

*Estes inutensílios foram colhidos entre os Mitos Cadiuéus, narrados pelo professor Darcy Ribeiro. Resgatando-se petulância e distância, exercitou-se aqui a moda posta em prática por Eliot incorporando à sua obra versos de Shakespeare, Dante, Baudelaire. E o que fez um pouco James Joyce aproveitando-se de Homero. E ainda o que fez Homero aproveitando-se dos rapsodos gregos. Aí pobres Cadoveos! Esse bugre Aniceto aí de cima é que vai perpetuar vocês? Nem xum. (N. do A.)

(BARROS, 1990g, p. 218).

Por último, as notas de simulação autoral são aquelas em que a voz lírica assume aspecto de figura autoral. Elas permitem uma reflexão sobre as possibilidades e limitações do gênero lírico. São essas últimas que criam a maior dificuldade para o crítico/leitor porque algumas vezes apresentam até mesmo dados da vida do poeta, homem empírico. Este tipo de nota é o mais frequente no *Livro sobre nada*. Vejamos um exemplo:

4.

Escrevo o idioleto mannelês archaico¹ (Idioleto é o dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas). Preciso de atrapalhar as significâncias.

(...)

¹*Falar em archaico: aprecio uma desviação ortográfica para o archaico. Estômago por estômagô. Celeusma por celeuma. (...)*
(BARROS, 2004, p. 43)

No texto do poema aparecem alguns elementos interessantes para a reflexão sobre autoria: a marca da primeira pessoa, tanto no corpo do poema quanto na nota de rodapé, e o nome do autor (subentendido em “manuelês”). Outro aspecto interessante é que a nota aparece em prosa, não em versos como as notas de enxerto.

Outras formas de transtextualidade aparecem na poesia de Barros. A mais importante delas é a intertextualidade, presente em forma de citação. A citação é um elemento muito importante na história da literatura – história da leitura – porque é a base da assimilação e continuação da tradição. Pode ser direta ou indireta, implícita ou explícita, assume várias formas.

A citação direta, por meio da epígrafe, sempre foi muito utilizada na literatura em geral. Cita-se um outro autor cuja leitura tenha proporcionado uma reflexão que talvez tenha dado ensejo à obra que se apresenta. A epígrafe, palavra de origem grega (*gráphein* = inscrição), possui função muito semelhante à da nota de rodapé, já que seu funcionamento sugere um ponto inicial de interpretação do poema, sua inserção logo abaixo do título garante-lhe a importância e aumenta seu relevo na disposição gráfica do corpo do texto. Como nos diz Antoine de Compagnon, em *O trabalho da citação*:

A citação é um lugar de acomodação previamente situado no texto. Ela integra em um conjunto ou em uma rede de textos, em uma

tipologia das competências requeridas para a leitura; ela é reconhecida e não compreendida, ou reconhecida antes de ser compreendida. [...] Ela marca um encontro, convida para a leitura, solicita, provoca como uma piscadela: é sempre a perspectiva do olho que se acomoda [...] (1996, p. 22)

A citação do nome de outros autores, de trechos de obras, de personagens, entre outras, exige do leitor o conhecimento de outros textos e permite, com isso, a ligação do texto a uma tradição artística. Os diálogos serão percebidos, permitindo ao leitor reconhecer as continuidades e os rompimentos propostos no poema.

Compagnon¹⁹ entende que o processo da escrita não pode ser separado da leitura. Assim, seria possível afirmar que a obra de um escritor, por mais inovadora, é uma continuidade, um diálogo constante, um conjunto de leituras. As “influências”²⁰ aparecem de forma explícita ou implícita, emaranhadas no estilo, na escrita do autor.

A citação, percebida como uma marca de leitura, gera um movimento para fora do texto, para a tradição²¹. Tal procedimento reafirma a escolha, insinua a figura autoral, porque pressupõe a leitura de uma tradição e o tributo a ela prestado por meio da escrita. Se o texto literário apresenta-se como uma seleção, o responsável por essa seleção não seria outro senão o autor, que realiza um recorte.

1.1 Uma reflexão sobre autoria e subjetividade

Esta pesquisa origina-se de uma inquietação em relação à problemática daquilo que consideramos as duas feições de uma mesma questão, autoria e subjetividade líricas. Tal afirmativa não deveria assustar o leitor mais atento e informado, visto que a subjetividade lírica foi quase sempre, e ainda é, fortemente associada à figura autoral. Por isso, muitos teóricos da literatura consideraram a lírica como expressão de uma pessoa empírica, como expressão de emoções e pensamentos de

¹⁹ *Op. Cit.* p. 47

²⁰ Conceito tão pouco aceito em nossos dias. Atualmente se prefere o conceito de diálogo intertextual, uma vez que a apropriação pode alterar a interpretação do texto anterior, como no célebre ensaio de Borges, intitulado “Kafka e seus precursores”. A questão da influência literária foi amplamente discutida por Harold Bloom em *A Angústia da Influência*.

²¹ O termo “tradição” aqui se refere ao sentido empregado por T. S. Eliot (1989) em seu texto “Tradição e talento individual”. Segundo Eliot, muito próximo daquilo que nos diz Bloom, o que um autor revela de melhor, em seu estilo individual, demonstra a imortalidade de seus antecessores. Mesmo aquele que nega, filia-se a uma tradição, não se escreve literatura a partir do vazio. Assim escreve Eliot: “o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura européia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea.” (1989, p. 39).

um eu empírico. Desde Hegel, para citar um crítico romântico, até aqueles mais atuais, como Harold Bloom²², encontram na lírica a expressão de um "estado de espírito".

Hugo Friedrich, em *Estrutura da Lírica Moderna* (1978), afirma que começou com Baudelaire um processo de "despersonalização da poesia", a separação entre a palavra lírica, espaço do eu-lírico, e a pessoa física do poeta. Segundo ele, a unidade entre poeta e obra poética é marcante do movimento romântico, porque os românticos se dedicavam a uma poesia de viés confessional, centrada na *persona* autoral. O teórico destaca outro aspecto importante que observou na poesia moderna (partindo de Baudelaire e passando necessariamente por Rimbaud e Mallarmé): "um processo de desumanização", que tenderia a evoluir e chegar, em princípios do século XX, a um profundo niilismo, quando o fazer poético seria desvinculado do seu aspecto social e se voltaria para seu próprio interior.

Conforme nos diz Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, "os textos críticos dos românticos ingleses e alemães foram verdadeiros manifestos revolucionários e inauguraram uma tradição que se prolonga até nossos dias. A conjugação entre a teoria e a prática, a poesia e a poética [...]" (1984, p. 84). Assim, podemos perceber, já durante o romantismo, além da insinuação de novas formas de pensamento, o aparecimento de uma nova compreensão do fenômeno artístico, marcada pela ênfase na realização consciente do ato poético. Nesse sentido, insiste Paz, "a poesia romântica não foi só uma mudança de estilo e linguagens: foi uma mudança de crenças [...]" (1984, p. 88). O romantismo foi decisivo para todas as revoluções estéticas posteriores, prova disso é o papel crucial da obra de Baudelaire para o desenvolvimento da poesia moderna.

Segundo Marcel Raymond, em *De Baudelaire ao Surrealismo* (1997, p. 11): "quem quisesse procurar as origens da poesia de nosso tempo e marcar o sentido profundo de suas tentativas deveria remontar além de Baudelaire, de Hugo, de Lamartine, até ao pré-romantismo europeu". Tal afirmação nos permite supor que uma mudança radical de pensamento começou a se manifestar mesmo antes do romantismo. Poderia se dizer que, com a modernidade se inicia um processo de crise de identidade, crise de crenças e valores, refletida em todos esses grandes movimentos artísticos.

²² Também Dominique Combe, em "A referência desdobrada", escreve: "convém retornar à distinção entre o fato anedótico da biografia pessoal, inscrito no singular, e a quintessência da experiência vivida aberta ao universal. Desse ponto de vista, a distinção de um sujeito lírico não parece absolutamente incompatível com a ideia de que a poesia tem, apesar de tudo, relação com a vida e de que ela se apoia sobre um fundo autobiográfico." (2010, p. 126).

Como nos diz Paz, “a história do homem poderia se reduzir à história das relações entre as palavras e o pensamento. Todo período de crise se inicia ou coincide com uma crítica da linguagem” (1982, p. 35). Os homens são constituídos pela linguagem e não se separam dela. Os movimentos artísticos modernos evidenciaram que novas formas de pensamento conduzem a novos tipos de arte e os artistas, “antenas da raça”, não se mantêm indiferentes ao contexto social. Por isso, a história literária a partir do romantismo seria sempre marcada pela constante pesquisa estética, marca de uma insatisfação com a tradição, e com as formas de representação, o que reflete numa insatisfação também em relação à linguagem e às formas de expressão. As pesquisas empreendidas durante as vanguardas²³ do século XX demonstram que existia uma incompatibilidade entre as formas artísticas e o homem moderno, por isso era preciso encontrar formas de expressão que se adequassem ao *esprit nouveau*²⁴. Assim, percebemos que existe uma co-relação entre as mudanças das formas de pensamento e os procedimentos artísticos. As vanguardas do século XX representaram um anseio por novas formas de criar arte, por uma arte que abarcasse as mudanças radicais vividas naquele período.

Durante os séculos que se seguiram à primeira revolução industrial o mundo transformou-se em muitos aspectos. As reviravoltas ocorridas devido ao advento da modernidade, com todas as suas mudanças – tecnológicas, econômicas e sociais – acarretaram novas formas de pensamento que, por sua vez, originaram novas concepções de arte. Os conceitos, bem como princípios e valores morais, passaram por um processo de revisionismo. Podemos perceber, até mesmo nos autores considerados pré-românticos, os precursores do movimento, uma reação a essas mudanças e uma nova maneira de perceber o mundo. A bem da exatidão, devemos ressaltar que com a modernidade muitos dos antigos valores ruíram, numa ampla crise, subjetiva e moral.

Observamos o surgimento e fortalecimento de um individualismo sem precedentes. O indivíduo moderno é uma criação da burguesia e seu fortalecimento é determinado por questões econômicas. Como escreve Karl Marx (1946), “o modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual.

²³ As vanguardas continuam e desdobram propostas poéticas anteriores, assim como Manoel de Barros e todos os poetas contemporâneos, já que um laço forte une todos os literatos, a tradição, como afirma T. S. Eliot (1989).

²⁴ Segundo Jorge Schwartz (1983, p. 4), “A expressão difundida por Guillaume Apollinaire em *L’Esprit Nouveau et les Poetes* (em *Les Peintres Cubistes*, 1913), tem suas raízes no final do século XIX... O termo foi traduzido para o espanhol por Ortega y Gasset como *nueva sensibilidad* numa conferência feita em Buenos Aires em 1916”.

Não é a consciência dos homens que determina a realidade, ao contrário, é a realidade social que determina sua consciência.” Novas condições econômicas demandam novas formas de pensamento que, por sua vez, induzem a novas concepções artísticas.

As numerosas e constantes mudanças artísticas aparecidas durante o século XX não surgiram espontaneamente ou foram exclusivamente condicionadas pelo campo artístico, suas origens enraízam-se profundamente no social, nas mudanças que se iniciaram com a modernidade. A subjetividade lírica, quando pensamos em concepções de indivíduo, também passa por uma mudança, por uma crise, devido ao fato de que a lírica, em seu cerne, volta-se para o eu, associado tradicionalmente à voz do poeta.

Segundo Dominique Combe²⁵, em “A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”, a concepção de que a lírica serve à subjetividade e à expressão dos sentimentos surgiu a partir das leituras de românticos realizadas por A. W. Schlegel. Pela concepção dos primeiros críticos alemães, a poesia deveria ser a expressão da verdade e os leitores deveriam buscar tal verdade em suas interpretações. Assim, seria preciso acreditar numa “sinceridade” do poeta. O sujeito lírico, identificado com o eu do poeta, deveria atuar de maneira “ética”, por isso a poesia perderia seu estatuto de ficção para apoiar-se não na imaginação, mas na memória, já que deveria ser a expressão da “verdade da vida”. Percebemos aqui uma tradição, que se estendeu desde a antiguidade até o romantismo, de associação entre eu lírico e poeta-autor, que após o romantismo entrou em colapso devido às novas concepções artísticas, principalmente a partir de Baudelaire.

Combe escreve sobre esse movimento contínuo de dissolução e crise da subjetividade após o romantismo. Tal crise é vista como algo filosófico e seu mais expressivo representante seria Nietzsche ao levantar o problema da objetividade artística. Segundo o autor de *O nascimento da Tragédia* (1992), a boa lírica deveria procurar a superação da subjetividade e a libertação do “eu”. Assim, o problema central da lírica seria a utilização da primeira pessoa gramatical que conduziria ao caminho contrário dessa objetividade. O processo lírico só se torna possível, por meio da elaboração de um “eu impessoal”, o eu lírico.

Por meio dessas reflexões sobre a subjetividade lírica podemos perceber o problema essencial da associação entre eu lírico e poeta/autor, que sempre marcou a análise poética. Assim, a questão da subjetividade não pode ser compreendida sem

²⁵ Em seu estudo, Combe traça um perfil do desenvolvimento do conceito de eu lírico, como a questão foi abordada pela crítica alemã, principal corrente crítica sobre o assunto.

levarmos em consideração o conceito de autoria e sua relação com a obra poética. Percebemos que, junto ao avanço da impessoalidade na poesia surge uma complexa reflexão sobre o papel desempenhado pela figura autoral no processo de representação da lírica.

Segundo Friedrich, o processo de uma impessoalidade inicia-se com Baudelaire, é fato que o poeta francês contribuiu em grande medida para a definição do eu lírico moderno que, para Gottfried Been, em "Problemas da lírica" (s/d), é marcado por uma “dupla visada”, uma sobre a obra criada e outra sobre sua composição, o que determinaria uma preferência pela metalinguagem e um deslocamento do “eu” na direção de um “ele”. A principal contribuição da crítica alemã foi a definição de uma distância entre os elementos presentes na constituição da lírica. Assim escreve Combe:

a significação do sujeito ‘lírico’ tem uma extensão lógica maior do que a do sujeito ‘empírico’ - ao mesmo tempo mais ‘geral’ e menos enraizada na temporalidade. Em termos de figura retórica, essa inclusão do particular no geral, do singular no universal, parece dizer respeito ao mecanismo lógico-retórico da sinédoque generalizante: o ‘eu’ de *As Flores do Mal* marca um desvio em relação ao ‘eu’ autobiográfico de Charles Baudelaire sob a forma de uma sinédoque generalizante que tipifica o indivíduo elevando o singular à potência do geral (o poeta) e mesmo do universal (o homem). É assim que o ‘eu’ lírico se amplia até significar um grande e inclusivo ‘nós’. É em tal desvio que se abre o espaço da ficção na poesia. A esse processo de ficcionalização interna aproxima-se ainda a crítica alemã, quando atribui ao ‘eu lírico’ o valor de um ‘ele’ próximo do Épos, introduzindo aí uma distância que faz do sujeito seu próprio objeto, como um ‘personagem’ da narrativa ficcional.

A tendência à dissolução da personalidade, isto é, a crise da associação entre sujeito lírico e eu empírico do poeta revela-se também na mudança das concepções dos críticos literários e estudiosos. A evolução do conceito de arte e suas reviravoltas criaram um impasse crítico no que diz respeito à relação autor-obra. Tal impasse pode ser verificado nas correntes críticas do século XX (Formalismo Russo, Estruturalismo e *New Criticism*), e nas reflexões de Roland Barthes sobre “A morte do autor” (*O rumor da língua*, 2004), de Michel Foucault, que escreve sobre o “desaparecimento do autor” (*O que é um autor?*, 2006) e de Winsatt e Beardsley, que analisam a participação autoral na poesia (“A falácia intencional”, em *Teoria Literária em suas fontes*, 1975), que, focadas em aspectos diversos, tais como imanência e recepção do texto literário, repensaram o conceito de autoria.

A esse respeito, é preciso compreender que o foco no indivíduo autor e na autoridade sobre o texto (representada pela autoria) é coisa recente na História da Literatura e surgiu, segundo Foucault, da necessidade de atribuir culpa e responsabilidade, isto é, da necessidade em punir o autor por seus escritos.

Com a ascensão da burguesia, e devido à sua demanda por obras artísticas, fortaleceu-se o autor na medida em que o romance, gênero burguês, deveria ser produzido ao gosto da classe emergente. Assim, a figura autoral, enquanto ente empírico, atinge prestígio social²⁶. A “voz” por trás do escrito, a “fonte”, a “origem” da obra literária, foram identificadas com mais ênfase à pessoa física de um determinado autor, na tentativa de controle social da produção intelectual.

Contudo, ao longo dos anos, devido à crise da representação que atingiu todas as formas de arte e à crise de valores – uma tendência à dissolução dos valores e das crenças em geral, que conduziu a uma ausência de sentido, o que Friedrich chama nihilismo, surgiu uma tendência de valorização da imanência do texto. Por sua vez, a crítica literária passou a tratar com um certo descrédito a figura autoral, principalmente depois das vanguardas do início do século XX. Uma parte da crítica literária começou a desconsiderar a interferência da pessoa do autor, sua biografia, seu pensamento e o seu contexto histórico, na interpretação das obras. Daí resulta que a poesia lírica, segundo a nova concepção teórica, não deveria ser confundida com a manifestação de um autor-poeta (eu empírico), todos os elementos do texto poético deveriam ser analisados como realidade independente, como podemos perceber no estudo de Winsatt e Beardsley (1975).

Quando Barthes afirma a “morte do autor” podemos ler nas entrelinhas que, na verdade, sua pretensão é desviar o foco da figura do autor para o ato da escrita (ou escritura) e a recepção da obra literária. Segundo Luciene Azevedo²⁷, Barthes, assim como Foucault, pretende romper “a solidariedade latente estabelecida entre autor e obra”, pois vincula “o surgimento da noção de autor, tal qual a experimentamos hoje, à valorização da individualidade, à modernidade como momento em que de súbito o sujeito é reconhecido como subjetividade criadora” (p.134). Nesse intuito é que afirma a “escritura” como a destruição de toda voz e toda origem, pretende fundar no texto uma realidade imanente e desviar o foco do autor para a recepção, momento em que a obra

²⁶ Segundo Leonor Arfuch, “é no século XVII, com a consolidação do capitalismo e da ordem burguesa, que começa a se afirmar a subjetividade moderna.” (2010, p.28)

²⁷ Autoria e Performance. In: **Revista de Letras**, São Paulo, 47 (2): 133-158, jul./dez. 2007.

seria reatualizada. Assim, para Barthes, tem mais importância a leitura, já que o texto só atinge suas potencialidades nos diversos leitores, que ampliam sua significação, ou preenchem as lacunas, tornando o texto, a cada leitura, em algo novo, isto é, reatualizando-o.

Para Foucault (2006), não há razão em se buscar “o autor no escritor real”, no eu empírico do escritor, pois a função autor só se manifesta no texto, como um de seus elementos constitutivos, como elo de ligação entre um livro e outro, que permite o estabelecimento de uma obra. Foucault afirma que a função-autor atua como identidade formal e estilística, isto é, o “autor” serve como forma de agrupamento dos textos, por meio de aproximações e semelhanças entre traços presentes no conjunto de textos que constituem a obra. Assim, para ele, trata-se de uma projeção “psicologizante”, uma “operação complexa que constrói um certo ser racional” (p. 51) que só atua no interior do texto. Cria-se uma personalidade autoral, uma *persona* que só existe na obra artística e por meio dela se constitui²⁸.

Percebemos, tanto em Barthes quanto em Foucault, com sua função-autor, um enfoque no texto em seu segundo momento, isto é, a recepção. O processo de criação não aparece como fator determinante da análise e fica evidente a ênfase na imanência do texto. Assim, o autor assume caráter estético, atuando como algo que só tem existência na obra, como elemento formal.

Segundo Winsatt e Beardsley (1975), “o poema não pertence nem ao crítico, nem ao autor (desliga-se do autor ao nascer e percorre o mundo subtraindo-se à veleidade do criador de controlá-lo ou de impor a sua significação). O poema pertence ao público.” (p.283). Podemos subentender aqui a mesma ênfase na imanência e na recepção, nos elementos intratextuais, dentre os quais poderíamos introduzir a função autor.

1.2 O conceito de autor simulado

Com base nos três posicionamentos teóricos analisados acima, a perspectiva mais coerente a se adotar em relação à lírica de Barros é aquela que percebe o texto lírico como uma realidade performática, na qual a voz lírica assume uma feição de

²⁸ Observa-se que os posicionamentos de Foucault e Bakhtin se aproximam. Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1997), afirma que o autor é apenas um dos “elementos estéticos” que constituem a obra.

autor²⁹. Segundo Francisco Achcar, em *Lírica e Lugar-Comum* (1994), o eu lírico é “uma figura fictícia, que é produto de situação enunciativa. Não se trata de uma personagem do texto, mas de um autor simulado [...] que tendemos a identificar com o autor empírico.” (1994, p. 49).

Assim, como figura performática, o eu lírico de Barros permite-se jogar com as posições ocupadas no poema, simulando “uma pluralidade de vozes”, criando diálogos e a aparência de uma participação ou ingerência do autor no corpo do poema.

Em sua poesia, a preocupação com a constante reafirmação da importância do autor, elemento externo que parece participar no corpo do poema, revela um jogo, que beira ao teatral, de construção da figura autoral por meio de uma *performance*. A suposta multiplicidade de vozes – criada pela presença de *personas* líricas, pelos paratextos e por outros elementos transtextuais –, possibilita o estabelecimento de uma voz lírica que se confunde com a figura autoral. Nesse sentido, vale lembrar também o conceito de eu lírico defendido por Dominique Combe³⁰, aplicando-o à figura autoral, uma vez que esta se realiza e se constitui nos poemas e paratextos, apresentando-se como elemento performático. Desta forma, na poesia de Barros a figura supostamente autoral procura sua unidade por meio das várias *personas* (Bugrinha, Bernardo da Mata, Apuleio, entre outras), por meio de um desdobramento da voz lírica. Sua ingerência no corpo do poema, por meio das notas de rodapé, permite a fusão dos elementos que poderiam ser considerados extra-textuais à realidade poética, numa tentativa de harmonização do sujeito, ainda que somente a nível de ficção, como nos diz Raymond (1997, p.14):

Uma tentativa de resgatar a ordem primitiva, ou a desordem primitiva, e a certeza da cisão definitiva, entre o homem e o mundo. A certeza da solidão humana e a possibilidade de sua extinção temporária por meio do poema. A poesia une, mesmo que por uma mínima duração o irreconciliável. Assim, ascende ao patamar da ‘mágica’, da salvação e da ‘reconquista’ do paraíso (onde tudo está em harmonia). Poesia como estado adâmico de paz.

A busca deste estado de paz, desta unidade, na poesia de Barros, revela a consciência da separação insuperável entre o homem e a natureza, e o reconhecimento

²⁹ Azevedo (2007), ainda que dedique seu estudo ao gênero narrativo, apresenta uma reflexão que me interessa na medida em que analisa a algumas questões importantes relacionadas à *performance* autoral.

³⁰ “o sujeito lírico está em permanente constituição, em uma gênese constantemente renovada pelo poema, fora do qual ele não existe. O sujeito lírico se cria no e pelo poema, que tem valor performativo.” (Combe, p.128)

de que somente por meio da poesia o sujeito fragmentado e em crise pode encontrar reconciliação e sentido para sua existência. A simulação de uma participação da figura autoral no poema revela esse afã de unidade, do fim da fragmentação, da reconciliação. A poesia apresenta-se como último refúgio em tempos sombrios.

A constante reflexão sobre a função do autor, sobre os limites entre eu lírico e autor, estabelece-se na poesia de Barros por meio de um jogo³¹ estético, formal e estilístico. Todos os elementos do poema atuam neste jogo: a linguagem, as imagens, as *personas* ou *personae* e os elementos paratextuais.

Durante os próximos capítulos analisarei como Barros introduz diversos paratextos em sua poesia para construir e reforçar seu autor simulado, rompendo quando preciso as limitações do gênero lírico e apropriando-se de elementos formais de outros gêneros literários quando necessário, na busca de uma formatação poética que satisfaça seus anseios estéticos.

³¹ Entenda-se jogo no sentido barthesiano do termo. Como escreve Leyla Perrone-Moisés, em seu posfácio do *Aula*, de Roland Barthes “jogar com as palavras (trapaceando na língua) é ao mesmo tempo uma atividade sem finalidade outra senão o próprio jogo (função estética) e uma tática de crítica e transformação da ideologia congelada nas repetições languageiras (função política-utópica). Essa tática consiste em *jouer* (jogar) e *déjouer* (frustrar, baldar)” (2007, p. 88).

Neste capítulo veremos como Manoel de Barros utiliza as notas de rodapé para lançar uma reflexão sobre os elementos que fazem parte da representação na lírica, a figura autoral e a voz lírica. Nos textos informativos as notas de rodapé são utilizadas, via de regra, para prestar esclarecimentos ou acrescentar informações úteis para a compreensão do texto; em geral, o seu uso nos textos literários continua essa tradição da informatividade. Contudo, na poesia de Barros as notas de rodapé assumem diferentes nuances, algumas vezes servindo ao seu papel tradicional, isto é, introduzir informações extras ou esclarecimentos, outras vezes introduzindo poemas, ou ainda simulando a participação da suposta figura autoral no texto.

A utilização das notas como estratagema estético que insinua uma ingerência do autor no espaço do poema foi estudada por Wimsatt e Beardsley (1975), que afirmam: “É uma questão pertinente indagar se tais notas são como guias que nos conduzem para onde possamos ser educados ou se operam como indicações auto-suficientes sobre o caráter das alusões.” (p. 289). As indagações apresentadas pelos teóricos permitem dois posicionamentos sobre a relação obra/autor. A primeira hipótese é a de que o autor utilizaria as notas para demonstrar a interpretação desejada do poema, atuando de maneira didática sobre seu público leitor. Na segunda hipótese, as notas devem ser consideradas como texto independente da vontade ou intenção de um autor.

Wimsatt e Beardsley realizaram, em seu ensaio “A falácia intencional”, uma reflexão sobre as notas de rodapé utilizadas por T. S. Eliot. O eu lírico de Eliot utiliza as notas para citar as fontes de suas citações, por isso o termo “alusão”, empregado pelos teóricos. As notas de rodapé com as “fontes” de seus versos indicariam um caminho de interpretação, proporcionando indícios que direcionariam a leitura.

Esta análise dos teóricos do *New criticism* serve de referência para a compreensão da obra de poetas contemporâneos ligados à tradição das vanguardas, como é o caso de Manoel de Barros. Wimsatt e Beardsley acrescentam:

Em última análise, a investigação deve se concentrar na integridade destas notas como partes do poema, pois, quando constituem uma informação especial sobre o significado de frases do poema, devem ser objeto da mesma indagação a que se sujeitam quaisquer das outras palavras que o compõem. (1975, p. 289).

É este o pressuposto que pretendo seguir neste trabalho, ou seja, acredito que em Manoel de Barros as notas de rodapé, como parte integrante do corpo do poema,

devem ser tomadas como se poema fossem. Neste sentido, as notas que poderiam conduzir a uma interpretação voltada para a intencionalidade do autor, isto é, sua intenção autoral ao inserir as notas, devem ser percebidas como artimanhas da voz lírica, estratégia textual do eu lírico para constituir-se e problematizar questões. Assim, por meio da análise das notas de rodapé, será possível observar como este processo acontece.

Acredito que a figura autoral pode ser simulada com a utilização das notas de rodapé. Na poesia de Barros, as notas gradativamente aumentam o grau da suposta ingerência autoral, indo do nível mais baixo de interferência, as notas de inclusão, no qual o espaço reservado ao autor é utilizado para prolongar o poema, até o ápice da “suposta” intromissão autoral, no qual as notas citam dados da vida do poeta, as chamadas notas de simulação autoral.

2.1 Notas de Inclusão ou Enxerto

Em Manoel de Barros, as notas de inclusão ou enxerto são assim denominadas por inserirem novos poemas no poema inicial. Por esse procedimento cria-se a fragmentação da voz lírica, devido ao fato de que tais notas sugerem uma interferência autoral ou, mais exatamente, simulam a presença e a participação de uma instância autoral como autoridade que regula o funcionamento do texto, introduzindo notas de rodapé e outros poemas dentro do corpo do poema inicial. As notas de rodapé são um espaço reservado à interferência autoral, por isso, ao desdobrar-se nas notas a voz lírica amplia sua atuação, ocupando esse espaço autoral.

Assim, se por um lado as notas funcionam como fragmentos do texto principal, já que como paratexto atuam de maneira secundária, ou como acessórios, por outro lado são poemas que poderiam ser tomados como parte separada, realidade independente. As notas funcionariam como enxertos vegetais – imagem muito ao gosto barroso –, cuja existência é praticamente independente da árvore matriz, ainda que não possam dela ser extraídos sem que lhes escape a essência da vida.

Nas notas os poemas introduzidos muitas vezes são maiores que o poema inicial e se destacam na página, o que nos faz pensar na relevância que cada uma das partes assume na constituição do texto final, como se pode perceber neste exemplo:

III. PÁGINAS 13, 15 E 16 DOS “29 ESCRITOS PARA
CONHECIMENTO DO CHÃO ATRAVÉS DE S. FRANCISCO DE
ASSIS”

O chão reproduz
do mar
o chão reproduz para o mar
o chão reproduz
com o mar

O chão pare a árvore
pare o passarinho
pare a
rã – o chão
pare com a rã
o chão pare de rãs
e de passarinhos
o chão pare
do mar

O chão viça o homem
no olho
do pássaro, viça
nas pernas
do lagarto¹
e na pedra

Na pedra
o homem empeça
de colear
Colear
advém de lagarto
e não incorre em pássaro

Colear induz
para rã
e caracol²

Colear
sofre de borboleta
e prospera
para árvore
Colear
prospera
para o homem

O homem se arrasta
de árvore
escorre de caracol
nos vergéis
do poema

O homem se arrasta
de ostra
nas paredes

do mar

O homem³
 é recolhido como destroços
 de ostras, traços de pássaros
 surdos, comidos de mar

O homem
 se incrusta de árvore
 na pedra
 do mar.

(1) O LAGARTO – O lagarto / pode ser encontrado em lugares alagadiços / nas chapadas ressecas / nas sociedades por comandita / nos sambaquis: ao lado das praias sem dono explorando / conchas mortas; / nas passeatas a favor da família e da pátria / e / segundo narra a história / um desses bichos foi apalpado pelo servo Jó / sobre montão de pedras / quando este raspava com um caco de telha / a podridão que Deus lhe dera. / O lagarto / é muito contraditório também / nas regiões decadentes / arrastando-se por sobre paredes do mar como a ostra / e sua fruta orvalhada. / Parece que a lagarta grávida se investe nas funções de uma pedra seca / passando setembro / e / sentindo precisão de escuros para seu desmusgo / se encosta em uma lapa úmida / e ali desova / – ninguém sabe. / Pode o lagarto ainda / ser visto pegando sol / nas praias / com seus olhinhos fixos / mastigando flor...

(2) O CARACOL – Que é um caracol? Um caracol é: / a gente esmar / com os bolsos cheios de barbante, correntes de latão / maçanetas, gramofones / etc. / Um caracol é a gente ser: / por intermédio de amar o escorregadio / e dormir nas pedras. / É: / a gente conhecer o chão por intermédio de ter visto uma lesma / na parede / e acompanhá-la um dia inteiro arrastando / na pedra / seu rabinho úmido / e / mijado. Outra de caracol: / é, dentro de casa, consumir livros cadernos e / ficar parado diante de uma coisa / até sê-la. / Servia: / um homem depois de atravessado por ventos e rios turvos / pousar na areia para chorar seu vazio. / Será ainda: / compreender o andar liso das minhocas debaixo da terra / e escutar como os grilos / pelas pernas. / Pessoas que conhecem o chão com a boca como processo de se procurarem / essas movem-se de caracóis! / Enfim, o caracol: / tem mãe de água / avô de fogo / e o passarinho nele sujará. / Arrastará uma fera para o seu quarto / usará chapéus de salto alto / e há de ser esterco às suas próprias custas!

(3) O NOSSO HOMEM –
 ... Como Akaki Akakievitch, que amava só o seu capote,
 ele bate continência para pedra!
 Ele conhece o canto do mar grosso de pássaros,
 a febre
 que arde na boca da ostra
 e a marca do lagarto na areia.
 Esse homem

é matéria de caramujo.³²
(BARROS, 1990e, p. 164).

Em uma primeira leitura do poema é possível perceber certa desproporção entre o que chamarei aqui de “poema principal”, isto é, o texto principal do poema, e o que aqui será chamado de “poemas marginais”, “poemas paralelos” ou “notas de inclusão ou enxerto”. À maneira de um enxerto vegetal, que permite a convivência de duas plantas num mesmo caule, procedimento que exige compatibilidade e afinidade entre as partes, realiza-se a introdução de poemas por meio de notas de rodapé. Tais poemas, introduzidos nas notas, podem ser lidos e interpretados como partes ligadas ao poema principal, dando continuidade a ele, ou como texto poético independente, para ser lido e interpretado à parte.

O poema principal apresenta 53 versos divididos em dez estrofes relativamente uniformes. Neste poema sobressai uma predileção pelos substantivos que nomeiam os seres e o ambiente, construindo-se uma espécie de enumeração. Os elementos que aparecem reiteradamente introduzem uma circularidade linguística que simula a circularidade transformacional do meio. Assim, na terceira estrofe temos “chão, homem, pássaro, lagarto, pedra” e na quarta estrofe temos “pedra, homem, lagarto, pássaro”, arquissemas que se repetem ao longo de todas as estrofes, somando-se a outros. A repetição, que já no início do poema é bastante evidente (“chão, mar, árvore, rã, passarinho”), possibilita avanços e retrocessos temáticos, idas e vindas, confirmando, por meio da repetição do vocabulário, o retorno à origem. Como exemplo disso podemos citar o substantivo “mar”, presente na primeira estrofe, que se repete ao longo de todo o poema e encerra cinco estrofes, inclusive a última. O mar é “símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1992, p. 592). Paradoxalmente origem e fim, o mar apresenta-se como metáfora ideal do poema, por seus poderes criadores e de dissolução do sujeito.

O poema inicia-se por um aspecto básico da existência de qualquer animal: a reprodução. Por meio da metáfora da origem da vida (barro/chão e água/mar) o eu lírico propõe a reprodução do chão com o mar, que gera árvore, pássaro, rã e, mais importante, o homem. Podemos observar um processo de animismo do chão e do mar.

³² É interessante observar que na coletânea *Gramática expositiva do chão* (1990e), aqui reproduzida, não aparecem as separações de versos com barras nessa terceira nota, enquanto na versão publicada em *Poesia Completa* (2010e, p. 131), as barras foram adotadas.

O verbo viçar, presente na terceira estrofe, garante a participação e harmonização do homem entre iguais, todos nascidos do mar e do chão, todos eles filhos do barro³³. Assim, estabelece-se a igualdade primordial entre todos os seres, que se associa ao pensamento franciscano do amor fraternal. O elogio da natureza, que vem associado à questão do primitivo, e de tudo o que é natural remete à pureza e à inocência de um mundo pré-lógica e pré-civilização, onde a harmonia e a paz ainda eram possíveis. Tal mundo é resgatado por meio da poesia.

Do pó viemos, ao pó tornaremos³⁴, na poesia de Barros o chão simboliza a origem da vida e o seu reinício, pois para ele voltam os seres para a “sagração”, para o renascimento. Nele se encosta o eu lírico, para resgatar-se pela poesia. O chão é visto no poema como um ambiente de criação da vida, símbolo da natureza e seu poder criador. É também ambiente de transformação, é nele que o homem readquire seu ser primitivo, retornando ao caos original, (des)naturalizando-se³⁵.

As três primeiras estrofes do poema são dedicadas ao “chão”. Repetidas vezes, ao longo de sua obra poética, Barros elege elementos da natureza ou do ambiente do pantanal para simbolizar a harmonia entre os seres de sua poesia e um estado primitivo do mundo e da linguagem. Essa preferência pelo elemento da terra já garantiu a Barros o epíteto de “telúrico”.

Na terceira estrofe a voz lírica introduz a primeira nota de rodapé, quando aparece também pela primeira vez o elemento “lagarto”. É interessante observar o

³³ Metáfora que remete à tradição bíblica. Ao registrar o nascimento de homem, pelo mar e pelo chão, o eu lírico se situa num patamar de criador. Assim como Adão é criado por Deus (“Deus deu a forma” - BARROS, 2004, p. 75), cabe ao artista a “desformação” por meio da arte. A criação do artista acontece num segundo momento e atua na redenção. A remissão do homem pela poesia simboliza o retorno ao momento do Éden. Barros já se referiu em entrevista a esse estado “edênico” ou “adâmico”. Escreve o pregador Paulo: “O primeiro homem, Adão, foi feito alma vivente; o último Adão tornou-se espírito que dá vida. Primeiro foi feito não o que é espiritual, mas o que é psíquico; o que é espiritual vem depois. **O primeiro homem, tirado da terra, é terrestre. O segundo homem vem do céu.**” (*Apud* Chevalier e Gheerbrant, 1992, p. 12). Segundo Chevalier e Gheerbrant, “na análise de Jung. Adão simboliza o homem cósmico, fonte de todas as energias psíquicas. Mais frequentemente, visto sob a forma do velho sábio, Adão corresponde ao arquétipo do pai e do ancestral: é a imagem do ancião, de insondável sabedoria, proveniente de uma longa e dolorosa experiência. Pode, eventualmente, tomar nos sonhos a figura de um profeta, de um papa, de um sábio, de um filósofo, de um patriarca ou de um peregrino. A aparição do velho sábio simboliza a necessidade de integrar à terra a sabedoria tradicional ou, ainda, de atualizar uma sabedoria latente. Seguindo as idéias de Jung, o segundo Adão, cuja cruz se ergue sobre o túmulo do primeiro Adão, tal como mostram várias obras de arte, simbolizaria o surgimento de uma nova humanidade sobre as cinzas da antiga.” (1992, p. 13).

³⁴ “E formou o senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou em suas narinas o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente.” (Gênesis 2:7) / “No suor do teu rosto comerás o teu pão, até que te tornes à terra; porque dela foste tomado; porquanto és pó e em pó te tornarás.” (Gênesis 3:19). Jó é o exemplo daquele que é lançado ao chão para renascer após a provação.

³⁵ Barros criou o neologismo “desnaturalizar” para expressar o estado que o homem atinge por meio da poesia. Bem como o processo de representação das coisas em essência ao invés de aparência (natural).

destaque que é dado a três arquissemas: “lagarto”, “caracol” e “homem”, já que os mesmos são eleitos para as notas de rodapé do poema.

A retomada do discurso religioso no poema, ainda que explícita no título, é realizada nessa estrofe de maneira implícita na referência à figura bíblica de Jó insinuada por meio de dois elementos da seleção vocabular que remetem a ele. O primeiro deles é o uso do verbo “viçar”, o segundo o uso do substantivo “pedregal”, ambos remetendo às palavras do *Livro de Jó*: “Ele é **viçoso** perante o sol, e os seus renovos saem sobre o seu jardim; / As suas raízes se entrelaçam, junto à fonte; para o **pedregal** atenta.” (Jó 8:16-17)³⁶.

O verbo “viçar”, o mesmo que “vicejar”, surge aqui com o significado de gerar ou conceber. Contudo, aproximando-se de “vicejar”, assume um significado mais relacionado ao vegetal, vegetar com opulência, com exuberância. A ambiguidade do verbo é sugestiva da duplicidade, criando o paradoxo animal/vegetal. Também os arquissemas da estrofe (pássaro, lagarto e pedra) são associados ao homem por meio do verbo viçar.

São enumerados os arquissemas³⁷ presentes em toda a obra poética barrozeana: mar, rã, chão, homem, olho, pássaro, lagarto, pedra, caracol, borboleta, árvore, ostra, parede, dentre outros. A seleção dos verbos para o poema é bastante excêntrica, pois são escolhidos verbos com conotações estranhas, alguns de conotação sexual, tais como “parir”, “reproduz”, “escorre”, “arrasta”, constituindo-se por isso uma estética inusitada.

Vale notar que somente duas estrofes são iniciadas por verbos, a quinta e a sexta. Tais estrofes marcam a divisão dos dois momentos do poema. As quatro primeiras estrofes apresentam a gênese, a partir do mar e do chão são gerados e enumerados os seres que habitam o poema. As duas estrofes iniciadas por verbo marcam a passagem e mudança de estado do “homem”, que assume a posição central da reflexão nas últimas quatro estrofes, todas iniciadas por “O homem”.

A primeira estrofe da segunda parte (sétima estrofe) é a única que apresenta a palavra “poema”. Isto revela que é por meio da poesia que o eu lírico vislumbra a possibilidade de harmonizar o homem com a natureza. A palavra “vergel” aqui é

³⁶ Observe-se que nos versículos seguintes também se encontra a palavra “pó”: ‘Eis que este é a alegria do seu caminho, e outros brotarão do pó.’ (Jó 8:19). É interessante notar também que no discurso bíblico consta uma metáfora que será bastante utilizada por Barros, a comparação homem/árvore, como veremos na última estrofe do poema. No *Livro de Jó* está escrito: “Por baixo se secarão as suas raízes e por cima serão cortados os seus ramos.” (Jó 18:16).

³⁷ A respeito dos quais Baudelaire escreve: “Para se penetrar a alma de um poeta, tem-se de procurar aquelas palavras que aparecem mais amiúde em sua obra. A palavra delata qual é sua obsessão.” (*apud* Friedrich, 1978, p. 45).

utilizada para associar o poema a um ambiente vegetal. Interessante aproximação, tal metáfora reinstala o aspecto vegetal e instaura o poema como forma de recriação da natureza ou de criação de uma supra-realidade.

Na penúltima estrofe temos o resultado da transformação³⁸. O homem torna-se “destroços de ostras” e “traços de pássaros”, contamina-se e perde seus limites no contato com os seres rasteiros que habitam o “vergel” do poema³⁹. Nesta estrofe introduz-se a terceira e última nota de rodapé. Ocorre a “coisificação” do homem que adquire as características do ambiente no qual está inserido. Simbolicamente, realiza-se a passagem de um estado que Barros considera “natural”, isto é pré-poesia, a um estado “desnatural”, isto é, poético. A “coisificação” que acontece em sua poesia pode ser definida como uma projeção do eu lírico em direção às coisas, um desejo de ser nas coisas⁴⁰, como foi expresso por Cortázar:

Conhecer é, em geral, objetivar; objetivar é lançar para fora de si, como algo estranho, o que se deve conhecer. Ao contrário, que comunhão íntima asseguram as representações coletivas da mentalidade pré-lógica entre os seres que participam uns dos outros! A essência da participação consiste, precisamente, em apagar toda dualidade; apesar do princípio de contradição, o sujeito é ao mesmo tempo ele próprio e o ser do qual participa...” (CORTÁZAR, 1993, p. 90).

De fato, o eu lírico de Barros procura criar um ambiente “pré-lógica”, como insiste em várias passagens, onde seria possível retoma esse ambiente primitivo, de “comunhão íntima” entre todos os seres. A premissa básica de sua poesia é harmonizar o homem em consonância com os objetos e seres sem importância. Sua “estética da ordinaryness” repensa a supremacia que os homens exercem sobre a natureza e o grau de importância dos seres e coisas desprezados.

³⁸ “Entre o poeta e a natureza ocorre uma eucaristia. Uma transubstanciação. Encostado no corpo da natureza o poeta perde sua liberdade de pensar e de julgar. Sua relação com a natureza é agora de inocência e erotismo. Ele vira um apêndice. Restará preso ao corpo, às lascívia, ao vulgar ao comum, ao ordinário. É nesse sentido transnominal que eu uso a palavra ordinário. Por daí que se pode dizer que as palavras de um poeta vêm adoçadas dele, de suas raízes, de suas tripas, de seus desejos. Ao leitor não resta que se incorporar. ‘O ordinário é uma auto-renúncia a favor do natural’. (Li isso em Goethe, através de Thomas Mann)”. (BARROS, 1990l, p. 320).

³⁹ “O poeta é promíscuo dos bichos, dos vegetais, das pedras. Sua gramática se apóia em contaminações sintáticas. Ele está contaminado de pássaros, de árvores, de rãs” (BARROS, 1990e, p. 171).

⁴⁰ Barros cita Pe Antonio Vieira: “O maior apetite do homem é desejar ser. Se os olhos vêem com amor o que não é, tem ser” (2004, p. 37). Em entrevista concedida a Turiba e Borges, Barros escreve: “Eu podia me desnaturar, isto é: desreinar de natureza. Eu seria desnaturado. Promíscuo das pedras e dos bichos. Eu era então cheio de arpejos e indícios de águas. Não queria comunicar nada. Não tinha nenhuma mensagem.” (BARROS, 1990m, p. 323)

2.1.1 As notas

A desproporção entre o poema e suas notas, seus subpoemas, é explícita. As notas constituem, visualmente, a parte maior e mais destacada do poema, aquela que preenche o maior espaço da folha. A utilização desses “poemas paralelos” permite revelar o que seria uma “opção” da função-autor, certo favorecimento do espaço marginal em detrimento do poema inicial. Como já se disse, a introdução de notas de rodapé é elemento de reafirmação da autoria, porque se supõe que o autor seleciona informações que são acrescentadas ao texto, e que o autor consideraria um auxílio para a interpretação ou um suplemento ao texto.

Contudo, não há várias vozes, senão uma única voz que se multifaceta. O eu lírico se manifesta também nas notas e ainda que pudéssemos supor que a voz das notas é a do autor, devido ao espaço reservado para seus pronunciamentos, não seria possível afirmar que as notas de rodapé são texto independente do poema e que não são poesia. Assim, a interferência autoral é apenas simulada, não real.

A introdução das notas de rodapé em Barros lança uma importante reflexão: até que ponto se estende a *persona* lírica? É possível encontrar em um poema trechos que possam ser atribuídos diretamente ao autor? Na teoria, as notas são a reafirmação da autoridade autoral, uma vez que por meio delas o autor se manifestaria diretamente ao leitor, sem intermédio da voz lírica. No entanto, o eu lírico barroense aboliu essa distância entre as “vozes” e dominou o espaço reservado à figura autoral.

Um primeiro aspecto das notas que merece destaque é a diferença entre o seu texto poético e o texto do poema principal. Os estilos de escrita são diferentes, enquanto o texto do poema principal é mais conciso, de versos curtos e com poucas imagens, um estilo mais enumerativo, que elenca elementos e os repete, a escrita das notas é mais imagética, mais prolixa, os versos são mais longos. Devido a esse estratagemma, tem-se a impressão de que são vozes diferentes que se manifestam nos dois lugares.

As notas de rodapé são desdobramentos da discussão iniciada no corpo principal, daí a sua unidade com o poema inicial. Contudo, poderíamos separar cada subpoema, pois cada um deles se estabelece como texto independente, cuja unidade com o texto principal só é garantida por meio da filiação criada pelo dispositivo retórico da nota de rodapé.

Na primeira nota, intitulada “O Lagarto”, podemos perceber que a voz lírica introduz um novo poema, com título e versos (marcados pelas barras). São ao todo 30

versos. Contudo, diferentemente do poema principal, nas notas não há divisão por estrofes. Não há rimas, a musicalidade é constituída por meio da aliteração das fricativas /s/ e /ʃ/ (“alagadiços”, “nas chapadas ressecas”, “sociedades”, “sambaquis”, “praias sem”, “explorando”, “conchas”, e assim por diante) e da vibrante /r/ (“lagarto”, “ser”, “ressecas”, e assim por diante). O objetivo dessas aliterações é criar o movimento do lagarto em seu ambiente natural e o som que ele produz, arrastando-se, deslizando por sobre as pedras.

Vale notar que os versos assumem uma feição digna das explicações e definições de enciclopédias: “pode ser encontrado”, “segundo narra a história”, “Pode o lagarto ainda / ser visto...”, “é muito encontradiço também / nas regiões decadentes”. Essa associação com o modo de escrita das enciclopédias confere um caráter didático à nota de rodapé. Outro aspecto importante é a utilização de vocabulário e construções frasais que se aproximam da oralidade e da fala popular: “ao lado das praias sem dono explorando”, “bichos”, “apalpado”, “caco”, “sentindo precisão”, “pegando sol”, “olhinhos fixos”).

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1992), o lagarto simboliza a humildade e o desprendimento, bem como a negação das hierarquias mundanas. Sua relação com o chão, com os lugares ermos, torna-o símbolo da uma harmonia com a natureza que é reiteradamente elogiada na poesia de Barros⁴¹. O lagarto é um animal que existe em todos os continentes e remete a uma simbologia da ancestralidade, devido à sua origem pré-histórica. Em entrevista a Turiba e Borges, da *Revista Bric-a-Brac*, Barros escreve: “Há uns répteis que não têm príncipe, segundo o Profeta Abacuc. Esses esfregarão a barriga na terra.” (BARROS, 1990d, p. 323). O poeta cita a passagem bíblica, neste texto: “Trataríeis os homens como os peixes do mar, como os répteis que não têm dono [...]” (Habacuc, 1: 14). Interessante a substituição de “dono” por “príncipe”. Barros prefere utilizar a figura do príncipe devido à referência ao conceito de nobreza⁴² que aparece reiteradamente em seus poemas. O lagarto simbolizará a relação com a natureza

⁴¹ Nas palavras de Chevalier e Gheerbrant: “O Antigo Testamento raramente alude ao lagarto, a não ser na expressão: o lagarto que se capturou com a mão, mas que habita os palácios dos reis (Provérbios 30, 28). A interpretação dessa passagem parece temerária; ao menos, tem-se aí atestada a sua familiaridade com o homem e sua indiferença para com as hierarquias terrestres, de onde se poderia concluir que suas longas horas de imobilidade ao sol são o símbolo de um êxtase contemplativo. É, além disso, citado na Bíblia como um desses seres minúsculos sobre a terra, mas sábio entre os sábios (Provérbios, 30, 24). O lagarto simbolizaria assim a alma que busca humildemente a luz...” (1997, p. 533).

⁴² “Não serei mais um pobre diabo que sofre de nobrezas.” (2004, p. 41); “Venho de nobres que empobreceram./ Restou-me por fortuna a soberbia.” (2004, p. 61); dentre outros. Entretanto, é preciso lembrar o que o eu lírico diz sobre o lagarto, que pode ser encontrado “nos sambaquis: ao lado das praias sem **dono** explorando”.

estabelecida pelo eu lírico, uma relação de integração, de proximidade e de contaminação que o sujeito lírico deve imitar.

A figura do lagarto assume maior relevância devido à sua associação ao “servo Jó”, retomando a referência ao discurso religioso, nos seguintes versos: “um desses bichos foi apalpado pelo servo Jó / sobre montão de pedras / quando este raspava com um caco de telha / a podridão que Deus lhe dera”. Aqui, o intuito da inclusão da nota de rodapé é esclarecer a simbologia por trás do lagarto. A associação Jó/lagarto permite deduzir que o eu lírico argumenta em favor de um estado de lagarto, que se “arrasta” e “colea” (verbos do poema principal), que mantém uma integração com o chão.

A figura do “servo Jó” é citada com o intuito de estabelecer uma aproximação com São Francisco de Assis. Os dois são homens exemplares, no sentido de que ambos aderiram a uma causa, ambos são homens religiosos e pregam por meio de palavras e ações.

É importante ressaltar sobretudo que Francisco de Assis⁴³ e Jó representam a figura do pregador, daquele que se sacrifica por sua crença. Apesar de todo sofrimento Jó não desdenha sua fé e Francisco de Assis abdica de tudo por um ideal religioso. Assim, associam-se a uma imagem idealizada na poesia de Barros daquele que se dedica à missão poética. Percebe-se a argumentação retórica, utilizando elementos do poema (citações do discurso bíblico, paratextos, entre outros) para a defesa de um ideal poético.⁴⁴

A missão de Jó é servir de exemplo, sua fé é testada até o limite do suportável. Nas palavras atribuídas a Deus pelo texto bíblico: “Porque ninguém há na terra semelhante a ele, homem íntegro e reto, temente a Deus, e que se desvia do mal.” (Jó 1:8). Contudo, apesar de sua fidelidade, Jó não suporta sua missão com alegria e resignação, nem a ela se entrega voluntariamente. A diferença básica entre os dois religiosos é a questão da escolha. São Francisco de Assis representa um missionário por opção, Jó um missionário por imposição.

Metaforicamente, Francisco de Assis e Jó representam as duas facetas da missão poética, associadas aqui ao eu lírico. A imagem de um ser abandonado, cujo arquétipo é Jó, aparece com frequência na poesia de Barros, como pode se vê no poema abaixo:

⁴³ A referência a Francisco de Assis, citado no título do poema, será melhor discutido no capítulo III.

⁴⁴ Em outro momento Barros cita outro pregador, João Batista: “Esse João desenhava no esconso: / — Quem salvar a sua vida, perdê-la-á / com árvore e lagartixas!” (2001, p. 23).

II.

Me abandonaram sobre as pedras infinitamente nu,
 e meu canto.
 Meu canto reboja.
 Não tem margens a palavra.
 Sapo é nuvem neste invento.
 Minha voz é úmida como restos de comida.
 A hera veste meus princípios e meus óculos.
 Só sei por emanações por aderência por incrustações.
 O que sei de parede os caramujos sagram.
 A uma pedrada de mim é o limbo.
 Nos monturos do poema os urubus me farreiam.
 Estrela é que é meu penacho!
 Sou fuga para flauta e pedra doce.
 A poesia me desbrava.
 Com águas me alinhavo.

(BARROS, 1990e, p. 171)

Este é um dos poemas de Barros em que podemos perceber de forma bastante clara essa melancolia associada à “missão” lírica. São dois os vocábulos que despertam a atenção do leitor para esse sentimento, “abandonaram”⁴⁵ e “infinitamente”. Esses vocábulos apresentam uma tendência que irá se estabelecer ao longo de todo o poema, isto é, a insistência nos sons nasais. A predileção pela aliteração, por meio da repetição dos fonemas nasais /m/ e /n/, reforça o tom melancólico do poema. Ainda que não se possa afirmar categoricamente a relação entre os sentimentos e a incidência de certos fonemas, como nos diz o professor Antonio Candido, em seu livro *O Estudo analítico do poema* (2006), não se pode ignorar a seleção cuidadosa do vocabulário, que prima pela recorrência das nasais nos versos do poema: “**M**e **a**bandonaram sobre as pedras **i**nfini**t**amente nu, / e meu canto.” e **M**inha voz é úmida como restos de comida.”

O tom do poema é definido pelo lamento daquele que foi abandonado. Somente por meio do poema, que realiza uma crítica sutil do abandono, da marginalização realizada pela sociedade, é possível o resgate dos seres e do eu lírico que a eles se liga e que por eles é “sagrado”. O destaque dado à palavra “canto”, no segundo verso, é essencial para a compreensão de que a poesia representa a única companheira desse ser marginalizado, que encontra no “canto”, a sua remissão.

⁴⁵ O “abandono” irá se repetir em outros poemas. Cf. BARROS (2001, pp. 49, 69) e BARROS (2004, pp. 17 e 57).

Assim, a poesia é definida indiretamente como o serviço a um chamado que se realiza no abandono. É importante observar que Jó só aparece na nota de rodapé, colocada como uma espécie de adendo ao poema inicial. Cada nota apresentaria uma faceta do poema, como se o homem apresentado no primeiro poema assumisse uma personalidade múltipla, sofresse uma transformação. O abandono oferecido a Jó configura-se como uma missão divina, um teste ao justo. Ao missionário resta apenas o lamento, as “lamentações de Jó” e o “chorar seu vazio” que aparece na segunda nota, como forma de consolação.

No trecho da nota em que Jó aparece está escrito: “um desses bichos foi apalpado pelo servo Jó / sobre montão de pedras / **quando este raspava com um caco de telha** / a podridão que Deus lhe dera.” (verso nove da nota). Trata-se de uma citação da seguinte passagem do texto bíblico:

Então saiu Satanás da presença do Senhor, e feriu a Jó de úlceras malignas, desde a planta do pé até ao alto da cabeça. / **E Jó tomou um caco para se raspar com ele**; e estava assentado no meio da cinza. (Jó 2:7-8).

A podridão que Deus dá a Jó é o seu corpo cheio de úlceras. Insinua-se aqui a ideia da mortandade, das limitações do gênero humano, do sofrimento físico imposto aos filhos de Adão e do abandono. Estabelece-se a ligação entre Jó – Francisco de Assis – como arquétipo do homem marginalizado, esquecido por todos, ignorado e atormentado por Deus, e os andarilhos, mendigos, palhaços, loucos, entre outros, que aparecem na poesia de Barros. Sua semelhança está na pobreza, em seu aspecto de abandono e na relação estabelecida entre eles e os seres rasteiros (Jó e sua convivência com o lagarto, as pedras, o pó; Assis e seu amor aos animais e seres insignificantes).

Como escreve Cortazar “o poeta e suas imagens constituem e manifestam um único desejo de salto, de irrupção, de ser outra coisa.” (1993, p. 96). Tal concepção é reafirmada pela lírica de Barros e também aparece em suas entrevistas:

Queria apenas me ser nas coisas. Ser disfarçado. Isso que chamam de mimetismo. Talvez o que chamam de animismo que me animava. E essa mistura gerava um apodrecimento dentro de mim. Que por sua vez produz uma fermentação. Essa fermentação exala uma poesia física que corrompe os limites do homem. Então o poeta poderia transmitir o seu adoecimento às coisas, ou às palavras que nomeiam essas coisas e que as movimentam. (1990m, p.323)

A relação de proximidade que J6 estabelece com o ch6o 6 a mesma estabelecida pelo eu l6rico do poema. A coisifica76o do homem s6 6 poss6vel quando deixa de ser 6nico, para ser duplo, ser a si e ao outro, da mesma forma acontece a humaniza76o das coisas. A rela76o de porosidade permite que na poesia de Barros os seres se confundam ao estabelecer contato, 6rvores s6o homens, sapos s6o pedras. Da forma id6ntica, o ch6o e o mar originam r6s, pedras, 6rvores, homens e p6ssaros:

6 a humaniza76o que eu fa76o das coisas. A humaniza76o de todas as coisas. E 6s vezes, a coisifica76o do homem. A humaniza76o das coisas, do tempo, por exemplo, aquela linguagem que eu fiz nesse livro a6: “manh6 de pernas abertas para o sol, e o sol a fecunda”. Quer dizer, 6 a humaniza76o do tempo. A manh6 como se fosse uma mulher. Tem um texto a6, que se chama pintura. Eu pinto a l6pis a hist6ria, uma met6fora. Voc6 repara que meus versos todos s6o humaniza76o da coisa e ou coisifica76o do homem. Tem um livro meu que chama “Retrato do artista enquanto coisa”, esse livro 6 pensado assim. Lembra o livro do Joyce, “Retrato do artista quando jovem”, s6 que eu botei enquanto coisa.⁴⁷

O estado que permite a transmiss6o das caracter6sticas entre os seres 6 constru6do por meio das imagens po6ticas, que tornam poss6vel o ambiente que s6 existe na poesia, onde 6 oferecido um recanto pac6fico e harm6nico, que permite o relaxamento do eu l6rico, o seu ref6gio e a sua remiss6o. A coisifica76o e a animaliza76o do homem, bom como a humaniza76o das coisas, conduzem 6 (des)naturaliza76o. O objetivo da poesia barroseana 6 retirar as coisas e os seres da repeti76o, do estere6tipo, da rotina limitadora. Tornar-se animal ou coisa n6o tem sentido negativo porque tamb6m os homens s6o a princ6pio animais e, antes de tudo, m6teria viva. No caos original, na origem “fontana”, todos os seres do universo estavam em harmonia. Esse estado primitivo do mundo 6 um ideal, um ref6gio buscado pela poesia de Barros.

⁴⁶ O conceito de “coisifica76o” estabelecido por Barros n6o deve ser confundido com o conceito de “coisifica76o” dos marxistas. Os personagens de Barros n6o est6o inseridos mais na sociedade de produ76o, est6o 6 sua margem, s6o o refugio dela. Seu conceito de “coisifica76o” seria melhor definido como uma associa76o entre o homem e os seres da natureza que permitiria recriar a harmonia original. O estado de “coisifica76o” barroseano 6 pr6-civiliza76o, existe antes de qualquer sistema econ6mico, 6 uma rela76o de igualdade entre todos os seres.

⁴⁷ BARROS, M. Manoel de Barros: Caminhando para as origens. Dispon6vel em http://www.douradosinforma.com.br/entrevistas.php?id_ent=33. Acesso em 22 de fevereiro de 2012. Entrevista concedida a Bosco, Cl6udia Trimarco e Douglas Diegues.

2.1.2 O caracol

O caracol, que aparece na segunda nota, assim como o lagarto, é uma criatura rasteira e sua simbologia remete à fertilidade. Entre os astecas, na antiguidade, simbolizava a gravidez e a concepção. Sua associação a outro elemento do poema, a “lagarta grávida”, reforça tal interpretação. Além disso, o caracol, com sua espiral, simboliza a passagem do tempo e da vida, e a constante regeneração. O caracol, símbolo da transformação que o eu lírico sofre, “tem mãe de água / avô de fogo [...]”, representa a mutação e a permanência. Em seu *Dicionário de Símbolos*, Chevalier e Gheerbrant escrevem que “a forma helicoidal da concha do caracol terrestre ou marinho constitui um pictograma universal da temporalidade, da permanência do ser através das flutuações da modificação (DIED)” (1992, p. 186). Além disso, escrevem que “ele participa do (elemento) úmido e só sai da terra”.

O poema da nota apresenta 36 versos. Não há separação por estrofes. Essa segunda nota aproxima-se da função típica de uma nota explicativa, isto é, esclarecer o leitor ou fornecer informações adicionais, ao sugerir a definição do conceito de “caracol” por meio de uma pergunta e suas possíveis respostas. Podemos dividir a nota em três partes, como uma espécie de teorema: 1) a pergunta; 2) as tentativas imagéticas de definição do “caracol”; 3) a conclusão. As tentativas imagéticas de definir o caracol lançam uma reflexão que se aproxima da questão da criação poética. Quando o eu lírico aproxima a prática da leitura – e da poesia subentendida ao ser do caracol: “Outra de caracol: / é, dentro de casa, consumir livros cadernos e / ficar parado diante de uma coisa / até sê-la.” Ser as coisas, o “alheamento” básico da poesia definido por Cortázar (1993), é a essência da coisificação da poesia barroense.

Alguns trechos da segunda nota remetem a figuras que apareceram antes. O trecho “amar o escorregadio / e dormir nas pedras.” remete a Francisco de Assis. Da mesma forma, o trecho “um homem depois de atravessado por ventos e rios turvos / pousar na areia para chorar seu vazio” remete às lamentações de Jó.

Assim, percebe-se que nessas notas de rodapé traça-se um percurso de constituição do sujeito ideal, o eu lírico apresenta sua versão daquilo que considera o comportamento lírico ideal. Este trecho da nota que deixa clara a ligação com a prática da poesia: “[...] consumir livros cadernos e / ficar parado diante de uma coisa / até sê-la.”. Novamente aparece o desejo de ser as coisas, de projetar-se nelas, tão recorrente na poesia de Barros.

2.1.3 Akaki Akakievitch

Na terceira nota aparece Akaki Akakievitch, personagem de Gógol⁴⁸, que “é matéria de caramujo” porque vive e morre na simplicidade. Sobre a morte da personagem escreve Gógol:

Desapareceu e ocultou-se um ser a quem ninguém protegera, a quem ninguém dedicara afeição e que nem sequer atraía o interesse de qualquer naturalista, um desses indivíduos que não desdenham pôr num alfinete a mosca vulgar e observá-la ao microscópio [...] (2010, p. 20)

Por meio da referência à personagem, reaparece a obsessão barroseana pelos homens marginalizados pela sociedade, revelando certo compromisso social que alguns estudiosos acusaram não existir na poesia de Barros. Ao mesmo tempo, por sua função de copista, Akaki simboliza o artista em seu labor constante, seu trabalho incessante de escritura. Por sua constante humilhação diante de todos e por sua simplicidade de vida, Akakievitch representa ao mesmo tempo um ideal de artista e os homens que devem ser resgatados pela poesia⁴⁹. Como escreve Barros em entrevista concedida a Turiba e Borges:

[...] Gógol foi o primeiro que tentou redimir o pobre-diabo, nesse Akaki Akakievitch, dando-lhe um lugar na literatura e um secreto amor debaixo do capote. Charles Chaplin redimiu os vagabundos fazendo de seu Carlitos um deus contemporâneo. (BARROS, 1990m, p. 328).

⁴⁸ Nikolai Vasilievich Gogol (Poltava, Ucrânia, 1809 - Moscou, 1852), foi um importante escritor russo de origem ucraniana. Principais obras: *O capote* e *O nariz* (contos) e *Almas Mortas* (romance inacabado). Akaki Akakievitch é funcionário subalterno de uma repartição russa. A narrativa do conto “O capote” acompanha a personagem no seu desejo de adquirir um capote, vestuário essencial para a resistência contra o frio intenso, utilizado amplamente na rotina de trabalho do povo russo. Infelizmente, quando finalmente consegue o seu capote, após meses de economia e expectativa, alguém furta o vestuário por tanto tempo desejado. Akaki procura as autoridades, mas não consegue reaver seu capote e acaba por enlouquecer e morre. Contudo, seu fantasma retorna para conseguir um capote novo. Após satisfazer este desejo, o fantasma desaparece na escuridão da noite.

⁴⁹ No livro *Concerto a céu aberto para solos de ave* é retomada a figura de Akaki Akakievitch. Está na “Apresentação” da parte intitulada “Caderno do andarilho” (1991, p. 45): “Eu quando conheci o Aristeu – / ele estava em final de árvore. / E andava por aldeias em santidade de zínias. / O ermo fazia curvas para ele. / Subiam-lhe caracóis ao manto. / O que Gógol falou sobre Akaki Akakievitch, / eu diria de Airsteu: / ‘Um homem que desceu à sepultura sem ter / realizado um só ato excepcional.’”

Desta forma, na poesia de Barros, a remissão dos seres e das coisas cujo valor é negado pela sociedade (o chão, a árvore, o passarinho, a rã, a pedra, o lagarto, o caracol, o lixo, a sujeira, o pó, o chão, dentre outros) e os homens sem importância (Jó, Akaki Akakievitch, São Francisco de Assis, os loucos de estandarte, os andarilhos, os mendigos, dentre outros), assume essencial relevância.

Nesta defesa das coisas e dos seres sem valor, “inúteis”, Barros representa a luta do artista por encontrar a verdadeira beleza, isto é, o essencial em um mundo de valores e crenças fúteis. Resgatar o valor daquilo que realmente importa, negando compromissos e deveres, regras e valores, enfim, negando o estereótipo e o lugar comum, é o ideal apontado pelo eu lírico como aquela vereda cujo caminho o artista deve trilhar e almejar.

Da mesma maneira que Akaki tem “um secreto amor” por seu capote, algo tido como de pouca relevância, e naquele sentido em que escreve Manuel Bandeira em seu poema “Belo belo”⁵⁰, a lírica de Barros busca as “coisas mais simples”, porque é nelas que se encontra a poesia, um sentimento poético inerente ao mundo, mundo anterior aos homens e suas sociedades, onde a harmonia entre os seres era possível.

A “estética da ordinariedade” e a “teologia do traste”⁵¹ consistem nas duas facetas de um projeto poético. A primeira garante às pequenas coisas do chão o estatuto de objeto digno da representação artística. A enumeração e (re)valorização dos elementos rasteiros, como por exemplo o “caracol”, o “lagarto” e o “chão”, demonstra que o eu lírico barroseano busca um conceito incomum de belo e de sublime. Ao atribuir o caráter de “estética” à sua seleção de material artístico, Barros pretende elevar as coisas ordinárias ao patamar de objeto artístico. Por isso, em seu livro intitulado *Matéria de poesia* (2001), o poeta se dedica a elencar os temas e objetos dignos de sua arte poética: “Cada coisa ordinária é um elemento de estima / Cada coisa sem préstimo / tem seu lugar / na poesia [...]”. Por este trecho, percebe-se que a “estética”, isto é, a seleção de materiais e temáticas, se estabelece por um viés emocional, sentimental, por isso as coisas ordinárias são elementos de estima. Desse forma, como o “secreto amor” de Akaki por seu capote, a poesia barroseana busca as coisas às quais sua “estima” se liga.

⁵⁰ Refiro-me ao verso “Quero a delícia de poder sentir as coisas mais simples.”, último verso do poema “Belo belo”, extraído do livro *Estrela da vida inteira* (1986), página 156.

⁵¹ O nome “teologia do traste” aparece no poema XII, do livro *Arranjos para assobio* (1990g, p. 210).

A “teologia do traste”, por sua vez, possibilita tematizar a sacralização. Segundo Carpinejar, a teologia do traste “consiste na descoberta do sagrado no excluído, na animação da matéria inanimada [...]” (2001, p. 35). Ela permite, por meio da referência ao discurso religioso, conceder caráter divino, místico, às coisas e seres rasteiros, que também adquirem o poder de “sagrar”, num processo de transformação sempre ativo.

Assim, percebe-se que a construção retórica do poema visa à associação desses dois aspectos, estético e religioso, daí por um lado a citação de Gógol, e por outro a citação de Francisco de Assis e Jó. Caberia pensar também nas questões subentendidas, isto é, na reflexão sobre belo/ordinário ou feio, sagrado/profano.

O jogo intertextual estabelecido por meio dos paratextos, citando fontes do discurso religioso e da literatura, em nome de uma mudança dos parâmetros de julgamento sobre o fazer artístico, permite pensar também a questão da autoria. O paratexto, ao sugerir a possibilidade da leitura, ou seja, ao realizar alusões a fontes (literárias e religiosas) remete a um autor, *a priori* o responsável por essa leitura. Contudo, as notas de rodapé, bem como o título, são partes integrantes do poema. Além disso as notas são poemas secundários⁵². Seria incabível afirmar que o discurso das notas proviria diretamente de um autor. Ainda que seja possível identificar uma “instância autoral”, poderíamos atribuir a ela o texto lírico? A resposta a esta pergunta deve ser negativa, quando pensamos no autor empírico, e positiva, quando pensamos no elemento estético que é a função autoral. Caso contrário, as notas não poderiam ser consideradas texto poético, mas apenas material informativo, limitando-se à sua tipificação tradicional, isto é, atrelando-se a uma vontade individual.

2.1.4 O labirinto da referência paratextual

As notas de rodapé podem ser utilizadas para estabelecer outro elemento muito caro à poesia de Barros: a ilogicidade, o “excogito”⁵³. Apesar de servir para a ampliação do poema e das discussões iniciadas por ele, algumas vezes o eu lírico utiliza os

⁵² Conforme nos diz Aulus Mandagará Martins (2010), “afirmar que o paratexto encontra-se à margem do texto não significa reduzi-lo a um elemento secundário, simples acessório ou componente restrito ao suporte da obra literária, afastando-o conseqüentemente da análise textual. Quando se fala, portanto, em posição marginal, alude-se mais à localização gráfica do paratexto, que somente nesse aspecto pode ser considerado ‘fora’ do texto.”

⁵³ O *ex-cogito* pode ser associado ao “despensar” – basta lembrar da teoria de Descartes, do *cogito*, para quem o homem é uma *res cogitans*, i.e. uma coisa que pensa –, e a outros neologismos criados por prefixação (“desformar”, “desutilidade”, “dessaber”, “desnaturalizar”, entre outros).

paratextos para enredar o leitor numa trama inapreensível, num jogo de imagens. Assim, o uso dessas notas algumas vezes lembra a utilização que delas fazia T. S. Eliot, criando um emaranhado de alusões textuais e citações que tornava o texto tão hermético a ponto de serem necessárias leituras e releituras dos autores citados, para uma mínima compreensão do poema.

As notas, em alguns momentos, são utilizadas para construir a dúvida, constituindo um labirinto paratextual. A metáfora do labirinto se impõe como um emaranhado de caminhos, veredas, teias, que é constituído com o objetivo de dificultar, criar um impasse, impossibilitar a chegada ao centro. A transformação do texto poético em um labirinto se dá por meio das imagens surreais, ilógicas, e por meio da utilização de paratextos que conduzem ao uma impossibilidade de interpretação e análise do poema, que tornam o texto poético mais hermético ao lançá-lo na direção de outros textos que estabelecem com o primeiro uma relação antitética.

O poema a seguir foi extraído do livro *Gramática expositiva do chão* (1990e, p. 172):

V. A MÁQUINA: A MÁQUINA SEGUNDO H. V., O JORNALISTA

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

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

A Máquina
 trabalha com secos e molhados
 é ninfômana
 agarra seus homens
 vai a chás de caridade
 ajuda os mais fracos a passarem fome
 e dá às crianças o direito inalienável ao
 sofrimento na forma e de acordo com
 a lei e as possibilidades de cada uma

A Máquina engravida pelo vento
 fornece implementos agrícolas
 condecora
 é guiada por pessoas de honorabilidade consagrada,
 que não defecam na roupa!

A Máquina
 dorme de touca
 dá tiros pelo espelho
 e tira coelhos do chapéu

A Máquina tritura anêmonas
 não é fonte de pássaros¹
 etc.
 etc.

(1) isto é: não dá banho em minhoca / atola na pedra / bota azeitona na empada dos outros / atravessa períodos de calma / corta de machado / inocula o vírus do mal / adota uma posição / deixa o cordão umbilical na província / tira leite de veado correndo / extrai vísceras do mar / aparece como desaparece / vai de sardinha nas feiras / entra de gaiato / não mora no assunto e no morro (...)

O primeiro elemento paratextual do poema, o título, lança a problemática inicial. Apresenta um depoimento de um certo H.V., jornalista, sobre a “máquina”. Mas que “máquina” será essa?

O leitor que realiza a leitura do livro desde o primeiro poema, chegando a esta parte, a quinta, sabe que a parte quatro traz um poema que também apresenta uma “máquina”, contudo sua função é “chilrear”, que, por sua vez, remete a um quadro homônimo de Paul Klee. É neste sentido que afirmamos a questão paratextual como labiríntica, pois as referências se desdobram incessantemente, induzindo a interpretações contrastantes.

Assim, a máquina de chilrear barroseana, abre perspectivas para outras discussões, como é possível verificar abaixo:

IV. A MÁQUINA DE CHILREAR E SEU USO DOMÉSTICO

O POETA (*por trás de uma rua minada de seu rosto andar perdido nela*)

– Só quisera trazer pra meu canto o que pode ser carregado como papel pelo vento

A LUA (*com a noite nos lábios*)

– Pelo nome do rosto se apostava que era cálido

O PÁSSARO (*olhos enraizados de sol*)

– Ainda que seu corpo permanecesse ardendo, o amor o destruiria

O CÓRREGO (*perdido de borboletas*)

– O dia todo ele vinha na pedra do rio escutar a terra com a boca e ficava impregnado de árvores

O PÁSSARO (*em dia ramoso, roçando seu rosto na erva dos ventos*)

– Há réstias de dor em teus cantos, poeta, como um arbusto sobre ruínas tem mil gretas esperando chuvas...

O CÓRREGO (*apertado entre dois vaga-lumes*)

–... como no fundo de um homem uma árvore não tem pássaros!

O MAR (*encostado na rã*)

– Em cima das casas um menino avino assobia de sol!

O SOL (*sobre caules de passarinhos e pedras com rumores de rios antigos*)

– Iam caindo umas folhas de mar sobre as casas dos homens

A ESTRELA (*sentada nos ombros de Ezequiel, o profeta, em Congonhas do Campo*)

–... e o silêncio escorava as casas!

O POETA (*se usando em farrapos*)

– Meu corpo não serve mais nem para o amor nem para o canto

O CARAMUJO (*olhos embaraçados de noite*)

– E a Máquina de Chilrear, Poeta?

A ÁRVORE (*desinfluída de cantos*)

– É possessão de ouriços

A RÃ (*de dentro de sua pedra*)

–... sua voz parece vir de um poço escuro

O PÁSSARO (*cheiroso som de asas no ar*)

– Ela está enferrujada

A ÁRVORE (*apoderada de estrelas*)

– Até o chão se enraíza de seu corpo!

O CÓRREGO (*no alto de seus passarinhos*)

– Ervas e grilos crescem-lhe por cima

O PÁSSARO (*submetido de árvores*)

– A Máquina de Chilrear está enferrujada e o limo apodreceu a voz do poeta

CHICO MIRANDA (*na rua do Ouvidor*)

– O poeta é promíscuo dos bichos, dos vegetais, das pedras. Sua gramática se apóia em contaminações sintáticas. Ele está contaminado de pássaros, de árvores, de rãs

A ESTRELA (*com ramificações de luar*)

– Muitos anos o poeta se empassou de escuros, até ser atacado de árvore

O POETA (*lesmas comendo seus cadernos relógios telefones*)

– Ai, meu lábio dormia no mar estragado!

O MAR (*restos de crustáceos agarrados em suas pernas*)

– Parecia ter dado à praia como um pedaço de pau

A FORMIGA (*carregando um homem na rua, de atravessado*)

– Eu vi o chão, era uma boca de gente comida de lodo!

O POETA (*ventos o assumindo como roupas*)

– Os indícios de pessoas encontrados nos homens eram apenas uma tristeza nos olhos que empedravam

O CARAMUJO (*se tirando de escuros, cheirando a seus frutos*)

– Restos de pessoas saindo de dentro delas mesmas aos tropeços, aos esgotos, cheias de orelhas enormes como folhas de mamona

O CÓRREGO (*mudando de passarinhos entardecentes*)

– Mas o que trinca está maduro, poeta

O POETA (*ensinado de terra*)

– Amar é dar o rosto nas formigas

A PÁSSARA (*nas frondes do mar*)

– Meus filhos também construíram suas casas com vigas de chuva

FRANCISCO (*cumprimentando os arbustos*)

– Olhais os cogumelos pondo as bocas!

(BARROS, 1990e, p. 169)

A associação entre os dois poemas fica evidente no verso do primeiro poema em que o eu lírico introduz a nota de rodapé. A máquina, segundo H.V, “não é fonte de pássaros”. Tal fato parece apontar para um aspecto positivo da “máquina de chilrear” em relação àquela “Máquina” que “mói carne”. Contudo, a associação entre as “máquinas” não facilita a compreensão do poema inicial.

Um aspecto importante do título, “A máquina: a máquina segundo H. V., o Jornalista”, é a insinuação de que na verdade o poema é discurso de uma outra *persona*, o jornalista, daí a necessidade de um adendo, a nota de rodapé, para explicar, por meio da negação, o que de fato é a “Máquina”. Podemos perceber o jogo retórico que a voz lírica cria e a importância que os paratextos assumem nessa construção. O intuito dessa armação parece ser criar uma confusão, abolir qualquer possibilidade de interpretação lógica do poema.

As palavras “máquina de chilrear” remetem a uma pintura de Paul Klee:

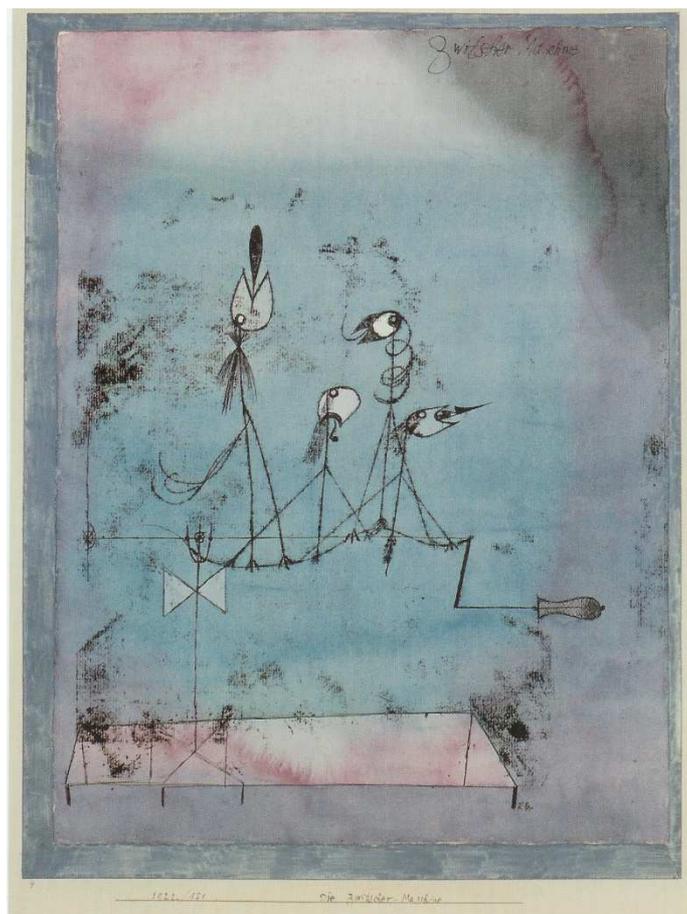


Figura 2: Paul Klee, *A Máquina de Chilrear*, 1922, 63,8 x 48,1 cm. Fonte: NAUBERT-RISER, Constance. Klee. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, p. 70.

Basta uma primeira observação do quadro de Klee para compreendermos que a “máquina de chilrear” não poder ser uma coisa boa, simplesmente pelo fato que é um mecanismo de opressão. As cores frias do quadro (tons de azul e cinza, em sua maior parte), associadas às linhas retilíneas de mecanismo, transmitem uma forte impressão de insensibilidade e crueldade. Observa-se, nas faces dos pássaros, o sentimento de desespero.

Esta “máquina” de Klee apresenta características que a aproximam daquela descrita pelo jornalista. Contudo, há uma grande diferença entre a “máquina de chilrear”, de Barros e esta de Klee. A primeira não tem utilidade, não é pragmática, não se dedica à opressão, serve para “Chilrear”, isto é, produzir canto, canto de pássaros que é associado na poesia barroca à voz “Fontana”, sem contaminações, ao canto puro. Portanto, a “máquina de chilrear” de Barros é um mecanismo poético, que serve ao encantamento que a poesia proporciona. Por meio da comparação entre as três máquinas, o eu lírico cria um jogo retórico que tem como objetivo fazer com que o

leitor se perca nas tramas interpretativas. A voz lírica simula outras vozes: o jornalista, os diversos seres que dialogam no segundo poema (o poeta, a pássara, Francisco, o córrego, o caramujo, a formiga, a estrela, Chico Miranda, o mar, o pássaro, a árvore, a rã, o sol e a lua) e constrói um labirinto textual, utilizando-se de paratextos, cujas alusões conduzem a associações que nada revelam. A própria nota de rodapé não serve àquilo que se propõe, isto é, o esclarecimento do poema.

Durante a leitura do poema V, percebe-se que as imagens são vagas e as analogias estabelecidas não permitem construir uma interpretação satisfatória do texto, que vai se constituindo como um enigma de linguagem.

A Máquina⁵⁴, palavra que desde o início vem escrita em caixa alta, confere valor absoluto e alegórico ao substantivo “máquina”. Segundo João Adolfo Hansen, em *A alegoria* (1986, p. 13), a alegoria (grego *allós* = *outro*; *agourein* = *falar*) é uma “ornamentação oratória ou poética” que consiste em dizer *b* para significar *a*, isto é, ela se constrói por meio da união de metáforas que criam um quadro representativo de algo. Por exemplo, a “Máquina” de Barros, cujas características são elencadas ao longo do poema, por meio das metáforas (“A Máquina mói carne”; “usa artefatos de couro”, “influi na Bolsa”, “vai a chás de caridade”, entre outras). Neste sentido, Hansen afirma que “a alegoria é quantitativa. Ao passo que a metáfora é tropo de léxico, valendo por um termo isolado que substitui”. Por isso ela se forma por meio das metáforas que a constituem (1986, p. 13).

A alegoria utilizada por Barros se aproxima da “*Tota Allegoria* ou Alegoria Perfeita”, também chamada de “enigma”, já que o conjunto de metáforas utilizadas na construção da alegoria não permite o seu desvelamento, criando aquilo que Hansen (1986) denomina *obscuritas*, isto é, o hermetismo. O substantivo “máquina”, resumidor da alegoria, é carregado de ambiguidades e paradoxos. O eu lírico, ao utilizar o vocábulo “máquina”, produz uma grande amplitude semântica, visto que a palavra carrega-se de significado, basta lembrar da “máquina” capitalista e da “máquina” do Estado, ambos de aspecto negativo, associações semânticas possíveis na leitura do poema. Em vários versos e trechos essa relação é reforçada: “A Máquina mói carne”, “atrai braços para a lavoura”, “aceita encomendas de fora”, “incrementa a produção”, “influi na Bolsa”, “trabalha com secos e molhados”, “ajuda os mais fracos a passarem

⁵⁴ Em outro poema Barros escreve: “Prefiro as máquinas que servem para não funcionar: / quando cheias de areia de formiga e musgo — elas / podem um dia milagrar de flores.” (2004, p. 57). Revelando um outro conceito e uso da máquina, o traste.

fome”, “fornece implementos agrícolas”, entre outras. Nota-se que a seleção vocabular é cuidadosamente realizada no intuito de fortalecer essa ligação. A máquina tem características que podem ser atribuídas/comparadas ao comportamento dos homens, já que o poema a humaniza: insensibilidade, frieza e indiferença, comportamento irrefletido/irracional, prática repetitiva, dentre outros. A máquina está diretamente associada ao discurso do progresso, tão amplamente difundido nas sociedades capitalistas.

As possibilidades alegóricas da máquina já foram utilizadas na literatura. Em seu *Manifesto futurista*⁵⁵, Filippo Marinetti faz apologia de mecanismos, fábricas, automóveis, etc. No Canto X, estância 80, do seu *Lusíadas*, Luis de Camões revela a Máquina do Mundo:

Vês aqui a grande Máquina do Mundo,
etérea e elemental, que fabricada
assi foi do Saber, alto e profundo,
que é sem princípio e meta limitada.
Quem cerca em derredor este rotundo
globo e sua superfície tão limada,
é Deus: mas o que é Deus ninguém o entende,
que a tanto o engenho humano não se estende.⁵⁶

A “Máquina” de Camões representa o mundo em seu funcionamento, como um mecanismo que possa ser compreendido em seus elementos, engrenagens. Da mesma maneira, Carlos Drummond de Andrade, em seu poema “A Máquina do Mundo”, apresenta um momento de revelação:

A Máquina do Mundo

E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas, pedregosa,
e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som de meus sapatos
que era pausado e seco; e aves pairassem
no céu de chumbo, e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo
na escuridão maior, vinda dos montes
e de meu próprio ser desenganado,

⁵⁵ Cf. TELES, G. M. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1976.

⁵⁶ CAMÕES, L. de. *Os lusíadas*. São Paulo: Abril Cultural, 1982, p. 374.

a máquina do mundo se entreabriu
 para quem de a romper já se esquivava
 e só de o ter pensado se carpia.
 [...]
 (DRUMMOND, 2002, p. 301)

As máquinas de Camões e Drummond são a mesma, o mundo em seu funcionamento lógico e matemático, ainda que simples e espontâneo. Tais “máquinas” não se assemelham àquelas que aparecem nos poemas de Barros. A “Máquina”, do ponto de vista do jornalista H.V. não é um mecanismo global que se revela como uma dádiva. Durante a leitura do poema não se encontra o êxtase da revelação mística, presente nos poemas de Drummond e Camões.

O poema-depoimento de H.V. é basicamente uma enumeração de práticas da tal “máquina”, com muitos verbos: “mói”, “atrai”, “faz”, “usa”, “cria”, “aceita”, “funciona”, e assim por diante. Tais verbos contribuem para a definição de um poema quase narrativo, que elenca atividades e confere uma feição ativa à “máquina” que, por se tratar de um mecanismo, logicamente teria seu funcionamento⁵⁷.

A “Máquina” cria pessoas à sua imagem e semelhança. Pessoas com comportamento de máquina e que agem de maneira desumana e insensível. A atitude criadora da “Máquina” é “desvirtuadora” do discurso religioso – percebe-se um diálogo com o texto bíblico, do *Gênesis*⁵⁸. A “Máquina” está investida de um poder tão amplo que chega a ser comparado pela voz lírica ao poder criador do universo.

Podemos observar a aproximação da Máquina com a figura feminina, realizada ao longo do poema (“menstrua”, “ninfômana”, “agarra seus homens”, “dorme de touca”)⁵⁹. Assim, a imagem busca uma simbologia ambígua da mulher, ao mesmo tempo aquela responsável pela geração da vida, é a megera que “dorme de touca”. O viés negativo pelo qual o elemento feminino é apresentado concorda com o viés negativo que a “máquina” assume no poema. Contudo, o objetivo da associação é criar um “desenho verbal”, fortalecer o aspecto imagético, visual, do poema, atribuindo um corpo físico capaz de movimento independente, isto é, a mulher, com membros que possibilitam o seu deslocamento no espaço virtual que o poema constrói. Percebe-se

⁵⁷ Diferentemente da “máquina de chilrear”, que “está enferrujada”.

⁵⁸ “E disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança...” (*Gênesis*, I, 26). Disponível em: <<http://www.bibliaonline.com.br>>. Acesso em 29 de junho de 2011.

⁵⁹ Segundo João Adolfo Hansen, em *Alegoria* (1986, p. 4), na antiguidade a figura da mulher foi utilizada para alegorizar a igreja,

também o intuito de causar um efeito de choque no leitor (“e menstrua nos pardais”; “é ninfômana” e “agarra seus homens”).

O ar de deboche que o poema assume em certas passagens, reforça a crítica subentendida à insensatez das inúmeras superficialidades e futilidades do cotidiano burguês, em um mundo mecânico e insensível: “vai a chás de caridade”; “ajuda os mais fracos a passarem fome”; “e dá às crianças o direito inalienável ao / sofrimento na forma e de acordo com / a lei e as possibilidades de cada uma”. Interessante perceber que há a citação de um vocabulário jurídico (“lei”, “inalienável”, dentre outras) servindo à crítica da retórica de direitos, tão hipocritamente difundida. A crítica continua no verso 24: “é guiada por pessoas de honorabilidade consagrada, que não defecam na roupa!”; “dá tiros pelo espelho”; “e tira coelhos do chapéu”.

O verso mais importante do poema talvez seja este: “não é fonte de pássaros”, no qual aparece a nota de rodapé. A nota seria uma explicação (“isto é:”), prestaria um esclarecimento que possibilitaria a compreensão do poema. É inegável que o poema é hermético. Sua simbologia, as analogias entre máquina e mulher, toda a carga semântica de “Máquina”, introduzem o leitor num labirinto imagético, envolto numa dialética cuja síntese parece inalcançável.

Aliás, os dois versos finais “etc. / etc.”, não significam mais nada senão o labirinto. Se o eu lírico acredita que não é preciso enumerar mais ações da máquina e introduz os etecéteras, qual seria então a razão da nota de rodapé? Trata-se na verdade de um uso retórico do “isto é:”, não haverá explicação, o que virá será mais poesia, mais versos obscuros.

Iniciando a nota pela partícula de negação, o “não”, o eu lírico cria uma situação de paradoxo. Como se estivesse a declarar que a “Máquina” não é tudo aquilo que se declarou anteriormente. Mas, ao mesmo tempo, o “não” aplica-se, somente de maneira implícita, aos outros versos da nota, conduzindo ao entendimento de que a nota nega aquilo que afirma, e vice-versa.

2.2 Notas (des)informativas ou (des)explicativas

As notas (des)explicativas ou (des)informativas são dedicadas a prestar os mais diversos esclarecimentos que o autor julgar necessários. Em Barros, porém, a informatividade pode conduzir paradoxalmente a um maior hermetismo e, algumas vezes, a um obscurecimento de certas passagens do poema.

Nos poemas de Barros, tais notas simulam a participação da figura autoral de forma mais declarada que as notas de inclusão porque atingem o horizonte de expectativa de maneira mais eficaz, digo isto porque os leitores estão condicionados pelo costume a notas informativas, normalmente presentes em muitos tipos de texto. O leitor é induzido a acreditar que ali se manifesta o próprio autor, pois está acostumado a aceitar tais notas como manifestação direta daquele que escreveu o texto e que as utiliza para introduzir informações variadas, expansões do assunto, explicações úteis, esclarecimentos e comentários, dentre outras informações. Em outros textos escritos, não-literários, notas deste tipo são bastante corriqueiras, o que gera um condicionamento do leitor, daí a identificação quase automática entre a voz presente nas notas e o eu empírico do escritor.

As notas, apesar de seu conteúdo supostamente informacional, atuam em Manoel de Barros como elemento de ambiguidade. Como foi dito anteriormente, as notas informativas tradicionais teriam a função de esclarecer certos aspectos do texto no qual se inserem. Por meio delas manifesta-se a voz lírica simulando a presença de uma função autoral. O leitor-modelo⁶⁰ deve aceitar que a função-autor está presente em todos os tipos de textos escritos, isto é, aquela figura que ocupa o espaço de um autor e que solicita determinado comportamento. Segundo Carpinejar (2001), a poesia de “Teologia do traste” de Manoel de Barros define-se por uma delimitação do horizonte de interpretação do leitor, ao restringir suas escolhas àquilo que o autor sugere por meio de seus poemas:

Passa uma lição religiosa de como participar do poema. Identifica o leitor em paridade de condições, como um outro poeta capaz de pensar

⁶⁰ Segundo Umberto Eco, em *Seis passeios pelo bosque da ficção*, “cabe [...] observar as regras do jogo, e o leitor-modelo é alguém que está ansioso para jogar” (2006, p. 16) e “o autor-modelo é uma voz que nos fala afetosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo.” (2006, p. 21). Ainda que com algumas ressalvas, podemos aplicar os conceitos apresentados por Eco a toda obra ficcional, sendo a poesia lírica também um texto de ficção.

e olhar de maneira idêntica. Daí o pacto. Não imagina discordâncias de leitura, apenas afirmação de uma descoberta consensual. É a poética da fé, da opção religiosa, da crença de que todos partilham das mesmas convicções. (CARPINEJAR, 2001, p. 21)

Nesta linha de raciocínio, todos os elementos textuais, inclusive os paratextos, serviriam para direcionar a leitura e impor uma intenção autoral. Contudo, poderíamos afirmar que a voz que se manifesta no poema é a voz do autor? E aquela que se apresenta nos paratextos?

Ao utilizar um espaço reservado à manifestação do autor, isto é, paratextos em geral (notas, prefácios, epígrafes, dentre outros), a voz lírica problematiza algumas questões da representação poética, como por exemplo a relação realidade/ficção. Deslocando e assumindo funções, expandindo seus domínios, o eu lírico confunde-se com a função-autor e, assim, realiza-se a última etapa do desaparecimento do autor, como homem empírico, o fim definitivo do reinado sobre o qual Roland Barthes (2004) escrevera:

a imagem da literatura... está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões... como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a entregar a sua 'confidência' (BARTHES, 2004, p. 66).

Mais do que destronar o autor, o eu lírico domina o espaço da função-autor, expande-se alcançando todos os âmbitos do poema, todos os espaços. Como previra Foucault, o desprestígio do eu empírico do autor não eliminaria a voz autoral do texto, uma vez que é criada uma *persona autoral* que assume o papel de autor.

Segundo ele, seria preciso

localizar o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor, seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto (FOUCAULT, 2006, p. 41).

Na poesia de Barros, o espaço anteriormente ocupado pela função-autoral viu-se invadido pelo eu lírico, nisto realiza-se a última etapa do embaralhamento completo das instâncias da representação, eu lírico e autor, já não se pode mais distinguir os limites.

Os poemas com notas explicativas ou informativas são encontrados, em sua maioria, no livro *Retrato do artista quando coisa* (1998), como o poema a seguir:

16

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.¹
 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.

Nota¹: estão registrados nas anotações antropológicas do mestre Roquete-Pinto os *sons gotejantes* da viola de cocho. A expressão é conhecida entre os índios guatós da beira do Cracará. A viola de cocho é levianinha e só tem quatro cordas feitas de tripa de bugio. É Com ela que se acompanha o cururu, dança de origem indígena, disseminada entre os ribeirinhos do Cuiabá e do rio Paraguaio.

(BARROS, 1998, p. 53)

O poema é constituído de 12 versos, distribuídos em uma única estrofe. Não há rimas e a preocupação com o aspecto gráfico limita-se à inserção da nota. Assume maior relevância o elemento sinestésico do poema. Diferentes sentidos são embaralhados: a visão (“imagem”, “cintilância”), o olfato (“aroma”), fala (“voz”, “pronúncia”) e, com mais destaque, a audição (“sons gotejantes”, “canto”, “murmúrio”). O elemento sonoro assume importância devido à questão do “canto” e sua origem, reforçado pela aliteração das nasais ([n] e [m]) e das fricativas ([s], [z] e [ʃ]).

No poema visto anteriormente, intitulado “A máquina de chilrear e seu uso doméstico”, encontramos a referência ao pássaro, via Klee, como fonte do canto. Aqui, neste poema, a partícula “des” marca o “antes”, a origem, a “despalavra”, “sem pronúncia, ágrafa”, pode ser buscada no estado primitivo, o “antesmente verbal” tantas vezes reafirmado pela poesia barroseana.

O poema é escrito na primeira pessoa do singular, como se pode observar nos verbos “espero” e “quero”. Os verbos são volitivos, isto é, expressam o desejo de alcançar o ideal, o “canto” dos pássaros, seu “chilreio”.

A nota, diferentemente do poema, é escrita em linguagem informativa, impessoal. Esta distinção marca a nota explicativa/informativa, cujo texto não apresenta tantas características poéticas quanto em outros tipos de notas. Não há versos, imagens ou metáforas, de maneira que somente pela associação ao poema poderia se dizer que trata-se de texto poético. A nota, caso fosse recortada do poema inicial, é texto basicamente informativo. Ainda assim, ela não pode ser atribuída ao autor empírico. Na verdade é a voz lírica que se projeta ocupando o espaço que pertenceria ao autor. Aqui o que está atuando é um “autor simulado”, o eu lírico que joga com os espaços da representação.

No livro *Ensaio fotográficos* encontramos um poema que pode ser relacionado com o anterior:

Despalavra

Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da
despalavra.
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades
humanas.
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades
de pássaros.
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades
de sapo.
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades
de árvores.
Daqui vem que os poetas podem arborizar os pássaros.
Daqui vem que todos só poetas podem humanizar
as águas.
Daqui vem que os poetas podem aumentar o mundo
com as suas metáforas.
Que os poetas podem ser pré-coisas, pré-vermes,
podem ser pré-musgos.
Daqui vem que os poetas podem compreender
o mundo sem conceitos.
Que os poetas podem refazer o mundo por imagens,
por eflúvios, por afeto.
(BARROS, 2000, p. 23)

O “reino das imagens”, o “reino da despalavra”, é a poesia. Por meio dela é possível subverter os nomes das coisas e dos seres, mesclando e harmonizando todas as coisas. A poesia permite reintegrar o homem à natureza porque atua nas palavras e, como está escrito em *Retrato do artista quando coisa* (1998, p. 77): “Só as palavras não foram castigadas com / a ordem natural das coisas. / As palavras continuam com os seus deslimites.” A poesia permite romper com a “ordem natural” que separa os seres,

imposta por um castigo que remete ao discurso bíblico do *Gênesis*⁶¹. Somente por meio da palavra é permitido ao eu lírico igualar-se a Deus, instaurando uma nova ordem, onde a todos os seres é permitido o “deslimite”.

Outro exemplo poder ser encontrado em *O livro das ignoranças*:

VI

De primeiro as coisas só davam aspecto
 Não davam idéias.
 A língua era incorporante.
 Mulheres não tinham caminho de criança sair
 Era só concha.*
 Depois é que fizeram o vaso da mulher com uma
 Abertura de cinco centímetros mais ou menos.
 (E conforme o uso aumentava.)
 Ao vaso da mulher passou-se mais tarde a chamar
 Com lítera elegância de urna consolata.
 Esse nome não tinha nenhuma ciência brivante
 Só que se pôs a provocar incêndio a dois.
 Vindo ao vulgar mais tarde àquele vaso se deu o
 Nome de cona
 Que, afinal das contas, não passava de concha mesmo.

*Era só concha: está nas Lendas em Nheengatu e Português, na *Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*, v. 154. (BARROS, 1997, p. 85)

A uma leitura superficial do poema parece revelar uma linguagem simples e com quase nenhuma poeticidade e complexidade. Contudo, a análise e a interpretação do poema revelam que tal simplicidade é apenas aparente. A poeticidade do poema deriva da construção imagética que parte de um tema “profano”, isto é, que não teria lugar na poesia tradicional, a vagina. A construção textual do poema é elaborada como a narrativa mitológica. Contudo, é interessante notar a contradição, marcada pela introdução de uma nota de rodapé que faz referência a uma obra que teria sido consultada. Assim, devido à nota, o texto poético mitológico ambigualmente assume certo viés científico, acadêmico.

O poema, constituído de 15 versos distribuídos e constituídos de maneira relativamente uniforme em uma única estrofe, apresenta uma linguagem bastante prosaica. Este poema difere essencialmente do anterior devido à sua linguagem, que se aproxima daquela encontrada nas notas. A voz lírica pretende explicar os três primeiros

⁶¹ No suor do teu rosto comerás o teu pão, até que te tornes à terra; porque dela foste tomado; porquanto és pó e em pó te tornarás. (Gênesis 3: 19)

versos por meio de um exemplo prático, a metáfora que apresenta o “vaso da mulher”. Os versos que se seguem são como a explicação destes três primeiros.

O poema acompanha a origem de um termo que designa a “vulva”, o seu início “incorporante”, isto é, por meio das imagens. Criar palavras por meio da analogia, ou seja, baseadas no seu aspecto é o primeiro passo para o estabelecimento da linguagem. O pensamento, “as idéias”, só surge depois da linguagem. Os homens pensam por analogias que se estabelecem por meio de um jogo visual, imagético.

Em seu estudo intitulado *As palavras e as coisas* (1990), Michel Foucault afirma que na Idade Média os estudiosos entendiam que

a linguagem está depositada no mundo e dele faz parte porque, ao mesmo tempo, as próprias coisas escondem e manifestam seu enigma como uma linguagem e porque as palavras se propõem aos homens como coisas a decifrar. (1990, p. 51)

Foucault ressalta o aspecto material das palavras, que existem como as coisas, anteriores aos homens. Assim, vista como “coisa da natureza”, a palavra pode ser estudada na sua constituição material, na formação e no agrupamento físico de sons, sílabas e partes de outras palavras. O filósofo acrescenta:

Sob sua forma primitiva, quando foi dada aos homens pelo próprio Deus, a linguagem era um signo das coisas absolutamente certo e transparente, porque se lhes assemelha. Os nomes eram depositados sobre aquilo que designavam, assim como a força está escrita no corpo do leão, a realeza no olhar da águia, como a influência dos planetas está marcada na fronte dos homens: pela forma da similitude. Essa transparência foi destruída em Babel para punição dos homens. (1990, p. 52)

Novamente vê-se a citação da “punição dos homens”. O imaginário da civilização ocidental é amplamente fundamentado na lógica religiosa do catolicismo. As noções de culpa, de pecado, de punição, entre outras, são valores que não se desprendem com facilidade do discurso religioso e suas imposições sobre a forma de pensar ocidental.

O poema inicia-se com a expressão “De primeiro”, como na linguagem bíblica: “No princípio era [...]” (João 1:1-3). A associação não é descabida visto que o poema relaciona duas tradições religiosas que contribuem para a formação do pensamento mestiço que caracteriza a cultura popular brasileira, as mitologias indígena

e católica. Podemos perceber a última por meio da citação da “consolata” (Maria, mãe de Jesus Cristo, é chamada “consolata”, a consoladora das gentes). O “vaso da mulher” que aumenta com o “uso” insinua o elemento sexual que aparece já no “consolata” (que serve ao consolo)⁶². Destacando-se, assim, jocosamente o elemento do prazer sexual.

A palavra “cona” é um termo popular utilizado para nomear a vulva, a parte externa do órgão genital feminino. Por meio desses elementos vocabulares o poema cria uma mescla de “vulgo” – profano – e sagrado (“consolata”), revelando uma intencional ironia em relação às tradições religiosas. Contudo, o tom humorístico que a poesia de Barros assume em certas passagens não assume ares de denúncia ou deboche, seus poemas conciliam as contradições que um sujeito educado na tradição católica e na poesia modernista possa apresentar. Sua atitude iconoclasta lembra a de certos surrealistas, como Salvador Dalí⁶³.

A nota de rodapé, de pequena extensão, se assemelha às menções bibliográficas presentes em textos acadêmicos, não apresenta características poéticas, a não ser o fato de se ligar a um poema.

As notas explicativas/informativas de Barros assemelham-se àquelas encontradas na poesia de T. S. Eliot. Ambos introduzem numerosas notas de rodapé, algumas citando autores e trechos de obras consultadas, outras que são comentários ao texto poético. Além disso, utilizam outros tipos de paratextos. Os autores se assemelham nesta ingerência simulada por meio de citações, epígrafes e notas de rodapé. Em seu poema *The Wasted Land* (1956), dividido em cinco partes e com 433 versos, Eliot introduziu 51 notas com diversas informações, alusões e referências⁶⁴. Outro elemento em comum entre as obras poéticas dos dois autores é a constante retomada do discurso religioso.

⁶² Segundo o *Dicionário de Latim-Português* (2001, p. 173), a palavra latina “consolatio” significa consolação.

⁶³ Salvador Domingo Felipe Jacinto Dali i Domènech (Figueres, 1904 — Figueres, 1989), foi um pintor catalão, talvez o mais conhecido pintor surrealista.

⁶⁴ Para se ter uma ideia, até mesmo o título do poema de Eliot é “explicado” por uma nota: “Não só o título, mas também o plano e boa parte do simbolismo episódico do poema foram **sugeridos** pelo livro de Jessie L. Weston sobre o ciclo de lendas do Santo Graal: “*From Ritual to Romance*” (Cambridge). A tal ponto, de fato, chega a **minha dívida** para com o livro de Miss Weston, que o mesmo **poderá, melhor que as minhas notas, elucidar as dificuldades do poema; recomendo essa obra** (à parte do seu interesse intrínseco) a todos quantos julguem tal elucidação compensadora do esforço. De caráter mais generalizado é a **dívida que tenho** para com outra obra de antropologia, obra essa que influenciou profundamente a geração a que pertença: refiro-me a *The Golden Bough*; usei, principalmente, os dois volumes intitulados “*Adonis, Attis, Osiris*”. Quem conhecer as referidas obras reconhecerá imediatamente no poema certas referências a cerimônias relacionadas com o mundo vegetal.” (1956, p. 53)

Como se pode perceber pelas passagens sublinhadas na nota de número 63, Eliot realiza um jogo de alusões que conduz ao labirinto intertextual. Segundo Compagnon (1996), “o labirinto é, no texto, uma rede de citações em ação.” (p. 44). Essas citações implícitas e explícitas contribuem para o hermetismo da poesia de Eliot. Da mesma forma, em Barros, as citações por meio de epígrafes e o uso inusitado de paratextos tornam sua poesia de mais difícil apreensão.

Tanto em Barros quanto em Eliot encontramos o desejo de tornar a poesia mais real do que ela realmente é. A simulação de uma participação do autor no interior do poema permite a ilusão retórica de que o rompimento da barreira entre ficção e realidade é possível. As notas de rodapé e epígrafes permitem que por um momento se acredite que a poesia não está desvinculada da realidade. Ao mesmo tempo em que realizam o desejo autoral de projetar-se dentro da obra.

Nos três poemas citados de Barros o que está em questão é sempre a palavra poética, a “despalavra”. Assim, as notas de intromissão permitem que uma autoridade se apresente no texto para reforçar um posicionamento teórico/estético sobre a poesia. Este autor simulado pelos paratextos é como o sábio que anuncia a boa nova e que cita fontes que ratifiquem sua pregação.

Vejamos outro poema, extraído do livro *Arranjos para assobio*:

Sete inutensílios de Aniceto*

1. Moça estrangeira dava uma viradinha com o traseiro como se estivesse levando uma pedrada e tinha lá dentro dela um dente que aperta quem a cobre

2. – O senhor é nosso Padre?
– Não senhor, eu sou o guspe dele a bosta dele
Então ela passou o braço para abraçar a pessoa e
Não achou carne
Perguntou:
– Que é isso, passarinho?

3. O meu patrão a casa dele é como vidro a gente vê tudo lá dentro como quando amanheceu uma vez eu apreciei aquela minha patroa mexendo por dentro do quarto pelada com aquele seu organismo bem constituído! isso que me enlouqueceu

4. O homem deixou o filho num cisco e saiu de a pé comendo fruta do mato
Tem certidão desse homem por tudo quanto é vereda
Tem tapera e osso de caititu por tudo quanto é lugar

5. Todas as coisas têm serventia sinimbus arvoredos
 Você derruba os paus de noite os passarinhos não têm onde descansar

6. As Nações já tinham casa, máquina de fazer pano, de fazer enxada,
 fuzil etc.

Foi uma criançada mexeu na tampa do vento

Isso que destelhou as Nações

*Estes inutensílios foram colhidos entre os Mitos Cadiuéus, narrados pelo professor Darcy Ribeiro. Resgatando-se petulância e distância, exercitou-se aqui a moda posta em prática por Eliot incorporando à sua obra versos de Shakespeare, Dante, Baudelaire. E o que fez um pouco James Joyce aproveitando-se de Homero. E ainda o que fez Homero aproveitando-se dos rapsodos gregos. Aí pobres Cadoveos! Esse bugre Aniceto aí de cima é que vai perpetuar vocês? Nem xum.

(N. do A.)

(BARROS, 1990g, p. 218)

Nesta nota de rodapé encontramos o mesmo tipo de linguagem informativa, citando fontes e intertextualidades. Os sete inutensílios estão numerados de 1. a 6., indicando que a nota seja o sétimo inutensílio. Apesar da posse ou autoria ser atribuída a Aniceto, o “bugre” só é citado nos paratextos, não há registro da primeira pessoa, singular ou plural. Observe-se que é acrescentado “N. do A.” ao final da nota, para reforçar a autoridade.

O poema é montando por meio de supostos fragmentos de texto reunidos sob um título, o que nos explica a nota de rodapé. Contudo a lógica utilizada é a da inspiração, tomando como ponto de partida o texto citado faz-se a reescrita ou mesmo recriação do conteúdo. A citação desta nota pode ser comprovada. De fato existe um estudo dos Mitos Kadiwéus de Darcy Ribeiro, intitulado *Religião e mitologia Kadiwéu* (1950). Contudo seria vão procurar as passagens que já não podem ser resgatadas, devido à sua transformação por meio da poesia de Barros. O eu lírico afirma que “exercitou-se aqui a moda posta em prática por Eliot incorporando à sua obra versos de Shakespeare, Dante, Baudelaire”. Incorporar é a palavra certa para definir o processo, já que o resultado é outra coisa, que só pode ser remetida ao original por meio das notas de rodapé.

O jogo da inserção das notas permite colocar em xeque o próprio procedimento da citação. À maneira de Borges, cria-se um labirinto textual que não conduz ao ponto pretendido, mas que exacerba o hermetismo do próprio poema e jocosamente ilude o leitor a respeito de fontes e intertextos.

Neste poema, encontrado no livro *O guardador de águas*, temos outra nota de rodapé:

IX

Bernardo escreve escoreito, com as unhas, na água,
O Dialeto-Rã.*

Nele o chão exuberava.

O Dialeto-Rã exara lanhos.

Bernardo conversa em rã como quem conversa em
Aramaico.

Pelos insetos que usa ele sabe o nome das chuvas.

Bernardo montou no quintal Oficina de Transfazer
Natureza.

(Objetos fabricados na Oficina, por exemplo:

Duas aranhas com olho de estame

Um beija-flor de rodas vermelhas

Um imitador de auroras – usado pelos tordos.

Três peneiras para solos de garça.)

Bernardo é inclinado a quelônio.

A córnea azul de uma gota de orvalho o embevece.

*Falado por pessoas de águas, remanescentes do Mar de Xaraiés, o Dialeto-Rã, na sua escrita, se assemelha ao Aramaico – idioma falado pelos povos que antigamente habitavam a região pantanosa entre o Tigre e o Eufrates. Sabe-se que o Aramaico e o Dialeto-Rã são línguas escorregadias e carregadas de consoantes líquidas. É a razão desta nota.

(BARROS, 1990i, p. 281)

Mais uma vez trata-se de um metapoema. Esta nota explicativa/informativa apresenta dados sobre o Dialeto-Rã. Ao associar este dialeto ao Aramaico, tem o intuito de situar o dialeto num tempo antigo, conferindo-lhe uma feição primitiva. O Aramaico é uma língua morta que remonta a 1100 a.C., era falada em algumas partes do Oriente Médio até à época de Jesus Cristo. A “a região pantanosa entre o Tigre e o Eufrates” é a Mesopotâmia (palavra de origem grega, significa “entre-rios”). A região ao Sul da Mesopotâmia, de nome Sumer é parecida com o Pantanal pois é formada por pântanos e alagadiços, conhecida pela grande fertilidade de sua terra.⁶⁵

Segundo o eu lírico, “o Aramaico e o Dialeto-Rã são línguas escorregadias e carregadas de consoantes líquidas”. As consoantes líquidas no português são as vibrantes [r] (**caro**) e [R] (**rato**) e as laterais [l] (**lata**) e [λ] (**telha**). Recebem esse nome devido à sua fluidez⁶⁶. Esta fluidez é obtida devido ao modo de articulação necessário para produzi-las, pela vibração do órgão articular (vibrantes) e pela passagem do ar nas

⁶⁵ Cf. MELLO, Leonel Itaussu A.; COSTA, Luís César Amad. *História Antiga e Medieval: da comunidade primitiva ao estado moderno*. São Paulo: Scipione, 1993.

⁶⁶ Para mais detalhes cf. BISOL, Leda. (org.) *Introdução a estudos de fonologia do português brasileiro*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

laterais da língua (laterais), em oposição às oclusivas, que produzem som pelo bloqueio do ar. No corpo do poema, além das vibrantes (Bernardo, *escorreito*, dentre outras) e laterais (Dialeto-Rã, *lanhos*, dentre outras), temos as fricativas [s] (*inseto*), [z] (*usa*), [ʃ] (*chuvas*) e [f] (*transfazer*). Contudo, aqui não se trata da Língua Portuguesa, mas de um dialeto que supostamente existiu no passado, na região ocupada por um povo denominado Xaraiés.

O nome Xaraiés (donos do rio) foi utilizado para definir povos indígenas que habitaram a região de Cáceres, Mato Grosso, de 800 d.C. a 1800. O “Mar de Xaraiés” deriva de um equívoco histórico. Foi o historiador Antonio de Herrera, em seu livro *Historia general de los hechos castellanos en las islas y tierra-firme del mar océano*, publicada em 1601-1615, que anunciou a existência de um lago lendário na região. Um dos reforçadores deste equívoco foi Monteiro Lobato que, em *O escândalo do petróleo* (1936), escreve:

O que foi Mato Grosso em eras remotíssimas? (...) Um mar. Um fundo de mar. Isso há milhares de séculos, no período Siluriano. Mato Grosso constitui uma parte do fundo do mar de Xaraés (...). Lagoas, lagoas e pântanos de água salgada (...) representam a ossada dispersa do velho mar de Xaraés. Nesse mar mediterrâneo, encurralado pelo levantamento dos Andes e pelas barreiras montanhosas, norte-sulinas, do Brasil atual, formou-se um tremendo depósito de petróleo. (1936, p. 21)

Em seu estudo, intitulado “Mar de Xaraés ou as ‘Reinações’ do Pantanal”, Mário Cezar Silva Leite, afirma que a crença de que o atual território do Pantanal reside onde antes era o mar permanece firme no imaginário das populações da região (2002, p. 08). Levando a informação para o contexto da obra poética de Barros, percebe-se que o mar é retomado em alguns de seus poemas: “O chão reproduz / do mar [...]” (1990e, p. 164); “O osso da ostra / A noite da ostra / Eis um material de poesia” (2001, p. 51); dentre outros.

Reconstruindo um passado mitológico, por meio das lendas que circulam na região, a poesia de Barros revela o anseio por um elemento de primitivismo que será retomado reiteradamente nas reflexões sobre a linguagem e as palavras. Assim os “sons gotejantes das violas de cocho” (BARROS, 1998, p. 53), citados no primeiro poema estudado neste capítulo, bem como o “canto dos pássaros”, que será retomado em outros poemas, quase como uma obsessão metafórica, simbolizam a retomada do passado. O

canto dos pássaros representa o som puro, anterior à linguagem, num mundo primitivo que nossa sociedade atual não pode compreender.

Por meio da nota o autor simulado associar “seu” Dialeto-Rã ao Aramaico de Cristo, estabelecendo uma feição mítica para o seu discurso. Elevando Bernardo da Mata que “conversa em rã como quem conversa em / Aramaico.” ao nível de um anunciador da boa nova. A boa nova anunciada pela poesia de Barros é a remissão dos seres e dos homens por meio da poesia, essa “despalavra” que rompe as barreiras entre passado e presente, entre ficção e realidade, permitindo a completude do ser por meio do “deslimite”. Sua poesia busca essa redenção que está no retorno à natureza. Para Barros a pureza está nas origens, num tipo de existência anterior à concebida atualmente e que se guia por outra lógica, ou pela ausência de lógica. Da mesma maneira, sua concepção de língua é subversiva, faz apologia de um suposto dialeto falado por um povo extinto, uma língua ágrafa que se perdeu no esquecimento da História.

2.3 Notas de simulação autoral

As notas de simulação são aquelas nas quais a voz lírica simula a ingerência autoral, isto é, sua participação no poema. Tais notas aparecem em grande quantidade no *Livro sobre nada* (2004). Nelas manifesta-se a voz por meio de verbos na primeira pessoa do singular. As notas serão analisadas aqui de maneira a demonstrar que gradativamente se fortalece a insinuação de uma presença autoral.

O *Livro sobre nada*, publicado originalmente em 1996, pode ser considerado o auge do radical anseio de desconstrução da poesia barroense. A proposta do livro é definida naquilo que Barros nomeia de “Pretexto” – realizando um trocadilho entre “pré-texto” e “pretexto”, isto é, um razão ou alegação que normalmente esconde o verdadeiro motivo de algo. Estudarei este “Pretexto” no capítulo dedicado aos outros tipos de paratexto.

O livro é marcado pela fragmentação. As duas primeiras partes são exageradamente subdivididas, de maneira que a primeira delas, “A arte de infantilizar formigas” divide-se em 33 partes ou poemas, lembrando as seções e subseções de um texto jurídico (“1.10”, “29.2”, “1.4”, “2.1.1926”, 13.9). Esta primeira parte prossegue com os vários “excertos”, palavra que significa “trecho, fragmento”, que a constituem em ordem, do número “1.” até o número “10.”, depois do que os poemas são numerados caoticamente.

A numeração é elemento que desperta a atenção para o aspecto formal, gráfico, do poema. A nota de rodapé que será analisada aparece ligada ao poema ou trecho de número seis da primeira parte do livro. Este tipo de nota, diferentemente das notas informativas, introduz informações que não se aproximam de esclarecimentos, mas continuam ou desdobram o texto poético. A continuidade do discurso do poema é facilmente percebida no uso da primeira pessoa do singular, que aparece no poema e no paratexto, de maneira que a nota, que deveria ser pacificamente atribuída ao autor, deve ser atribuída à voz lírica, como continuação do discurso do poema.

O *Livro sobre nada* reforça, devido à sua organização, o aspecto fragmentário do discurso, visto que são quatro partes, sendo que as duas primeiras apresentam poemas ou trechos numerados, enquanto a terceira apresenta uma espécie de reunião de aforismos ou apontamentos poéticos. Somente a quarta parte apresenta poemas com títulos e uma separação clara entre eles. Esta ênfase na divisão confere destaque ao aspecto gráfico, à disposição dos poemas ou trechos, fazendo com que se destaquem

também as notas de rodapé. O *Livro sobre nada* é, dentre todos os livros de Barros, aquele que apresenta o maior número de notas de rodapé e outros paratextos.

O poema a seguir encontra-se, como foi dito, na primeira parte do *Livro sobre nada*, intitulada “A arte de infantilizar formigas”. Este poema retoma a temática da contaminação dos seres, muito frequente na poesia de Barros:

6.

Depois de ter entrado para rã, para árvore, para pedra
— meu avô começou a dar germínios.
Queria ter filhos com uma árvore.
Sonhava de pegar um casal de lobisomem para ir
vender na cidade.
Meu avô ampliava a solidão.
No fim da tarde, nossa mãe aparecia nos fundos do
quintal: Meus filhos, o dia já envelheceu,¹ entrem pra
dentro.
Um lagarto atravessou meu olho e entrou para o mato.
Se diz que o lagarto entrou nas folhas, que folhou.

¹Aí a nossa mãe deu entidade pessoal ao dia. Ela deu ser ao dia. E ele envelheceu como um homem envelhece. Talvez fosse a maneira que a mãe encontrou para aumentar as pessoas daquele lugar que era lacuna de gente.

(BARROS, 2004, p. 21)

O poema, constituído de 11 versos em uma única estrofe, retoma os arquissemas já apresentados anteriormente (“árvore”, “pedra”, “rã”, “lagarto”). Os versos são bastante uniformes.

A nota de rodapé merece destaque por não ser informativa nem escrita em versos, além de ser escrita na primeira pessoa do singular (“nossa mãe”), concordado com o poema (“meu avô”; “nossa mãe”). A nota tem o intuito explicativo, isto é, justifica o procedimento de dar “entidade pessoal ao dia”, realizado pela mãe.

A importância dessa nota reside no fato de que nela pode-se perceber que o eu lírico associa os textos do poema e da nota, de maneira que o segundo seja a continuidade do primeiro. Depois, se avança na leitura do livro, percebe-se que surgem dados que poderiam ser atribuídos ao autor ou ser referendados por dados da biografia do autor empírico. A tendência a introduzir esses dados se fortalece ao longo do livro, criando um impasse na atribuição dessas notas de rodapé, já que gradativamente a voz lírica ocupa o espaço e a função do autor.

Outro exemplo de nota de rodapé que utiliza a primeira pessoa do singular é a encontrada no poema a seguir:

O andarilho

Eu já disse quem sou Ele.
 Meu desnome é Andaleço.
 Andando devagar eu atraso o final do dia.
 Caminho por beiras de rios conchosos.
 Para as crianças da estrada eu sou o Homem do Saco.
 Carrego latas furadas, pregos, papéis usados.
 (ouço harpejos de mim nas latas tortas.)
 Não tenho pretensões de conquistar a glória perfeita.
 Os loucos me interpretam.
 A minha direção é a pessoa do vento.
 Meus rumos não têm termômetro.
 De tarde arborizo pássaros.
 De noite os sapos me pulam.
 Não tenho carne de água.
 Eu pertença de andar atoamente.
 Não tive estudamento de tomos.
 Só conheço as ciências que analfabetam.
 Todas as coisas têm ser?¹
 Sou um sujeito remoto.
 Aromas de jacintos me infinitam.
 E estes ermos me somam.

¹Penso que devemos conhecer algumas poucas cousas sobre a fisiologia dos andarilhos. Avaliar até onde o isolamento tem o poder de influir sobre os seus gestos, sobre a abertura de sua voz, etc. Estudar talvez a relação desse homem com as suas árvores, com as suas chuvas, com as suas pedras. Saber mais ou menos quanto tempo o andarilho pode permanecer em suas condições humanas, antes de se adquirir do chão a modo de um sapo. Antes de se unir às vergôntes como as parasitas. Antes de revestir uma pedra à maneira do limo. Antes mesmo de ser apropriado por relentos de lagartos. Saber com exatidão quando que um modelo de pássaro se ajustará à sua voz. Saber o momento em que esse homem poderá sofrer de prenúncios. Saber enfim qual o momento em que esse homem começa a adivinhar.

(BARROS, 2004, p. 85)

Neste poema é retomada uma das mais recorrentes obsessões da poesia de Barros: o arquissema do “andarilho”. O andarilho, representante de toda uma classe de homens marginalizados pela sociedade, é utilizado como exemplo a ser estudado, compreendido e imitado.

A figura do andarilho assume papel místico na poesia barroseana, por isso, ao final da nota ele adquire o poder de prenunciar, de adivinhar. A figura remete à

metáfora do caminho como missão de redenção. Na literatura e nas tradições culturais ocidental e oriental há vários exemplos de andarilhos: Cristo, Buda, Francisco de Assis, Jô, Édipo, Diógenes, Ulisses, dentre outros. Na poesia de Barros encontramos até um “Caderno de andarilho”. Está no livro *Converto a céu aberto para solos de ave* (1991). Neste “caderno”, um discurso que poderíamos chamar “didático” é atribuindo ao andarilho/poeta.

No primeiro verso do poema (“Eu já disse quem sou Ele.”), percebe-se um intencional confusão entre a primeira e a terceira pessoa do singular, o que cria a dificuldade de atribuir o discurso. Afinal, quem fala na nota é o eu lírico ou Andaleço? São eles a mesma pessoa? A resposta a estas indagações só pode ser respondidas por meio da nota. A voz que propõe o “estudo” dos andarilhos não pode ser outra senão a do eu lírico, a qual o jogo do primeiro verso havia confundido com a personagem de Andaleço.

O andarilho de Barros é nomeado de “Andaleço” (lembrando o verbo “andar”). O “desnome” é atribuído, conforme os parâmetros observados em outros poemas, num momento em que o indivíduo deixa de pertencer à sociedade, momento em que se entrega às práticas rasteiras e metamorfias elogiadas na poesia barroseana. Conforme se pode perceber durante a leitura do poema, trata-se de uma descrição do comportamento de um andarilho. Na nota a voz lírica exalta aquilo que deveria ser “estudado” no comportamento dos andarilhos.

O poema tem 21 versos, apenas um deles não está na primeira pessoa do singular. Trata-se do verso a que se associa a nota de rodapé: “Todas as coisas têm ser?¹”. O verso parafraseia Padre Antonio Vieira: “O maior apetite do homem é desejar ser. Se os olhos vêem com amor o que não é, tem ser.” (2004, p. 37). Assim, atribui-se a existem às coisas ignoradas, por meio do amor, um sentimento que permite valorizar os seres desprezados.

No poema a seguir, também extraído do *Livro sobre nada*, é possível perceber como se realiza a transição e o embaralhamento entre o discurso do eu lírico e as falas de suas “supostas” personagens:

Elegia de Seo Antônio Ninguém¹

Sou um sujeito desacontecido
 rolando borra abaixo como bosta de cobra.
 Fui relatado no capítulo da borra.
 Em aba de chapéu velho só nasce flor taciturna.

Tudo é noite no meu canto.
 (Tinha a voz encostada no escuro. Falava putamente.)
 Estou sem eternidades.
 Não tenho mais cupidez.
 Ando cheio de lodo pelas juntas como os velhos navios
 naufragados.
 Não sirvo mais pra pessoa.
 Sou uma ruína concupiscente.
 Crescem ortigas sobre meus ombros.
 Nascem goteiras por todo canto.
 Entram morcegos aranhas gafanhotos na minha alma.
 Nos lepramentos dos rebocos dormem baratas torvas.
 Falo sem alamares.
 Meu olhar tem odor de extinção.
 Tenho abandonos por dentro e por fora.
 Meu desnome é Antônio Ninguém.
 Eu pareço com nada parecido.

¹Nota: *Conheci o Antônio Ninguém através do grande poeta
 brasiguaiio Douglas Diegues.*
 (BARROS, 2004, p. 78)

O poema, escrito na primeira pessoa do singular, apresenta um verso que agrega certa dificuldade no estabelecimento da proveniência do discurso. O sexto verso do poema aparece entre parênteses – “(Tinha a voz encostada no escuro. Falava putamente.)”. Tal acontecimento lança a suposição de que tal verso não pertence ao poema. Aceito como um elemento paratextual, do mesmo modo que a nota de rodapé, este verso torna-se uma didascália, isto é, um comentário ao texto, introduzido por uma voz de fora. Esta voz é a mesma que se manifesta na nota.

Apesar de tudo não se poderia dizer que há várias vozes, na verdade é o eu lírico que assume suas diversas máscaras e funções. O eu lírico fala como Seo Antonio Ninguém e assume a função daquele que comenta o texto poético. Investindo-se dessas funções, ocupando espaços e utilizando a primeira pessoa do singular, a voz lírica vai gradativamente aumentando o grau da suposta “ingerência” autoral.

Em outro poema, também presente no *Livro sobre nada*, a “ingerência” é reforçada:

4.

Escrevo o idioleto manaelês arcaico¹ (Idioleto é o dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas). Preciso de atrapalhar as significâncias. O despropósito é mais saudável do que o solene. (Para limpar das palavras alguma solenidade — uso bosta.) Sou muito higiênico. E pois. O que ponho de cerebral nos meus escritos é apenas uma vigilância pra não cair na tentação de me achar

menos tolo que os outros. Sou bem conceituado para parvo. Disso forneço certidão.

¹Falar em archaico: aprecio uma desviação ortográfica para o archaico. Estâmago por estômago. Celeusma por celeuma. Seja este um gosto que vem de detrás. Das minhas memórias fósseis. Ouvir estâmago produz uma ressonância atávica dentro de mim. Coisa que sonha de retraves.

(BARROS, 2004, P. 43)

A peculiaridade deste poema está na inserção do vocábulo “manoelês”, remetendo diretamente ao nome do poeta, Manoel de Barros. Tal vocábulo atua como elemento de embaralhamento, reforçado pela nota de rodapé escrita na primeira pessoa e que se liga diretamente a “idioleto manoelês archaico”. Além disso, no poema aparecem duas didascálias que funcionam como uma espécie de comentário e definição daquilo que é discutido no poema, reforçando a suposta atuação do autor: “(Idioleto é o dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas)” e “(Para limpar das palavras alguma solenidade — uso bosta.)”. O poema é escrito em prosa poética, não contendo versos, e concorda com a nota de rodapé por estar escrito na primeira pessoa do singular.

A nota apresenta neologismos (“desviação”, “estâmago”, “celeusma” e “retraves”) e uma palavra em desuso, o vocábulo “archaico”, que retomam e reafirmam a proposta poética de Barros. A estética barroseana prima pelo “erro”⁶⁷, pelas formas da oralidade e por desvios produzidos pela fala popular, como é o caso de alguns desses neologismos introduzidos no poema.

A oração “Sou bem conceituado para parvo.” é importante porque serve como argumento a outro argumento da poesia barroseana, o ilogismo, a negação da razão e da intelectualidade.

Neste próximo poema, encontrado no *Livro sobre nada*, pode-se observar um relativo aumento no grau dessa intromissão autoral. Apesar de a nota de rodapé vir antes do poema, sua função não muda:

Nota: Um tempo antes de conhecer Picasso, eu tinha visto na aldeia boliviana de Chiquitos, perto de Corumbá, uma pintura meio primitiva de Rômulo Quiroga. Era um artista iluminado e um ser

⁶⁷ “Para voltar à infância, os poetas precisariam também de / reaprender a errar a língua.” (BARROS, 1990i, p. 299)

obsuro. Ele mesmo 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). Usava poças de piranha derretidas para dar liga aos seus pigmentos. Pintava sobre sacos de aniagem. Mostrou-me um ancião de cara verde que havia pintado. Eu disse: mas verde não é a cor da esperança? Como pode estar em rosto de ancião? A minha cor é psíquica — ele disse. E as formas incorporantes. Lembrei que Picasso depois de ver as formas bisônticas na África, rompeu com as formas naturais, com os efeitos de luz natural, com os conceitos de espaço e de perspectiva, etc etc. E depois quebrou planos, ao lado de Braque, propôs a simultaneidade das visões, a cor psíquica e as formas incorporantes. Agora penso em Rômulo Quiroga. Ele foi apenas e só uma paz na terra. Mas eu vi latejar rudemente nos seus traços milagres de Klee. Salvo não seja.

As lições de R.Q.

Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):

A expressão reta não sonha.

Não use o traço acostumado.

A força de um artista vem das suas derrotas.

Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro.

Arte na tem pensa:

O olho vê, a lembrança revel, e a imaginação transvê.

É preciso transver o mundo.

Isto seja:

Deus deu a forma. Os artistas desformam.

É preciso desformar o mundo:

Tirar da natureza as naturalidades.

Fazer cavalo verde, por exemplo.

Fazer noiva camponesa voar — como em Chagall.

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

Até já inventei mulher de 7 peitos para fazer vaginação comigo.

(BARROS, 2004, p. 74)

Como podemos observar trata-se de um poema metalinguístico. Já o título do poema é sugestivo de um aprendizado, as “lições” vêm de um artista, mas não de um poeta e sim de um pintor, “Rômulo Quiroga”. Tais “lições” retomam o caráter didático que a poesia de Barros assume em certas passagens, quando o eu lírico apresenta ensinamentos sobre a arte poética e sobre a proposta poética barroseana. A esta didática Carpinejar (2001) chama “pacto” e associa à “teologia do traste”, conferindo um caráter impositivo a esses direcionamentos de interpretação que aparecem nos metapoemas e nos paratextos.

O poema retoma uma discussão constante na lírica de Barros, qual seja a de que o artista precisa abandonar a produção estereotipada e o lugar comum, deve buscar o sonho, a imaginação, a fantasia (“A expressão reta não sonha”) e deixar de lado a lógica e a racionalidade. A utilização do imperativo deixa claro a intenção didática do poema (“**Não use** o traço acostumado”). Assim, o eu lírico, que diz ter aprendido de um pintor, trata de transmitir os conhecimentos adquiridos por meio da metapoesia. É interessante notar o intertexto religioso ligado ao provérbio popular “Deus escreve reto por linhas tortas”. O artista, ao buscar a expressão “torta”, o “traço não acostumado”, aproxima-se de Deus no ato criador.

Os versos quatro e cinco são ainda afirmações prescritivas de como deve comportar-se o artista. É interessante a utilização do vocábulo “artista” que amplia a questão a todos os campos artísticos, não se limitando apenas à poesia.

O poema todo prega mudanças de paradigma. O verso quatro, por exemplo, afirma que a derrota pode conduzir à grande arte. A derrota também representa a constante busca de um ideal que, como tal, talvez não seja alcançado, mas cuja busca rege a vida do artista. Além disso, as “derrotas”, numa nítida inversão de valores, podem ser interpretadas como uma opção de artista, tornar-se derrotado, negando os valores sociais do “sucesso”, do “progresso”, da “glória”. Como vimos no poema anterior, a voz lírica barroseana não busca nem mesmo a “inglória perfeita”.

No verso cinco aparece a palavra “voz”, que identifica pela primeira vez que se trata de um discurso sobre a lírica, identificada com o canto do pássaro, como frequentemente acontece na poesia de Barros. A “alma atormentada” do artista faz lembrar o quadro de Klee, *A máquina de chilrear*, apresentado anteriormente, ao aproximar-se de seus pássaros desesperados. Os artistas, assim como os pássaros de Klee, inseridos da Máquina do tormento não tem outra saída a não ser emitir o seu “canto”.

O poema nos oferece outros posicionamentos marcantes da obra poética de Barros, relacionados a sua proposta de subversão da poesia tradicional, como por exemplo o expresso no sétimo verso (“Arte não tem pensa:”). É interessante notar que o verso termina em dois pontos, o que indica uma explicação que virá logo seguida. A partir do verso oito o poeta oferece essa explicação.

A função do artista é observar (“O olho **vê**...), rememorar (“...a lembrança **revê**...”) e, o mais importante, imaginar (“...a imaginação **transvê**.”). Pode-se perceber que os verbos seguem uma gradação, partindo de “**vê**” (presente); “**revê**”, associado ao

passado por dois aspectos, primeiro porque associado à lembrança, depois por ser formado por prefixação; e, o resultado da gradação, o verbo **“transvê”**, que adquire uma conotação de “ir além” devido ao prefixo “trans”, utilizado na formação de vocábulos como “transalpino”, “transatlântico”, “transpor”, dentre outros, está também associado à “imaginação”. No verso nove o eu lírico ratifica: “é preciso transver o mundo”.

A partir do verso dez o eu lírico procede a mais uma explicação, dessa vez do seguimento anterior (expresso nos versos oito e nove). Novamente aparece o imperativo, no verbo **“seja”**. Agora a reflexão atinge o aspecto formal. O artista é visto não em oposição à criação divina, mas novamente é aproximado da divindade pelo poder de transformar. “Deus deu a forma”, isto é, a base para o trabalho do artista, que tem a função de “desformar”. Ao reorientar o poema na direção da forma o poeta reaproxima-se da pintura, o que fica evidente nos versos 14 e 15.

Merecem destaque, ao longo do poema, os neologismos “transver” e “desformar”. O neologismo na sua essência é uma negação de aceitação da língua em seu estado “acostumado”, isto é, uma negação das limitações impostas pela língua. O neologismo revela uma intenção de transgressão do uso rotineiro da linguagem.

Os versos 16 e 17, por estarem graficamente dispostos em separado do restante do poema, representam uma possível conclusão da argumentação estabelecida ao longo do poema. O vocábulo “agora” indica momento posterior ao aprendizado proposto no início do poema. Na última estrofe merece destaque a palavra “inventei”, reafirmando o caráter imaginativo da poesia.

Se o corpo do poema não deixa claro de quem é a voz imperativa a ditar uma poética, a nota de rodapé reforça a “suposta” figura autoral. O próprio ato de instituição da nota de rodapé revelaria a presença e decisão de um autor. Daí o paradoxo que resulta na reflexão sobre a autoria.

Interessante o fato de que a nota é introduzida com o intuito de insinuar a participação do próprio poeta. Ao introduzir elementos como “Picasso e Klee”, pintores da predileção do poeta e “Corumbá”, cidade onde o poeta passou parte de sua infância, poderíamos entender que aqui quem fala é o próprio autor empírico, intrometendo-se no interior do poema por meio da nota, contudo uma avaliação mais cuidadosa possibilita perceber que o eu lírico joga com a função da autoria e, que na verdade trata-se de discurso lírico, preparado para enganar, levando a uma confusão intencionalmente preparada.

A nota ao introduzir termos como “rompeu” e “quebrou”, retoma a preocupação subversiva da voz lírica. A nota relaciona as inovações introduzidas por Picasso na pintura ao fazer poético. Novamente é realizado um intertexto com a pintura. O pintor cubista Picasso é visto como o ideal artístico, devido ao seu pensamento vanguardista, devido às suas “formas incorporantes”, ao rompimento “com as formas naturais”, com os “efeitos de luz natural” e “com os conceitos de espaço e perspectiva”.

No final da nota a voz lírica retoma a figura de Rômulo Quiroga, de quem o traço (lembrando a figura divina) é associado aos “milagres de Klee”. Novamente fica evidente que a arte é percebida como algo semelhante ao ato divino da criação de todas as coisas. O artista, assim como Deus, realiza “milagres” por meio da arte.

Em todas essas notas percebe-se o projeto estético de embaralhamento das instâncias que participam na escritura do poema. Como está escrito no poema “O poeta”, do livro *Ensaio fotográficos* (2000, p. 47): “Vão dizer que não existo propriamente dito. / Que sou um ente de sílabas.”. Este reconhecimento daquilo que Barthes nomeia a “destruição de toda voz” é muito coerente com uma poesia cujo eu lírico se expande e simula uma multiplicidade de vozes. Como vimos, projetando-se nos espaços que deveriam ser ocupados pela função autoria e utilizando-se de personagens-máscaras, o eu lírico realiza um jogo teatral que agrega maior complexidade à poesia de Manoel de Barros e a torna ainda mais hermética devido ao labirinto que a paratextualidade estabelece.

No próximo capítulo analisarei as entrevistas como paratexto perfeito da poesia de Barros. O poeta, que concede a grande maioria de suas entrevistas por escrito, utiliza as entrevistas como extensão da obra de arte, como paratexto que comenta e insere novas problemáticas relativas às questões poéticas e permite uma reflexão sobre o papel desempenhado pela figura autoral e pelo autor empírico no estabelecimento da obra de um poeta.

3 *MISE EN SCÈNE*: A ENTREVISTA COMO PARATEXTO POÉTICO

[...] eu sou esquivo porque posso ser esquivo; porque não quero estar à mão de ninguém e não dependo de ninguém - sendo esse o orgulhar-se mais refinado. Que se disfarça com a máscara da virtude oposta, ou seja, da humildade. Então, em verdade, esse negócio de dizer, “eu só agüento o esquecimento” é maneira de se exaltar. Esse desejo de apagar-se é, no fundo, um incêndio de orgulho.⁶⁸

A valorização da figura autoral, surgida devido ao romance burguês, e a ênfase na individualidade são fenômenos que se fortaleceram na modernidade. A imprensa escrita e as novas mídias possibilitaram a publicidade da pessoa do autor empírico e a construção de seu prestígio nos círculos de leitores e espectadores. A entrevista literária ganhou muito destaque junto à mídia especializada por possibilitar o contato direto com a “fonte da obra”, o “criador” literário. Parte do âmbito do privado, o processo de criação literária poderia ser revelado em todas as suas minúcias por meio do testemunho daquele que é o grande responsável pelo seu acontecimento, o autor. A figura autoral aparece como “autoridade” que revela possibilidades de interpretação da obra a partir de instâncias que não são acessíveis pela própria obra, que são exteriores a ela e não estão disponíveis aos leitores. O reconhecimento dessa possibilidade permite uma nova instância de criação, o testemunho do escritor é também ambiente de criação e confirmação da obra literária.

A entrevista com o autor permite construir a figura autoral e estabelecer uma “aura”⁶⁹ sobre o homem-escritor. A “aura” é estabelecida por meio de uma confusão entre a instância autoral e o eu empírico do escritor. Os leitores começam a não diferenciar os limites entre a obra e a biografia do escritor. A “aura” pertencente ao conceito do belo artístico é transferida para a pessoa do escritor, de maneira que se produz uma idolatria desmedida, que chega quase a uma mística religiosa, ao culto do

⁶⁸ BARROS, M. de. Manoel de Barros: Caminhando para as origens. Disponível em: http://www.douradosinforma.com.br/entrevistas.php?id_ent=33. Acesso em: 22 de fevereiro de 2012. Entrevista concedida a Bosco, Cláudia Trimarco e Douglas Diegues.

⁶⁹ Num sentido desdobrado do conceito benjaminiano do termo, “aura” se refere aqui a uma romantização da figura autoral, ao culto do artista como gênio criador, aos desdobramentos da reação passional de um público leitor, denominada aqui de *páthos*. O *páthos*, elemento da tradição retórica, como se verá mais adiante, permite o estabelecimento de um mito em torno do homem escritor. Benjamin decretou a perda da aura, mas ainda permanecem resquícios dela. Cf. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

criador⁷⁰. A consciência dessa construção da imagem pública transparece na citação de Barros. A entrevista permite a encenação, o desempenho de uma função que toma forma por meio dela (disfarce e máscara). Barros demonstra estar ciente das peculiaridades da relação ficção/realidade, ao realizar um jogo de ditos e não ditos, insinuando a encenação de um papel em que representaria um tipo “esquivo”. A constante repetição desse tipo “esquivo”, como veremos, é uma retomada de seu ideal poético, isto é, sua concepção de poesia, uma busca de transformar as entrevistas num paratexto que continua e expande a obra literária, e que mescla e confunde âmbitos diferentes do processo de criação.

A entrevista permite o embaralhamento entre os fatos biográficos, isto é, a faceta empírica do autor, sua pessoa física, e os fatos ficcionais, ou seja, a instância autoral que se cria por meio da poesia. De um lado o homem, do outro o “ser lettral”. Ela permite também reescrever a biografia, tornar a vida diferente daquilo que ela foi de fato, criar uma “aura”. Como gênero autobiográfico, a entrevista atua no sentido de ficcionalizar a biografia, permite alterar os dados e estabelecer novos dados, ainda que esta não seja sua proposta explícita. Como afirma Nathalie Sarraute, citada por Arfuch (2010, p. 217):

Sempre há um *mise en scène*, um desejo de se mostrar sob certa luz. Somos tão complexos e temos tantas facetas que o que me interessa da autobiografia é o que o autor quer que eu veja. Quer que eu o veja de certo modo. Isso é o que me diverte. E sempre é falso. Não gosto nem um pouco de Freud e detesto a psicanálise, mas uma das afirmações que sempre me pareceram muito interessantes e verdadeiras é que todas as autobiografias são falsas.

Manoel de Barros utiliza a entrevista como suposto ambiente de retomada de sua biografia, assim como sua poesia apresenta aspectos que já foram definidos como autobiográficos⁷¹. Contudo, como Combe (2010), não acredito na possibilidade de uma poesia ou mesmo de uma prosa poética autobiográfica⁷², mas é possível mesclar, por meio da entrevista, poesia e vida, autor e eu empírico.

⁷⁰ Segundo Curtius, “Quando chamamos um poeta de criador, estamos empregando uma metáfora teológica”. (1996, p. 198). O princípio básico dessa afirmativa é o de que Deus é o primeiro criador. O uso dessa metáfora só foi realizado pela primeira vez durante a Idade Média.

⁷¹ Em sua dissertação de mestrado Andrea Linhares analisa o livro *Memórias inventadas*, que define como sendo uma escrita autobiográfica. Para mais leituras sobre poesia e autobiografia conferir Teixeira (2005) e Souza (1999).

⁷² Pelo menos não no sentido estrito, como testemunho daquilo que realmente aconteceu ou daquilo que não é ficcionalizado. A autobiografia é “um relato fictício cuja 'autenticidade' estará dada somente pela

Observe-se um poema de Barros, que aponta na direção de uma duplicidade essencial do processo de criação literária:

Os dois

Eu sou dois seres.
 O primeiro é fruto do amor de João e Alice.
 O segundo é lettral:
 É fruto de uma natureza que pensa por imagens,
 Como diria Paul Valéry.
 O primeiro está aqui de unha, roupa, chapéu
 e vaidades.
 O segundo está aqui em letras, sílabas, vaidades
 frases.
 E aceitamos que você empregue o seu amor em nós.
 (BARROS, 2004, p. 45)

Neste poema podemos perceber que o eu lírico reconhece as duas facetas da criação poética, o ser físico daquele que escreve e o ser que se cria por meio da poesia, do ambiente ficcional. Contudo, é interessante observar que a palavra “vaidades” aparece nos dois versos, nas duas descrições desses seres empírico e ficcional, insinuando que os limites entre realidade e ficção não são tão claros como poderia se supor.

A duplicidade do sujeito relembra o conceito de fragmentação, tão caro à poesia moderna e à poesia contemporânea, que constitui o modelo de eu lírico proposto por Combe (2010), tensionado entre o “si” e o “outro”⁷³. O “eu impessoal” permite um distanciamento entre eu lírico e autor. Contudo, a “dupla visada” cria uma ambiguidade entre as vozes, retoricamente o autor se insinua no interior do poema, deixando de ser elemento externo para participar na constituição do poema como voz secundária ou mesmo confundindo-se com a voz central.

Segundo Foucault⁷⁴ a “unidade de estilo”, isto é, a autoria, é continuada de um livro para o outro, constituindo a obra de cada escritor. Além disso, a figura autoral é constituída por meio de uma “operação complexa que constrói certo ser racional” (2006,

promessa que seus signos paratextuais – 'autobiografia' – fazem ao hipotético leitor.” (ARFUCH, 2010, P. 134). Segundo Nathalie Sarraute “sempre há um *mise en scène*, um desejo de se mostrar sob certa luz. Somos tão complexos e temos tantas facetas que o que me interessa da autobiografia é o que o autor quer que eu veja.”. Por isso afirma que “todas as autobiografias são falsas”. (*apud* ARFUCH, 2010, p. 216).

⁷³ Em seu estudo, intitulado “A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”, Dominique Combe argumenta a favor de uma nova abordagem do fenômeno da lírica, que garanta seu direito à investigação estética e à ficção, bem como sua objetividade na representação.

⁷⁴ FOUCAULT, M. *O que é um autor?*. Lisboa: Vega, 2006.

p.51). Na poesia de Barros a construção deste “ser racional” vai se constituindo à medida em que a voz lírica se mascara de autor nos poemas, insinuando-se nas notas de rodapé, epígrafes e outros paratextos, ao mesmo tempo em que constrói por meio das entrevistas que o poeta concede uma *persona* autoral que se confunde com o seu eu lírico e reproduz aspectos de sua proposta poética, ao mesmo tempo em que retoma passagens dos poemas.

Devido à construção intencional deste ser racional nas entrevistas, gênero cuja expectativa de público situa no âmbito autobiográfico, a figura autoral começa a ser confundida em grande medida ao eu empírico do poeta. Por meio do jogo constante entre biografia e ficção embaralham-se os limites entre o homem e o ser letral.

A instância autoral ultrapassa o sujeito empírico pois é composta também por um conjunto de elementos extratextuais e paratextuais, dentre os quais podemos destacar a entrevista (em todas as suas formas, escrita, em áudio ou filmada), depoimentos, palestras e aparições públicas em geral.

Segundo Marcela Ferreira Medina de Aquino, a instância autoral na poesia de Barros é formada como um mosaico

para o qual contribuem a academia, a crítica jornalística, o público e o próprio Manoel de Barros, que não se furta a compor, ao longo desses anos em que se tornou figura tão importante de nossas letras, uma imagem peculiar de si, que pode ser entrevista e montada a partir de sua obra tanto quanto de suas palavras diante das câmeras (escassas palavras) e nos seus momentos de generosidade aos ávidos jornalistas e poetas que o entrevistam. (2010, p.187)

De fato, ao longo de sua carreira literária Barros concedeu muitas entrevistas, além daquelas realizadas por pesquisadores de sua obra, que sempre tiveram acesso ao poeta, o qual se mostra sempre receptivo aos leitores-entrevistadores, ao contrário de seu posicionamento em relação às entrevistas gravadas.

Em linhas gerais, as entrevistas de Barros se realizam na forma escrita, enviam-lhe as perguntas, que são respondidas a tempo e a gosto do poeta, após elaboração e reelaboração, evitando assim aquilo que o poeta chama de “rascunho” ou “imperfeição”, ou seja, a fala espontânea⁷⁵. O que demonstra certo perfeccionismo que não combina com a sua imagem de “fala torta” e pouco elaborada. Nessas entrevistas Barros sempre

⁷⁵ “Porque eu gosto de ser recolhido pelas palavras. E a palavra falada não me recolhe. Antes até me deixa ao relento. O jeito que eu tenho de me ser não é falando; mas escrevendo. Palavra falada não é capaz de perfeito. E eu tenho orgulho de querer ser perfeito.” (BARROS, 1990j, p. 312)

introduz as suas reflexões sobre poesia, mesmo quando preciso desviar-se em suas respostas e não atingir a exatidão necessária. A entrevista funciona, assim, como um formato de exposição e reforço da obra poética, elemento de publicidade paralelo ao livro, além de permitir o desdobramento de algumas questões e reflexões caras à sua poesia.

3.1 Os “deslimites” do gênero entrevista

Segundo Roland Barthes, a entrevista é “essa fala que inutilmente reduplica a escrita”⁷⁶. Nesse sentido, como gênero, ela inclui-se num entremeio muito interessante para os estudiosos da literatura, porque revela elementos que possibilitam uma melhor compreensão da obra literária. Além disso, por ser um gênero autobiográfico, sem perder o elemento ficcional suposto em toda narrativa, ela permite o estabelecimento de características autorais, isto é, a construção de uma figura autoral.

Em seu fulcral estudo sobre o tema, Leonor Arfuch posiciona a entrevista entre outros gêneros autobiográficos modernos: “entrevistas, conversas, perfis, retratos, anedotários, testemunhos, histórias de vida, relatos de autoajuda, variantes de *show – talk show, reality show...*” (2010, p.15). A entrevista permite contar a vida “a várias vozes”, tecendo a identidade de um escritor, por meio da relação dialógica. Mas a vida que se conta não é senão existência imaginária daquilo que denominamos “autor”, isto é, a construção biográfica da entrevista é impura, nela mesclam-se elementos biográficos e ficcionais, sua “sinceridade” é somente aparente.

Philippe Lejeune, em seu importante estudo *O Pacto Autobiográfico* (1975), situa a origem da entrevista na imprensa francesa no ano de 1884. Sua datação recente, associada ao surgimento de uma gama variada de gêneros autobiográficos, revela que o

⁷⁶ *Apud* ARFUCH, L. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2010. Em *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo* (2001), escreve Barros que “Lacan entregava aos poetas a tarefa de contemplação dos restos. / E Barthes contemplava: contemplar os restos é narcisismo.” (2010, p. 400), interessante citação, já que escreve Barthes sobre o intelectual: “Eu diria pela minha parte que eles são antes o resíduo da sociedade. O resíduo no sentido estrito, quer dizer o que não serve para nada a menos que seja recuperado. Há regimes que se esforçam justamente por recuperar esses resíduos que nós somos. Mas, no fundamental, um **resíduo** não serve para nada. Num certo sentido, os intelectuais não servem para nada. [...] O resíduo orgânico prova o trajeto da matéria que conduz a ele. O resíduo humano, por exemplo, prova o trajeto nutritivo. Pois bem, o intelectual, prova um trajeto histórico de que ele é de algum modo o resíduo. Ele cristaliza, sob a forma de resíduo, pulsões, desejos, complicações, bloqueamentos que pertencem provavelmente a toda a sociedade. Os otimistas dizem que o intelectual é uma “testemunha”. Eu diria antes que ele é apenas um ‘traço’.” (BARTHES, Roland. **O grão da voz**. Lisboa: Edições 70, 1982. Entrevista concedida a Bernard-Henri Lévy, grifos meus).

interesse exacerbado pelo “sujeito” é fenômeno moderno, o qual pode ser associado diretamente à ascensão do individualismo burguês.

Um aspecto interessante da entrevista é que ela não se constitui num diálogo simples, numa interação que se limita a entrevistado e entrevistador, já que há um terceiro elemento nesta relação, o leitor. Assim, aquele que é entrevistado se dirige não somente ao entrevistador, mas àquele que não estando presente no momento da enunciação, recebe o discurso num momento posterior. Aquele que fala espera, no porvir, uma audição virtual, em vias de acontecer. O leitor não pode intervir no curso da entrevista, já que não está presente no momento em que ela se realiza, diferentemente do entrevistador, que muitas vezes é quem decide os rumos que a conversa vai tomar.

Quando a entrevista se realiza por escrito existe um fator de reelaboração que torna o fenômeno ainda mais interessante. Devemos entender que quando a entrevista de um escritor, isto é, sua fala, chega ao interlocutor final, talvez já não seja mais totalmente pertencente àquele escritor, trata-se de uma nova construção, na qual entram outras vozes, sendo o entrevistador responsável, muitas vezes, por interferir no discurso do autor. Algumas vezes o entrevistador insere no corpo do texto alguns trechos de poemas com o intuito de associar a fala do escritor à obra poética. Nesses casos a entrevista toma proporções de um novo texto ficcional cujos limites não estão muito claros.

Além disso, vale destacar que a entrevista por escrito perde aquela espontaneidade da fala, introduzindo-se no campo da criação artística, devido à elaboração e reelaboração intencional da linguagem que o escritor realiza, e, como foi dito anteriormente, Barros considera este aspecto o mais interessante e produtivo da entrevista por escrito, o que se perde naquela que é gravada ou transcrita.

A maior parte da expectativa do público leitor não pode ser assegurada na entrevista por escrito: espontaneidade das respostas, sinceridade do entrevistado, enfoque no biográfico, expressão da realidade, dentre outros aspectos.

3.2 Entrevista/autobiografia/subjetividade em Barros

As “ações” também dão ser ao poeta, seus depoimentos e atitudes podem contribuir para a construção de sua imagem autoral. Por meio de uma atitude arreada e um comportamento diferente da maioria dos escritores, no que diz respeito à sua relação

com a mídia, Manoel de Barros constituiu uma imagem pública muito peculiar, entremeada de uma duplicidade, de uma contradição entre o mostrar-se e o esconder-se.

Como nos diz Foucault, o autor atua como uma “função classificatória”. O nome de um autor permite “reagrupar um certo numero de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros.” (p. 13), caracterizando uma certa maneira de ser do discurso. A figura autoral também é definida pelas atitudes e depoimentos do homem empírico, uma vez que eles atuam na definição de uma certa visão do público leitor, que não se preocupa com os limites.

Segundo José Castello, estudioso da obra de Barros e um de seus raros entrevistadores:

Ao responder a entrevistas por escrito, Manoel de Barros **transformou as entrevistas em um gênero literário**, tão digno quanto qualquer outro. Era essa, agora, a herança que me massacrava, mas também me fazia avançar.⁷⁷

Um fato interessante sobre o poeta é o de que não aceitava, inicialmente, conceder entrevistas gravadas⁷⁸, somente permitia responder entrevistas por escrito. O poeta afirma que a palavra falada não “permite rascunho”, por isso diz: “não falo com máquina (gravador). Além do mais, tenho o direito de querer ser perfeito. Entrevista, só por escrito”⁷⁹.

Mediante a leitura de suas entrevistas é possível perceber a reafirmação de uma proposta teórica da poesia e o desenvolvimento de uma *persona* autoral. Em entrevista concedida a Kelcilene Silva, Barros escreve que:

As reflexões que faço nas minhas **entrevistas por escrito** mais me encobrem do que revelam. **Respondo as perguntas pensando em compor um objeto artístico.** Às vezes não consigo, mas é assim que eu gostaria que fosse. **Ao pensar nas entrevistas por escrito sempre imagino que ela possa ser uma peça de criação e não uma peça de informação.** Eu também gosto de escrever o silêncio.⁸⁰

⁷⁷ BARROS, M. Manoel de Barros faz do absurdo sensatez. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/castel11.html>. Acesso em 22 de fevereiro de 2012. Entrevista concedida a José Castello. (grifo meu)

⁷⁸ Com o tempo o poeta, após muita insistência, permitiu uma exposição maior, o que permitiu a realização de dois documentários com entrevistas filmadas. Os documentários são Caramujo-Flor (1988), de Joel Pizzini, e Só dez por cento é Mentira (2008), de Pedro Cezar.

⁷⁹ Entrevista concedida a Kelcilene Grácia da Silva.

⁸⁰ BARROS, M. O Poeta Revela “Uma Forma Erótica de Estar Com As Palavras”. Entrevista concedida a Kelcilene Grácia da Silva. In: **Diário Regional**. Ituiutaba, 31/janeiro/2003.” (p.57-58). (grifos meus)

Pode-se perceber nesta citação dois aspectos interessantes. O poeta revela que suas entrevistas assumem um caráter excepcional porque “encobrem” as informações sobre o entrevistado e criam uma ambiguidade entre real e ficcional. Por outro lado, constituem-se num paratexto da obra poética, na medida em que deixam de ser “peça de informação” e passam a ser peça ficcional e de reafirmação de sua proposta poética.

Por tratar-se de um gênero autobiográfico, o “horizonte de expectativa” da entrevista com escritores é de certa forma bem limitado. Espera-se que o escritor fale sobre seus dados biográficos de maneira sincera e não que o texto se apresente como um objeto artístico. O fato de que as entrevistas de Barros são concedidas em sua maioria por escrito reforça a sua característica de elaboração e invenção.

Segundo Paulo Leminski, todo escritor cria uma *persona* para assumir a autoria de sua obra. Assim, escreve que “entre a vida e a obra, há uma mediatização que é a primeira obra que todo artista tem que criar, a sua *persona*, o seu personagem, que você quer encarnar. É esse personagem que será o emissor da tua obra” (1997, p. 298). Dessa forma, percebe-se que o processo de estabelecimento da figura autoral também é ficcional, cada escritor cria seus personagens e também seu autor-personagem, o seu *duplo*.

Barros realiza a fusão entre o texto teórico e a poesia, criando uma metapoesia que discute os diversos aspectos da fazer poético, ao mesmo tempo em que promove a entrevista de gênero autobiográfico a peça ficcional:

Me parece que olhando para os cacos, pelos destroços, pela escória eu estaria tentando juntar fragmentos de mim mesmo espalhados por aí - . Estaria me dando a unidade perdida. E que obtendo a redenção das pobres coisas eu estaria obtendo a minha redenção. (BARROS, 1990m, p. 333)

Em suas entrevistas, elaboradas e reelaboradas por escrito, de forma inovadora repete trechos e cita a própria obra poética, mesclando poesia e entrevistas, poemas e paratextos, ficção e autobiografia. Assim, em um entrevista escreve: “Não gosto da palavra acostuada.”⁸¹, o que é a citação integral do seguinte verso: “Não gosto da palavra acostuada.” (2004, p. 71). Em outra passagem de sua obra poética repete-se ainda uma vez: “Não use o traço acostuada.” (2004, p. 75). Desta maneira, o poeta utiliza a entrevista como paratexto que repete, ratifica e desdobra a poesia.

⁸¹BARROS, M. Manoel de Barros: (Des)criador de palavras. Disponível em <http://demora.wordpress.com/2008/03/18/entrevista-manoel-de-barros-descriador-de-palavras/>. Acesso em 27 de março de 2012. Entrevista concedida a Paulo César-Alves.

O poeta, ao longo de sua carreira pública – digo isso pensando na relativa fama e reconhecimento que adquiriu a partir dos anos 80⁸², insistentemente construiu e reforçou uma imagem, uma *persona* pública, uma figura autoral. Esta imagem pública foi fortalecida por sua obra poética, uma vez que as entrevistas eram uma reduplicação da escrita, como nos disse Barthes e como se pode observar nos exemplos citados acima.

A partir de agora abordarei alguns aspectos temáticos das entrevistas que possibilitam a utilização destes textos, as entrevistas, como ferramenta de exposição e continuação da obra poética.

3.2 Entrevistas: teologia e pacto

Em sua dissertação de mestrado, intitulada “Teologia do traste, a poesia do excesso de Manoel de Barros”, Fabrício Carpinejar⁸³ realiza uma reflexão sobre o “pacto de leitura”⁸⁴, segundo ele necessário e exigido pela poesia de Barros, o qual constitui-se de uma negação da verossimilhança e num ato de fé. Tal pacto seria induzido por aquilo que Carpinejar nomeia de “teologia do traste” (2001, p. 21). Para este estudioso, o autor impõe uma interpretação ao leitor, “catequiza”, isto é, “passa uma lição religiosa”, ao mesmo tempo em que procura transmitir uma “sabedoria”. Carpinejar afirma que a poética de Barros atua como um discurso quase religioso⁸⁵. Assim, pode-se perceber a insinuação de uma reflexão importante, a construção de um discurso sobre poesia, a “lição” ou “sermão”, e de uma interpretação de sua poesia que é cuidadosamente construída por Barros em seus paratextos.

Desta forma, poderíamos apontar um projeto teológico de Barros que se baseia em uma didática ou, seria melhor dizer, numa retórica didática, isto é, um discurso de

⁸² Sua popularidade tomou proporções maiores com o passar dos anos. Segundo Aquino (2010, p. 183), Barros recebeu a alcunha de “maior vendedor de livros de poesia do Brasil” por haver ultrapassado a marca de um milhão de exemplares vendidos.

⁸³ CARPINEJAR, F. Teologia do traste: a poesia do excesso de Manoel de Barros. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2001.

⁸⁴ O conceito do “pacto”, amplamente discutido na teoria literária, foi criado por Philippe Lejeune (1980). O que o teórico define como “pacto autobiográfico” é uma espécie de contrato estabelecido entre autor e leitor baseado num comprometimento com uma apresentação sincera da vida. De sua parte, o leitor procura verdades que possam ser confirmadas perante o testemunho extratextual, isto é, extraliterário ou extraficcional do autor.

⁸⁵ A Teologia (do grego θεός, transl. *theos* = “divindade” + λόγος, *logos* = “palavra”, por extensão, “estudo”) é uma ciência ou ramo do conhecimento que estuda a relação estabelecida entre os homens e seus deuses, isto é, a religiosidade.

persuasão que busca convencer o leitor a seguir determinados vieses interpretativos. Lembremos que todo discurso apresenta argumentação, isto é, elementos de persuasão, o que não poderia ser diferente em relação à poesia.

Carpinejar insiste na definição de uma “teologia” devido à recorrência, na poesia de Barros, de temáticas e referências do discurso religioso. A intertextualidade⁸⁶ com o discurso religioso, proveniente de várias fontes, é frequente na poesia do autor mato-grossense. Em seus poemas encontramos diversas ocorrências deste discurso: “Eu sou beato em violetas.” (2004, p. 57); “Ateu é uma pessoa capaz de provar cientificamente que não é nada. Só se compara aos santos. Os santos querem ser os vermes de Deus.” (2004, p. 70); “Quero cristianizar as águas” (1998, p. 11); “Mano Preto não tinha entidade pessoal, só coisal. (Seria um defeito de Deus?)” (2004, p. 15); “Quem ama exerce Deus...” (2004, p. 29); “Deus deu a forma.” (2004, p. 75); entre outras. Há também citações diretas ou indiretas da bíblia: “É a voz de Deus que habita nas crianças, nos passarinhos / E nos tontos. / A infância da palavra.” (2010q, p. 455); “Pote Cru é meu Pastor. Ele me guiará” (1998, p. 25); “A gente comunga é sapo / Nossa maçã é que come Eva” (1990g, p. 213); “De forma que sujos de suas obras, como se lê no Eclesiastes” (1990h, p. 263); “Já posso amar as moscas como a mim mesmo” (1998, p. 11); de nomes de personagens bíblicos (Jó, Gedeão, Adão, Eva,); de personagens da tradição católica (Agostinho, Paulo, Jerônimo, Tomás de Aquino, Francisco de Assis⁸⁷); referências a datas/feriados cristãos (Pentecostes); de figuras religiosas (padres, frades, sacristãos); dentre outras.

Outra grande incidência são as citações do Pe. Antônio Vieira, em poemas e paratextos, cuja presença é essencial para a compreensão da construção de sua figura autoral. Vieira, grande orador e retórico, atua como reforçador de algumas tendências de sua poesia, dentre elas a valorização da imagem poética, da pesquisa linguageira e da construção frasal. Outro importante aspecto é a ênfase no fator persuasivo da retórica, presente em sua poesia e em seus paratextos (dentre eles as entrevistas). Este elemento retórico permite o estabelecimento de alguns traços marcantes de sua poesia, como a voz lírica que simula a participação da figura autoral nos poemas por meio dos paratextos (notas de rodapé, prefácios, epígrafes, dentre outros) e que é constituída,

⁸⁶ Como definido por Julia Kristeva (1974), nenhum texto se escreve no vazio, “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*.” Assim, os textos literários são escritos em um diálogo constante com diversos tipos de textos.

⁸⁷ Evitei certos usos tradicionais (“São” e “Santo”) cuja ausência talvez faça com que os nomes soem de maneira estranha, tão acostumados estamos às imposições de um país majoritariamente católico-cristão.

definitiva e convenientemente, por meio de um paratexto marcado por características autobiográficas, de oratória e *performance*, a entrevista.

No poema inicial da segunda parte do *Livro sobre Nada*, após citar Vieira⁸⁸, Barros escreve “Prefiro as linhas tortas, como Deus.” (2004, p. 39). A citação de Vieira serve duplamente, enfatizar a construção frasal e imagética, ao mesmo tempo em que introduz discurso teológico. Vieira constrói seus sermões à maneira de Cristo, por meio de imagens bíblicas e associações com parábolas. Assim, reforça-se a associação fundamental entre a poesia e uma pulsão místico-religiosa, metafísica, existente na poesia de Barros.

Observe-se que Barros cita Vieira diversas vezes em suas entrevistas:

Porque meu gozo não é fazer verdades, mas fazer frases. Aprendi isso com Vieira. Vieira às vezes conspurcava as suas crenças para fazer uma boa frase. Repara que nos meus livros eu não tenho assunto. Eu só tenho frases.⁸⁹

O poeta insiste na ausência de assunto, de conteúdo, quando na verdade o objetivo dos sermões é a persuasão que só é obtida por meio da elaboração da linguagem em consonância com a temática teológica.

Em outra passagem volta a citar o pregador:

Eu tive a sorte de conhecer um professor, padre Ezequiel, um homem culto e de espírito aberto, que marcou profundamente minha formação. Quando eu tinha 13 anos, ele me deu para ler um livro do padre Vieira. Fiquei alucinado. Vieira despertou em mim o gosto pela frase, pela sintaxe, pela construção sofisticada. Vieira não tinha o menor apreço pela verdade, ele gostava é da frase. Se você quiser tornar-se cristão lendo Vieira, não se tornará. Se quiser tornar-se escritor, poderá tornar-se [...] Lendo o Vieira, descobri que qualquer palavra pode tornar-se poética, desde que você a coloque no lugar certo. Com o Vieira aprendi o valor da construção na poesia. Até hoje eu o leio todos os dias.⁹⁰

Observe-se que o Vieira de Barros é elemento que reforça sua proposta poética. Como nos diz Borges (1998), um escritor pode criar seus precursores, moldá-los à sua vontade, desconstruir e reconstruir seu legado da maneira que for mais conveniente.

⁸⁸ “O maior apetite do homem é desejar ser. Se os olhos vêem com amor o que não é, tem ser.” (Padre Antônio Vieira, em *Paixões Humanas*).

⁸⁹ BARROS, M. O Poeta Revela “Uma Forma Erótica de Estar Com As Palavras”. Entrevista concedida a Kelcilene Grácia da Silva. In: **Diário Regional**. Ituiutaba, 31/janeiro/2003.” (p.57-58).

⁹⁰ BARROS, M. Manoel de Barros faz do absurdo sensatez. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/castel11.html>. Acesso em 22 de fevereiro de 2012. Entrevista concedida a José Castello.

O discurso religioso atua como argumentação persuasiva em duas frentes: oratória e retórica. Vieira é o exemplo perfeito da junção dos dois indivíduos, o orador e o retor. Barros, por meio de suas entrevistas, retoma a tradição da oratória. Suas entrevistas são discurso de convencimento do público leitor. Sua imagem pública de autor é uma construção retórica e ficcional.

Para Jacques Dubois (1980) a definição estabelecida por Valéry de que a poesia é “literatura conduzida ao essencial de seu princípio ativo” resultaria numa absorção da retórica pela poética. A poesia, por seu tratamento essencial da linguagem, sua construção cuidadosa da frase, apresenta-se como a herdeira natural da retórica.

Segundo Kibérdi-Varga “a tendência a associar a poética à retórica (...) repousa numa longa tradição” (*apud* Dubois et al., 1980, p.13). Ernest Robert Curtius, escreve que “nos tempos mais antigos, o poeta recitava sua própria obra. Só mais tarde se criou uma divisão de trabalho: os aedos declamavam poesias ‘feitas’ por outros.” (1996, p. 198). Tal afirmativa nos permite compreender, nas origens da poesia, uma realidade na qual o próprio poeta se investe da oratória poética. Nas entrevistas de Barros a obra poética vem à tona como em um declamação de poesia, daí a minha insistência na relação poesia/retórica, entrevista/retórica, por se tratar de um poeta que valoriza a construção frasal e discursiva em todas as suas manifestações, sejam elas o próprio texto poético ou a entrevista por escrito.

Acredito que a entrevista com escritores se apresenta como discurso retórico por simular uma situação real de diálogo, por simular uma voz que fala diretamente ao ouvinte, quando na verdade existe uma elaboração muito cuidadosa do texto. Ao realizar entrevistas somente por escrito Barros aproxima a fala da poesia, garantindo a perfeição da oratória. Como Vieira, que na preparação de seus sermões realizava a feitura de um texto escrito, que era posteriormente burilado à perfeição. Barros aproveita-se da entrevista naquilo que ela tem de performático, isto é, sua “espontaneidade”. Ao público leitor fica a ilusão do espontâneo, quando na verdade o texto foi escrito e reescrito, reelaborado até atingir o nível desejado.

Outro aspecto importante da entrevista é que ela realiza a “inclusão imaginária de um *terceiro* no diálogo, o destinatário/receptor” (2010, p. 155). Quando um escritor concede uma entrevista, sempre tem em mente o público leitor/espectador, assim dirige-se diretamente ao público, seu auditório. É essencial notar que Barros, em suas respostas, não se preocupa, algumas vezes, em responder à pergunta, desviando mesmo o tema daquilo que se esperaria como réplica. Isto serve como indício dessa intenção de

estabelecer uma continuação da obra poética, voltada ao convencimento do público leitor, resultando na frustração das expectativas da entrevista e no embaralhamento entre ficção e realidade.

Todo texto busca o convencimento de seu leitor, por isso poderíamos dizer que os procedimentos retóricos estão mais presentes em nossa realidade do se imagina. As entrevistas por escrito de Manoel de Barros seguem os três procedimentos da construção retórica, no intuito de convencer o público leitor. São eles o *éthos*, o *lógos* e o *páthos*.

O primeiro deles, e o mais importante – devido à ênfase que o escritor dedica à construção de sua figura autoral – é o *éthos*, a construção de uma “imagem de si, o caráter, a personalidade, os traços de comportamento [...]” (Meyer, 2007, p.34). A entrevista, por simular uma voz autoral que se dirige diretamente ao leitor/interlocutor, lembra a arte oratória, na qual “o *éthos* é uma excelência que não tem objeto próprio, mas se liga à pessoa, à imagem que o orador passa de si mesmo.” (Meyer, 2007, p.34). O “ser letral” ou “ser racional” (nos dizeres de Foucault) apresenta-se com as características que são inerentes ao texto ficcional.

Segundo Meyer:

o desenvolvimento do edifício retórico [...] recobre três grandes momentos: o *éthos* se apresenta ao auditório e visa captar sua atenção a respeito de uma questão, em seguida ele expõe o *lógos* próprio dessa questão, eventualmente apresentando o pró e o contra. E o orador conclui pelo *páthos*, pois dessa vez se trata de atuar no coração e no corpo do auditório, se possível agindo sobre suas paixões, em todos os casos sobre seus sentimentos, e mesmo sobre suas emoções. (2007, p. 48)

A busca da comoção que gera o convencimento pode conduzir a um embaralhamento entre os aspectos do real e do ficcional. Barros já afirmou que os leitores confundem seu “ser letral” e o homem escritor, são incapazes de encontrar a separação entre biografia e ficção. Isto aconteceu porque o escritor insistiu tanto na construção de uma instância autoral e a confusão dela com o homem real, que não há mais como separá-las. Aparentemente “esquivo”, Barros seria melhor qualificado na categoria apresentada por Arfuch (2010) do escritor “midiático”, “que administra tão bem sua imagem pública que acaba fazendo de sua vida sua obra” (p.218). Neste caso específico é a obra que toma conta da vida.

Atingindo o terceiro procedimento retórico, os leitores e os admiradores barroseanos se viram envolvidos por um *páthos*, elemento do irracional, do passional. Por isso o autor tem mais admiradores que leitores de fato⁹¹. Assim, como afirma Meyer, “quando estamos apaixonadamente enamorados, não distinguimos mais a diferença entre as qualidades do ser amado e tudo que de bom pensamos dele: nós o achamos maravilhoso, extraordinário etc., como se as respostas subjetivas desenhasssem as propriedades do próprio ser amado.” (2007, p. 37) Devido à complexidade de sua poesia, que contudo se apresenta *sermo simplex*⁹², como fala torta, gerando a ilusão de compreensão imediata e extrema simplicidade.

Os leitores/expectadores de Barros desenvolveram, devido à atuação da figura autoral, um *páthos*, um sentimento de admiração que não permite a crítica. Esse *páthos* se tornou possível mediante o *éthos* estabelecido pelo poeta por meio de poemas e entrevistas, de maneira que as imagens de escritor e autor se confundiram.

Um elemento importante da entrevista que se liga a esse aspecto do *páthos* é o ritual, por meio do qual o público supostamente consegue atingir o âmbito privado do criador, acessar a intimidade do escritor, sua biografia até então inacessível. Como se lê em Arfuch (2010) não existe intimidade de fato, é apenas ilusão de intimidade, que faz parte de uma “ilusão do pertencimento”. O horizonte de expectativa da entrevista faz crer que se tem acesso à “imediatividade do sujeito em sua *corporeidade*, mesmo na distância da palavra gráfica, a vibração de uma réplica marcada pela afetividade (a surpresa, a ira, o entusiasmo), o acesso à vivência mesmo quando não se fala da vida.” (2010, p. 154), quando na verdade, como podemos perceber nas entrevistas concedidas por Manoel de Barros, ela constitui-se em um texto que na maioria das vezes não está livre de ficção.

3.3 As máscaras e o mito

A poesia de Barros é marcada pela duplicidade em vários aspectos. A duplicidade temática: profano e sagrado, puro e impuro, sanidade e insanidade, ignorância e sabedoria, dentre outras; associada a outras, como a produção poética e a

⁹¹ Marcela Ferreira Medina de Aquino, em sua tese de doutorado, intitulada “**Faces do poeta poeta: O caso Manoel de Barros na poesia brasileira contemporânea**” (2010), realiza ampla reflexão sobre o crescimento da popularidade do poeta nos últimos anos.

⁹² Segundo Curtius (1996, p. 202), o *sermo simplex* é a escrita simples. Denominação criada por Enódio, que a separava da *sermo artifex*.

teorização sobre poesia; e, ainda, percebe-se a duplicidade da voz lírica que simula a participação da figura autoral por meio dos paratextos. Também elemento do duplo é a projeção de uma figura autoral marcada por contradições.

Um exemplo interessante é a questão da complexidade da poesia barroense. O poeta reconhece que realiza uma “poesia difícil”⁹³, contudo, seu ideal poético, isto é, as reflexões que metalinguísticas que aparecem em seus poemas e em seus paratextos, é definido por uma suposta simplicidade, pela ausência de intelectualismo, de erudição:

Arte não tem pensa. (2004, p. 75)

Escrevo o idioleto manelês archaico. (Idioleto é o dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas). (2004, p. 43)

Sou bem conceituado para parvo. (2004, p. 43)

Estes trechos de sua poesia revelam uma semelhança com a imagem que Barros constrói de si enquanto autor em suas entrevistas, não a de um intelectual e erudito, que por sua vez cria uma obra poética complexa e difícil, mas a de um homem simples: “Sou matuto. Quando vinham jornalistas eu corria pro mato. Tinha medo da palavra falada. [...] De modo que só sei as sabedorias da infância. [...] Gostei de ler, mas não passei de caipira”.⁹⁴

Por meio das citações acima, pode-se perceber que existe uma repetição da fórmula poética nas entrevistas. Contudo, existe uma contradição essencial no âmago de sua poesia, uma cisão, fundamental, entre o intelectual que Barros de fato é, e o bugre e matuto que habita sua poesia e sua construção autoral. Somente a ficção pode harmonizar um ser contraditório, ao mesmo tempo intelectual e primitivo/matuto/bugre⁹⁵, conciliando e disfarçando contradições tão profundas.

⁹³ “**Faço uma poesia difícil.** Depois, cair no mundo das imagens não é para qualquer um. Ainda mais para adolescentes. Adolescentes querem as coisas retas, senão não aceitam. E minha poesia é torta.” BARROS, M. Manoel de Barros faz do absurdo sensatez. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/castel11.html>. Acesso em 22 de fevereiro de 2012. Entrevista concedida a José Castello.

⁹⁴ BARROS, M. Manoel de Barros: (Des)criador de palavras. Disponível em <http://demora.wordpress.com/2008/03/18/entrevista-manoel-de-barros-descruidor-de-palavras/>. Acesso em 27 de março de 2012. Entrevista concedida a Paulo César-Alves.

⁹⁵Sobre a relação cultura erudita/cultura popular: “tenho uma fascinação irresistível pelo primitivo. Nasci e vivo encostado à natureza. Depois viajei vendo coisas criadas pelo homem. Minha linguagem se equilibra nessas fontes. Por isso Proust e sapo. Ou vice versa.” E continua: “**Não sou simples, sou complicado. Contraditório.** O que faço são truques com o idioma. Deixo um pouco falar o moleque,

A presença de elementos de dualidade é recorrente em entrevistas e poemas: o sagrado e o profano, o ordinário e o sublime, o racional/lógico e o irracional/ilógico, a sabedoria e a ignorância, a simplicidade e a nobreza (status social), entre outros: “No fundo prefiro o vulgar ao solene.”, “É como se eu botasse rabo de papel nos príncipes.”, “Mas as bobagens também criam raízes.” (AQUINO, 2010, p. 188); “É mais fácil fazer da tolice um regalo do que da sensatez.”, “Sábio é o que adivinha.” (2004, p. 65); “Cada coisa ordinária é um elemento de estima”, “O pobre-diabo é colosso” (2001, p. 10); “Não serei mais um pobre-diabo que sofre de nobrezas. / Só as coisas rasteiras me celestam.” (2004, p. 75), dentre outros.

Apesar do dito “primitivismo”, traços de erudição são muito comuns em sua poesia. As várias citações de artistas durante toda sua obra poética patenteiam essa realidade: Bach, Beethoven, Mozart e Chopin (música erudita); Van Gogh, Rodin, Miró, Arthur Bispo do Rosário, Picasso, Chagall, dentre outros (Artes plásticas); Homero, Shakespeare, Dante, Rabelais, Vieira, Apuleio, Camões, Quintiliano, Ovídio, Baudelaire, Rimbaud, Proust, Joyce, Beckett, Maiakovski, Borges, Guimarães Rosa, Jorge de Lima, Eliot, Pessoa, Flaubert, Dostoievski, Gogol, Sartre, dentre outros (Literatura); Fellini, Buñuel e Chaplin (Cinema); Marx, Kant e Kierkegaard (Filosofia); Lévy-Strauss, Darcy Ribeiro e Darwin (Antropologia). Tais citações, associadas a uma reflexão constante sobre as artes, não permite concordar inocentemente com o que prega o discurso de suas entrevistas, nessa “retórica da sinceridade”.

Por ser um gênero autobiográfico a entrevista permite a constituição intencional da figura autoral, por meio de um suposto “testemunho” sobre as vivências extraliterárias do poeta:

Aos 28 anos, andei por lugares e vivências primitivas. Convivi com os índios da Bolívia, do Equador, do Peru. Eu tinha fascinação pelas vozes das nossas origens. Depois fui parar em New York. *Minha cabeça de caipira deu um giro*. Aprendi a ver outras criações. A ver as invenções dos homens, dos gênios. Fiz um curso de cinema e outro de pintura. Eu queria aprender a ver através da sabedoria da natureza para a sabedoria dos homens.⁹⁶

deixo um pouco falar o vaqueiro, deixo um pouco falar o bocó. São todos minhas fontes.” Entrevista concedida a Elisa Lucinda *apud* AQUINO (2010, p. 188, grifos meus).

⁹⁶ BARROS, M. Manoel de Barros: (Des)criador de palavras. Disponível em <http://demora.wordpress.com/2008/03/18/entrevista-manoel-de-barros-descricao-de-palavras/>. Acesso em 27 de março de 2012. Entrevista concedida a Paulo César-Alves.

As viagens pelo mundo (EUA, América Latina e Europa), associadas à sua formação (cursos sobre cinema e pintura), podem ser percebidas, grosso modo, como indicativo de abundância financeira e formação erudita. Como bem escreve Carpinejar, “Hoje radicado como fazendeiro em Campo Grande (MS), Manoel de Barros é confundido com um personagem de sua lavra, alguém recluso, arisco e de cultura popular.” (2001, p. 41).

Devido a essa reafirmação constante e intencional de um jeito “caipira”, “torto”, “bugre” e “simples”, por meio de obra poética e entrevistas, é natural que se estabeleça uma identificação entre pessoa e *persona*, entre vida e poesia. É importante ressaltar que o leitor de entrevistas normalmente supõe aquela “sinceridade” confessional da parte do escritor e recebe as informações ao pé da letra, entende aquilo que pretende, ignora o que lhe é inconveniente. Em se tratando de literatura e escritores é mais fácil acreditar no heróico, no excepcional, do que no humano e no razoável⁹⁷.

O inverso também pode acontecer. Quando Rousseau, considerado o fundador dos “gêneros literários autobiográficos”, escreveu e publicou seu livro *Confissões*⁹⁸ almejava “despertar a cumplicidade admirativa de seus leitores ou ouvintes pelo dom de sua sinceridade expressada numa retórica do íntimo”, contudo o público reagiu “como diante de uma *obra literária*, cujos procedimentos não eram muito diferentes do já conhecido” (ARFUCH, 2010, p. 50). Assim, pode-se perceber que, no que diz respeito à literatura, todas as confusões são possíveis. Rousseau contrariou o “horizonte de expectativa”, ou foi além dele, de forma que seu texto não foi interpretado da maneira como gostaria. Manoel de Barros, por sua vez, também utiliza as entrevistas de maneira que ultrapassa o “horizonte” de muitos dos leitores brasileiros. Como pode ser constatado pelo depoimento a seguir:

Mora numa casa moderna, em que, espremida em espaços estreitos e bem planejados, a natureza é substituída pelo paisagismo. O pantanal está muito distante. Entro e tudo desmente o que eu tinha imaginado. Quando começamos a conversar, ouço suas palavras retas, sem ambigüidades, e não a fala torta da poesia. Manoel, aos 80 anos, é um gentleman que toma uísque importado e veste roupas vincadas. Eu o imaginei magro e triste, mas ele é gorducho e enérgico. Eu o imaginei um homem inseguro e inadaptado, e ele é um senhor firme, que se

⁹⁷ Lembremos da popularidade das aventuras de Rimbaud. Supostamente, após abandonar sua carreira literária, o prodígio francês teria exercido diversas atividades extraordinárias, como soldado e mercador de armas, peles e café.

⁹⁸ O livro *Confissões*, do filósofo francês Jean-Jaques Rousseau, publicado em 1781, é considerado o primeiro relato autobiográfico.

move com altivez. Eu o imaginei um homem ingênuo, que passasse os dias entre cachorros e passarinhos, e agora devo aceitar que Manoel de Barros não é a figura que eu tirei dos seus poemas. Poemas e poetas estão separados por um abismo. (CASTELLO, J. *apud* CARPINEJAR, 2001, p. 41).

Neste testemunho de José Castello encontramos os elementos que estão presentes no imaginário do leitor de Barros. A princípio, podemos dividir os equívocos em três linhas: a) espaço; b) linguagem e c) pessoa física.

Em primeiro lugar, para o leitor da poesia e da entrevistas de Barros, em geral, é praticamente um consenso o pensamento de que o poeta vive entranhado no pantanal. A constatação de que “o pantanal está muito distante” pode soar como uma decepção para a grande maioria de seus leitores. Além disso, o fato de que o poeta vive em uma “casa moderna”, projetada pelo arquiteto mato-grossense Sérgio Saad, o que contraria a sua imagem de alguém que habita um ambiente primitivo, um *lócus* que só habita, de fato, em sua poesia. Além disso, Castello escreve que Barros viaja para sua fazenda, que fica a seis horas de Campo Grande, uma vez por mês, ficando lá de dois a três dias. O fato de que o poeta habita um ambiente urbano e não reside com árvores e animais, num pantanal mítico e primitivo, contraria o consenso difundido na mídia, sua imagem pública tão definitivamente constituída. Contudo, é a interpretação do entrevistador, em seu testemunho posterior, e não o comportamento e as falas do poeta, que demonstra a realidade que contrasta com o discurso da entrevista.

O segundo equívoco diz respeito à maneira como o ser poético de Barros se relaciona com a linguagem. A “fala torta” de sua poesia, a linguagem insensata, não existe a não ser no texto poético e nos paratextos. Em suas entrevistas, por meio da repetição da obra e da construção ficcional, Barros apresentou um discurso que não reproduz com sua presença física, sua linguagem não é diferente daquela que muitos empregam em seu cotidiano, não tem ambiguidades e a insensatez da pesquisa linguageira. Nas conversas com o entrevistador, quando não há preparação e elaboração, quando a fala acontece de maneira espontânea, não se repete o discurso das entrevistas. Barros utiliza as entrevistas por escrito como texto manipulável, o que não pode fazer com as palavras faladas.

Por último, as características psicológicas (timidez, tristeza ou desencanto, ingenuidade, humildade ou simplicidade, dentre outras) e as características físicas (magreza), que normalmente são associadas a essa figura fugidia e arisca construída ao

longo dos anos por meio da mídia, contrastam com o *gentleman* “altivo”, “gorducho e enérgico”⁹⁹ que bebe uísque e escuta Bach, Beethoven e Mozart.

Entre as afirmações do entrevistador, duas constatações demonstram certo abatimento por parte de alguém que acreditava no mito: “tudo desmente o que eu tinha imaginado” e “devo aceitar que Manoel de Barros não é a figura que eu tirei dos seus poemas”, e depois acrescenta: “Caí na armadilha de seus poemas.”¹⁰⁰

O próprio poeta reconhece a construção cuidadosa da figura autoral, aproveitando-se de uma tendência, difundida entre leitores de poesia em geral, de entrelaçar vida e obra. O resultado dessa associação é tão efetivo que Barros “lamenta”:

A poesia faz da gente uma espécie de **mito**, e as pessoas acabam fazendo da gente uma imagem diferente da realidade. Tem gente aqui que pensa que eu vivo isolado, sozinho, sem amigos, falam que eu sou intratável. Não sou isolado, não.¹⁰¹ (grifo meu)

Poeta é sempre um ser escaleno. São seres desconstruídos por suas palavras. Daí que as imaginações nutridas em suas obras, podem fazer retratos falsos deles. Alguns até são loucos mesmo. E se dissipam por bares e prazeres. Porém no geral os poetas são pessoas comuns que carregam embrulhinhos de pão às 6 horas da tarde pra casa, se encostam em árvores, cortam unha, puxam válvulas, etc. Mas tudo isso sem grandezas nem estandartes. Tal como um bobo-alegre que às três da madrugada sai se arrastando nos seus ruídos de relvas. (BARROS, 1990k, p. 312)

As citações deste “crepúsculo” do mito servem para clarear um pouco essa relação entre homem empírico e autor. Fazem-nos lembrar também do que Carpinejar escreve em sua dissertação, daquela “poética da fé” cujos dogmas não poderiam ser

⁹⁹ CASTELLO, José. **O inventário das Sombras** (1999), *apud* Carpinejar (2001).

¹⁰⁰ “**Que homem encontrei?** Imaginava Manoel de Barros magro e triste, mas ele é gorducho e enérgico. Imaginava um homem **ingênuo**, que passasse os dias entre cachorros e passarinhos - mas ele **ouve concertos clássicos, lê Kant, Benjamin e Roland Barthes** e toma cerveja com psicanalistas. **Caí na armadilha de seus poemas**. E talvez fosse isso o que, mantendo-se escondido, ele desejasse preservar: os versos. Manoel fala como qualquer senhor respeitável de 80 anos; **não fala "torto"**, como falam seus poemas. É essa **fala reta**, provavelmente, o que ele chama de timidez: **o homem comum que se esconde detrás dos versos insensatos. A crer no próprio Manoel, esse homem que eu agora tinha diante de mim era falso - o verdadeiro só aparece nos poemas. "É a palavra que me vai desvelando"**, ele diz, sabendo que a palavra oral exigida em uma entrevista o rouba, justamente, daquele poder de burilar, de construir, de jogar, que a palavra escrita oferece.” Manoel de Barros faz do absurdo sensatez. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/castel11.html>. Acesso em 22 de fevereiro de 2012. Entrevista concedida a José Castello. (grifos meus)

¹⁰¹ BARROS, M. Manoel de Barros: (Des)criador de palavras. *Disponível em* <http://demora.wordpress.com/2008/03/18/entrevista-manoel-de-barros-descruidor-de-palavras/>. Acesso em 27 de março de 2012. Entrevista concedida a Paulo César-Alves. Segundo Arfuch (2010), na entrevista acontece “o deslizamento da *pessoa* ao *personagem*, ou seja, à construção ficcional que toda aparição pública supõe [...]”.

violados, cujo “pacto” exigiria uma abordagem conciliadora e obediente do texto. No caso de Barros o homem é o seu próprio texto, “a crer no próprio Manoel, esse homem que eu agora tinha diante de mim era falso - o verdadeiro só aparece nos poemas. *‘É a palavra que me vai desvelando’*.” Num processo que também remete ao discurso bíblico, o verbo se torna o homem, a palavra constitui o sujeito, que se apresenta como lacaniano, isto é, constituído na e pela linguagem.

3.4 Didática

Nas entrevistas se apresenta uma “filosofia do autor”, seu posicionamento teórico, e acontece uma “(re)configuração do público – orientação, explicação, ajuste dos “pactos” ou acordos de leitura –, em suma, para uma intervenção – imaginária – no horizonte de expectativas.” (2010, p. 229). Intervir junto ao público leitor poderia lembrar a atitude do mestre ou pedagogo que ensina a seus discípulos o melhor caminho:

a entrevista é também de *educação*, aspecto modélico por antonomásia. O “retrato” que a entrevista brinda irá, então, para além de si mesmo, dos detalhes admirativos e identificatórios, em direção a uma conclusão suscetível de ser apropriada em termos de aprendizagem. (2010, p. 153)

Como escreve Barilli, a retórica não se limita a apresentar um certo tema, tem uma faceta “transformativa, prática”, “pretende também arrastar aqueles que as recebem, exercer uma acção sobre eles, plasmá-los, deixá-los diferentes, depois de terem sofrido a sua influência.” (1979, p. 11).

Além de considerar Barros um pregador, deveríamos considerá-lo um pedagogo, papel em que se investe em seus metapoemas e em seus paratextos didáticos. A exemplo de um “mestre ignorante”¹⁰² que igualando-se ao seu discípulo, reconhece que nada tem a ensinar, que antes é preciso “dessar” e “desaprender”. Neste sentido atua com simulada negação da pedagogia e dos valores que na verdade prega, e caminha

¹⁰² Em seu livro *O mestre ignorante*, sobre o pedagogo francês Joseph Jacotot, Jacques Rancière expõe os principais aspectos de uma doutrina pedagógica baseada na igualdade entre mestre e discípulo, buscando a emancipação do aprendiz por meio da liberdade de aprendizado. Escreve Rancière: “pode-se ensinar o que se ignora, desde que se emancipe o aluno; isso é, que se force o aluno a usar sua própria inteligência (...) Para emancipar um ignorante, é preciso e suficiente que sejamos, nós mesmos, emancipados; isso é, conscientes do verdadeiro poder do espírito humano.” (2002, p.34)

para um conhecimento que está nas origens do humano e para um aprendizado que se baseia na “liberdade” de seus leitores.

Outro fator retórico importante, presente em sua obra poética, é a construção de um conceito próprio do Belo. Em seu tratado de retórica, intitulado *Sublime*, Dionísio Longino elogia o silêncio e “uma palavra simples ou pobre, ou vulgar, que às vezes pode ser veículo do sublime bastante melhor do que a grandiloquência”. (Barilli, 1979, p. 35). Segundo Barilli esta anti-retórica seria utilizada pela Patrística¹⁰³ para engrandecer as Sagradas Escrituras. Como escreve Pascal “la vraie éloquence se moque de l'éloquence” (1977, p. 330)¹⁰⁴, um texto simples pode atingir o sublime. Esta simplicidade que transcende é um dos principais argumentos de Barros, na defesa de sua poesia.

O *sermo simplex* diz respeito, em sua argumentação, tanto à maneira como deve ser conduzida a produção poética, isto é, a elaboração da linguagem quanto à constituição da figura autoral. São elementos da simplicidade: as coisas inúteis, os seres rasteiros, a borra, os andarilhos e outros homens desúteis, dentre outros materiais, tratados segundo uma ótica da ilogicidade, do “sem pensa”:

Escrevo o idioleto manelês arcaico (Idioleto é o dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas) [...] (2004, p. 75)

Quero a palavra que sirva na boca dos passarinhos. (2004, p. 70)

A expressão reta não sonha” (2004, p. 75)

O argumento da ilogicidade é associado à fala infantil, ao “criançamento” da linguagem. Dessa forma fica assegurado o estilo simples da escrita que esconde verdadeiros enigmas de linguagem. Barros admite em entrevistas e poemas que sua poesia é complexa e que sua base são os paradoxos e antíteses, mas à primeira vista destaca-se a simplicidade aparente.

Segundo Traube (*apud* Curtius, 1996, p. 202) no discurso de escritores as “incriminações e desprezos aparentes ou rejeições da gramática não passam de artifícios retóricos.” O texto que aparenta simplicidade só é alcançado por meio de uma elaboração cuidadosa do estilo. O que acontece na poesia de Barros é uma aparente

¹⁰³ Patrística foi o nome dado à filosofia cristã, surgida no início do calendário cristão (por volta de 200 d.C.) e criada por padres, daí o nome. Os teóricos da Patrística são os responsáveis pelo estabelecimento das verdades e dos dogmas da fé cristã e pela defesa desta frente a outras religiões e concepções filosóficas da época. Seu principal representante foi Santo Agostinho (354 - 430 d.C.).

¹⁰⁴ Barilli escreve que “é tanta, precisamente, a força da verdade das Sagradas Escrituras, que não é necessário recorrer aos tecnicismos da retórica.” (1979, p. 58).

simplicidade, atingida por meio de uma linguagem exaustivamente trabalhada, gerando um texto que parecendo simples, após uma leitura mais cuidadosa revela-se paradoxalmente hermético e complexo¹⁰⁵.

Em suas entrevistas os sujeitos também são apresentados com a máscara da simplicidade: “simples”, “modesto”, “esquivo”, “primitivo”, “bugre”, dentre outros epítetos, são denominações que o poeta confere indistintamente ao eu lírico e ao autor, de maneira que se confundem em suas características. Vejamos um exemplo:

Tem mais presença em mim o que me falta. (BARROS, 2004, p.65)

Poeta em mim é pois um sujeito que quer remendar. Ele quer remendar-se, ele quer redimir-se através dessas pobres coisas do chão. (BARROS, 1990m, p. 333).

Cada coisa ordinária é um elemento de estima (BARROS, 2001, p. 11)

O que eu descobro ao fim de minha estética da ordinaryidade é que eu gostaria de redimir as pobres coisas do chão. Me parece que olhando para os cacos, pelos destroços, pela escória eu estaria tentando juntar fragmentos de mim mesmo espalhados por aí - . Estaria me dando a unidade perdida. E que obtendo a redenção das pobres coisas eu estaria obtendo a minha redenção. (BARROS, 1990m, p. 328)

Não saio de dentro de mim nem pra pescar. (BARROS, 2004, p. 65)

Ele quer dizer assim: eu sou esquivo porque posso ser esquivo; porque não quero estar à mão de ninguém e não dependo de ninguém- sendo esse o orgulhar-se mais refinado. Que se disfarça com a máscara da virtude oposta, ou seja, da humildade. Então, em verdade, esse negócio de dizer, “eu só agüento o esquecimento” é maneira de se exaltar. Esse desejo de apagar-se é, no fundo, um incêndio de orgulho.¹⁰⁶

Observa-se, no conjunto de textos sobre poesia (poema e entrevistas), que o poeta instaura uma retórica artística, um discurso que lança reflexões sobre a criação da arte e os vários elementos que nela estão envolvidos. Barros estabelece, dessa maneira, um receituário do fazer poético que enfatiza aquelas que consideram as características da grande poesia. Assim, escreve:

¹⁰⁵ “Faço uma poesia difícil. Depois, cair no mundo das imagens não é para qualquer um. Ainda mais para adolescentes. Adolescentes querem as coisas retas, senão não aceitam. E minha poesia é torta.” (BARROS, M. Manoel de Barros faz do absurdo sensatez. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/castel11.html>. Acesso em 22 de fevereiro de 2012. Entrevista concedida a José Castello.)

¹⁰⁶ BARROS, M. de. Manoel de Barros: Caminhando para as origens. Disponível em: http://www.douradosinforma.com.br/entrevistas.php?id_ent=33. Acesso em: 22 de fevereiro de 2012. Entrevista concedida a Bosco, Cláudia Trimarco e Douglas Diegues.

Porque a **poesia não é um fenômeno de idéias, mas de linguagens**. E Rimbaud usava a poesia como fenômeno de linguagem, o Baudelaire também, o Valery também, e também o Mallarmé, que falava que poesia não se faz com sentimentos, *poesia se faz com palavras*.¹⁰⁷

O Dalton é um **escritor da linguagem**, que modifica sempre, que enxuga cada vez mais. Para o Dalton, a linguagem é mais importante que o personagem. O Dalton lembra-me aquele personagem do Giovanni Papini que aparece em Gog, aquele literato que enxugou tanto seu livro que, um dia, descobriu que só lhe restava uma palavra.¹⁰⁸

Nas duas entrevistas pode-se observar a defesa de um mesmo argumento, a poesia deve centrar-se na linguagem, reafirmando a prática de uma poética cujo principal objetivo é realizar um jogo com as palavras. Tal jogo, empregado aqui no sentido barthesiano do termo¹⁰⁹, é elogiado naqueles escritores que o poeta admira, como é o caso de Dalton Trevisan.

3.5 Religiosidade e compromisso social

Jogar com as palavras relaciona-se com a encenação teatral, constrói-se um local, a poesia, espécie de palco onde todo estereótipo é desfeito, desviado, onde as palavras são corrompidas. A encenação teatral proposta por Barthes, como ponto de partida para uma reflexão sobre a literatura, contribui para a compreensão da poesia de Barros e do jogo teatral de seus paratextos e de sua função autoria.

Outra obsessão teórica de sua poesia é a reflexão a respeito da imagem, em entrevista concedida a Paulo César-Alves, o poeta confessa: “não tenho muito amor pela idéia não. Para o poeta, a coisa mais importante é a imagem.” A preocupação exacerbada com a linguagem é uma característica aparece muitas vezes em sua

¹⁰⁷ BARROS, M. Manoel de Barros: (Des)criador de palavras. Disponível em <http://demora.wordpress.com/2008/03/18/entrevista-manoel-de-barros-descruidor-de-palavras/>. Acesso em 27 de março de 2012. Entrevista concedida a Paulo César-Alves. (grifos meus)

¹⁰⁸ BARROS, M. Manoel de Barros faz do absurdo sensatez. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/castel11.html>. Acesso em 22 de fevereiro de 2012. Entrevista concedida a José Castello. (grifos meus)

¹⁰⁹ Escreve Perrone-Moisés que “jogar com as palavras (trapaceando na língua) é ao mesmo tempo uma atividade sem finalidade outra senão o próprio jogo (função estética) e uma tática de crítica e transformação da ideologia congelada nas repetições languageiras (função político-utópica). Essa tática consiste em *jouer* (jogar) e *déjouer* (frustrar, baldar)... Por ser uma trapaça, uma esquiva, um logro, esse jogo está ligado ao teatro, ao fingimento. O fingimento, a encenação, são os únicos meios de o sujeito se processar na escritura.” (2007, p.83)

metapoesia. Barros parte da premissa de que existe uma língua das academias e dos manuais, que seria considerada “sagrada”. Contudo, segundo sua proposta poética, esta linguagem é viciada, baseada no estereótipo¹¹⁰. Ele propõe substituí-la por uma “fala primitiva”, “torta”, que seria uma língua “profana”.

A relação com a linguagem, defendida pelo eu lírico, é de profanação do “sagrado”. Procura-se profanar a língua em seus usos cotidianos e ao mesmo tempo desconstruir os valores morais reinantes na sociedade, seus costumes e imposições. Basta observar a recorrência vocabular de sentido sexual: “lascívia”, “erótico” (“A partir da fusão com a natureza esses bichos se tornaram eróticos” [1990i, p. 285]), “coito” (“Neste coito com as palavras!” [1990i, p. 293]), “promíscuo” (“O poeta é promíscuo dos bichos, dos vegetais, das pedras.”, [1990e, p. 171]), “meter” (“Por baixo de cascas podres, esses cascudos metem...” [1990i, p. 284]) “cobrir”, “tregar”, “comer” (“nossa maçã é que come Eva.” [1990g, p. 213]), “foder” (“Ela fode a pedra.” [1990i, p. 293]), entre outros.

Percebe-se uma nítida desconstrução dos valores religiosos ao associar elementos da tradição católica com termos que dizem respeito ao sexo, um dos maiores tabus para esta religião.

As relações de diálogo entre a poesia de Barros e os textos religiosos são essenciais para compreender algumas táticas argumentativas e também seu posicionamento político e filosófico. Na próxima parte do capítulo discutirei este aspecto tão relevante da obra do poeta.

Jean-Paul Sartre (2004) escreve que “ao poeta é vedado se engajar”¹¹¹, porque imagina que “ao poeta cabe contemplar as palavras de maneira desinteressada”, no sentido político e social. Isto porque, para Sartre, e muitos outros, o poeta deve interessar-se somente pela pesquisa da linguagem em si mesma. Ele também defende que a poesia não pode ser engajada porque “não *se serve* das palavras... ela as serve.”, atuando na linguagem como um fim último de sua arte.

A constante referência ao discurso religioso na poesia de Barros conduz à dedução de que sua poesia propõe uma ética baseada em certos princípios religiosos.

¹¹⁰ Barthes escreve que “os signos de que a língua é feita, os signos só existem na medida em que são reconhecidos, isto é, na medida em que se repetem; o signo é seguidor, gregário; em cada signo dorme este monstro: um estereótipo: nunca posso falar senão recolhendo aquilo que *se arrasta* na língua.” (1997, p. 15).

¹¹¹ Sartre afirma: “Sem dúvida a emoção, a própria paixão – e por que não a cólera, a indignação social, o ódio político – estão na origem do poema. Mas não se *exprimem* nele, como num panfleto ou numa confissão.” (**Que é a literatura?** São Paulo: Ática, 2004, p. 13-19)

Dá a citação de São Francisco de Assis, metáfora máximo do poeta que ama a natureza, valorizando as coisas inúteis, segundo a ótica do sistema capitalista, e revalorizando os homens marginalizados.

No âmbito temático, as obsessões vocabulares revelam reiteradamente os mesmos seres, objetos, e paisagens. A humanização dos animais e a coisificação do humano assumem grande relevância em seus poemas. A coisificação não é a reificação¹¹², ela se apresenta como o estabelecimento de uma relação harmoniosa entre os homens e o meio ambiente. É uma forma de estabelecer a igualdade entre os seres, não o rebaixamento do homem.

Tal igualdade revela, por um lado, resquícios do cristianismo e, por outro lado, uma maneira muito peculiar de expressar um posicionamento político e ético. Toda obra artística expressa certa “*valoração do mundo*”, assim, como disse Arfuch, (2010, p. 69), “a dimensão estética, que se delinea na totalidade temática, compositiva e estilística dos enunciados, será então indissociável de uma ética”.

A importância de se discutir o compromisso social da obra de um poeta pode não ser considerada crucial para alguns estudiosos, contudo, em um poeta como Barros, frequentemente denominado “poeta do povo” (Revista Rolling Stones), “poeta do chão”, dentre outros epítetos, o compromisso social assume importância considerável e não pode ser ignorado.

Carpinejar, em sua dissertação de mestrado, nega o compromisso da poesia de Barros com qualquer elemento social, afirmando que a prevalência do lúdico não permite a problematização ou reflexão de questões¹¹³. A construção de um autor também passa pela criação de um ser político, já que se exige, como podemos constatar pela dissertação citada, que os escritores mostrem certo compromisso social. Carpinejar atinge o cúmulo de afirmar que Barros

¹¹² Do latim *rēs, rēi* (coisa) + terminação *ficção* (tornar). No sentido marxista do termo, rebaixamento do homem ao nível de coisa, privando-o de sua personalidade e humanidade.

¹¹³ “Se Drummond ainda acredita na denúncia da civilização de consumo; Barros demonstra um conformismo em não interferir na ordem econômica e busca a civilização depois do consumo. Se Drummond se rebela e invoca a intervenção da consciência, Manoel de Barros aceita as coisas como elas são, tira proveito da exclusão como um espaço que privilegia a beleza das ruínas e o inconsciente [...] Entenda-se que Manoel de Barros não perpetua uma crítica aos costumes, ironizando o homem como coisa. Pelo contrário, festeja a inutilidade do homem. Ao invés de denunciar a mecanização do indivíduo, a exploração do trabalho, a insalubridade e impessoalidade dos hábitos, o autor mergulha na contramão e exalta o ócio total e progressivo, o anonimato, a ascensão do abandono. ‘*Não estarei impregnando de peste humana esses passarinhos? Que Deus os livre!*’ (LPC, GEC, p.271).” (2001, p.28-30).

quer o pitoresco da miséria, não a sua erradicação – sua postura é a de revelar a nobreza do sujo, exaltar o imundo. Sua poesia se faz pelo elogio da exclusão, não pela crítica, o que o afasta do sentido estético social de João Cabral. (2001, p.41)

Isto vindo de um estudioso (e poeta) que utiliza sua dissertação sobre um poeta para elogiar outro – Carpinejar compara Manoel de Barros a João Cabral de Melo Neto – e fazer uma crítica quase de gosto pessoal, beirando a difamação quando afirma que Barros “transmite uma idéia depreciativa e machista, rebaixando a mulher a objeto de prazer disponível à coerção masculina.” (2001, p.107).

Seria preciso lembrar ao estudioso a célebre conferência de Theodor Adorno, “Lírica e Sociedade”, onde escreve que “a lírica se mostra mais profundamente assegurada, em termos sociais, ali onde não fala conforme o gosto da sociedade, ali onde não comunica nada” (2003, p. 74). Adorno afirma que o escritor que trata sua língua materna como algo alienado pelo uso cotidiano e que a ela resiste e procura ser o “receptáculo, por assim dizer, da idéia de uma linguagem pura” (2003, p. 87), criando seu estilo na negação das imposições da sociedade, estabelecendo assim uma “língua imaginária” para a expressão de seus conteúdos, demonstra profundo compromisso social. O combate revolucionário do escritor se realiza, segundo ele, também na linguagem.

Neste sentido, também escreve Barthes:

Alguns esperam de nós, intelectuais, que nos agitemos a todo momento contra o Poder; mas nossa verdadeira guerra está alhures: ela é contra *os* poderes, e não é um combate fácil: pois, plural no espaço social, o poder é, simetricamente, perpétuo no tempo histórico: expulso, extenuado aqui, ele reaparece ali; nunca perece; façam uma revolução para destruí-lo, ele vai imediatamente reviver, re-germinar no novo estado de coisas. A razão dessa resistência e dessa ubiquidade é que o poder é o parasita de um organismo trans-social, ligado à sua história política, histórica. Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem – ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua. (BARTHES, 2007, p.12)

Em Barros, o compromisso social aparece de maneira sutil, pela negação de elementos da sociedade (o sujeito bem definido e isolado em seu individualismo-egoísmo, a utilidade capitalista, a língua, o poder da ciência, dentre outros). Sua poesia não tem a pretensão de criar poemas-manifestos ou poemas-panfletos. O principal embate de sua poesia é, no entanto, com a língua.

Carpinejar afirma que o aspecto lúdico de sua poesia, aquele prazer com as palavras, eliminaria a possibilidade de um posicionamento crítico frente às questões políticas e sociais. Contudo, também aí podemos localizar o compromisso social de sua poesia:

A mim me parece que é mais do que nunca necessária a poesia. Para lembrar aos homens o valor das coisas desimportantes, das coisas gratuitas. Vendem-se hoje até vistas para o mar, sapos com esquadrias de alumínio, luar com freio automático, estrelas em alta rotação, laminação de sabiás, etc. Há que ter umas coisas gratuitas pra alimentar os loucos de água e estandarte... Além disso a poesia têm a função de pregar a prática da infância entre os homens. A prática do desnecessário e da cambalhota, desenvolvendo em cada um de nós o senso do lúdico. Se a poesia desaparecesse do mundo, os homens se transformariam em monstros, máquinas, robôs.¹¹⁴

Assim, se como disse Octávio Paz, a revolução começa na linguagem¹¹⁵, Barros empreende um ato engajado de transformação das mentalidades por meio de sua poesia. Conforme escreve Leyla Perrone-Moisés sobre a obra de Barthes, “transformar o mundo é transformar a linguagem” (2007, p.58) e “combater os estereótipos é pois uma tarefa essencial, porque neles, sob o manto da naturalidade, a ideologia é veiculada, a inconsciência dos seres falantes com relação a suas verdadeiras condições de fala (de vida) é perpetuada.” (2007, p.58)

Segundo Oscar Wilde, “toda má poesia é sincera”¹¹⁶, ataca de maneira direta e às vezes pueril o problema por meio da temática ingenuamente engajada. Partindo de tal premissa, devo insistir no caminho apontado por Adorno, segundo o qual a poesia, nos melhores casos, não mostra seu compromisso de maneira explícita.

Observe-se as palavras de Barros:

Não sou alheio a nada. Não é preciso falar de amor para se transmitir amor. Nem é preciso falar de dor para transmitir o seu grito. O que escrevo resulta de meus armazenamentos ancestrais e de meus

¹¹⁴BARROS, M. Só dez por cento é mentira. **Revista Grifo**, Campo Grande. Entrevista concedida a José Otávio Guizzo. Disponível em: <http://www.facebook.com/topic.php?uid=176788818883&topic=17863>. Acesso em 10 de Outubro de 2011.

¹¹⁵ Com isso concordam os teóricos do neo colonialismo. Para John Coetzee, citado por Bonicci, a literatura pós-colonialista deve ser um “modo alternativo de expressão que precisa ser encontrado pelos povos outrora subjugados pela escravidão e pela colonização” (*apud* Bonicci, 2000, p. 43). Assim, a “nova” literatura se apresenta como uma forma de resistência, de luta por uma nova forma expressão, o que pressupõe a mudança radical em todos os aspectos (formal, lexical e temático).

¹¹⁶ *apud* BLOOM, H. **A Angústia da Influência**: Uma Teoria da Poesia. Rio de Janeiro: Imago, 2002, p. 20.

envolvimentos com a vida. Sou filho e neto de bugres andarejos e portugueses melancólicos. Minha infância levei árvores e bichos de chão. Essa mistura jogada depois na grande cidade deu bora: um mel sujo e amargo. Se alguma palavra minha não botar desse substrato, morrerá seca. “As correntes subterrâneas que atravessam o poeta, transparecem no seu lirismo”, disse Theodoro Adorno. E disse mais; “Baudelaire foi mais fiel ao apelo das massas do que todas a poesia gente-pobre de nosso tempos.” Falo descomparando. (BARROS, 1990k, p. 312)

A citação de Adorno por Barros é essencial para a compreensão de seu peculiar compromisso social, que se estabelece no embate com a linguagem e na seleção temática. No aspecto temático sua poesia, ao propor a “teologia do traste”, termo retomado por Carpinejar (2001), procura estabelecer uma revalorização dos seres rejeitados pela sociedade capitalista. De maneira recorrente seus poemas trazem homens e objetos que foram descartados e que na poesia são elevados à categoria de sagrado, por isso o uso de “teologia” e do verbo “sacralizar”.

Tudo aquilo que a nossa
civilização rejeita, pisa e mija em cima,
serve para poesia
(...)
(2001, p. 11)

O ser que na sociedade é chutado como uma
barata – cresce de importância para o meu
olho. (1998, p. 27)

Li em Chestov que à partir de Dostoievsky os escritores começaram a luta por destruir a realidade. Agora a nossa realidade se desmorona. Despençam-se deuses, valores, paredes. Estamos entre ruínas. A nós, poetas destes tempos, cabe falar dos morcegos que voam por dentro dessas ruínas. Dos restos humanos fazendo discursos sozinhos nas ruas. A nós cabe falar do lixo sobrado e dos rios podres que correm por dentro de nós e das casas. Aos poetas do futuro caberá a reconstrução – se houver reconstrução. Porém a nós, a nós, sem dúvida – resta falar dos fragmentos, do homem fragmentado que, perdendo suas crenças, perdeu sua unidade interior. É dever dos poetas de hoje falar de tudo que sobrou das ruínas – e está cego. Cego e torto nutrido de cinzas.¹¹⁷

Sartre escreve que o “silêncio é um momento da linguagem; calar-se não é ficar mudo, é recusar-se a falar – logo, ainda é falar.” (2004, p. 22). Contudo, Barros não se

¹¹⁷ BARROS, M. Só dez por cento é mentira. **Revista Grifo**, Campo Grande. Entrevista concedida a José Otávio Guizzo. Disponível em: <http://www.facebook.com/topic.php?uid=176788818883&topic=17863>. Acesso em 10 de Outubro de 2011.

cala, ele escreve e toda escrita expressa um gesto político, como nos diz Jacques Rancière (1995).

Segundo Aquino (2010, p. 237) “o sujeito lírico de Barros ironiza e rechaça o consumismo através da exaltação do restolho.” Neste sentido, muito é dito por essa poesia de Barros que prega o lúdico, mas que resgata seres e coisas desprezados pela sociedade capitalista, que almeja um mundo onde os homens finalmente possam encontrar a paz.

A utilização de paratextos é essencial para a realização da obra de arte literária. Como escreve Genette (2006, p. 9), constituem o arcabouço que sustenta o texto: “título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos [...]”. Desta forma, percebe-se que a utilização de paratextos é inerente ao texto literário, possibilitando a constituição de sua estrutura textual.

Os poetas, via de regra, empregam a maior parte dos paratextos listados acima. Pode-se perceber que certos paratextos são empregados com mais frequência, o que demonstra, em parte, uma preferência de cada poeta, e em parte, uma tradição que impõe certos limites de uso. Manoel de Barros, poeta que não aceita palavras e práticas desgastadas pelo uso, emprega os paratextos de maneira inusitada, como já foi demonstrado anteriormente.

Neste capítulo farei um levantamento e breve reflexão sobre outros paratextos empregados por Barros. Como afirma Genette (2006, p. 7), “O inconveniente da *busca*, é que de tanto buscar, acontece que se acha aquilo que não se buscava”. Acredito que o pouco tempo e as limitações de uma dissertação não permitem expandir demasiadamente a reflexão sobre a utilização de todos os tipos paratexto na poesia barroense, por isso optarei por realizar um levantamento dos tipos mais frequentes e de maior relevância, tais como didascálias, epígrafes, adivinhas, ditados, ilustrações, dentre outros.

4.1 Didascálias

Na primeira parte do livro *Gramática expositiva do chão*, intitulada “I. Protocolo Vegetal”, percebe-se que o intuito do uso da palavra “protocolo” (elemento do mundo burocrático) associada a “vegetal” é conferir um tom cômico aos acontecimentos. O humor, manifestando-se na ironia e no sarcasmo, é constante na poesia de Barros e contribui para a elaboração de sua proposta poética, centrada na desconstrução dos padrões líricos desgastados (beleza, formalismo, intelectualismo etc). O humor também aparece como elemento de combate aos costumes e valores estabelecidos pela civilização (utilidade, racionalidade, cientificismo etc). Aos poucos começa a se estabelecer uma proposta poética.

O poema “I. Protocolo vegetal” subdivide-se em cinco partes. Tal divisão introduz, de certa forma, a questão do fragmentário. Cada subdivisão é iniciada por um comentário:

1. Trata de episódio que veio a possibilitar a descoberta de um caderno de poemas.

Prenderam na rua um homem que entrara na
prática de limo

lista de objetos apreendidos no armário gavetas buracos de parede, pela ordem: 3 bobinas enferrujadas 1 rolo de barbante 8 armações de guarda-chuva 1 boi de pau 1 lavadeira renga de zinco (escultura inacabada) 1 rosto de boneca – metade carbonizado – onde se achava pregado um caracol com a sua semente viva 3 corrente de latão 1 caixa de papelão contendo pregos ruelas zíperes e diversas cascas de cigarras estouradas no verão 1 caneco de beber água 1 boneco de pano de 50 centímetros de altura com inscrições nas costas “O FANTASMA DE OLHOS COSTURADOS” 2 senhoras de zona (esculturas em mangue) 29 folhas de caderno com escritos variados sob os títulos abaixo:

a – 29 escritos para conhecimento do chão através de São Francisco de Assis

b – protocolo vegetal

c – retrato do artista quando coisa

d – a criatura sem o criador

e – você é um homem ou um abridor de lata?

e mais os seguintes pertences de uso pessoal:

o pneu o pente

o chapéu a muleta

o relógio de pulso

a caneta o suspensório

o capote a bicicleta

o garfo a corda de enforcar

o livro maldito a máquina

o amuleto o bilboquê

o abridor de lata o escapulário

o anel o travesseiro

o sapo seco a bengala

o sabugo o botão

o menino tocador de urubu

o retrato da esposa na jaula

e a tela

2. Descrição da tela pelo Dr. Francisco Rodrigues de Miranda, amigo do preso

o artista recolhe neste quadro seus companheiros pobres do chão: a lata a corda a borra vestígios de árvores etc.

realiza uma colagem de estopa arame tampinha de cerveja pedaços de jornal pedras e acrescenta inscrições produzidas em muros – números truncados caretas pênis coxas (2) e 1 aranha febril

tudo muito manchado de pobreza e miséria que se não engana é da cor encardida entre amarelo

e gosma

3. *Seria o homem do Parque?*

[...]
(BARROS, 1990e, p. 153.)

A utilização de elementos paratextuais trazidos do texto teatral é pressentida neste poema, que apresenta comentários, numerados de um a três. Essa escolha de elementos formais do texto teatral culminará na utilização da “didascália”. Utilizei o termo teatral “didascália” apenas por uma questão didática e para aproveitar um conceito já bem conhecido (cuja amplitude foi aqui bem explorada). A utilização deste elemento do texto teatral auxilia no estabelecimento da hipótese interpretativa. Obviamente, por se tratar de um texto lírico, não se espera que as didascálias sejam exatamente iguais às empregadas no teatro. Veremos depois que em outros poemas Barros se aproxima mais do formato de texto dramático.

As didascálias (do grego *didaskália* = instrução, ensinamento), surgidas na Grécia, serviam como indicação de representação e encenação dadas pelo poeta dramático aos atores. Segundo Roman Ingarden, em *As funções da linguagem teatral*, a didascália é um “texto secundário”, que serve de suporte àquilo que comumente se chama “texto principal”. Assim, escreve que “as palavras pronunciadas pelas personagens formam o texto principal de uma peça de teatro e as indicações cênicas dadas pelo autor, o texto secundário” (1977, p. 3). Hodiernamente, entende-se que as didascálias englobam todos os tipos de comentários e indicações do autor, ou seja, atuam como paratexto.

As didascálias servem para ordenar e esclarecer os acontecimentos, funcionando como primeiro indício de um “autor simulado”, porque constituem um espécie de metatexto. Primeira insinuação de um multifacetamento ou fragmentação da voz lírica, elas permitem a diferenciação entre a voz lírica, a voz supostamente autoral e as outras que dialogam entre si.

Pode-se observar pela formalidade das duas primeiras didascálias, nas quais o “autor” emprega as expressões “Trata de episódio” e “Descrição da tela”; pelo uso do

itálico, para diferenciar o discurso ordenador do autor das falas – corpo principal do texto; e pelo uso do vocábulo “Protocolo”, que as didascálias servem para uma reflexão sobre a origem das vozes inseridas no poema e seu contraste com os pequenos fragmentos que constituem o corpo do texto permite estabelecer o limite entre aquilo que parece ser, a princípio, uma diversidade de vozes que participam neste jogo, atribuindo uma suposta autoria dos fragmentos, que insere subpoemas, desdobrando o primeiro fragmento.

A semelhança com o texto teatral revela o intuito de romper as barreiras entre os gêneros e expandir os limites do poético. Ao longo da obra de Barros, as contaminações entre três gêneros (poético, narrativo e dramático) são frequentes. Já no seu primeiro livro, *Poemas concebidos sem pecado* (1937), encontra-se poemas que contêm diálogos. Ao longo de toda sua obra poética este procedimento é recorrente e mesmo naqueles livros onde não há diálogos na sua forma tradicional (teatral), a citação de outros autores funciona como elemento de diálogo intertextual.

Na primeira parte do poema, e sua respectiva didascália (*1. Trata de episódio que veio a possibilitar a descoberta de um caderno de poemas.*), poderia se afirmar que trata-se de uma única voz, devido à formalidade do discurso empregado pelo eu lírico durante essas primeiras estrofes, o que tem seu efeito aumentado devido ao recurso da enumeração.

Neste outro poema, abordado anteriormente, as didascálias aparecem de maneira semelhante ao seu uso tradicional:

IV. A MÁQUINA DE CHILREAR E SEU USO DOMÉSTICO

O POETA (*por trás de uma rua minada de seu rosto andar perdido nela*)

– Só quisera trazer pra meu canto o que pode ser carregado como papel pelo vento

A LUA (*com a noite nos lábios*)

– Pelo nome do rosto se apostava que era cálido

O PÁSSARO (*olhos enraizados de sol*)

– Ainda que seu corpo permanecesse ardendo, o amor o destruiria

O CÓRREGO (*perdido de borboletas*)

– O dia todo ele vinha na pedra do rio escutar a terra com a boca e ficava impregnado de árvores

O PÁSSARO (*em dia ramoso, roçando seu rosto na erva dos ventos*)

– Há réstias de dor em teus cantos, poeta, como um arbusto sobre ruínas tem mil gretas esperando chuvas...

O CÓRREGO (*apertado entre dois vaga-lumes*)

–... como no fundo de um homem uma árvore não tem pássaros!

O MAR (*encostado na rã*)

– Em cima das casas um menino avino assobia de sol!

O SOL (*sobre caules de passarinhos e pedras com rumores de rios antigos*)

– Iam caindo umas folhas de mar sobre as casas dos homens

A ESTRELA (*sentada nos ombros de Ezequiel, o profeta, em Congonhas do Campo*)

–... e o silêncio escorava as casas!

O POETA (*se usando em farrapos*)

– Meu corpo não serve mais nem para o amor nem para o canto

O CARAMUJO (*olhos embaraçados de noite*)

– E a Máquina de Chilrear, Poeta?

A ÁRVORE (*desinfluída de cantos*)

– É possessão de ouriços

A RÃ (*de dentro de sua pedra*)

–... sua voz parece vir de um poço escuro

O PÁSSARO (*cheiroso som de asas no ar*)

– Ela está enferrujada

A ÁRVORE (*apoderada de estrelas*)

– Até o chão se enraíza de seu corpo!

O CÓRREGO (*no alto de seus passarinhos*)

– Ervas e grilos crescem-lhe por cima

O PÁSSARO (*submetido de árvores*)

– A Máquina de Chilrear está enferrujada e o limo apodreceu a voz do poeta

CHICO MIRANDA (*na rua do Ouvidor*)

– O poeta é promíscuo dos bichos, dos vegetais, das pedras. Sua gramática se apóia em contaminações sintáticas. Ele está contaminado de pássaros, de árvores, de rãs

A ESTRELA (*com ramificações de luar*)

– Muitos anos o poeta se empassou de escuros, até ser atacado de árvore

O POETA (*lesmas comendo seus cadernos relógios telefones*)

– Ai, meu lábio dormia no mar estragado!

O MAR (*restos de crustáceos agarrados em suas pernas*)

– Parecia ter dado à praia como um pedaço de pau

A FORMIGA (*carregando um homem na rua, de atravessado*)

– Eu vi o chão, era uma boca de gente comida de lodo!

O POETA (*ventos o assumindo como roupas*)

– Os indícios de pessoas encontrados nos homens eram apenas uma tristeza nos olhos que empedravam

O CARAMUJO (*se tirando de escuros, cheirando a seus frutos*)

– Restos de pessoas saindo de dentro delas mesmas aos tropeços, aos esgotos, cheias de orelhas enormes como folhas de mamona

O CÓRREGO (*mudando de passarinhos entardecentes*)

– Mas o que trinca está maduro, poeta

O POETA (*ensinado de terra*)

– Amar é dar o rosto nas formigas

A PÁSSARA (*nas frondes do mar*)

– Meus filhos também construíram suas casas com vigas de chuva

FRANCISCO (*cumprimentando os arbustos*)

– Olhais os cogumelos pondo as bocas!

(BARROS, 1990e, p. 169)

Aqui as didascálias aparecem entre parênteses, o que garante o seu estatuto de paratexto, atuando como comentários ao texto do poema. Neste “poema” as didascálias estão carregadas de uma maior poeticidade, sua linguagem soma-se à do poema, como extensão que desdobra as imagens poéticas. As didascálias atuam como único espaço onde a voz lírica se insere plenamente.

Três tipos de didascálias são observados no texto: a) aquelas que falam sobre o espaço (“por trás de uma rua minada de seu rosto andar perdido nela”, “apertado entre dois vaga-lumes”, “encostado na rã”); b) aquelas que descrevem o modo (“com a noite nos lábios”, “olhos enraizados de sol”) e c) as que apresentam uma ação dos seres (“cumprimentando os arbustos”, “mudando de passarinhos entardecentes”). Como no texto dramático, este paratexto tem o objetivo de atribuir certa feição às personagens, dar delineamentos de atitudes, posicionamentos e emoções. Estas didascálias são responsáveis pela construção imagética do poema, já que os versos são dedicados aos diálogos entre as vozes que constituem o poema.

O poema assume um viés metalinguístico ao apresentar uma discussão poética encetada pelas vozes em diálogo. A semelhança com o modelo do texto teatral é bem

evidente neste poema: a utilização da caixa alta para marcar os nomes das personagens e as falas marcadas com o travessão.

A utilização de elementos do texto teatral possibilita a desconstrução da hierarquia de vozes, já que permite colocar o poeta em diálogo e igualdade com os seres do poema. Cada personagem pode, então, em tese, expressar-se diretamente, sem intermediação do eu lírico. Podemos identificar ao todo 13 vozes em diálogo¹¹⁸, além daquela que introduz comentários nas didascálias. Seria possível supor, contudo, que a voz que comenta os versos seja a daquele “poeta” que aparece em diálogo. O poeta, responsável pela construção poética constituída pelos diálogos, insere-se como um personagem extra. Sua voz é ao mesmo tempo interior, pois participa dos diálogos, e exterior, inserido-se nas didascálias. Assim, projeta-se uma ampliação/desdobramento dos espaços de participação da figura autoral na construção poética. O intuito desse estratagema de “participação” autoral é lançar uma reflexão sobre os espaços ocupados pelas diferentes instâncias de representação e romper com os limites do gênero lírico.

Apesar das tentativas de assassinato da figura autoral empreendidas pelos formalistas e estruturalistas, resta sempre a posição contrária de alguns teóricos, que afirmam a permanência do autor, principalmente no que diz respeito à lírica. Assim, uma construção dialógica, poderia ser compreendida de duas maneiras: como artimanha retórica, já que enquanto manifestação individual, as limitações do gênero lírico imporiam a existência de uma única voz, voz lírica, que se desdobraria nas *personas* que participam do texto. Por outro lado, a existência de muitas vozes faria supor que o texto é uma construção baseada em palavras – para retomar a definição de Mallarmé¹¹⁹ – e que o autor seria somente mais uma das personagens inseridas no interior desse constructo. Assim, a “função-autor” de Foucault desempenharia um papel relativamente descentralizado no interior do poema, além do seu aspecto classificatório¹²⁰.

Este embate é eterno entre duas posições básicas, de um lado a vertente imanentista, de outro a que vê no poema a revelação da realidade do poeta, como escreve Gottfried Benn (1985, p. 08):

¹¹⁸ O poeta, a lua, o pássaro, o córrego, o mar, o sol, a estrela, o caramujo, a árvore, Chico Miranda, a formiga, a pássara e Francisco.

¹¹⁹ Stéphane Mallarmé (Paris, 1842 - Valvins, 1898) foi um poeta e crítico literário francês. Segundo Paul Valéry (1871-1945), o pintor Degas (1834-1917) reclamou certa vez que tinha boas ideias, mas que nunca conseguia transformá-las em poemas, a o que Mallarmé retrucou que poemas não são feitos com ideias, mas com palavras. Barros insiste: “Poesia é feita de sentimentos, mas de palavras, palavras, palavras – já se repetiu tanto.” (1990j, p. 309)

¹²⁰ Segundo Foucault a constância de certos traços permite agrupar as obras sob uma autoridade, uma projeção “psicologizante” denominada “autor”.

Pessoalmente, creio que atrás de cada poesia está sempre, invisível, o autor; a existência, o seu ser, a sua posição íntima. Até mesmo os motivos vêm a fazer parte da poesia porque já, de antemão, haviam sido motivos do autor. [...] Definitivamente, sou da opinião que não existe outro motivo para a lírica além do próprio poeta lírico.

Existe ainda uma vertente de pensamento crítico que percebe na lírica a sua relação profunda com o aspecto social. Basta lembrar que Adorno, em sua “Palestra sobre lírica e sociedade” (2003, p. 65) afirma que se deve procurar o universal, leia-se social, na lírica, com a ressalva de que “conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas.” (2003, p. 67). O teórico alemão, na mesma linha do que afirma Barthes¹²¹, afirma que o engajamento da lírica reside no manuseio da linguagem, o poeta ao utilizar a linguagem de maneira a contrariar o que dita a sociedade, permite que a linguagem se liberte das amarras. (2003, p. 74)

Manoel de Barros está ciente de todos os desdobramentos dessas questões de autoria e representação, bem como da importância da linguagem na constituição da sociedade humana, como podemos verificar por meio dos vestígios que transparecem de suas leituras: Baudelaire, Joyce, Vieira, Rimbaud, Beckett, Borges, Machado de Assis, Barthes, Adorno, Bachelard, dentre outros.

A consciência das reviravoltas que a lírica sofreu ao longo dos anos, principalmente com o modernismo, permite a Barros um posicionamento crítico-reflexivo que aparece nos jogos que realiza com seus paratextos e nas reflexões que realiza por meio de seus metapoemas. Ciente das supostas limitações do gênero, o poeta se permite uma licença poética de romper as barreiras entre prosa e poesia, poesia e texto teatral, poesia e texto acadêmico, realizando uma verdadeira mescla de gêneros textuais.

Em outros poemas a didascália assume a maior parte do texto:

¹²¹ “Alguns esperam de nós, intelectuais, que nos agitemos a todo momento contra o Poder; mas nossa verdadeira guerra está alhures: ela é contra *os* poderes, e não é um combate fácil: pois, plural no espaço social, o poder é, simetricamente, perpétuo no tempo histórico: expulso, extenuado aqui, ele reaparece ali; nunca perece; façam uma revolução para destruí-lo, ele vai imediatamente reviver, re-germinar no novo estado de coisas. A razão dessa resistência e dessa ubiqüidade é que o poder é o parasita de um organismo trans-social, ligado à sua história política, histórica. Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem – ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua.” (1997, p.12)

2

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 outonom.* (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.

(BARROS, 1998, p. 13)

O poema é construído por meio de uma assertiva geral: “Bom é corromper o silêncio das palavras”, sobre a qual serão tecidos comentários – os versos – em formato de aforismos, procedimento frequente na poesia de Barros que remete à fragmentação do discurso, ao círculo e à não-linearidade. A expressão “como seja” confere o caráter explicativo aos aforismos. Neste poema as didascálias aproximam-se de sua função tradicional, a explicação ou esclarecimento. A construção do poema indica um movimento, que permite o desdobrar do sujeito, expresso nos versos pela partícula “me”. A corrupção do “silêncio das palavras”, proposta no início, se realiza por meio do contato do indivíduo com os diversos seres que aparecem ao longo dos versos.

A corrupção das palavras acontece a nível semântico, já que os substantivos são utilizados em função verbal. A conclusão, “Gosto de viajar por palavras do que de trem”, permite perceber que o eu lírico utiliza as palavras para criar um movimento de autotransformação que rompe os limites entre o seres.

Neste poema, os versos que constituem o corpo principal do poema representam a menor parte do texto do poema. Diferentemente do caso anterior, aqui alguns versos do poema é que estão em itálico e não as didascálias, que somente são marcadas pelos parênteses. A desproporção é tão grande que seria possível excluir os versos e construir um poema apenas com as didascálias.

O poema é montado como uma espécie de teorema. O primeiro verso (“Bom é corromper o silêncio das palavras.”) introduz a teoria que será comprovada pelos argumentos, os versos, numerados de 1 a 4. Assim, o último verso do poema, que não tem didascália, funciona como conclusão.

Trata-se de um metapoema que expressa a proposta poética barroense de três maneiras: a) em seu aspecto formal e gráfico, isto é, a utilização da forma do poema, das didascálias; b) pelo procedimento de criação de neologismo, que se apresenta aqui com uma mudança de classe dos substantivos, que são transformados em verbos (pedra, árvore, borboleta e outono). Além do jogo de palavras, que desperta a atenção do leitor para o aspecto fônico (pétalas/sépalas); c) por meio do aspecto temático, ou seja, os seus arquissemas (“chão”, “pedra”, “pássaro”, “árvore”, dentre outros).

As didascálias, por sua feição prosaica de comentário, atuam como território livre das limitações formais da poesia, o que é interessante para a proposta poética de Barros. O emprego desse elemento formal do texto teatral permite fundir os dois gêneros, diluindo as limitações do gênero lírico, expandindo-o.

A função das didascálias é de texto que atua às margens, mas cuja função não é simplesmente explicativa. A voz que aparece nas didascálias do texto dramático usualmente é a do autor, contudo as didascálias de Barros tem como função romper as limitações do gênero e ficcionalizar uma “função-autor”, permitindo a sua mescla, a sua inserção no interior do poema. Este estratagema permite uma espécie de “licença poética”, pela qual se realiza a eterna aspiração de participação do sujeito no mundo mágico e impenetrável da poesia, como num conto de Borges em que o próprio autor é personagem do enredo¹²². Com o escritor argentino, citado em seu livro *Ensaio Fotográficos* (2000), bem como com T. S. Eliot, Barros estabelece um diálogo que contribui para a construção de uma lírica intertextual e que joga com os limites dos parâmetros da representação. Em seu livro *Ficções* (1998), Borges cria um suposto autor para o *Dom Quixote*, de Cervantes. Esse autor, nomeado Pierre Menard, tem como único mérito a republicação da obra do escritor espanhol na íntegra. O mais interessante neste ensaio de Borges é a criação da *persona* de um autor. Da mesma maneira, Barros constrói a imagem autoral utilizando-se de seus paratextos, constituindo o autor enquanto participante do texto.

¹²² No conto “O Aleph”, do livro *Ficções*, aparece um personagem com o nome do autor, além disso o conto é escrito na primeira pessoa do singular: “ – Beatriz , Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para sempre, sou eu, sou Borges.” (1998, p. 694).

4.2 Epígrafes

*Poesia está sempre no escuro regaço das fontes [...] Desses grandes poetas, que admiro e leio com devoção, eu não faria análise nunca.*¹²³ (BARROS, 1990l, p. 318)

Segundo a definição do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2009), a palavra epígrafe (do grego *epigraphê,ês*) significa “inscrição”. Este paratexto define-se, segundo o dicionário, como um “título ou frase que, colocada no início de um livro, um capítulo, um poema etc., serve de tema ao assunto ou para resumir o sentido ou situar a motivação da obra.” (p. 782). Neste sentido, a epígrafe poderia ser comparada ao mote ou motivo. Ela muitas vezes é o ponto de partida para a construção do poema, servindo como inspiração. Segundo Compagnon (1996), ela é o indício de uma leitura, um recorte. Na seleção de um trecho de determinado livro atuam nossos gostos e preferências, o prazer que sentimos ao ler o texto alheio:

Quão singular o ascendente súbito da frase que nos choca numa volta de leitura; já não é então o peso de uma experiência coletiva que nos faz ceder (como é o caso dos provérbios), é, dentro da nossa mais íntima preferência, a intervenção docemente persuasiva de uma outra personalidade, despertando fraternização. (1996, p. 24)

A utilização da epígrafe implica numa aproximação entre o meu texto e um ideal de texto, o do outro. É com orgulho que nos aproximamos do autor estimado. Ao elevar o autor que cito na epígrafe me comparo a ele e busco atingir o seu patamar. Ao mesmo tempo, a epígrafe serve como ponto de partida interpretativa, sugerindo um direcionamento de leitura.

É possível antever, então, nas epígrafes de Barros, a proposta de uma poesia em que a intertextualidade, isto é, o diálogo com outros autores, atua de maneira decisiva. Iniciando-se nos elementos marginais (epígrafes e títulos), o diálogo textual será retomado incessantemente, principalmente para definir posicionamentos estéticos.

O processo de intertextualidade, iniciado nas epígrafes, é estendido ao corpo dos poemas por meio de citações de nomes de artistas (poetas, pintores, compositores, artistas plásticos, dentre outros) e por meio de paráfrases, isto é, citações implícitas.

¹²³ A opção por utilizar o *italico* foi adotada devido à sua presença nos originais.

Como bem definido por Julia Kristeva (1974, p. 64), nenhum texto se escreve no vazio, “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*.”. Por isso, os textos literários são escritos em um diálogo constante com a tradição e de uma forma ou de outra acabam prestando tributo a ela.

Em alguns escritores a questão da intertextualidade é mais evidente, devido às citações diretas de trechos, nomes ou passagens parafraseadas. Em outros, podemos percebê-la de forma mais tênue, nas escolhas temáticas ou na adoção de determinado procedimento estético.

Assim como Manoel de Barros, em suas entrevistas e metapoemas, T. S. Eliot, autor célebre pelo jogo intertextual de sua poesia, apresenta lições e recomendações literárias:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação... (1989, p.39)

Eliot, o mais famoso dos “poetas livrescos” – nas palavras de Carpeaux (1979), isto é, poeta hermético, utiliza-se da intertextualidade com frequência, referindo-se a outros autores e obras, escreve seus poemas entrecruzando todos os tipos de citações (Dante, Homero, orações, bíblia, dentre outros), sobre as quais escreve notas de rodapé. Segundo Friedrich (1975), Eliot percebeu sua época como algo instável e contraditório, por isso a única maneira de criar uma literatura que se adaptasse à civilização moderna seria por meio de uma técnica poética que privilegiasse o fragmentário.

Segundo Compagnon, o processo de citação está associado ao jogo de prazer das leituras: “o manejo da citação” revela “a paixão, o desejo e o prazer” (1996, p.46). A citação e o parafraseio de certas passagens de outros textos conduz ao hermetismo. As notas de rodapé e notas de fim de texto, atuam na poesia de Eliot como a chave para o enigma textual. Assim, realiza-se nos poemas de Eliot um constante jogo de esconder e revelação que produz o prazer da ligação com uma tradição que não se pretende negar nem reafirmar, cuja retomada constante demonstra uma paixão e um forte desejo de associação.

Da mesma maneira, a poesia de Barros é constituída como uma malha de leituras. Perguntado sobre os “faróis”, isto é, escritores relevantes para toda e qualquer obra literária, Barros responde:

Penso que a partir dos “faróis” o poema passou a ser um objeto verbal. Por antes ele andava romântico. Recebia inspirações celestes. E até se falava em mensagens poéticas. Depois de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, poesia passou a ser feito de palavras e não de sentimentos. Poesia é fenômeno de linguagem e não de idéias.¹²⁴

Na poesia de Barros, a intertextualidade assume grandes proporções. O diálogo com textos verbais, das mais variadas fontes (Literatura, Antropologia, História, Filosofia, Bíblia, dentre outros), está presente na poesia de Barros de maneira implícita, determinando certas escolhas temáticas e procedimentais, e de maneira explícita, com citações diretas e parafraseios.

Há na poesia de Barros muitas intertextualidades literárias. Podemos encontrá-las espalhadas ao longo de sua obra. Alguns dos diálogos estabelecidos com autores literários: Vieira, Proust, Baudelaire, Flaubert, Shakespeare, Joyce, Doistoievski, Rimbaud, Quintiliano, Apuleio, Beckett, Gogol, Maiakovski, Borges, Rabelais, Jorge de Lima, Eliot, Dante, Homero, Baudelaire, Pessoa, Sartre, Ovídio, Casimiro de Abreu, Camões, entre outros.

Outro diálogo presente no texto barroseano, diz respeito à relação com os textos pictóricos, com a pintura, e com as artes plásticas. De outros escritores Barros adquiriu uma poética centrada nas palavras e sua transformação. De pintores como Picasso, Braque, Chagall, Klee, Van Gogh e Miró, adquiriu uma sensibilidade para a construção imagética, possibilitando um procedimento imagético e metafórico intenso e radical.¹²⁵

Os elementos paratextuais associam-se com a intertextualidade na problematização de questões essenciais à lírica barroseana. Os artistas e obras citados nos paratextos são exemplificações práticas daquele ideal estético do qual já se falou anteriormente. Na poesia de Barros, encontramos alguns poemas que têm epígrafes de variadas procedências. A epígrafe é reveladora de uma função-autor, que realiza o

¹²⁴ BARROS, M. Manoel de Barros: Caminhando para as origens. Disponível em http://www.douradosinforma.com.br/entrevistas.php?id_ent=33. Acesso em 22 de fevereiro de 2012. Entrevista concedida a Bosco, Cláudia Trimarco e Douglas Diegues.

¹²⁵ Cf. FERREIRA, M. J. de C. **As faces da Memória uma leitura da poesia de Manoel de Barros**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Universidade Federal de Uberlândia. 2011.

recorte e fornece pistas de um caminho interpretativo a ser percorrido por meio da retomada dessas “fontes”.

As epígrafes, assim como as notas de rodapé, segundo Winsatt e Beardsley (1975), devem ser analisadas como parte do corpo do poema, ainda que a epígrafe possa, como nos ensina Compagnon, ser deslocada de um texto para outro, e, contudo, assumir significados diferentes de acordo com o texto onde se aloja.

Assim, na poesia a epígrafe passa a constituir parte integrante do corpo do poema, de maneira que não é possível afirmar que ela é a manifestação direta de um autor. A epígrafe muitas vezes é tão ficcional quanto o próprio poema, como no caso das “falsas epígrafes” encontradas em Barros, sobre as quais tratarei mais adiante.

O primeiro exemplo de epígrafe a ser analisado aqui foi encontrado em *Gramática expositiva do chão*:

VI. DESARTICULADOS PARA VIOLA DE COCHO

Compadre Amaro: - Vai chuvê, irimão

Compadre Ventura: - Pruquê, irimão?

Compadre Amaro: - Saracura tá cantando

Compadre Ventura: - Ué, saracura é Deus?

Se fosse imbusi, sim...

NETO BOTELHO, in *Psicologia das mulatas do Catete, O vaqueiro metafísico e outras estórias demais*.¹²⁶

- Cumpadre antão
me responda: quem coxa
exerce alguma raiz?

- Sapo, cumpadre, enraíza-se
em estrumes de anta

- E lagartixa,
que no muro anda,
come o quê?

- Come a lagartixa,
o musgo que o muro.
Senão.

- E martelo
grama de Castela, móbile
estrela, bridão

¹²⁶ Esta epígrafe lembra a literatura de Guimarães Rosa, um dos autores com que a obra de Barros dialoga. Para mais detalhes sobre a relação entre as obras dos dois autores cf. GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. **De corixos e veredas**. A alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara da Unesp. 2006.

lua e cambão
 vulva e pilão, Elisa
 valise, nurse
 pulvis e aldabras, que são?
 - Palabras.

- E máquina
 de dor
 é de a vapor? Brincar
 de amarelinha
 tem amarelos?
 as porteiras do mundo
 varas têm?
 - Têm conformes,

- E o que grota
 greta
 lapa e lura são?
 - São aonde o lobo
 o coelho
 e o erótico

- Cumpadre, e longe
 é lugar nenhum
 ou tem sitiante?
 - Só se porém.

- E agora vancê confirme: pardal
 é o esperto? Roupa
 até usa
 dos espantalhos?

- É esperto, cumpadre,
 não cai
 do galho.

(BARROS, 1990e, p. 174)

A citação, por meio da epígrafe, de um texto que registra os falares populares, promovendo a retomada e a valorização da cultura popular, um falar simples e discordante da norma culta agrada à poesia de Barros na medida em que representa a negação de valores associados à civilização pedante, racionalista e estereotipada, cujo autoritarismo está expresso na gramática e nos vários regulamentos impostos aos indivíduos.

Outro elemento presente neste poema que é recorrente na poesia de Barros é a valorização dos homens que vivem à margem da sociedade capitalista, como os vaqueiros simples, que se preocupam mais com seu misticismo e com sua relação com a natureza, que com os ditames da gramática.

O poema segue o modelo do diálogo teatral como alguns dos poemas analisados anteriormente, constituindo-se mediante perguntas e repostas, questões que são formuladas não se sabe por quem, entre os dois personagens.

Ao longo do poema, percebe-se as marcas da oralidade e do falar popular, nos usos de vocábulos com certas peculiaridades: "cumpadre" ("compadre"), "antão" (então), "vancê" (de "vossa mercê"), "lura" (provável desvio do vocábulo "lula") e "aldabras" ("aldraba").

Contudo, as formas da fala popular estão em visível discordância com outros vocábulos encontrados ao longo do poema, que poderiam ser identificados como de origem erudita: "móbile", "vulva", "valise", "nurse", "pulvis"¹²⁷ e "erótico". Este vocabulário erudito trai intencionalmente a construção retórica que simula a fala simples dos vaqueiros, revelando a construção poética, o jogo com as palavras.

O jogo de palavras fica evidente pelas rimas internas e trocadilhos: "bridão, cambão, pilão"; "Castela, estrela"; "Elisa, valise, nurse"; "vulva, valise, pulvis"; "aldabras, palavras"; "grotta e greta" e "lapa e lura". A maior parte dessas ocorrências está na quinta estrofe, que se difere de todas as outras do poema, inserindo-se como um corpo estranho no poema.

A sexta estrofe é interessante por retomar uma metáfora empregada algumas vezes na poesia de Barros, a "máquina". Aqui ela aparece como "a máquina de dor", sentido que concorda com o poema analisado anteriormente, intitulado "A máquina: a máquina segundo H.V., o jornalista", que mais uma vez remete ao desesperador quadro de Klee, "A máquina de chilrear"¹²⁸. Esta "máquina de dor" é inserida pelo eu lírico no meio da conversa dos dois vaqueiros, permitindo a leitura, nas entrelinhas, de um discurso que não pertence a essas figuras simples do pantanal mato-grossense, mais uma vez revelando a autoridade lírica que regula o funcionamento do poema, como construção retórica.

A última estrofe faz menção ao ditado popular "Macaco velho não pisa em galho seco", reforçando a relação de intertextualidade com a cultura popular. Podemos perceber que todo o poema revela a intertextualidade com Guimarães Rosa, principalmente pela seleção dos vaqueiros, personagens constantes da literatura do autor mineiro.

¹²⁷ *Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris*: "Lembra-te homem que és pó e ao pó tornarás." (Gênesis 3:19)

¹²⁸ Analisado no capítulo 2.

A ocorrência da aparição de figuras bíblicas na poesia de Barros não é pontual. O servo Jó, cuja presença foi analisada no capítulo 2, reaparece em um de seus primeiros livros, *Compêndio para uso dos pássaros*, publicado pela primeira vez em 1960. Em sua *Poesia completa*, encontramos o poema:

Um novo Jó

*Porquanto
Como conhecer as coisas senão sendo-as?*
Jorge de Lima

Desfrutando entre bichos
raízes, barro e água
o homem habitava
sobre um montão de pedras.

Dentro de sua paisagem
– entre ele e a pedra –
crescia um caramujo.

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

[...]
(BARROS, 1990d, p. 148)

Este poema foi publicado em 1960, isto é, seis anos antes de *Gramática expositiva do chão* e trinta e seis anos antes de *Livro sobre nada*¹²⁹. Permite perceber a importância da intertextualidade com o texto bíblico para a constituição das bases da proposta poética de Manoel de Barros.

Por meio da epígrafe, que cita Jorge de Lima, em seu mais célebre e último livro, *A invenção de Orfeu*, publicado originalmente em 1952, estabelece-se um diálogo intertextual muito importante para a compreensão da obra de Barros. O discurso religioso, já presente na obra de Jorge de Lima, que cita diversas vezes em seu livro passagens da bíblia, continua com intenso vigor na poesia barroseana. O servo Jó aparece também no livro *Poesias*: “Com a mesma pobreza e honradez de um homem só como Jó.” (1990c, p. 102). Nesta passagem é possível perceber os dois aspectos que Barros valoriza nessa figura bíblica, sua miséria e sua solidão, bem como sua atitude de

¹²⁹ *Gramática expositiva do chão* foi publicado pela primeira vez em 1966 e *Livro sobre nada* foi publicado em 1996.

honradez perante o sofrimento e a desgraça. O servo aparece também no livro *Retrato do artista quando coisa* (1998, p. 33), a ele é atribuído o seguinte verso: “Sabedoria se tira das coisas que não existem.”.

Como podemos observar, a voz lírica utiliza os paratextos (notas e epígrafes) para constituir-se. O eu lírico produz um discurso que concorda com os princípios de uma proposta poética defendidos pela função autoria, encontrada nas entrevistas concedidas por Manoel de Barros (“a humanização que eu faço das coisas”; “Eu pinto a lápis a história, uma metáfora. Você repara que meus versos todos são humanização da coisa e ou coisificação do homem.”), cuja principal característica é a busca de uma “estética da ordinariedade”. O intuito desta “estética” é (re)valorizar seres considerados sem importância e resgatar os homens refugados pela sociedade capitalista. Tal valorização implica numa relação de igualdade e proximidade entre todos os seres que habitam a poesia, inclusive o homem/eu lírico. Como vimos no poema “Um novo Jó”, a proximidade conduz a uma perda de limites e características, a uma harmonização e contaminação/corrupção. Para Berta Waldman:

Descendo o homem de seu papel de dominação sobre os seres da natureza, nivelado à condição de coisa entre coisas, miúdo, ele é submetido a uma ordem que vale para todos os seres. Todos, sem exceção, vivem, morrem e se transformam continuamente, equivalendo-se em sua materialidade e em seu destino. (A poesia ao rés do chão, *apud* BARROS, 1990, p. 16)

A harmonia que existia na origem dos tempos entre todos os seres, a retomada dessa origem, é um dos objetivos principais da poética barroense, como Barros escreve em diversas passagens de suas entrevistas e poemas: “É um lugar edênico. Eu diria adâmico. Está na origem do mundo. Parece que a formação geológica do Pantanal ainda não terminou.”¹³⁰; “Minha voz tem um vício de fontes. / Eu queria avançar para o começo.” (2004, p. 47); “Não preciso do fim para chegar.” (2004, p. 71). A poesia de Barros tem esse “vício de fontes”, que o leva a argumentar a favor da sensibilidade, do irracional, do não civilizado, do primitivo.

Esse “novo Éden” é simbolizado com a remissão de Jó. Na Bíblia o servo precisa passar pela provação para encontrar na fé o caminho da reconciliação. O paraíso

¹³⁰BARROS, M. Manoel de Barros faz do absurdo sensatez. Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/castel11.html>. Acesso em 22 de fevereiro de 2012. Entrevista concedida a José Castello.

primitivo de Barros é reconquistado por meio da poesia, ela permite ao homem transcender por meio do contato com a natureza e os seres a um estado de sagração, de purificação final.

4.3 A falsa epígrafe

A utilização de epígrafes na poesia de Barros segue o uso tradicional, muito comum na lírica em todas as épocas. Sua atitude mediante este elemento paratextual em geral não é tão inusitada quanto em relação a outros paratextos. Contudo, no poema a seguir, extraído do livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, aparece uma epígrafe muito peculiar:

1ª parte
TRATADO GERAL DAS GRANDEZAS DO ÍNFIMO

Para ele a pureza do cisco dava alarme.
BERNARDO DA MATA¹³¹

A DISFUNÇÃO

Se diz que há na cabeça dos poetas um parafuso de
A menos
Sendo que o mais justo seria o de ter um parafuso
Trocado do que e menos.
A troca de parafusos provoca nos poetas uma certa
Disfunção lírica.
Nomearei abaixo 7 sintomas dessa disfunção lírica.
1 – Aceitação da inércia para dar movimento às palavras.
2 – Vocação para explorar os mistérios irracionais.
3 – Percepção de contigüidades anômalas entre verbos e substantivos.
4 – Gostar de fazer casamentos incestuosos entre palavras.
5 – Amor por seres desimportantes tanto como pelas coisas desimportantes.
6 – Mania de dar formato de canto às asperezas de uma pedra.
7 – Mania de comparecer aos próprios desencontros.
Essas disfunções líricas acabam por dar mais
Importância aos passarinhos do que aos senadores.
(BARROS, 2010o, p. 399)

Este livro de Barros, como alguns outros, é dividido em partes. Esta opção por dividir e subdividir confere destaque à questão da organização e forma do poema. A epígrafe não está submetida ao poema, mas à primeira parte do livro, que é constituída

¹³¹ Novamente foi mantido o *italico* e a caixa alta conforme o texto original.

de 18 poemas. O livro divide-se em duas partes: “Tratado geral das grandezas do ínfimo” e “O livro de Bernardo”. Observe-se a semelhança entre o título da segunda parte e a tradição de nomeação dos livros bíblicos (*O livro de Jó*, *O livro de Rute*, dentre outros).

A epígrafe é *sui generis*, isto é, extremamente peculiar. Ela atribui a Bernardo da Mata um discurso cuja autoria não poderia ser sua: “Para ele a pureza do cisco dava alarme.”. O pronome pessoal registra que a voz lírica diz algo a respeito de outro, ou seja, Bernardo. Contudo, o estratagema da epígrafe atribui estranhamente o texto a este “ele”, cuja autoria é marcada: a) pela localização separada da frase no corpo do texto (canto superior direito); b) pelo itálico; c) pelo nome com letras em caixa alta (“BERNARDO DA MATA”).

Bernardo da Mata não é um escritor, artista ou filósofo. Como se pode verificar na dissertação de Luciene Campos (2010)¹³², foi uma pessoa física, existiu não só no imaginário poético da poesia de Barros, esteve também no mundo empírico do poeta. Trata-se de um trabalhador que vivia na fazenda do pai de Barros desde sua infância. Apesar de sua existência empírica, Bernardo é um ser sem discurso escrito, uma personagem silenciosa, que só adquire voz por meio da poesia de Barros, Bernardo torna-se um alter-ego. Por isso, pode-se afirmar que através dessa *persona*, nomeada Bernardo, é o próprio eu lírico que se manifesta. Esta afirmação explica a epígrafe do poema citado: “Para ele a pureza do cisco dava alarme. BERNARDO DA MATA”. Apesar da atribuição de uma autoria, marcada pelo nome escrito em caixa alta como nas epígrafes tradicionais, o pronome na terceira pessoa do singular (ele) retoma a origem do discurso como sendo o eu lírico. Desta maneira, podemos perceber que na obra poética de Barros as personagens, apesar de algumas delas serem retiradas da realidade infantil do poeta, são como alter-egos por meio dos quais fala a voz lírica. São os “trastes biografáveis” enumerados por Campos:

São os trastes biografáveis (Biografável - diz-se daquele do qual se pode escrever uma história. É ser concreto e natural), tais como – entre outros andarilhos – Maria Bolacha e Bola Sete muito presentes na literatura local. Expliquemo-nos. As crônicas de Ulisses Serra, a poesia de Lobivar Matos, a obra de Manoel de Barros, dentre outros, recuperam essas figuras populares, recriando-as como personagens

¹³² Em sua dissertação, intitulada “A mendiga e o andarilho - a recriação poética de figuras populares nas fronteiras de Manoel de Barros”, a pesquisadora elenca os indivíduos que aparecem na poesia de Barros que existiram de fato nos arredores de Corumbá. Campos utiliza documentos das mais diversas fontes (jornais, textos históricos, literatura, entre outros) para demonstrar a existência física das personagens.

poéticas e ficcionais. [...] Ao mapear as figuras populares na obra de Barros, centramo-nos na figura de Maria Bolacha (ver “Dona Maria”, BARROS, 2005, p. 53), personagem real, misto de mendiga meio louca, que viveu em Corumbá na primeira metade do século XX, para verificarmos de que modo tal personagem é retomada nas obras de Lobivar Matos e Ulisses Serra. (2010, pp. 66-67)

Nesta passagem, um aspecto que merece destaque é a apologia que Barros realiza dessa figura popular que foi Bernardo da Mata. Mesmo que o discurso seja do eu lírico, atribuindo-o à *persona* Barros eleva de categoria a cultura popular, citando-a como aos autores do cânone literário. Por outro viés, a epígrafe pode soar como um deboche desse cânone, ao mesmo tempo em permite elevar a categoria de um discurso que supostamente provém de uma fonte popular, dessas figuras que habitam sua poesia.

Outro elemento importante para nossa reflexão é o fato de existir um livro dentro de outro livro. A segunda parte do livro é intitulada “O livro de Bernardo”. Tal livro, como um enxerto do discurso do outro no interior do discurso lírico, permite refletir sobre a atribuição da autoria. Nos poemas desse “livro” percebe-se que quem diz é novamente o eu lírico de Barros. O próprio eu lírico nos diz:

[...]
 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.
 (BARROS, 2010o, p. 411)

Os poemas do livro jogam constantemente com as pessoas do discurso (primeira e terceira) mesclando o ponto de origem da fala, o eu e o ele são ao mesmo tempo o eu lírico e o outro.

A expressão “escutamentos” permite compreender que Bernardo não é o responsável pela poesia, sua única atitude diante das situações é escutar, não se expressa por meio de palavras. Sua atitude silenciosa inspira o discurso escrito do eu lírico. Esse homem silencioso, Bernardo, é uma *persona* assumida pelo eu lírico. Nestas outras epígrafes podemos perceber que a repetição desse estratagema:

*As coisas que não existem
 são mais bonitas.*
 FELISDÔNIO
 (BARROS, 1997, p. 7)

*Aromas de tomilhos
dementam cigarras.
SOMBRA-BOA¹³³
(BARROS, 1997, p. 73)*

Frequentemente, o eu lírico assume essas “máscaras”, numa projeção na direção do outro, um ser que fala pelo outro. Se essas personagens falam é apenas por força da cena, que permite criar o ambiente exigido pelo criador do texto, o eu lírico que domina completamente os espaços, são apenas fantoches, que numa espécie de ventriloquia permitem ao eu assumir disfarces e expressar sua proposta poética. As epígrafes sugerem esse jogo das falas de maneira mais evidente, elas atuam como as notas de rodapé, permitindo demonstrar o domínio exercido pela voz lírica sobre os espaços que teoricamente seriam ocupados pelas funções poéticas de origem (eu lírico, autor, personagens).

Alguns poemas de Barros constroem-se por meio de diálogos. As citações de autores literários são associadas a diálogos entre personagens que assumem falas e ao discurso do eu lírico, possibilitando o “deslimite” entre os seres ou vozes, que dessa maneira possibilita a unidade de um mosaico. A citação direta e indireta de autores do cânone literário permite um diálogo intertextual, ao mesmo tempo em que possibilita acrescentar novas vozes ao poema.

Ao longo da obra poética de Barros são citados vários personagens. Alguns deles comprovadamente pertencem ao universo infantil do poeta, como Mário-pega-sapo, Bernardo da Mata, Antoninha-me-leva¹³⁴. Outros são extraídos da tradição literária e artística, atuando como vozes que dialogam no interior de seus poemas, permitindo construir uma poesia que se aproxima por vezes do texto teatral.

4.4 Adivinhas e ditados populares

¹³³ Felisdônio e Sombra-Boa são *personas* que aparecem na poesia de Barros. É possível que os dois, assim como outras figuras recorrentes em sua poesia, tenham sido moradores de rua, andarilhos ou viajantes que passaram por Corumbá, ficando registrados na cultura e no imaginário popular.

¹³⁴ Alguns dos “trastes biografáveis” que aparecem em *Poesia Completa* (2010) : Mário-pega-sapo (p. 20); Maria-pelego-preto (p. 22); Maria Gaiteira (p. 23); Mariquinha-besouro (p. 23); Ignácio Rubafo (p. 24); Antoninha-me-leva (p. 29); Gidian (p. 156), Germano Agostinho (p. 156), Aniceto (p. 185); Bernardo (p. 211); Neco Caolho (p. 227); Roupá-Grande (p. 243); Aristeu (p. 287); Ignácio Rayzama (p. 316); Rogaciano (p. 316); Catre-velho (p. 332); Bola-Sete (p. 339); Andaleço (p. 353); Pote Cru (p. 360); Passo-Triste (p. 365); Sabastião (p. 403); Joaquim Sapé (p. 408); Seo Mané Quinhentos Réis (p. 426); Antonio Carancho (p. 435).

A poesia de Barros estabelece, para além dos diálogos internos, um comportamento que se aproxima ao procedimento utilizado por Machado de Assis. Muitas vezes sua voz lírica se dirige diretamente ao leitor. Os paratextos permitem que a voz lírica construa um discurso direcionado ao leitor.

A epígrafe é o exemplo perfeito de um texto limítrofe, sua existência remete ao texto original, ao mesmo tempo em que não permite ao leitor que se desloque muito do texto atual, tem suas limitações, na medida em que se apresenta como um recorte que exige um saber, o conhecimento do outro texto.

Neste poema, presente no livro *Arranjos para Assobio*, aparece um paratexto em forma de epígrafe, que sugere uma Adivinha:

VIII

- *O que é o que é?*
(*como nas adivinhas populares*)

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

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

É lido em borboletas como o sol.
Se obtém para o voo nos detritos.
Cobre vasta extensão de si mesmo com nada.
Minhocal de pessoas, deserto de muitos eus.
(BARROS, 1990g, p. 207)

O livro *Arranjos para Assobio* estabelece a constituição de um homem que “estava parado mil anos nesse lugar sem / orelhas” (1990g, p. 201). A primeira parte do livro, intitulada “Sabiá com trevas”, organiza-se em poemas numerados de I a XV. Esses poemas são escritos, alguns deles, na primeira pessoa do singular, e outros na terceira pessoa do singular. Assim, não é possível estabelecer quem é este personagem construído ao longo dos poemas.

O poema citado acima está escrito na terceira pessoa. O eu lírico elabora um discurso sobre o outro, contudo o ponto de partida é uma Adivinha. Segundo André

Jolles¹³⁵, em seu livro *Formas simples* (1976), a Adivinha continua presente no imaginário de nossa sociedade, nos jogos infantis e na seção de passatempo dos jornais e revistas, apesar de seu desaparecimento quase completo nas situações do cotidiano.

Segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2004, p. 84), a “Adivinhação” ou “Adivinha” é uma “brincadeira popular em que os participantes apresentam enigmas simples para serem solucionados pelos parceiros do jogo.” Assim, observa-se que está arraigada na cultura popular, apresentando-se, na obra de Barros, como elemento adicional para reforçar a ligação de sua poesia com as tradições populares.

Jolles estuda as diferenças entre o Mito e a Adivinha:

No Mito, o homem interroga o universo e seus fenômenos acerca da natureza profunda deles, e o universo dá-se a conhecer numa resposta, numa 'profecia'. Na Adivinha, o homem já não está em relação com o universo: há um homem que interroga outro homem e de modo tal que a pergunta obriga o outro a um saber. Um dos dois possui o saber, é a pessoa que sabe, o sábio; um interlocutor o enfrenta e é levado, pela pergunta, a pôr em jogo suas forças, seus recursos e sua vida, para chegar a possuir também o saber e apresentar-se ao outro como sábio. (1976, p. 111)

Assim, a Adivinha se apresenta como um teste que permite a entrada no reino do saber, um teste de passagem que verifica a maturidade do escolhido. A Adivinha realiza um jogo de demonstração de poder, de um lado o interrogador, do outro o pupilo ou aspirante a esse poder contido no saber. Esta reflexão é muito importante no contexto da poesia de Barros que apresenta um constante diálogo entre o eu lírico e seu interlocutor, o leitor.

No contexto poético de Barros o próprio poema se apresenta como um enigma a ser desvendado para atingir o estado que sua poesia exige. Sua poesia demanda um aprendizado, a preparação para o desvelamento da Adivinha. Assim, durante a leitura de sua poesia temos várias pistas desse pensamento: “Desaprender oito horas por dia ensina os princípios” (1997, p. 9); “Preciso de atrapalhar as significâncias” (2004, p. 43); “Minha voz tem um vício de fontes. / Eu queria avançar para o começo. / Chegar ao criancamento das palavras.” (2004, p. 44); “Sábio é o que adivinha” (2004, p. 69); “Arte não tem pensa” (2004, p. 75); dentre outras. Tais passagens permitem

¹³⁵ Johannes Andreas Jolles, ou André Jolles (1874, Nieuwediep, Holanda - 1946, Leipzig, Alemanha), foi um historiador de arte, literatura e linguagem.

compreender que sua poesia apresenta uma proposta poética que deve ser aceita como um contrato, um pacto de leitura para interpretar a Adivinha.¹³⁶

Como escreve Jolles:

[...] o interrogador é quem sabe, é quem se encontra no lugar do saber. Por outro lado, o adivinhador mostra, ao adivinhar, que é um igual do seu interrogador, que está em igualdade de sabedoria. O fato de se propor uma adivinha é, pois, em primeiro lugar, um ato pelo qual se põe à prova o adivinhador, um exame dessa igualdade. (1976, p. 115).

O eu lírico de Barros se coloca na posição de alguém que possui o conhecimento necessário para adentrar ao reino da poesia. Por isso frequentemente aparece em sua poesia a referência a uma “didática” e a uma “teologia”, e desdobramentos: “gramática”, “tratado”, “compêndio”, dentre outros. Desvendar o discurso poético, aprender essa linguagem própria ao universo de sua poesia, é a chave para conquistar o saber cifrado no texto.

O poema citado apresenta-se como um desdobramento da Adivinha da epígrafe, de maneira que o objetivo é encontrar a resposta sobre a pessoa de quem se fala. Seria sobre Bernardo o poema? Ou seria sobre o próprio eu lírico que sugere a Adivinha? Assim, segundo a lógica do livro, a resposta seria o meio termo, a confusão entre esses dois seres, a mescla das *personas*.

Além da adivinha, Barros faz uso em sua poesia de outra forma muito comum no imaginário popular, o ditado:

Tapera falou, tem assombração.
Ditado popular
(BARROS, 1990i, p. 284)

O ditado pertence ao âmbito do coletivo, assim como a Adivinha. Como escreve Jolles (1976, p. 137), na maioria dos casos não é possível determinar a autoria

¹³⁶ Como escreve Carpinejar: "Seu escopo é a doença, a imperfeição das palavras. Manoel de Barros mistura lições professorais de poesia ao material autoral, explicando sua incursão pela ingenuidade, a filosofia torta e a profusão de malformações sintáticas. A todo momento justifica o que é o poeta, o que deve ser, o que precisa e o que pode fazer. Seus livros carregam internamente um manual de sabedoria. E como convém à difusão de uma teologia, mais especificamente a do traste, também catequiza. Passa uma lição religiosa de como participar do poema. Identifica o leitor em paridade de condições, como um outro poeta capaz de pensar e olhar de maneira idêntica. Daí o pacto. Não imagina discordâncias de leitura, apenas afirmação de uma descoberta consensual. É a poética da fé, da opção religiosa, da crença de que todos partilham das mesmas convicções." (2001, p. 21)

individual dos provérbios ou ditados¹³⁷. Um traço marcante do ditado popular é a sabedoria, o tom conclusivo a respeito de determinado assunto. Jolles escreve que:

Toda didática é um começo, a base de uma construção mais vasta, enquanto que, na forma em que a Locução a apreende, a experiência é uma conclusão. Sua tendência é para a retrospecção, seu caráter é a resignação. Isso é igualmente verdadeiro a respeito das suas atualizações. O provérbio ou ditado tampouco é um começo, mas uma conclusão; é a rubrica e o selo visível que se apõem a uma idéia e que o caráter da experiência lhe impõe. (1976, p. 135)

Assim, o ditado baseia-se num acúmulo de informações provenientes da experiência, afirma sobre o assunto uma conclusão da qual não é possível recorrer, é voz final, não está aberto à contraposição. O ditado é muito parecido com a Adivinha no sentido de que apresenta algo definido por determinada autoridade. No caso da Adivinha só há uma resposta possível, por isso o diálogo é apenas simulado. No ditado afirma-se uma verdade que deve ser acatada.

As duas formas utilizadas exercem o papel de apresentação da proposta poética de Barros. O ditado convoca a autoridade da experiência popular para ratificar essa proposta, a Adivinha permite testar a aptidão do escolhido para adentrar a esse universo próprio. As duas formas revelam um caráter impositivo evidenciado intencionalmente pela voz lírica, revelando que o eu lírico de Barros assume uma posição reflexiva sobre os papéis desempenhados no jogo interpretativo do poema.

A forma como a poesia de Barros apresenta as Adivinhas e os ditados, bem como o posicionamento jocoso que seu eu lírico assume em certas passagens, algumas vezes nos lembra daquele jogo infantil de recortar/colar citado por Compagnon (1996, p. 12), seu objetivo é desconstruir cânones e elevar suas referências populares a um *status* de canonização, assim é possível inverter uma situação de domínio da cultura erudita sobre a cultura popular.

4.5 Prefácios, pretextos, prólogos

¹³⁷ O *Dicionário Houaiss* (2004, p. 1062) registra que ditado é “m.q. provérbio.” Já o provérbio é definido como “frase curta, geralmente de origem popular, frequentemente com ritmo e rima, rica em imagens, que sintetiza um conceito a respeito da realidade ou uma regra social ou moral.” (2004, p. 2321)

Na obra poética de Barros aparecem alguns prefácios/pretextos e explicações¹³⁸. Estes paratextos atuam como simulação da presença autoral, permitindo que a voz lírica ocupe espaços reservados à figura autoral. Assim, esses paratextos, que na maioria dos textos literários podem ser atribuídos diretamente ao eu empírico do autor, passam a integrar a obra ficcional, tornam-se poesia ou metapoesia.

O texto a seguir serve de prefácio ao *Livro sobre nada*:

Pretexto

O que eu gostaria de fazer é um livro sobre nada. Foi o que escreveu Flaubert a uma sua amiga em 1852. Li nas *Cartas exemplares* organizadas por Duda Machado. Ali se vê que o nada de Flaubert não seria o nada existencial, o nada metafísico. Ele queria o livro que não tem quase tema e se sustente só pelo estilo. Mas o nada de meu livro é nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc etc. O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora. (BARROS, 2004, p. 7).

O “pretexto” serve como justificativa do livro que o seguirá. Percebe-se o diálogo com Flaubert, cuja figura representa o labor do artista em busca da expressão artística perfeita. Interessante citação, visto que o autor francês é obcecado pelo estilo: “o estilo corre em meu sangue” (BORGES, 2004, *apud* Miguelotte, 2007). Também Barros escreve: “Estilo é um modelo anormal de expressão: é estigma.” (2004, p. 69)

O trecho citado por Barros é extraído da seguinte passagem:

O que me parece belo, o que eu gostaria de fazer, é um livro sobre nada, um livro sem amarra exterior, que se sustentaria pela força interna de seu estilo, como a terra, sem estar sustentada, se mantém no ar, um livro que não teria quase tema, ou pelo menos em que o tema fosse quase invisível, se é que pode haver. As obras mais belas são as que têm menos matéria; mais a expressão se aproxima do pensamento, mais a palavra cola em cima e desaparece, maior a beleza. Eu creio que o futuro da Arte está nestes caminhos. Eu a vejo, à medida que ela cresce, tornando-se tão etérea quanto é possível, desde os pórticos

¹³⁸ O *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2004, p.2284) define prefácio como: “texto preliminar de apresentação, geralmente breve, escrito pelo autor ou por outrem, colocado no começo do livro, com explicações sobre seu conteúdo, objetivos ou sobre a pessoa do autor. *Etim* nome lat. *praefatio*, *onis* 'ação de falar ao princípio de'. O dicionário registra também os sinônimos de prefácio: “anteâmbulo, antelóquio, apresentação, exórdio, introdução, preâmbulo, prefação, preliminar, prelúdio, proêmio, prolegômenos, prólogo, prolusão.” Contudo, faz a ressalva sobre o prólogo, cuja tradição se liga ao texto teatral: “1. HIST. TEAT. no antigo teatro grego, a primeira parte da tragédia, em forma de diálogo entre personagens ou monólogo, na qual se fazia a exposição do tema da tragédia. 2 TEAT. em uma peça teatral, cena ou monólogo iniciais, em que ger. são dados elementos precedentes ou elucidativos da trama que se vai desenrolar.” (2004, p. 2309)

egípcios até as agulhas góticas, e desde os poemas de vinte mil versos dos Indianos até os jorros de Byron. A **forma**, ao se tornar mais hábil, se atenua; **ela abandona toda liturgia, toda regra, toda medida**; ela deixa o épico pelo romance, **o verso pela prosa**; não conhece mais a ortodoxia e é livre como qualquer vontade que a produz. Essa libertação da materialidade se encontra em toda a parte e os governos também a seguiram, desde os despotismos orientais até os socialismos futuros.

É por isto que **não há temas nobres nem vis** e que se poderia estabelecer quase como axioma, pondo-se do ponto de vista da Arte pura, que não há nenhum, **o estilo sendo por si próprio toda uma maneira absoluta de ver as coisas.**” (FLAUBERT, 2005, p. 53-54, *grifos meus*).

Neste texto de Flaubert podemos perceber dois aspectos essenciais para o diálogo com a poesia de Barros: o estilo e a temática. Por um lado o estilo de Barros permite que sua poesia possa existir independente das regras que tanto abomina e promover seu pensamento iconoclasta em relação aos muitos valores socialmente aceitos. Seu estilo rompe com aquilo que Flaubert nomeia “liturgia”, uma série de regras sem sentido que são repetidas por imposição, como a gramática, as regras de versificação, a norma culta, dentre outros.

O “nada” é o estilo que domina a obra, só pode constituir-se como um ideal, visto que seria impossível alcançar a “coisa nenhuma por escrito”, que vai além do proposto por Flaubert, para isso a escrita teria que perder a sua lógica e deixar de comunicar, seria necessário o rompimento total com a linguagem. Seria preciso que os seres deixassem de se comunicar por linguagem e passassem a se relacionar por “incrustações”, passassem a ser nos e pelos outros seres.

A frase deste “pretexto” que resume o ideal barroense de poesia é: “O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras”. Nela está subentendida a negação da lógica e do utilitarismo que normalmente encontramos na infância. A poesia para Barros é uma realidade lúdica, uma espécie de encantamento, um êxtase que permite a ênfase sobre a palavra. A ludicidade permite excluir a poesia do âmbito da ordem pragmática do mundo. O “nada” é a negação absoluta, negação da racionalidade e da comunicação por meio da língua, negação das convenções e impedimentos sociais, ao mesmo tempo que manifesta a retomada de uma infância que só pode tornar a existir por meio da poesia.

Além disso, na passagem de Flaubert pode-se perceber outro pensamento chave para a compreensão da poesia de Barros: “não há temas nobres nem vis”. Assim,

respaldado nessa concepção o autor elenca uma temática que acredita ser mais condizente com os tempos atuais:

A nós, poetas destes tempos, cabe falar dos morcegos que voam por dentro dessas ruínas. Dos restos humanos fazendo discursos sozinhos nas ruas. A nós cabe falar do lixo sobrado e dos rios podres que correm por dentro de nós e das casas. (BARROS, 1990j, p. 309).

Como disse anteriormente, quando tratava das epígrafes, esses “restos humanos” são seres marginalizados pela sociedade (andarilhos, prostitutas, loucos, dentre outros) cuja importância Barros procura estabelecer por meio de sua poesia. Além disso, sua temática se estende às coisas “inúteis”, ao “lixo sobrado” da sociedade capitalista.

Em *O livro das ignoranças* (1997), encontramos outro paratexto semelhante a esse “Pretexto”:

EXPLICAÇÃO DESNECESSÁRIA

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 páginas 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.
(BARROS, 1997, p. 31)

O título deste paratexto afirma que se trata de uma “explicação desnecessária”. Negando a importância das informações presentes no texto, a voz lírica joga com o valor daquilo que é escolhido para ser registrado no papel. Obviamente a “explicação” é necessária enquanto parte do jogo autoral. Ela permite deslocar a autoria do discurso de Apuleio¹³⁹ para a voz lírica: “Passei anos penteando e desarrumando as frases. Desarrumei o melhor que pude. O resultado ficou esse.”.

¹³⁹ Mais uma vez Barros faz referência ao célebre fabulista Lucius Apuleius (Madaura, atual Argélia, c. 125 - Cartago, c. 180). É interessante observar que o livro de Apuleio normalmente nomeado *O asno de ouro*, na verdade se chamava *Metamorphoseon Libri XI* (Onze livros de metamorfose).

Neste paratexto é reafirmado o valor do estilo e da temática marcados pela exceção, por uma “ruptura com a normalidade”, o canoeiro Apuleio produziu em seu “Caderno de Armazém”, frases supostamente inspiradas por “desolo”, “fraqueza” e “medo”. Mas, ainda que sua criação rompa com os padrões da normalidade é preciso antes que ela passe pela “desformação” da reescritura da voz lírica, que assume a autoridade sobre o escrito.

No ano de 2010 a Editora Leya publicou as poesias completas de Manoel de Barros. Para introduzir o livro o poeta escreveu o seguinte texto, que aparece logo após o sumário do livro:

ENTRADA

Distâncias somavam a gente para menos. Nossa morada estava tão perto do abandono que dava até para a gente pegar nele. Eu conversava bobagens profundas com os sapos, com as águas e com as árvores. Meu avô abastecia a solidão. A natureza avançava nas minhas palavras tipo assim: O dia está frondoso em borboletas. No amanhecer o sol põe glórias no meu olho. O cinzento da tarde me empobrece. E o rio encosta as margens na minha voz. Essa fusão com a natureza tirava de mim a liberdade de pensar. Eu queria que as garças me sonhassem. Eu queria que as palavras me gorjeassem. Então comecei a fazer desenhos verbais de imagens. Me dei bem. Perdoem-me os **leitores** desta entrada mas vou copiar de mim alguns desenhos verbais que fiz para este livro. Acho-os como os *impossíveis verossímeis* de nosso mestre Aristóteles. Dou quatro exemplos: 1) É nos loucos que grassam luarais; 2) Eu queria crescer pra passarinho; 3) Sapo é um pedaço de chão que pula; 4) Poesia é a infância da língua. Sei que os meus desenhos verbais nada significam. Nada. Mas se o nada desaparecer a poesia acaba. Eu sei. Sobre o nada eu tenho profundidades.

Manoel de Barros

(BARROS, 2010, p. 7)

O vocábulo que serve de título ao texto normalmente é empregado na culinária para nomear os pratos servidos antes da refeição principal. Barros, como naquele seu “pretexto”, joga com as possibilidades semânticas da palavra. Associar poesia e comida condiz com sua proposta de uma poesia lúdica, centrada no prazer.

A entrada é um mistura de poesia e prosa, uma prosa poética, escrita como as entrevistas concedidas pelo poeta. Seu texto embaralha as vozes do eu lírico e da função autoral. Este embaralhamento é causado por três fatores: a) a localização da “entrada”, no início do livro, anterior e exterior aos livros presentes na coletânea; b) a fala direta aos “leitores” (em negrito); c) a assinatura de Barros, em *fac-símile*, ao final do texto (Figura 1.). A utilização da primeira pessoa também contribui para essa confusão entre as vozes.

A assinatura do autor é também elemento paratextual. Ela induz à exterioridade do texto, entrelaçando ficção e realidade. Nesta “entrada”, como nas entrevistas concedidas por Barros, a suposta participação autoral no texto lírico, ou da voz lírica no prefácio autoral, retoma a reflexão dos espaços e limites da obra ficcional, do território da escrita. Assim, a poesia pode irradiar-se para a vida, revelando o anseio de tornar a existência poética uma realidade prática e uma pretensão de envolver o leitor em poesia.

ENTRADA

Distâncias somavam a gente para menos. Nossa morada estava tão perto do abandono que dava até para a gente pegar nele. Eu conversava bobagens profundas com os sapos, com as águas e com as árvores. Meu avô abastecia a solidão. A natureza avançava nas minhas palavras tipo assim: O dia está frondoso em borboletas. No amanhecer o sol põe glórias no meu olho. O cinzento da tarde me empobrece. E o rio encosta as margens na minha voz. Essa fusão com a natureza tirava de mim a liberdade de pensar. Eu queria que as garças me sonhassem. Eu queria que as palavras me gorjassem. Então comencei a fazer desenhos verbais de imagens. Me dei bem. Perdoem-me os leitores desta entrada mas vou copiar de mim alguns desenhos verbais que fiz para este livro. Acho-os como os *impossíveis verossímeis* de nosso mestre Aristóteles. Dou quatro exemplos: 1) É nos loucos que grassam luarais; 2) Eu queria crescer pra passarinho; 3) Sapo é um pedaço de chão que pula; 4) Poesia é a infância da língua. Sei que os meus desenhos verbais nada significam. Nada. Mas se o nada desaparecer a poesia acaba. Eu sei. Sobre o nada eu tenho profundidades.

Figura 1. (BARROS, 2010, p. 07.)

O *Livro de pré-coisas* (1985), que tem como subtítulo “Roteiro para uma excursão poética no Pantanal”, inicia-se com este paratexto introdutório que recebe um título e um subtítulo:

PONTO DE PARTIDA

ANÚNCIO

Este não é um livro *sobre* o Pantanal. Seria antes uma anunciação. Enunciados como os constatativos. Manchas. Nódos de imagens. Festejos de linguagem.

Aqui o organismo do poeta adoece a Natureza. De repente um homem derruba folhas. Sapo nu tem voz de arauto. Algumas ruínas enfrutam. Passam loucos crepúsculos por dentro dos caramujos. E há pregos primaveris...

(Atribuir-se natureza vegetal aos pregos para que brotem nas primaveras... Isso é fazer natureza. Tranfazer.)

Essas pré-coisas de poesia.

NARRADOR APRESENTA SUA TERRA NATAL

Corumbá estava amanhecendo.
Nenhum galo se arriscara ainda.

[...]

(BARROS, 2010h, p. 197)

Na edição da Editora Leya (2010), aparece junto ao texto do livro, como se integrasse o conjunto de poemas. Na edição de 1990, *Gramática expositiva: poesia quase toda*, este texto aparece separado do restante do livro, como um prefácio. (Figura 2.) Outra diferenciação entre este “Anúncio” e o restante do livro reside no fato de que o texto é escrito em prosa.

Ponto de partida

ANÚNCIO

*Este não é um livro sobre o Pantanal. Seria antes uma
anunciação. Enunciados como que constatativos. Manchas.
Nódoas de imagens. Festejos de linguagem.*

Aqui o organismo do poeta adoece a Natureza. De repente um homem derruba folhas. Sapo nu tem voz de arauto. Algumas ruínas enfrutam. Passam louros crepúsculos por dentro dos caramujos. E há pregos primaveris...

*(Atribuí-se natureza vegetal aos pregos para que eles brotem nas primaveras.. Isso é fazer natureza. Transfazer.)
Essas pré-coisas de poesia.*

227

Figura 2. (BARROS, 1990h, p. 227)

A palavra “anúncio” remete ao vocabulário cristão: “anunciação de Maria”. Quem anuncia, na Bíblia, são os anjos. Eles profetizam uma missão, um encargo divino, que a jovem Maria deverá cumprir. É interessante observar o trocadilho “anunciação” / “Enunciados”. As duas primeiras frases do texto permitem a interpretação dessa “anunciação”, como profetização, predição do futuro. O Pantanal que a poesia de Barros anuncia é outro:

É preciso evitar o grave perigo de uma degustação contemplativa dessa natureza, sem a menor comunhão do ente com o ser. Há o perigo de se cair no superficial fotográfico, na pura cópia, sem aquela surda transfiguração epifânica. A simples enumeração de bichos, plantas (jacarés, carandá, seriema, etc.) não transmitem a essência da natureza, senão que apenas a sua aparência. Vem daí que é preciso humanizar de você a natureza e depois **transfazê-la em versos**. BARROS, M. Com o poeta Manoel de Barros. Apud *Gramática expositiva do chão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990k, p. 312. Entrevista concedida a Martha Barros.

O “roteiro” é traçado por meio dos poemas, esses “enunciados” que “transfazem” a natureza do pantanal a fim de criar imagens poéticas. O Pantanal de

Barros não pode ser compreendido por meio de uma aparência de beleza. A essência da natureza que o poeta busca nega os padrões de beleza e exuberância tradicionais.

Na poesia de Barros e em muitos de seus paratextos aparece constantemente a noção de contaminação. Os seres, por meio do contato direto, perdem seus limites e se “incrustam”, tornam-se um mesmo corpo. O trecho em que o “organismo do poeta” “adoece a Natureza” (observe-se a palavra escrita com letra maiúscula), permite pensar que essa doença do poeta é uma forma diferente de percepção da realidade do Pantanal. Este adoecimento pode também ser lido como o processo poético que “transfaz” a Natureza. É no seio da poesia que (re)nascerá uma nova realidade.

A doença transmitida do poeta à Natureza reside na “comunhão do ente com o ser”, numa proximidade tão grande que gera a mescla e a mistura de características:

Entre o poeta e a natureza ocorre uma eucaristia. Uma transubstanciação. Encostado no corpo da natureza o poeta perde sua liberdade de pensar e de julgar. Sua relação com a natureza é agora de inocência e erotismo. Ele vira um apêndice. (BARROS, 1990l, p. 317).

A partir desse contato entre homem e natureza é que os limites entre os seres são extintos. Assim, o “homem derruba folhas” porque está “investido” de árvore. O sapo torna-se o arauto, espécie de mensageiro, adquirindo a voz do poeta. As “ruínas enfrutam”, porque também elas estão mescladas com as árvores. A partir dessas associações temos o ápice do texto: “pregos primaveris”, uma imagem forte de fusão entre as realidades urbana e rural, revelando a essência daquela “estética da ordinaryness” que extrai a beleza das coisas mais insignificantes, como um prego apodrecendo no limo.

Ao final do texto aparece uma didascália, marcada pelos parênteses: “(Atribuir-se natureza vegetal aos pregos para que brotem nas primaveras... Isso é fazer natureza. Tranfazer.)”. Ela atua como um comentário do autor ao próprio texto. Sua inserção faz pensar que esse “Anúncio” deveria ser lido como texto poético, ainda que escrito em prosa. Nela o autor esclarece com o verbo “brotar” o que as reticências, usadas anteriormente, não deixaram muito claro, trata-se de pregos que aparecem como que brotados em meio à cobertura vegetal.

4.6 Títulos

Os títulos são paratextos que atuam como uma síntese do poema ou livro. Por meio dos títulos podemos perceber certas tendências da poesia de Barros como a intertextualidade, a sinestesia e uma tendência didática de instrução do leitor.

O poeta elogia o título de *As flores do mal*:

[...]
 (E sei de Baudelaire que passou muitos meses tenso
 porque não encontrava um título para os seus poemas.
 Um título que harmonizasse os seus conflitos. Até que
 Apareceu Flores do mal. A beleza e a dor. Essa antítese o acalmou.)
 As antíteses congraçam.
 (BARROS, 2004, p. 49)

Da mesma maneira Barros seleciona com cuidado os títulos de seus livros e poemas de forma a causar o primeiro impacto no leitor. Seus títulos podem ser alinhados em cinco categorias¹⁴⁰: a) títulos que apresentam tipos de antologias ou compêndios: *Compêndio para uso de pássaros*, *Gramática expositiva do chão*, *Livro de pré-coisas*, *O livro das ignoranças*, *Livro sobre nada*, *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, *Exercícios de ser criança*, “Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos” (1990g, p. 214), “Caderno de andarilho” (1991, p. 49), “Uma didática da invenção” (1997, p. 7), “O livro de Bernardo” (2010o, p. 411) etc.; b) títulos que remetem ao aspecto musical: *Cantigas por um passarinho à toa*, *Arranjos para assobio*, *Concerto a céu aberto para solos de ave*, “A máquina de chilrear e seu uso doméstico” (1990e, p.169) etc.; c) títulos que reforçam aspectos visuais: “Postais da cidade” (1990a, p. 43), *Ensaio fotográficos*, *Face imóvel*, “Retratos a carvão” (1990a, p. 48), *Retrato do artista quando coisa*, “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada” (1990i, p. 296), “Desenhos de uma voz” (2007, p. 29) etc.; d) títulos sobre poesia: *Matéria de poesia*, *Poemas concebidos sem pecado* etc.; e) títulos que revelam intertextualidade: *O guardador de águas* (“O guardador de rebanhos”, Fernando Pessoa), *Retrato do artista quando coisa* (*Retrato do artista quando jovem*, James Joyce), *Poemas concebidos sem pecado* (texto religioso), “Continho à maneira de Katherine Mansfield” (1990c, p. 116), “Poeminhas pescados numa fala de João” (1990d, p. 127) etc.

¹⁴⁰ Os títulos dos livros serão registrados em itálico, os dos poemas e partes serão colocados entre aspas e será feita a devida referência.

A maior parte dos poemas de Barros recebe como título apenas um número, o que revela certo gosto pela fragmentação, pela divisão em partes. Até mesmo os poemas que têm título recebem numeração.

O poema estudado no capítulo 2, “III. PÁGINAS 13, 15 E 16 DOS 29 ESCRITOS PARA CONHECIMENTO DO CHÃO ATRAVÉS DE S. FRANCISCO DE ASSIS”, apresenta um título bastante peculiar. Este elemento paratextual reforça a questão da fragmentação por meio da numeração e da insinuação de que o texto pertence a outro autor. O poema seria constituído pelas páginas citadas dos escrito de Assis. Assim, são possíveis várias suposições a esse respeito. Se há, por exemplo, um poema e três notas de rodapé, se poderia supor que falta uma parte do poema, já que se perdeu a página 14; que se perdeu uma das notas; ou mesmo que as notas não pertencem a esse poema, pois ele estaria na página 13 e talvez houvesse um poema na página 14. Outra possibilidade seria a de que eram inicialmente quatro poemas e que a função-autor submeteu três deles a um, deixando os outros como notas de rodapé. As possibilidades são muitas.

A numeração é um elemento que proporciona uma reflexão sobre a forma e a constituição do poema, assim como os paratextos. Algumas vezes a divisão numérica acontece de maneira aleatória, despertando a atenção para o aspecto da fragmentação textual e, associando-se aos outros elementos formais, lança um apelo ao leitor para a interação, assim como fazia Machado de Assis, com suas interpelações diretas do leitor e sua utilização constante das reticências¹⁴¹. A substituição dos títulos por números causa uma indiferenciação entre os poemas, já que o título serve para marcar as diferenças, de maneira que se destaca o aspecto da divisão entre partes que constituem o livro, fragmentos de um todo. Os títulos de Barros são uma dos muitos estratagemas utilizados pelo eu lírico para envolver o leitor nas tramas do labirinto. Assim, o título dever harmonizar os conflitos, restando como parte do enigma proposto ao leitor enquanto participante do jogo da criação literária.

¹⁴¹ Cf. capítulos LV e CXIX do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1990). A comparação não é descabida já que Barros cita Machado de Assis como uma de suas leituras preferidas, fazendo referência a ele em seus poemas e paratextos. O autor fluminense tem uma relação bastante peculiar com seu público leitor. Para mais detalhes sobre a relação entre Machado de Assis e seu público leitor conferir o livro de Helio de Seixas Guimarães, *Os leitores de Machado de Assis* (2004).

4.7 Ilustrações

*O homem seria metafisicamente grande
se a criança fosse seu mestre.*
SÖREN KIERKEGAARD

Nos livros de literatura as ilustrações geralmente atuam como elemento paratextual, texto à borda dos poemas. Tais ilustrações são na maioria das vezes de autoria de outros artistas. Um exemplo disso são as famosas ilustrações de *A Divina Comédia* e *Dom Quixote*, realizadas por Gustave Doré¹⁴².

No contexto brasileiro podemos citar o artista Poty¹⁴³, que ilustrou dezenas de livros, dentre eles os de Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Dalton Trevisan, Gilberto Freire, entre outros. O livro de Manoel de Barros, *Gramática expositiva do chão* (*Poesia quase toda*), publicado de 1990, também foi ilustrado por Poty.

A ilustração de livros teve origem na iluminura (do latim *illuminare*)¹⁴⁴, um tipo de ilustração utilizada para embelezar manuscritos, de cores luminosas, douradas ou prateadas. Segundo definição do *Dicionário Houaiss* (2004, p. 1572), iluminura significa: “1. arte ou ato de ornar um texto, página, letra capitular com desenhos, arabescos, miniaturas, grafismos diversos. 2. p. met. desenho, miniatura, grafismo que ornamenta livros, esp. manuscritos medievais. *ETIM.* fr. *enluminare* 'arte de ornar com iluminuras; letra pintada ou miniatura que ornamenta manuscritos antigos'. p. ext. 'coloração brilhante' do fr. *enluminer* 'alumiar, iluminar'.” (p. 1572). Barros inicia seu livro *Ensaio fotográficos* (2000, p. 9), no qual trata sobre o aspecto visual da poesia, com uma citação de Borges: “Imagens não passam de / incontínências do visual.”. Nesse sentido, o poeta retoma o pensamento de Rimbaud em sua proposta de

¹⁴² Paul Gustave Doré (Estrasburgo, 1832 — Paris, 1883) foi um pintor, desenhista e ilustrador de livros.

¹⁴³ Napoleon Potyguara Lazzarotto, conhecido como Poty (nascido em Curitiba a 29 de março de 1924 e falecido na mesma cidade a 8 de maio de 1998). Desenhista, gravurista, ceramista e muralista brasileiro, realizou ilustrações importantes de livros literários.

¹⁴⁴ Lembrando que Arthur Rimbaud nomeou um de seus mais importantes livros como *Illuminations* (1874), traduzido para o português como *Iluminuras*. Apesar do fato de que existe na língua francesa uma palavra específica para “iluminura”, que é *enluminure*, Manoel de Barros utiliza a palavra “iluminura” aproximando-se de Rimbaud: “A partir de restos Miró iniciava a sua engenharia / de cores. / Muitas vezes chegava a iluminuras a partir de um dejetto de mosca deixado na tela.” (BARROS, 2010, p. 385); “[...] De tarde fui olhar a Cordilheira dos Andes que / se perdia nos longes da Bolívia / E veio uma iluminura em mim. / Foi a primeira iluminura / Daí botei meu primeiro verso: / Aquele morro bem que entorta a bunda da paisagem. / Mostrei a obra pra minha mãe. / A mãe falou: / Agora você vai ter que assumir as suas / irresponsabilidades. / Eu assumi: entrei no mundo das imagens. (BARROS, 2010, p. 390).

“desregramento dos sentidos”¹⁴⁵, que afirma em seu célebre *Alchimie du verbe*, ter inventado uma palavra poética acessível a todos os sentidos¹⁴⁶.

A poesia de Barros utiliza as ilustrações para reforçar três aspectos de sua proposta poética: a) a ligação com o imaginário da infância; b) o reforço do sentido visual; c) o quesito lúdico do objeto livro.

4.7.1 Diferenças editoriais

Um aspecto interessante a ser analisado no que diz respeito às ilustrações presentes na obra de Barros é a relação entre o texto poético e este paratexto. Ao analisar as duas antologias de poesia publicadas por Barros, *Gramática expositiva do chão* (1990) e *Poesia Completa* (2010), observa-se diferenças significativas em relação às ilustrações de Poty¹⁴⁷, que aparecem na primeira antologia e são subtraídas na segunda. Para analisar esta subtração, há que se levar em consideração questões fundamentais, tais como época de publicação, editora, direitos autorais e a importância das ilustrações.

Os livros do poeta foram publicados, durante muitos anos, pela antiga editora Civilização Brasileira¹⁴⁸. A editora atual do poeta, Leya, por sua vez, não tem tradição no mercado brasileiro, onde começou a atuar apenas em 2009. Sobre suas primeiras publicações, o poeta testemunha:

¹⁴⁵ Está na famosa *Lettre du Voyant* (“Carta do vidente”), escrita a Paul Demeny em 15 de maio de 1871: “O Poeta faz-se vidente por um longo, imenso e ponderado desregulamento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; procura por si próprio, esgota em si próprio todos os venenos para só lhes guardar as quintessências. Inefável tortura na qual precisa de toda a fé, de toda a força sobre-humana, na qual se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo Sábio! – Com efeito, chega ao desconhecido! Visto ter cultivado sua alma, já rica, mais que ninguém! Chega ao desconhecido; e quando, apavorado, acabasse por perder a inteligência das suas visões, tê-las-ia já visto! Que rebente no seu salto pelas coisas indizíveis e incríveis: virão outros, horríveis trabalhadores; começarão pelos horizontes em que o outro tombou!” (1964, p. 344) (tradução minha)

¹⁴⁶ “J’inventai la couleur des voyelles! – A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. – Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d’inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l’autre, à tous les sens.” (1964, p. 228)

¹⁴⁷ As ilustrações de Poty não serão analisadas neste trabalho por uma opção de natureza estrutural, são muitas ilustrações, o que demandaria uma dedicação desproporcional do texto para a análise das ilustrações mais relevantes.

¹⁴⁸ Fundada em 1929, a editora Civilização Brasileira adquiriu prestígio na década de 50, quando, assumida sua direção por Ênio da Silveira, iniciou a publicação de importantes obras literárias, tais como *O encontro Marcado*, de Fernando Sabino, *Ulisses*, de James Joyce, e *Lolita*, de Nabokov. Atualmente a editora faz parte do Grupo Editorial Record, por isso Barros passou a ser publicado pela Record. Em entrevista Barros descreve Ênio da Silveira como seu amigo.

Mas eu tinha meu original que mais tarde publiquei pela Record. A Record falou: “Quero publicar toda sua obra”. Mas primeiro foi a Editora Civilização Brasileira, do Ênio Silveira, que me procurou e resolveu fazer uma espécie de coletânea dos meus primeiros nove livros. Depois a Editora acabou, a própria Record comprou, e quando o Ênio morreu, a Luciana Villas Boas, que era Editora principal de lá, me telefonou e me convidou para ir pra Record, e eu fui. Gostava muito da Record... Luciana falou: “Vamos publicar toda sua obra. Vamos começar tudo do zero”. E até hoje a Editora publica todos os meus livros. (BARROS, M. Manoel de Barros: (Des)criador de palavras. Entrevista concedida a Paulo César-Alves. Disponível em <http://demora.wordpress.com/2008/03/18/entrevista-manoel-de-barros-descriador-de-palavras/>. Acesso em 27 de março de 2012).

A época também é importante porque no ano de 1990, data da publicação de sua primeira coletânea de poesias, Manoel de Barros não tinha adquirido a fama e o prestígio que tem atualmente, quando desfruta de ares de poeta pop, tendo ultrapassado a marca de um milhão de livros vendidos¹⁴⁹.

4.7.2 A infância

A atenção que a poesia de Barros dedica à ilustração provém de um gosto assumido pela infância e pelo imaginário infantil. Em sua poesia esse período de formação da identidade do eu lírico se constitui por meio de construções imagéticas que (re)criam “lembranças” da infância. É também por meio da pesquisa estética que ela se define, a arte poética é constituída por meio de um jogo que tematiza um *habitus* e um ambiente infantil, supostamente resgatados por meio da memória, mas que na verdade ficcionalizam a experiência infantil. A infância em Barros não é simplesmente recordada, é construída durante o fazer poético.

Além dos livros “infantis”, presentes em *Poesia Completa* (2010, p. 469-486), Barros lançou uma série de três livros (*Memórias inventadas: primeira infância, segunda infância e terceira infância*, lançados em 2005, 2006 e 2007, respectivamente), com uma proposta supostamente memorialista.

Em seu livro *Menino do mato*¹⁵⁰, Barros utiliza a autoridade de Kierkegaard¹⁵¹ para ratificar sua posição a respeito da infância. A citação do filósofo dinamarquês é

¹⁴⁹ Para mais detalhes sobre esse processo de “popularização” do poeta conferir a Tese de Doutorado de Marcela Ferreira Medina de Aquino, “**Faces do poeta pop: o caso Manoel de Barros na poesia brasileira contemporânea**” (2010).

¹⁵⁰ Republicado em *Poesia Completa* (2010, p. 447).

essencial para compreender a importância mística que Barros atribui à infância, já que ele foi também um conhecido teólogo, escrevendo sobre a ética cristã e as instituições da Igreja. Além disso a citação do filósofo dinamarquês é interessante porque sua filosofia versa sobre as escolhas e os compromissos assumidos pelos indivíduos.

O conceito de infância em Barros vai além de um período de formação do indivíduo, ela é percebida como certa atitude diante da vida, não apenas como fase superada, mas como ideal a ser alcançado. O poeta criou um neologismo, a palavra “criançamento”, para definir o processo de encantamento que pretende estabelecer com sua poesia, para que se atinja este ideal.

O “criançamento” de Barros nega a lógica, confunde as características dos seres e estabelece uma nova linguagem, ou seja, propõe uma nova ordem. Para respaldar seu conceito de infância, o poeta utiliza também o discurso religioso:

É a voz de Deus que habita nas crianças, nos passarinhos
E nos tontos.
A infância da palavra.
(BARROS, 2010q, p. 455)

Assim, pode-se perceber que existe uma “infância da palavra”, o que demonstra a amplitude do conceito em sua poesia. Barros cita “crianças”, “passarinhos” e “tontos”. Cada um desses elementos permite representar uma faceta do conceito. Os “tontos” simbolizam a negação da racionalidade. É importante observar que “tontura” é termo genérico utilizado comumente para significar um estado, que muitas vezes é temporário. Em muitas regiões do Brasil utiliza-se o termo “tonto” com o significado de embriagado. Diz-se que a bebida alcoólica deixa os indivíduos “tontos”. Assim, a embriaguez é um estado mental que agrada à poesia de Barros. Os “passarinhos” representam a pureza do som, num momento anterior à linguagem. Em outras passagens Barros elogia a voz primeva, a voz Fontana, o canto da origem. É possível perceber que estas imagens constituem uma proposta de poesia pautada na negação da tradição e dos valores estabelecidos.

O terceiro elemento da equação, as crianças, simboliza um estado de inocência, uma ausência de regras e convenções, bem como uma atitude perante a

¹⁵¹ Søren Aabye Kierkegaard (Copenhague, 1813 - Copenhague, 1855), foi um filósofo e teólogo dinamarquês. É interessante destacar que este filósofo, influenciado por Sócrates, escreveu sua obra inicial, *O Conceito de Ironia constantemente Referido a Sócrates* (1840), em formato de diálogos entre várias *personas* (ou pseudo-autores) com posicionamentos radicalmente opostos. A obra de Kierkegaard teve grande influência na filosofia de Sartre e de Nietzsche.

linguagem: “É preferível você obedecer à desordem da fala infantil do que obedecer à ordem gramatical.” (BARROS, 2008)¹⁵²

A “infância da língua” representa um retorno: “Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma” (1997, p. 11); “No descomeço era o verbo” (1997, p. 15). A partícula “des-”, amplamente empregada em sua poesia, permite a desconstrução dos conceitos. O verbo que está no começo é citação bíblica: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus.” (João, 1:1). O eu lírico desloca o verbo para o descomeço, porque “O delírio do verbo estava no começo, lá onde a / criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos.*” (1997, p. 15). Dessa maneira, baseada no “desregramento dos sentidos” de Rimbaud¹⁵³, a voz lírica apresenta a criação poética como realidade que apresenta o delírio, a embriaguez, como estado de harmonia, subentendido na simbologia bíblica do “princípio”. Esse estado de delírio está na infância, que é apontada como modelo: “Acho que a sabedoria que a gente aprende com as primeiras percepções é a melhor sabedoria. De modo que só sei as sabedorias da infância.” (BARROS, 2008)¹⁵⁴

As ilustrações são paratextos que contribuem para a constituição desse quadro infantil, ainda que não sejam tipicamente ilustrações de livros infantis, permitem o reforço da proposta poética e do aspecto lúdico de sua poesia.

Na literatura infanto-juvenil algumas vezes a ilustração assume papel mais importante que o texto escrito. Isto acontece no livro de Barros *O guardador de águas* (1990i, p. 273), cuja segunda parte, intitulada “Passos para a transfiguração” (Figura 3.) lembra a tradição católica da “Via Crucis”¹⁵⁵, hipótese reforçada pelas posições adotadas pelo indivíduo representado nas ilustrações, de braços estendidos. A “transfiguração de Jesus” é descrita nos Evangelhos sinópticos¹⁵⁶ como um evento no qual Jesus, subindo ao Monte Tabor para orar, assume uma aparência iluminada: “E

¹⁵²Em entrevista concedida a Paulo César-Alves.

¹⁵³ “E Rimbaud me incentivou com *Imense dérèglement de tous les sens* [...] Então o poeta poderia transmitir o seu adoecimento à coisas, ou às palavras que nomeiam essas coisas e que as movimentam. Falo daquele desregramento a que se referiu Rimbaud e que ilumina as nossas loucuras.” (BARROS, 1990m, p. 325)

¹⁵⁴ Entrevista publicada no *Jornal da Bahia* em 18 de março de 2008.

¹⁵⁵ **Via Crucis** (do latim *Via Crucis*, significa “caminho da cruz”) representação do caminho percorrido por Jesus carregando a cruz, do Pretório até o Calvário. (ANEXO II)

¹⁵⁶ Os evangelhos de Mateus, Marcos e Lucas. São assim denominados porque contém histórias em comum e por compartilharem em certas passagens até mesmo estruturas frasais idênticas. Acredita-se que haja interdependência entre os três evangelhos, que estão interligados. O episódio da transfiguração é apresentado em Mateus 17: 5-6, Marcos 9: 7 e Lucas 9: 35.

transfigurou-se diante deles; e o seu rosto resplandeceu como o sol, e as suas vestes se tornaram brancas como a luz.” (Mateus 17:2).

PASSOS PARA A TRANSFIGURAÇÃO

I

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



MURMÚRIOS O RECITAM SOBRE A TARDE

II

Em suas ruínas
Homizia sapos
Formigas carregam suas latas
Devaneiam palavras

O ESCURO ENCOSTA NELES
PARA TER VAGA-LUMES

III

Anda lugares vazios
Em que inúteis
Borboletas o adotam
Por petúnias...

UM RIO ESTICADO DE AVES
O ACOMPANHA

IV

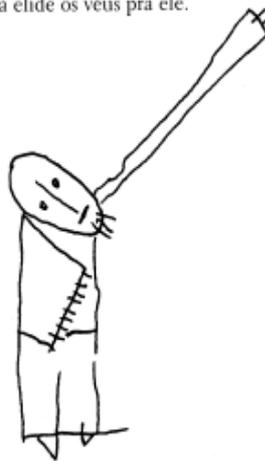
Descobre-se com unção
Ante uma pedra
Uma árvore
Um escorpião



PEDRAS APRENDEM SILÊNCIO NELE

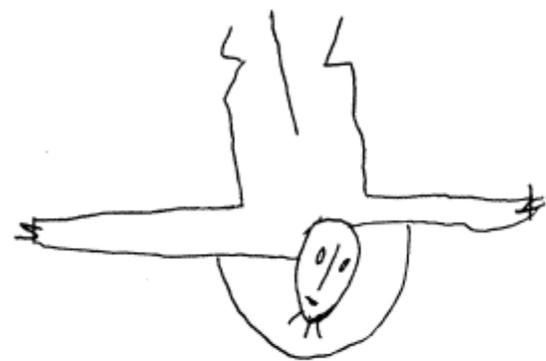
V

Sonham os musgos
De o revestir.
É referente de conchas
A lua elide os véus pra ele.

SEU OMBRO CONTRIBUIU
PARA O HORIZONTE DESCER

VI

Um desígnio a coisas
O eremisa.
Jias dormem gerânios
Com o seu rosto.



ELE CONCLUI O AMANHECER?

Figura 3. (BARROS, 2010i, pp. 251-256)

Na segunda parte do livro de Barros o transfigurado é Bernardo da Mata, elevado à mesma categoria de Jesus, o que faz da voz lírica a voz que fala na seguinte passagem: “E da nuvem saiu uma voz que dizia: Este é o meu amado Filho, em quem me comprazo; escutai-o.” (Mateus 17:5). A voz lírica apresenta Bernardo da Mata como exemplo a ser seguido e escutado. Como disse anteriormente, a *persona* de Bernardo é a máscara do eu lírico que por consequência prega que se escute a ela mesma por meio do transfigurado. A simplicidade das ilustrações confere uma infantilidade à figura de Bernardo da Mata.

As ilustrações de autoria de Barros lembram as criações da Arte Naïf ou Arte primitiva moderna¹⁵⁷, devido à simplicidade de traço e ausência de elementos de complexidade gráfica. A Arte Naïf poderia ser comparada às pinturas rupestres¹⁵⁸. A pintura rupestre é uma forma de comunicação do homem primitivo, anterior à linguagem. É interessante observar que Barros faz uso do vocábulo “rupestre” em algumas passagens de sua obra, utilizou a palavra para nomear um de seus livros: *Poemas rupestres* (2007).

Alguns traços da poesia de Barros a aproximam da obra pictórica de Klee, são eles a ênfase na infância, o humor e a musicalidade (referência a aspectos da música clássica). Alguns teóricos¹⁵⁹ aproximam a poesia de Barros à pintura de Klee, que passou por um processo de “desaprendizagem” do traço¹⁶⁰. As ilustrações de Barros presentes no livro *O guardador de águas* (2010i, p. 237) lembram alguns desenhos de Klee, devido à simplicidade no traço e à ausência de cores (ANEXO III)¹⁶¹. Contudo os “milagres de Klee” estão associados não só ao traço, mas também à cor, como poder ser comprovado pela nota do poema “As lições de R. Q.”, presente no *Livro sobre nada* (2004, p. 75).

¹⁵⁷ O termo Arte Naïf foi utilizado para definir a pintura do pintor francês Henri Rousseau do século XIX. A pintura Naïf surge do desejo, seus pintores não têm a formação acadêmica ou formal para a prática da pintura, de maneira que é denominada também, por sua simplicidade, de arte primitiva moderna. Para mais detalhes cf. <http://www.daprix.com/barton/artist/naive.html> e http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5357.

¹⁵⁸ Para mais detalhes sobre as pinturas rupestres cf. GASPARD, M. *A arte rupestre no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

¹⁵⁹ Podemos citar Wanêssa Cristina Vieira Cruz, em sua Dissertação de mestrado, intitulada “Iluminuras: a imaginação criadora em Manoel de Barros”.

¹⁶⁰ A partir de 1932 Klee simplifica suas pinturas, alguns acreditam que devido à manifestação da doença autoimune chamada esclerose sistêmica (*Scleroderma*) que o levaria à morte em 1940. Para mais detalhes cf. http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0482-50042004000100012&script=sci_arttext.

¹⁶¹ Estes desenhos e outras obras de Klee podem ser encontrados no Museu de Arte Moderna (MoMa): http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3130&page_number=5&template_id=6&sort_order=1.

No livro *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991), encontramos a associação com o imaginário infantil. Neste livro o poeta utiliza vinhetas de Siron Franco¹⁶² para estabelecer um tipo de *alphabet book*, as letras formam a palavra azul. (Figura 4.). Segundo Cynthia Burlingham¹⁶³, as vinhetas foram uma das primeiras formas de ilustrações em livros infantis. Os livros de alfabeto (*alphabet books*) ainda são utilizados na alfabetização, sua técnica consiste em associar as letras e seu formato aos animais ou objetos:



Figura 4. (BARROS, 1991, p. 25, 33, 41 e 53)

¹⁶² Gessiron Alves Franco (Cidade de Goiás, 1947) é um artista plástico brasileiro. As vinhetas foram excluídas em *Poesia Completa* (2010).

¹⁶³ Cf. “Picturing Childhood: The Evolution of the Illustrated Children’s Book”. Disponível em: <http://unitproj.library.ucla.edu/special/childhood/pictur.htm#anchor356882>.

As vinhetas utilizadas por Barros fazem o contrário, utiliza-se pequenos objetos para constituir as letras, como num mosaico minimalista. Simbolicamente são esses seres e objetos mínimos que constituem a escrita, sua poesia é formada a partir das coisas insignificantes. Seguindo a citação de Machado de Assis: “Para encontrar o azul eu uso pássaros / As letras fizeram-se para frases.” (BARROS, 1998, p. 57), o poeta utiliza pequenos objetos para encontrar o azul. Além disso, por propor o caminho inverso, suas vinhetas se dirigem àqueles que já sabem ler, seu intuito é conduzir os leitores à infância, por isso parte das letras para as miniaturas, e não das imagens para as letras, sua proposta “pedagógica” busca uma reeducação em direção à infância, ao lúdico, ao alógico, à infância da língua.

No livro *Retrato do artista quando coisa* (1998), publicado pela Editora Record, foram introduzidas ilustrações de Millôr Fernandes¹⁶⁴. Estas ilustrações são todas constituídas a partir da espiral. Segundo CHEVALIER e GHEERBRANT, em seu *Dicionário de símbolos*: “A espiral, cuja formação natural é frequente no reino vegetal (vinha, *volubilis*) e animal (caracol, conchas etc.), evoca a evolução de uma força, de um estado.” (1992, p. 397) e também “representa os ritmos repetidos da vida, o caráter cíclico da evolução, a permanência do ser sob a fugacidade do movimento.” (1992, p. 398). Os dois autores acrescentam ainda que:

Ela manifesta a aparição do movimento circular saindo do ponto original; mantém e prolonga esse movimento ao infinito; é o tipo de linhas sem fim que ligam incessantemente as duas extremidades do futuro... (A espiral é e simboliza) emanação, extensão, desenvolvimento, continuidade cíclica mas em progresso, rotação criacional. (1992, p. 398)

Assim, podemos associar a metáfora da espiral à continuidade e renovação da figura do eu lírico. A espiral é compreendida como a contínua mudança, a mutação e transformação constante do eu por meio de sua relação com os seres.

Seguindo a proposta do título do livro, o retrato do artista é feito por meio das ilustrações. A primeira delas (Figura 5.) lembra a forma de um microfone, simbolizando que o artista é aquele que anuncia algo, que tem uma proposta a ser pregada aos leitores/ouvintes.

¹⁶⁴ Milton Viola Fernandes (Rio de Janeiro, 1923-2012), foi um desenhista, humorista, dramaturgo, escritor, tradutor e jornalista brasileiro. Foi o grande responsável pela divulgação do trabalho de Manoel de Barros nos anos 80.

RETRATO DO
ARTISTA
QUANDO COISA



Figura 5. (BARROS, 1998, p. 01)

Assim, logo após esta segue a segunda (Figura 6.), representando o que está escrito nos versos do primeiro poema: “Retrato do artista quando coisa: borboletas / Já trocam as árvores por mim.” (2002, p. 11). De fato a ilustração remete ao formato de uma árvore. O artista passa então a ser essa espiral que se molda, assumindo a forma dos objetos e seres.

*Retrato do artista
quando coisa*

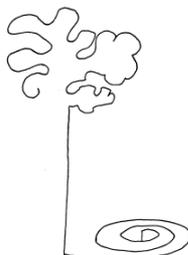


Figura 6. (BARROS, 1998, p. 07)

A espiral que representa a vida do artista sofre mutações, chegando à forma de uma serpente (Figura 7. *Biografia do orvalho*). Nesta ilustração, que está na parte do livro intitulada “Biografia do orvalho” (1998, p. 55) aparece um ondamento na base da figura que começa a formar algo que se assemelha à grama. Assim, por meio da espiral do artista o ambiente é formado, a partir dela. O auge dessa (des)formação é atingido ao final do livro, quando acontece a separação entre a paisagem e o corpo que se fecha sobre si (Figura 7. *Fim*).

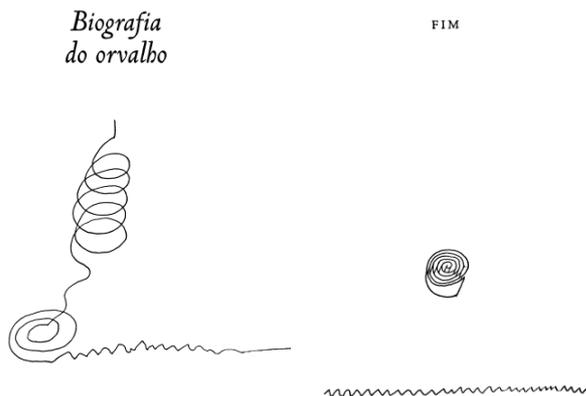


Figura 7. (BARROS, 1998, p. 55 e 83)

A última ilustração é interessante porque apresenta dois corpos separados. Diferentemente das primeiras espirais, que eram helicoidais, esta última assume uma forma plana. A espiral plana é associada ao labirinto (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1992, p. 398), devido às trilhas fechadas que lembram caminhos. Esta mudança na espiral apresenta um momento posterior do processo de transformação do eu. A espiral, passando por algumas etapas em que assume diversas formas, deixa uma parte de si no ambiente (parte inferior da ilustração), enquanto o ser volta ao seu casulo original, dobrando-se sobre si, como o caracol se abriga em sua espiral¹⁶⁵. Assim, apresentam-se duas partes separadas do processo de criação, a realização ou obra do eu, a escrita, isto é, aquilo que fica dele na paisagem do mundo, o seu rastro, e o próprio eu que retorna à sua forma da latência criadora, ou seja, a um estado de potência que não pode ser apreendido de maneira tão clara quanto a obra, já que se transforma em labirinto.

Por meio do seguinte poema de *Retrato do artista quando coisa*, podemos perceber o momento anterior à transformação:

II

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.

¹⁶⁵ Segundo CHEVALIER e GHEERBRANT, “o simbolismo da concha espiralada é reforçado por especulações matemáticas que fazem dela o signo do equilíbrio dentro do desequilíbrio, da ordem do ser no meio da mudança.” (1992, p. 398). Assim, o resultado da transformação do eu lírico é um estado de equilíbrio, de harmonia.

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.
 (BARROS, 1998, p. 41)

Neste poema, que é uma espécie de súplica religiosa¹⁶⁶ baseada na divinização dos “orvalhos da manhã”, o eu lírico demonstra o afã de alcançar “o sossego de uma pedra”. Podemos observar que o estado final representado pela última ilustração do livro revela que o objetivo do eu lírico foi alcançado. O poema cita Francis Ponge, criador do “objeu”¹⁶⁷, poeta que valoriza a linguagem e a questão da nomeação dos objetos, criando algumas vezes neologismos para atingir seus objetivos poéticos.

Em *Retrato de artista quando coisa*, Barros elabora um verdadeiro manual de poesia, pelo menos da poesia como ele a compreende. Assim faz apontamentos sobre a linguagem: “Só as palavras não foram castigadas com / a ordem natural das coisas. / As palavras continuam com os seus deslimites.” (1998, p. 77); e sobre a constituição do sujeito por meio da poesia: “Pelos meus textos sou mudado mais do que / pelo meu existir.” (1998, p. 81). Para concluir o livro o poeta define: “Quem se encosta em ser concha é que pode saber das origens do som.” (1998, p. 81). Essa necessidade de afirmar o valor das coisas e o poder das palavras em romper os limites o associa a Ponge, em seu gosto pela nomeação dos seres mais insignificantes. A última ilustração é a chave para o enigma proposto ao início com a citação de Pessoa, “Não ser é outro ser.”, e expresso no verso “Mas eu preciso ser Outros.” (1998, p. 79): somente por meio da poesia, devido aos deslimites das palavras, é possível unir todos os seres, somente por meio da poesia o homem pode retornar à natureza da qual está fatalmente separado, findando a solidão e a incompletude de sua existência.

¹⁶⁶ Existe uma oração católica que diz: “Senhor, eu não sou digno de que entreis em minha morada, mas dissei uma palavra e serei salvo”, ela foi derivada de uma passagem bíblica (Mt 8,5-11).

¹⁶⁷ Francis Jean Gaston Alfred Ponge (Montpellier, 1899 - Paris, 1988) foi um poeta francês.

A poesia de Barros que parece simples a uma primeira leitura revelou-se durante minha pesquisa um texto complexo e hermético. Além do texto poético em si, a utilização de elementos formais e estruturais do poema acrescenta maior dificuldade à interpretação e à análise. Observou-se que a opção pela utilização de paratextos é baseada em alguns posicionamentos da proposta poética de Barros. Estes elementos formais permitem lançar certas reflexões, muito caras à sua poesia, que apresenta-se muitas vezes por meio de metapoemas que discutem os vários aspectos da representação lírica.

Os elementos da transtextualidade (intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade), estão presentes na poesia de Barros de maneira essencial. Poderia se dizer até que a recorrência constante desses elementos ao longo de toda sua obra define sua poesia como um estudo da forma, das limitações e potencialidades formais da poesia lírica.

A presença da transtextualidade em sua poesia deriva de uma forte ligação com a tradição artística. Barros se situa em uma época literária de retomada, não de rompimento com a tradição, numa época de desconstrução e reconstrução. Assim, consciente daquilo que o precede, Barros lança sua proposta poética baseada na liberdade total em relação à linguagem e às regras e limitações do gênero lírico. Sua poesia concentra-se na linguagem e na própria estruturação do corpo do poema, levando-o a utilizar diversos paratextos. Sua poesia é metalinguística ao extremo, lançando reflexões sobre questões essenciais da representação literária, como autoria e subjetividade.

Na maioria dos textos, literários e não literários, as notas de rodapé representam a afirmação da autoridade autoral, já que são o espaço onde o autor se manifesta e se dirige diretamente ao leitor. No entanto, o eu lírico de Barros aboliu a autoridade da voz autoral e dominou o espaço tradicionalmente reservado ao autor. Nas notas de rodapé, a voz lírica gradualmente assume esses espaços que seriam do autor, tomando seu papel no jogo da representação. Assim, indo das notas de rodapé e paratextos marginais do corpo do poema (títulos, didascálias, dentre outros), a voz lírica é transplantada também às entrevistas, paratexto ideal para o embaralhamento das vozes, devido a suas características autobiográficas.

As notas de inclusão permitem mostrar o espaço do paratextos e supor a introdução de poemas por parte de um autor, revelam o espaço da nota de rodapé, que

continuam o texto poético. As notas informativas permitem confundir a ordem do esclarecimento/obscurecimento do texto, ao introduzir informações de procedência duvidosa e que, muitas vezes, são ficcionalizações ou distorções de dados colhidos em outras fontes. As notas de simulação autoral, que apresentam comentários e a citação do nome de Barros, atingem um grau mais alto de entranhamento das vozes/espacos, cujo ápice será alcançado nas entrevistas.

Neste estudo, as entrevistas foram definidas como paratextos porque são utilizadas para reafirmar e confirmar a proposta poética, ao mesmo tempo em que citam e repetem o texto poético, funcionando como sua extensão. Além disso, elas permitem a construção de uma figura autoral mais ficcional que real, permitem confundir o ficcional e o empírico, a voz lírica e a voz autoral. Nelas o poeta aproveita-se da autoridade assumida para ditar os rumos da leitura e interpretação de sua poesia, ao mesmo tempo em que joga com os papéis da representação e espacos ficcionais, a própria entrevista assume forma de literatura, espaco de criação. O fato de que a grande maioria das entrevistas de Barros é realizada à distância e concedida por escrito permite o trabalho sobre o texto, conferindo caráter de elaboração artística das entrevistas. O poeta utiliza as entrevistas como extensão da obra de arte, como paratexto que comenta e insere novas problemáticas relativas às questões poéticas e permite uma reflexão sobre o papel desempenhado pela figura autoral e pelo autor empírico no estabelecimento da obra de um poeta.

No último capítulo desta dissertação apresentei a discussão de alguns outros paratextos que aparecem ao longo de toda a obra poética de Barros. Obviamente, devido ao recorte, tive que optar por aqueles de mais relevância, não sendo possível a realização de um estudo exaustivo. Alguns paratextos são tão inusitados (“pretexto”, “entrada”, “explicação”, dentre outros), que só podem ser minimamente classificados e organizados com base nas semelhanças que têm em comum com o prefácio e o prólogo. Alguns desses paratextos contribuem para a simulação da participação autoral, como as “didascálias”, que criam um espaco híbrido, onde a voz lírica se confunde mais uma vez com aquilo que seria a manifestação da figura autoral.

Outro paratexto bastante peculiar de Barros foi denominado “falsa epígrafe”, por meio dele o eu lírico cita o discurso das *personas* (Bernardo da Mata, Felisdônio, Sombra-Boa, dentre outros), elevadas a cânone citável, igualadas a outros autores da tradição literária por ocuparem o espaco da epígrafe. Este procedimento permite colocar

em xeque a autoridade literária, a tradição das epígrafes, bem como a relação entre ficção e realidade.

Também neste capítulo foram estudados as adivinhas e os ditados populares. Estes textos, ligados à cultura popular, são utilizados para reforçar o caráter didático da poesia de Barros, ao mesmo tempo em que permitem a filiação intertextual com os falares populares tão caros à sua poesia.

Por fim, analisei algumas ilustrações, paratexto muito importante para a poesia de Barros devido ao aspecto visual tão pregado em seus metapoemas e entrevistas. Além disso, as ilustrações permitem associar sua poesia à fala infantil e à forma de conceber o mundo que representa a infância. O “criançamento” de Barros é um processo realizado por meio da poesia e que permite aos homens alcançar um estado de graça, a sagração, conceito que se liga aos princípios místico-religiosos muito presentes em sua poesia.

Todos trilhamos o mesmo caminho. Ainda que os caminhos secundários, as opiniões e os posicionamentos, sejam muitos, todos têm uma mesma motivação: a solução do grande enigma da Literatura, renovado a cada livro e a cada autor. A tentativa de encontrar o sentido de cada poema, de cada escolha autoral nos conduz algumas vezes a caminhos tortuosos e obscuros, contudo acredito que os erros não deveriam ser mais apreciados que os méritos de cada pesquisa.

A obra poética multifacetada, fragmentada e paradoxal de Barros nos conduz a uma série de perguntas sem respostas definitivas e a algumas questões sem resposta possível. Procurei refletir sobre algumas dessas indagações e questões, principalmente aquelas ligadas à autoria e à subjetividade, bem como sua manifestação nos aspectos formais da poesia. Devido ao recorte da pesquisa outros elementos de sua poesia foram deixados de lado ou apenas citados, outros ainda já foram englobados por outras pesquisas.

A ilusão autoral, a “figura”, não deriva apenas da leitura dos poemas, ela também se apresenta ou é insinuada, poderíamos dizer “pregada”, nos paratextos, principalmente nas entrevistas, como texto retórico de persuasão e convencimento. Tal conclusão nos permite pensar em quão tênues são os limites entre ficção e realidade, entre o eu lírico e a instância autoral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Geral

ACHCAR, F. **Lírica e Lugar-Comum**: Alguns Temas de Horácio e sua Presença em Português. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.

ANDRADE, C. D. de. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

AQUINO, M. F. M. de. **Faces do poeta pop**: o caso Manoel de Barros na poesia contemporânea. Rio de Janeiro. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010.

ARFUCH, L. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.

ASSIS, M. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ática, 1990.

AZEVEDO, L. Autoria e Performance. In: **Revista de Letras**, São Paulo, 47 (2): 133-158, jul./dez. 2007.

BANDEIRA, M. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

BARILLI, R. **Retórica**. Lisboa: Editora Presença, 1979.

BARTHES, R. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. **O grão da voz**. Lisboa: Edições 70, 1982.

_____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BISOL, L. (org.) **Introdução a estudos de fonologia do português brasileiro**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

BLOOM, H. **A Angústia da Influência**: Uma Teoria da Poesia. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BONICCI, T. Aspectos da teoria pós-colonialista. In: **O pós-colonialismo e a literatura**: Estratégias de leitura. Maringá: EDUEM, 2000, p. 7-46.

BORGES, J. L. **Obras Completas**. Vol. 1. São Paulo: Globo, 1998.

CAMÕES, L. de. **Os lusíadas**. São Paulo: Abril Cultural, 1982, p. 374.

CAMPOS, L. L. de. **A mendiga e o andarilho** - a recriação poética de figuras populares nas fronteiras de Manoel de Barros. Dissertação (Mestrado, Estudos Fronteiriços). CPAN / UFMS. Corumbá/MS: 2010.

CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

- CARPEAUX, O. M. **As Revoltas Modernistas na Literatura**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1979.
- CARPINEJAR, F. Teologia do traste: a poesia do excesso de Manoel de Barros. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2001.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- COMBE, D. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. **Rev. USP**. nº. 84. São Paulo fev. 2010.
- COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CRUZ, W. C. V. **Illuminuras: a imaginação criadora em Manoel de Barros**. Dissertação de Mestrado. UFMG. 2009.
- CURTIUS, E. R. **Literatura Européia e Idade Média Latina**. São Paulo: Hucitec, 1996.
- Dicionário de Latim-Português**. Porto: Porto Editora, 2001.
- DUBOIS, J. (et al). **Retórica da poesia: leitura linear, leitura tabular**. São Paulo: Cultrix, 1980.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- ELIOT, T. S. **A terra inútil**. Trad. Paulo Mendes Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.
- _____. Tradição e talento individual. In: **Ensaio**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FERREIRA, M. J. de C. **As faces da Memória uma leitura da poesia de Manoel de Barros**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Universidade Federal de Uberlândia. 2011.
- FLAUBERT, G. **Cartas exemplares**. Tradução Carlos Eduardo Lima Machado. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. Posfácio a Flaubert (A Tentação de Santo Antão). In: **Ditos e escritos**, v. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- _____. **O que é um autor?**. Lisboa: Vega, 2006.
- GASPAR, M. **A arte rupestre no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- GENETTE, G. **Palimpsestos**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

- GÓGOL, N. **O capote e outras histórias**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- GRÁCIA-RODRIGUES, K. **De corixos e veredas**. A alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara da Unesp. 2006.
- GUIMARÃES, H. de S. **Os leitores de Machado de Assis**. São Paulo: Nankin/EDUSP, 2004.
- HANSEN, J. A. **Alegoria**. Construção e Interpretação da Metáfora. São Paulo: Atual Editora, 1986.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- JOLLES, A. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. "Introducing polylogue". In: **Journal of Pragmatics**. nº 36. p. 1-22. Elsevier B.V., Holland, 2004.
- KRISTEVA, J. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LEITE, M. C. S. Mar de Xaraés ou as "Reinações" do Pantanal. In: **Sociedade e cultura**. Janeiro-junho, ano/vol. 5, número 001. Universidade Federal de Goiás. pp. 7-24.
- LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.
- LEMINSKI, P. **Ensaio e Anseios Crípticos**. Curitiba: Pólo Editorial do Paraná, 1997.
- LIMA, J. de. **Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- LINHARES, A. R. F. **Memórias inventadas**: figurações do sujeito na escrita autobiográfica de Manoel de Barros. Rio Grande. Dissertação (Mestrado em História da Literatura). Universidade Federal do Rio Grande, 2006.
- LOBATO, M. **O escândalo do petróleo**. Depoimentos apresentados à Comissão de Inquérito sobre o Petróleo. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.
- MARTINS, A. M. As margens do texto nas margens do cânone: Paratexto, texto e contexto em Luanda e Mayombe. In: **IPOTESI**, Juiz de Fora, v. 14, n. 2, p. 169 - 177, jul./dez. 2010.
- MELLO, L. I. A.; COSTA, L. C. A. **História Antiga e Medieval**: da comunidade primitiva ao estado moderno. São Paulo: Scipione, 1993.
- MENDES, M. T. R.; CRUZ, A. da C.; CURTY, M. G. **Citações: quando, onde e como usar (NBR 10520/2002)**. Niterói: Intertexto, 2002. p. 49.
- MEYER, M. **A retórica**. São Paulo: Ática, 2007.

- MIGUELOTTE, C. Flaubert: Entre a Forma e o Informe. In: **Terra roxa e outras terras**. Volume 10 (2007), pp. 99-106.
- NAUBERT-RISER, C. **Klee**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- PASCAL, B. **Pensées**. Paris: Éd. Gallimard, 1977.
- PAZ, O. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PÉRES, D. P. Notas de rodapé, citações e epígrafes: autoria e sujeito lírico em Manoel de Barros. **Revista Horizonte Científico**. Vol. 4, nº 2, 2010.
- PERRONE-MOISÉS, L. Posfácio. In: BARTHES, R. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2007.
- POUND, E. **Abc da literatura**. São Paulo: Cultrix, s.d.
- RANCIÈRE, J. **O mestre ignorante: cinco lições sobre emancipação intelectual**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- _____. **Políticas da escrita**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- RAYMOND, M. **De Baudelaire ao Surrealismo**. São Paulo: Edusp, 1997.
- RIBEIRO, D. **Religião e mitologia Kadiwéu**. Petrópolis: Vozes, 1950.
- RIMBAUD, A. **Oeuvres**. Paris: Garnier Frères, 1964.
- SARTRE, J-P. **Que é a literatura?** São Paulo: Ática, 2004.
- TELES, G. M. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1976.
- SCHER, S. P. (et al). **Music and text: critical inquiries**. New York: Cambridge University Press, 1992.
- SCHWARTZ, J. **Vanguarda e cosmopolitismo**. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- SILVA, S. R. S. F. **Um oriente arquétipo por Manoel de Barros**. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, 1998.
- SOUZA, E. L. L. de. **Manoel de Barros a Poética do Deslimite**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.
- SOUZA, R. Hibridação e identidade na poesia autobiográfica de Carlos Drummond de Andrade. In: BERND, Zilá (Org.). **Hibridação e Identidade**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999. p. 39-59.
- TEIXEIRA, E. **O poeta Murilo Mendes na revelação autobiográfica de “A idade do serrote”**. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) – Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2005.
- WAIZBORT, L. Pequena sociologia da nota de rodapé. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo: CEBRAP, n. 48, p. 183-186, jul. 1997.

WHITTON, K. S. **Goethe and Schubert: the Unseen Bond**. Portland: Amadeus Press, 1999.

WIMSATT, W. K.; BEARDSLEY, M.C. A Falácia Intencional. In: LIMA, L. da C. (org.). **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1975, p. 282-292.

Do autor

BARROS, M. **Arranjos para assobio**. In: _____. **Gramática expositiva do chão** (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990g, p. 199-224.

_____. **Concerto a céu aberto para solos de ave**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. **Compêndio para uso dos Pássaros**. In: _____. **Gramática expositiva do chão** (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990d, p. 121-150.

_____. **Ensaio fotográficos**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **Gramática expositiva do chão**. In: _____. **Gramática expositiva do chão** (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990e, p. 151-176.

_____. **Livro de Pré-Coisas**. In: _____. **Gramática expositiva do chão** (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990h, p. 225-272.

_____. **Livro das pré-coisas**. In: _____. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010h, p. 195-236.

_____. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. **Matéria de Poesia**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **Menino do mato**. In: _____. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010q, p. 447-466.

_____. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. **O guardador de águas**. In: _____. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010i, p. 237-268.

_____. **Poemas concebidos sem pecado**. In: _____. **Gramática expositiva do chão** (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990a, p.33-56.

_____. **Poemas rupestres**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

_____. **Poesias**. In: _____. **Gramática expositiva do chão** (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990c, p. 73-120.

_____. **Retrato do Artista Quando Coisa**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

____. **Tratado geral das grandezas do ínfimo**. In: _____. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010o, p. 397-422.

Entrevistas

BARROS, M. Com o poeta Manoel de Barros. In: **Gramática expositiva do chão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p. 312. Entrevista concedida a Martha Barros.

____. Manoel de Barros: Caminhando para as origens. Disponível em: http://www.douradosinforma.com.br/entrevistas.php?id_ent=33. Acesso em: 22 de fevereiro de 2012. Entrevista concedida a Bosco, Cláudia Trimarco e Douglas Diegues.

____. Manoel de Barros: (Des)criador de palavras. *Disponível em* <http://demora.wordpress.com/2008/03/18/entrevista-manoel-de-barros-descriador-de-palavras/>. Acesso em 27 de março de 2012. Entrevista concedida a *Paulo César-Alves*.

____. Manoel de Barros faz do absurdo sensatez. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/castel11.html>. Acesso em 22 de fevereiro de 2012. Entrevista concedida a José Castello.

____. O Poeta Revela “Uma Forma Erótica de Estar Com As Palavras”. Entrevista concedida a Kelcilene Grácia da Silva. In: **Diário Regional**. Ituiutaba, 31/janeiro/2003.” (p.57-58)

____. Pedras aprendem silêncio nele. In: **Gramática expositiva do chão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990m, p. 323. Entrevista concedida a Turiba e João Borges.

____. Só dez por cento é mentira. **Revista Grifo**, Campo Grande. Entrevista concedida a José Otávio Guizzo. Disponível em: <http://www.facebook.com/topic.php?uid=176788818883&topic=17863>. Acesso em 10 de Outubro de 2011.

____. Sobreviver pela palavra. In: **Gramática expositiva do chão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990j, p. 307. Entrevista concedida a José Otávio Guizzo.

____. Uma palavra amanhece entre aves. In: **Gramática expositiva do chão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990l, p. 317. Entrevista concedida a Antônio Gonçalves Filho.

Online

Alfabeto dos animais. Disponível em: <http://mundinhodacrianca.blogspot.com.br/2009/10/alfabeto-dos-animais.html>. Acesso em 30 de março de 2012.

Bíblia. Disponível em: <http://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/2>. Acesso em 30 de março de 2012.

Desenhos de Manoel de Barros. Disponíveis em: <http://fuzuedasartes.blogspot.com.br/2011/12/hoje-e-aniversario-do-poeta-manoel-de.html>. Acesso em 17 de maio de 2012.

Dicionário Online de Português. Disponível em: <http://www.dicio.com.br/esmar/>. Acesso em 22 de fevereiro de 2012.

Dicionário Léxico online. Disponível em: <http://www.lexico.pt/esmar/>. Acesso em 22 de fevereiro de 2012.

KLEE, P. Caminho principal e caminhos secundários (c. 1929). Disponível em: <http://educar.wordpress.com/2010/01/05/bom-dia-217/>. Acesso em 16 de maio de 2012.

Livro de Habacuc. Disponível em: <http://www.bibliacatolica.com.br/01/42/2.php>. Acesso em 22 de fevereiro de 2012.

Livro de Jó. Disponível em: <http://www.bibliaonline.com.br/acf/j%C3%B3/1>. Acesso em 22 de fevereiro de 2012.

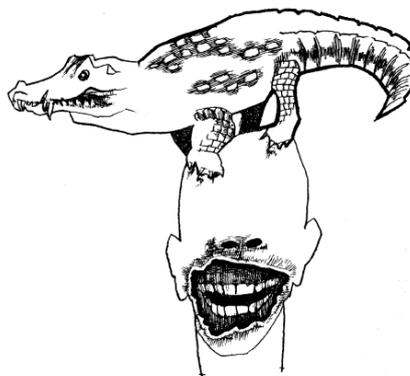
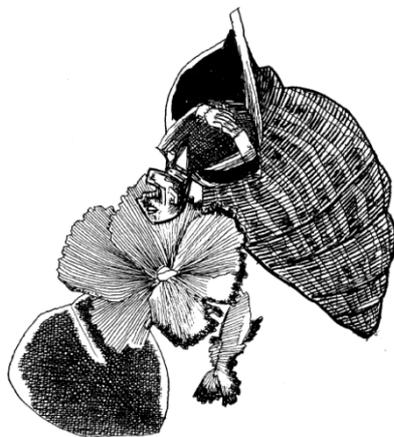
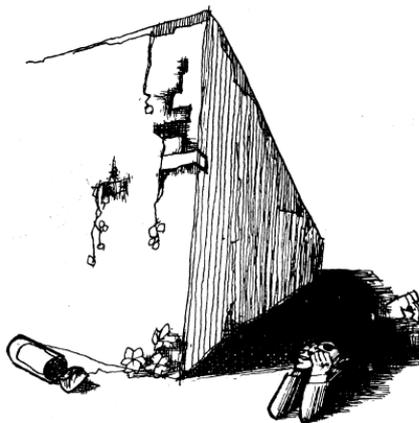
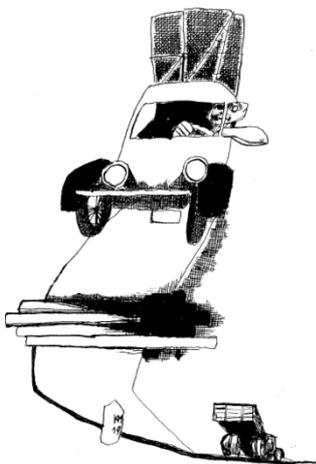
Naïve Art. Disponível em: <http://www.daprix.com/barton/artist/naive.html>. Acesso em 17 de maio de 2012.

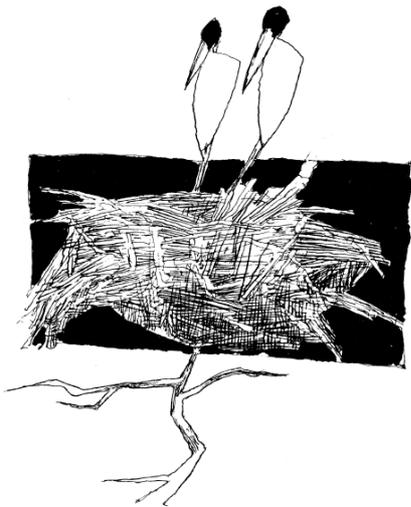
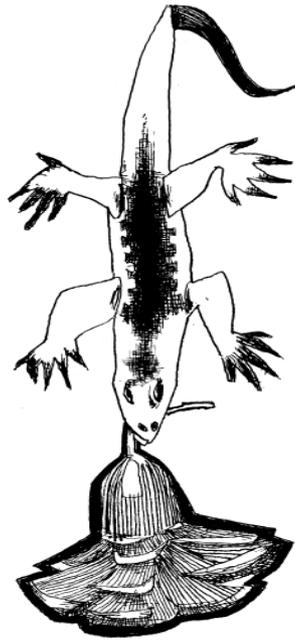
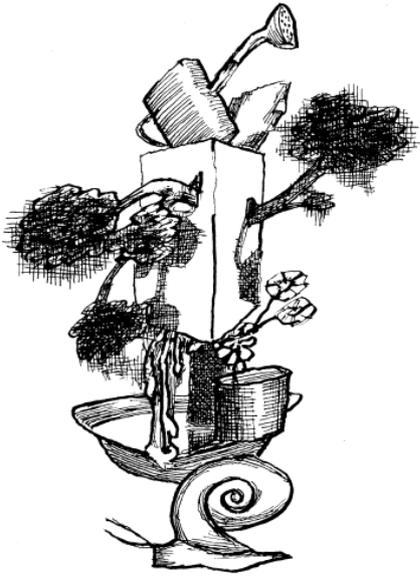
Pinturas rupestres. Disponível em: http://www.fumdham.org.br/pinturas_rupestres.html. Acesso em 17 de maio de 2012.

Via Crúcis. Disponível em: <http://felizcatolico.blogspot.com.br/2012/03/via-sacra.html>. Acesso em 16 de maio de 2012.

Anexo I – Ilustrações diversas

a) Ilustrações de Poty presentes no livro *Gramática expositiva do chão* (poesia quase toda) (1990).





b) Ilustrações de Wega Nery, extraídas do *Livro sobre nada* (2004, pp. 9, 35, 65 e 73)

1ª PARTE

Arte de infantilizar formigas



2ª PARTE

Desejar ser



3ª PARTE

O livro sobre nada



4ª PARTE

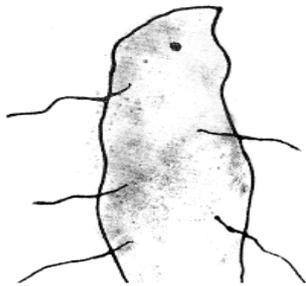
Os Outros: o melhor de mim sou Eles



c) Ilustrações de Martha Barros, extraídas do livro *Ensaio Fotográficos* (2000, pp. 7 e 41)

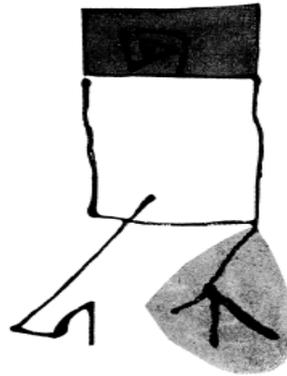
1ª PARTE

Ensaio fotográficos



2ª PARTE

Álbum de família



Anexo II – Via Crucis



Figura 8. Via Crucis

Anexo III – Ilustrações de Klee

Figura 9. Paul Klee, **Die Gehängten** (1923).

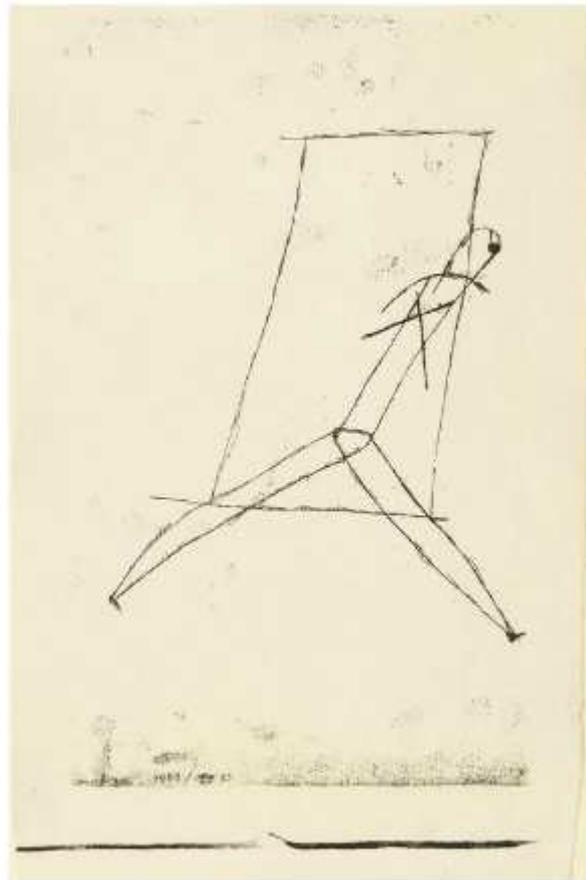


Figura 10. Paul Klee, **Austrit** (1923).