

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS

ALEXANDRE SILVEIRA CAMPOS

ANÁLISE SOBRE NADA

Um estudo dos procedimentos poéticos da obra de Manoel de Barros.

Araraquara – SP

2007

ALEXANDRE SILVEIRA CAMPOS

ANÁLISE SOBRE NADA

Um estudo dos procedimentos poéticos da obra de Manoel de Barros.

Dissertação apresentada como exame para a obtenção do título de Mestre, junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, sob orientação do Prof. Dr. João Batista Toledo Prado.

Araraquara – SP

2007

ALEXANDRE SILVEIRA CAMPOS

ANÁLISE SOBRE NADA

Um estudo dos procedimentos poéticos da obra de Manoel de Barros.

Dissertação apresentada como exame para a obtenção do título de Mestre, junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, sob orientação do Prof. Dr. João Batista Toledo Prado.

Data de aprovação: ___ / ___ / ____

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. João Batista Toledo Prado – UNESP, FCL - CAR.

Membro Titular: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan – UNESP, FCL – CAR.

Membro Titular: Prof. Dr. Igor Rossoni - UFBA

Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

**Dedico este trabalho à minha esposa e à
minha filha.**

AGRADECIMENTOS

“Toda honra e toda Glória seja dada a ti Senhor!”.

Agradeço,

Ao João que foi orientador, companheiro e amigo.

À Profa. Ude e ao Prof. Aguinaldo que indicaram os caminhos seguros de sabedoria.

À Gabriela, minha esposa, e a Laurinha, meus tesouros.

RESUMO

Este trabalho realiza um estudo de alguns expedientes poéticos na obra de Manoel de Barros, de modo a que se possa localizar, da forma mais nítida possível, a ocorrência de determinada temática recorrente e de determinados modos de composição. A partir daí, demonstrar-se-á o papel da construção imagética na obra de Manoel de Barros, e quais caminhos o autor trilha a fim de desenvolver tais procedimentos. Neste trabalho, serão postos em evidência ao menos dois pontos fundamentais:

a) A maneira como Manoel de Barros integra em sua obra determinadas influências e as recicla, transformando-as em parte de seu texto. São elas:

A poesia simbolista francesa;

A produção imagética moderna espanhola e latino-americana;

O modernismo brasileiro;

Para essa parte, o *corpus* foi selecionado nas obras *Compêndio Para Uso dos Pássaros* (1960) e *Arranjos Para Assobio* (1980);

b) O tratamento dado à construção da imagem poética, procurando escrutinar não só o modo como ela se manifesta no próprio fazer poético, mas também como ela reincide nos textos, tornando-se uma temática insistente relacionada ao modo de construção do poema. Para o desenvolvimento dessa parte, o *corpus* foi selecionado, como não podia deixar de ser, na obra *Ensaio Fotográficos* (2000).

PALAVRAS-CHAVE: Manoel de Barros; poética da imagem; tradição e renovação poética.

ABSTRACT

This work realize a search of some poetics proceedings in the production of Manoel de Barros, for to be possible to localize , of unequivocal way, the occurrence of some repeated themes and some composition ways. Therefore, it'll be demonstrated the function of the image building in the production of Manoel de Barros, and what ways the writer gone through to develop this proceedings. In this work, it'll be put in evidence two fundamental points:

a) The way how Manoel de Barros puts in his production determined influences and makes them new , transforming them part of his text. They are:

The French symbolist poetry;

The Spanish and Latin modern imagetive production.

The Brazilian modernism;

To this part, the *corpus* has been selected in the books *Compêndio Para Uso dos Pássaros* (1960) and *Arranjos Para Assobio* (1980);

b) The tratment gived to the construction of the imagetive poetry, searching to know not the only the way how it manifest itself on the poetic made, but how it relapse in the texts, transforming it in a insistent thematic that it has relationship whit the construction way of the poem. To the developed of this part, the *corpus* has been selected, because not have been another away , in the book *Ensaio Fotográficos* (2000).

KEY WORDS: Manoel de Barros; poetic of the image ; tradition and poetic renovation.

SUMÁRIO

1 - Introdução: alguns procedimentos poéticos e seus caminhos	01
1.1 – Descrição dos Procedimentos Apontados	01
1.2 – Os Caminhos Escolhidos	03
1.3 – Aonde Os Caminhos Chegam	06
2 – Uma Possível Origem de Alguns Procedimentos	07
2.1 – Escolhas Manoelinas	07
2.2 - <i>Vt Pictura Poesis</i>: uma tradição do binômio poema/imagem	08
3 - Tradição e Ruptura em Manoel de Barros	18
3.1 - Indicações de Uma Tradição	18
3.2 - Investigação em <i>Compêndio Para Uso dos Pássaros</i>	19
3.3 - Investigação em <i>Arranjos para Assobio</i>	26
3.4 - Remate das Investigações	33
4 - Algumas Considerações Acerca da Imagem em Manoel de Barros	35
4.1 - Caminhos para se Construir e Ver	35
4.2 - A Demanda da Imagem	36
4.3 - O Reino da Despalavra	38
4.4 - O Apregoador de Representações	43
4.5 - Onde a Imagem Está	46
4.6 - Aprisionamento: Fotografar	47
4.7 - Imbricações: O Jogo das Imagens	51
5 - Uma Obra de Imagens	54
5.1 Álbum de Família	57
5.2 Ensaios Fotográficos	71
6 – Conclusão	82

Referências Bibliográficas	85
Bibliografia Completa da Obra de Manoel de Barros	89
Bibliografia a Respeito da Obra de Manoel de Barros	91
Apêndice (Entrevista – Revista <i>Cult</i>)	98

1 – INTRODUÇÃO: ALGUNS EXPEDIENTES POÉTICOS E SEUS CAMINHOS

1.1 – DESCRIÇÃO DOS PROCEDIMENTOS APONTADOS

Este trabalho consiste em demonstrar a ocorrência de alguns procedimentos poéticos relacionados à construção da imagem na obra de Manoel de Barros. Visto que toda pesquisa se dá por decisões de caminhos, mesmo restringindo-se os limites da análise por meio de fatores externos, a multiplicidade da obra torna a escolha de tais caminhos inumerável.

No entanto, a rotina das leituras dos poemas, o contato com textos de análise poética bem como com análises feitas a respeito de diversas obras de Barros, e a perseverança em compreender algo, através dos textos, da obra de um poeta, tudo isso, produz, espera-se, um certo grau de amadurecimento. E é isso justamente que faz com que se possa encontrar em Manoel de Barros uma insistência em determinados temas e em determinadas formas de expressão.

Assim, o tema da imagem será o principal eixo de sustentação dessa pesquisa. Pois, em certa altura da obra manoelina, principalmente em um livro específico, “Ensaio Fotográfico” (BARROS, 2000), a questão da imagem torna-se praticamente uma fixação para Barros, como se pretende demonstrar aqui, ao longo deste trabalho.

Estabelecido, então, o eixo central, a fim de melhor demonstrar mais eficientemente o que se pretende, o texto desta pesquisa será dividido em três momentos específicos.

A primeira parte tratará, inicialmente, de justificar tanto a escolha da análise como também da temática principal a ser abordada e de seus desdobramentos. Procura-se, a princípio, demonstrar qual é o momento nevrálgico do aparecimento da questão da imagem na obra de Manoel de Barros e como outras questões dela decorrem, como, por exemplo, a temática da memória e da infância.

Ainda nessa primeira parte, serão também apresentados os objetivos do trabalho que, em linhas gerais, estabelecerão algumas metas para possíveis demonstrações no decorrer da pesquisa, tais como a preocupação e os diversos usos que Manoel de Barros faz em relação às possibilidades de construção da imagem através da palavra.

Por fim, e, quem sabe, com maior fôlego, nessa primeira parte, apresenta-se uma introdução do tema, a qual mostrará alguns pontos teóricos acerca da questão da imagem, e seguirá pelo caminho da tradição estabelecida na *Ars Poetica* horaciana, passando, através de

um panorama geral, pelas reflexões que deram curso ao problema da relação entre palavra e imagem figurativa, tais como as idéias de Leonardo Da Vinci e Gotthold Ephraim Lessing.

A segunda parte da pesquisa tratará de verificar um dos procedimentos mais comuns da poesia manuelina, e que está diretamente ligado à questão da construção da imagem.

Barros cita de forma sistemática muitos autores, obras e alguns períodos literariamente marcados, em vários de seus poemas. Essas aparições, comuns em todo texto literário, parecem ter em Barros, pelo menos um propósito bem definido, o qual está relacionado com a preocupação da discussão que se estabeleceu historicamente em torno das maneiras possíveis de representação e criação de imagens.

Para demonstrar esse procedimento, serão analisadas as “referências diretas” – esse será o termo utilizado para as ocorrências desse tipo – que aparecem em duas obras nas quais tal expediente é mais usado e em que seu propósito quanto à construção da imagem também parece estar mais nítido. São os livros “Compêndio Para Uso dos Pássaros” (BARROS, 1960) e “Arranjos para Assobio” (BARROS, 1980).

A terceira e última parte da dissertação abordará, de maneira tão abrangente quanto possível, a questão da imagem e sua construção na poesia de Manoel de Barros. Como *corpus* de demonstração, será usado o livro “Ensaio Fotográficos” (BARROS, 2000), principalmente a sua primeira parte, na qual todos os poemas tratam especificamente de dois temas: imagem e metalinguagem.

Voltada mais para a análise dos poemas, essa última parte da pesquisa procurará apontar as formas de tratamento adotadas pelo poeta em relação ao tema da imagem, ligados, nesse ponto, ao seu posicionamento quanto à tradição do embate entre palavra e imagem figurativa, citado na primeira parte.

Procurar-se-á mostrar, aí também, quais são as formas de expressão escolhidas por Manoel de Barros para engendrar o processo de construção da imagem poética, formada a partir das palavras, mas que busca, no seu caso específico, um contato direto, uma relação intrínseca com a imagem figurativa. Apenas para alertar sobre tal expediente, basta, parece, a simples verificação do título: “Ensaio Fotográficos”.

Outra demonstração, que buscará comprovação nas análises dessa parte, será perceber: a) como se dá o processo de construção de várias metáforas, que ligam termos extremamente díspares e aparentemente sem ponto de contato entre si, ou seja, termos cuja possibilidade de construção de um significado comum – o que vai uni-los e transformá-los em uma imagem – está muito distante, a ponto de não ser possível ao leitor identificá-la, de pronto, como imagem; b) como esse processo de engendramento das metáforas passa pelo caminho da

justificativa da imagem, da sua própria construção, e torna-se, portanto, um dos temas do poema. A esse processo, que ocorre diversas vezes, chamar-se-á, aqui, “metaimagética”.

Assim, o trabalho constará de uma primeira parte de caráter teórico e explicativo, situada no início, e, subseqüentemente, de duas outras partes de caráter pragmático ou aplicado. Dessas duas, a primeira trata da questão de como algumas das influências do autor aparecem diretamente citadas em seus poemas e qual seria o motivo desse procedimento; a segunda lida, sob alguns aspectos que serão demonstrados no quarto capítulo, com o problema da imagem em Manoel de Barros.

1.2 – OS CAMINHOS ESCOLHIDOS

O processo de escolha do tema de um trabalho acadêmico, mesmo no caso de uma pesquisa em texto dissertativo para um projeto de mestrado, está alicerçado, ao que parece, em, no mínimo, duas bases: uma pessoal e uma institucional.

Mesmo que ambas se cruzem durante todo o projeto – na verdade tais dimensões são praticamente indissociáveis, pois todo texto está ligado à pessoa que o escreve e toda instituição depende da produção de seus integrantes – uma dessas duas dimensões sempre predominará, em determinados momentos mais intensamente.

No caso desta pesquisa, a escolha por um autor de literatura brasileira contemporânea tem suas motivações ligadas de maneira bastante forte a essas duas dimensões.

As leituras dos poemas de Manoel de Barros passaram a ser uma rotina para este pesquisador em meados da década de 90, quando ele já se havia tornado um poeta consagrado, conhecido há muitos anos nos meios acadêmicos e círculos literários de nosso país, e passava, se não a cair no gosto, pelo menos a entrar nas vistas do grande público, freqüentando com mais assiduidade os periódicos especializados em literatura, os cadernos literários dos grandes jornais e as coletâneas textuais dos livros didáticos (BÉDA, 2002, p. 14-15).

Manoel de Barros, filho de fazendeiros da região do pantanal do Brasil, formado em direito, faz sua estréia literária em 1937, com a publicação do livro “Poemas Concebidos sem Pecado”. Contava, então, vinte e um anos de idade.

Sua trajetória literária não pode ser tida como de grande fôlego, mas tem uma constância e regularidade admiráveis, que apontam para um poeta incansável e para um projeto estético a ser alcançado, ou ao menos perseguido.

Até o ano de 1970, Barros havia feito seis importantes publicações, todas voltadas para a poesia. Nessa época, sua produção entra no seu maior período de silêncio: dez anos. Muito provavelmente motivado por questões pessoais, e não estéticas.

Volta a publicar em 1980, com o livro “Arranjos para Assobio”, o qual será abordado com mais cuidado durante este trabalho. A partir daí, sua produção toma um ritmo maior, seguindo até os dias de hoje. E passa a firmar algumas características que serão recorrentes em sua obra.

Tal recorrência ou insistência em algumas temáticas, determinadas formas e alguns processos de construção lingüística, com certeza não foram descerrados durante todos esses anos. Como o próprio autor revela nos versos do poema “auto-retrato” do livro “Ensaios Fotográficos”, é possível encontrar um fio condutor nessa aparente repetição:

[...]
Escrevi 14 livros
E deles estou livrado.

São todos repetições do primeiro
[...] (*Ensaios Fotográficos*, p. 45).

Até então eram apenas quatorze obras e o autor já nos dava alguns indícios sobre o que talvez pudesse ser chamado de seu projeto estético.

Nesse período, Manoel de Barros já era um autor bastante lido e com certa visibilidade. O recebimento do Prêmio Jabuti, pelo livro-poético-infantil “O Fazedor de Amanhecer” (BARROS, 2001), produzido em parceria com o ilustrador Ziraldo, em 2001, confirma esse fato.

É interessante notar que apesar de ser, aparente ou mercadologicamente, um livro infantil, essa obra ganhou o prêmio máximo na categoria geral, o que aponta para a conquista de certo respeito, ou no mínimo, alguma consideração maior com que o público passa a receber a obra de Barros.

Porém, é a partir do livro “Arranjos para Assobio” (BARROS, 1980) que a recorrência de alguns temas cristaliza-se no desenvolvimento da poética manoelina.

Começa a aparecer, mais marcadamente, a partir de 1980, em muitos de seus textos, uma clara preocupação em descrever o processo de criação de um poema, ou do poema que está sendo criado. Esse interesse pela metalinguagem faz com que vários poemas sejam matéria-prima de si próprios: metapoemas. Tal procedimento será detalhado nesta dissertação no capítulo que trata da primeira parte do livro “Ensaios Fotográficos” (BARROS, 2000).

Outras vezes, o que ocorre são comparações mais ou menos implícitas, de natureza metafórica, criadas para representar ou aludir ao processo de criação. Observado sob um olhar

peculiar, o olhar poético, o surgimento de um simples poema ou mesmo de uma idéia inicial é transformado em obra.

Tais procedimentos metalingüísticos não são inéditos na poesia brasileira. A respeito disso, veja-se o início do capítulo, “A Demanda da Imagem”, desta dissertação, onde se faz referência ao célebre poema “Catar Feijão”, de João Cabral de Melo Neto (MELO NETO, 2003, p.85).

No entanto, Manoel de Barros tem um apreço especial por esse tema. E, como se tentará demonstrar aqui, há um propósito claro do autor em definir um olhar específico, mesmo que múltiplo, ou ao menos, um esforço investigativo, mesmo que reconhecidamente inconcluso, sempre por meio da própria poesia, de abordar o mistério do processo de criação. Essa idéia será mais desenvolvida no quarto capítulo, que trata do livro “Ensaio Fotográficos” (BARROS, 2000).

Outro tema importante para Manoel de Barros é a exploração da memória, geralmente expressa no tempo mítico da infância. As digressões nunca vêm marcadas com datas ou épocas; ao contrário, são sempre postas como panoramas ou panos de fundo. Ou seja, a partir de determinado acontecimento, descrição, ou citação de alguma personagem recorrente, o leitor surpreende-se ao ver-se já inserido no tempo-espaço mítico da infância do sujeito lírico.

Por várias vezes o tema da infância está ligado ao tema da criação poética. Portanto, metalinguagem e memória, em vários poemas, estão imbricadas de alguma forma. Além disso, em muitos momentos, não são só esses dois temas – o que já seria bastante – que habitam um mesmo poema, pois o universo manoelino é sempre acrescentado de novos temas, muitas vezes surpreendentes.

Para uma breve demonstração de tais expedientes será feita uma curta análise da segunda parte do livro “Ensaio Fotográficos” no quarto capítulo, a partir do item 4.6. Ali, poderemos encontrar uma parte da obra, formada por alguns poemas, com uma temática específica (a memória), que se desdobra, porém, em outras formas de temas, e também se relaciona com outros assuntos recorrentes na poética manoelina.

1.3 – AONDE OS CAMINHOS CHEGAM

Verifica-se que é possível localizar o tratamento da questão da imagem em Manoel de Barros segundo uma tradição ou, ao menos, que se pode relacioná-lo com alguns dos tópicos mais importantes do desenvolvimento de certo discurso histórico que se preocupou e se preocupa com as formas de representação através da palavra. É este o núcleo fundamental desta dissertação: demonstrar a insistência de Manoel de Barros em relação às possibilidades de construção da imagem através da palavra. Portanto, um dos aspectos que acaba resultando da pesquisa é a inserção e a localização de Barros dentro da tradição de um discurso e de uma práxis que se ocupa dessa possibilidade.

Ligadas a tal tópico, pode-se perceber que há, pelo menos, duas formas claras expressas nos poemas de onde Barros se posiciona para tratar desse tema: a primeira é referencial e a segunda composicional.

Procura-se demonstrar com este trabalho um breve exemplo dessas duas maneiras de expressão: como Barros insere em seu texto as referências de autores, poetas, pintores e artistas, juntamente como o faz com a citação, ou, em alguns casos, com a alusão a algumas obras, escritas ou pictóricas; da mesma forma, como, e em que medida, trata propriamente do tema da imagem e da sua construção.

Explica-se, a seguir, como essas duas maneiras de tratamento da questão encontram-se relacionadas entre si e como expressam a insistência do autor em relação ao problema da ligação entre poesia e imagem figurativa.

2 – UMA POSSÍVEL ORIGEM DE ALGUNS PROCEDIMENTOS

2.1 – ESCOLHAS MANOELINAS

Uma rápida leitura sobre as obras produzidas a partir do livro “Arranjos para Assobio” (BARROS, 1980), revelará em Manoel de Barros uma crescente preocupação com um tema específico: a imagem. Essa preocupação culminará, porém não se esgotará, – notem-se os títulos – na publicação das obras dos anos de 1998 e 2000, respectivamente: “Retrato do Artista Quando Coisa” (BARROS, 1998) e “Ensaio Fotográfico” (BARROS, 2000).

Manoel de Barros, passando pelos poemas metalingüísticos que fazem referência ao processo de criação da imagem, sob as influências de pintores, escultores e cineastas que

aparecem no texto – o que será também alvo de observação desta dissertação – e observando os poemas, capítulos e obras que tratam declaradamente dessa questão, parece ter chegado, em determinado estágio de sua produção poética, a um ponto nevrálgico de sua obra, ou ao menos, tê-lo elegido como umas de suas questões fundamentais. Está-se falando, é claro, da questão da imagem.

A princípio, trata-se da imagem poética construída com palavras, como, por exemplo, a elaboração de uma simples metáfora que produz uma imagem interpretativa na mente de um suposto “leitor”.

Entretanto, há um procedimento recorrente – e por que não dizer, *crescente* – nas obras em relação às metáforas como elementos geradores de novos significados, em relação ao que elas podem criar e até onde a construção dessas imagens pode ir. Isso já se vê expresso no primeiro verso do poema “Despalavra” do livro “Ensaio Fotográficos”:

DESPALAVRA

Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da despalavra.

[...] (*Ensaio Fotográficos*, p. 23).

As palavras “hoje” e “eu”, ambas eivadas de considerável carga dêitica e, portanto, enfatizando a dimensão elevadamente subjetiva do processo, determinam, ou ao menos deixam transparecer, o grau de importância que passa a ter, nesse período de produção literária, “o reino das imagens” na obra de Manoel de Barros.

Procura-se, aqui, salientar e justificar (embora ainda sem explicar a importância dessa temática), com esse breve exemplo de um momento crucial da obra manuelina, o fato de que o maior fôlego de análise deste trabalho será voltado a tentar melhor compreender essa questão.

Começando com a leitura do poema “O Fotógrafo” (BARROS, 2000, p. 11) e, em seguida, com a verificação do tema da imagem em alguns outros poemas do livro “Ensaio Fotográficos” (BARROS, 2000), veremos como o poeta aprofunda-se na investigação dos procedimentos de construção da imagem, de forma a extrapolar (ou antes, sugerindo uma extrapolação) seus limites de mera construção ou jogo de palavras. Assim fazendo, ele coloca, a todo o momento, à prova a questão de saber até onde o problema da imagem está visceralmente ligado ao texto poético. E, mais ainda, faz dessa discussão a própria poesia, pois

acaba por incluir a preocupação metalingüística, fazendo com que a imagem se torne produto e motivo produtor do poema.

2.2 - UT PICTURA POESIS: UMA TRADIÇÃO DO BINÔMIO POEMA/IMAGEM

Manoel de Barros tem muitos motivos para eleger o problema da construção da imagem, ou dela própria, como algo fundamental em sua obra.

A priori, é preciso notar, porém, que essa temática sempre, ou desde a primeira publicação do autor, esteve presente na poesia manoelina, e que tal preocupação já existia, antes de ter suas razões no conjunto de obras e autores que exerceram influência sobre ele. Tais autores, de forma sistemática, aparecem nos próprios poemas, muitos dos quais são ligados à arte pictórica.

A imagem é, por assim dizer, antes de tudo, um pensamento pessoal, uma perturbação íntima que o poeta, em momentos mais agudos ou mais amenos, carrega consigo.

A questão da imagem tem uma longa tradição nas artes em geral. Ela está presente desde os fundamentos estéticos platônicos e em todos os tratados da tradição clássica ocidental, principalmente nos ligados à arte da palavra (GONÇALVES, 1994, p. 26). Assim, o problema da imagem, ainda que na verdade a pergunta tratada fosse da representação da imagem, *mimesis*, já passa a ser pensado e repensado.

Tome-se como ponto de referência aquele que é, talvez, o pensamento clássico mais insigne sobre essa questão: o “*ut pictura poesis*” de Horácio, que é parte de um verso, convertido, dada a fortuna histórica dos usos literários que dele se fizeram, praticamente num lema que sintetiza a confluência entre imagem e poesia. Este *lema* assinala uma idéia que acabou sendo historicamente usada como marco de um determinado pensamento, de uma determinada tradição, sobre as indagações que cercam, desde então, a “imagem da poesia” e a “imagem pictórica”.

A passagem completa em que ele está localizado na *Arte Poética* de Horácio diz o seguinte:

*ut pictura poesis: erit quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
iudicis argutum quae non formidat acumen;*

haec placuit semel, haec deciens repetita placebit .(HORATIUS. Ars Poetica. *Epistula ad Pisones*, vv. 361-5)

“Poesia é como pintura [*ut pictura poesis*]; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre” (HORÁCIO, *Ars Poética* 361-365).

Se se interpreta o texto pela via da tradução, uma vez esclarecido o jogo das referências pronominais, vê-se que a tradição clássica, ou pelo menos, essa representação adotada, elege a palavra, a criação poética ou *poesis*, como melhor forma de representação da imagem, em detrimento das artes pictóricas, a *pictura*.

A primeira comparação de Horácio qualifica as duas artes quanto a um critério posicional, que envolve o grau de afastamento que o leitor toma em relação à obra contemplada. Esse suposto leitor é referido na segunda pessoa da flexão verbal e no pronome pessoal de segunda pessoa. Já de início determina-se uma diferença qualitativa entre as duas formas de representação artística. As duas artes são, a seu modo, cativantes, porém a poesia prefere o leitor que se aproxima dela, enquanto a pintura melhor (ou apenas) cativará um observador mais distante.

Não se trata aqui de um afastamento positivo. O conceito não é o de um observador que, quanto mais distante estivesse, teria uma melhor condição de análise ou uma idéia mais abrangente da obra. Pelo contrário, o leitor mais próximo representa um leitor mais íntimo, possuidor de um olhar mais capacitado ao entendimento da obra. No texto de Horácio, o leitor mais distante parece ser, na verdade, um leitor mais ingênuo, menos acostumado à observação das artes.

Assim, por esse primeiro critério, a poesia agradaria melhor àquele leitor mais exigente, mais bem instruído, experiente e, no mínimo, capacitado na técnica da leitura da palavra escrita. E a pintura agradaria a qualquer um que à frente dela se pusesse. Mesmo uma criança seria cativada por uma imagem pictoricamente, vale dizer, tecnicamente, bem representada.

Na segunda frase – ou poder-se-ia chamá-lo segundo critério de comparação – aparece o “olhar de um crítico arguto”. E, aqui, encontramos uma referência à luminosidade. A pintura é, estranhamente, relacionada com a falta de luz, com a penumbra, enquanto que o lugar

melhor da poesia seria a contemplação em plena luz. Essa aparente inversão, pois à primeira vista, a imagem pictórica careceria de melhor luminosidade, justifica-se justamente pelo fato do “olhar” do crítico.

Portanto, em Horácio, a luz não é luz natural, e, sim, a iluminação do olhar do crítico. Novamente aparece a importância do observador que sabe trazer à tona, à luz, as qualidades de determinada obra. Mais uma vez, a poesia, sob um critério mais rígido de análise, é posta em vantagem. E a pintura novamente relegada à obscuridade de agradar a apenas uma possibilidade de leitura ou interpretação menos profunda.

Para concluir seu raciocínio, Horácio recorre a dois parâmetros de julgamento. Um primeiro, que se justifica pelos que até aqui foram inclusos nos juízos das artes, é a condição de agradabilidade. Tal critério está, segundo a tradição clássica, pouco ligado a um julgamento de gosto e menos ainda a uma questão de contentamento pessoal de um leitor individualizado ou relativizado. Essa condição da obra em poder ser agradável, ou, melhor dizendo, ter a capacidade inerente de agradar, está ligada ao conceito de proporção, de equilíbrio, ou seja, ao conceito de beleza.

Na tradição clássica ocidental, o prazer ligado ao belo tem como uma de suas fontes, ou quem sabe sua única fonte, a arte. E é a isso que Horácio se refere para distinguir a pintura da poesia, quando confere à poesia a capacidade de repetição do prazer do leitor. Para ele, a pintura – e necessariamente a boa pintura, pois se trata, nesse raciocínio, de uma espécie de idealização dessas duas artes, ou seja, trata-se sempre dos potenciais máximos da poesia e da pintura – a arte pictórica é capaz de proporcionar o prazer do belo e, portanto, de cumprir sua função como arte.

Porém, segundo Horácio, a pintura pode atingir seu potencial apenas uma vez, ou seja, à prova do olhar crítico, do julgamento, da leitura, a pintura revela o seu “belo” e nesse mesmo instante, o perde. Tal idéia decreta que a arte pictórica não resiste a uma segunda olhada. Não sustenta a sua função de proporcionar prazer quando sujeita a re-visão ao raciocínio, à análise. Portanto, o prazer da pintura é sempre momentâneo, emotivo, ligado à surpresa, ao impacto do primeiro instante e, por conseguinte, relegado ao desaparecimento, quando provado em um segundo momento, o momento da reflexão.

Por outro lado, seguindo o mesmo raciocínio, a poesia tem a capacidade de sustentar o belo. E quando posta à prova da análise, do segundo momento, é nesse instante que passa a revelar seu verdadeiro caráter, sua verdadeira força. Nesse sentido, a poesia é uma arte perene, que tem a condição de não se esvaecer.

A referência horaciana às dez repetições metaforiza o infinito, pressupõe a condição de invulnerabilidade ao tempo. Condição rara, concedida por Horácio exclusivamente à arte da palavra.

É importante concluir e salientar que o comentário de Horácio sobre a condição das artes poética e pictórica culminou em uma tradição da análise comparativa e do relacionamento dessas duas artes.

Antes de ser importante pela defesa de seu posicionamento, talvez a maior contribuição da tradição do “*ut pictura poesis*” horaciano seja o paralelismo proposto entre essas duas formas de expressão artística.

Pode-se pressupor, portanto, que essa é a preocupação que aflora mais pungentemente em determinado instante, na obra de Manoel de Barros, sobre a questão do processo de formação da imagem, tendo a imagem pictórica como referência de imagética, ou seja, num sentido mais amplo – ao menos enquanto a maneira de expô-la de forma temática – como será visto neste trabalho na análise de alguns poemas do livro “Ensaio Fotográficos” (BARROS, 2000) – criando assim um jogo entre a palavra e a imagem que ela constrói. Por tudo isso pode-se pressupor que Barros trata de um tema, ou de uma tradição, bastante reiterada e discutida em toda a história da poesia.

Apesar de não citá-la diretamente em nenhuma de suas obras, salvo engano, a tradição do *ut pictura poesis* está muito clara e presente – como se está procurando demonstrar aqui – o que denota a força que essa tradição terá no processo de produção da imagem poética manoelino.

Visto que o procedimento de citação – de forma direta dentro dos poemas – seja de nome de autores, de obras ou de períodos, é uma prática sistemática na obra de Manoel de Barros, é preciso tomar-se um cuidado maior quando do aparecimento dessas citações e do caminho que elas propõem.

Quando Barros cita, há, no mínimo, dois significados relacionados ao objeto expresso na citação: um intrínseco ao texto e outro relacionado com a formação de sua própria tradição. Entanto, a essa questão será dedicado todo um capítulo deste trabalho.

Pode-se justificar, portanto, que a ausência em forma direta do “*ut pictura poesis*” e de Horácio não significa que essa tradição não esteja presente em grande parte do contexto da obra do autor. Pelo contrário, tal tradição tem também grande importância no pensamento manoelino, e mesmo que não seja para retomá-la ou muito menos afirmá-la, ou confirmá-la, o problema abordado por Horácio está fortemente presente na escolha dos temas e nas maneiras de expressão.

Talvez – e nesse ponto abre-se um pequeno parênteses para uma breve especulação, justificada pelo interesse do tema – Manoel de Barros tenha evitado citar Horácio, ou suas idéias, em qualquer um de seus poemas, apesar de tratar de forma insistente do mesmo tema, por sustentar uma postura diferente da do poeta clássico.

A Barros não interessa posicionar-se em favor desta ou daquela forma de arte, muito menos contrapor palavra, arte escrita, a imagem, arte pictórica. A ele interessa o jogo decorrente dessas duas maneiras de expressão e explorar as possibilidades de imbricação de palavra e imagem dentro do terreno do poema.

É preciso notar também que o posicionamento de Horácio a favor da poesia não deve, ou não necessariamente precisa, ser interpretado com toda a importância que a tradição lhe referiu. E que as preocupações horacianas encontrarão suas justificativas, todas elas, em seu próprio contexto.

Segundo Lessing, na sua obra fundamental que aborda a questão da imagem, o “Laocoonte”, as citações clássicas, como por exemplo, a de Horácio sobre poesia e pintura, tinham apenas um papel ilustrativo, e possuíam um outro significado particular em seu contexto, ou seja, não tinham o mesmo peso da interpretação que lhes foi dada a partir de então. Porém, mesmo segundo essa antiga tradição, “o pintor se submete à tutela do *logos* [da palavra] em diversos âmbitos: como tradutor de conceitos da retórica e da poética; conseqüentemente como teórico e realizador de uma pintura voltada, sobretudo, para a representação da narração, do *logos*: da História.” (LESSING, 1998, p. 11).

Portanto, mesmo em referência ao fato de que Horácio era poeta, a ligação que se estabelece, então, é a de a maneira de sua expressão ser inerente à palavra, ao *logos*, o que livraria a poesia, ou o poeta, de um necessário contato com qualquer forma de arte pictórica e, ao mesmo tempo, obrigaria o pintor, e, por conseguinte, a própria produção da imagem pictórica, a estarem vinculados a um domínio, tanto maior quanto melhor, da palavra. Como se dessa forma, dominando a palavra, o pintor fosse um bom, ou melhor qualificado, narrador de uma história; precisamente a história que se transmite através das imagens.

Como já foi dito, a questão entre imagem pictórica e palavra escrita é abordada por Manoel de Barros, de maneira menos focada na preocupação em eleger uma melhor forma de expressão, ou seja, uma visão muito mais próxima a uma investigação, no sentido de buscar os limites possíveis na relação entre poesia e imagem figurativa – demonstrar-se-á, aqui, com mais cuidado, a preocupação com a imagem fotográfica – e o engendramento de experiências que revelem, se possível, algo novo nessa relação.

Portanto, sob essa perspectiva, pode-se tentar uma aproximação com o pensamento manoelino – embora, esclareça-se desde já, ela não seja inteiramente coincidente – da também historicamente marcada posição de Leonardo Da Vinci.

Da Vinci pode ser tido como um legítimo representante do pensamento Renascentista, do qual, e a partir do qual, a visão clássica que privilegiava a literatura e a retórica – que persistiu durante toda idade média – passa a ser questionada.

Mesmo revalorizando os conceitos clássicos, é no Renascimento que aparece uma nova perspectiva sobre a relação entre poesia e pintura. A imagem figurativa passa a ser valorizada. Primeiramente, de forma tanto quanto possível independente da comparação com a poesia, na medida em que Leonardo Da Vinci faz a defesa da pintura como uma arte de valor teórico, ou seja, como uma arte que contém profundidade interpretativa e conceituação histórica, procurando quebrar o paradigma clássico da pintura como arte de “ofício manual” (GONÇALVES, 1994, p. 26).

Em um segundo momento, em que a pintura é posta novamente em comparação com a poesia pelos renascentistas, porém, de novo contrapondo-a ao paradigma clássico, estabelece-se o intuito de elevar a condição da pintura em detrimento da poesia.

Da Vinci defende a idéia de que a poesia estaria condenada a alcançar apenas um reflexo, ou a sombra do objeto, por tentar atingir a imaginação simplesmente através das *letras*, enquanto que a pintura teria a possibilidade de refletir as coisas de uma maneira *real e natural* diante dos olhos, como se fosse a própria Natureza (LESSING, 1998, p. 9).

Vê-se a importância do julgamento entre tais formas de artes, quando se nota o esforço que um homem como Leonardo Da Vinci aplica a essa discussão. Sem levantar-se a observação do “gênio” renascentista, pode-se concluir que, passando pelo crivo do filósofo, pela análise do crítico, pelas escolhas cruciais do artista genial, e pelo talento, inspiração e esforço do pintor e do poeta; a preocupação em determinar o lugar da imagem dentro das palavras e a formação dos conceitos dentro das imagens parece estar sempre presente.

Da Vinci é um ponto de referência importante, também, por fazer a ponte entre o pensamento clássico e aquilo que estaria mais próximo de um pensamento “moderno” (ou, dir-se-ia melhor, *contemporâneo*) sobre a imagem. Definido o posicionamento de Da Vinci a favor da pintura – da mesma forma que se sublinhou, há pouco, o fato de Horácio ser poeta, sublinhe-se, agora, o fato de Leonardo Da Vinci ser prioritariamente um artista das artes visuais – diga-se que ele não restringe, e muito menos tem a intenção de encerrar o debate. Pelo contrário, seus comentários lançam o problema num dilema mais amplo e mais profundo, dando o que pode ser visto como “o passo seguinte” na história entre poesia e pintura.

A própria utilização do termo *paragone*, palavra italiana que significa “competição”, aponta para a essência dialética do pensamento davinciano. Pode-se notar ainda a consciência dessa postura, que não se revela somente nos espaços que orbitam em torno do discurso, mas, muitas vezes, é o cerne do problema. Isso pode ser visto no trecho já referido da obra de Da Vinci, que diz:

“Existe uma tal proporção entre a imaginação e o efeito, como existe entre a sombra e o corpo que gera a sombra. E a mesma proporção existe entre poesia e pintura, porque a poesia usa letras para pôr as coisas na imaginação e a pintura as põe efetivamente diante dos olhos, de modo que o olho recebe as semelhanças como se elas fossem naturais; e a poesia nos dá o que é natural sem essa similitude e [as coisas] não passam para a *impressiva* pela via da virtude visual como na pintura” (DA VINCI, 1992, p.179).

A abordagem de Da Vinci, mesmo que posicionada em favor de apenas uma das duas formas de expressão, traz ao âmbito da discussão novos planos de leitura e novas possibilidades de investigação. Alude não só a um novo ponto de vista sobre o tema da *mimese*, que em si não é nova, mas principalmente porque nela se insere a importância do conceito de “imaginação”.

Esse pequeno comentário é já suficiente para demonstrar como tal pensamento pode encontrar caminhos para evoluir – não em um sentido positivista, mas simplesmente pragmático – e chegar a novas abordagens (como, por exemplo, a que é dada pelos pintores cubistas) e a alguns pontos-chave para o pensamento contemporâneo (como o movimento surrealista francês), os quais sem dúvida, refletirão diretamente na poesia de Manoel de Barros.

A exemplo do que foi dito, deve-se levar em consideração a obra de Gotthold Ephraim Lessing (1729 – 1781), que, desde o título, já confirma a continuidade do debate: “Laocoonte ou Sobre As Fronteiras da Pintura e da Poesia” (LESSING, 1998).

Lessing, tradutor sublime e grande erudito alemão, vivendo no século XVIII, pode ser equiparado a Horácio e Da Vinci, ao menos quanto ao tratamento da relação entre imagem figurativa e poesia.

Em seu “Laocoonte”, o erudito alemão dispõe-se a analisar em que implicam as diferenças de uma mesma história contada duas vezes: pela escultura e pela poesia.

O mito de Laocoonte é captado e descrito pela palavra e pela imagem, no momento em que o herói, desesperadamente, procura livrar seus dois filhos do abraço mortal das serpentes,

bem como a si próprio, envolto pelas criaturas letais e já sem esperanças de salvação para si ou para os seus, e lança um grito de aflição, desespero e morte.

Esse é o momento chave do qual Lessing seleciona duas importantes representações e põe frente a frente a imagem e a palavra, observando as escolhas e os caminhos, por vezes obrigatórios, pelos quais o autor do conjunto escultural do “Laocoonte” e o poeta Virgílio, em seus versos, optaram ou tiveram que seguir.

O exemplo que Lessing usa para abordar o problema que tem em mente, é bastante frutífero e encaixa-se muito bem em seus propósitos de análise e em suas conclusões. Ele diz:

“E agora eu chego no meu corolário. Se é verdade que, sobretudo segundo o modo de pensar dos gregos antigos, o gritar na sensação de dor corporal pode coexistir muito bem com uma grande alma: portanto a expressão de uma tal alma não pode ser a causa pela qual, apesar disso, o artista não quer imitar esse grito no seu mármore; antes deve haver um outro motivo por que aqui ele separa-se do seu rival, o poeta, que expressa esse grito com o melhor propósito.” (LESSING, 1998, p. 86).

O que Lessing nota é que, na escultura, o grito não é expresso em sua forma característica ou em seu momento específico. O artista fica preso à representação de um sussurro ou de um gemido, pois a expressão de um grito de tal ordem, como requereria ao escultor esse momento específico da narrativa, não poderia ser factível, segundo Lessing, sem deformar a frente do personagem, o que quebraria as regras de beleza e equilíbrio da arte clássica.

Da mesma maneira o poeta, por lidar com um outro tipo de natureza artística, expressa – ou, se aplicarmos o raciocínio de Lessing, tem que expressar – o ato do grito, pois, ao tratar com a palavra, obrigatoriamente, lida com o tempo da narrativa de uma outra forma; diferente da do escultor.

Da mesma maneira, encontra-se na *Eneida* o curso da descrição que acompanha o caminho das duas serpentes que saem do mar e, quando os encontram, dão cabo dos dois filhos de Laocoonte, trazendo em seguida o mesmo destino ao pai que luta e brame, impotente para salvar a seus filhos e a si próprio. Entrementes, é nessa seqüência de fatos que aparece o exato momento do grito do personagem em agonia, no verso:

Clamores simul horrendos ad sidera tollit. [trad.: “e, ao mesmo tempo, eleva gritos horrendos aos astros”].

(VIRGILIO, *Eneida*, II, 222).

O herói, que em seu momento máximo de desespero e dor “lança aos astros um horrendo clamor”, tem, na arte da palavra, expresso o seu grito de agonia.

A análise de Lessing, ao focar o mesmo objeto, visto sob duas formas de expressão artística diferentes, teve o mérito, além do brilhantismo dos comentários das obras e da própria análise (cf. LESSING, 1998), de trazer um novo olhar sob a relação entre poesia e imagem figurativa.

Seguindo o caminho da obrigatoriedade das escolhas, às quais poeta e escultor estavam, cada qual a seu modo, ligados, Lessing “desloca a comparação das duas artes para o campo das artes espaciais e artes temporais, criando-se, deste modo, a possibilidade de pensar as duas artes a partir do uso diferenciado dos meios de expressão, através dos quais seria possível comunicar a apreensão de imagens e de aspectos da realidade” (GONÇALVES, 1994, p. 12).

Separando, assim, cada uma delas seria uma arte que trata do espaço e outra arte que trata do tempo – por isso a impossibilidade de o poeta furtar-se à expressão do grito, sendo esse um momento-chave na enumeração dos acontecimentos. O teórico alemão, sem desuni-las por completo e sem deixar de notar as possibilidades de relação factuais e ontológicas que elas carregam, no sentido de que cada uma possui dentro de si uma parte da outra, Lessing, dizia-se, equipara as duas expressões artísticas, colocando-as no mesmo patamar, e abre a possibilidade para novas leituras e investigações que tratem, não mais das vantagens e desvantagens desta ou daquela forma de arte, mas que abordem agora a relação de parâmetros diferentes de arte; em termos, principalmente, de temporalidade e espacialidade.

Pode-se ver nisso um forte ponto de contato com o tratamento dado à imagem – considerada como ela própria, expressa no poema, bem como em relação à reflexão sobre sua construção – na poesia de Manoel de Barros.

Como será demonstrado, em muitos momentos da obra manoelina aparece em jogo como a espacialidade pode ser expressa, ou ao menos tratada, pelas palavras; e a forma como as palavras expressam essa idéia faz com que a imagem seja mais ou menos nítida, ou seja, melhor ou pior “vista” – quer dizer, imaginada – por aquele que lê, o que propõe a idéia de que o leitor, ou espectador do poema, não lê imagens, mas sim, vê palavras.

Esses três autores, Horácio, Da Vinci e Lessing, que podem representar três momentos fundamentais do pensamento ocidental em relação às questões da poesia, da imagem e das suas maneiras de representação, cada qual a seu modo, abrem caminho para que nós, leitores, possamos encontrar ecos dessa tradição, para construir nossa própria leitura, na poesia manoelina.

O “*ut pictura poesis*” horaciano apresenta, no trecho completo do poema de onde ele é sacado, dois elementos como critérios que bem podem funcionar como base de comparação: o olhar e o distanciamento. Mesmo longe de tomar partido entre essa ou aquela forma de expressão artística, mesmo ainda, sem sequer levantar qualquer tipo de comparação entre poesia e imagem figurativa, Manoel de Barros sempre toma o olhar, ou a maneira de olhar, como elemento chave para justificar suas inquietações quanto ao processo de construção da imagem. Da mesma forma que o distanciamento, ou o posicionamento relativo do sujeito lírico em relação àquilo que ele vê, modifica e distorce o objeto. E, algumas vezes, a própria posição do sujeito lírico é o que constrói a imagem.

Em relação ao posicionamento de Leonardo Da Vinci, Barros, ainda diferenciando-se do renascentista por não tomar partido, procura sempre elevar a condição da imagem pictórica. Mesmo usando instrumentalmente o recurso da palavra escrita, está claro – e tal demonstração ficará mais evidente com a análise do livro “Ensaio Fotográfico” (BARROS, 2000) – que, para Barros, a imagem figurativa (fazendo, no caso, exemplo e uso da fotografia) é tão importante quanto a palavra. Sendo assim, a maneira que Manoel de Barros encontrará para dar a sua solução ao conflito (*paragone*) entre poesia e fotografia (pintura) é equipará-las, desde o título do livro, e aproximá-las o tanto quanto for possível, mesmo que metaforicamente.

Também em relação às posições de Lessing, a poesia de Barros terá fortes pontos de contato, e o pensamento do poeta, pressuposto de sua obra, convergirá em vários momentos em direção ao pensamento do crítico alemão.

Tal enlace não se deve apenas às circunstâncias cronológicas, mas principalmente pela força influenciadora e pelo alcance que a obra de Lessing teve nas gerações que se lhe seguiram. Nos movimentos estéticos e filosóficos da segunda metade do século XIX e início do século XX, ou naquilo que, em termos gerais, convencionou-se chamar de modernidade e início de pós-modernidade, está clara a presença marcante dos preceitos formulados na obra de Lessing, principalmente em seu estudo sobre poesia e pintura.

Assim, ao tratar desse tema, o crítico alemão operou, como se viu, a distinção teórica entre artes espaciais e artes temporais. Dessa maneira, foi possível, a partir do pensamento de Lessing – mas também desde o início do tratamento dado a essa problemática na tradição do *ut pictura poesis* – criar formas de expressões artísticas que rompessem os limites da palavra e da imagem figurativa.

Uma vez discernidas, imagem e palavra, como formas de expressão de naturezas distintas (respectivamente, aquela, do espaço, e esta, do tempo), o desafio que, a partir de então, instigou e, em muitos casos, esteve na base de vários movimentos estéticos, foi mexer, interferir, misturar e experimentar as fronteiras das interferências possíveis da palavra no espaço e da imagem no tempo.

É assim que um poeta, considerado pela obra que produz na segunda metade do século XX e no início do século XXI, como é o caso de Manoel de Barros, é também seduzido por essa questão e é capaz de, através de uma forma de instrumentalidade estética e de um posicionamento pessoal, que é dado por licença a todo verdadeiro artista, é capaz de interferir e marcar seu ponto de vista histórico em relação à construção da imagem através da poesia, e da sensação poética através de imagens.

3 - TRADIÇÃO E RUPTURA EM MANOEL DE BARROS

3.1 – INDICAÇÕES DE UMA TRADIÇÃO

Este capítulo da pesquisa tem o objetivo de localizar vários pontos de contato da poesia de Manoel de Barros com algo da tradição ocidental e suas formas de construção de imagens através da palavra.

As indicações para a escolha de determinados momentos dessa tradição buscarão ser comprovadas na própria obra do poeta, sempre que ela dê possibilidade a esse tipo de investigação, pois os poemas, que podem ser qualificados em algumas categorias de metalinguagem, em alguns casos que se verão a seguir, tratam diretamente das suas referências.

Iniciaremos, portanto, uma análise das aqui chamadas “referências diretas”. Entende-se, aqui, por esse termo, todos os textos que não só giram em torno de uma referência explícita, como também aqueles em que aparecem de maneira clara (ou seja, historicamente identificável, mesmo que apenas citados), por exemplo: o nome de um autor, de um período,

de uma obra ou até mesmo de uma língua (como veremos, esse será o caso de um dos poemas).

É preciso levar em conta que, tratando-se de referências diretas, elas podem e devem ser tratadas de acordo com a sua função dentro da peça poética, ou seja, todas essas referências já virão, por assim dizer, “embaladas”; virão já carregadas com pelo menos dois significados: um estético e um referencial – esses, e ainda outros significados mais que ocorrerem, serão explicitados de acordo com cada análise – e ambos estarão sempre “a serviço” da estrutura do poema.

Por isso, será relevante e necessária uma análise de cada poema em que essas referências aparecerem. Mesmo assim, fica a impressão – impressão que não parece poder ser afastada em qualquer situação – de que a análise não será suficiente e que, portanto, qualquer referência, por mais segura que pareça, sempre será, no máximo, uma “pista”, uma indicação, uma placa de sinalização, e não um ponto de chegada.

3.2 - INVESTIGAÇÃO EM COMPÊNDIO PARA USO DOS PÁSSAROS

Pode-se ver que mesmo em uma investigação específica das referências textuais que trariam, sob certa análise e determinado ponto-de-vista, uma luz sobre as influências detectáveis na obra de Manoel de Barros, não é de se estranhar que as “coisas”, para usar um termo caro ao autor, ainda assim pareçam estar elaboradas e surjam de forma aparentemente estruturada.

O livro “Compêndio para Uso dos Pássaros” (BARROS, 1999), que teve sua primeira edição lançada em 1960, constitui um marco sinalizador na poesia manoelina, indicando o que viria a ser, claramente, um projeto coeso da obra de uma vida inteira. Nele, estão já quase que totalmente definidos todos os elementos da matéria poética que aparecerá, sem exceção, em todas as obras seguintes, tais como, formas de poemas-frases (poemas I, VI, IX do primeiro capítulo; XI e XIII do segundo capítulo) e poemas em prosa (*Noções sobre João-Ferreiro, Caminhada, No Fim de Um Lugar e Tentação*).

O título do livro já indica – através de um tipo de antítese, ou incompatibilidade de sentido entre os termos “compêndio” e “pássaro” – uma espécie de uso incomum daquilo que normalmente se utiliza. O significado mais comum para “compêndio” remete à idéia de um

resumo, ou de um conjunto de teoria ou de regras. Normalmente, ou nos casos em que alguém faça parte do mundo das Letras, fala-se em compêndio para significar um resumo do conjunto das regras gramaticais da língua portuguesa. Mesmo assim, isso não tira a palavra do seu contexto semântico usual.

O que vai criar a dissonância no título de Manoel de Barros é justamente o aproveitamento desse sentido comum aplicado a um “usuário” não-comum: pássaros. Na poesia manoelina, e não só nela, o termo pássaro está normalmente ligado ao lúdico, ao lírico, ao subjetivo, ao inefável ou ao propriamente poético. De toda maneira, qualquer um desses significados choca com o peso do termo “compêndio”.

Assim, se se leva em conta o sentido de compêndio como resumo de teorias, uma leitura possível é de que esse livro contém certas idéias ou conceitos, carregados de peso e autoridade, os quais serão usados pelo sujeito lírico de forma incomum, de forma ornitológica, ou seja, serão, “bicados”, “levados ao vento” ou “mijados em cima”.

Então, podem-se levantar as seguintes questões: onde estão esses conceitos na obra? Quais são eles? E de onde eles vêm? Uma possível resposta poderia estar nas citações de autores que estão no livro. Pois, aparecerão nessa obra algumas referências diretas.

Encontrar-se-á aqui dois tipos de citações de autor as quais, como veremos, não estão de todo dissociadas. A primeira referência direta aparece em um texto-suporte, um trecho de um diálogo com o autor João Guimarães Rosa, que está posto na primeira página da obra. Como uma espécie de epígrafe do livro, esse trecho, não imediatamente pelas relações de sentido que seu conteúdo estabelece, mas tendo em vista o interesse deste trabalho, esse trecho, dizia-se, torna-se um índice importante de uma referência fundamental da poesia de Manoel de Barros: a obra de J.G. Rosa.

Manoel de Barros e J.G. Rosa foram contemporâneos, mas o que é preciso notar é que a citação direta desse autor dentro da obra, primeiro em um texto-suporte e, depois, no próprio poema, indica a construção de uma “tradição” dentro da obra de Manoel de Barros.

Tal procedimento sugere, pois, uma relação de complementaridade entre os poemas de Barros e a obra narrativa, principalmente, de Rosa. Essa relação estabelece-se, em um de seus pontos de contato, pelo compartilhamento de um campo semântico muito próximo. Ambos têm a característica de construir, reconstruir e elaborar, com bastante cuidado, seus leques lexicais a partir da, ou em grande parte, apoiados na variante popular da linguagem de cada região respectiva: o interior de Minas Gerais em Rosa e o pantanal mato-grossense em Barros.

Segundo uma teoria do escritor argentino Jorge Luis Borges, o grande autor inventa seus predecessores (BORGES, 2005, p. 201). Assim, além de instigar todas as possíveis relações de linguagem, de neologismos, de regionalismos etc., Manoel de Barros, com o ato de citar de forma direta, propositadamente, insere-se dessa maneira em uma “escola”, em uma “categoria”, em uma “tradição” de autores. Como que reivindicando um lugar para si dentro de um cânone, o seu próprio cânone.

A primeira parte do livro, chamada “De meninos e de pássaros”, é formada por cinco títulos, sendo que os três primeiros são compostos por uma série de pequenos poemas, alguns podendo até ser qualificados de poemas-frase.

A segunda referência direta aparece já no primeiro título dessa primeira parte e, logo em seguida, nos poemas II e IV desse primeiro título, da seguinte forma:

POEMINHAS PESCADOS
NUMA FALA DE JOÃO

II

João foi na casa do peixe
remou a canoa
depois, *pan*, caiu lá embaixo
na água. Afundou.
Tinha dois pato grande.
Jacaré comeu minha boca do lado de fora. (*Compêndio Para Uso dos Pássaros*, p. 11).

IV

De dia apareceu uma cobrona
debaixo de João.
Eu matei a boca pequeninha daquela cobra.
Ninguém não tinha um rosto com chão perto.
(*Compêndio Para Uso dos Pássaros*, p. 12).

Ao recolocar o nome “João” logo depois (duas páginas) do texto onde está o nome do autor “João Guimarães Rosa” e, ainda mais, com uma espécie de indicação que remete o leitor a uma “fala” de João, não seria ilógico afirmar, ao menos em uma primeira leitura, que esse “João” do título é o mesmo “João” da epígrafe do livro. Porém, apesar de não deixar de ter relação com o primeiro “João”, o “João” do título não é mais o mesmo “João” autor.

Esse jogo de nomes iguais que passam por uma mudança de sentido, mesmo em uma análise como esta, inquieta nossos ouvidos (a exemplo do parágrafo anterior). A reiteração da citação do autor na epígrafe e no título e, principalmente, nos poemas, transforma, gradativamente, o João escritor em João personagem.

Assim, os poemas sugerem um nível de intimidade e importância da influência de J.G. Rosa. Manoel de Barros insere J.G. Rosa nas entranhas de seu texto, o grande João escritor passa a ser o João menino que, mesmo assim, não deixa de estar presente e interferir no poema.

Outro dado que sugere essa infiltração de Guimarães Rosa para dentro da poesia de Barros é o tema dos poemas em que aparece a personagem João. Nos dois textos, os sentidos de “fala”, “língua” e “linguagem” estão relacionados com o termo “boca”, que aparece no último verso do poema II e no terceiro verso do poema IV.

Também nos dois textos, a personagem João está relacionada a um movimento ou a uma posição descendentes. No primeiro ele “afunda”, localizando a personagem para além de qualquer reconhecimento possível. E, no segundo, o “eu-lírico” é o único que tem o “rosto” suficientemente próximo ao “chão” para livrar João da cobra.

Todas essas palavras: *boca*, *rosto*, *chão*, e *afundar*, da forma como estão nos textos, constroem um caminho que expressa a relação do eu-lírico com a personagem João e, por causa do processo de formação da personagem João, que, como vimos, foi transportada do autor João, podem ser interpretados como uma pista, um espelho, da relação que, nesse caso, o poeta Manoel de Barros expressa em relação ao poeta J.G. Rosa.

Há outras referências que aparecem no livro “Compêndio Para Uso dos Pássaros” (BARROS, 1999). A segunda citação evidente dá-se numa forma mais comum de referência, a intertextualidade. A segunda parte do livro tem, propositadamente, o mesmo nome do primeiro poema dessa parte. E é na repetição ou retomada desse título que está claramente explícita a referência intertextual. Vejam-se o tal título e os primeiros quatro versos do poema:

EXPERIMENTANDO A MANHÃ
NO GALOS

... poesias, a poesia é

— é como a boca
dos ventos
na harpa

(*Compêndio para Uso dos Pássaros*, p. 35).

O título, primeiramente, por seus elementos sintagmáticos, remete ao poema “Tecendo a Manhã” (MELO NETO, 1966, p. 98) do poeta João Cabral de Melo Neto. Em seguida, no primeiro verso, dá-se a confirmação da ligação intertextual entre as duas obras: o tema.

Tanto o poema de João Cabral vai tratar da formação da matéria “texto” (sendo, aliás, a intertextualidade um dos subtemas recorrentes nesse poema) quanto o poema de Manoel de Barros descortina, já no primeiro verso, o assunto posto em cena, a própria poesia.

Há muitos poemas que tratam da composição, das formas, das possibilidades de criação e surgimento do poema, da elaboração (algumas vezes no sentido de “construção”) e, até mesmo, em certos casos, tratam de uma tentativa de definição da própria poesia.

Encontramos aqui, portanto, outro alicerce da construção das referências de Manoel de Barros, mais uma vez fornecido por ele mesmo e através de uma ligação intertextual que localiza, em um outro autor, uma temática que, para Barros, é bastante importante.

Também é preciso notar que, como já foi dito, todas as escolhas, mesmo e talvez ainda mais as dos autores citados, parecem seguir um processo de elaboração, em outras palavras, um projeto. É, pois, de crer-se que, não por acaso, pela segunda vez, é retomado, agora de forma indireta, ou seja, sem aparecer no texto, o nome João.

Dessa forma, o autor João Cabral pode ser incorporado ao mesmo processo pelo qual passou J. G. Rosa nos primeiros poemas, o que faria da personagem “João” não uma transmutação de um autor, mas uma transmutação – e talvez, aí, seja melhor a palavra amálgama – de autores. Ou seja, o João personagem-menino de Manoel de Barros é na verdade “Joões”. Ao mínimo, dois autores e uma personagem o compõem.

Para corroborar essa interpretação, encontra-se, no segundo verso do poema que dialoga com o texto de João Cabral, a retomada da palavra “boca”. Mais uma vez, como nos poemas próximos à citação de J.G. Rosa, esse sintagma aparece carregado com os sentidos de “fala”, “língua”, “linguagem” e, aqui, “poesia”. Porém, esse sentido de “poesia” não deve ser totalmente descartado quando essa palavra aparece nos outros poemas.

Nota-se também que, nessa segunda estrofe, o primeiro verso é iniciado por um “travessão”, reforçando o sentido de “fala” e completando o sentido de “boca”, pois o que geralmente se segue ao travessão é a voz, que sai da boca da personagem. Nesse caso a pressuposta voz do eu-lírico ganha um reforço. É uma voz que responde a ele mesmo e se sobrepõe. São, novamente, duas vozes.

Ainda se encontra, no mesmo livro, uma última citação direta. Há uma epígrafe específica para o poema “Um Novo Jó” (BARROS, 1999, p. 51), a qual é de autoria do escritor Jorge de Lima.

Essa forma de citação direta reitera a primeira citação de J. G. Rosa, posta também em um texto-suporte, na abertura do livro.

Aqui, o texto de Jorge Lima dialoga com o poema em questão, mas não participa diretamente dele, ou seja, não há uma análise possível desse texto que não seja meramente especulativa. Isso, obviamente, quanto à sua estrutura ligada ao texto principal, pois haveria muito o que dizer de cada um dos textos, texto-suporte e poema, e das provocações geradas pela relação que eles estabelecem.

Porém, o que interessa nesta dissertação é precisamente a escolha do autor e sua motivação, além do significado do texto, incluindo-se aí as motivações que levaram à leitura de Jorge de Lima e a elevaram para dentro da obra de Barros, mesmo que em um texto aparentemente isolado e apenas em contraponto com o poema de Barros, o que não nos parece ser o caso da epígrafe do poema “Um Novo Jó” (BARROS, 1999, p. 51).

Quando se observa ser essa a única epígrafe textual de um poema na obra de Barros, e de ela estar presente no último texto do livro, percebe-se uma intenção clara na escolha desse autor.

A constatação dos autores que aparecem citados diretamente nesse livro, desde a epígrafe da obra, passando pela referência intertextual e a epígrafe do último poema, leva a identificar uma relação clara entre eles.

Fica sugerido, aqui, um cânone, datado e exemplificado, claramente representativo, não de um mero gosto particular ou, muito menos, eleito ao acaso. O desfile dos autores J. G. Rosa, João Cabral de Melo Neto e Jorge de Lima designa pelo menos um significado bastante aparente: a afinidade com os autores “modernistas” ou “pós-modernistas” brasileiros, a qual se estabelece não só por uma questão cronológica, pois são todos, inclusive Barros, pertencentes a uma geração historicamente muito próxima, mas essa afinidade se dá, também, pelo fato de serem poetas preocupados em determinar, ainda que cada qual à sua maneira, uma relação entre o “mundo regional” e o “mundo universal”, entre o “homem próprio de seu tempo e espaço” e o “homem mítico” entre uma “linguagem específica” e uma “linguagem transcendente (no sentido de romper com os limites de suas especificidades formais ou de sentido)”.

Manoel de Barros, que tem sua primeira obra publicada em 1937, “Poemas Concebidos Sem Pecado”, portanto, atento às questões literárias muito antes disso, define, em “Compêndio Para Uso dos Pássaros”, que é de 1960, a sua “linhagem”. Em texto de 1987, a professora Berta Waldmann discorre sobre as influências que estão presentes na obra de Barros, e encontra nela caminhos que trilham a modernidade brasileira, desde sua primeira

geração até os surrealistas franceses (WALDMANN, 1987). De semelhante modo, porém voltado mais para as influências imagéticas, podemos citar o trabalho da professora Maria Adélia Menegazzo, que, em sua dissertação de mestrado de 1991, localiza as influências Surrealistas e Cubistas na obra de Manoel de Barros (MENEGAZZO, 1991).

Dessa forma, vê-se que Barros cita para si, e para o mundo, os seus antecessores e, mais do que isso, tem, com esse recurso, a finalidade de ele próprio inserir-se em tal cânone. Não só como espécie de redenção da crítica literária brasileira que, de maneira geral, até hoje, não o enquadra como um autor importante desse determinado período, mas, mais importante que isso, de estar Manoel de Barros inserido por si mesmo, ao lado dos seus pares, à altura deles, outros “galos”, tecendo a manhã do seu próprio tempo.

Fica dessa forma, explicitado um elemento que raramente se encontra na poesia manoelina, a “datação”. Manoel de Barros pode ser lido como um poeta “atemporal”, ou do “tempo mítico”, o que não deixa de ser verdadeiro. Foi possível, porém, esquadrinhando as referências diretas, indiretas e intertextuais, encontrar um significado temporal, mesmo que tal tempo seja retroativo.

O estabelecimento desses três autores indica um tempo determinado: as gerações literárias dos anos compreendidos entre 1930 e 1945/50 desfilaram um panorama literário no Brasil já bastante identificado e reconhecido.

Foram tempos marcados, *grosso modo* e em um primeiro plano, pelas ficções regionalistas, por uma oscilante preocupação social, e, talvez o que interesse mais ao presente caso, marcado por um aprofundamento e estreitamento com a lírica moderna universal. A poesia brasileira passa a inserir-se no quadro da lírica universalizante, metafísica, hermética, chamada, muitas vezes, de “poesia pura” (BOSI, 1994, p. 278).

O que vem depois da geração “modernista” de 1922 (mesmo sendo de difícil nomenclatura, os chamados “pós-modernistas”, “geração de 45”, e por aí afora) estabelece um vínculo claro – mesmo que por ele próprio determinado e, até mesmo, apontado – com a poesia de Manoel de Barros.

Ver-se-á que essas não são as únicas referências que aparecem em algumas das obras de Manoel de Barros e que há outros autores a serem citados e incorporados a esse “cânone manoelino”.

3.3 – INVESTIGAÇÃO EM ARRANJOS PARA ASSOPIO

Há, aqui, a preocupação de observar, da melhor maneira possível, o epítome das influências, que, ao longo dos anos, apareceram explícitas na obra de Manoel de Barros.

Em certo ponto, essa trajetória cruzará o caminho da construção da imagem, visto que Barros mostrará, incluso na indicação de suas referências, a partir de determinado período, uma preocupação clara e declarada com esse assunto. Essa indicação não delimitará um conjunto de autores, mas, em sentido oposto, abrirá um leque ainda maior de conexões com outros poetas, outras escolas e outras referências, extrapolando, como sempre de forma nítida e proposital, os limites da arte que lida somente com as palavras, e indo buscar, até mesmo em outros suportes de arte, fontes de interferência para sua obra. Assim, é sempre de maneira dialética que as referências aparecem.

No livro “Arranjos Para Assobio”, lançado em 1980, as referências diretas aparecem já dentro de um contexto muito mais imagético. E mesmo a partir desse livro, as referências são voltadas para outras linguagens, que não as literárias – no sentido de que têm a “letra” como suporte – tais como as artes plásticas e o cinema.

É aqui que se encontra um ponto que já poderia ser identificado na poética manoelina, porém, nesse momento, aparece explícito por meio de uma citação direta. Como já se disse, Manoel de Barros faz isso com o propósito de pôr a própria influência em jogo, em discussão ou, pelo menos, à mostra.

Colocando as referências em cena, o que era matéria de investigação e mera análise, ou contraponto, passa a ser a matéria em si. O nome de um autor, por exemplo, não é mais só um lugar referencial; ao contrário, passa a ser parte da dialética do texto. Se o autor fosse outro ou tivesse outro nome, o poema teria outro ritmo, e assim por diante. O que era, de alguma forma exterior, passa a ser essencial ou co-substancial à matéria do poema.

Tudo isso pode ser lido como um índice metafórico, ou seja, o autor, a escola ou qualquer referência direta que é inserida no poema passa a ser a obra em si, como se sua constituição primeira, de autor, de escola ou de outra obra, dependesse de tal poema, ou devesse ao poema a continuação de sua existência.

Na obra “Arranjos Para Assobio” de 1980 – vinte anos e dois livros lançados depois de “Compêndio Para Uso dos Pássaros” (BARROS, 1960), que, como foi visto, é incidental na questão da representação de influências explícitas no texto – Manoel de Barros volta a esse tópico. Não por coincidência, a despeito de assim parecer, os dois livros têm títulos com o mesmo tema predominante.

O livro está dividido em cinco capítulos. O primeiro, chamado “*Sabiá com trevas*”, tem a seguinte epígrafe em seu quarto poema: “(A um Pierrô de Picasso)”. Como todos os poemas desse capítulo não possuem títulos, o recurso à epígrafe funciona como uma espécie de “título falso”. Sendo esse o primeiro enunciado do texto e posto em destaque, essa epígrafe anuncia o tema do poema.

Tem-se, aqui, um tipo de homenagem simulada, pois o Pierrô referido não pode ser, por nenhuma convenção textual que esteja na seqüência do poema ou mesmo por qualquer especulação plausível, identificável.

É sabido que os Pierrôs são um dos temas preferidos de Picasso e há muitas dessas figuras em todo o extenso conjunto de sua obra. E, mais ainda, os Pierrôs estão representados em praticamente todas as fases do pintor, e, como se sabe, são muitas.

Esse dado mostra-se pertinente por apontar um caminho de leitura que parece ser bastante justificado. De fato, impõe-se como proposital a escolha do artigo indefinido “um” que precede o termo Pierrô na epígrafe, pois o próprio poema faz impossível a escolha ou qualquer que seja a determinação de “um” (aqui, numeral) Pierrô dentro da obra de Picasso.

É raro, na obra de Manoel de Barros, que apareça um poema inteiro dedicado a um só tema. Ainda mais raro um poema inteiro dedicado a uma citação.

Todas as estrofes começam com a palavra “Pierrô”, e o poema todo tem quatro estrofes, compostas por exatamente quatro versos cada. Tal estrutura é única nesse livro e dificilmente encontrada em toda obra manoelina, futura ou pregressa.

Esse é um claro índice de preocupação com a forma, o que remete à citação que apela à imagem, situada desde o início do texto. Não só o tema, a referência direta, a adjetivação da personagem, que perpassa os versos, estão ligados à figura do Pierrô, mas também o estão a forma, a estruturação e a aparência – compreendida como a folha do livro funcionando como moldura – que reforçam o diálogo proposto.

Dessa forma, Barros remete seu leitor ao universo da obra de Picasso. Mais do que situar o leitor na apreensão de um poema, talvez haja, aqui, um ponto de referência fundamental da obra manoelina.

Picasso é um artista *sui generis* em vários aspectos. Primeiro porque sua trajetória pode ser vista analogamente à própria trajetória daquilo que se convencionou, por um determinado tempo, chamar-se *moderno*.

Picasso foi também um artista preocupado com suas influências, mas principalmente atento às questões contemporâneas e ao seu próprio posicionamento em relação a elas.

Partindo do que se estabeleceria como uma espécie de tradição das rupturas, desde Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, etc., da “escola surrealista” e, depois, da consagração dos próprios movimentos nos registros artísticos de muitos manifestos, passando – e, no caso de Picasso, há que se sublinhar que foi mesmo apenas uma passagem – pelo cubismo, e, daí, avançando para a avalanche de movimentos que cada vez mais rapidamente se sucedem, Picasso sempre esteve, de alguma forma, ligado aos acontecimentos de seu tempo.

Muitas vezes, ele não atuava somente sobre o pano de fundo “artístico”, mas fazia-se sentir e, em alguns casos, até mesmo chegava a incomodar, no cenário político-social de sua época. Lembre-se, apenas como exemplo, da obra “Guernica”, que denuncia um dos piores massacres ocorridos durante a guerra civil espanhola. A obra foi aclamada e atingiu um estatuto de símbolo da resistência francesa durante os anos de ocupação nazista. Nesse período, Picasso vivia em Paris, e sua ligação com o movimento francês de resistência foi, muitas vezes, por ele próprio, publicamente questionada.

Está claro – o que ainda há que se considerar – que a obra de Manoel de Barros se apropria, até com certo despudor, de procedimentos surrealistas e, aqui, talvez em uma proporção menor, cubistas. Como bem observa Maria Adélia Menegazzo:

A união de procedimentos surrealistas e cubistas concorre para a formalização de um discurso poético rico em essências e representações. [...] (realismo e cubismo) se fazem presentes em Manoel de Barros através de alguns poemas de forma direta, utilizando a visão analítica dos objetos, reveladora também da fragmentação do homem e do mundo (MENEGAZZO, 1991).

E ainda em outro trecho:

Revela-se na poesia de Manoel de Barros o cubismo, através do recurso da **collage**, ou montagem [...]. Ele (Barros) transforma em poesia os elementos banais retirados do cotidiano, ressencializa-os e configura imagens surreais (MENEGAZZO, 1991).

É possível, portanto, identificar, não só na análise dos poemas e na verificação do processo de criação das imagens, o uso dos recursos e das técnicas que tais escolas deixaram por herança. Porém, a apropriação de tais e quais estratégias na obra de Manoel de Barros não se dá de maneira tão pacífica. Veja-se o poema aludido:

IV

(A um Pierrô de Picasso)

Pierrô é desfigura errante

andarejo de arrebol.
Vivendo do que desiste,
se expressa melhor em inseto.
[...] (*Arranjos Para Assobio*, p. 15)

A primeira estrofe do poema traz um Pierrô ligado, já pelo processo de adjetivação, ao universo manoelino. Os termos “errante” e “andarejo” – este um arcaísmo, que está ligado a *andejo* – estabelecem uma conexão com a figura do “andarilho”, que é muito presente na obra de Barros. Ao localizá-lo, no segundo verso, sob a luz do sol que se põe ou amanhece, o Pierrô passa a ser um ser de “transição”. Essa imagem está muito próxima de uma construção surrealista.

A mesma idéia é reforçada pelo par de verbos “desfigurar” e “desistir” que atuam no processo de “desmonte” ou “mutação” da imagem do Pierrô. O prefixo de negação, ligado aos sentidos de figurar e existir, contraria os termos que definem o que seja um Pierrô: homem e personagem. Já logo de início, o poeta primeiro tira a fantasia que cria o personagem seguro e conhecido, o qual passa a “errante” e “desfigurado”; logo em seguida, depois de despi-lo, o terceiro verso põe em cheque a condição “humana” do Pierrô, que agora passa a ser um ser que “vive” em detrimento de algo que possivelmente exista, ou em detrimento da própria existência.

Esses três versos vão culminar na conclusão do último verso da estrofe que define – ou resolve o conflito até aqui gerado – o Pierrô como “inseto”. Mais uma vez, podemos ler esse verso como uma aproximação ao surrealismo ou a uma determinada característica “moderna” que passa a transpor a essência, ou o significado simbólico, de objetos e animais, para um sentido cultural, humano ou histórico. Tal procedimento pode ser encontrado com frequência em pintores como Salvador Dali e no próprio Picasso.

Porém, esse último verso oferece-se a uma outra possibilidade de leitura. Pierrô, no Brasil, incluindo-se a região onde vive o poeta, é também o nome de um inseto. Uma espécie de artrópode de cor negra com manchas cinzentas e vermelhas, que deposita suas larvas em grandes árvores e é, por vezes, juntamente com suas larvas, considerado como uma praga vegetal.

É preciso lembrar que tal informação já estava no poema, pois, de maneira clara, o sujeito lírico diz que a melhor “expressão” de Pierrô é como inseto. Assim, inscreve-se um novo sentido na imagem que foi prefigurada desde a epígrafe.

Propositadamente, mais uma vez, a leitura é “desviada” do rumo que vinha tomando (ou sendo conduzida) em direção a um caminho que rompe com uma “tradição”, que deixava

a leitura, de certo modo, cômoda e segura. Ou seja, o leitor que, até ali, sentia-se seguro e inteligente por saber que se tratava de versos de uma origem “surrealista” (considerando essa simplificação apenas como exemplo), se vê surpreendido por um dado exógeno a tal contexto.

Sendo o Pierrô “inseto mesmo”, o poema ganha uma outra dimensão. A realidade regionalista – não no sentido da tradição literária brasileira, mas no sentido mais pragmático desse termo – vem interferir nos significados que, até ali, pareciam coerentes, e gera uma espécie de ruído que obriga a várias releituras do texto. E, ainda, faz com que o poema liberte-se de uma mera repetição de estratégias definidas, para trazer algo de inusitado. Como se o sujeito lírico invocasse suas referências e, sem querer dispor de nenhuma delas, e, ao mesmo tempo, sem compromisso com qualquer que seja, as aproximasse e entrelaçasse à sua maneira.

A análise dessa primeira estrofe já é suficiente para encontrar aquilo que se pretende demonstrar até aqui. Estão aí postos, de forma exemplar, dois movimentos da poética manoelina: a apropriação de determinada “tradição” (representada nesse caso, principalmente, pelas idéias de Picasso e Dalí) – mesmo as vanguardas, no intuito de romperem com toda tradição, acabaram estabelecendo a sua própria, nem que seja a tradição de um rompimento – e, imediatamente, a via de ruptura com essa mesma tradição; aqui, no presente caso, pela inserção de um sentido regional do termo “pierrô”, produzindo, assim, um movimento de aproximação e, ao mesmo tempo, de embate com as imagens e os significados que são recolhidos de determinados artistas que precederam o momento de produção do poema, como a referência direta a Picasso torna claro.

Ainda há, naquele livro, outras referências a nomes de artistas como, por exemplo, o cineasta espanhol Buñuel, no sétimo poema desse mesmo capítulo, o que parece reforçar, *grosso modo*, a proposta de o foco da preocupação do autor, nesse momento ou mais intensamente a partir daí, estar ligado à questão da imagem.

Em seguida, aparecem descritos os nomes do poeta José Gomes Ferreira¹ e de Fernando Pessoa, nos terceiro e décimo sétimo versos, respectivamente, do último poema da primeira parte do livro:

¹ O poeta lusitano José Gomes Ferreira (1901–1985), que, desde sua mocidade, está relacionado com os movimentos modernistas da literatura portuguesa, foi um dos responsáveis pela revista “Ressurreição”, em que chegou a colaborar com o próprio Fernando Pessoa em um soneto. Participou inclusive das revistas “Presença”, “Seara Nova”, “Descobrimento” e “Imagem”. Também, desde jovem, esteve ativamente envolvido com as questões políticas de seu país. Filiado à “liga da Mocidade Republicana” desde 1919, comparece a todos os grandes momentos “democráticos e antifascistas” e, pouco antes do “MUD” (Movimento Unitário Democrático), colabora com outros

XV

- Quem é sua poesia?
- Os nervos do entulho, como disse o poeta
Português “José Gomes Ferreira”
[...]
Poesia não para compreender mas para incorporar
Entender é parede: procure ser uma árvore.
- Pedras fazem versos? Pergunta de “Fernando Pessoa”.
[...] (*Arranjos Para Assobio*, p. 37, grifo nosso)

Esses dois nomes, aproximados no poema XV do livro “Arranjos Para Assobio” (BARROS, 2000, P.37) e, de certa forma, próximos na vida real, indicam uma importante fonte de Manoel de Barros.

Faz-se necessária uma observação sobre o autor José Gomes Ferreira por dois motivos. O primeiro, de caráter enunciativo, é situar a referência de forma clara, assim, pode-se determinar um ponto de aproximação específico dentro do tempo (começo e meados do século XX) e dentro de um espaço (Portugal).

Essas duas coordenadas, traçadas como que em um campo cartesiano da história, por si só já dizem muita coisa. Apontam, por exemplo, para um determinado “homem”, no presente caso, para um determinado artista: humanitário, ativista, geralmente de esquerda, burguês e utópico. Dessa forma, a figura de José Gomes Ferreira pode muito bem ser vista como uma síntese, simplista e pré-conceituada, do “artista moderno”.

Não há dúvidas de que a citação colocada no texto abre, de forma manoelina – ou seja, repete-se o mesmo processo de construção e por meio de uma citação direta – a possibilidade para a leitura feita acima. A questão sobre a qual se pode ponderar é se, de fato, a figura do poeta José Gomes Ferreira vem ao texto, e se esse a aceita, com toda sua carga significativa, da mesma forma que as figuras anteriores, ou seja, estabelecida primordialmente por uma relação de complementaridade a qual o inseriria na lista dos autores de influência, ou se, por outro lado, esse autor específico foi mencionado de forma excludente, estabelecendo assim uma espécie de relação de contrariedade.

poetas autodenominados “neo-realistas”, num álbum de canções revolucionárias. Presidente da Associação Portuguesa de Escritores em 25/4/78, foi candidato, no ano seguinte da APU (Aliança Povo Unido), por Lisboa, nas eleições intercalares daquele ano. Em fevereiro do ano seguinte, filia-se ao PCP (Partido Comunista Português) e recebe, em Junho de 1981, a distinção de cidadão honorário de Odemira (SARAIVA, 1996, p. 987).

No caso de a segunda hipótese ser aceita, Manoel de Barros estaria justamente negando a influência desse autor, ou pelo menos, negando sua relação com o estereótipo do artista considerado “moderno”.

Adiante, no segundo motivo, aparecerão razões para crer que essa segunda possibilidade de leitura (o poeta José Gomes Ferreira ser indiciado por Barros de forma irônica ou, de alguma maneira, invertida) possa ser a mais correta.

O segundo motivo, de caráter analítico-comparativo, é em relação ao contraponto estabelecido entre a figura do poeta José Gomes Ferreira e a de Fernando Pessoa.

É interessante apontar que, com a inserção desses dois autores no mesmo poema, colocados próximos (apenas quinze versos os separam), de maneira aparentemente aleatória, Barros cria um jogo de aproximação e afastamento em relação a essas referências.

Como extremos opostos de um mesmo objeto, os nomes desses autores, inseridos dessa maneira, se atraem por vários sentidos comuns e, aparentemente, naturais: a mesma nacionalidade, a mesma língua, a mesma escolha pela poesia. Não obstante, há também várias características que os afastam: a diferença de postura frente às tendências da arte que lhes era contemporânea, as escolhas dos caminhos estéticos, as posturas frente às questões político-sociais de seu país e a forma como a crítica posterior acolheu cada um desses autores.

Está criada, portanto, uma tensão, no processo de determinação das influências, que até então não havia aparecido, ou que, pelo menos, não se tinha anteriormente notado.

O ponto de convergência está, principalmente, na determinação espaciotemporal que esses dois poetas criam. Reforça-se, assim, a importância do contexto citado. Tanto o momento, que é marcado pelo surgimento das vanguardas, dos movimentos de ruptura, e das idéias que florescem em todos os campos sociais, no período do início do séc. XX, até a primeira grande guerra, quanto o espaço que delimita a literatura de língua portuguesa em Portugal, expressam um pensamento que, não só pelo motivo da citação, tem forte influência na obra de Manoel de Barros.

Por outro lado, mesmo sendo contemporâneos, mesmo sendo dois poetas portugueses, apesar de compartilharem muitas idéias estéticas e de possuírem grandes afinidades que os levaram inclusive a uma produção conjunta, ainda assim, há, como vimos, muita coisa que os distancia e os coloca em pólos diametralmente opostos.

E não se está, nesse ponto, levando em conta a fortuna, merecida ou não, obtida pela crítica e pelo reconhecimento histórico que, ainda que passível de questionamento por inúmeros critérios de análise, gera um abismo entre esses dois autores.

O que nos interessa é a postura contrária, emanada dessas “figuras” de autores. Enquanto José Gomes Ferreira encaixa-se nos paradigmas, que posteriormente a história (pós)conceituou – não no sentido de tempo, mas de conveniência – da figura do poeta “moderno”, Fernando Pessoa é exatamente o avesso; não o avesso do moderno, mas o reverso incompatível a esse estereótipo. Ou, pelo menos, a sua figura pode ser assim entendida, do modo como até hoje é representada.

Assim, estabelece-se no texto uma relação em que, em um nível, convergem os nomes e que reforça o sentido das referências citadas, com toda a carga significativa que elas trazem, e, ao mesmo tempo, em outro nível, demonstra uma ruptura, de novo a partir dos nomes, a qual gera, se se assume uma posição em sentido analítico, uma negação, até mesmo uma crítica, em relação a uma figura já marcada de “poeta moderno”.

Isso tudo pode ser afirmado a partir do aprofundamento no sentido da preocupação de os autores estarem expressos dentro do próprio poema. Abre-se, pois, aí, um “sulco” na imagem tecida, que pode ser legitimamente explorado, ou seja, o de que as referências estão no próprio texto. Mesmo que, na semântica do poema, tanto José Gomes Ferreira quanto Fernando Pessoa dêem respostas positivas às angústias metalingüísticas do eu-lírico.

3.4 – REMATE DAS INVESTIGAÇÕES

Os três exemplos retirados do livro *“Compêndio para Uso dos Pássaros”* (BARROS, 1999) – a saber: João Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto e Jorge de Lima – somados ao exemplo de Pablo Picasso, retirado do livro *“Arranjos para Assobios”* (BARROS, 2000), formam um pequeno panorama do processo de apropriação das influências – e do processo de confrontação com elas – na obra de Manuel de Barros.

Estão aqui postos – “postos” neste trabalho e “expostos” na obra – alguns autores com os quais o poeta se defronta, ou com os quais faz questão de se defrontar, pois está claro que a citação nominal de cada autor é feita de forma proposital e sempre com um tratamento diferenciado.

Pode-se concluir que tal propósito de “exposição” de determinadas influências cria um efeito ilusório, como se a poesia manoelina fosse um amálgama dessas citações.

Porém, o que se está chamando, aqui, “referências diretas”, parece ser, na verdade, a transposição do jogo de influências para o jogo da obra. Barros traz, para a cena do poema,

seus predecessores e, tirando-os de um terreno histórico, cultural, fechado e imóvel, passa-os para o poema, dando-lhes assim uma perspectiva pessoal, aberta e móvel.

Então, como já se disse, o que era mera matéria de investigação histórica passa a ser parte do corpo do texto. E, a partir daí, cria-se uma espécie de abertura na relação, comumente fechada, entre inspirador e inspirado; par que, na verdade, representa a relação primordial “autor x leitor”.

Com tal procedimento, a entidade “Manoel de Barros”, autor de seu texto, insere-se também como leitor, de tais e tais outros autores, e “sua” leitura é patenteada à medida que constrói o poema. O que ainda acarreta a transformação da entidade “autor-inspirador” em personagem passível, como qualquer outra personagem, de qualquer lente que lhe seja sobreposta: execração, exaltação, desconstrução, reconstrução, etc.

Viu-se que cada referência tem seu modo de relação dentro do texto e que esse modo reflete-se também fora dele. A maioria das citações estabelece-se por uma relação de complementaridade a qual está patente no contexto que é expressa, porém mantém sua presença latente ao longo de todo o poema, às vezes durante todo o livro. E ainda haveria que se averiguar se cada autor citado quiçá não permanece latente ao longo de toda a obra de Manoel de Barros.

Daí, pode-se afirmar que há uma intenção do autor de não só criar a sua própria tradição, mas, aproveitando-se desse tema, de pôr em discussão todo o processo de leitura e composição, como se verá no capítulo das análises. E, portanto, é possível dizer que há, nos poemas de Barros, não só um caráter de metalinguagem, mas um caráter “metacriativo” ou “metacomposicional”, em que o poema não é só usado também como tema dele mesmo ou da sua estrutura e linguagem, mas carrega em si a discussão das raízes de sua composição ou das forças que geraram sua criação.

4 - ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DA IMAGEM EM MANOEL DE BARROS

Finalmente, seria capaz de olhar para o sol e de o contemplar, não já sua imagem na água, mas ele mesmo, no seu lugar.

(Platão, A República, Livro VII)

4.1 - CAMINHOS PARA SE CONSTRUIR E VER

Como se viu até aqui, pode-se afirmar, com certa segurança, que o expediente das referências diretas, usadas como recurso poético, e o procedimento de Manoel de Barros, com o fito de estabelecer sua própria tradição, estão ligados à busca de um processo próprio de construção da imagem poética. E dentro de um âmbito mais amplo, ambos estão ligados à própria maneira do fazer poético.

Dessa forma, é possível ver uma ligação direta, senão de toda, ao menos de grande parte da obra de Manoel de Barros, com as obras e, principalmente, com as maneiras de construção da imagem daqueles autores – recorde-se que apenas alguns autores estão descritos neste trabalho – que aparecem citados nominalmente em seus poemas.

Podem-se incluir nesse caso as citações de pintores, a exemplo de Pablo Picasso e Juan Miró, cujas maneiras de representação têm clara influência nos textos manoelinos, o que corrobora, mais uma vez, a intenção de Barros em trabalhar com os limites das possibilidades de construção de imagens através das palavras.

Ao seguir tal percurso, Barros insere-se, ele próprio, em uma determinada tradição – a saber, aquela que desde muito cedo na história das artes ocidentais preocupou-se com a relação entre poesia e pintura – e fazendo uso dessa mesma tradição, ao menos de alguns autores que nitidamente tiveram a mesma preocupação, Barros faz da temática da imagem mais do que uma passagem ou um apontamento em sua obra; faz do problema da construção da imagem um princípio de sua poesia, a busca do seu próprio processo de construção, a busca da sua própria poesia.

Veremos adiante, alguns dos caminhos dessa busca, passando por alguns autores, alguns poemas e um livro, para demonstrar um breve panorama do que é a preocupação com a imagem na obra de Manoel de Barros.

4.2 - A DEMANDA DA IMAGEM

Há múltiplas possibilidades tanto de tradições, quanto de fazeres quando a proposta é pensar sobre o processo de construção da imagem. Embora nesse caso se esteja falando da imagem construída a partir de idéias, de conceitos ou de palavras, o que já é uma grande delimitação.

Ainda assim, se se admitir, aqui, uma analogia, vê-se que há muitos processos tão enigmáticos e complexos como esse. Um exemplo de procedimento de construção ou

aquisição, que talvez seja mais familiar, é o da criança, que, em contato com um mundo carregado de imagens e letras, aprende primeiro a expressar-se por imagens.

E é espantosa a semelhança das etapas de desenvolvimento de uma criança, na aquisição do domínio de uma escrita alfabética, com as etapas passadas pela humanidade para a aquisição, ou construção, do mesmo domínio.

Como se tivesse que refazer os passos da evolução, já histórica, um menino começa pelos seus desenhos (às vezes, até mesmo “rupestres”); passa a rabiscos, a “garatuja”; segue por uma escrita silábica, como as línguas orientais – não que essas sejam menos ou mais complexas – até chegar ao conceito de representação alfabética. Há que se tomar um certo cuidado nesse ponto, pois tal comparação poderia induzir à conclusão equivocada de que a imagem precede a linguagem, sendo que se trata, até aqui, de linguagem escrita ou registro de linguagem.

Porém, é preciso reportar-se à origem da comunicação ou do pensamento, à origem da linguagem falada, ao início em que já lá estava o verbo, ponto crucial também onde já estava, ou já está (*ad retro infinitum*), a imagem. Impossível determinar qual é predecessor, verbo ou imagem, qual é determinante no “processo”, ou seja, qual o primeiro a aproximar-se do menino que começa a descobrir o mundo.

No início, pelo menos naquele que foi o determinante de uma trajetória ocidental do processo do homem que descobre o mundo, Platão estabeleceu três “imagens”, as quais ele chamou de “real”, “imitação do real” e “imitação da imitação”. O pintor, ou o poeta, re(a)presenta aquilo que vê, simulando a aparência, inaugurando o simulacro impenetrável e simétrico do que só ele vê. A pintura e a poesia não podem ser vivenciadas, tocadas, invadidas. São os fantasmas afastados do real, as imagens platônicas. O carpinteiro apresenta aquilo que vê, aquilo de que se lembra, simulando a “coisa” que, a cada instante que se constrói, deixa de ser sua. Próximo do real, esse artífice imita e abandona, perde a única “coisa” possível, perde a sua imagem, o real.

Estão postos os três criadores: o poeta, o artesão e o ser criador da uma realidade. O que os unifica na semelhança de criadores? Qual é o substrato da relação que os movimenta, ainda em Platão? Onde está a essência de um e de outro, senão no “entre” ambos. Mesmo o poeta não seria poeta se não constituísse uma outra relação, se não causasse nenhum mal à República. Os processos de criação, apresentação e representação estão hierarquizados, porém, só podem existir na medida em que se relacionam. O enfraquecimento da verdade na pintura ou na poesia deve-se ao simples fato do seu distanciamento, decorrido da relação proposta entre o “real” e os três procedimentos platônicos de criação.

Portanto, o que representa o poeta ou o pintor é a própria imagem, feita imagem-fantasma pela sua posição. E o que apresenta o artífice é a imagem-lembrança, lembrança do real. E, por fim, o que é a realidade senão o triunfo do ideal, o próprio “reino das imagens”?

Tal tripartição instaura uma posição rígida a cada “criador”, mesmo preso pela relação que, de certa forma, dinamiza o processo de criação. Para estarem autorizados a serem, ambos, artífice e poeta, estão, respectivamente, admitidos como observadores (leitores) privilegiados da criação do “ser” e da apresentação do artífice. A obra de cada um, com exceção do “ser”, faz-se a partir da possibilidade, ou capacidade, de observação da obra daquele que está hierarquicamente logo acima, daí, decorre o erro de julgamento, nessa possibilidade de leitura que afasta o poeta da República (PLATÃO, 2002, p.78). Dentro desse sistema, é impossível para o poeta ver, lembrar, ou contemplar a verdade pois, se tal ocorresse, ele não poderia representar a verdade, ou a sua visão dela; ele não teria outra escolha, senão apresentar a verdade, colocá-la em circulação, fazê-la viva.

Onde está, então, o erro dessa leitura possível da condenação dos poetas? Está no pressupor o limite de alcance da visão do artífice e do poeta. Estaria o poeta cego pela criação do artífice. A realidade material seria sua fixação, e representá-la, seu limite.

Há que se fazer uma ressalva e pensar que se trata, aqui, do poeta de Platão, mesmo que ele tenha chegado até nós, mesmo que tenha chegado como poeta. Mas, mesmo Homero, lido e relido, certamente não se limita a descrever fatos, a contar (representar) uma história, nem está preso à realidade e nela fixado, não é cego pela realização histórica. A técnica subjacente do artista, pois não é a técnica do artífice, está a serviço da motivação e não o oposto: a motivação a serviço da técnica. O poeta vê através do mundo e busca, nos fragmentos da memória, não a representação de uma interpretação do real, nem a apresentação fiel à sua recordação, mas a instauração do seu universo.

Daí, o poeta inaugura o universo e “alcança o reino das imagens”. O pintor/poeta – se chega a isto, e talvez fosse esse um bom parâmetro de comparação e crítica – está à altura do ser de Platão, criador da uma realidade.

4.3 - O REINO DA DESPALAVRA

O termo “despalavra” é usado por Manoel de Barros para expressar o seu próprio conceito de imagem. Aqui o prefixo “des-”, pode não estar sendo designado no seu sentido mais comum, o de negação. Pois, então, ter-se-ia um conceito de imagem que alijasse a palavra ou que a negasse, o que parece não ser o caso. Porém, há outros sentidos desse prefixo que possibilitam interpretações que talvez melhor se enquadrem no conceito de imagem construído por Barros.

Em casos como os das palavras “despedaçar” e “desfazer”, o sentido de negação dá lugar a um sentido de “transformação”, ou seja, desfazer não significa não fazer, mas modificar o modo daquilo que foi feito; como despedaçar consiste em fazer em pedaços. Ainda há casos em que o “des-” ganha conotações incomuns ou inusitadas, como nas palavras: “desafastar” e “deslizar” onde o prefixo parece estar ligado à idéia de reforço ou intensidade.

Assim, se considerarmos os outros sentidos compatíveis com o prefixo usado por Barros, abre-se uma paleta maior de possibilidades muito interessantes para a definição pessoal de imagem. Além da possibilidade de o sentido não ser nenhum desses citados, mas, sim, ser um outro, o sentido próprio para o termo e para a idéia.

Sabe-se só, então, que os domínios da “despalavra” são precisamente – ou imprecisamente – o reino das “imagens”. E que o poeta caminha por eles.

A tarefa do poeta consiste sempre em criar, instaurar e, ao mesmo tempo, abandonar. A opção feita pela imagem transcende a palavra, não no mesmo sentido de negação da opção feita pelo pintor ou pelo escultor, os quais têm, no não uso da palavra escrita, uma de suas leis. É certo que há algumas exceções de pintores que inserem a palavra em suas obras, como Magritte e Miró, por exemplo.

Nesse sentido, o poeta que opta por trabalhar com uma temática ligada à imagem, mesmo que seja por uma construção de imagens através de conceitos, tem que, de alguma forma, transcender a palavra, seu espaço e seu tempo corrente, arranjar, ou rearranjar seu próprio universo. Esse outro universo pressupõe a falência do conceito, ou seja, a falência da palavra. Talvez melhor dizer a “ruína da palavra” pois, “falência” indica ponto final, enquanto “ruína” significa processo de deterioração, processo de construção ao inverso, ao abandono, (des)construção.

Essa idéia de abandono da palavra – como o próprio termo “ruína da palavra” – aparece, como será visto nas análises subseqüentes, por diversas vezes na poesia de Manoel de Barros. E não apenas isso: pode-se encontrá-la também em vários dos autores, alguns dos quais já mencionados aqui, que são citados como referências diretas em sua obra. Como também acontece no caso da temática de diversos poemas de João Cabral de Melo Neto.

Veja-se um exemplo bastante conhecido:

CATAR FEIJÃO

Catar feijão se limita com escrever:
Jogam-se os grãos na água do alguidar
e as palavras na da folha de papel;
e depois, joga-se fora o que boiar.

Certo, toda palavra boiará no papel,
água congelada, por chumbo seu verbo:
pois para catar esse feijão, soprar nele,
e jogar fora o leve e oco, palha e eco.

Ora, nesse catar feijão entra um risco:
o de que entre os grãos pesados entre
um grão qualquer, pedra ou indigesto,
um grão imastigável, de quebrar dente.

Certo não, quando ao catar palavras:
a pedra dá à frase seu grão mais vivo,
obstrui a leitura fluviente, flutual,
açula a atenção, isca-a com o risco.

(MELO NETO. *Obras Completas*, p. 234).

O poema é dividido em quatro estrofes de quatro versos cada. E todas as estrofes possuem rimas toantes no segundo e quarto versos. Mas as formas rígidas de alguma estrutura que possa ser reconhecível terminam por aí. Pois cada estrofe tem sua acentuação e seu ritmo próprios, que são mais fluidos e marcados ou mais abruptos e sincopados, conforme a relação que o poeta quer estabelecer com o assunto que está sendo tratado em cada momento. Assim a leitura se assemelha, quanto ao ritmo, às duas atividades descritas no texto: catar feijão e escrever.

A temática metalingüística inclui não somente o ato de escrever, mas acrescenta a ele uma imagem: o processo de catar feijão. Mais do que simplesmente comparar essas duas atividades, a intenção do sujeito lírico parece ser de confundi-las, misturá-las, tanto quanto mais elas possam ser sobrepostas em vários aspectos. É interessante notar que tal intenção se mantém, mesmo quando as atividades descritas se tornam, de alguma forma, distintas. Como é o caso do advento da pedra no poema, a qual suscita impressões, quebras, sustos e resultados diferentes em cada processo.

Ainda assim, com todos seus desvios e disfarces, é um texto essencialmente metalingüístico. Pois se trata aqui da matéria-prima de todo poema: a palavra; não como delimitação, ponto de partida ou chegada, pois o poeta pode focar-se no jogo de unidades menores ou maiores. Mas a palavra como ponto de atrito, seja entre as unidades constitutivas

de um signo, significado e significante, seja como molde e saliência de encaixe no movimento que deita o eixo do paradigma sobre o eixo do sintagma (JAKOBSON, 1969, p. 54). A palavra não é o quebra-cabeça, imagem completa e perfeita; nem a peça, unidade única e central, pedaço de imagem. A palavra é a linha do encaixe, é o contorno e a cor de cada unidade e do todo e, ao mesmo tempo, segredo de combinação e moldura, cálculo e brinquedo.

O poeta sabe o risco que corre ao trabalhar matéria-prima tão instável. Está ao alcance do artista o poder de transformação, seu objetivo final, inaugurar o mundo. Porém, o caminho é longo e requer mais do que as ferramentas disponíveis: requer o próprio artista.

Veja-se então, primeiramente, o que está disponível ao artista que se arrisca além da mimese. Suas ferramentas são apenas duas: seleção e combinação. O leque de escolha à sua disposição está determinado pela experiência que o cerca; o tempo e o espaço já lhe foram dados; a língua, não foi ele quem escolheu; portanto, suas possibilidades paradigmáticas estão previamente determinadas, e a liberdade está apenas na possibilidade de movimentação, de dar um passo no tempo; a única liberdade é o presente. Assim, deitando um eixo sobre o outro de forma que eles se encontrem, o poeta busca a forma certa, o melhor (ou o único possível) ajuste, para a concretização do “superposicionamento”. Seleção e combinação são apenas suas ferramentas, seus instrumentos de transformação da sua primeira matéria, a palavra.

Mas o que acontece com a palavra do poema? E como acontece? Para tanto, seria necessário supor que toda palavra pudesse, de alguma forma, ser usada, mesmo que em um momento específico, com um sentido único. Então, teríamos seu significado primeiro, seu literal sentido denotativo, sua verdade. Nesse caso estaria estabelecido, no mínimo, um ponto de partida, e, talvez, de chegada. Tal esperança desmorona mesmo ao mais leve contato com o próprio convívio com a língua. Ainda que excluíssemos a palavra de qualquer “*habitat* natural” – pensando-o como o seu próprio sistema – e lembrando que mesmo a palavra dicionarizada está num contexto comunicativo, seria impossível não interpretá-la, o que seria o mesmo que não lê-la.

Para comprovar esse raciocínio parece bastar uma corroboração teórica, dentre tantas possíveis. E quanto mais simples, mais eficaz. Por exemplo, a intenção do lingüista Roman Jakobson ao introduzir a “função poética” (JAKOBSON, 1968, p. 65) no que seria o esqueleto estrutural de toda comunicação, denota já a impossibilidade de uma completa objetividade da palavra.

A idéia de Jakobson pressupõe, portanto, que toda comunicação possui um caráter poético. Pode-se concluir que, para esse lingüista estrutural, se, porventura, qualquer tentativa

de comunicação não possuir o caráter poético, tal comunicação falha, ou, no mínimo, está exposta a ruídos e desajustes estruturais. O aspecto poético passa a ser, nessa visão, tão importante ou essencial quanto qualquer outro elemento no processo de comunicação. Faltar a poeticidade (vista aqui como elemento estrutural), para Jakobson, é como faltar o canal ou o emissor, ou seja, não é possível comunicar sem ela, não é possível enunciar com total clareza e objetividade, não é possível à palavra deixar de ter uma dimensão poética.

É também importante lembrar que, ainda sob essa visão teórica, todo enunciado terá uma função dominante, ou seja, mesmo que o funcionamento do processo de comunicação exija a presença de todas as funções, uma delas sempre será privilegiada. Assim, qualquer enunciado sempre terá um caráter maior dessa ou daquela função, ou maior identificação com ela.

Portanto, pode-se pensar que há enunciados onde a função poética é mais evidente e há outros onde ela pode ser difícil de ser percebida. Porém, ela nunca está ausente, pois sua presença no processo de linguagem, como a de qualquer outra função, independe do tipo de função dominante que o enunciado apresente.

Apenas para complementar o exemplo, lembre-se de que, mais tarde, um outro lingüista, o semiólogo Roland Barthes, irá desenvolver a mesma idéia na busca de um nível essencialmente denotativo da linguagem, o qual denominará o “grau zero da língua” (BARTHES, 1993). O resultado ao qual Barthes chega é muito próximo das idéias mostradas por Jakobson, quando este se referia à presença constante de uma função poética em todo e qualquer enunciado: o grau zero da língua – que, *grosso modo*, seria a linguagem puramente denotativa – não existe.

As questões às quais chegamos são o primeiro passo na tentativa de esclarecimento da questão proposta primordialmente: o que é a palavra do poema? Pois, se não pode a palavra deixar de ser poética, o que a tornaria especial no poema? Teria a palavra no poema uma carga extra de poeticidade? A palavra do poema seria, pleonasticamente, “superpoética”? Parece ser, justamente, o contrário.

Toda palavra é poética, porém, não é somente isso que ela é. Toda palavra é conceito, mesmo as que aparentemente são vazias de um significado de imediato apreensível, e nisso consiste o mistério da palavra, não só o da palavra poética: em toda palavra ser denotativa e conotativa na sua essência; a palavra é certeza e dúvida. E isso, é claro, não quer dizer que denotação corresponda à certeza e conotação à dúvida, muitas vezes os papéis se misturam e se invertem.

Além disso, não se pode, em nenhum momento da linguagem, fazer distinção entre esses pólos, certeza e dúvida. Pois, o que diferencia a palavra no momento poético é, precisamente, a tentativa de livrar-se do conceito, o que seria livrar-se da sua essência; assim, a afirmação gera a negação, e os sentidos conotativos só podem ser compreendidos a partir de um grau denotativo.

Tal tentativa dá-se por uma série de movimentos e procedimentos, de combinações fonéticas a alusões semânticas, cujo objetivo é libertar a palavra do seu calabouço. Melhor dizer do seu calabouço comum, pois mesmo o sucesso de tal empreitada, aquilo que verdadeiramente carregaria o nome de poema, ainda é feito de palavras. Mas que permaneça a distinção entre palavra-comum *versus* palavra-poética.

Pode-se entender que toda palavra-comum está “carregada”, num sentido pejorativo. E isso se pode dar de várias formas. Por exemplo, um termo pode estar saturado pelo uso, e, nesse caso, a tarefa do poeta seria ter que “limpá-lo”, libertá-lo do seu peso, utilizando qualquer procedimento para diferenciá-lo do uso corrente. O tipo de procedimento definiria a característica do poema, e o seu sucesso, a qualidade, ou autenticidade, de poema.

Outro exemplo está no “peso” que cada palavra tem para cada indivíduo. É natural, num sentido quase obrigatório, que todo usuário da língua “despeje” em cada palavra, no momento em que a “use”, em que se aproprie dela, da própria história, da cultura, da língua, da formação, dos conselhos, das idéias, das opiniões, das falhas, das experiências, enfim. Trata-se aqui da dimensão psicológica do signo. Nesse caso, mais uma vez o poeta está diante de uma tarefa árdua: limpar a palavra dele próprio.

Imaginando que isso fosse possível, seria admissível aceitar que da palavra-comum à palavra-poética existe um processo, ou seja, há um caminho a se percorrer na transformação, se é que se pode assim caracterizá-lo, da palavra-comum, ou de qualquer palavra, em poesia. Tal processo depende da característica fundamental de a palavra-comum possuir, como já se assinalou, uma função poética, mas aqui se distingue justamente nisto: toda palavra é potencialmente poética, mas nem toda palavra é poema. Há, pois, a necessidade de elaborar um processo, um caminho. Assim, o poeta ordena e executa a palavra, como o compositor ordena e executa os sons. Eis aqui, novamente, em outras palavras, a sobreposição dos eixos paradigmáticos e sintagmáticos, escolha e combinação (JAKOBSON, 1968, p. 65).

Para ir além, será preciso observar as características desse processo, e será preciso distinguir os procedimentos de relação do poeta com a palavra-comum, e do poeta com o próprio processo, bem como entender como o agente transformador da palavra se comporta no seu caminho, qual sua relação com seu ponto de chegada e qual sua relação com a “estrada”.

Dessa forma, está-se apenas experimentando um modo mais seguro de entender aquilo que, até aqui, este trabalho tem-se proposto a entender: a construção da imagem poética.

4.4 - O APREGOADOR DE REPRESENTAÇÕES

*Se essa, se essa rua fosse minha
Eu mandava, eu mandava ladrilhar*
(cantiga popular)

Todo poeta tem, necessariamente, uma atitude ativa diante da palavra, pelo menos diante da palavra-comum, ou, se for ele bem sucedido, diante da palavra-poética. Porém, estará sempre o poeta no controle da sua obra? Ou estará sempre ele consciente do “processo”? Ou, quiçá, estará ao menos consciente da sua posição dentro desse processo?

Ao analisar uma das tarefas do poeta, dentre tantas possíveis, já se observou que ele precisa “limpar” a palavra dele mesmo, ou seja, na sua relação com a palavra-comum, é preciso que ele identifique a si próprio no momento da execução da palavra poética. Esse seria apenas o primeiro passo e, assim mesmo, passível de não ser realizável. Entretanto, ao propor-se tal tarefa, o poeta já se demonstra consciente da sua posição e, no mesmo ato, confiante da sua incapacidade de realizá-lo. O poeta está, nesta altura, a meio caminho, e a consciência do “processo” só lhe revela que não existe mais a possibilidade de retorno o que, normalmente, gera a angústia, não da influência, mas da criação. Se é que essas duas angústias não são uma mesma.

Estar a caminho é precisamente o ato de execução da palavra. É o ato que transforma a palavra-comum em palavra-poética. E o poeta, portanto, não pode ser condutor, nem sequer dar os ditames do curso a ser seguido; sua posição é, exclusivamente, de passageiro, quando muito – ou seja, quanto maior for sua preocupação metalingüística – sua posição será a de acompanhante.

Seria, então, melhor dizer que o poeta abandona-se ao caminho? Ao contrário, muitas vezes ele o cria, abre novas trilhas, inventa desvios e perde-se em atalhos traiçoeiros. Porém, mesmo ao criar o caminho, tal via não lhe pertence, nunca, nem na primeira fração de segundo imediata após a criação. Pois, se lhe pertencesse, talvez ele não seguisse por ela, se soubesse dos seus percalços e armadilhas; no mínimo, ele a “mandaria ladrilhar”, como na cantiga popular que serve de epígrafe a esta parte do trabalho.

Lembre-se, aqui, daqueles não raros seguidores do caminho da palavra-poética que deixaram a história como suicidas. Talvez, por isso, tenhamos a tendência de ver algo de poético nos japoneses que foram pilotos “kamikazes” na Segunda Grande Guerra e algo de heróico e altruístico nos poetas. Seria, talvez, interessante um trabalho que demonstrasse as origens dessas formas no imaginário atual, tanto a imagem do “guerreiro-poeta” quanto a do “poeta-herói” (BOSI, 2000, p. 163). É interessante abrir, aqui, um parêntese: no momento em que se trata do percurso do criador das imagens, nota-se como ele próprio, o poeta, é transformado, ou absorvido pelas suas imagens. O poeta-herói nada mais é, a princípio, do que uma imagem resultante do reflexo das imagens que ele próprio produziu, ou seja, das imagens da sua obra. Nada mais é do que ele próprio transformado em obra, em imagem.

O caminho do poeta, o jogo das imagens, com algumas das características já aqui apontadas, tem um fim, que é o mesmo objetivo comum a todo processo de linguagem: o outro. Como já alertou o pesquisador russo Mikhail Bakhtin, “toda a vida da linguagem, seja qual for seu campo de emprego (a cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.) está impregnada de relações dialógicas” (BAKHTIN, 1981, p. 122). O teórico da linguagem refere-se tanto às múltiplas vozes que impregnam todo discurso (polifonia), como também, o que poucas vezes se tem notado, à voz que impregnará múltiplos discursos, ou seja, a característica dialógica tanto da linguagem usual, como também da linguagem poética, que é a continuidade do ato de execução da palavra, comum ou poética.

Eis, então, o objetivo do poeta, que é comum a qualquer processo da linguagem e, ao mesmo tempo, o diferencia dos outros processos pela sua característica fundamental: livrar a palavra do seu peso, seja o peso do poeta, como já se disse, seja o peso do destinatário, seguindo a pista dada por Bakhtin. Ainda assim, não parece possível definir, com precisão e rigor discriminativo, toda a seqüência de procedimentos, incluindo-se as variações possíveis, que o poeta executa na transformação ou transmutação da palavra-comum em palavra-poética.

O poeta se assemelha ao “semeador”, como na metáfora universal do pregador, que lança suas sementes – neste caso, a palavra-poética – à estrada e, não tendo a preocupação do cultivo, joga-as em todo o tipo de terreno, dependendo, assim, o seu sucesso do tipo de terreno em que caíram as palavras. Só se caírem em terreno fértil – que equivaleria, aqui, a um leitor exemplar, se se pudesse pensar em um tipo de leitor-modelo – é que virão a ser palavras-poéticas. Porém, o poeta distancia-se do semeador, na medida em que requer do “outro” não só uma atitude, como aquela da semente em relação ao solo a que foi destinada, mas também, um valor.

O poeta depende de uma aceitação não natural do seu interlocutor, depende de uma grande variedade de processos de valoração: análise, crítica, interpretação, aceitação/rejeição (é preciso lembrar que muitos poetas foram instituídos como tais por vários tipos de rejeição; Oswald de Andrade, por exemplo) etc.

Todas essas formas de valor, que podem ser chamadas apenas de interpretação, deslocam o poeta, primeiramente da sua aparente solidão, mas, principalmente, da indiferença provocada pela tarefa de livrar a palavra de seu peso. Esse deslocamento não depende da postura do autor, mesmo aquele que mandou que queimassem seus versos teve como primeiro e mais destrutivo crítico, a própria leitura. O poeta haveria de esquecer a todos, as outras vozes, para estabelecer a relação “sua”, que transformaria a palavra-comum em palavra-poética. Mas essa indiferença necessária não o torna imune, principalmente se feita por si próprio, ao efeito de uma simples leitura. Se é que é possível separar escrita e leitura.

Portanto, o poeta não é só um ingênuo semeador lançando sementes ao vento; ao contrário, ele grita e espera o maior lance. Ele apregoa o valor do seu produto e o seu próprio valor. Ele apregoa a imagem. (trata-se aqui da imagem poética, a qual pode ser realizada por uma série de procedimentos, dentre eles a metáfora).

4.5 - ONDE A IMAGEM ESTÁ

A clássica questão da relação entre pintura e poesia tem seu cerne no processo de identificação dessas linguagens com a imagem daquilo – e não propriamente aquilo – que elas representam, em outras palavras, com a imagem daquilo que elas querem ser. O objeto está lá; há algo de indefectível nele: sua imagem é parte do que ele é naquele instante, por isso ele é indelével. A imagem emana do objeto.

Não é o caso de analisar a caracterização de uma possível disjunção imagem≠objeto, mas de identificar se esse distanciamento aponta para uma característica fundamental da imagem: se ela pode transpor sua origem, sem abandoná-la – se é que lhe pertence – e aderir a uma outra forma de representação, seja ela acústica ou fônica, gráfica ou pictórica, etc. Entretanto, a imagem que se desprende do objeto, aquela que pode constituir-lo – como nem tudo é representável, nem tudo é nominável – vem sobrecarregada com seu novo significante. A imagem sai da armadilha do objeto e cai na armadilha da palavra, da frase, ou do quadro.

Já vimos que um dos processos de composição (para usar um termo mais seguro) da palavra-poética é livrar a palavra da sua carga conotativa. O processo consiste em jogar fora da palavra tudo o que não lhe for essencial, com o objetivo de que, desprendida da sua carga extra, ela se torne leve e tenha potência para “alçar um vôo” cada vez mais alto. Dessa forma, o poeta aproxima-se, também cada vez mais, da imagem poética. Não da imagem presa ao objeto, mas da imagem que está presa ao significante lingüístico. Daí, identifica-se uma nova função do poeta, derivada da anterior, mas com características e objetivo próprios. A palavra-poética tem como qualidade aproximar a imagem da própria representação. Em outras palavras, na poesia, o referente quer aderir ao significante.

Para citar um exemplo que comprove essa idéia, podemos recorrer à imagem fotográfica como expressão artística e sua semelhante busca pelo referente, tarefa comum, ao que tudo indica, a todas as artes. Na fotografia, mais do que em qualquer outro modo de representação, a estrutura do significante está disfarçada, a foto pretende dar a ilusão da presença do objeto através do truque de apresentar a “real” imagem do objeto.

Como explicita o estudo do semiólogo Roland Barthes, a fotografia traz sempre consigo seu referente, numa espécie de desnudamento da imagem (BARTHES, 1984, p. 25). E nisso, pode-se concluir, ela se aproxima da poesia, pois esta, livrando a palavra de seu peso, cria o mesmo efeito na imagem.

4.6 - APRISIONAMENTO: FOTOGRAFAR

A característica de tentar suprimir a estrutura do modo de expressão – no caso do poema, e, no caso da foto, a própria câmera – e fazer disso uma tensão, um jogo, é comum à fotografia e à poesia. Além do mais, o poeta, por vezes, demonstra não estar alheio a essas questões.

É bastante intrigante que o título do poema a seguir seja “O Fotógrafo”, sendo essa a poesia que abre o livro “Ensaio Fotográficos”, de Manoel de Barros:

O FOTÓGRAFO

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

Eram quase quatro da manhã.
Ia o silêncio pela rua carregando um bêbado.
Preparei minha máquina.
O silêncio era um carregador?
Estava carregando o bêbado.
Fotografei esse carregador.
Tive outras visões naquela madrugada.
Preparei minha máquina de novo.
Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.
Fotografei o perfume.
Vi uma lesma pregada na existência mais do que na pedra.
Fotografei a existência dela.
Vi ainda um azul perdão no olho de um mendigo.
Fotografei o perdão.
Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.
Fotografei o sobre.
Foi difícil fotografar o sobre.
Por fim eu enxerguei a *Nuvem de calça*.
Representou para mim que ela andava na aldeia de
braços com Maiakovski – seu criador.
Fotografei a *Nuvem de calça* e o poeta.
Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa mais justa para cobrir a sua
noiva.
A foto saiu legal. (*Ensaaios Fotográficos*, p. 11, grifo do autor).

Trata-se aqui, justamente, da demanda ou busca pela imagem. O poeta que cria suas imagens através do poema, diz-se fotógrafo e conta as suas tentativas de capturar imagens com a máquina; naturalmente, conta com palavras. A fusão entre poeta e fotógrafo traz à tona a questão da busca direta pelo referente e da dissimulação do significante – entenda-se aqui referente como um conceito que se reporte aos objetos do mundo real a que as palavras da língua se referem.

Para caracterizar essa busca, o fotógrafo/poeta depara-se com “objetos” que, justamente, não possuem imagem. Logo de início, ele defronta-se com a dificuldade, que expressa a complicação de ser poeta: a dificuldade de tornar a palavra-comum em palavra-poética, a complexidade de transformar a palavra em imagem – ou a imagem em palavra – ou seja, o problema de “fotografar o silêncio”. Entretanto ele “tenta”, e “conta”, isto é, transforma a palavra em imagem.

A partir daí, após ambientar-se na dificuldade, no espaço e no tempo, o poeta enumera os referentes, as imagens de sua busca, num movimento crescente de abstração e de complicação, o que aumenta a tensão do poema e reforça a idéia do nosso exemplo: o poeta busca sempre mais “abstração”, o fotógrafo busca cada vez menos “peso”, ambos a respeito da imagem.

Desse modo, cria-se no poema uma rede de imagens, a qual estabelece uma série de construções de sentido que podem ser vistas não só pela escolha das “coisas” que entram no raio do “olhar” do sujeito-lírico, mas também, pelas relações que esses elementos criam entre si no decorrer do poema.

O silêncio é percebido pelo sujeito lírico como uma “coisa”, algo palpável, perceptível. E com a constatação da presença do silêncio, ele passa a ser figurativizado pelas imagens que produz e pelo flagrante das ações que realiza: “O silêncio era um carregador?” (pelo menos a teoria musical afirma que sim, que não há ritmo sem silêncio: é o silêncio que o carrega), com uma resposta afirmativa o poeta/fotógrafo dá-se por satisfeito, e induz o leitor a assim considerá-lo também.

Ao afirmar que, naquela mesma unidade de tempo, ele tem outras “visões”, o sujeito lírico se posiciona como observador e, ao mesmo tempo, como agente transformador daquilo que vê. Daí, portanto, cria-se uma espécie de autodefinição do sujeito lírico dentro do poema: o poeta/fotógrafo não é um técnico em sistemas ópticos nem um narrador, ele é, simplesmente, “aquele que vê”.

Com isso, o processo de visão transcende seus limites naturais, não como um tipo comum de sinestesia, mas como uma qualidade desse “ver” próprio, estabelecido dentro do texto. A imagem que os sentidos recebem, então, é um cheiro: um “perfume” de um jasmim de um beiral em um sobrado. O movimento de crescente tensão se repete. A imagem não é a imagem dos “concretos” do qual ela parte, ela é o perfume. O poeta/fotógrafo quer nos dizer que em “poesia”, a imagem do jasmim não é sentir/ver sobrado, beiral ou flor, mas é ver/sentir perfume. Aí está a imagem capturada.

Isso gera um novo procedimento na maneira de olhar do sujeito lírico. Ele passa a caracterizar subjetivamente as imagens que o atravessam, como a figura de uma lesma pregada na sua própria existência. A imagem não é a lesma, mas a própria existência. No caso de a lesma existir, essa é a sua própria imagem: existir é a imagem. Portanto, essa é uma imagem da “Imagem”. É o que se pode qualificar de criação de uma “metaimagem”, e de um processo de composição que bem poderia chamar-se “metaimagética”.

Há, no texto, um movimento ascendente dessa subjetivação da imagem. Como se houvesse uma substância, que saísse do objeto e chegasse ao observador, transformada nesse caminho. E tudo se passa como se, a cada coisa observada, esse processo fosse mais radical ou sofresse diferentes modos de transformação. Assim, chega ao sujeito lírico uma imagem como a qualidade de uma cor, extraída de um sentimento que, por sua vez, expressa um conceito: o perdão que estava no azul que estava no olho de um mendigo. Aqui, o conceito atravessa as

imagens, o conceito sobrevive e se transforma na própria imagem: há perdão no azul; há perdão no olho; há perdão no mendigo; há perdão no poeta. A imagem permanece, como que sedimentada por esse processo de composição: o perdão.

Dessa forma, a relação entre as imagens que aparecem ou que são reveladas pelo olhar do observador constrói um sentido de esvaziamento das características da “coisa” observada e, ao mesmo tempo, cria uma espécie de alívio da tensão do poema. Pois a capacidade de ver vai passando a ser – até chegar a ser o único – o fator determinante na composição e na escolha dessas imagens. O que possibilita – e confirma essa coerência estabelecida no poema – a visão da imagem de uma palavra “vazia” de significado: um “sobre”. Seria impossível capturar uma preposição sem capturar as idéias que a cercam, que a preenchem de sentido. No entanto, como se confessa no início do poema, a missão do sujeito lírico é tentar: “Foi difícil fotografar o sobre”.

É nesse processo, chamado no poema, talvez ironicamente, de tentativa (pois há, no mínimo, a realização concreta do texto) que se encontra o sentido de construção o qual se pode identificar nessa leitura: um processo de figurativização de coisas com um grau cada vez maior de subjetividade, e com características tão distintas – como uma preposição, por exemplo – que exijam outras maneiras de serem figurativizadas, ou outras maneiras de olhar.

Desse modo, o sujeito lírico encontra –até ele isso lhe chega, visto que o verbo empregado aqui é “enxergar” – uma imagem que aparece já como uma “representação”, pois, sendo ela própria uma criação poética, ela é capturada junto com seu criador: é a imagem do poeta preso na imagem, ao lado da sua poesia. Por fim, no jogo metaimagético, ou seja, no processo de construção dos sentidos criados no texto, estão deflagrados o poeta transformador da palavra-comum, a palavra-poética transformada em imagem e o leitor. Este último é, ao mesmo tempo, sujeito lírico e leitor, pois confessa sê-lo de Maiakovski; é também sujeito lírico e autor, já que se projeta também no “eu” fora do poema; e ainda é imagem, pois também pertence a esse cenário: o poema.

O poema produz muitos outros “truques” e possibilidades de análise. Aprofundando-se um pouco a leitura, pode-se perceber que se trata de uma espécie de provocação com a tematização da imagem: o poema brinca com sua construção imagética e com uma metalinguagem decorrente desse fato. Nessa característica encontra-se uma idéia interessante, não somente por ela mesma, mas também pela demonstração do processo lingüístico de construção da imagem, fazendo uso de tal processo no momento exato dessa construção. Isso nos sugere a idéia de uma “metaimagética”.

Dessa forma, é possível pensar em um processo de criação da imagem que contemple pelo menos três etapas distintas. A “apresentação”: o real ou inatingível; a “representação”: interpretação palpável; e, por fim, a “reapresentação”: o próprio reino da imagem. Tal processo não se coloca mais em detrimento da realidade, como sugeria Platão, mas em composição dialética e dinâmica com ela, através do pensamento, seja ele poético ou filosófico.

Há, também, nesse poema, uma característica fundamental que o liga, ao mesmo tempo, a uma tradição “moderna” [o principal ponto de referência para “moderno” neste trabalho, de acordo com a própria influência registrada por Manoel de Barros, no sétimo poema da segunda parte do “Livro Sobre Nada” (BARROS, 1996), é Baudelaire e o que se segue a partir dele]. Essa característica é a aproximação desse poema com a narratividade. Sua forma de encadeamento cronológico dos fatos nos remete a uma espécie de pequeno conto, apresentando, inclusive, algumas marcas claras, como a preparação para o enunciado: “*Difícil fotografar o silêncio / Entretanto tentei. Eu conto:*”. Esses dois primeiros versos têm a estrutura de apresentação um conto (por exemplo, infantil, dada a concisão e simplicidade estrutural das frases que o compõem) clássico.

Poderíamos enquadrar esse poema numa série que aparece em toda a obra de Manoel de Barros: os poemas-narrativos. Essa característica, que é mais um jogo, aparece de forma propositalmente variada. Há poemas que têm um alto grau de narratividade (abolindo inclusive o verso), e há outros em que a narrativa é sutil ou provocativa, usada como recurso poético. Entre esses dois extremos, o poema-narrativo e a prosa-poética, que aparecem na obra do autor e com os quais ele brinca, sempre testando suas possibilidades, está o poema “O Fotógrafo”.

A fotografia passou, desde a sua invenção como técnica de registro de imagem, a ser um tema caro aos autores e aos críticos de arte. Retornando ao nosso referencial de modernidade, com Baudelaire não foi diferente. Porém, curiosamente, o poeta francês despreza a fotografia como veículo artístico, não vendo nessa técnica, ainda, as possibilidades das quais ela se mostraria capaz posteriormente. Na obra “Os Cinco Paradoxos da Modernidade” de Antoine Compagnon (1996), o autor faz uma aproximação – pertinente no pensamento de Baudelaire – entre aquelas obras “modernas”, impressionistas, e o aparecimento da fotografia. Segundo esse raciocínio, o poema em prosa é como a fotografia – aquela em seu início – pois relaciona dois elementos aparentemente opostos: o trivial e o

poético, apresentando o cotidiano e, ao mesmo tempo, criando um afastamento metafórico em relação ao fato em si (cf. COMPAGNON, 1996, p.26).

É interessante notar que a inclusão e o tratamento dados a esses elementos, no poema inicial da obra “Ensaaios Fotográficos”, sugere a consciência do poeta em relação a essas questões, não só consciência do que se poderia chamar de “moderno” e “pós-moderno” como referenciais diretos, mas sinalizando para um projeto de continuidade na observação desses elementos.

Por tudo isso, “O Fotógrafo” parece não ser só um poema que trata da imagem, mas, sim, um texto que se estabelece conscientemente em uma tradição poética da análise desse tema. Escolhendo cuidadosamente os elementos que compõem o texto, o autor instaura a busca pela imagem como uma trajetória dada, seja por uma tradição que incorpora essa angústia da representação desde Platão, seja por tentativas de rompimento com ela, ou com qualquer outra tradição. E, ao mesmo tempo, estabelece-se como observador indicial de um tempo determinado: seu próprio presente.

4.7 - IMBRICAÇÕES: O JOGO DAS IMAGENS

Existem, na formação do poema em análise, alguns processos de imbricações que vão além de uma constituição metafórica ou metonímica. Os signos “fotógrafo/poeta” e “máquina/poema”, como se verá a seguir, estão relacionados de forma tão singular, que, não apenas aproximados ou substituídos entre si por um sema comum, produzem efeitos de sentidos inesperados e resoluções que geram novas propostas de leitura, não só para o poema, mas para cada termo.

O título do poema nos remete ao título do livro no qual ele se encontra: “Ensaaios Fotográficos”. Estabelece-se, aí, uma primeira relação de sentido, pertinente ao jogo “fotógrafo/poeta”. Aproveitando a práxis esperada de um livro de poemas como objeto e suporte lingüístico, o título do livro cria um enigma, ou no mínimo uma provocação, já remetendo a esses termos fundamentais. Sendo um livro de ensaios fotográficos, sem fotos (no sentido pragmático), mas “recheado” de poemas, o primeiro título subsequente ao título reitera essa proposta: se as fotos são os poemas, o fotógrafo é o poeta.

Porém, como se era de esperar, a ligação não é tão simples assim. Desde já, há uma armadilha nessa lógica. O poema vai apontar um erro nesse quase-silogismo primário. Ou, ainda, não bem um erro, mas uma dissonância, com outros resultados improváveis de leitura.

No primeiro verso, encontramos dois termos (sendo que um é a retomada do “fotógrafo”) ligados por uma relação de sinédoque, só que previamente anunciada pelo sentido da frase que antecede os termos: “(É) Difícil...”. A elisão do verbo “ser” pressupõe a *presentificação* temporal. Mas justamente essa pressuposição é que abre as possibilidades de passado e futuro, este que há de se confirmar, de acordo com a sintaxe seguida no poema, como o tempo do desenrolar da ação poética, e aquele que será o tempo da ação narrativa do poema, onde predomina o pretérito perfeito.

O verbo fotografar do primeiro verso, sugere um complemento adequado ao seu campo semântico, mesmo na temática do poema, ou seja, sem desprezar os recursos de *metaforização* e *metonimização*, os termos que se esperariam, referentes à idéia que, supostamente, se busca, seriam “o vazio” ou “o branco”. Em outras palavras, o “nada”, para um fotógrafo, ou para o campo semântico da imagem, pressuporia algo como “vazio” (ausência de objeto) ou “branco” (ausência de cor); ou ainda algum termo coerente com a idéia de imagem.

A seleção do termo “o silêncio” insere um novo componente: a idéia de som, aqui ligado à idéia de “palavra”. O silêncio é o “nada”, mas não aquele normalmente buscado pelo fotógrafo. Esse é o “nada” dos músicos, daqueles que trabalham com o “ritmo”, no presente caso, o poeta.

Há duas idéias expressas nesse verso: “Difícil fotografar o *vazio*” e “Difícil *poematizar* o silêncio”. Na subversão sintática da troca de complemento, está o instrumento da imbricação dos campos semânticos iniciada na relação entre os títulos do livro e do primeiro poema, tal qual já se viu brevemente. Como consequência, dá-se a concretização da superposição “fotógrafo/poeta”.

Essa imbricação, que sugere não só uma ligação dupla, mas tripla (“fotógrafo/‘eu’/poeta”), indica um outro processo de superposição, ao qual está diretamente ligada já por uma relação sintática: a relação dos tempos verbais, “pretérito perfeito” e “presente”; ambos no modo das realizações – e isso é importante, pois esse elemento eleva a relação a uma esfera mais próxima do real, enquanto outros elementos a levarão em sentido contrário – ou seja, no “indicativo”.

O segundo verso é o ponto de “amarra” dessa relação temporal dos verbos. “Entretanto tentei. Eu conto:”. Esse verso traz o pretérito perfeito ligado a uma ação que, aparentemente, já foi realizada, ou pelo menos, como metalinguisticamente indica o verso, foi “tentada”. No poema, porém, ela só se realizara com a ação do presente “contar”.

A partir desse ponto, o texto é construído exclusivamente com o pretérito, com a quase total predominância do pretérito perfeito. Esse recurso causa a sensação de que uma narrativa

simples – no sentido da sua apresentação no tempo – está sendo contada, e é claro que essa leitura é possível, num nível superficial. Mas a armadilha já foi armada. A relação semântica, que foi estabelecida no segundo verso entre os verbos “tentar” e “contar”, e designada pela escolha sintática de seus tempos, remete todo pretérito perfeito que aparece no texto, seja de ação, enunciação ou estado, ao presente relacionado com o sentido do verbo “contar”. Ou seja, todos os fatos que virão são produtos dessa primeira ação, e, mesmo que estejam relacionados a um “passado”, as ações estão realizando-se no “presente”.

É preciso notar que esse “presente” não é o presente da ação da leitura ou ligado à concretização de um suposto receptor; não é disso que se trata aqui. Tal *presentificação* das ações que, a partir de então, se dão anunciadas no passado, está construída no texto na relação posta nos versos da segunda estrofe.

A conseqüência da imbricação “pretérito perfeito/presente” tem pelo menos um propósito claro: as imagens produzidas pelas fotografias contadas no poema não se “realizaram” no passado, como já anuncia o verbo “tentei” do segundo verso, mas se “realizam” no presente. E, para isso, dependem da enunciação que só é feita no presente “Eu conto”, e só se realiza no texto.

Isso sugere o terceiro processo de imbricação fundamental para a estrutura do sentido desse poema: “poema/câmera”.

Como já foi dito, a relação “fotógrafo/poeta” pressuporia uma relação imediata de produtos: “fotografia/poema”. Porém, ao descrever a busca pelo objeto de desejo – o silêncio – e, ao deparar com ele, o fotógrafo/poeta prepara a sua câmera ou “máquina” (nono verso). Tal procedimento aponta para uma superposição entre pretérito e presente, ou seja, enquanto o eu-lírico conta a proeza da máquina (passado), o poema se realiza enquanto objeto (presente).

Portanto, no nível da ação, realizar a foto é o mesmo que realizar o poema. E, como resultado dos processos de imbricação, pode-se afirmar que “fotografar é poematizar”.

As possibilidades de leitura levantadas no poema “o Fotógrafo” apontam para uma preocupação sistemática com a questão da imagem. Ver-se-á adiante que, a partir desta breve análise do poema de abertura, abrir-se-á um caminho para a leitura da obra “Ensaios Fotográficos” (BARROS, 2000). Tal trilha consiste, ainda, no percurso de demanda da imagem, proposto desde o início deste trabalho.

Sabe-se, agora, porém, que se está falando, aqui, da imagem “manuelina”, ou pelo menos, segue-se a mesma vereda aberta pelo poeta. E nisso justifica-se observar o conjunto dos poemas que formam a referida obra, visto que não só a mesma temática será

predominante, mas também haverá um jogo de composição em relação aos poemas que tratarão do tema no livro, pelo menos em relação àqueles que o fazem de maneira explícita e aos quais se procurará classificar em uma categoria própria.

5 - UMA OBRA DE IMAGENS

O livro “Ensaio Fotográficos”, lançado em 2000 pela editora Record, é dividido em duas partes. Tal forma, desde já, sugere uma estrutura dual ou bipolar do texto, que está assinalada pela importância de certas idéias, como a de um “outro” em relação a um “eu”, e da construção de pares, dentro do processo de formação da imagem poética manóelina.

A primeira parte, assim denominada pelo autor, tem o título de *Ensaio Fotográficos*, repetindo o título do livro. Se se descarta a possibilidade de ser o título da obra apenas uma *repetição* (na falta de um nome melhor) de um título de capítulo – procedimento comum em várias obras de nossa literatura poética e prosaica – encontrar-se-á uma intenção clara de reforço, ou eco, da apresentação do tema: novamente – ou inicialmente, no caso isolado do livro – a relação entre palavra e imagem.

O termo “ensaio” tem pelo menos dois sentidos usuais. Um primeiro e mais abrangente, pois abre a possibilidade para vários outros sentidos ligados entre si, em graus sinonímicos maiores ou menores, remete à idéia de “prova”, “experiência”, “teste” ou “preparação”. Assim, o livro, e mais especificamente o primeiro capítulo, seriam apenas uma espécie de tentativa do autor, algo que já, na sua intenção criadora, não tem a pretensão de estar pronto, ou de transmitir uma concepção acabada. Expressa-se aqui, já no título, um significado que aparecerá em vários poemas, a idéia de “ruína”. Essa figura é bastante recorrente em toda a obra, sendo inclusive o título de um dos poemas da primeira parte.

Manoel de Barros persegue esse tema da “desconstrução”, não como uma maneira de elaboração teórica ou crítica sistematizada dentro dos seus poemas, mas o faz mais à maneira de quem sente uma certa inquietação. Esse tipo de “incômodo” do autor, que é na verdade uma de suas principais matérias-primas, está ligado a uma preocupação que é uma espécie de lugar-comum da poesia do século XX, o problema da fragmentação, que se verifica das mais diversas formas e em vários níveis.

Em Barros isso se apresenta algumas vezes como a própria temática geradora do poema, a qual desembocará em outros caminhos, em outros assuntos e com diversas formas de roupagem. Como no caso do poema já citado:

RUÍNA

Um monge descabelado me disse no caminho “Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução. Minha idéia era fazer alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono, como as taperas abrigam. Porque o abandono pode não ser apenas de um homem debaixo da ponte, mas pode ser também de um gato no beco ou de uma criança num cubículo. O abandono pode ser também de uma expressão que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma palavra.

[...]

(*Ensaaios Fotográficos*, p.31)

Aqui a temática da fragmentação – a própria palavra “desconstrução” aparece no poema – é dada como uma maneira de construção, ou seja, o modo de engendrar o texto, onde o monge passa a ser o poeta, e a ruína, o poema que se constrói. A partir daí, as outras figuras vão surgindo a esse propósito ou abrigadas por essa ruína.

Esse é um exemplo de como a idéia de processo inacabado está presente na poética manoelina e como ela é importante em determinados textos, além de ela ser bastante recorrente, principalmente, no livro em análise.

Nesse mesmo texto, a fala do monge, que é praticamente todo o poema, sobrepõe-se à voz do sujeito lírico e constrói, através da relação de sentido entre imagens como “tapera” e “ruína”, um desejo pelo abandono, pelo vazio, o qual pode ser – acompanhando o raciocínio expresso na continuidade do poema – realizado pelo uso de algumas palavras, como é o caso da palavra “amor”.

Outro sentido da palavra “ensaio”, que aparece no título dessa parte, é o que se dá no âmbito das ciências acadêmicas, onde esse é, geralmente, um texto crítico no qual o autor expressará suas impressões, opiniões ou teorias sobre determinado assunto. Aqui, revela-se um aspecto interessante da poesia de Barros: o autor visto como crítico.

Manoel de Barros expressa sua opinião, ou sua teoria, não de uma forma sistemática e formal, mas tudo isso pode ser apreendido de seus poemas como uma espécie de didática de sua própria poesia. Ou seja, colocada dentro do poema, a teoria manoelina, qualquer que ela seja, ou sua simples opinião que se revele, ganha um caráter dialético.

A questão de Barros como crítico, portanto, está presa ao embate com o texto poético, com a própria obra. E isso pode ser encarado de duas formas.

Uma onde crítica e poesia estariam misturadas de maneira confusa, ou seja, onde a crítica passasse a criar um tipo de interferência no discurso poético no qual o ruído gerado torna-se mais alto que a tentativa do som que se pretende produzir, e o poema passa a ser um pretexto (ou um “pseudotexto”) para a exploração de questões teóricas que, dessa forma, estariam sendo expostas com um caráter dogmático.

Outra forma é ver a crítica como mais um elemento de composição do jogo de sentidos gerado pelo texto. Assim, as teorias ou opiniões expressas ganhariam um contorno dialético, pois passariam a compor o cenário movediço do poema. Da mesma maneira, sob esse ponto de vista, crítico e poeta passam a ser um só, sendo impossível distinguir em que momento do texto está sendo expressa a voz do crítico e em que momento está se ouvindo a voz do poeta.

Ainda podemos ver no título do livro a palavra “fotografia” que carrega, já em si, os dois conceitos que serão trabalhados durante a obra: imagem e escrita. Foto-grafia pode ser a representação gráfica da imagem, ou o próprio poema, em que a foto, ou seja, uma imagem passasse em determinado instante pelo processo de concreção do ato de grafar. Fotografia pode ser ainda, literalmente, a escrita deixada pela luz. Sendo a marca que a imagem por si só imprime, uma espécie de registro natural deixado pela luz ou por aquilo que ela reflete ou revela.

Portanto, “Ensaio Fotográficos” é um título que, mais do que sugerir, na verdade, já revela bastante daquilo que virá no livro.

5.1 – ÁLBUM DE FAMÍLIA

A segunda parte tem o título de *Álbum de Família*. E trata, toda ela, de outro tema bastante caro a Manoel de Barros: a memória. Novamente em termos dúplices ou constituindo binômios, ali aparecem, a partir do tempo mítico da infância, que se desdobrará através dos fatos, dois índices chaves: os lugares e as pessoas.

Dos onze poemas, da segunda parte, pelo menos quatro – *O Poeta, A Doença, Palavras e Borboletas* – tratam primordialmente da questão do espaço. Apesar de também remeterem à questão da própria maneira de construção do poema, como alguns dos títulos já sugerem, esses poemas evocam sempre o “lugar”.

Tal índice aparece na forma de lugares propriamente ditos, referências geográficas ou espaciais, que evocam um pano de fundo imagético, que, por muitas vezes, está mais ligado ao

plano imaginário do que ao real. Para exemplificar, lembre-se da “Cordilheira dos Andes”, no poema *O Poeta*:

O POETA

Vão dizer que não existo propriamente dito
Que sou um ente de sílabas
Vão dizer que eu tenho vocação para ninguém
Meu pai costumava me alertar:
Quem acha bonito e pode passar a vida a ouvir o som das palavras
Ou é ninguém ou é zoró².
Eu teria treze anos.
De tarde fui olhar a Cordilheira dos Andes que
Se perdia nos longes da Bolívia
E veio uma iluminura em mim
[...] (*Ensaios Fotográficos*, p.47)

Também na forma de “deslocamentos”, os lugares aparecem como pontos de partida ou de chegada, o que denota que o sujeito lírico está sempre em trânsito, esteja esse “eu”, de alguma maneira, ligado a uma referência real, como no poema *A Doença*, ou ligado a um trânsito exclusivamente imaginário, como em *Palavras*, em que o eu-lírico oscila entre si mesmo e a linguagem.

O “lugar” ainda aparece tematizado de uma terceira forma. No poema *Borboletas*, a mudança de posição do sujeito lírico, sua troca de lugar, dá-se em relação a uma mudança de ponto-de-vista. Ele assume o ponto-de-vista do olhar da borboleta e cria – ou vê – imagens novas a partir desse novo lugar. Veja-se o poema:

BORBOLETAS

Borboletas me convidaram a elas.
O privilégio insetal de ser uma borboleta me atraiu.
Por certo eu iria ter uma visão diferente dos homens e das coisas.
Eu imaginava que o mundo visto de uma borboleta –
Seria com certeza, um mundo livre aos poemas
[...] (*Ensaios Fotográficos*, p. 59)

Assim, as referências, deslocamentos e inferências quanto ao espaço estabelecem, nessa segunda parte do livro, um caminho bastante seguro para o acercamento de uma temática desses poemas. Mas o que poderia sugerir essa temática elaborada e não abertamente expressa?

Uma resposta plausível é entender o tema do lugar como mais um recurso de construção da imagem. No caso mais claro, as referências espaciais fornecem ao texto um

² Zorós; substantivo masculino plural; Rubrica: etnologia. 4. grupo indígena que habita o Noroeste de Mato Grosso (Área Indígena Zoró). Obs.: etnm.br.: *Zoró*” (HOUAISS, 2004)

pano de fundo carregado de significados. Ainda mais quando uma referência não implicar diretamente ela própria, mas for já apresentada com alguma distorção, como por exemplo, através de uma lembrança.

Esse procedimento é recorrente se se considerarem os momentos em que o poeta recorre ao tempo-espaço da infância.

Aqui, novamente, podemos pensar no poema *O Poeta*, cuja referência espacial suscita o que o sujeito lírico chamará de “a primeira iluminura”. E que, depois de um embate com as palavras da mãe, conclui no último verso: “Eu assumi: entrei no mundo das imagens”.

Outro argumento de reforço para corroboração dessa hipótese é notar quão claramente os deslocamentos e as mudanças de ponto-de-vista, as quais também não deixam de ser um deslocamento, servem de ferramentas como justificativa do aparecimento de “novas” imagens.

O poeta, em alguns casos, utiliza esse recurso para aproximar certas imagens do leitor. Como se algumas metáforas ligassem termos tão díspares que o ponto de contato entre eles, ou seja, a possibilidade de significado comum que os une e os transforma em uma imagem, estivesse tão distante que não seria possível ao pressuposto “leitor” identificar aquilo como uma imagem.

Mais do que isso, o caminho da justificativa da imagem, da sua construção, pode passar a ser também um dos temas do poema, justamente aquele cujo procedimento de construção se está chamando, aqui, “metaimagética”. Esse é o caso do poema *Borboletas*, em que o sujeito lírico assume o ponto-de-vista *insetal*, para fazer uso do termo empregado pelo poeta, e passa a “ver” uma série de imagens – são descritas precisamente quatro coisas que ele vê – e conclui com uma imagem, que é também uma espécie de estado próprio dele naquele “lugar”; o último verso diz: “Ali até o meu fascínio era azul”. Note-se que o advérbio de lugar refere-se justamente ao “estar sob o ponto-de-vista de uma borboleta”:

BORBOLETAS

[...]

Poderia narrar ainda muitas coisas que pude ver do

Ponto de vista de uma borboleta.

Ali até o meu fascínio era azul. (*Ensaaios Fotográficos*, p. 59)

Aqui a mudança de posicionamento do olhar gera a possibilidade do poema. O sujeito lírico cria para si uma condição, que é a mudança do seu lugar, do seu lugar-comum, para assumir o “lugar-olhar” da borboleta. Ainda que seja uma transição anunciada, pois o quinto e o sexto versos dizem: “*Eu imaginava que o mundo visto de uma borboleta/Seria, com certeza, um mundo livre aos poemas*” (*Ensaaios Fotográficos*, p. 59, v.5). Tal passagem, de fato, se

concretiza na transição não só do narrador em inseto (bem ao modo kafkaniano), mas da condição do espaço em ação, ou seja, da condição de estar incomodado no seu lugar-comum e passar ao desejo de estar em um lugar em que é capaz de olhar como uma borboleta, em que é capaz de um novo olhar.

O tema da transição persiste em vários poemas e gera uma série de sentidos, pois é vista sob outros aspectos ou “misturada” com outras formas de sentimentos e impressões. Como é o caso do poema A Doença:

A DOENÇA

Nunca morei longe do meu país.
Entretanto padeço de lonjuras.
Desde criança minha mãe portava essa doença.
Ela que me transmitiu.
Depois meu pai foi trabalhar num lugar que dava
essa doença nas pessoas.
Era um lugar sem nome nem vizinhos.
Diziam que ali era a unha do dedão do pé do fim
do mundo.
A gente crescia sem ter outra casa ao lado.
No lugar só constavam pássaros, árvores, o rio e
os seus peixes.
Havia cavalos sem freios dentro dos matos cheios
de borboletas nas costas.
O resto era só distância.
A distância seria uma coisa vazia que a gente
portava no olho
E que meu pai chamava exílio. (*Ensaios Fotográficos*, p. 49)

Toda doença é uma alteração do estado natural das coisas, do estado-comum. O que tira, ou seja, desloca, o sujeito lírico nesse texto não é agora um desejo que venha dele próprio, mas uma espécie de acometimento que lhe é transmitido pela mãe: padecer de lonjuras.

Estar longe passa a ser um estado, uma forma de sentir-se (cf. v.5) e uma forma de olhar (cf. v.17). Não é, portanto, o quanto ou o onde se está longe, mas sim, o como e o modo de se estar longe. A doença que a mãe transmite é um sentimento de sentir-se longe em qualquer lugar, assim o lugar, no início do texto, não tem nenhuma importância em relação à transição que se passa com o sujeito lírico. O modo de sentir ou de olhar, a princípio, independe do lugar.

Se o poema terminasse aí, ou fosse desse ponto diretamente para os três últimos versos, teríamos uma maneira inusitada, nessa obra, de transição: o deslocamento de estado do

sujeito lírico dado por uma outra forma de estado, no caso, o da mãe, que aqui seria o mesmo estado prenunciado, isto é, a doença.

Porém, como no poema *A Borboleta*, mais uma vez um espaço aparece como força geradora de transição. O lugar que é descrito como o espaço da infância é povoado por elementos que constituem sempre uma forma de abandono, ou, nos termos do poema, geram a lonjura. Então, a “doença” passa a não ser um privilégio do sujeito lírico, mas de qualquer um que for “deslocado” para este “lugar” (cf. v.6 do poema).

Dessa forma, o próprio texto assume o papel do lugar que gera o deslocamento, e um pressuposto leitor é esse “qualquer um” que pode ser acometido da mesma doença. Assim, estar no texto, ou entrar no texto, é estar sofrendo da mesma lonjura.

O espaço e o modo de ação, ou de interação, de novo, se sobrepõem. A distância, que aparece ao final do texto, catalisa esses dois elementos que, até ali, caminhavam paralelos no poema. O lugar, que também contamina com o padecer de lonjuras, que é o mesmo estado transmitido pela mãe, é marcado por essa distância, por estar aparentemente longe de tudo. Porém, o sujeito lírico atribui tal distância a uma condição do olhar: “*A distância seria uma coisa vazia que a gente portava no olho*” (*Ensaio Fotográficos*, p. 49, v.5).

A transição passa a ser, novamente, de uma maneira de estar para um modo de agir. O sujeito lírico desloca-se, assim, de três maneiras: no espaço, passando, levado pelo pai, a viver em um novo lugar carregado de abandono; no tempo, contaminado através da mãe, pela doença que atravessa a infância dela (cf. v.3) e atinge o sujeito lírico na sua própria infância; e no modo de olhar, que passa a portar a distância, como consequência dos outros deslocamentos.

Estes movimentos geram, no mínimo, uma relação de sentido dentro do poema que se estabelece em torno do tema da mudança: o sujeito lírico nunca é o mesmo, ele está sempre em algum modo de transição ou sempre sofre algum tipo de mudança, externa ou interna, que o atinge por inteiro ou a alguma parte dele próprio.

Já no poema *Palavras*, algo parecido ocorre; a mesma relação de sentido aparece com o mesmo tema envolvido, mas com procedimentos diferentes:

PALAVRAS

Veio me dizer que eu desestruturo a linguagem. Eu desestruturo a linguagem? Vejamos: eu estou bem sentado num lugar. Vem uma palavra e tira o lugar de debaixo de mim. Tira o lugar em que eu estava

sentado. Eu não fazia nada para que a palavra me desalojasse daquele lugar. E eu nem atrapalhava a passagem de ninguém. Ao retirar de debaixo de mim o lugar, eu desaprimei. Ali só havia um grilo com a sua flauta de couro. O grilo feridava o silêncio. Os moradores do lugar se queixavam do grilo. Veio uma palavra e retirou o grilo da flauta. Agora eu pergunto: quem desestruturou a linguagem? Fui eu ou foram as palavras? E o lugar que retiraram de debaixo de mim? Não era para terem retirado a mim do lugar? Foram as palavras pois que desestruturaram a linguagem. E não eu. (Ensaio Fotográficos, p. 57)

A estrutura do poema; sua forma próxima da narrativa, que gera um efeito de compactação, de aparente solidificação das palavras, o qual poderia ser chamado de uma espécie de poema-bloco; tudo isso gera um sentido de densidade.

O texto apresenta-se compacto, com ritmo linear e constante. Sem as pausas geradas pela constituição dos versos, a marcação do ritmo dá-se principalmente pela pontuação, que varia entre vírgulas, pontos-finais, dois-pontos e pontos de interrogação, onde cada um desses sinais determina um tipo específico de tempo de pausa.

Além da marcação rítmica gerada pelos sinais gráficos, o poema varia seu encadeamento pelas mudanças de assunto que ocorrem durante o texto. Por exemplo, em determinado momento, passa-se a falar do caso de um grilo e de sua flauta, esse caso, ilustração – ou imagem que seja – quebra, naquele ponto, a cadência do poema. Isso gera uma variação rítmica que é determinada pela composição temática do poema.

O título já anuncia que o poema tratará das palavras, o que elas são ou o que elas fazem. Coloca-se, assim, um dos personagens que atuarão em uma espécie de embate durante todo o texto, e onde será gerada a tensão proposta pelo poema. O outro elemento desse confronto é justamente o sujeito lírico que a todo o momento se colocará como sujeito paciente ou, de certa forma, a vítima dessa relação. Instituído assim, uma espécie de vida ou força da palavra.

Mas toda essa tensão, que, na verdade, constituirá o próprio texto, tem seu motivo gerador em um tipo de procedimento: a desestruturação da linguagem. A primeira frase dá a entender que esse é um procedimento comum do qual é acusado o sujeito lírico. Isso remete a um outro sujeito lírico fora do texto, a um sujeito lírico autor de poemas, ou, no mínimo, desestruturador da linguagem. Esse outro “eu”, por uma questão de proximidade com o sujeito lírico do poema, pode ser entendido como o próprio Manoel de Barros, no caso, não a pessoa,

mas a entidade Manoel de Barros autor-personagem, que seria a suposta culpada de desestruturar a linguagem.

Tal processo de busca de um outro “eu” fora do texto ocorre para estabelecer um segundo sentido, pois, ao identificar um sujeito lírico além daquele que está presente no texto, em uma espécie de desdobramento desse “eu”, o poema transfere esse procedimento para o outro elemento que é o contraponto do embate proposto no texto: a palavra.

Portanto, a palavra, personagem do poema, também se desdobra, e vai buscar uma outra entidade fora do texto, chamada “palavra”, agora uma “palavra” que agirá conforme sua própria vontade, ou suas próprias leis de conduta. Essa “entidade palavra” é que está sendo, por sua vez, acusada pela “entidade sujeito lírico autor” de desestruturar a linguagem e, ainda de desaprumá-lo.

Todo esse jogo de sentido, gerado pela relação entre dois personagens, que se contrapõem e se desdobram dentro do texto, e que, na verdade, constituem o próprio poema, está marcado por uma noção de espaço.

Dentro desse tema do espaço, aparecem dois elementos-chave, que também se contrapõem. O primeiro é o próprio “lugar”, que representa uma espécie de estado de acomodação, de repouso ou de segurança, onde estarão alojados não só o sujeito lírico, mas a própria linguagem. O outro elemento que aparece nessa relação é o “deslocamento”, que a princípio seria gerado pelo sujeito lírico, mas que depois é dado como consequência de uma vontade da entidade “palavra”.

Portanto, nessa segunda parte do livro, há um tema que predomina em vários poemas, como esses vistos como exemplo, e que perpassa todos os outros: o tema do deslocamento. As noções de lugar, de movimento, de distância, de distanciamento, de lonjura, de país e de paisagem estabelecem relações de sentido que ora criam sistemas de contrariedade e contraposição, como no caso do poema *Palavras*, e ora constroem um jogo de complementaridades, como no caso dos poemas *Doença* e *Borboletas*.

Ainda nessa segunda parte do livro, é necessário tratar do problema das “pessoas”, que aparecem como um outro tema predominante, destacado principalmente nos poemas: *O Provedor*, *O Fingidor*, *a Borra e Árvore*; além de já estar claramente expresso no título dessa parte.

Há um procedimento recorrente na poética de Manoel de Barros que é o de criar tipos ou personagens que aparecem em vários momentos de sua obra. Alguns desses personagens surgem uma só vez, em apenas um poema; outros são o motivo principal de um poema e,

depois, não voltam mais a habitar o universo manoelino; porém, há os que aparecem por repetidas vezes e, por causa dessa reiteração, começam a ganhar um certo relevo, uma importância maior na obra.

Um dos poemas do capítulo *Álbum de Família* trata justamente do surgimento desses personagens, da sua natureza, e da importância que eles têm.

A BORRA

Prefiro as palavras obscuras que moram nos
fundos de uma cozinha – tipo borra, latas, cisco
do que as palavras que moram nos sodalícios –
tipo excelência, conspícuo, majestade.
Também os meus alter-egos são todos borra,
cisco, pobre-diabos
Que poderiam morar nos fundos de uma cozinha
– tipo Bola Sete, Mário Pega Sapo, Maria Pelego
Preto etc.
Todos bêbados ou bocós.
E todos condizentes com andrajos.
Um dia alguém me sugeriu que adotasse um
alter-ego respeitável – tipo um príncipe, um
almirante, um senador.
Eu perguntei:
Mas quem ficará com os meus abismos se os
pobre-diabos não ficarem? (Ensaio Fotográficos, p. 61).

A característica de Manoel de Barros como crítico, que já foi antes apontada, aparece aqui novamente; dessa vez, como crítico de seu próprio projeto. Esse poema tem um certo caráter explicativo ou reflexivo, a respeito de outros poemas onde surgem figuras ou personagens.

A qualificação que é dada a essas figuras no texto é bastante específica e, ao mesmo tempo, pouco elucidativa, elas são chamadas de “alter-egos”. Essa palavra aparece duas vezes no poema e está sempre acompanhada da palavra ou composto “pobre-diabos”. Esses dois termos compostos numa só locução formam, no texto, um par que define a natureza dessas figuras, segundo uma perspectiva específica do sujeito lírico, e também as qualifica em relação ao que seria uma outra categoria de figuras, chamadas de “respeitáveis” e rechaçadas pelo narrador.

A definição de “alter-ego” pode ser compreendida como algo que vai além de um simples personagem. O próprio termo liga essas figuras à entidade do autor: cada uma delas, pelo que se pode inferir da natureza morfológica do termo – sem a preocupação de abranger nenhum tipo de conceito psicanalítico – expressa um tipo personalidade desse autor,

configurando-se assim, em uma espécie de desdobramento dele próprio. Seriam, em termos estritamente etimológicos, outras manifestações de um mesmo “eu”.

Essa qualificação, dada pelo poema, que aumenta o relevo das figuras e as aproxima do suposto autor ou inventor delas mesmas, nos remete ao procedimento heteronímico de Fernando Pessoa. Já vimos que Pessoa é uma influência real na obra de Manoel de Barros e que aparecem, em outros poemas, não só referências a seus textos como a ele próprio, como quando é citado nominalmente no poema XV do livro *Arranjos Para Assobio* (BARROS, 2000, p.37 - cf. p. 40).

Ainda assim, há diferenças grandes entre os heterônimos de Fernando Pessoa e os alter-egos de Manoel de Barros. As criações de Pessoa são personagens-autores, que têm características bem definidas, estilos próprios de produção textual e personalidades bastante elaboradas; isso dá a elas contornos muito mais elaborados e um relevo muito maior. Além de colocá-las em uma categoria de criação que só pertence praticamente a elas.

Já os alter-egos de Manoel de Barros têm uma construção menos elaborada, no sentido de terem seus elementos gerados apenas em função e a partir dos textos, e mesmo aqueles que mais repetidamente aparecem nos poemas não podem chegar a ser comparados com uma categoria de heterônimos. Entretanto, a reiteração dessas figuras em vários poemas, a coerência da sua construção em relação à temática que através deles é trazida ao texto e a categorização específica que o autor os atribui, os eleva a um nível maior que o de simples personagens dos poemas.

Muitos desses alter-egos constituem colunas importantes da obra manoelina, não apenas por causa do procedimento de reiteração, mas pela maneira como eles evoluem durante suas aparições e como ganham certa autonomia em relação aos temas que estão presentes nos mesmos poemas em que eles aparecem.

Dessa forma, poderíamos enquadrar os alter-egos manoelinos em uma categoria específica, que tem suas próprias características e seus próprios meios de composição, estruturação e desenvolvimento. Pelo que se sabe, Manoel de Barros ainda não matou nenhum de seus alter-egos, mas, mesmo assim, eles possuem uma vida própria bastante considerável dentro da sua obra.

Essa categoria manoelina poderia ser vista como um tipo de composição que se situe entre as idéias de personagem e de heterônimos. Visto que esses dois conceitos (personagem e heterônimo) já são bastante próximos um do outro, é possível analisar a construção dos alter-egos de Manoel de Barros, como algo não tão novo nem tão inusitado, mas que possua características e maneiras de estruturação específicas.

Um dos alter-egos que mais aparece durante toda a obra é a figura do avô, que normalmente está relacionada com um modo peculiar de ver e de interagir com o mundo, o que leva o autor-personagem a também desviar o seu olhar. Na segunda parte do livro *Ensaaios Fotográficos* há um poema estruturado em cima desse alter-ego.

O PROVIDOR

Andar à toa é coisa de ave.
Meu avô andava à toa.
Não prestava pra quase nunca.
Mas sabia o nome dos ventos
E todos os assobios para chamar passarinhos.
Certas pombas tomavam ele por telhado e passavam
as tardes freqüentando o seu ombro.
Falava coisas pouco sisudas: que fora escolhido para
Ser uma árvore.
Lírios o meditavam.
Meu avô era tomado por lesa porque de manhã dava
bom-dia aos sapos, ao sol, às águas.
Só tinha receio de amanhecer normal.
Penso que ele era provedor de poesia como as aves
e os lírios do campo. (Ensaaios Fotográficos, p.51)

O título do poema já define a característica que será elaborada durante o todo o texto em relação ao avô. A qualidade de provedor, que normalmente se confere às pessoas que sustentam financeiramente a família, aqui é sobreposta a de uma pessoa aparentemente inútil, que é vista pelas outras pessoas como não tendo nenhum valor (cf. v.3).

É a partir do abandono que o sujeito lírico constrói a figura desse alter-ego. Ligado à falta de siso, ao andar à toa e ao costume de ser tomado por lesa, o avô aproxima-se de uma espécie de ideal, buscado pelo narrador, a partir do espaço aberto por esse conjunto de características negativas.

Assim, surgem as qualidades que interessam ao sujeito lírico, as quais constituem a forma do ser, do pensar e do ver do alter-ego avô, e que criam no texto a figura de um autor ideal, ou ao menos, estabelecem uma forma de se posicionar em relação ao mundo que é, para o sujeito lírico, ideal para a poesia.

A figura do avô também traz para o texto o tempo da infância, ou aproxima o autor das suas memórias. Esse dado aparentemente biográfico remete novamente o sujeito lírico à entidade Manoel de Barros, o autor. Mesmo que o avô alter-ego não esteja de fato relacionado com nenhum avô fora do texto, cria-se a ilusão de que essa figura existe em alguma instância fora do contexto do poema.

A infância, instaurada pelo procedimento de construção do texto como uma forma de lembrança, dá a impressão – e é apenas uma impressão, um efeito do poema – de que se trata de uma personagem que possui autonomia fora do poema.

À maneira dos heterônimos de Pessoa, esse alter-ego de Barros transborda do texto sem precisar aparecer fora dele. Através das relações de sentido geradas pela identificação entre o personagem e a própria entidade autor, e pela instauração do pano de fundo da infância estar construído como uma lembrança, o alter-ego avô, por tudo isso, extravasa o sentido do texto.

As qualidades positivas do avô: saber o nome dos ventos; saber os assobios dos pássaros; receber a visita das pombas; falar com os bichos e com a natureza; isso tudo faz parte de um conjunto maior de qualidades. São os valores que formam a poética manoelina. A reiteração desses procedimentos, através desse e de outros alter-egos, acaba por constituir o campo semântico da obra de Manoel de Barros.

Trabalhar com os mesmos elementos e relacioná-los de forma parecida é um procedimento que se repete durante todo o livro *Ensaios Fotográficos*. E, na segunda parte, do livro os alter-egos aparecem muitas vezes ligados pelos mesmos temas.

No poema *O Fingidor*, surgirão vários elementos presentes no poema *O Provedor*, tais como, a presença de um autor fora do texto, a influência de Fernando Pessoa posta já no título, a criação de um alter-ego ligado ao tempo de infância e a construção do poema como se fosse uma lembrança. Ou seja, processos semelhantes e relações de sentido bastante parecidas são usados para criar uma impressão de repetição, mas que, na verdade, formam um conjunto de reflexos, um labirinto de espelhos, onde cada poema reflete no outro seus elementos, porém de forma distorcida, invertida ou variada, dependendo do tipo de superfície-texto à qual ora estão expostos ou refletidos.

Estabelece-se, portanto, uma relação de sentido criada entre os poemas, a qual acarreta uma série de significados, e onde os mais importantes seriam: por um lado, uma espécie de diálogo composto pela voz de cada texto, onde cada poema entra com a sua “palavra”, e a ordem em que os poemas estejam dispostos no livro não revela em que momento esse “debate” se inicia ou se conclui, pois, cada texto a seu modo responde e, ao mesmo tempo, levanta novas questões sobre o tema que está em jogo. Por outro lado, a relação de sentido criada entre os poemas gera também uma unidade interna da obra, fazendo com que todo o livro possa ser visto como um projeto, e não como uma mera coletânea de textos recolhidos e dispostos ao acaso. Nesse sentido, a ordem em que os poemas aparecem é de extrema importância, pois permite que o livro todo seja lido como um único e maior poema.

Pode-se ver um exemplo claro desses dois significados, gerados pela relação que ocorre entre os poemas, no caso entre o poema *O Provedor* (cf. p.73) e o texto que aparece na página seguinte do livro, o poema *O Fingidor*:

O FINGIDOR

O ermo que tinha dentro do olho do menino era um defeito de nascença, como ter uma perna mais curta. Por motivo dessa perna mais curta a infância do menino mancava. Ele nunca realizava nada. Fazia tudo de conta. Fingia que lata era um navio e viajava de lata. Fingia que vento era cavalo e corria ventana. Quando chegou a quadra de fugir de casa, o menino montava um lagarto e ia pro mato. Mas logo o lagarto virava pedra. Acho que o ermo que o menino herdara atrapalhava As suas viagens. O menino só atingia o que seu pai chamava de ilusão. (Ensaaios Fotográficos, p. 53)

O título desse poema faz uma referência ao texto bastante conhecido de Fernando Pessoa que é a primeira estrofe do poema *Autopsicografia* (PESSOA, 1997, p.104):

AUTOPSILOGRAFIA

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.
[...]

Em Pessoa, o fingidor é o poeta. Isso cria um jogo no texto de Manoel de Barros, pois no seu poema o fingidor é o menino, que por sua vez é uma projeção do sujeito lírico, ou seja, projeção dele próprio, o poeta.

Esse “menino” é um dos alter-egos de Barros; ele aparece apenas uma vez nesse mesmo livro, porém está sempre presente em quase todas as obras de Manoel de Barros, como, por exemplo, no primeiro poema do livro *Compêndio para Uso dos Pássaros* (BARROS, 1999): “O menino caiu dentro do rio, *tibum...*/ Ficou todo molhado de peixe / A água dava rasiinha de meu pé” (Compêndio para Uso dos Pássaros, p. 11); e ainda no quinto poema da primeira parte do *Livro Sobre Nada* (BARROS, 1996), em que o poema todo é apenas um verso no qual o menino e o sujeito lírico aproximam-se numa relação singular: “O menino de ontem me plange.” (Livro Sobre Nada, p. 19).

Em alguns textos, quando quer incluir algum menino, ou a figura de um menino comum, Barros utiliza-se do artigo indefinido: “um menino”. Por isso, quando o nome “menino” está precedido do artigo definido, sabe-se que é “o menino”, ou seja, o mesmo que aparece repetidas vezes. Daí sua qualificação como um dos alter-egos de Barros, e, por causa também da quantidade de reiteraões, um dos mais importantes.

Mas quem é “o” menino? Se seguirmos a linha de interpretação que liga esse poema ao poema de Fernando Pessoa, é revelada nesse texto a identidade desse alter-ego, ou ao menos, o sujeito lírico, nesse poema, assume ser ele próprio o menino. Pois, aqui, o menino é o fingidor, o fingidor-poeta de Pessoa, ele é aquele que, no texto de Barros, finge que a lata é navio, que o vento é cavalo, que a pedra é lagarto, e assim, realizando o “fazer tudo de conta” (cf. v.5 e v.6), o menino instaura, ou, em termos manoelinos, *atinge*, o lúdico (cf. v.14) que é a própria condição do fingidor, e a própria forma de construção dos significados desse poema.

Tal condição de fingidor, somada à qualidade de possuir um “ermo” na maneira de olhar (cf. v.1 e v.12), coloca o menino na mesma situação do avô do poema *O Provedor*. É ele quem é tomado por leso pode fingir ser telhado, pode dar bom-dia às coisas e, por isso, ser o provedor da poesia; aquele é o fingidor que “herda” a dissonância do olhar e, por isso, pode realizar o faz de conta, pode atingir a ilusão. Ambos são os provedores e ambos são os fingidores. O provedor e o fingidor de cada poema são o mesmo.

Esses dois textos formam um par que produz diversas maneiras de relação, e cria um jogo de sentido bastante peculiar, mas não incomum ao longo da obra de Manoel de Barros. Os dois alter-egos que aparecem respectivamente em cada texto, o avô e o menino, são representativos a partir dos significados que eles geram e do processo de reiteração ao qual estão submetidos. Porém, nenhum deles é um alter-ego nominado, ou seja, nenhum é assumido como uma personagem exclusiva do universo manoelino. Essas duas figuras podem ser relacionadas a uma espécie de universal, espécie de lugar-comum para tratar de certos temas, como, por exemplo, da memória e da infância. Isso é uma outra característica que as une e faz delas um par singular.

Mas a relação entre os poemas dá-se também de outras formas, ainda que ligadas à questão dos alter-egos. O poema *A Borra* (cf. p.72) descreve uma lista de alter-egos manoelinos: Bola Sete, Mário Pega Sapo, Maria Pelego, Preto etc. Dentre esses há um que é o título e o assunto de um outro poema.

Bola Sete não botava movimento.
Era incansável em não sair do lugar.
Igual o caranguejo de Buson que foi encontrado
de manhã debaixo do mesmo céu de ontem.
Pra compensar tinha laia de poeta.
Dava qualidades de flor a uma rã.
Dava às pessoas qualidades de água.
Isso ele fazia com letras, não precisava se mover.
Onde estava era ele, a manhã e suas garças;
Era ele, o acaso e suas cores; era ele, o riacho e suas
Margens; era ele, o horizonte e suas nuvens. Por aí.
O mundo era perto.
Bastava estender as mãos que chegava no fim do
mundo.
Bola Sete não botava movimento.
Era um sujeito desverbado que nem uma oração
desverbada. (Ensaio Fotográficos, p. 33)

Esse poema trata de um alter-ego nominado, ou seja, de uma personagem que pode ser enquadrada em uma classe específica de figuras que habitam o universo manoelino.

O nome da maioria dessas figuras, como é o caso do nome “Bola Sete”, não é exatamente um nome, mas uma alcunha. Isso produz um jogo de sentido próprio, pois um apelido é, geralmente, um nome que já vem carregado de um outro significado. Uma alcunha já possui uma motivação externamente determinada, seja por um fato ocorrido na história da personagem, seja pelo local de nascimento dela, por qualquer característica física mais notável ou por qualquer coisa que passe a identificá-la como ela mesma.

“Bola Sete” é um apelido que comumente está associado a duas características relacionadas com a bola número sete do jogo de bilhar: a tonalidade da pele pela identificação com a cor da bola, e um peso elevado do indivíduo pela identificação com o formato da bola. Portanto, o nome, sendo uma alcunha, já gera uma imagem bastante definida e característica desse alter-ego.

Vem desse apelido também a produção de um primeiro significado, em relação à personagem, que é uma antítese. Uma das características de uma bola é estar em movimento, porém “Bola Sete não botava movimento” (v.1). A princípio essa falta de movimento é apenas uma questão de espaço, de ausência de deslocamento. E é a partir dessa carência que a qualidade de atrair para perto de si os objetos, as criaturas e as paisagens transforma a personagem em poeta (cf. v.5).

Num segundo momento a ausência de movimento se desdobra em uma ausência de palavra: Bola Sete é um sujeito desverbado. Da mesma forma que os heterônimos de Fernando Pessoa, esse alter-ego de Manoel de Barros também produz poesia, porém de uma maneira

bastante singular, pois, até onde o texto revela, a poesia de Bola Sete não vem das palavras. Sendo assim, um sujeito desverbado, a sua poesia poderia vir da produção de imagens sem palavras, como pintor ou escultor, porém, Bola Sete não tem palavras nem movimento, o que faz com que sua poesia esteja apenas no modo de olhar.

Portanto, as imagens que esse alter-ego produz – pois, o poema todo é a descrição das imagens geradas pela singularidade do personagem – por causa da sua condição primordial, não podem ser criadas por ele, como se a qualidade de serem ou não poéticas já fosse inerente às próprias imagens.

Essa busca da origem da poeticidade, bem como a tentativa de especular de onde ela vem, é um tema recorrente na poesia de Manoel de Barros. E aqui também se repete a mesma fórmula dos poemas em que aparecem o avô e o menino: essa forma de construção, de um personagem alter-ego, que é, no texto, um tipo de desdobramento do sujeito lírico, posicionado de maneira tal que nunca é ele quem busca a poesia, mas, pelo contrário, é ela que o alcança, atraída por uma forma de ser ou por um modo específico de olhar de cada alter-ego.

Há, portanto, dois temas predominantes nessa segunda parte do livro *Ensaio Fotográficos* (BARROS, 2000), intitulada *Álbum de Família*, as quais já estão sugeridas no próprio título. Primeiro a questão do deslocamento, como foi visto, que está presente em vários textos e se desenvolve de variadas maneiras, atuando em certos momentos como alguma forma de contraste, como é no caso do poema *Bola Sete*, ou produzindo um sentido de composição e complementaridade, como no caso dos poemas *Borboletas* e *A Doença*, mas sempre atuando como elemento fundamental entre os procedimentos presentes em cada texto.

Outra questão importante vista nessa parte do livro, a exemplo dos poemas *O Provedor*, *O Fingidor*, *Borra* e *Bola Sete*, foi a produção de personagens que assumem o papel de sujeito lírico dos textos onde se encontram e geram novos sentidos, novas maneiras de olhar e de compor, merecendo inclusive, uma categorização própria, vinda do próprio autor, chamada de alter-egos.

5.2 – Ensaio Fotográficos

Na primeira parte do livro *Ensaio Fotográficos*, que, como já vimos, possui esse mesmo título, encontra-se uma série de poemas que, como na segunda parte do livro, dialogam entre si.

O primeiro poema desse capítulo é *O Fotógrafo* que, também como já foi analisado, expõe algumas formas de procedimentos de construção poética e toca em temas que, tanto estes como aquelas, aparecerão repetidos, porém de diversos modos, em outros poemas dessa mesma parte.

Trata-se, portanto, de se analisar a possível existência de uma unidade presente na obra. E, à medida que essa hipótese for se mostrando mais plausível, trata-se também de observar quais os procedimentos que a constroem e de que maneiras eles estão estruturados em cada poema.

Manoel de Barros apresenta a característica de escolher sempre os mesmos elementos, tanto nos níveis mais fundamentais quanto nos níveis mais superficiais de seus textos, para compor e recompor esses elementos de diversos modos em cada poema. Isso cria um jogo de sentido que perpassa a leitura individual de cada poema e constrói uma série de ligações entre os textos, as quais também se distinguem de diferentes maneiras. Por exemplo, há casos de poemas ligados pelos mesmos assuntos, e outros ligados por modos de construção semelhantes. Mas, se existem diversos temas e diversos modos, as possibilidades de composição dessas relações também podem ser bastante variadas.

Um dos processos de construção mais recorrentes na obra manoelina é a utilização de construção de imagens poéticas para descrever o próprio processo de criação de imagens poéticas, o qual chamamos de metaimagética. Esse é também um processo que varia muito de poema para poema, podendo estar presente, em certos casos, apenas como um modo de exemplificação ou, em outros casos, ser a temática principal do texto.

O poema *O Casamento* é um exemplo de como esse processo pode transformar-se no tema predominante do poema e, ao mesmo tempo, misturar-se a outros modos de construção:

O CASAMENTO

Tentei uma aventura lingüística.
Queria propor o enlace de um peixe com uma lata.
Uma lata é uma lata é uma lata é uma lata.
Busquei contigüidades verbais.
Busquei contigüidades substantivas para fazer
o casamento.
A lata morava no quintal da minha casa entregue
às suas ferrugens.
E o peixe no rio.
Veio um dia entrou uma enchente no quintal da
minha casa.
E levou a lata com ela.
A lata ficou no fundo rio.
No fundo do rio as ferrugens são mais espessas.

E a lata estava pegando craca no corpo.
Deu-se que o peixe se enferrujou da lata.
E penetrou em dentro nela.
O peixe estava enferrujado (apaixonado) na lata.
Penso que se deu um quiasmo: uma contaminação
retórica do peixe com a lata.
Houve o casamento.
Moral da fábula: o peixe que não gozava de ser
sucata quis gozar.
(Ensaio Fotográficos, p. 39, parênteses do autor).

Da mesma forma que o primeiro poema do livro, *O Fotógrafo* (cf. p. 56), *O Casamento* está fundamentado em uma estrutura bastante próxima da narrativa. E também é mais uma vez a expressão de “tentativa” que o sujeito lírico revela. Assim, esses dois textos estão próximos pela maneira como o enunciado está apresentado e, conseqüentemente, pela maneira como ele se desenvolve.

Esse recurso de anunciar o enunciado antes de entrar nele diretamente é um procedimento muito próximo das narrativas infantis, em que a criação de um tempo e de um espaço míticos se dá através desse tipo de pré-enunciação.

O próprio poema, além disso, se define como uma fábula e, portanto, insere a expectativa de um conjunto de procedimentos que se misturarão dentro do poema, produzindo assim uma espécie de texto híbrido, um tipo de poema-fábula.

Na verdade, essa expectativa acaba não se concretizando, ou seja, não existe, pelo menos nesse caso, o tal poema-fábula, pois todos os procedimentos aproveitados desse tipo de narrativa são já recursos poéticos. À exceção, talvez, da enunciação de uma moral, tudo nesse texto, que se relaciona com as características de uma fábula, seja na maneira de narrar, na construção dos personagens, seja no tema, por exemplo, de um final-feliz, pode se confluir proveitosamente para um poema.

Há no texto duas tematizações principais que se relacionam e interferem uma na outra, e, por conseguinte, há dois modos de figurativização desses temas, os quais também se relacionam e criam uma rede de relações, que vai dos níveis fundamentais até aos mais superficiais do texto.

O primeiro tema apresentado em cena é uma abordagem moral-sentimental: a possibilidade de conagração entre dois seres de naturezas distintas. Esse assunto está “fabulisticamente” revestido pela história do peixe com a lata. Cada um tem, no início do enredo, o seu espaço determinado: a lata está no quintal, e o peixe, no rio, portanto a distância é o problema inicial a ser superado. O evento que muda o estado primitivo das coisas é a

enchente, que leva a lata para o rio e a modifica, alterando sua aparência, fazendo assim com que o peixe se interesse por ela, e passe a viver dentro dela.

Tudo isso está muito de acordo com a forma convencional de uma fábula, porém há um segundo tema que interfere na história ou faz com que a história ganhe uma outra dimensão, a partir de elementos que tanto estão presentes nela mesma como podem ser externos ao enredo.

Esse outro assunto é uma questão retórica: como se dá o processo de produção de um poema, por quais etapas passa o curso da criação de uma imagem poética, ou como simplesmente, se dá origem a uma metáfora. Isso está figurativizado pela relação que o sujeito lírico estabelece entre ele e os elementos *peixe* e *lata*, pois é o narrador que sente a angústia da distância entre o peixe e a lata, e é só a partir dele que tanto o problema quanto a solução se desenvolvem.

É nesse ponto que os dois temas se tocam: toda metáfora é uma espécie de conagraçamento. Pode-se definir uma metáfora como sendo “o casamento” (esse é o título do poema) entre dois elementos que aparentemente não possuem nenhuma relação direta entre si, mas que, a partir de algum ponto de contato, por mais distante que esteja, as una e as torne uma só entidade. Os dois elementos passam a ser uma unidade, uma outra coisa, uma nova imagem.

Portanto, o poema pode ser lido como a descrição da criação de uma metáfora, no qual aparecem os dois elementos lingüísticos, o peixe e a lata, e ainda está inserido o terceiro elemento do processo, o sujeito lírico, que representa a vontade de união entre os elementos.

Segundo essa possibilidade de leitura do texto, o poema possui duas camadas distintas que se relacionam e que têm vários pontos de intersecção. Alguns desses pontos de contato se encontram nas palavras: contigüidades, ferrugem e contaminação. Nelas estão representadas as três dimensões que constituem o texto.

Contigüidade significa uma maneira de estar próximo, avizinhar-se de algo ou estar de algum modo unido a algo. No poema, essa palavra habita ou representa o universo lingüístico. Toda vez que ela aparecer ou que seu significado estiver sugerido, a questão que estará sendo colocada em jogo é a gramatical, é a possibilidade de relação entre duas “palavras”. Por isso, no poema aparecem não só descritos os termos *contigüidades verbais* e *contigüidades substantivas*, como esses processos fazem parte de todo o modo de construção do texto. Assim, as metáforas ou a metáfora que se constrói ao longo do poema será, ao mesmo tempo, uma possibilidade de descrição e o objeto de exemplificação daquilo que é descrito, consistindo, assim, quase que um ato da modalidade *performativa* da linguagem

(AUSTIN, 1990).

A palavra representativa do universo moral do texto é *ferrugem*. Toda vez que aparecem no poema as características da ferrugem, dentro ou fora do rio, ou o processo de enferrujar, que acomete tanto o peixe quanto a lata, a questão que se apresenta é cultural, ou seja, pertence às maneiras de relação entre dois seres. Isso traz para o texto um novo conjunto de regras e reveste a relação lingüística de um tema sentimental. Os acontecimentos pelos quais passam o peixe e a lata deixam de ser processos, enquanto estiverem ambos na condição de palavra, e passam a ser experiências, experiências de vida do peixe e de vida da lata, quando considerados na condição de seres. Assim, a evolução narrativa da lata, na sua transição de ambiente e na transformação da sua aparência, e do peixe, em identificar-se com a lata e “penetrar” nela, descrevem não só uma pequena fábula, mas cada passo do processo de criação de uma metáfora, ou criação de uma imagem figurativa.

Porém, esses dois universos não caminham paralelos o tempo todo dentro do texto. A palavra “contaminação”, que aparece no vigésimo verso, pertence aos dois universos. Quando o sujeito lírico fala de contaminação do peixe com a lata, ele está se referindo às duas formas de expressão, tanto das palavras quanto dos seres. O processo de contaminação ocorre, ao mesmo tempo, quer no universo gramatical, pois é um processo previsto dentro desse conjunto específico de regras, quer no universo fabular, pois é só dentro dos modos de procedimento de uma fábula que um peixe e uma lata, como seres animados, poderiam se relacionar moralmente, ou seja, poderiam contaminar-se mutuamente.

É interessante notar que o processo de “contaminação” ocorre diversas vezes no texto e de diversas maneiras. Pois, além de descrever esse procedimento entre palavras e entre seres, o poema mostra a contaminação entre dois universos, com regras distintas, e também mostra como o próprio texto se contamina pelo sujeito lírico, sendo este a própria vontade que move os conagraçamentos no poema, ou seja, os seus modos de contaminação.

Um outro exemplo dessas maneiras de contaminação de sentido pode ser encontrado nos dois últimos versos que descrevem a moral da fábula:

[...]

Moral da fábula: o peixe que não gozava de ser
sucata quis gozar. (Ensaio Fotográficos, p.39)

Aqui as possibilidades de leitura se multiplicam, tanto pela escolha exata das palavras quanto pela estruturação dos versos, especificamente pelo modo como se dá a quebra do sentido da frase entre eles.

O primeiro verso, lido independentemente da continuação da frase, expressa, na palavra “gozava”, o prazer que o peixe não tinha pela vida que levava. Essa palavra, pelo som e pelo sentido, e por um tipo de processo de contaminação, pode ser lida pela palavra “gostava”, e, aí, o verso ganha um novo significado: “O peixe não gostava de ser... peixe”. Ele queria ser outra coisa. Essa outra coisa que o peixe queria ser aparece no verso seguinte, na continuação da frase: “o peixe queria ser sucata”. Porém, lida de forma corrente, a frase tem o sentido exatamente contrário: “o peixe que não gozava (gostava) de ser sucata... quis gozar (gostar)”. Lido sem a quebra dada pela interrupção do verso, novos sentidos se estabelecem. Ainda, da mesma maneira, o verso final pode ser visto independentemente da parte da frase que o precede, daí estaria incluso não só o desfecho do peixe como também o da lata: “(a) lata que quis gozar” ou “(a) sucata que quis gostar... gostar de ser peixe”.

Assim, a conclusão do poema, por um procedimento de quebra da continuidade gramatical e de contaminação de sentido, estabelece várias possibilidades de leitura e cria um jogo de sentido que resume todo o processo sobre qual o poema inteiro se estrutura: ruptura e contaminação.

Esses processos de construção, que estabelecem maneiras de tematização e modos de figurativização específicos, repetem-se em vários poemas. Tal procedimento de reiteração de diversos aspectos dos poemas cria um efeito de salientar as pequenas nuances que os distinguem.

Dois ou mais poemas que possuam jogos de sentido similares distinguem-se por detalhes que, em alguns casos, podem estar na forma de estruturação do texto, na relação criada pelos temas escolhidos, nas maneiras de figurativização ou em qualquer procedimento que, visto dentro desse processo de reiteração, ganha um relevo maior.

Por exemplo, o jogo de sentido gerado pela sobreposição de um tema que aborda o próprio modo de construção do poema a um tema específico, como vimos no poema *O Casamento*, também estará presente, de uma maneira bastante similar, no poema *Ruína*, no qual já vimos (cf. p.64) que o tema da desconstrução aparece como uma maneira de contrapor-se a um tipo ideal ou canônico de forma:

RUÍNA

Um monge descabelado me disse no caminho: “Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução. Minha idéia era de fazer alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono, como

as taperas abrigam. Porque o abandono pode não ser apenas de um homem debaixo da ponte, mas pode ser também de um gato no beco ou de uma criança presa num cubículo. O abandono pode ser também de uma expressão que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro. (O olho do monge estava perto de ser um canto.) Continuou: digamos a palavra AMOR. A palavra amor está quase vazia. Não tem gente dentro dela. Queria construir uma ruína para a palavra amor. Talvez ela renascesse das ruínas, como o lírio pode nascer de um monturo.” E o monge se calou descabelado. (Ensaaios Fotográficos, p. 31)

A forma do poema, nesse caso, se aproxima da narrativa. É um tipo de “poema-bloco”, como denominamos na análise feita sobre o poema *Palavras* (cf. p.70), que possui o mesmo tipo de forma, em que o verso é abolido e o encadeamento de frases curtas é somado às mudanças periódicas de assunto no texto, gerando o ritmo do poema.

Essa estrutura peculiar do poema, em forma de bloco, e que também, por causa disso, o une aos outros poemas do livro que possuem essa mesma estrutura, coloca esse texto em uma categoria específica dos poemas de Manoel de Barros, aqueles em que vários elementos importantes da poeticidade do texto dependem de uma forma narrativa. Isso ocorre não pela abolição do verso e pelo encadeamento de frases, mas também pela introdução de um narrador, que inicialmente posiciona-se como um interlocutor do sujeito lírico.

Assim, como no texto *O Casamento* (cf. p 81), a aproximação com a forma narrativa de uma fábula ocorria não só pela inserção de uma moral ou pela elaboração de personagens inanimados que ganham sentimento, mas também era construída por um modo típico de se narrar uma fábula. A diferença é que, no caso daquele texto, esse “narrador de fábula” era incorporado pelo próprio sujeito lírico. Aqui, no poema *Ruína*, há um outro procedimento para a instauração de um modo de narrar mais prosaico: a criação de um personagem-narrador.

Como vimos, Barros dá bastante importância aos seus personagens, principalmente àqueles que, por surgirem em vários poemas diferentes, vão ganhando contornos bem definidos, e até um nome específico, os chamados alter-egos (cf. p.73).

A figura do andarilho é singular dentro de todo esse processo, porque ela aparece em vários poemas; porém ela nunca se repete; nunca é o mesmo andarilho. Por isso, talvez esses personagens “mendigos” e “andarilhos”, pela variação que eles apresentam na obra, não possam ser chamados de alter-egos manoelinos. Mas, apesar disso, com certeza são figuras importantes que ganham sempre novos revestimentos e novos contornos.

Como é o caso desse poema, em que essa figura repetitiva do andarilho aparece sob a forma de “um monge descabelado”. Ali, ela ganha uma importância singular, pois se desdobra no próprio sujeito lírico, e passa a ser o personagem-narrador do poema.

Essa sobreposição de vozes, que, no princípio do texto, se dá como uma forma de interlocução, mas que, depois, com o decorrer do poema, se confunde com a voz do sujeito lírico, anuncia a sobreposição temática que permeará a fala desse narrador inserido no texto.

A narrativa do andarilho se inicia por um desejo: ao expressar o seu próprio abandono, o andarilho deseja construir um abrigo. Porém, há algo característico na maneira de ser desse abrigo; ele tem de ser uma ruína. Aqui, uma oposição fundamental se estabelece: construção x desconstrução.

Mas, além de estar presente na camada profunda do poema, o problema de como fazer uma construção à maneira de uma desconstrução exterioriza-se no texto, quando passa a ser uma das angústias do narrador-personagem.

Esse mesmo desejo de abrigar-se gera uma série de imagens que figurativizam o abandono: um homem debaixo da ponte, um gato no beco e uma criança presa num cubículo. A gradação crescente da sensação de enclausuramento, gerada pela seqüência dessas imagens, culmina na quarta forma de abandono: o abandono da palavra.

Nesse ponto, a abordagem lingüístico, que, como no poema *O Casamento*, trata da maneira de construção de um texto, passa a sobrepor-se a um tema moral-sentimental, espelhando o poema já citado.

Em *Ruína*, a palavra *amor* faz o mesmo papel da lata: “A palavra amor está quase vazia” (fr. 10). E, como no texto anterior o conagraçamento se dá quando o peixe preenche o vazio da lata, ali, o narrador-personagem expressa a angústia de não haver “gente” dentro dessa palavra. A diferença, nesse caso, é que nessa narrativa não ocorre o conagraçamento, como é típico das fábulas. Aqui só resta a esperança de que, se o narrador-personagem for suficientemente competente para construir um abrigo/ruína para a palavra *amor*, talvez esta possa renascer.

Como no poema *O Casamento* a palavra “contaminação” fazia o papel de uma espécie de elo entre as duas perspectivas presentes no texto, o lingüístico e o sentimental; o mesmo procedimento ocorre no poema *Ruína* com o termo “palavra”.

Nesse poema, ao ser exposto o abandono da palavra, insere-se no texto um ponto de vista gramatical que gera várias indagações: de que forma uma palavra pode estar vazia? Uma palavra pode estar vazia de sentido? É preciso que alguém preencha esse vazio? Uma palavra está vazia de sentido ou está vazia de alguém? Tudo isso está sugerido no texto, mas não de

uma maneira direta. Esse jogo de conotações que age ao modo de um polifacetamento semântico, pode gerar uma série de indagações sobre a situação da palavra, e só é possível porque, nesse poema o termo “palavra” também habita um outro universo: ali, a “palavra” é também um personagem da narrativa. Tal qual o homem, o gato e a criança, a palavra é uma entidade que sente a angústia do abandono. Ou seja, Tais imagens sugerem uma rede de relações que unem essas entidades em um determinado estado, e transportam a “palavra” de um universo gramatical para um universo sentimental.

A “palavra” passa, por causa desse processo, do objeto lingüístico que é um elemento que possui uma disposição afetiva em relação às coisas, seja ela de ordem moral ou intelectual. E é preciso notar que isso ocorre em dois níveis do texto. Em um plano mais superficial, a “história” da palavra está narrativizada quando ela aparece como um dos personagens e passa de objeto a uma espécie de “ser” animado. Paralelamente, em uma camada mais profunda do texto, está sendo articulado o próprio conceito de “palavra”, ou seja, o poema, como unidade de sentido, discute até que ponto a palavra é meramente um objeto lingüístico ou algo capaz de carregar dentro de si mesmo uma disposição ética, moral ou sentimental.

Dessa forma o poema trata também dele mesmo, discutindo sua própria natureza e seu próprio meio de composição. Isso ocorre em uma série de textos desse livro, os quais, de maneiras diferentes, tocam no mesmo problema, como é o caso do poema *Comparamento*:

COMPARAMENTO

Os rios recebem, no seu percurso, pedaços de pau,
folhas secas, penas de urubu
e demais trombolhos.
Seria como o percurso de uma palavra antes de
chegar ao poema.
As palavras, na viagem para o poema, recebem
nossas torpezas, nossas demências, nossas vaidades.
E demais escorralhas.
As palavras se sujam de nós na viagem.
Mas desembarcam no poema escuras: como que
filtradas.
E livres das tripas do nosso espírito.
(*Ensaio Fotográficos*, p.21)

O título desse texto é uma provocação que, de certo modo, anuncia a discussão que será colocada no poema. “Comparamento” é uma variante popular da palavra comparação, que, através de um processo de contaminação (cf. *O Casamento*, p.81), recebe um sufixo que é comum em muitas palavras, mas não é o “comumente” utilizado para a criação desse substantivo. Portanto, já está sugerido, logo de início, que as palavras carregam uma vontade

própria, e que essa vontade pode entrar em conflito com uma outra vontade, que será identificada no poema pela primeira pessoa do plural.

Um procedimento comum da poética de Manoel de Barros, e que se repete nesse texto, é não construir o sujeito lírico de maneira simples. Aqui a contraposição entre a “palavra” e o sujeito lírico fará com que este assuma a forma de um “nós”, e essa entidade, por sua vez, representará no texto a vontade contrária à suposta vontade da palavra.

Toda vez que esse elemento aparecer no texto será de forma negativa, ligado a substantivos depreciativos: “nossas torpezas”, “nossas demências”, “nossas vaidades”, “tripas do nosso espírito”. Tal processo faz com que, por um procedimento de contraposição, a “palavra” passe a possuir qualidades éticas e morais as quais resultarão na instauração de um desejo “próprio” da palavra: chegar limpa no poema.

Desse modo, há, no texto, um desdobramento do conceito de “palavra”. Novamente (cf. *Ruína*, p.85) a “palavra”, assumindo ao mesmo tempo as dimensões de objeto e personagem, transita entre os universos da gramática e da moral.

O poema revela que trata do percurso da palavra antes de chegar ao poema. Apresentam-se, portanto, nessa maneira de construção, dois aspectos do modo de existência e desenvolvimento de uma palavra, ao menos daquela palavra que chega ao poema. Tal modo de construção estrutura-se no texto a partir da inclusão de um sujeito lírico plural e da idéia de viagem (cf. *Comparamento*, p.88, versos 1, 6 e 9), ou seja, de processo.

O primeiro aspecto se relaciona com a idéia de um sujeito lírico plural, que representaria, através do pronome “nós” e seus desdobramentos, os conceitos de cultura e de tempo, pelos quais a “palavra”, sendo uma espécie de entidade viva, passaria ao longo de sua existência e, ao mesmo tempo, os “locais” em que ela se contaminaria. Essa idéia contrapõe a palavra ao que o texto chama de “nosso espírito” ou o espírito do homem, como se a linguagem, representada pela palavra, fosse um organismo independente do homem e expressasse um desejo próprio: o desejo de ser livre, “E livre das tripas do nosso espírito” (*Comparamento*, v.12).

O segundo aspecto gerado por esse processo de construção de sentido está ligado ao próprio texto. O poema seria a maneira de libertação da palavra e, à medida que ele se constrói, ou seja, à medida que o processo de escrita do texto se encontra com o processo de leitura do texto, seja por um pressuposto leitor ideal ou pelo próprio sujeito lírico dissociado de seu desdobramento plural, é o poema quem realiza essa liberdade.

Segundo a idéia gerada pelo sentido do texto, essa “libertação” da palavra culmina no poema, mas ela faz parte de um processo, um processo de “filtragem”. Isso retoma a idéia de

“limpeza da palavra” (cf. p.49), pela qual o poeta teria a função de livrar a palavra-comum, a palavra que está fora do poema, de uma espécie de “carga-conotativa”, para que ela pudesse chegar “leve” ao poema, e, assim, ser recebida mais livremente.

Esse tema é retomado em outros poemas que tratarão também desse processo de construção do texto poético. Ainda na primeira parte do livro *Ensaios Fotográficos* (BARROS, 2000) há um outro poema que trata desse assunto, revestindo o conceito de palavra com outras maneiras de figurativização, e criando outras imagens para apresentar, ou representar, o processo de elaboração do poema:

O ROCEIRO

No clarear do dia vou para o roçado
A capinar.
Até de tarde tiro o meu eito: arranco inços tranqueiras,
joás e bosta de bugiu que não serve nem pra esterco.
Abro a terra e boto as sementes.
Deixo as sementes para a chuva enternecer.
Dou um tempo.
Retiro de novo as pragas: dejetos de aves, adjetivos.
(Retiro os adjetivos porque eles enfraquecem as plantas)
E deixo o texto a germinar sobre o branco do papel
Na maior masturbação com as pedras e a rãs.
(*Ensaios Fotográficos*, p.15)

Há nesse livro, como vimos, um poema chamado *O Fingidor* (cf. p. 76) que é, como no caso desse título, *O Roceiro*, uma referência ao próprio poeta. Há também um poema chamado *Palavras* (cf. p.70), que também tem como um de seus temas principais a questão da relação entre o sujeito lírico e as palavras. Há ainda um outro poema intitulado *O Poeta* (cf. p. 66) que se encerra dessa forma:

O POETA

[...]
De tarde fui olhar a Cordilheira dos Andes que
Se perdia nos longes da Bolívia
E veio uma iluminura em mim.
Foi minha 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.
(*Ensaios Fotográficos*, p.47)

Esses poemas formam uma rede de textos que estão interligados por diversos pontos, cada um deles criando uma conexão própria com o outro e, ao mesmo tempo, podendo partir de um texto de origem para mais de um poema, estabelecendo, assim, uma espécie de malha de relação gerada por modos de construção de sentidos que dialogam entre si.

No texto *O Roceiro*, o tema da relação da palavra com o sujeito lírico e a maneira como este cria o seu processo de construção estão revestidos pela maneira do cuidado que o lavrador tem com a terra. Esse procedimento reitera a transposição ou a sobreposição dos universos lingüísticos e afetivos, encontrada, como se viu, em outros poemas.

Porém, aqui, a aproximação com uma maneira narrativa de encadear os versos é aproveitada para desenvolver uma descrição mais cuidadosa do processo de criação do poema.

O sujeito lírico se autodescreve como aquele que roça, ou seja, sua função principal é podar, é cortar, é eliminar aquilo que contamina ou cresce em volta das sementes, em volta das palavras. Uma dessas “pragas”, que são o enfado do esforço empregado pelo roceiro, são os adjetivos, ou seja, os universos lingüísticos e afetivos se chocam, pela aproximação da forma das palavras “adjetivo” e “dejeto”. Pelo mesmo processo de intersecção desses dois universos, dessas duas representações, são criados novos tipos de sinônimos e novas relações de sentido, em que uma palavra não necessariamente signifique a outra, mas em que elas estejam de alguma forma contaminadas entre si. Tal como ocorre no texto com as relações entre: adjetivo e dejeto (que também sugerem o aparecimento de “desejo”); palavra e planta; branco do papel e terra; germinar e escrever; capinar e criar.

Portanto, os procedimentos do sujeito lírico são demonstrados por ações e situações característicos do trabalho com a terra, ou seja, pelas mesmas maneiras empregadas por um roceiro ao produzir o seu trabalho e alcançar seu objetivo, e tudo isso é descrito ao mesmo tempo em que o sujeito lírico também produz, ele próprio, o seu trabalho e alcança seu objetivo: a construção de seu texto.

6 – CONCLUSÃO

A análise dos procedimentos que constituem a poética de Manoel de Barros é um trabalho amplo e que, de maneira nenhuma, pode considerar-se acabado, principalmente por dois motivos. O primeiro, de caráter diacrônico, é que atualmente (início de 2007), Barros é

um autor vivo e produtivo e, portanto, tudo ou grande parte do que for concluído como certo no conjunto de sua obra pode ser contradito em um livro posterior à análise.

O outro motivo, de caráter sincrônico, se dá pelo fato de Barros ser um autor contemporâneo e sua obra, pela densidade que possui, pela falsa aparência de simplicidade e, como ele mesmo declara (cf. entrevista em apêndice), por ter sido descoberto tardiamente, sua obra, dizia-se, vem passando por um processo de assimilação do público e da crítica. Atualmente sua poesia vem sendo cada vez mais provada, tanto no sentido de “degustada” quanto no sentido de “posta à prova”.

Após “por à prova” um pequeno recorte da obra manuelina, pudemos identificar algumas características importantes e alguns procedimentos fundamentais nos processos de engendramento de significados e construção dos sentidos da poética de Barros.

Um desses procedimentos é o modo específico como algumas das influências de Barros aparecem na sua obra. Nesse processo, encontram-se referências a nomes de poetas, de pintores, de cineastas, a escolas literárias, a povos, a outras culturas e a outros poemas. Tudo isso não é apenas identificado por um esforço de análise dos textos e comparação com dados alheios a eles, mas, ao contrário, tais referências estão descritas nos textos e fazem parte do corpo dos poemas.

Existe, portanto, em vários poemas, como foi visto principalmente nos textos dos livros *Compêndio Para Uso dos Pássaros* (BARROS, 1999) e *Arranjos para Assobio* (BARROS, 2000), a criação de um jogo de sentido entre as possíveis origens do texto e o próprio texto. Barros não só tem a preocupação de escolher quais são as fontes que serão postas em cena, mas tem também o cuidado de fazer delas elementos de constituição do sentido imediato do poema. Produz-se, assim, em muitos poemas, um efeito de ida ao passado e volta ao presente *in abysmos*.

Esse processo de referimento direto das influências, ou seja, daquelas expressas no texto, acontece de maneiras e em graus variados. Há nomes de autores, por exemplo, que aparecem repetidas vezes em um ou mais poemas. Isso gera um sentido específico para cada referência.

Um outro procedimento recorrente na obra de Manoel de Barros, o qual foi visto principalmente a partir da análise do livro *Ensaaios Fotográficos* (BARROS, 2000), é a preocupação com o problema da construção da imagem poética. Muitos poemas tratam principalmente de como se constrói um poema ou de como se estabelece a imagem poética

dentro do texto. Esse procedimento também ocorre em diversos níveis e de diversas maneiras (cf. análise dos poemas *O Fotógrafo* e *Despalavra*).

Cria-se, portanto, através da recorrência dessa temática, uma rede de sentido entre os textos, na qual os poemas estão ligados não só pelos pontos comuns que possuem, mas também pelos modos divergentes como cada um deles aborda um mesmo assunto ou um mesmo modo de construção.

Essa rede de sentido se forma não só através da abordagem da imagem poética, mas também é bastante evidente no desenvolvimento do tema do “deslocamento” que está igualmente construído sobre diversos modos e diferentes maneiras de composição, como é observado na análise do capítulo *Álbum de Família (Ensaio Fotográficos)*, BARROS, 2000).

Há, nessa mesma parte do livro, vários textos onde aparece outro modo de construção poética característico da obra de Manoel de Barros: a criação de personagens denominados, pelo próprio autor, como seus *alter-egos*. Em entrevista para a Revista *Cult* (cf. apêndice) Barros define um de seus *alter-egos* da seguinte forma: “Quero esclarecer que Bernardo não é um heterônimo, não é um pseudônimo, não é ficção. Se trata de um ser humano onde a poesia mora. Ele existe e está pronto a traste e está pronto a poema.” (Revista *Cult* - Edição 15; p. 04-09).

Esses são alguns dos procedimentos de construção dos quais Manoel de Barros se utiliza para criar sua poesia. Apenas um recorte desses modos de construção, ou talvez até mesmo uma análise profunda de todos eles, se é que isso seja possível, não pode definir o que é a poesia de Barros. Um trabalho como este, na melhor das hipóteses, pode apresentar a sua poesia e contribuir, muito restritamente, para que um número maior de leitores possa viver a experiência da poesia de Barros e confrontar-se com ela.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. **A Indústria Cultural: o iluminismo como mistificação de massas**. In: Teoria da Cultura de Massa (Org. Luiz Costa Lima). 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

AUSTIN, J. L. **Quando Dizer É Fazer: palavras e ação**. Trad. e apresentação D. M. de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. Ensaio sobre a Imaginação da Matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **A Psicanálise do Fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

BARROS, Manoel de. **Arranjos Para Assobio**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **Compêndio Para Uso dos Pássaros**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. **Ensaio Fotográficos**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **Livro Sobre Nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. **O Fazedor de Amanhecer**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **A Mensagem Fotográfica**. In: Teoria da Cultura de Massa (Org. Luiz Costa Lima). 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. **Elementos de Semiologia**. Trad. de Isidoro Blikstein. 10ª edição. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

_____. **Mitologias**. Trad. de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

_____. **O Grau Zero**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1993.

_____. **O Prazer do Texto**. Trad. de J. Guinsburg. 3ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

_____. **S/Z: uma análise da novela Sarrasine**. Trad. de Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

- BÉDA, Walquiria Gonçalves. **O Inventário Bibliográfico sobre Manoel de Barros ou Me Encontrei no Azul de sua Tarde**. Tese de Mestrado. UNESP/Assis, 2002.
- BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 1995
- BORGES, Jorge Luis. **Kafka y sus Predecesores**. In: Obras Completas, V.4. 15^a Ed. Buenos Aires: EMECE Argentina, 2005.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 36^a Ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.
- _____. **Poesia e Resistência**. In: O Ser e o Tempo da Poesia. 6^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CAMARGO, Goindira de F. Ortiz. **A Poética do Fragmentário: Uma leitura da poesia de Manoel de Barros**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 1986.
- CHOCIAY, Rogério. **Teoria do Verso**. São Paulo: McGraw-Hill, 1974.
- COMPAGNON, A. **Os Cinco Paradoxos da Modernidade**. Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.
- COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL, Tânia F. (org.). **Literatura Comparada. Textos Fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DA VINCI, Leonardo. **Tratado de La Pintura**. Trad. esp. de Diego Antonio Rejon. Buenos Aires: Goncourt, 1975.
- _____. **Codex Urbinas**. Trad. ing. de Claire J. Farago. New York: Leiden, 1992.
- DUBOIS, Jacques et alii. **Retórica Geral**. São Paulo: Cultrix, 1976.
- DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan. **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**. Paris: Seuil, 1972.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Trad. Giovanni Cutolo. Col. Debates. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. **Laokoon Revisitado**. São Paulo: EDUSP, 1994.
- HORACIO. **Ars Poética**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1998.
- _____. **A Arte Poética de Horácio**. Trad. de Dante Trigali. São Paulo: Musa, 1993
- HORATIUS Flaccus Q. **Ars Poetica Q. Horati Flacci Opera**. Ed. F. Klingner, 1959.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

JAKOBSON, R. **Lingüística e Poética**. In: *Lingüística e Comunicação*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1969.

JASON, H. W. **Iniciação à História da Arte**. Trad. Jefferson Luis Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1996

JAUSS, Hans Robert et alii. **A Literatura e o leitor**. (org. Luiz Costa Lima) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MACHADO, Álvaro & PAGEAUX, Daniel-Henri. **Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura**. Lisboa: Edições 70, 1988.

MENDONÇA, Rubens. **Dicionário Biográfico Mato-Grossense**. Goiânia, Rio Bonito, 1971.

MOISÉS, Massaud. **Guia Prático de Análise Literária**. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1978.

LESSING, Gotthold E. **Laocoonte ou sobre As Fronteiras da Pintura e da Poesia**. Trad. Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1998.

LIMA, Luiz Costa. **O Controle do Imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

MELO NETO, João Cabral de. **A educação pela pedra**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

_____. **Obra Completa**. São Paulo: Nova Aguilar, 2003.

MENEGAZZO, Maria Adélia. **Alquimia do Verbo e das Tintas nas Poéticas de Vanguarda**. Campo Grande, MS: CECITEC/UFMS, 1991.

PAZ, Octavio. **Signos em Rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESSOA, Fernando. **O Eu Profundo e Os Outros Eus**. Seleção de Afrânio Coutinho. 28ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1997.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

RICOEUR, Paul. **A Metáfora Viva**. Porto: RÉ-S-Ed., 1983.

SARAIVA, Antonio José. **História da Literatura Portuguesa**. Porto: Porto Editora, 1996.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 1973.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. 17ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

TELES, Gilberto Mendonça. **A Retórica do silêncio**. São Paulo: Cultrix/MEC, 1979.

TINIANOV, Iuri. **O Problema da Linguagem Poética I - O Ritmo como Elemento Construtivo do Verso**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.

_____. **O Problema da Linguagem Poética II - O Sentido da Palavra Poética**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.

VIRGILIO. **Eneida**. Trad. Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2002.

WALDMANN, Berta. **O Mágico Cerco**. São Paulo: Leia, 1987.

BIBLIOGRAFIA COMPLETA DA OBRA DE MANOEL DE BARROS¹

Poemas Concebidos sem Pecado. s.l.: Edição Particular, 1937³.

Face Imóvel. Poemas. Rio de Janeiro: Século XX, 1942.

Poesias. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1956.

Compêndio para uso dos Pássaros. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1961.

Gramática Expositiva do Chão. Rio de Janeiro: Tordos, 1969.

Matéria de Poesia. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974.

Arranjos para Assobio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

Livro de Pré-Coisas. Rio de Janeiro: Philobilion, 1985.

O Guardador de Águas. São Paulo: Art, 1989.

Poesia Quase Toda. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1990.

Concerto a Céu Aberto para solo de Aves. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

O Livro das Ignoranças. Rio de Janeiro: Record, 1993

Livro Sobre Nada. Rio de Janeiro: Record, 1996.

Retrato do Artista Quando Coisa. Desenhos de Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Record, 1998.

Exercícios de Ser Criança. (Livro Infantil). Ilustrações dos bordados de Antonia Zulma Dinis, Ângela, Marilu, Martha e Sávia Drumont sobre os desenhos de Demóstenes. s.l.: Salamandra, 1999.

Ensaio Fotográficos. Rio de Janeiro: Record, 2000.

O Fazedor de Amanhecer. (Livro Infantil). Ilustrações de Ziraldo. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Poeminhas Pescados numa Fala de João. (Livro infanto-juvenil). Rio de Janeiro: Record, 2001.

¹ Alguns nomes de editoras e datas da edição de algumas obras diferem das informações que constam nas Referências Bibliográficas. Pois, neste caso, consideraram-se os dados das primeiras edições e nas Referências Bibliográficas desta dissertação estão os dados das edições usadas para consulta diária na fase de escrita do trabalho.

³ Os poemas estão relacionados pela data de publicação mais recente.

Memórias inventadas - A Infância. Ilustrações de Martha Barros. s. l. Ed. Planeta do Brasil, 2003.

Cantigas por um passarinho à toa. (Livro infanto-juvenil) Rio de Janeiro: Record, 2003.

Poemas rupestres. Ilustrações de Martha Barros. Rio de Janeiro: Record, 2004.

Memórias inventadas - A Segunda Infância. Ilustrações de Martha Barros. s. l. Ed. Planeta do Brasil, 2006.

BIBLIOGRAFIA A RESPEITO DA OBRA DE MANOEL DE BARROS¹

ACCIOLY, Anna. **Manoel de Barros: O POETA**. In *Good Year*, São Paulo: s.e., 1989, pp. 116-117.

ALBUQUERQUE, Lina de. **Um poeta sai da sombra**. In *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10/10/87.

ANTENORE, Armando. **Coletânea resgata livro como objeto de arte**. In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 23/08/97.

ASSUNÇÃO, Paulinho. **Das artes do Assobio**. In *O Estado de Minas*. Minas Gerais, 1/10/83.

ASSUNÇÃO, Paulinho. **As pré - coisas de Manoel de Barros**. In *O Estado de Minas Gerais*. Minas Gerais, 23/01/86.

ARAGÃO, Diana. **Criador de pérolas**. In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, julho de 1987.

ARRUDA, Heral do Povoas de. **A metapoesia de Manoel de Barros**. In *revista Letras e Artes*, junho de 1990.

AUGUSTO, Sérgio. **As almas da festa**. In *revista Leia*, s.e., junho de 1987.

AUGUSTO, Sérgio. **A 'dupla dinâmica' da poesia carioca lança seus novos livros**. In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 02/10/88.

AVELLAR, José Carlos. **Rascunho de Pássaro**. In *Última Hora*, 24/08/89.

BARROS, André Luis. **O tema de minha poesia sou eu mesmo**. In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24/08/96.

BARROS, André Luiz. **A noite de gala da literatura**. In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07/06/94.

¹ Esta bibliografia é um recorte da fortuna crítica a respeito da obra de Manoel de Barros, e em que os artigos tenham alguma proximidade com algum aspecto estudado nesta dissertação.

BARROS, Elaine. **Homenagem a um poeta.** In *Última Hora*, 21/08/89.

BARBOSA, Frederico. **Poeta elabora a gramática das coisas inúteis.** In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 01/12/90.

BAUINAIN, Marcelo. **'Caramujo' de Pizzini faz sucesso na Europa.** In *Diário da Serra*. Campo Grande - MS, 07/07/93.

BAZIL, Sérgio. **Caramujo - Flor é aplaudido.** In *Correio Brasiliense*. Brasília, 14/06/89

BORGES, Zulcy. **Presidentes terão aula de ecologia no Juburu.** In *Jornal de Brasília*. Brasília, 24/05/92.

BORGES, João. **A natureza num amor de ignorante.** In *O Globo*. Rio de Janeiro, 23/11/93.

BORGES, João. **Gramática remota da pureza perdida.** In *O Globo*. Rio de Janeiro, 25/7/93.

BRANCO, Lucia Castello. **Palavra em estado de larva.** In *O Estado de Minas Gerais*. Minas Gerais, 18/08/84.

BRITO, Orlando. **Paisagens de água e de árvores.** In *revista Veja Centro - Oeste*. Rio de Janeiro, 23/10/91.

CAMARGO, Éverson Faganelo. **Curta Caramujo - Flor inova com simplicidade e imediata emoção.** In *O Estado de Florianópolis*. Florianópolis - SC., 14/06/89.

CAMARGO, Maria Silva. **Memória do Império.** In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20/08/89.

CANÇADO, José Maria. **A palavra essencial.** In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 20/10/96.

CANÇADO, José Maria. **O escárnio e a ternura.** In *revista Leia*, junho de 1987.

CARDIM, Ismael. **Um poeta em Mato Grosso.** In *Jornal À Crítica*. Campo Grande - MS, 2 a 09/08/74.

CARDIM, Ismael. **Um poeta sem pecado.** In *Jornal À Crítica*. Campo Grande - MS.

CASTELLO, José. **Manoel de Barros faz do absurdo sensatez.** In *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 18/10/97.

CASTELLO, José. **'Minha poesia é torta' diz Manoel de Barros.** In *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 18/10/97.

CASTELLO, José. **Manoel de Barros busca o sentido da vida.** In *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 03/08/96.

CAVALCANTI, Valdemar. **Notícias em poucas linhas.** In *Jornal Lux*. Rio de Janeiro, 08/0761.

CHICARINO, Carlos. **Câmera no Pantanal.** In *Estado de São Paulo*. São Paulo, 25/10/87.

COELHO, Marcelo. **Manoel de Barros não é Shakespeare.** In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 14/01/94.

CORDOVIL, Cláudio. **Literatura Brasileira invade Paris.** In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04/03/97.

CORREIA, Tina. **O poeta do Lixo.** In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 01/12/89.

COUTO, José Geraldo. **Poesia de Manoel de Barros está de volta.** In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 10/01/96.

COUTO, José Geraldo. **Manoel de Barros busca na ignorância a fonte da poesia.** In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 14/11/93.

COSTA, Thaís. **O poeta vive do Mistério.** In *Diário da Serra*. Campo Grande - MS, 1993.

COSTA, Thaís. **O Universo de Manoel de Barros, segundo Joel.** In *Diário da Serra*. Campo Grande - MS, 05/05/87.

DIAS, Levindo. **A leitura cinematográfica de Manoel de Barros.** In *Diário da Serra*. Campo Grande - MS, 13/05/87.

DOUCHET, Jean. **Curta 'Caramujo - Flor' busca a natureza.** In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 22/12/89.

FAGÁ, Marcelo. **Nasce um poeta, aos 72 anos.** In *IstoÉ Senhor*. São Paulo, p.72 a 74, 01/03/89.

FERNANDES, José. **A loucura da palavra.** In *Universidade Federal de Mato Grosso*, 1987.

FERNANDES, Millôr. **Olha aí moçada, poesia é isso!** In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 08/11/85.

FILHO, Hidelbrando Barbosa. **A lógica abismada da poesia.** In *O Norte*, 22/03/92.

FRANCISCO, Severino. **Desencontro com Manoel de Barros.** In *Jornal de Brasília*. Brasília, 28/03/94.

FRAGA, Alex. **Uma viagem através da poesia viva de Manoel de Barros.** In *Diário da Serra*. Campo Grande, 17/08/93.

FRAGA, Alex. **Globo Ecologia traz a poesia de Manoel de Barros.** In *Diário da Serra*. Campo Grande, 21/12/92.

FILHO, Antônio Gonçalves. **Manoel de Barros sai do Pantanal por escrito.** In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 15/04/89.

GUIZZO, José Otávio. **Manoel de Barros: sobreviver pela palavra.** In *Revista Grifo*, maio de 1979.

IORI, Cristina. **Surrealista, primitivo. O cinema descobre Manoel de Barros.** In *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 08/09/87.

JABOR, Arnaldo. **Brasileiros querem a poesia vital da lama.** In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 08/09/92.

JANSEN, Roberta. **Manoel de Barros salva palavras da mesmice.** In *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 15/05/95.

JÚNIOR, Maurício Melo. **Resgate sonoro das palavras.** In *Correio Brasiliense*. Brasília, 03/09/96.

LEONARDOS, Stella. **Compêndio para Uso dos Pássaros.** In *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 16/07/61.

LIMA, Abdias. **Estante de Livros.** In *A Fortaleza*, 30/11/74.

LOPES, Adélia Maria. **Um filme para poema do Caramujo – Flor.** In *O Estado de Paraná*. Curitiba - Paraná, 19/07/87.

LUCINDA, Elisa. **Poesia em comunhão.** In *Jornal Brasiliense*. Rio de Janeiro, 22/06/97.

MAYRINK, Geraldo. **Com lama, suor e solidão.** In *Veja*. São Paulo, 05/01/94.

MANAUD, Isabel Cristina. **Poeta busca estética do ordinário.** In *O Globo*. Rio de Janeiro, 29/12/91.

MOURAD, M. **'Filhos' líricos de Adélia Prado e Manoel de Barros.** In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21/06/92.

MARIANO, João: **Manoel de Barros: O poeta por natureza.** In *Fundação de Cultura*. Campo Grande, 2 semestre de 1996.

MARTINS, Wilson. **Olhar francês sobre nossa poesia.** In *O Globo*. Rio de Janeiro, 04/04/98.

MEDEIROS, Sérgio. **A parábola de João de Barros.** In *Jornal da Cidade*. Campo Grande, 10/12/83.

MEDEIROS, Sérgio. **Novos poemas de Manoel de Barros ganham edição de luxo.** In *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 08/10/93.

MEDEIROS, Sérgio. **Os vários duplos de Manoel de Barros.** In *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 14/12/96.

MILLEN, Manya. **Um poeta em plena infância.** In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07/11/98.

MINDLIN, José. **Alterações íntimas entre o mundo e o corpo.** In *O Globo*. Rio de Janeiro, 23/11/93.

NAME, Daniela. **Um inventor de palavras.** In *O Globo*. Rio de Janeiro, 02/03/96.

NAME, Daniela. **Manoel de Barros diz 'nada' e Cony faz entrevista na entrega do Prêmio Nestlé.** In *O Globo*. Rio de Janeiro, 07/06/94.

NAME, Daniela e Pires, Paulo Roberto. **Inspiração do nada e nas muitas caras da cidade.** In *O Globo*. Rio de Janeiro, 26/12/93.

NETO, Miguét Sanches. **Achados do chão.** In *Universidade Estadual de Ponta Grossa*. Paraná, 1997.

NETO, Gualter Mathias. **Caramujo do Pantanal.** In *O Globo*. Rio de Janeiro, 06/07/87.

NOGUEIRA, Rui. **O poeta andarilho do Pantanal.** In *Correio Brasiliense*. Brasília, 05/07/87.

NOGUEIRA, Albana Xavier e Vallezi, Waldomiro. **Manoel de Barros: ruptura lingüística na poética Sul-mato-grossense.** In *MS Cultura*. Campo Grande.

PETRILHO, Mila. **Mato Grosso promove curta sobre poeta.** In *Correio Brasiliense*. Brasília, 31/10/88.

PINHEIRO, Márcio. **'Conversamentos' de Manoel de Barros.** In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20/03/94.

REZENDE, Otto Lara. **De mais e de menos.** In *O Globo*. Rio de Janeiro, 18/08/85.

RODRIGUES, Claupe. **Versos e visões que perseguem a simples natureza as coisas.** In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 05/02/94.

RÓNAI. **Uma beleza.** In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07/10/96.

ROSA, Maria de Glória Sá. **Considerações sobre Concerto a Céu Aberto para Solos de Aves.** In *Correio do Estado*. Campo Grande, 01/02/92.

SPÍNDOLA, Pedro. **Manoel de Barros, sem barrismo.** In *Diário da Serra*. Campo Grande, 17/07/97.

SPITZ, Eva. **O poeta que poucos conhecem.** In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 08/12/88.

SOSSÉLA, Sérgio Rubens. **Manoel de Barros: poetíssimo.** In *Revista Panoram*, ano33, n° 337, 1987.

TRIGO, Luciano. **Perguntas para Manoel de Barros.** In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, julho de 1989.

TURIBA, Luiz. **Manoel de Barros, o poeta vai sair do limbo.** In *Correio Brasiliense*. Brasília, 26/03/89.

VASSALLO, Márcio. **Nada é tão poético quanto a inutilidade.** In *Revista Lector*, 1996.

ZAPPA, Regina. **Coisas do pantaneiro gentil.** In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26/08/98.

WALDMAN, Berta. **A poesia de Manoel de Barros: uma Gramática Expositiva do Chão.** In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27/05/89.

APÊNDICE¹

Entrevista - Revista cult

Outubro de 1998.

Edição 15 p.04-09. Por Heloisa Godoy e Ricardo Câmara²

CULT: O escritor José Maria Cançado afirmou que o “barrismo”, que ameaçava a obra de Manoel de Barros até o "Livro das Ignorças", já não aparece mais no "Livro sobre nada". Esse “barrismo” é a força de seu estilo ou uma restrição de sua obra?

Manoel de Barros: Do meu estilo não posso fugir. Ele não é só uma elaboração verbal. É uma força que deságua. A gente aceita um vocábulo no texto não porque o procuramos, mas porque ele deságua das nossas ancestralidades. O trabalho do poeta é dar ressonância artística a esse material. Penso que combinar o sentido com os sons é que produz o estilo. O barrismo há de acontecer nos meus textos porque vem de eu ser, de eu estar, de eu ter sido. Não há fugir. Estilo é estigma. É marca. Todo estilo contém as nossas ancestralidades. Ninguém consegue fugir do erro que é, do acerto que é. Vou ser sempre o que me falta. De forma que vou cair sempre no barrismo porque a gente é sempre uma falta de nós. Papel do poeta seja sempre o de obter o que falta nele. E falta tudo. Papel do poeta é o de obter uma linguagem que o complete. Esse objeto de linguagem que me completa há de ser meu estilo. O barrismo será sempre uma expressão de mim. Sou fiel ao erro que sou.

CULT: Para o senhor, como está a poesia nesse final de milênio?

MB: O que progrediu foi a informação. A poesia está no lugar de quando Homero, de quando Shakespeare. Poesia não depende de informação. Informação não aumenta nem diminui a poesia. Aliás, pode diminuir se o poeta se meter a dar informações através de seus versos ou de suas cores, ou através de sua música. O que enriquece o ser poético são os mistérios do homem. E os mistérios do homem não informam. A palavra poética não será nunca um

¹ Consideramos essa entrevista relevante para esta dissertação, pois, aqui, Barros fala de algumas questões que estão presentes neste trabalho, tal como a unidade de sua obra, a importância do “livro Sobre Nada” no contexto dela, o processo de construção de um *alter-ego*, o processo de criação dos neologismos manoelinos e a relação entre a figura do autor Manoel de Barros e a pessoa Manoel de Barros.

² Esta entrevista foi concedida por Manoel de Barros à Revista *Cult* - Edição 15; p. 04-09, e foi realizada por Heloisa Godoy e Ricardo Câmara, em outubro de 1998.

instrumento de informações senão que sempre um instrumento de encantações de celebrações. Onde a palavra poética chega a informação não alcança. Poesia é essência. Informação é casca. O poeta cria. A informação divulga. Há um lado do homem que precisa da informação para se cumprir. Há outro lado do homem que precisa da poesia para se completar. Porque a gente é incompleta. Porque a gente é uma falta. Informação preenche a necessidade de estar. Poesia preenche a necessidade de Ser. Enquanto a gente não virar robô a poesia é necessária. Precisamos do feitiço das palavras e não da casca das palavras.

CULT: Alguns críticos dizem que sua obra é elitizada e difícil, tendo saído só recentemente do meio restrito dos intelectuais. Como foi a descoberta de um público mais amplo para sua poesia?

MB: Escrevo meu avesso in-verso; por isso não sou de entendimento linear. Sou um ser difícil, contraditório, inseguro. Sou um antro de incertezas. Sou complicado. Por isso, em vez de dizer: Sou ávido de seu beijo, eu digo: Estou com febre em sua boca. As duas frases dizem a mesma coisa. Só que a primeira frase é reta, sem metáfora. E a segunda é curva, com enleios. Meus leitores têm que ter enleios, têm que ser enrolados por dentro para acompanhar as curvas que os meus versos fazem. Que as metáforas fazem. Sou difícil porque escrevo por de dentro. Acho que foi o Millôr Fernandes quem me mostrou primeiro ao grande público. Millôr, nos anos 70 e 80 tinha colunas respeitadas nas revistas Veja, Isto é e no Jornal do Brasil. Ali sempre exaltava a minha poesia. Pedia que me lessem. Recomendava. Sou grato ao Millôr e ao Antônio Houaiss, ao Ismael Cardin, ao Antônio João, ao Fausto Wolff que também falavam bem de minha poesia em suas colunas de jornais. Acho que foi nos começos dos anos oitenta que começaram os intelectuais a me ler. Depois fui contratado pela editora Civilização Brasileira que publicou minha obra quase toda em 1990. Agora a Record, de quem sou contratado, está reeditando todos os meus livros separadamente. Estou remetendo ainda este mês à Record meu novo livro de poemas que tem o título definitivo de Retrato do artista quando coisa (uma alusão visível ao Portrait of the artist as a young man, do Joyce). Só não serei jovem nos poemas – serei Coisa.

CULT: Qual é o papel de Bernardo da Mata (alter ego de Manoel de Barros) em sua obra?

MB: Bernardo há de ser uma vontade em mim da inocência perdida. Uma vontade em mim do primitivo. Uma vontade em mim da despalavra. Uma vontade de conhecer o mundo só pelo

rumor das palavras. Bernardo é a palavra encostada à natureza. Encostada aos mitos. Encostada à invenção. Talvez tudo que dentro de mim quer ser natência, quer ser pré-coisa. Bernardo me lembra Tirésias, o cego adivinho de Édipo. Tirésias podia prever através do vôo dos pássaros os caminhos de Édipo. Ele tem a sabedoria das fontes. Quero esclarecer que Bernardo não é um heterônimo, não é um pseudônimo, não é ficção. Se trata de um ser humano aonde a poesia mora. Ele existe e está pronto a traste e está pronto a poema. Bernardo faz o papel de meu guieiro. Ele já me ensinou a conversar com as águas, com as árvores, com as aves. E me ensinou a não saber mais nada. (Agora eu já sei) Acho que tudo o que eu não tenho coragem de falar usando as minhas palavras eu falo usando os silêncios de Bernardo.

CULT: A ignorância é matéria de poesia?

MB: Para efeito de poesia: o que chamo de ignorância é assim; a gente enterra tudo o que aprendeu nos livros debaixo de um pé de pau, atrás de casa. Depois dá-se uma mijada em cima para produzir frutos. Isso faz a gente chegar perto da ignorância. Faz a gente chegar perto do menino que foi, do tonto que é, e do poeta que pensa ser. Faz a gente chegar perto de ser pássaro. Isso faz a gente chegar perto do início das águas, do início do mundo. Isso faz a gente chegar perto das desexplicações e mais longe dos conceitos. E mais longe do saber abstrato. Melhor ser as coisas do que entendê-las. A mais pura ignorância é saber explicar o caminho dos pássaros, das águas, das pedras, dos sapos. É estar no início onde tudo ainda não foi explicado, é estar no reino de poesia. Aqui a gente só sabe pelos ventos, pelo sol, pelas chuvas, pelo sons, pelas formas, pelos cheiros. Quando a gente ainda está em estado de árvore é que pode sentir os enleios dos cantos. E enxergar os perfumes do sol. A ignorância que constrói a poesia não é um estado mental – é um ato de sensibilidade. Criar começa no desconhecer.

CULT: A cada tempo surgem novas gírias, novos vocabulários. Na sua opinião, essas gírias deformam a poesia e o idioma ou os enriquecem?

MB: Aceito as gírias com alegria. São maneiras que o povo encontra de brincar com o idioma. No falar cotidiano aceito todas, mas, no escrever, uso o mesmo cuidado que Mestre Aurélio usava. Antes de registrá-las em seus léxicos, o Mestre esperava que o tempo sedimentasse a gíria na alma do povo. Que o tempo provasse que a gíria tinha mesmo que ver com as raízes do povo. Ou se eram gags somente. Sei que, enquanto viveu, Mestre Aurélio dispunha de

equipes de lingüistas nos lugares mais distantes do país, encarregadas de descobrir as gírias que houvessem criado raízes na alma do povo. Só então as dicionarizava. As gírias, quando já sedimentadas na alma do povo, podem servir à poesia como quaisquer outros termos.

CULT: O filme Caramujo-flor, do cineasta Joel Pizzini, mostrou em outra linguagem a sua obra. Qual a sensação de ver a poesia e a vida de Manoel de Barros no cinema? A poesia saiu fortalecida ou enfraquecida frente às câmeras?

MB: Estou certo de que Joel Pizzini quis falar de minha poesia antes que de mim. O filme quer expressar por imagens uma escrita poética. Joel quis dar uma idéia de minha linguagem e não de minha vida. Minha vida não tem nada com os jacarés nos trilhos de uma estação; mas a minha linguagem tem. Um jacaré andando sobre trilhos é tão insólito como renovar as mesmices. Penso que Joel quis mostrar isso. Botou as lesmas lentas e gosmosas dentro de casa. Mas o lugar das lesmas lentas e gosmosas é subindo pelos muros leprentos das casas. O filme tem muito de minha arte e nada de minha vida. Ainda bem.

CULT: O chão, que é objeto freqüente em sua poesia, é também motivo de uma guerra civil na sociedade atual. Para o senhor é legítima a luta do movimento dos trabalhadores sem-terra, MST?

MB: Sim, é legítima a luta dos trabalhadores sem terra. Penso que as terras ociosas devem de ser ocupadas: não pela força física, mas pela força das leis. As terras improdutivas devem ser legitimamente desapropriadas. Para ser bem possuída, a terra precisa de receber o amor e o suor de quem a possui. Precisa de cumprir uma função social. Não sendo assim é esbulho.

CULT: Muito se fala sobre o poeta e pouco sobre a pessoa Manoel de Barros. Para o senhor, a pessoa não é matéria para imprensa? Há um abismo entre esses “Manoéis”?

MB: Sim, absolutamente sim. O que importa, no caso desta entrevista, é o poeta e a sua poesia. Agora eu sou estar no mundo como um ser de linguagem. O outro é um fazendeiro. O fazendeiro produz carne. O poeta produz poemas. O trabalho do fazendeiro é feito a cavalo. O trabalho do poeta é feito a lápis. Enquanto os touros fazem bezerros, os poetas fazem coisas que se desmancham no ar. Sempre acho que na ponta de meu lápis tem um nascimento.