

RESUMO

O trabalho propõe-se a detectar como Manoel de Barros trata um núcleo basilar da composição da arte poética da modernidade: a poesia sobre a poesia. Para tal, haverá uma breve explicação do conceito de modernidade na literatura, em seguida identificar-se-á a metapoesia como um dos modos de criação da literatura moderna e, por último, far-se-á a leitura dos textos do poeta.

ABSTRACT

The purpose of this work is to detect how Manoel de Barros treats a basic nucleus in the composition of the art of modern poetry: the poetry about poetry. There will be a short explanation about Modernity Literature. Soon after, the metapoetry will be identified as one way of the modern literature creation. At last, a reading of some of the poet's texts will be accomplished.

A METAPOESIA EM MANOEL DE BARROS

*Ester Mian da Cruz**

A poesia brasileira do século XX somente pode ser compreendida se observada sob o pensamento erigido da modernidade na ordenação social e artística da sociedade ocidental. Conceito que acata várias interpretações, o sentido da palavra modernidade na literatura não pode ser confundido com o sentido da expressão literatura modernista brasileira surgida cronologicamente em 1922 com a Semana de Arte Moderna, da qual saíram os principais iconoclastas em arte e os renovadores dos conceitos de estética e criação poética que, de uma forma ou de outra, vigoram até hoje.

Este trabalho propõe-se a detectar como Manoel de Barros, poeta que surge na década seguinte à Semana de Arte Moderna, trata um núcleo temático basilar na composição da arte poética da modernidade: *a poesia sobre a poesia*.

Para desenvolver tal atividade, far-se-á primeiramente uma breve explanação do conceito de modernidade na literatura e da lírica dos tempos modernos, e em seguida identificar-se-á a *metapoesia* como um dos modos de criação dessa literatura.

A lírica da modernidade

Diversos estudiosos atribuem à segunda metade do século XIX como o momento do surgimento do estilo lírico que domina até hoje, porque a lírica ocidental dos gregos até o século XIX conservou uma homogeneidade: a de gênero poé-

* Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina, Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual Paulista – São José do Rio Preto, professora responsável pelas disciplinas Língua Portuguesa e Literatura Portuguesa nas Faculdades Integradas Toledo.

tico popular, cuja temática dava voz aos sentimentos do sujeito frente ao amor, à natureza, à vida e à morte. Mas há um momento em que, movidos por diversas transformações sociais e filosóficas, os poetas subvertem os valores, perturbam a linguagem, reelaboram os conceitos estéticos, destruindo qualquer ligação com a tradição, gerando, no dizer de Hugo Friedrich, a lírica do século XX que “*fala de maneira enigmática e obscura.*” (FRIEDRICH, 1991, p. 15)

Em *Estrutura da Lírica Moderna*, Friedrich trata da poesia do século vinte sem deixar de ir às suas fontes: Baudelaire – considerado o iniciador deste modelo de lírica, Rimbaud e Mallarmé, indicando os limites a que a poesia poderia chegar, todos antecedidos pelos ideais da literatura romântica teorizados e explicitados por Novalis e Edgar Allan Poe, mais anteriormente fundamentados por Rousseau e Diderot. Para o autor, a literatura deste século é composta por uma lírica que, por ser obscura, fascina na mesma medida em que desconcerta o leitor. Ao processo de junção da incompreensibilidade com a fascinação denomina *dissonância*; uma tensão que leva à inquietude, sendo aquela um dos objetivos da arte moderna.

Além da obscuridade, o autor encontra outra tensão dissonante, em que formas distintas coexistem, fixando uma arte cujos:

...traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento lingüístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a absurdidade, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico.

(FRIEDRICH, 1991, p. 16)

Traços entendidos como tensões formais, mas que podem ser encontradas também nos conteúdos, já que a poesia não quer ser mais construída como reflexo da realidade ambiente e, quando se volta para ela, a realidade se completa com um significado

diverso do da poesia de outros tempos. A realidade, na poesia, segundo Hugo Friedrich, libertou-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e fez diminuir as diferenças entre a proximidade e a distância, entre o belo e o feio, entre a dor e a alegria, entre terra e céu. Octavio PAZ (1986, p. 261-2), sobre a presença da realidade nas artes anteriores à modernidade, declara:

Un templo maya, una catedral medieval o un palacio barroco eran algo más que monumentos: puntos sensibles del espacio y el tiempo, observatorios privilegiados desde los cuales el hombre podía contemplar el mundo y el trasmundo como un todo. Su orientación correspondía a una visión simbólica del universo; la forma y disposición de sus partes abrían una perspectiva plural, verdadero cruce de caminos visuales: hacia arriba y abajo, hacia los cuatro puntos cardinales. Punto de vista total sobre la totalidad. Esas obras no sólo eran una visión del mundo, sino que estaban hechas a su imagen: eran una representación de la figura del universo, su copia o su símbolo.

A dissonância ainda ocorre porque ao poeta moderno cabe desfazer a idéia generalizada de que a lírica é a linguagem do estado de ânimo, tomando parte dela não mais como pessoa particular, mas como uma inteligência ativa e transformadora, como um operador da linguagem, o qual através de um linguagem perturbadora, de combinações insólitas faz emergir significações de seus textos que até então não podiam relacionar-se com o estético. A língua poética cria um estranhamento, porquanto funda-se em uma sintaxe desconstrutiva reduzida a expressões nominais, muitas vezes, e aplica os mais antigos instrumentos da poesia – a metáfora e a comparação – de maneira renovada. Todos os processos renovadores provocam uma impressão de *anormalidade*.

As *categorias negativas* constituem outra marca desta literatura, que não passa mais a existir para ser ressonância da

sociedade ou um quadro ideal do mundo. Para justificar, além de elencar as características, “*desorientação, dissolução do que é corrente, ordem sacrificada, incoerência, fragmentação, reversibilidade, estilo de alinhavo, poesia despoetizada, lampejos destrutivos, imagens cortantes, repentinidade brutal, deslocamento, modo de ver astigmático, estranhamento...*”, FRIEDRICH (1991, p. 22) cita Dámaso Alonso: “*Não existe, no momento, outro recurso do que designar nossa arte com conceitos negativos.*”

Prosseguindo na busca da definição da lírica moderna, encontra no século XVIII o início de fenômenos literários que se completariam no século seguinte. Rousseau representa a tensão entre a agudeza intelectual e a excitação afetiva que o torna a “*primeira forma radical da ruptura moderna com a tradição.*” (FRIEDRICH, 1991, p. 23). Já, Diderot, é aquele que concede à fantasia uma posição independente, ao tratar do gênio e como ele a desenvolve. A genialidade consiste para ele em um poder visionário que pode desligar-se das regras; o gênio tem o direito de cometer erros, tomado pela fantasia: guia do gênio. Quanto à poesia, para Diderot é um movimento da emoção que permite lançar o homem a extremos.

Para dar continuidade, Hugo Friedrich encontra as idéias de fantasia e de poesia de Rousseau e Diderot, consolidadas no Romantismo alemão, francês e inglês e compila os principais sintomas da estética citada para a consolidação um pouco mais tarde do “*poetar moderno.*” (FRIEDRICH, 1991, p. 27). Ao tratar do Romantismo, indica que nem mesmo aqueles que se negaram aos ideais românticos estiveram separados das suas conquistas e experiências. O gosto pelo duvidoso, pelo sombrio, pela opção da amargura, que eram desprezados ou considerados valor negativo para a civilização antiga e pós-antiga, passam a ser tendências, já a partir dos pré-românticos do século XVIII, desaparecendo da literatura a serenidade tão positivamente valorizada pelos sábios e teólogos. Convergente a tal pensamento, ao buscar as origens da modernidade na arte, Jüngen Habermas, em seu texto, “*A consciência de época da modernidade e a sua necessidade de autocertificação*”, considera o início do século XVIII

como aquele em que se colocam em discussão as normas de beleza absoluta deixadas pelos clássicos, assim se expressando:

*O processo de separação do paradigma da arte antiga é iniciado nos começos do séc. XVIII pela célebre **Querelle des Anciens et des Modernes**. O partido dos modernos insurge-se contra a idéia que o classicismo francês tem de si próprio, assimilando o conceito aristotélico da perfeição ao do progresso tal como este fora sugerido pelas modernas ciências da Natureza. Os “modernos” põem em questão, com argumentos de crítica histórica o sentido da imitação dos modelos antigos, em face das normas de uma beleza absoluta, aparentemente desligada do tempo, elaboram critérios de um belo relativo e condicionado pelo tempo e, dessa forma, articulam a autocompreensão do Iluminismo francês, como um recomeço epocal. (HABERMAS, 1990, p. 19)*

Surge com o Romantismo um sentimento positivo ante a decadência, como origem do insólito, tornando-se o poeta deste tempo um desajeitado diante do mundo burguês; um incompreendido por não repetir as fórmulas ou condutas valorizadas pela *normalidade* social e, neste sentido, a singularidade tomada da anormalidade de Rousseau torna-se programa destas gerações e das seguintes.

A partir de uma classificação estilística e histórica, Donaldo Schüller, no texto “*As raízes da poesia moderna*”, acredita na dívida que os poetas modernos têm para com os simbolistas, porque estes abolem a poesia confessional; substituem a literatura do *eu* pela literatura do *é* e instituem uma poesia que se preocupa com forma e conteúdo, linguagem poética e linguagem prosaica, sintaxe e palavra, ritmo, musicalidade.

Mesmo que não nomeie as correntes a que pertenciam os poetas considerados os iniciadores da literatura moderna, Friedrich indica-os como contemporâneos ao movimento simbolista, não aceitando, entretanto, as tradicionais divisões porque, segundo ele:

Não há necessidade tampouco de levar em consideração os programas e as classificações literárias. Nas histórias da literatura, costuma-se falar de 'simbolismo', fazendo-o extinguir-se em torno de 1900. Em nossa exposição até aqui (capítulo V), temos evitado este conceito escolástico, pois esconde o fato de que os líricos nele compreendidos – principalmente Mallarmé – apresentam características que ainda são do presente, como em Valéry, Guillén, Ungaretti, Eliot, Trakl. Portanto, ou o 'simbolismo' não está morto, ou o conceito define uma tessitura estilística poética de forma totalmente insuficiente, tendo, portanto, de ser substituído pela descrição das particularidades desta tessitura. (FRIEDRICH, 1991, p. 142)

Por não aceitar as tradicionais classificações literárias, constrói o quinto capítulo de *Estrutura da Lírica Moderna*, determinando as nuances das tendências e variantes da estrutura estilística da poesia moderna. Essas tendências serão apenas citadas nesta etapa do trabalho para que, na medida em que se tornarem significativas para a leitura dos poemas, sejam explicadas.

São elas: “ *festa do intelecto*” e “ *derrocada do intelecto*”; o “ *estilo incongruente*”; a “ *nova linguagem*”; a “ *função indeterminada dos determinantes*”; “ *Apolo em lugar de Dionísio*”; “ *dupla reação para com a modernidade e a herança literária*”; “ *desumanização*”; “ *isolamento e angústia*”; “ *obscuridade, hermetismo*”; “ *magia da linguagem e sugestão*”; “ *poesia alógica*”; “ *o absurdo; o humorismo*”; “ *realidade*”; “ *fantasia ditatorial*”; “ *técnica da fusão e metáforas*”.

Metapoesia

A pergunta que a poesia faz sobre si mesma, revelando as suas formas, caracteriza-a como *metapoesia*, marca específica de um dos impulsos da literatura da modernidade que vem da linha Baudelaire-Mallarmé-Valéry, aos quais, segundo Modesto Carone em *Poética do Silêncio*, pode-se acrescentar Novalis e Poe.

Toda *poesia sobre poesia* é uma tentativa de conhecimento do ser que ela é. Há um redimensionamento da arte na realização de tal processo, porque a concepção metalingüística de construção e consciência existe para marcar oposição à concepção de arte como sentimento e expressão.

A função metalingüística na arte literária indica a dessacralização do mito da criação, ao expor o processo de criação artística ao leitor que, hoje, não mais a contempla como “*algo inatingível*”, algo insondável e inspirado pelo poeta, porta-voz de um objeto de privilegiados. Sobre a origem dessa dessacralização da criação, João Alexandre BARBOSA (1978, p. 44), em *A Metáfora Crítica*, reproduz a perspectiva que Walter Benjamin em “*A Obra de Arte Numa Época de Reprodução Mecânica*” toma para interpretar o fenômeno:

Na verdade, o processo de dessacralização que Benjamin vê como essencial no movimento de arte moderna, aquela ‘destruição da aura de suas criações’, por força da própria evolução dos meios de reprodução da civilização industrial, levava inapelavelmente para o plano da reconsideração, da crítica, os instrumentos de que se serviam as artes de representação, nelas, evidentemente, incluindo-se a poesia, a Literatura...

Nesse sentido a poesia torna-se crítica da linguagem e, no nível da recepção, condiciona o leitor ao engajamento, dando-lhe a condição de co-autor. A poesia não é mais um produto final; é articulação de um processo.

Encontrar os estímulos histórico-literários da *poesia sobre a poesia* deve ser tarefa daquele que pretende entendê-la, não somente na sua manifestação concreta, mas também entender por que a literatura fez dela um dos seus mais importantes temas. Há uma tendência no mundo moderno à reflexão de seu próprio funcionamento ou viabilidade, e o discurso artístico não ficaria intocado, pois é atividade articulada e, como tal, possivelmente foi pressionado pela mesma reflexão e inquietação.

Modesto Carone, em *A Poética do Silêncio*, atribui à negação da inspiração no ato criador e a um projeto de lucidez artística, os pontos de cristalização, na poesia contemporânea, do aparecimento da *poesia sobre a poesia* e demonstra que Mallarmé está na base dessa atitude, pois em seus estudos desvincula o “*poeta ideal*” do poeta dos versos fáceis e incoerentes, já que aquele é capaz de construir uma obra com rigor, afastando-se da inspiração.

Se em Mallarmé está a base para a atitude da “*poesia lúcida*” (CARONE, 1979, p. 113), a crítica sobre o *fazer*, na crítica da poesia, a qual acabou por refletir-se no próprio poema, remonta a Edgar Allan Poe e a recepção, por Baudelaire, dela, pois identificado com o poeta-norte-americano, o francês parece ter posto em circulação a crença no domínio do intelecto. Entretanto, entre eles há uma diferença básica, pois há os que pela primeira vez formularam uma nova concepção de linguagem e invenção poética – ponto em que se encontram, entre outros, Novalis, Poe e Baudelaire – e os poetas modernos derivados da vertente mallarméana, ao deslocarem essas cogitações de um plano eminentemente teórico para o espaço interno do poema, absorvendo a dimensão auto-reflexiva por atualizar a crítica da linguagem no próprio organismo verbal que lhe dá existência.

Manoel de Barros

Manoel de Barros editou seu primeiro livro, *Poemas Concebidos sem Pecado*, em 1937, mas somente muito depois alcançou o conhecimento do público e a consagração da crítica. Na década seguinte, saem outras duas obras, *A Face Imóvel* e *Poesias*, que, além de representar o início de um processo particular de compor, ainda indicam as características da poética de vanguarda incorporadas nas composições: o verso funcional, a liberdade formal e técnicas surrealistas.

Mais tarde, não se opondo ao tema dos primeiros livros – o retrato da pacata cidade de Corumbá, descrição de persona-

gens conhecidos na infância, a vida no pantanal – mas, ampliando o seu horizonte poético, inicia uma “*interligação da palavra com a poesia*”¹, demonstrando sua irresistível atração pela palavra, tornando a metapoesia o seu grande tema, construindo uma poética que se auto-referencia, que busca a origem do poético e sua matéria. Surgem desta mudança *Compêndio para uso de Pássaros, Gramática Expositiva do Chão e Matéria de Poesia*, obras nas quais encontram-se os temas que passaram a ser definitivos: a fixação nas coisas, nos pássaros, no chão e no mundo vegetal. Desta fase surge *Matéria de Poesia*, que é um metatexto sobre a poesia. A partir desta escolha pela metapoesia, valse de todos os recursos possíveis para dar à palavra e à criação artística a originalidade que lhe é peculiar. A invenção de palavras, o resgate de expressões da infância, a formação de palavras utilizando os mais diversos recursos da língua fazem-se fortemente presentes, transformando-se em “*poeta de um só tema: a palavra a ser inventada e, com ela, toda a realidade.*”²

Os livros seguintes *Arranjos para Assobio, Livro de Pré-Coisas, O Guardador de Águas, Concerto a Céu Aberto para Solos de Ave, O Livro das Ignorâncias, Livro sobre nada e Retrato do artista quando coisa*, formam a segunda fase de sua produção, período que o define como o poeta do pantanal e ao mesmo tempo do universal; o poeta das coisas ínfimas; da valorização do desprezível para a criação, do que Hugo Friedrich chama de rebaixamento, da formulação de uma poética que assim se define:

*Todas as coisas cujos valores podem ser
disputados no cuspe à distância
servem para a poesia*

Um homem que possui um pente

1 CASTRO, Afonso de. *A Poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância*. Campo Grande: FUCMT-UCDB, 1992. p.11.

2 *Ibidem*, p. 12.

*E uma árvore
Serve para a poesia*

.....
*As coisas que não levam a nada têm grande
importância
Cada coisa sem préstimo tem seu lugar
na poesia ou na geral*

.....
*Tudo aquilo que a nossa
Civilização rejeita, pisa e mija em cima
Serve para a poesia
Os loucos de água e estandarte
Servem demais
O traste é ótimo
O pobre-diabo é colosso!*
..... (MP, 2-3)

A respeito do uso dos temas presos aos limites do chão, Berta WALDMAN (1992, p. 15), no artigo “A poesia ao rés do chão”, comenta:

Essa coerência que tem por base a forte adesão à realidade, recortada miopicamente nos limites do chão, acabará por gerar uma dicção poética de espontânea naturalidade no uso de tons menores, sem grandiloqüência, que leva, no entanto, a simplicidade do requinte.

Na obra de Manoel de Barros a utilização das coisas do chão, da realidade tomada do telúrico, assim como não criam uma arte grandiloqüente, não colocam o poeta como um ser superior que descreve a natureza como um cenário, utilizando um arsenal retórico que coloca o homem em condição mais elevada. O homem aparece descentrado de seu papel de dominação sobre os seres da natureza, nivelado à condição de coisa, submetendo-se a uma ordem geral válida para todos os seres, os quais continuamente transformam-se, em convergên-

cia com o conceito de desumanização, trazido por Friedrich a partir de ensaio de Ortega y Gasset, do qual encontra-se:

Esta se manifesta no abandono de estados sentimentais naturais, na inversão da ordem hierárquica, antes válida entre objeto e homem, deslocando agora o homem para o degrau mais baixo e na representação do homem partindo de um prisma que o faz parecer o menos possível com um homem. (ORTEGA y GASSET, apud FRIEDRICH, 1991, p. 169)

A palavra poética de Manoel de Barros trata de um

...mundo deveniente, em que a metamorfose, a morte e a vida constituem a origem e a vida de todos os seres, da harmonia perene das coisas, um mundo que se transforma continuamente em suas virtualidades.³ (ORTEGA y GASSET apud FRIEDRICH, 1991, p. 130)

Outra essencial marca da poética de Manoel de Barros é a defesa da necessidade de abandonar a inteligência para o entendimento através do ser as coisas, a fim de torná-las matéria de poesia: “*Para entender nós temos dois caminhos: o da/sensibilidade que é o entendimento do corpo; e o da/inteligência que é o entendimento do espírito./ Eu escrevo com o corpo/ Poesia não é para compreender, mas para incorporar/ Entender é parede: procure ser uma árvore.*”⁴, ou ainda, “*Poeta é o ente que lambe as palavras e depois se alucina.*”⁵

Poesia, s.f
Raiz de água larga no rosto da noite
Produto de uma pessoa inclinada a antro

3 ORTEGA y GASSET apud FRIEDRICH, 1991, p. 130.

4 BARROS, Manoel. *Arranjos para Assobio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. p. 29.

5 BARROS, Manoel. *O Guardador de Águas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

*Remanso que um riacho faz sob o caule da manhã
Espécie de réstia espantada que sai pelas
frinchas de um homem
Designa também a armação de objetos lúdicos
com emprego de palavras imagens cores sons
etc. geralmente feitos por crianças pessoas
esquisitas loucos e bêbados.*⁶

Além da matéria da poesia vir explícita (as coisas do chão a compõem), além de ser necessário abandonar a inteligência para ser as coisas, há uma outra muito importante característica na poesia de Manoel de Barros que é a de propor uma estética em cuja linguagem apareça uma “língua errada”: “(...) *Para voltar à infância, os poetas precisariam também de reaprender a errar a língua...*”⁷.

Em *O Guardador de Águas* encontra-se a metapoesia como tema em:

*O sentido normal das palavras não faz bem ao poema.
Há que se dar um gosto incasto aos termos.
Haver com eles um relacionamento voluptuoso.
Talvez corrompê-los até a quimera.
Escurecer as relações entre os termos em vez de
aclará-los. Não existir mais reis nem regências.
Uma certa luxúria com a liberdade convém.*

Para um mundo em constantes metamorfoses, é preciso criar uma linguagem que não seja conceitual, lógica e sem vigor e, para isso, Manoel de Barros cria uma poética em que o sentido normal das palavras desaparece: “*O sentido normal das palavras não faz bem ao poema. / ... / Uma certa luxúria com a liberdade convém*”. Deseja uma linguagem em que haja um *relacio-*

6 BARROS, op. cit., p. 35, nota 4.

7 Idem, p. 56, nota 5.

namento voluptuoso com os termos, um relacionamento entre o criador e a palavra que seja livre e que tenha o gosto do impuro, em que se corrompam as palavras, em que sejam levadas à condição de incoerentes, tornando-as quimeras, pois estão-se escurecendo as relações entre os termos.

E porque propõe dar um “*gosto incasto*” aos termos, dispõe-se a uma agramaticalidade como norma para fugir ao padrão rígido da língua e do bem falar e, ao sugerir tal processo, sugere a liberdade a fim de fortalecer a linguagem e, ainda neste sentido, “*Não existir mais reis nem regências*”, tornando a criação independente da lógica, da norma ou qualquer outro processo determinador.

Na medida em que propõe uma palavra diferente, que se origine da terra, da lama, que nasça corrompida, Manoel de Barros corresponde a uma tendência da lírica moderna definida em *Estrutura da Lírica Moderna*, já que organiza a sua literatura com uma linguagem radicalmente diversa da comum, a qual “*associada aos conteúdos obscuros, gera perturbação*”, ou ainda:

A língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado. O vocabulário usual aparece com significações insólitas. Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas liricamente. A sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas. (FRIEDRICH, 1991, p. 17-8)

No segundo metapoema escolhido, a palavra é o problema a ser discutido. Percebe-se que não é motivo de descanso; é, sim, um problema a ser resolvido – um prazeroso problema, é claro, já que constitui o conjunto poético do autor – sem que haja implicada uma necessidade de tratamento formal ou racional. Há sim um reforço daquela condição de alogicidade e de uma relação emotiva com a palavra.

*Há quem aceite a palavra a ponto de osso, de oco;
 ao ponto de ninguém e de nuvem.
 Sou mais a palavra com febre, decaída, fodida, na sarjeta.
 Sou mais a palavra ao ponto de entulho.
 Amo arrastar algumas no caco de vidro, envergá-las pro
 chão corrompê-las,
 até que padeçam de mim e me sujem de branco.
 Sonho exercer com elas o ofício de criado:
 usá-las como quem usa brincos.⁸*

O poema expressa a preferência do eu compositor pela palavra em estado de decadência, putrefata e que esteja pronta para uma mudança, pois o poeta quer dar-lhes novo sentido; quer que, renascidas do chão, sujem-no de branco, tornando-se impiedoso para arrancar o insignificante, o esconso como condição do renascer, da ressurreição com novos e originais sentidos.

Representando um esvaziamento semântico, aparecem nos dois primeiros versos: “*palavra a ponto de osso*”, “*de oco*”, “*ao ponto de ninguém*”, “*nuvem*”, em oposição a “*palavra com febre*”, “*decaída*”, “*fodida*”, “*ao ponto de entulho*” que fazem do poema um repositório de destroços e inutilidades, mas através dos quais opera-se simbolicamente a passagem cíclica da morte à vida. O desgaste com a palavra bela, não interessa, porque é de ninguém ou fluida como nuvem.

Em *Retrato do artista quando coisa*, editado em 1998, Manoel de Barros, embora tenha, como o próprio título denuncia, criado um conjunto de poemas que tematizam a coisa, ou, mais propriamente, a transformação do poeta em coisa, ainda tem como marca fundamental de seu trabalho a *poesia sobre poesia*. Para exemplificar a transformação do ser-poeta em coisa, há o seguinte texto, entre tantos que poderiam ser recolhidos:

*Sentado sobre uma pedra estava o homem
 desenvolvido a moscas.*

⁸ BARROS, op. cit., p. 20, nota 4.

*Ele me disse, soberano:
 Estou a jeito de uma lata, de um cabelo, de um cadarço.
 Não tenho mais nenhuma idéia sobre o mundo.
 Acho um tanto obtuso ter idéias.
 Prefiro fazer vadiagem com letras.
 Ao fazer vadiagem com letras posso ver quanto
 é branco o silêncio do orvalho.*

Além de trazer uma característica da literatura de Manoel de Barros, já apresentada: a do homem que pretende desligar-se da razão, do conhecimento, da ordem lógica e condicionante, neste poema encontra-se explicitada a condição do homem-coisa: “*Sentado sobre uma pedra estava o homem / desenvolvido a moscas*” ou mais especificamente: “*Estou a jeito de uma lata, de um cabelo, de um cadarço.*” Para criar a atmosfera do insólito, do inesperado, na perspectiva da plena liberdade criadora, utiliza-se de “*dois tipos de cristalizações de palavras*” (CASTRO, 1992, p. 144): arquissemas e gags.

Para Manoel de Barros, arquissemas são palavras ancestrais que poderosamente comandam o subterrâneo de seu ser. No texto encontramos: pedra, moscas, orvalho que são palavras pertencentes ao mundo natural, do pantanal. Já gags são verdadeiras piadas ou anedotas de poesia; são exercícios de linguagem em que está presente a intuição fantástica: “*gags – são alegres sandices cometidas com imagens. Eu faço gags com as palavras.*”⁹

São exemplos de gags: “*O corgo à beira de um menino*”, “*Um trevo assumiu a tarde*”, que no texto aparecem desta maneira: “[...] *estava o homem/ desenvolvido a moscas.*”; “[...] *posso ver quanto/ é branco o silêncio do orvalho.*”

O último poema do livro *Retrato do artista quando coisa* é também o último do poeta a ser lido. Embora sendo o décimo segundo da segunda parte de uma obra cujos poemas não têm título, este aparece acompanhado da palavra “*Apêndice*”.

9 BARROS, Martha. Com o Poeta Manoel de Barros. (Entrevista republicada) In: *Gramática Expositiva do Chão (Poesia quase toda)* Manoel de Barros. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1992, p. 312.

1. *Ninguém consegue fugir do erro que veio.*
2. *Poema é lugar onde a gente pode afirmar que o delírio é uma sensatez.*
3. *A limpeza de um verso pode estar ligada a um termo sujo.*
4. *Por não ser contaminada de contradições a linguagem dos pássaros só produz gorjeios.*
5. *O início da voz tem formato de sol.*
6. *O dom de esculpir o orvalho só encontrei na aranha.*
7. *Pelos meus textos sou mudado mais do que pelo meu existir.*
8. *Não é por fazimentos cerebrais que se chega ao milagre estético senão que por instinto lingüístico.*
9. *Sabedoria pode ser que seja ser mais estudado em gente do que em livros.*
10. *Quem se encosta em ser concha é que pode saber das origens do som. (p. 81)*

Nesse texto presentificam-se algumas das idéias sobre a poesia em Manoel de Barros. O “delírio”, a “sujeira do verso”, “a linguagem dos pássaros”, “instintos lingüísticos” são índices da poesia alógica que se quer transportar para o meio dos sonhos em que a expectativa é o poder mágico de ir além do mundo conhecido, dos limites do racional ou do imaginável. Os *gags* é que proporcionam esta alogicidade e dão o tom criativo e original ao texto: “*Por não ser contaminada de contradições a / linguagem dos pássaros só produz gorjeios.*”; “*O dom de esculpir o orvalho só encontrei / na aranha.*”; “*Quem se encosta em ser concha é que pode / saber das origens do som.*” Esses *gags* também são importantes no conjunto de significados do texto porque todos fazem a associação de homem-natureza e coisas do mundo-natureza, dando a esses elementos a superioridade da condição de apenas ser, situação em que não há contradição (a linguagem humana se contradiz), em que o ato de esculpir (atividade humana) é praticado por uma aranha, e também a mais insólita das imagens; alguém encostar-se em ser concha, sen-

do a última freqüente, pois o poeta muitas vezes escreve com o corpo, metamorfoseia-se na busca de ser algo da natureza, uma coisa qualquer para ir às origens dos sons, do poético. Portanto, a alogicidade, o animismo, as impurezas e as coisas que se transformam graças às metamorfoses, sintetizam o texto.

Referências Bibliográficas

- BARBOSA, João Alexandre. **A Metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BARROS, Manoel. **Arranjos para assobio**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- _____. **Matéria de poesia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- _____. **O guardador de águas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- _____. **Retrato do artista quando coisa**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- BARROS, Martha. Com o poeta Manoel de Barros. In: **Gramática expositiva do chão – poesia quase toda**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- CARONE, Modesto. **A poética do silêncio**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CASTRO, Afonso. **A poética de Manoel de Barros: A linguagem e a volta à infância**. Campo Grande: FUCMT – UCDB, 1992.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- HABERMAS, Jürgen. **Discurso filosófico da modernidade**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.
- PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. 3. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- WALDMAN, Berta. A poesia ao rés do chão. In: **Gramática Expositiva do Chão – poesia quase toda**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.