

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS – UFSCar
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

VIVIANE DE CÁSSIA DUARTE FERRARI

**O primeiro Manoel de Barros
e o aprendizado poético**

SÃO CARLOS – SP

MAIO DE 2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS – UFSCar
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

VIVIANE DE CÁSSIA DUARTE FERRARI

**O primeiro Manoel de Barros
e o aprendizado poético**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura (PPGLit), na linha de pesquisa Literatura, História e Sociedade da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre. Orientador: Prof. Dr. Wilton José Marques.

SÃO CARLOS – SP

MAIO DE 2014

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**


F375pm Ferrari, Viviane de Cássia Duarte.
O primeiro Manoel de Barros e o aprendizado poético /
Viviane de Cássia Duarte Ferrari. -- São Carlos : UFSCar,
2014.
89 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São
Carlos, 2014.

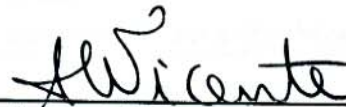
1. Poesia. 2. Barros, Manoel Wenceslau Leite de, 1916-
2014. 3. Modernidade. 4. Rupturas. 5. Permanências. I.
Título.

CDD: 401 (20^a)


**BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE
Viviane de Cássia Duarte Ferrari**



Prof. Dr. Wilton José Marques
Orientador e Presidente
UFSCar

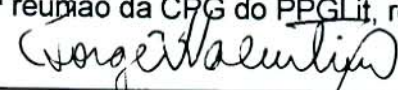


Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente
Membro externo
UNESP/Araraquara



Prof. Dr. Wilson Alves Bezerra
Membro interno
UFSCar

Submetida à defesa pública em sessão realizada em: 16/05/2014.
Homologada na 41ª reunião da CPG do PPGLit, realizada em 03/07/2014.



p/ Prof. Dr. Wilton José Marques
Coordenador do PPGLit

Prof. Dr. Jorge V. Valentim
VICE-COORDENADOR
DO PPGLit

Fomento: CAPES defesa de nº 12



*Tenho um livro sobre águas e meninos.
Gostei mais de um menino que carregava água na peneira.
A mãe disse que carregar água na peneira
Era o mesmo que roubar um vento e sair correndo com ele
para mostrar aos irmãos.
A mãe disse que era o mesmo que catar espinhos na água
O mesmo que criar peixes no bolso.
O menino era ligado em despropósitos.
Quis montar os alicerces de uma casa sobre orvalhos.
A mãe reparou que o menino gostava mais do vazio do
que do cheio.
Falava que os vazios são maiores e até infinitos.
Com o tempo aquele menino que era cismado e esquisito
Porque gostava de carregar água na peneira
Com o tempo descobriu que escrever seria o mesmo que
carregar água na peneira.
No escrever o menino viu que era capaz de ser noviça,
monge ou mendigo ao mesmo tempo.
O menino aprendeu a usar as palavras.
Viu que podia fazer peraltagens com as palavras.
E começou a fazer peraltagens.
Foi capaz de interromper o voo de um pássaro botando
ponto no final da frase.
Foi capaz de modificar a tarde pondo uma chuva nela.
O menino fazia prodígios.
Até fez uma pedra dar flor!
A mãe reparava o menino com ternura.
A mãe falou: Meu filho, você vai ser poeta.
Você vai carregar água na peneira a vida toda.
Você vai encher os vazios com as suas peraltagens.
E algumas pessoas vão te amar por seus despropósitos.*

(Manoel de Barros, O menino que carregava água na peneira)

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a Deus, aos meus pais, irmãos e amigos, que me apoiaram e ajudaram em mais essa caminhada, não me permitindo desistir, apesar das dificuldades. Também agradeço a todos os professores do PPGLit e em especial ao Prof. Dr. Wilton José Marques pelos ensinamentos, orientações e paciência.

DUARTE, Viviane de Cássia. *O primeiro Manoel de Barros e o aprendizado poético*. São Carlos: UFSCar, 2014. Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura.

RESUMO

O problema que se articula neste trabalho é o de perceber como o poeta mato-grossense Manoel de Barros se faz moderno logo no início de sua carreira, quando publicou as obras *Poemas concebidos sem pecado* (1937) e *Face imóvel* (1942). Para identificar tal questão, fundamentar-se-á primeiro em uma síntese geral dos temas e do estilo barreano, em seguida, far-se-ão análises interpretativas de alguns poemas de ambos os livros, a fim de observar se os aspectos hodiernos apresentados como marcas na sua poesia já se manifestavam desde o início de sua escritura e se ocorreram alterações nesses traços ao longo de suas criações literárias. Dessa forma, averiguar-se-ão os elementos norteadores de sua poesia primeira, com vistas a estabelecer relações entre seu projeto poético inicial e o restante de suas obras. Essa abordagem interpretativa e comparativa contribuirá para a compreensão da importância das duas primeiras produções na carreira escritural do poeta, além de revelar características e afinidades da sua lírica anticonvencional. Partindo, como se viu aqui, tanto da recorrência de alguns temas quanto de algumas peculiaridades do estilo barreano, é possível visualizar vários sinais de modernidade que, por sua vez, colaboraram para singularizar sua poética.

Palavras-chave: Poesia, Manoel de Barros, modernidade, rupturas, permanências.

ABSTRACT

The problem articulated in this work is to understand how the mato-grossense poet Manoel de Barros has been produced a modern poetry since the start of his career, when he had published the books *Poemas concebidos sem pecado* (1937) e *Face imóvel* (1942). To identify such a question, it will support, first in an overview of the barreano themes and stile, following, it will be done interpretative analysis of some poems from both books, in order to see if the modern aspects presented as marks on his poetry have already appeared since the beginning of his writings and if changes occurred in these traits throughout his literary creations. Thus, this research will verify the guiding-up elements of his first poetry, in order to establish relations between his initial poetic project and the rest of his works. This interpretative and comparative approach will contribute to the understanding and affinities of his unconventional lyrical. As it was seen here, both the recurrence of certain themes and some peculiarities of barreano style, it can show various signs of modernity which, in turn, helped to single out his poetics.

Keywords: Poetry, Manoel de Barros, modernity, ruptures, permanencies.

SUMÁRIO

Introdução.....	8
Capítulo 1 - A poesia de Manoel de Barros.....	12
<i>O reconhecimento</i>	12
<i>Temas recorrentes</i>	17
<i>Estilo – poesia é armação de palavras</i>	25
<i>O problema</i>	36
Capítulo 2 - O início da poesia de Manoel de Barros.....	39
<i>Poemas concebidos sem pecado (1937)</i>	39
Capítulo 3 - Uma obra singular	57
<i>Face imóvel (1942)</i>	57
Capítulo 4 - Conclusão	75
<i>Temas recorrentes</i>	75
<i>O estilo moderno</i>	80
<i>Considerações finais</i>	85
Bibliografia.....	86
Bibliografia consultada.....	86

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem por objetivo reconhecer o projeto poético do escritor Manoel de Barros a partir de comparações das particularidades estéticas de suas duas primeiras obras, *Poemas concebidos sem pecado* (1937) e *Face imóvel* (1942), com o restante de suas composições, publicadas de 1956 até 2010. Nessa perspectiva, faz parte da estratégia deste trabalho considerar as relações entre o primeiro Barros e os demais, ou seja, os outros “Manoéis” que surgiram ao longo de sua carreira, a fim de estabelecer seu estilo literário.

Desse modo, o primeiro capítulo “A poesia de Manoel de Barros” foi, inicialmente, pensado em função de quatro ensaios, “O reconhecimento”, “Temas recorrentes”, “Estilo – Poesia é armação de palavras” e “O problema”. No primeiro ensaio serão discutidas breves considerações críticas recebidas, desde o início de sua escritura até a época do seu reconhecimento no contexto literário. A partir dessas constatações, ter-se-á consolidado a visualização da recepção crítica de sua poesia (no período referendado acima). Também, serão apresentados alguns fatores que influenciaram tanto no seu anonimato como na sua notoriedade. Já em “Os temas recorrentes”, há uma descrição a respeito dos conteúdos encontrados em seus poemas. Tecer-se-á brevemente acerca da metapoesia, da autobiografia, dos seres e coisas ínfimas, das pessoas marginalizadas, dos acontecimentos banais do cotidiano e da natureza pantaneira, com o propósito de explorar seus principais norteadores. Buscar-se-á o modo como esses elementos são abordados nos poemas e os efeitos de expressão que produzem, já que Barros desloca os conteúdos da normalidade e opera uma nova ordem de construção, evadindo a realidade e edificando um espaço fantasioso. No fragmento “O estilo barreano”, serão observados seus recursos estilísticos e sua linguagem experimental, baseada em rupturas dos princípios estéticos tradicionais. E, por fim, em “O problema”, serão apresentados os objetivos determinados com esse trabalho e a justificativa que o motivou. Além disso, será mostrada a importância dessa pesquisa para a configuração da visão geral da proposta estética barreana.

Nos próximos capítulos, segundo e terceiro, a pesquisa será centrada na leitura das duas primeiras obras do poeta, *Poemas concebidos sem pecado* (1937) e *Face imóvel* (1942). Esse *corpus* foi selecionado de acordo com a intenção deste trabalho, ou

seja, a compreensão do primeiro Manoel de Barros, baseada na investigação das rupturas e das permanências do seu processo de criação. Outrossim, o próprio poeta confessa, em entrevista a José Castello, que considera o seu primeiro livro o melhor e que tudo que escreveu depois vem dele.¹ *Poemas concebidos sem pecado* (1937) é a infância poética de sua arte, assim, essa composição funciona como uma fonte de marcas que o acompanham por toda sua escritura, influenciando na configuração do seu estilo. Já *Face imóvel* (1942) é considerado um livro que rompe com alguns aspectos de sua poesia, à vista disso, necessita de um debruçamento de olhar sobre seus principais aspectos, com disposição para investigar sua singularidade em relação às outras obras.

A nomeação “o primeiro Manoel de Barros” se estabelece devido à diferenciação estabelecida entre as duas primeiras obras e o restante do seu fazer poético. Percebe-se que, a partir da terceira obra *Poesias* (1956), o escritor já estabelece temas e um estilo que perduram por toda sua criação. Nessa perspectiva, acredita-se que o estudo do primeiro Barros em relação aos “outros” resultará em um entendimento mais aprofundado sobre sua primeira elaboração estética, que inspirou o modo como o poeta criou seu universo da linguagem.

No segundo capítulo, focar-se-ão em estudos sobre alguns poemas da obra *Poemas concebidos sem pecado* (1937), a fim de caracterizá-la. Tal pesquisa contará com análises interpretativas das formas e dos conteúdos dessas produções, visto que esse tipo de estudo contribuirá para o esclarecimento das concepções de mundo, de homem, de arte e, principalmente, de poesia do escritor. Outro aspecto importante deste trabalho é a compreensão dos diálogos que a escrita barreana estabelece com outros textos, outras manifestações artísticas e outros movimentos estéticos. Assim, vislumbrar-se-á como esses diálogos acontecem, isto é, de que forma o poeta conversa com esses “textos”, quais os limites dessas relações e quais as “funções” desses diálogos em sua poesia. Embora esta pesquisa esteja centrada na análise interpretativa dos aspectos intrínsecos da linguagem poética barreana, também serão abordados os elementos biográficos do poeta, o contexto histórico, social e cultural da sua vivência, e os movimentos estéticos que influenciaram seu projeto poético. Acredita-se que a partir da relação desses princípios norteadores será compreendido o processo de formação do

¹ Entrevista concedida a José Castello. Disponível em:
<www.jornaldepoesia.jor.br/castel11.html> Acesso em: 21/09/2013.

poeta, ou seja, o modo como Manoel de Barros os articulou com sua concepção de poesia.

Em relação ao terceiro capítulo, avançar-se-á um pouco mais na obra barreana, pois serão analisados poemas do segundo livro *Face Imóvel* (1942). Os objetivos denominam-se similares aos do segundo capítulo. Dessa forma, também serão pesquisados e relacionados os princípios estéticos e conteudísticos da sua produção com o restante de suas composições poéticas. Tanto o segundo como o terceiro capítulo abordarão a diferenciação entre os recursos estilísticos e as temáticas encontradas nessas duas primeiras obras, com vistas a estabelecer a relação entre elas.

Partindo dessas observações, foi composto o quarto capítulo, no qual se pretende trazer à tona os diálogos estabelecidos entre as duas primeiras obras barreanas e o restante de suas produções. Dessa forma, objetiva-se aprofundar o conhecimento sobre os primórdios da sua concepção poética, além de auxiliar na dedução de algumas escolhas e afinidades literárias do poeta, que motivaram os princípios permanentes e determinantes do seu processo de criação. A partir desses postulados analisados, mostrar-se-á como Barros relacionou a poesia, a vida e o mundo, e os ressignificou de acordo com a sua percepção e vidência de arte.

CAPÍTULO 1

A POESIA DE MANOEL DE BARROS

O reconhecimento

A lírica do poeta Manoel de Barros despontou na Literatura Brasileira no final dos anos de 1980, época em que foi reverenciada em jornais e revistas, por críticos como Millôr Fernandes, Fausto Wolff e Antônio Houaiss. Essa legitimação pela crítica significou o reconhecimento da qualidade estética de sua arte, pois já publicara desde a década de 1930. Mesmo com diversas obras escritas, Manoel de Barros viveu por muitos anos no anonimato. Responsabilizou esse silenciamento a dois fatores: primeiro, a personalidade introspectiva, que não contribuiu na disseminação do seu trabalho. O próprio poeta se considera uma pessoa muito tímida, que não gosta de aparecer em público. A esse respeito, afirma: “meu isolamento literário já existia, mesmo vivendo nos grandes centros. Ele é fruto das sem-graceiras do meu temperamento”². O segundo fator é o “destroncamento” da linguagem, ou seja, a inabitualidade dos desvios lexicais, semânticos e sintáticos dos seus poemas. Sobre isso, o lírico declara: “sempre achei a linguagem destroncada mais bela que a comum. E sei que isso foi a causa de meu tardio reconhecimento”³.

Apesar de publicar seu primeiro livro em 1937, as notícias em jornais sobre a sua poesia somente começaram a aparecer discretamente em 1942, com o lançamento da obra *Face Imóvel*. Essas apreciações críticas eram bem sucintas e sem análises interpretativas aprofundadas, embora já apontassem como marca comum a modernidade de sua linguagem poética. Após a escrita dessa última produção, Manoel de Barros permaneceu quatorze anos sem publicar, só retornando ao meio literário em 1956, com a obra *Poesias*.

Na década de 1960, o escritor mato-grossense recebeu o “Prêmio Orlando Dantas”, com o livro *Compêndio para o uso dos pássaros* (1960), considerada a melhor

² FILHO, Andrade G. Uma palavra amanhece entre aves. In: BARROS, M. de. *Gramática Expositiva do Chão (Poesia quase toda)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1992, p. 318.

³ Entrevista concedida a Bosco Martins. Disponível em:
< www.cronopios.com.br/site/poesia.asp?id=3726 > Acesso em: 19/12/2012.

obra do gênero da poesia. Com isso, tornou-se mais visível no meio literário, uma vez que esse reconhecimento apareceu em alguns jornais, principalmente os de Campo Grande e do Rio de Janeiro. Essas críticas e apresentações foram escritas por nomes como Santos Moraes, Heráclio Salles, Walmir Ayala e Paulo César de Araújo, entretanto, ainda não apresentavam uma apreciação considerável sobre seu trabalho.

Apenas na década de 1970, críticos como Lago Burnett, Ismael Cardim, Abdias Lima, José Couto Vieira Pontes, entre outros, iniciaram uma análise mais detalhada de sua poesia, observando sua originalidade. O estereótipo de modernista permaneceu, como demonstrou o crítico Cardim em seu comentário, que afirmava que a linguagem barreana assinalava a semelhança da irreverência de Oswald de Andrade e do tom de Guimarães Rosa.⁴ Corroborando com essa particularidade, o crítico Vieira Pontes asseverou que Barros era contrário às formas e expressões exauridas, além de criar novos sentidos e novos campos semânticos.⁵ Apesar desses indícios de elucidações pela crítica, não havia ainda uma disseminação em níveis nacional e internacional sobre suas composições poéticas como ocorreu uma década depois.

Finalmente, em 1980, o poeta foi aclamado pelo seu trabalho, recebendo *status* de poesia canônica por estudiosos literários famosos como Ênio Silveira, Millôr Fernandes e Antônio Houaiss, que passaram a tecer juízos mais criteriosos sobre sua arte. Nessa direção, Silveira evidenciou que Barros, por meio das coisas simples, conseguiu transcender o mundo e recriá-lo ao seu olhar poético;⁶ Fernandes salientou a falta de manifestação da mídia e da crítica especializada sobre sua poesia⁷; e Houaiss o qualificou como um criador de palavras, dono de uma linguagem inaugural.⁸ O próprio escritor confessou que parte do seu êxito foram as recomendações de sua poesia por essas grandes figuras do contexto literário brasileiro. Suas opiniões serviram como mediação entre sua obra de arte e o seu leitor:

[...]. 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 Cardim, ao Antônio João, ao Fausto Wolff que

⁴ CARDIM, Ismael *apud* BÉDA, Walquíria Gonçalves. *O inventário bibliográfico sobre Manoel de Barros ou "Me encontrei no azul de sua tarde"*. 2 v. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada)- Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista - UNESP, Assis, 2002, p. 78.

⁵ PONTES, José Couto Vieira *apud* BÉDA, Walquíria Gonçalves, *ibidem*, p. 79.

⁶ SILVEIRA, Ênio *apud* BÉDA, Walquíria Gonçalves, *ibidem*, p. 81.

⁷ FERNANDES, Millôr *apud* BÉDA, Walquíria Gonçalves, *ibidem*, p. 86.

⁸ HOUAISS, Antonio *apud* BÉDA, Walquíria Gonçalves, *ibidem*, p. 105.

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.⁹

Há também as contribuições de outros críticos como Margarida Galeano, Clóvis Assumpção, José Fernandes, Dora Figueiredo Ribeiro, Sérgio Medeiros, Paulo Vilara, Ricardo Brandão, Fernando Gabeira, Albana Nogueira, Waldomiro Vallezi, Cora Ronái, Sérgio Rubens Sossélla, Thaís Costa, Levindo Dias, João Antônio, Diana Aragão, Rui Nogueira, Gualter Mathias Neto, Goiandira Camargo, Orlando Antunes Batista, Luiz Turiba, Lúcia Castello Branco, Paulinho Assunção, Geraldo Carneiro, Otto Lara Resende, José Maria Cançado, Torquato Neto, Berta Waldmann, Carlos Drummond de Andrade e muitos outros. Esses autores apontavam diversos aspectos da poesia barreana, ora marcas comuns acordadas por uma maioria de críticos, ora especificidades que singularmente cada um era capaz de perceber. De maneira geral, na década de 1980, o estilo do poeta Manoel de Barros foi definido por uma matéria-prima composta de seres pantaneiros; por uma linguagem *nonsense* e incomum; por formas desregradas e por imagens sinestésicas e inusitadas. Esses aspectos davam vida a uma poesia que transcendia o regionalismo e o cotidiano comum tanto da linguagem como da realidade.

Além das recomendações dos críticos, outros aspectos também contribuíram para a notoriedade do poeta, como o filme *O inviável anonimato do caramujo-flor*, de 1987, de Joel Pizzini, pois além de ter sido premiado e contar com um elenco de famosos como, Ney Matogrosso, Tetê Espíndola, Aracy Balabanian e Rubens Correia, mostrava a poesia barreana por outro viés, numa linguagem cinematográfica, aumentando o número de admiradores de sua arte. A pesquisadora Kelcilene Grácia-Rodrigues afirma que “o filme *Caramujo-flor* revela o itinerário de Barros, experimentando o cinema em sua poesia por meio de uma *collage* de fragmentos sonoros e visuais”.¹⁰

Outro fator citado por Grácia-Rodrigues foi o periódico espanhol *El Paseante*, que publicou um artigo concedendo a Manoel de Barros grande destaque.¹¹ A crítica Berta Waldman comentou que após a divulgação da poesia barreana em um periódico internacional, a crítica nacional começou a contemplá-la com outros olhares, isto é, legitimando-a como uma lírica de qualidade literária. Ainda segundo Waldman, a

⁹ GODÓI, Heloisa e CÂMARA, Ricardo. Cult. Entrevista: Manoel de Barros. In: Revista Brasileira de Literatura. Vol. 15, outubro de 1998, p. 5 a 9.

¹⁰ GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e Guimarães Rosa*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, campus de Araraquara, 2006, p. 32.

¹¹ Idem.

valorização dos padrões críticos estrangeiros é uma característica comum da crítica especializada e da mídia brasileira.¹²

Ademais, conforme informa o pesquisador Antonio Francisco de Andrade Júnior, Barros concedeu uma entrevista à revista brasileira *Bric-a-Brac*, que também lhe rendeu atenção, pois era especializada em poesia brasileira e apresentou o escritor de forma destacada como um furo do jornalismo cultural.¹³

Outra contribuição importante foram as inúmeras premiações. Barros chegou a receber o *Prêmio Jabuti* de poesia por dois anos, em 1989, com a obra *O guardador de águas* e, em 2002, com *O fazedor de amanhecer*; ganhou o *Prêmio Nacional de Literatura do Ministério da Cultura*, em 1998, pelo conjunto de obras e também conquistou o *Prêmio Academia Brasileira de Letras*, em 2000, com o livro *Exercício de ser criança*, entre vários outros.

Nesse mesmo caminho de valorização do seu trabalho, encontram-se dois outros motivos excêntricos: a telenovela *Pantanal* e os movimentos de preservação da natureza surgidos no final de 1980 e início de 1990. O primeiro, aludido por Andrade Júnior, revolucionou e valorizou o cenário pantaneiro e tudo o que pertence a ele. Fato que reflete na intensa promoção da mídia impressa e televisiva dessa região e nas vendas do mercado editorial que se aproveitou do que estava em moda. O segundo motivo traz os movimentos de proteção ao meio ambiente, que tiveram início na década de 1980, desencadeados graças aos efeitos arrasadores da relação homem e natureza.¹⁴ O crítico Alfredo Bosi confirma essa declaração, comentando que: “Conhecida por poucos durante longo tempo, a obra de Manoel de Barros só alcançou o êxito que merece depois que sopraram também no mundo acadêmico os ventos da ecologia e da contracultura”.¹⁵

Devido às marcas de uma poesia aparentemente regionalista, muitos leitores de Barros o rotularam como um poeta da natureza, que se expressa sobre os animais e a vegetação pantaneira. A respeito de ser confundido como um representante do Pantanal, o escritor explica: “[...] é preciso evitar o perigo de uma degustação contemplativa dessa natureza, [...]”.¹⁶ E se defende:

¹² BERTA Waldman, *apud* ANDRADE JÚNIOR, Antonio Francisco de. Manoel de Barros: O apogeu do chão. *Ao Pé da Letra* (UFPE), v. 5, p. 3-4, 2003.

¹³ *Ibidem*, p. 4.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 36. ed. São Paulo: Cultrix, 1996, p. 488.

¹⁶ BARROS, *op. cit.*, p. 315.

A expressão poeta pantaneiro parece que me quer folclórico. Parece que não contempla meu esforço linguístico. A expressão me deixa circunstanciado. Não tenho em mente trazer contribuição para o acervo folclórico do Pantanal. Meu negócio é com a palavra [...].¹⁷

De modo geral, essas informações nos levam a crer que o poeta foi reconhecido pelo seu público-leitor graças a fatores tanto internos como externos à sua obra. A passagem do anonimato à notoriedade foi promovida devido às mudanças ocorridas na literatura e na sociedade, que acabaram rompendo ou transformado as estéticas consolidadas e criando, com isso, espaços para que outras pudessem ser incorporadas ao panorama artístico estabelecido, engrenando o processo evolutivo da arte.

Para estarmos cientes da importância de Barros em nossa literatura, Grácia-Rodrigues informa que:

A partir de 1988, a produção literária de Manoel de Barros tem sido regularmente divulgada pela imprensa periódica. Muitos artigos enfatizam os traços mais relevantes da biografia do poeta, a tendência em privilegiar os seres ínfimos do pantanal sul-mato-grossense e o inusitado trabalho com a linguagem. Estudos acadêmicos tentam desvendar essa poética instigante e os pesquisadores explicitam o trabalho artístico que preside a composição dos versos do poeta pantaneiro. As resenhas jornalísticas ressaltam, de modo geral, a inovação linguística que permeia as obras de Manoel de Barros. As pesquisas acadêmicas discorrem, entre outros aspectos, sobre os processos de construção de imagens, o léxico, a fragmentação discursiva, a “poética do insignificante” e a metalinguagem.¹⁸

Como foi afirmado, a década de 1980 foi de extrema importância para sua aclamação, tanto que a editora Civilização Brasileira lançou três livros do poeta: *Arranjos para o assobio* (1980), *Livro de pré-coisas* (1985) e *O guardador de águas* (1989). Em 1990, foi publicada a *Gramática Expositiva do Chão (Poesia quase toda)*, coletânea que abarcava todas as obras barreanas até aquele momento. Com o reconhecimento da qualidade estética de sua poesia, por vários agentes da intelectualidade nacional e até mesmo internacional, sua dicção poética passou a ocupar uma posição relevante no contexto literário brasileiro.

¹⁷ Ibidem, p. 323.

¹⁸ GRÁCIA-RODRIGUES, op. cit., p.27.

Temas recorrentes

De modo geral, e dialogando com diversos poetas modernistas, o projeto poético de Manoel de Barros abrange inúmeros e recorrentes assuntos, centrando-se, por exemplo, em questões como: a própria poesia, a infância, os seres e as coisas ínfimas, as pessoas marginalizadas, os acontecimentos banais da vida e a natureza pantaneira.

Inicialmente, deve-se destacar que uma de suas principais motivações temáticas é a metapoesia. Acredita-se que o poeta “bebeu” na fonte da Primeira Geração Modernista de 1922, pois sua poesia apresenta hesitações e mudanças em relação aos padrões e valores estabelecidos de diversas manifestações estéticas, além de negar a tradição e de produzir uma arte que discursa sobre si mesma. Barros tece como temática constante uma poesia que reflete e critica a própria arte da linguagem, demonstrando a consciência do processo de criação. No trecho do poema 22, chamado “Caderno de aprendiz”, do livro *Menino do mato* (2010), percebe-se o cuidado do eu lírico em conceituar a poesia:

22
 Eu estava parado no meio de uma oração
 como se eu estivesse desenvolvido a vermes.
 Veio a minha professora e me ensinou:
 Tudo o que você tem de fazer é tirar do
 seu texto as palavras bichadas de seus
 próprios costumes – falou!
 Poesia é um desenho verbal da inocência!¹⁹

Em outras palavras, sua produção apresenta poemas que tratam explicitamente sobre esse tema, definindo-o, comparando-o ou, até mesmo, negando aspectos que destoam de sua concepção poética. Outros poemas configuram o papel do poeta, a inspiração, a matéria-prima da poesia, enfim, presidem uma composição que instaura uma arte poética dentro da própria lírica.

É interessante notar que, ademais, implicitamente em seu trabalho com a linguagem, o escritor prenuncia reflexões a partir da interação entre diferentes estéticas, inúmeras manifestações literárias e diversos artistas. Para incorporar esses “textos” à sua lírica, Barros utiliza vários artifícios literários que reforçam práticas de intertextualidades em seus poemas, tais como: a paródia, a ironia, a alusão, a epígrafe, a citação e a paráfrase. No fragmento XI do poema “Uma didática da invenção”, da obra

¹⁹ BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 461.

O livro das ignorâncias (1993), pode-se observar uma espécie de analogia entre os poetas e as obras de Rodin:

XI
 Adoecer de nós a Natureza:
 - Botar aflição nas pedras
 (Como fez Rodin)²⁰

Com o emprego desses recursos, tanto a tradição clássica como a moderna perpassam pelas produções barreas e indicam que o poeta não elabora sua composição poética, exclusivamente alicerçada na inovação, mas se apropria de inúmeras criações artísticas para compor suas concepções e realizações estéticas.

Outro dado importante é o elemento autobiográfico que não fica à margem de sua escritura, pois redimensiona as memórias do eu lírico, que relembra a infância, a família, o descobrimento de ser poeta, as pessoas e os lugares de suas vivências. Compreende-se que tais componentes ou sujeitos perdem seu referencial empírico ou se despersonificam, já que são elaborados dentro de uma linguagem poética motivada pela subjetividade e pela emoção do escritor, o que, por sua vez, não permite uma representação autêntica da realidade, e sim idealizada por palavras ditadas pela imaginação. Dessa forma, estabelece-se uma atmosfera intimista, na qual o literato divaga por conteúdos arquitetados e motivados pelo seu estar e sentir n(o) mundo. Neste excerto do poema “Menino do mato”, do livro *Menino do mato* (2010), o eu lírico apresenta de forma poética a figura do avô e do pai:

V
 O lugar onde a gente morava quase só tinha bicho
 solidão e árvores.
 Meu avô namorava a solidão.
 Ele era um florilégio de abandono.
 De tudo que me restou sobre aquele avô foi esta
 imagem: ele deitado na rede com a sua namorada, mas,
 se a gente o retirasse da rede por alguma necessidade,
 a solidão ficava destampada!
 Oh, a solidão destampada!
 Essa imagem da solidão que ficara dentro de mim por
 anos.
 Ah! o pai! O pai vaquejava e vaquejava.
 Ele tinha um olhar soberbo de ave.
 E nos ensinava a liberdade.
 A gente então saía vagabundeando pelos matos sem aba.
 Chegou que alcançamos a beira de um rio.
 A manhã estava pousada na beira do rio desaberta moda
 um pássaro.
 Nessa hora já o morro encostava no sol.
 Logo adiante vimos um quati a lamber um osso de ema.
 A tarde crescia por dentro do mato.
 O lugar nos perdera de rumo.

²⁰ Ibidem, p. 302.

A gente se sentia como um pedaço de formiga perdida
na estrada.
[...] ²¹

As recordações da infância agregam à poesia barreana um tom amiúde infantil, pois o eu lírico corporifica um menino que expõe suas experiências e sentimentos engendrados pelo ilógico e pelo absurdo, adotando o discurso e o mundo da criança, a ponto de combinar ludicamente as palavras e as ideias. Desse modo, a palavra é a matéria-prima para o conhecimento tanto do menino quanto do poeta, ambos nomeiam o mundo da forma como o veem e descobrem novos sentidos a cada transfiguração da realidade. De fato, sua linguagem mostra-se inquieta, inventiva e transgressora, fundamentada pela sabedoria infantil que devaneia pelo mundo da fantasia atrelado à realidade, resultando num olhar diferenciado sobre as “verdades” consideradas universais. Nessa etapa da vida, não há a entrega total do ser à racionalidade, pode-se e deve-se romper com os limites dos sentidos, afinal, a criança precisa do faz de conta para compreender o mundo. É pela imaginação lúdica que ela deduz seus conhecimentos, aprende a exercer seus papéis sociais, constrói suas relações com os outros, expressa seus sentimentos e desenvolve o controle sobre as suas emoções. Ou seja, o escritor obriga seu leitor a percorrer um caminho incomum de construção de significados, levando-o também para o cosmo irracional, por isso a relação obra e leitor passa de uma posição receptiva para uma posição reflexiva.

Outros temas fundamentais e permanentes na poética de Manoel de Barros são os seres e as coisas ínfimas. O poeta realiza um trabalho minucioso de identificação entre o eu lírico e elementos como detritos, objetos inúteis, pequenos animais e insetos, canalizando sua poesia para o insignificante e valorizando o desprezível. Na busca pela completude entre seres, coisas e poesia, o escritor incorpora à sua arte essas relações temáticas. E, para realizar tal comunhão, cria um eu lírico que se coisifica, isto é, materializa-se por meio das palavras no mundo que deseja apresentar, obtendo uma visão reveladora sobre a essência dos seres e das coisas referenciadas nos poemas. Desse modo, há uma transcendência de limites das percepções humanas, pois o sujeito lírico se desvencilha de sua posição para conviver e sentir a realidade dos seres que integrou. No poema “A pedra” do livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), vê-se a incorporação desse mineral pelo eu lírico, que anuncia esse sentir “coisal”:

²¹ Ibidem, p. 454.

A PEDRA
 Pedra sendo
 Eu tenho gosto de jazer no chão.
 Só privo com lagarto e borboletas.
 Certas conchas se abrigam em mim.
 De meus interstícios crescem musgos.
 Passarinhos me usam para afiar seus bicos.
 Às vezes uma garça me ocupa de dia.
 Fico louvoso.
 Há outros privilégios de ser pedra:
 a – Eu irritado o silêncio dos insetos.
 b – Sou batido de luar nas solitudes.
 c – Tomo banho de orvalho de manhã.
 d – E o sol me cumprimenta por primeiro.²²

Esse tipo de atitude desmantela e reforma a identidade do homem, obrigando-o a voltar-se para seu elo tão despercebido e desmemoriado com a natureza. Tal concepção aguça também a percepção humana sobre o vil, pois esse elemento adquire papel primordial no cosmo barreano, motivando seus leitores a uma reflexão sobre os valores atribuídos às coisas do mundo.

Para o escritor mato-grossense, a lírica é extremamente necessária tanto para a desestabilização da linguagem quanto para despertar outras ponderações sobre a sociedade, entretanto, sua arte não se revela como uma poesia engajada explicitamente. Ao contrário, apresenta reflexões que sensibilizam o leitor pela fragmentação do sujeito e anormalidade do mundo. Por exemplo, na entrevista “Sobreviver pela palavra”, Manoel de Barros problematiza a necessidade da poesia e suas funções:

A mim me parece que é mais do que nunca necessária a poesia. Para lembrar aos homens o valor das coisas desimportantes, das coisas gratuitas. Vendem-se hoje até vistas para o mar, sapos com esquadrias de alumínio, luar com freio automático, [...]. Há que ter umas coisas gratuitas pra alimentar os loucos de água e estandarte. Quanto às funções da poesia... Creio que a principal é a de promover o arejamento das palavras, inventando para elas novos relacionamentos, [...]. Só os poetas podem salvar o idioma da esclerose. Além disso, a poesia tem a função de pregar a prática da infância entre os homens. [...]. Se a poesia desaparecesse do mundo, os homens se transformariam em monstros, máquinas, robôs.²³

De modo claro, vê-se que, para o autor, sua arte não se restringe a uma simples exposição do material poético, ou seja, uma efetiva ilustração da natureza. Há funções primordiais na sua poesia, elevando-a a uma via alternativa de contemplação e compreensão da sociedade, uma vez que desafia os homens a contestar suas amarras

²² Ibidem, p. 405.

²³ GUIZZO, J. O. Sobreviver pela palavra. In: BARROS, M. de. *Gramática Expositiva do Chão (Poesia quase toda)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1992, p. 307-11, reticências do autor.

sobre os valores sociais, morais e culturais estabelecidos. Na composição lírica “Poema” da obra *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), há uma confissão sobre o que realmente é significativo no mundo para o escritor:

POEMA

A poesia está guardada nas palavras – é tudo que eu sei.
 Meu fado é o de não saber quase tudo.
 Sobre o nada eu tenho profundidades.
 Não tenho conexões com a realidade.
 Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro.
 Para mim poderoso é aquele que descobre as insignificâncias (do mundo e as nossas).
 Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil.
 Fiquei emocionado e chorei.
 Sou fraco para elogios.²⁴

Para Barros, faz-se necessário esse despertar pela arte. Na verdade, a poesia deve desestabilizar a linguagem e a ordem social vigente, a fim de causar reflexões e questionamentos sobre a mecanização e desumanização da vida. Nesse mesmo sentido, Berta Waldman afirma que a poesia barreana “[...] é um gesto de rebelião contra a realidade, é a expressão da não aceitação da vida e do mundo”.²⁵

Na entrevista “Pedras aprendem silêncio nele”, Manoel de Barros explica o significado dos escombros materializados na sua realidade poética:

[...]. O que eu descubro ao fim da minha *Estética da Ordinarietàade* é que eu gostaria de redimir as pobres coisas do chão. Me parece que olhando pelos cacos, pelos destroços, pela escória eu estaria tentando juntar fragmentos de mim mesmo espalhados por aí – Estaria me dando a unidade perdida. E que obtendo a redenção das pobres coisas eu estaria obtendo a minha redenção.²⁶

Ou seja, as inversões dos valores erigidas por Barros e o destaque às coisas e seres considerados inúteis e desimportantes pela sociedade capitalista atual despertam um pensar diferente entre os homens que, como o poeta, passam a vislumbrar certa unidade em meio ao caos vigente, sobrevalorizando a relevância das coisas simples.

Ainda nessa direção, é importante destacar a analogia entre a poesia de Manoel de Barros e a circularidade desses seres. Como um ciclo que nunca se acaba, o homem se coisifica, assim como os animais, as plantas e os objetos se humanizam, tudo se transforma e nada tem fim. Esse aspecto representa uma metáfora sobre a infinitude da palavra poética que vive e sobrevive num mundo em que quase tudo é passageiro. O

²⁴ BARROS, op. cit., p. 403.

²⁵ WALDMAN, Berta. Poesia ao rés do chão. In: *Gramática expositiva do Chão (Poesia quase toda)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1992, p. 12.

²⁶ BORGES, J. & TURIBA, L. Pedras aprendem silêncio nele. In: *Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1992, p. 328.

próprio poeta torna-se matéria de poesia, só que metamorfoseado em coisas e seres, seu olhar rasteiro transforma-se em uma tentativa de descobrimento e entendimento do outro na poesia.

A temática barreana inclui ainda poemas inspirados em pessoas marginalizadas pela sociedade. Esses indivíduos tornam-se um dos elementos fundamentais do seu processo escritural, compondo uma multiplicidade de vozes. Segundo o crítico Sílvio Stessuk,

[...]: a lírica de Manoel de Barros procura resgatar, para o mundo poético, o ser humano posto à margem pela sociedade, i. e., o ser humano transformado numa coisa que, uma vez explorada ao máximo e já sem utilidade no mundo prático, é deixada à deriva como resíduo; por outro lado, as coisas por si mesmas, os objetos ínfimos que também foram largados de lado como lixo irmanam-se, no abandono, como o ser humano rejeitado.²⁷

As falas personalizadas em diferentes estereótipos, como andarilhos, prostitutas, tontos, loucos e pessoas desimportantes de todos os tipos, não se expõem diretamente, e sim, perpassadas pela voz do eu lírico, que parece ter o dom de perceber o que esses indivíduos sentem e vivem. Através desse processo de menção aos rejeitados, Barros, novamente, conduz seu leitor a reflexões sobre o valor da vida humana e o abandono pela sociedade de pessoas caracterizadas como inúteis para o mundo. Enfim, percebe-se que Manoel de Barros cria um eu lírico que consegue incorporar inúmeras vozes, vislumbrando a essência do outro. O próprio poeta confessa no excerto do poema “Biografia do orvalho”, do livro *Retrato do artista quando coisa* (1998), essa necessidade:

11
A maior riqueza do homem é a sua incompletude.
Nesse ponto sou abastado.
Palavras que me aceitam como sou – eu não
aceito.
Não aguento ser apenas um sujeito que abre
portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que
compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora,
que aponta lápis, que vê a uva etc. etc.
Perdoai.
Mas eu preciso ser Outros.
Eu penso renovar o homem usando borboletas.²⁸

²⁷ STESSUK, Sílvio. *Poéticas do Detrito: Kurt Schwitters e Manoel de Barros*. São Paulo: Portal Literário, 2007, p. 50.

²⁸ BARROS, op. cit., p. 374.

Com tal atitude, despersonaliza o eu empírico, visto que abre para seu sujeito lírico a possibilidade de usar inúmeras máscaras, desfrutar novas experiências e perspectivas de vida, ultrapassando os limites pragmáticos da sua própria existência.

Outro tema frequente da obra barreana são os acontecimentos banais da vida, o poeta os congrega à sua criação literária, transpondo-os da realidade para a ficção. No excerto do poema “Livro de pré-coisas”, da obra *Livro de pré-coisas (Roteiro para uma excursão poética no Pantanal)* (1985), o eu lírico descreve o simples ato de um homem que ia sentar-se no banco de jardim à tarde:

De tarde, iminente de lodo, ia sentar-se no
banco do jardim. (Diminuíram o seu jardim
de 40 roseiras e uns vermes.)
Lesmava debaixo dos bancos. O homem
sentia-se em ruínas: um lanho em vez de torso
era sua metáfora.
As ruínas só serviam para guardar civilizações
e bosta de sapo.
Amava caracóis pregados em palavras.²⁹

Dessa maneira, converte não só a linguagem coloquial, mas também fatos do cotidiano em elementos idealizados pelo rigor da palavra poética, ressignificando-os. A integração da vida com a poesia advém do “olhar” de Barros sobre a existência e das emoções que sente ao ser inspirado pelo mundo. Na tessitura desses motivos dessacralizados, isto é, não conceituados como clássicos, depreende-se a confluência entre as questões da vida humana e a palavra poética. No fragmento 9, do poema “Desejar ser”, da obra *Livro sobre o nada* (1996), o sujeito lírico faz uma analogia entre a ciência e os encantos dos sabiás, e este último adquire um caráter mais considerável que a própria ciência:

9.
A ciência pode classificar e nomear os órgãos de um
sabiá
mas não pode medir seu encantos.
A ciência não pode calcular quantos cavalos de força
existem
nos encantos de um sabiá.

Quem acumula muita informação perde o condão de
adivinhar: divinare.

Os sabiás divinam.³⁰

Nessa perspectiva, pode-se observar como a natureza norteia os princípios de sua poesia, principalmente, a pantaneira, que se infere como uma temática transitória

²⁹ BARROS, op. cit., p. 223.

³⁰ Ibidem, p. 340-1.

por todas as obras barreanas. O poeta absorve traços regionalistas e primitivistas, permeando sua poesia com aspectos, seres, lugares e expressões da região de sua origem, o “Pantanal”. Apesar da absorção dessas propriedades, Barros transcende a realidade, ultrapassando seus limites e concebendo formas e temas universais. No poema “Mundo renovado”, da obra *Livro de pré-coisas (Roteiro para uma excursão poética no Pantanal)* (1985), revela a dimensão desse lugar:

MUNDO RENOVADO

No Pantanal ninguém pode passar régua. Sobremuito quando chove. A régua é existidura de limite. E o Pantanal não tem limites.³¹

É preciso atentar que tanto o regionalismo como o primitivismo engendram a vinculação homem e natureza, de modo a resgatar a procedência instintiva do ser humano, apontando o artificialismo exacerbado vivido na sociedade tecnológica atual. Adjunto a tal resgate, visualiza-se também a busca pela origem da palavra pura, ou seja, sem significados estabelecidos ou lugares previamente padronizados na sintaxe. Barros destitui essas estratificações e estabelece novas possibilidades de interpretações e atribuições de sentidos.

Dessa forma, seu trabalho poético com a linguagem aparenta simplicidade, já que institui peculiaridades de uma realidade intensamente espontânea, evidenciando, na maior parte do tempo, uma matéria-prima e um conjunto léxico exclusivos de complexidades. Mas à medida que sua arte é desbravada, percebe-se que sua essência compõe uma obscuridade de sentido numa atmosfera enigmática. Com tais considerações, observa-se que o poeta não transcende apenas a vida e o mundo pantaneiro, mas também percepções a respeito de questões existenciais e sentimentos coletivos da humanidade, ultrapassando os limites ingênuos de uma arte meramente contemplativa.

Em suma, os temas barreanos oscilam desde a própria poesia até questões implícitas sobre o sentido da vida. O poeta não aceita os valores, os costumes, as convicções da arte e da sociedade sem contestá-los, por isso sua composição provoca e inquieta o leitor, despertando sua consciência crítica sobre esses conceitos tomados como verdades irrefutáveis. Assim, a palavra poética passa a significar uma forma de compreensão da arte e do próprio homem. Sua lírica é composta a partir de elementos do regional que trabalhados poeticamente adquirem *status* de universal.

³¹ Ibidem, p. 206.

Estilo – Poesia é armação de palavras

Manoel de Barros define-se como o poeta das palavras, manipulando-as com liberdade. Em entrevista à revista *Leituras*, ele afirma que a ludicidade e a fascinação do léxico, arduamente trabalhado pelo escritor, são mais importantes que os pensamentos proferidos em suas composições poéticas:

Tenho em mim uma certeza. Esta: o que marca a eternidade de um artista é a sua linguagem e não as suas ideias. Não suprimo as ideias, mas acho que em poesia elas são o acessório. Não são fundamentais. A imagem e a música são fundamentais. Poesia é armação de palavras com um canto dentro. A armação de palavras não seria para dar ideias, mas para transmitir encantamento.³²

Em outros termos, para produzir uma escritura mais preocupada com as imagens e a sonoridade do que com os sentidos convencionados das palavras, o poeta percorre caminhos fundamentais em seu universo, são eles: a liberdade de criação, a sugestão de sentidos e a formação de imagens.

A liberdade de criação é a essência da sua poesia. Por esse motivo, Barros maneja as palavras no verso com ousadia, muitas vezes, não seguindo regras ortográficas, sintáticas, semânticas ou mesmo padrões estabelecidos de construção poética. Ancorada na ludicidade da linguagem, a poesia barreana apresenta: sintaxes desordenadas e desviadas dos seus usos habituais, palavras que parecem desprendidas dos seus sentidos, rupturas frasais, fragmentações lexicais e invenções de novos vocábulos. Enfim, o escritor reproduz um trabalho argiloso para subverter a gramática e criar uma expressão poética original. A respeito dessa afinidade do poeta, Grácia-Rodrigues afirma:

Manoel de Barros deflagra, no seio da banalidade, o maravilhoso, o inesperado – enfim, o poético. Sua poesia sempre foge ao controle do que é conhecido, das evidências, do convencional da linguagem; desrespeita os códigos linguísticos estabelecidos, constrói o discurso através de categorias gramaticais travestidas, de neologismos, de inversões na ordem frásica, e alia, a essas estratégias, o inusitado, a incongruência. A união de coisas que não têm relação aparente entre si dá o tom de sua poesia.³³

Essa capacidade de arquitetar a linguagem através de desvios linguísticos mostra que seu estilo é inovador e experimental, buscando a originalidade ao expressar sua visão e suas emoções sobre o homem, o mundo e, principalmente, a poesia.

³² PRADO, R.; NÓBREGA, M. J. O canto dentro das palavras. In: *Leituras*, n. 2, p. 15, março de 2007. Disponível em: <portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&task...> Acesso em: 19/12/2012.

³³ GRÁCIA-RODRIGUES, op. cit., p. 230.

Assim, um dos recursos estilísticos adotado pelo poeta é o neologismo, isto é, a criação de novos léxicos a partir de recortes e junções de sufixos/afixos ou, simplesmente, pelo movimento livre das palavras de suas classes gramaticais. Neste fragmento do poema “O menino e o córrego”, do livro *Compêndio para uso dos pássaros* (1960), o escritor cria a palavra “luava”, ou seja, converte o substantivo “lua” no verbo “luar”:

No chão da água
luava um pássaro
por sobre espumas
de haver estrelas³⁴

Outro desvio é o desregramento da ordem das palavras na sintaxe: Manoel de Barros altera o léxico dos seus devidos lugares, resultando em significados alógicos, enigmáticos ou fragmentados no verso. Como nos seguintes versos dos livros *Matéria de poesia* (1970) e *Livro sobre nada* (1996):

- A gente é preciso de ser traste³⁵

Eu sou quando e depois
Entro em águas...³⁶

Eu já disse quem sou Ele.³⁷

As formas dos poemas também carregam em si um traço libertário, já que são compostas pela confluência de tipos estabelecidos e invenções constantes. Suas produções são formadas por sonetos, haicais, poema em prosa, parlendas, acrósticos, poemas com versos livres, entre outros. Em síntese, Barros não se limita a padrões predeterminados, uma vez que “mistura” todas as formas, tanto as definidas pelas estéticas tradicionais como as criadas por ele. No excerto do poema “Biografia do orvalho”, cria uma composição diferente chamada “Apêndice” do livro *Retrato do artista quando coisa* (1998). Nela, os versos são numerados com assuntos variados, cada item tem sua importância e há uma mistura de natureza com linguagem poética.

12 (Apêndice)

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.

³⁴ BARROS, op. cit., p. 104.

³⁵ Ibidem, p. 153.

³⁶ Ibidem, p. 157.

³⁷ Ibidem, p. 353.

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 linguístico.
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.³⁸

Com uma expressão poética multifacetada, o escritor mato-grossense combina prosa, poesia e drama em sua arte. Por isso, as formatações que seleciona para os poemas estão intrinsecamente ligadas aos sentidos das criações, ou seja, o hibridismo dos gêneros não ocorre por acaso: ele também revela algo, fazendo parte da significação. Dessa maneira, a poesia barreana mobiliza um alto grau de narratividade, uma intensa subjetividade e inúmeros diálogos. Percebe-se no fragmento VII do poema “Mundo pequeno”, da obra *O livro das ignoranças* (1993), essa mistura criativa:

VII
 Descobri aos 13 anos que o que me dava prazer nas leituras não era a beleza das frases, mas a doença delas.
 Comuniquei ao Padre Ezequiel, um meu Preceptor, esse gosto esquisito.
 Eu pensava que fosse um sujeito escaleno.
 - Gostar de fazer defeitos na frase é muito saudável, o Padre me disse.
 Ele fez um limpamento em meus receios.
 O Padre falou ainda: Manoel, isso não é doença, pode muito que você carregue para o resto da vida um certo gosto por nada...
 E se riu.
 Você não é de bugre? – ele continuou.
 Que sim, eu respondi.
 Veja que bugre só pega por desvios, não anda em estradas –
 Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas e os ariticuns maduros.
 Há que apenas saber errar bem o seu idioma.
 Esse Padre Ezequiel foi o meu primeiro professor de agramática.³⁹

O poeta dialoga com diferentes gêneros literários de modo crítico, pois os dessacraliza, produzindo distintas combinações. Dessa forma, rompe com os limites das modalidades textuais, reordenando-as a ponto de atribuir novos sentidos a elas.

Quanto à preocupação formal, há igualmente uma devoção à liberdade. A maioria dos versos barreanos é livre, não segue os padrões estabelecidos pela métrica

³⁸ Ibidem, p. 374-5.

³⁹ Ibidem, p. 319-20.

clássica. No fragmento do poema “Noções de ruas”, do livro *Poesias* (1947), há versos com diversos números de sílabas:

NOÇÕES DE RUAS

As ruas inventam poetas que já nasceram tristes.
 As ruas descobrem esses cachorros gentis puxando suas
 donas para debaixo dos postes.
 De um modo geral os cachorros são bonitinhos e as donas
 não correspondem
 O que é uma pena.
 Há ruas que engendram casas
 Onde teus joelhos crescem
 Como nuvens...⁴⁰

Outra peculiaridade são os *enjambements*. Nos poemas barreanos, são encontrados vários encadeamentos em construções sintáticas de um verso ao outro, que precisam se completar não só pela sintaxe, mas também pela sonoridade e pelo significado. Em alguns trechos do poema intitulado “II. Com os loucos de água e estandarte”, da obra *Matéria de poesia* (1970), Barros dá mostra desse aspecto:

Seu rosto era trancado
 com dobradiças de ferro
 para não entrar cachorro⁴¹

Pelos caminhos íngremes
 da mata
 via estrelas subindo em lombo de borboletas⁴²

[...]
 Eu conheço. Eu sei. Metade do sol já foi
 tomado por pássaros
 E as árvores me atacam
 no mesmo grau que as pedras...⁴³

Com isso, há uma segregação entre os versos salientando uma tensão produzida pela expectativa da integração dos sentidos, que só se completam à medida que se ligam, ou seja, através da associação entre eles.

O estrato ótico também é bastante diversificado, com o uso de reticências, parênteses, linhas em branco, desenhos, elipses de pontuação, enfim, a visualidade da disposição de suas composições explora as mais variadas formas, atribui organicidade aos poemas e engendra diversos sentidos, pois essas estruturas também significam. Nesse sentido, verifica-se no fragmento do poema “I. Protocolo vegetal”, do livro *Gramática expositiva do chão* (1966), construções inovadoras de versos:

[...]

⁴⁰ Ibidem, p. 73.

⁴¹ Ibidem, p. 151.

⁴² Idem.

⁴³ Ibidem, p. 152-3.

Prenderam na rua um homem que entrara na
prática do limo

lista dos objetos aprendidos no armário gavetas
buracos de parede, pela ordem: 3 bobinas enferrujadas
1 rolo de barbante 8 armações de guarda-chuva 1 boi
de pau 1 lavadeira renga de zinco (escultura inacabada)
1 rosto de boneca – metade carbonizado – onde se
achava pregado um caracol com a sua semente viva
3 correntes de latão 1 caixa de papelão contendo pre-
gos ruelas zíperes e diversas cascas de cigarras estoura-
das no verão 1 caneco de beber água 1 boneco de pano
de 50 centímetros de altura com inscrições nas costas
“O FANTASMA DE OLHOS COSTURADOS” 2 senho-
ras da zona (esculturas em mangue) 29 folhas de cader-
no com escritos variados sob os títulos abaixo:
a – 29 escritos para conhecimento do chão atra-
vés de São Francisco de Assis
b – protocolo vegetal
c – retrato do artista quando coisa
[...]⁴⁴

Dessa maneira, esse aspecto de seus poemas manifesta-se como significante complementar, já que suas disposições gráficas sugerem possibilidades de leitura em um espaço revelador.

Outro recurso usado pelo poeta é a sugestão de sentidos. Sua poesia apresenta um cosmo diferenciado pela ilusão criada a partir da realidade. Esse novo espaço é formado por léxicos que não aduzem significados estabelecidos, isto é, prontos para serem compreendidos, mas dispostos para serem intuitivamente decifrados. Aliás, a interpretação de suas construções exige uma participação ativa de todos os sentidos. Dessa maneira, o leitor percebe na poesia as sensações despertadas no poeta pelo mundo.

Assim, pode-se afirmar que a poesia barreana é sensível, já que provoca a sensibilidade humana pelos efeitos sinestésicos que manifesta. Nos versos a seguir, das obras *Menino do mato* (2010), *O guardador de águas* (1989) e *O livro das ignorâncias* (1993), constata-se combinação dos sentidos:

A voz era azul⁴⁵

E o cheiro azul do escaravelho, tátil.⁴⁶

Eu escuto a cor dos passarinhos.⁴⁷

⁴⁴ Ibidem, p. 121.

⁴⁵ Ibidem, p. 466.

⁴⁶ Ibidem, p. 239.

Esses recursos são caracterizados pelo seu material poético que realiza uma alquimia entre cores, cheiros, sons, imagens e texturas. Nesse convívio vital com a natureza, o poema inebria o leitor, de forma que essas sensações parecem se harmonizar nos versos, legitimando sua compreensão.

Além do aguçamento das percepções humanas, a poesia barreana sugere um certo erotismo por meio de um vocabulário que se mostra libidinoso algumas vezes. Vê-se nos exemplos abaixo das obras *Livro sobre o nada* (1996), *Livro de pré-coisas (Roteiro para uma excursão poética no Pantanal)* (1985) e *Matéria de poesia* (1970), alguns fragmentos de poemas com essa característica:

Uma palavra abriu o roupão pra mim. Ela deseja que eu a seja.⁴⁸

[...] Dava um prazer frídico no sacristão
em desmoçar as beatas dentro do Tanque, entre rãs
prenhas. [...] ⁴⁹

As mulheres tratavam-nos com uma bundura
extraordinária⁵⁰

Com isso, Barros carrega a palavra de sensualidade e oferece ao leitor uma intimidade lírica com seu universo, através do fascínio e da sedução instintiva da sua arte. Ao mesmo tempo em que cria um tom carnal para sua linguagem, produz uma jocosidade quase lúdica nesse arranjo de sentidos.

Outro traço sugestivo é o tom humorístico concebido pelos “truques linguísticos” e pelos sentidos encontrados nas entrelinhas de sua poesia na obra *Livro sobre o nada* (1996):

Venho de nobres que empobreceram.
Restou-me por fortuna a soberbia.
Com esta doença de grandezas:
Hei de monumentar os insetos!
[...] ⁵¹

Palavras
Gosto de brincar com elas.
Tenho preguiça de ser sério.⁵²

⁴⁷ Ibidem, p. 301.

⁴⁸ Ibidem, p. 347.

⁴⁹ Ibidem, p. 228.

⁵⁰ Ibidem, p. 164.

⁵¹ Ibidem, p. 343.

⁵² Idem.

O escritor “brinca” com a linguagem e, ao mesmo tempo, torna-se insólito às regras sociais, morais e à própria poesia, tecendo reflexões e críticas sarcásticas a respeito desses aspectos.

A sonoridade também é uma estratégia de sugestão de sentidos, pois nem sempre a palavra encontra-se no verso pela sua definição lógica. Ao contrário, os encontros inusitados de sons compõem a musicalidade que sugere. Barros pontua esse aspecto comentando que:

Do meu estilo não posso fugir. Ele não é só uma elaboração verbal. É uma força que deságua. A gente aceita um vocabulário no texto não porque procuramos, mas porque ele deságua em 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.⁵³

Ou seja, o estilo barreano é baseado em um ritmo que, apesar de solto, apresenta certa fluidez pelos acentos diferentes e pelas rimas ocasionais. Sua construção também incorpora figuras sonoras como aliterações, assonâncias e repetições de palavras e versos, compondo uma poesia que provoca pela sonoridade, pelo desregramento da linguagem e pelo jogo sonoro arquitetado, encantando e criando novos sentidos. Os excertos de poemas abaixo, dos livros *Poesias* (1947), *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991) e *Compêndio para uso dos pássaros* (1960), trazem modelos desses traços:

Rosto seco
E seco
De ventos...
Espinheiro seco
E duro.
[...]⁵⁴

Sabiá de setembro tem orvalho na voz.
De manhã ele recita o sol.⁵⁵

Nain remou de uma piranha.
Ele pegou um pau, *pum!*,
na parede do jacaré...⁵⁶

Por fim, é importante destacar o aspecto imagético de sua poesia como uma propriedade marcante e original. No documentário *Só dez por cento é invenção*, o

⁵³ GODOY, H.; CÂMARA, R. Entrevista com Manoel de Barros. *Cult - Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo, v.15, p. 6, out.1998.

⁵⁴ BARROS, op. cit., p. 54.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 275.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 95.

escritor afirma que “as imagens são palavras que nos faltaram”,⁵⁷ e é exatamente o processo que parece ocorrer em sua arte: o poeta desenha com palavras aquilo que só consegue expressar através das imagens concebidas dessa escrita. Assim, é perceptível que a compreensão da sua lírica também depende da incorporação das suas imagens. Manoel de Barros comenta em entrevista à revista *Caros Amigos* que sua poesia não deve ser entendida pela racionalidade, o leitor que procura pela lógica nos seus versos perde-se nos seus devaneios. É notável essa percepção na afirmação do próprio poeta:

Eu acho que não sou [um poeta] popular. Eu acho que de certa maneira chego a ser difícil, porque tenho muita criação de imagem, sabe. As pessoas que gostam mais de usar a razão para ler não gostam muito de mim. Só aqueles que usam a sensibilidade são os meus leitores, eu tenho certeza disso. As pessoas que leem querendo compreender, não. Porque eu não quero falar nada. São só imagens.⁵⁸

A poesia barreana é envolvida por figuras distorcidas e fragmentadas, isto é, semelhantes a imagens oníricas, que deixam fluir a visão do poeta sobre o homem, o mundo e a poesia. Neste fragmento do poema “Uma didática da invenção”, da obra *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991), o escritor apresenta sua percepção sobre um rio:

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a
imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás
de casa.
Passou um homem depois e disse: Essa volta que o
rio faz por trás de sua casa se chama enseada.
Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que
fazia uma volta atrás de casa.
Era uma enseada.
Acho que o nome empobreceu a imagem.⁵⁹

Como um artista plástico moderno, o literato elabora imagens utilizando e relacionando coisas e seres nunca antes dispostos na mesma situação ou lugar. O resultado é de ilustrações aparentemente absurdas, ou seja, sem coerência lógica, mas que quando inseridas no contexto do poema adquirem uma essência harmônica. Na mesma entrevista, ele complementa:

Eu acho que minha poesia tem muito a ver com as artes plásticas, e com o cinema também. Sou apaixonado pela pintura. Eu tenho a

⁵⁷ CEZAR, Pedro. *Só dez por cento é mentira: a desbiografia oficial de Manoel de Barros*. Filme longa-metragem. Petrobras. Jornal O Globo. Folha de São Paulo, 2009.

⁵⁸ MARTINS, B.; GOMES, J. C.; SANTINI, J. Manoel de Barros: o maior vendedor de livros no país. In: *Caros Amigos*, 18 de dez. de 2008. Disponível em:

< www.cronopios.com.br/site/poesia.asp?id=3726 > Acesso em: 19/12/2012.

⁵⁹ BARROS, op. cit., 279.

facilidade de enxergar, atrás do quadro, aquilo que eles querem dizer.⁶⁰

Os leitores de sua poesia percebem os diálogos entre sua linguagem poética, as artes plásticas e o cinema. No primeiro caso, identificamos poemas regados de cores, texturas, formas e imagens delineadas ou deformadas. Há uma preocupação e uma inspiração plástica em seus versos que contrastam e unem o civilizado e o primitivo ao mesmo tempo. No poema “O vento”, do livro *Ensaaios Fotográficos* (2000), nota-se a mistura entre formas e sensações:

O VENTO

Queria transformar o vento.
 Dar ao vento uma forma concreta e apta a foto.
 Eu precisava pelo menos de enxergar uma parte física
 do vento: uma costela, o olho...
 Mas a forma do vento me fugia que nem as formas
 de uma voz.
 Quando se disse que o vento empurrava a canoa do
 índio para o barranco
 Imaginei um vento pintado de urucum a empurrar a
 canoa do índio para o barranco.
 Mas essa imagem me pareceu imprecisa ainda.
 Estava quase a desistir quando me lembrei do menino
 montado no cavalo do vento – que lera em
 Shakespeare.
 Imaginei as crinas soltas do vento a disparar pelos
 prados com o menino.
 Fotografei aquele vento de crinas soltas.⁶¹

Já com relação ao cinema, observamos *flashes* da vida em seus versos, que se cristalizam em palavras e recortes de momentos. O poema “As formigas”, do livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), também possui um traço intensamente imagético disposto com diversas cenas ao longo da narrativa do poema. Sua composição é formada por imagens que parecem em movimento, conduzindo a história com um ritmo próprio:

AS FORMIGAS

Cerca de dez formigas
 Tentavam arrastar um caranguejo morto até a entrada
 da casa delas.
 Mas não puderam recolher o caranguejo na casa
 Porque a porta da casa era muito estreita.
 Então as formigas almoçaram aquele caranguejo ali
 mesmo.
 Elas penetravam por dentro do caranguejo e comiam
 as substâncias de dentro.
 De outra feita eu vi uma formiga solitária a puxar
 de fasto
 Um marandová morto.

⁶⁰ MARTINS; GOMES; SANTINI, op. cit., 2008.

⁶¹ BARROS, op. cit., p. 384-5.

Ela puxava puxava de fasto e nada.
 Não arredava do lugar um centímetro.
 A formiga foi chamar as companheiras,
 As companheiras vieram em bando, muitas.
 E almoçaram o marandová ali mesmo.
 O pitéu estava até desmanchando...⁶²

O crítico Octávio Paz observa em seu livro *O arco e a lira* que “[...], o poeta faz algo mais que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência. As imagens poéticas têm a sua própria lógica [...]”.⁶³ A produção barreana aparenta intensa ilogicidade, mas, ainda de acordo com Paz, há uma lógica nas construções imagéticas da poesia, portanto, ao leitor resta a tarefa de buscar essa coerência no caos poético concebido pelo poeta.

Manoel de Barros foi influenciado por várias vanguardas europeias, à medida que se adentra ao seu universo imagético, descobrem-se traços voluntários de diversos movimentos vanguardistas, embora os mais intensos sejam o surrealista e o cubista. E, segundo o escritor, poeta e teórico do surrealismo, André Breton, esse movimento significa a necessidade do homem de extravasar, de sair da realidade e viver a fantasia, para fugir da situação opressora do seu meio social e para restabelecer sua inquietude original. O surrealismo engendra um mecanismo na poesia barreana, que permite a construção de uma linguagem deformada, ambígua, estranha, enfim, marcada por um estilo aflorado pelo *nonsense*, concebendo uma criação que reúne o inconsciente e o consciente⁶⁴. Sobre tal particularidade, no poema do livro *Arranjos para assobio* (1980), verifica-se essa construção:

VII
 No sonho havia uma rampa mole, o túnel e uma
 lagartixa de rabo cortado.
 Pela porta da frente eu não podia sair de dentro
 de mim mesmo com vida, porque não havia porta
 da frente.
 Lá no alto da nuvem estava deitada a minha amada
 completamente nua.
 Eu queria procurar não entender: a evidência não
 interessava como em Buñuel.
 Havia um cheiro de verão nas folhas e nas cestas de
 roupas sujas.
 Comecei a catar as ervas rasteiras que me arrastavam
 por analogia.
 O vento se harpava em minhas lapelas desatadas.
 Eu tinha o roteiro do luar com o mapa da mina.
 Depois que todos se deitassem, eu iria passear sobre
 os telhados adormecidos.

⁶² Ibidem, p. 401-2.

⁶³ PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 131.

⁶⁴ Cf. BRETON, André. Manifesto do Surrealismo. In *Manifestos do Surrealismo*, Rio de Janeiro, Nau Editora, (1924), p. 13-64.

Apenas me debatia contudo quanto a lagartixa de rabo cortado.⁶⁵

Já a respeito do influxo cubista na sua arte, percebe-se como Barros tece um trabalho de *collage*: desarruma a paisagem e a linguagem para reconstruí-la de novas maneiras. O poema da obra *Arranjos para o assobio* (1980) ilustra esse trabalho de *collage*:

Manhã-passarinho
 Uma casa terena de sol raiz no mato
 formiga preta minha estrela
 de asa aparada pedras
 verdejantes voz
 pelada de peixe dia
 de estar riachoso
 manhã-passarinho
 inclinada no rosto esticada
 até no lábio-lagartixa
 mosquito de hospício verruma
 para água arame de estender música
 sabão em zona erógena faca
 enterrada no tronco meu amor!
 esses barrancos ventados...
 e o porco celestial⁶⁶

O poeta concebe um cosmo inovador, ou seja, um mosaico onde os fragmentos das coisas e dos seres são justapostos em perspectivas inabituais. Sobre tal característica, a pesquisadora Maria Adélia Menegazzo afirma que:

A imagem maior desta poética é a natureza, refeita ou transfeita por meio de imagens menores que recorrem a todo momento como borboletas amarelas, caramujos, líquens e sapos, entre outras, compondo um quadro cubista por conjunção, disjunção e transposição espacial no discurso poético. Neste sentido, se confirma a visão do mundo do poeta de uma realidade fragmentada e da poesia como “aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição”.⁶⁷

Nessa direção, vê-se que as rupturas barreas se fundamentam em imagens poéticas, que apresentam superposições de seres e coisas, gerando desestabilizações dos padrões de normalidade da vida e do mundo.

Enfim, todos esses recursos utilizados pelo poeta tornam sua poesia uma construção sem limites para as palavras, os sons, as sensações e as imagens. Sua arte caminha e estrutura-se por elementos inovadores, que convivem em um *habitat* imprevisível, gerando uma tensão harmoniosa. A partir dessa breve caracterização, infere-se que a voz poética de Manoel de Barros é formada por devaneios considerados

⁶⁵ BARROS, op. cit., p. 172-3.

⁶⁶ Ibidem, p. 189.

⁶⁷ MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande, MS: CECITEC/UFMS, 1991, p. 196, aspas da autora.

ilógicos, sem sentidos e desconexos, mas que no ato de sua elaboração recebem uma carga de significações. Tudo que o poeta produz, mesmo quando sua temática e seu discurso aparentam algo sem importância e sem valor, representa sua vidência. A semelhança à fala dos loucos, dos andarilhos, das prostitutas e das crianças na sua produção, na verdade, revela uma poesia revolucionária que “quebra” tanto os valores e padrões estabelecidos pela sociedade tradicional como a preservação dos modelos linguísticos, tomados como corretos pelas convenções gramaticais. Ou seja, a poesia barreana se alicerça na irracionalidade e no estranhamento. O poeta consegue, através do seu trabalho estético, abalar nossas concepções de homem, de mundo e de linguagem, inquietando nossas convicções morais, estéticas, culturais e sociais. Desse modo, é perceptível que o escritor negue o mundo através das deformações e das rupturas da sua palavra, gerando reflexões críticas e olhares diferenciados por meio do seu fazer poético.

O problema

Partindo, como se viu aqui, tanto da recorrência de alguns temas quanto de algumas características do estilo barreano, é possível identificar várias particularidades na sua escrita que contribuem para singularizar sua poética. Nesse sentido, o problema que se articula neste trabalho é o de mostrar como o escritor mato-grossense Manoel de Barros apresenta suas primeiras elaborações estéticas, logo no início de sua carreira, quando publicou as obras *Poemas concebidos sem pecado* (1937) e *Face imóvel* (1942). A pesquisa será fundamentada na análise interpretativa de alguns poemas de ambos os livros, a fim de perceber se os aspectos apresentados como marcas na sua poesia já se manifestavam desde o início de sua escritura e se ocorreram alterações nos procedimentos estéticos e temáticos ao longo de suas criações literárias.

Os objetivos propostos com tal estudo são o de investigar e apontar os elementos norteadores de sua poesia primeira, com vistas a estabelecer relações entre seu projeto poético inicial e o restante de suas obras. Dessa maneira, responder-se-ão questões fundamentais a respeito de como sua poesia foi originada e desenvolvida nos diversos estratos de seus poemas. Essa abordagem interpretativa e comparativa contribuirá para a compreensão da importância das duas primeiras obras, tanto na carreira escritural do poeta quanto no contexto literário brasileiro, já que, como mencionado anteriormente, tais produções não foram aclamadas logo nos primórdios de suas aparições.

Nessa direção, é relevante destacar os procedimentos estéticos e temáticos que se mantiveram e se dissolveram ao longo de sua arte. Também serão observadas ressonâncias tanto do contexto histórico-social de sua época como do contexto literário incorporado pelo poeta. Em outras palavras, a percepção de elementos estruturais e conteudísticos do primeiro Manoel de Barros ajudará no esclarecimento da sua lírica anticonvencional, visto que há tanto permanências como rupturas de características comuns que, por assim dizer, percorrem grande parte de sua produção literária e possibilitam reconhecer seu amadurecimento literário.

Com tais investigações, pretende-se problematizar o lugar ocupado pela poesia barreana e sua relevância no panorama literário brasileiro. Além disso, revelar como sua poesia foi construída, algumas de suas afinidades estéticas e as influências das duas primeiras obras no universo poético de seus outros livros.

CAPÍTULO 2

O INÍCIO DA POESIA DE MANOEL DE BARROS

Poemas concebidos sem pecado (1937)

Em 1937, no Rio de Janeiro, o poeta Manoel de Barros reproduziu artesanalmente apenas vinte e um exemplares de sua primeira obra *Poemas concebidos sem pecado*. Pouco divulgada, o escritor não foi reconhecido logo no início de sua carreira literária, pelo contrário, esperou mais de quarenta anos para ser aclamado pela crítica.

Aos vinte anos de idade, o poeta mato-grossense rompeu com as formas clássicas da lírica e apresentou alguns recursos estilísticos remanescentes do modernismo. A partir dessa combinação, concebeu uma poesia com princípios estéticos intensamente modernos desde suas primeiras criações.

O título do livro soa como uma provocação ao ato sagrado da concepção, pois os poemas foram criados sem pecado, ou seja, ingenuamente. Contudo, tal procedimento é impossível, já que o poeta sofre induções do contexto histórico, social e literário que vive, e, mesmo quando nega essas características, dialoga com elas. Além dessa marca irônica sobre a pureza de sua inspiração, nesse título, o poeta humaniza a poesia, produzindo uma analogia entre a concepção humana e a criação poética. Tal aspecto é um princípio comum do seu trabalho: Barros costuma atribuir organicidade às coisas e aos seres que habitam sua linguagem poética. No caso da denominação da obra, a poesia ganha vida e percepções humanas intermediadas por uma visão diferenciada de seu criador.

A respeito da estrutura da obra, resumidamente, temos um livro formado por quatro unidades líricas: “Cabeludinho”, “Postais da cidade”, “Retratos a carvão” e “Informações sobre a musa”. A primeira revela o nascimento e a formação do eu lírico, representado por um personagem chamado “Cabeludinho”, menino que descobre cedo o dom de ser poeta. Essa unidade se subdivide em onze poemas e cada um descreve uma fase da sua vida e traz um pouco da sua história. Essas composições parecem a junção dos fragmentos da memória com invenções da imaginação, pois o eu lírico reporta-se à infância como uma época mítica, trazendo o espaço e o tempo fantasiosos dessa fase. A segunda unidade mostra alguns lugares e pessoas que vivem nas recordações do sujeito lírico, em uma mistura de indivíduos do seu convívio e de personagens folclóricos da cidade onde nasceu e cresceu. A terceira unidade também apresenta sujeitos e lugares

que fizeram parte da sua vida. Por fim, a última e quarta unidade é composta por apenas um poema, que traz como temática principal a crítica à musa inspiradora dos ultrarromânticos. Tal composição apresenta-se singular a outras dessa obra, visto que se manifesta completamente metapoética e seus personagens são particularidades da própria poesia. De maneira geral, o livro *Poemas concebidos sem pecado* traz como principais temáticas os primeiros descobrimentos e revelações do escritor sobre poesia, poeta e vida, envolvidos pela simplicidade de suas percepções de mundo e de arte.

Quanto à dicção do poeta, observa-se uma variação de invenções tanto semânticas como sintáticas. Assim, o leitor se depara com: desordens intencionais nas construções das palavras e dos versos, neologismos, hiatos de pontuações, linguagem infantil e coloquial, expressões populares e devaneios linguísticos que surpreendem e causam estranhamento. Segundo Waldman, Manoel de Barros extravasa os limites do dizível, criando, com isso, sua rebeldia poética.⁶⁸ De acordo com o poeta,

Só mais tarde, depois que me vi livre do internato, com 17 anos, talvez, foi que conheci o Oswald de Andrade e Rimbaud. O primeiro me confirmou que o trabalho poético consiste em modificar a língua. E Rimbaud me incentivou com *Immense dérèglement de tous les sens*. Para um bicho do mato criado no quintal de casa, [...] - , esse Rimbaud foi a revolução. Eu podia me desnaturar, isto é: desreinar de natureza.⁶⁹

Como apreciador de Rimbaud, Barros também transpôs o sentido do comum, desse modo, seu leitor se depara com devaneios poéticos compostos pelo uso de objetos, seres, coisas, palavras e sensações distintas e distantes, que, na formação da sua poesia, ocupam lugares comuns e se completam.

Outro aspecto marcante dessa obra é a liberdade dos versos e das formas, o poeta faz experimentos com esses recursos, aproveitando o que já foi criado e estabelecendo novos modelos. Há uma mistura de tipos textuais, como: vários diálogos, uma parlenda, uma carta acróstica, uma nota de rodapé, um verso de uma cantiga popular e um tipo de poesia que aparenta ser prosa, mas que na sua essência traz recursos da linguagem poética e certa subjetividade do escritor.

O ritmo é solto e irregular, os acentos não são fixos, não há a obediência às regras métricas. A musicalidade dos poemas se encontra nas aliterações, assonâncias e repetições de palavras, que suscitam, além do ritmo, interpretações variadas.

⁶⁸ WALDMAN, op. cit., p. 21.

⁶⁹ TURIBA, Luiz; BORGES, João. Pedras aprendem silêncio nele. (entrevista). In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. 3. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996, p. 325.

Outra característica é a intertextualidade: nela encontram-se traços modernistas e parnasianos; alusões a outras produções literárias, como: *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade, *Iracema* (1865) de José de Alencar, o *Dicionário de rimas* (1913) e o *Tratado de Versificação* (1910) de Olavo Bilac em colaboração com Guimarães Passos. O escritor cita também o filólogo Aurélio Buarque de Hollanda; Antônio Maria Coelho, herói da Guerra do Paraguai e o Sargento Aquino da Revolta de 1917.

Além dessas relações, há as peculiaridades lexicais da cultura greco-romana. Seus leitores se deparam com os seguintes vocabulários: soneto, jambo, ruínas de Pompeia, musa, inspiração, Clitemnestra, harpa, cítara, hexâmetros, Grécia de Péricles, enfim, palavras, lugares e pessoas oriundas da tradição clássica.

Quanto à temática religiosa, o poeta menciona: São Sebastião, o castigo e o pecado, o muro das lamentações, a cidade de Sodoma e o anjo Raphael. Há uma mistura do sagrado e do profano na sua poesia, já que Barros mescla os seres e os elementos do mundo com as divindades e os símbolos religiosos.

Sobre os assuntos sociais, constatam-se menções envolvendo o racismo, o comunismo, a fome, a prostituição e o consumismo. Essas questões não são apresentadas por meio de reflexões críticas diretas, e sim, por apontamentos que demonstram dados de um contexto histórico-social. Aparecem ofuscados pelo trabalho intelectual do poeta com as palavras, revelando o não conformismo do escritor com determinadas condições humanas.

Em relação às vozes líricas do poeta, nesta obra, o eu poético assume vários papéis, sendo eles: um menino poeta, a avó, a própria poesia, pessoas marginalizadas do convívio do eu lírico e o próprio poeta. Esse aspecto de sua arte é conhecido como *alter egos*, personalidades que Barros traz consigo, incorporando inclusive seus modos de sentir e estar no mundo.

Para terminar, ressaltam-se dois aspectos extremamente importantes do estilo barreano: as propriedades regionalista e primitivista de sua arte. Em *Poemas concebidos sem pecado* também se encontram pessoas, lugares, expressões populares, costumes, enfim, particularidades do contexto social vivido pelo poeta. Contudo, seu trabalho ultrapassa os traços regionalistas, visto que os desenvolve por meio de formas e temas universais. Quanto ao primitivismo da linguagem, há uma busca pela palavra destituída de significados estabelecidos, fazendo-a adquirir novos sentidos no processo de elaboração. Assim, a poesia barreana torna-se aparentemente simples baseada em traços regionalistas, no entanto, à medida que é desbravada, percebe-se uma transgressão

dessas manifestações, pois sua palavra não expõe apenas a vida e o mundo dos pantaneiros, mas traz percepções, questões e emoções coletivas, ultrapassando o *status* de particular.

*

Como o tema estudado, neste trabalho, é a comparação das marcas fundamentais do início da poesia barreana com os aspectos que se tornaram permanentes ao longo de suas obras, foram selecionados quatro poemas do seu primeiro livro *Poemas concebidos sem pecado*, já que, como informado, tal produção segmenta-se em quatro unidades líricas. Os motivos para o *corpus* adotado foram os temas e estratos poéticos que vêm ao encontro das particularidades da poesia barreana analisadas nesta pesquisa. Guiando-se pela apreciação referida, o primeiro poema escolhido foi a parte “3” de “Cabeludinho”. Tal seleção ocorreu devido à linguagem lúdica, temática banal, mistura dos gêneros, sonoridade e às memórias da infância do universo de Manoel de Barros. O segundo foi “Cacimba da Saúde”, composição inserida em “Postais da cidade” e como o próprio título diz representa um lugar da cidade de Corumbá, mas que na produção poética do escritor adquire condição de espaço fantasioso; além dessa característica importante, o poema apresenta desvios da linguagem, memórias da infância e um *alter ego* do escritor. Já sobre a terceira criação, que pertence à unidade lírica “Retratos a carvão”, optou-se pelo poema “Sabastião”, em virtude de uma propriedade relevante, os marginalizados, assunto fundamental dessa produção; também manifesta traços surrealistas. E, por fim, escolheu-se “Informações sobre a musa”, por ser o único poema que compõe a última unidade lírica da obra e apresentar aspectos relevantes para a compreensão da concepção de poesia do escritor, haja vista que se constitui extremamente metapoético; ademais, a composição revela intertextualidade, erotismo e humor. A partir dos estudos dessas líricas, problematizar-se-ão as principais temáticas e recursos estilísticos empregados pelo poeta na obra *Poemas concebidos sem pecado*.

*

CABELUDINHO

3.

1 Viva o Porto de Dona Emília Futebol Clube!!!
 2 – Vivooo, vivaaa, urrra!
 3 – Correu de campo dez a zero e num vale de botina!
 4 plong plong, bexiga boa
 5 – Só jogo se o Bolivianinho ficar no quíper
 6 – Tá bem, meu gol é daqui naquela pedra
 7 plong plong, bexiga boa
 8 – Eu só sei que meu pai é chalaneiro
 9 mea mãe é lavadeira
 10 e eu sou beque de avanço do Porto de Dona Emília
 11 o resto não tô somando com qual é que foi o índio
 12 que frechou São Sebastião...
 13 – Ai ai, nem eu
 14 Uma negra chamou o filho e mandou comprar duzentos
 15 de anil
 16 – Vou ali e já volto já
 17 Mário-Maria do lado de fora fica dando pontapés
 18 no vento
 19 – Disilimina esse, Cabeludinho!
 20 plong plong, bexiga boa
 21 – Vou no mato passá um taligrama...⁷⁰

Nesse fragmento “3”, da unidade lírica “Cabeludinho”, observa-se um poema marcado por rupturas oriundas das falas dos personagens, pois Barros constrói uma lírica fundamentada, na sua maior parte, em monólogos. Há uma “viva” no verso 2º que parece advir do público que assiste ao jogo. Percebe-se que o poema descreve, pelas conversas locais, uma típica pelada, isso é, um jogo de futebol entre meninos que se realiza em um campo improvisado. Ao longo da partida, o eu lírico revela algumas características da comunidade local, do jogo e da sua família. Há também as falas de um “bolivianinho”, de uma negra e de outras pessoas não identificadas, que apresentam informações sucintas e truncadas. Como esse fragmento faz parte do poema “Cabeludinho”, o leitor barreano pode identificar o eu lírico como o próprio menino-poeta que apresenta um segmento da sua vida, ou seja, o futebol com os amigos. Nessa composição, vislumbram-se pessoas e costumes do local, configurando o cotidiano desses personagens.

Um dos fundamentos dessa unidade são as imagens criadas a partir das falas dos personagens, gerando certa dramaticidade no corpo do texto, que infere dinamismo entre os versos e uma proximidade do leitor ao momento vivido pelo personagem.

⁷⁰ BARROS, op. cit., p. 12.

Manoel de Barros molda-se como um poeta moderno, pois mostra originalidade ao criar uma lírica que mistura narração com diálogos.

Essas formações influenciaram diretamente a poesia moderna, pois as estruturas clássicas foram rejeitadas e os gêneros entraram em confluência. O escritor passou então a utilizar diferentes manifestações artísticas, criando possibilidades para romper com o comum. A poesia barreana, como já foi afirmado, combina gêneros literários distintos na sua formação, dessa maneira, o escritor mato-grossense trabalha com aspectos de outras linguagens, criando modelos inusitados e heterogêneos.

Sobre os personagens, há o “Mário-Maria”, indivíduo que não faz parte do time, mas fica “do lado de fora chutando o vento”. Há também o “Bolivianinho”, personagem que faz parte do time local. Vale lembrar que Barros passa a infância em Corumbá, Mato Grosso do Sul, cidade fronteira com a Bolívia, assim, as confluências culturais são intensas. No caso do poema, observa-se a proximidade dos povos que chegam a conviver no mesmo espaço. Através desses personagens, o poeta cristaliza um momento de sua vivência, estabelecendo certas características de seu universo infantil.

Outro aspecto importante, nessa criação, é a linguagem. Barros a compõe repleta de rupturas e desvios, e essas características ajudam na produção do ambiente e categorizam sua poesia como moderna. Assim, encontram-se: elipses, coloquialismos, desvios semânticos, neologismos e onomatopeias para compor a dicção poética dessa produção. Como os versos 3º e 14º, observa-se a ausência de alguns léxicos, por isso, na expressão “correu de campo”, falta o advérbio de lugar “fora”; na frase “num vale botina” é necessário o verbo “usar” e no verso “uma negra chamou o filho e mandou [...]” está omissa o pronome oblíquo “o”. Outro traço da linguagem aplicado por Barros são os desvios ortográficos como: “tá” (verso 6º), “tô” (verso 11º), “passá” (verso 21º), “frechou” (verso 12º) e a repetição do advérbio de tempo “já” (verso 16º), que caracterizam o coloquialismo das falas das pessoas do local. A palavra “minha” no verso 9º foi substituída pela “mea”. É interessante notar que Barros utiliza essa forma latina, ou seja, mistura em um mesmo poema o prosaísmo com uma forma arcaica. Há também os neologismos “disilimina” e “taligrama”. No primeiro caso, o poeta inventa a negação para o verbo “eliminar” com o uso do prefixo “disi”, no segundo, identifica-se a ludicidade, criada com a palavra “taligrama”. Primeiro, observa-se o sentido humorístico da expressão “passar um taligrama”, a qual remete a frase “passar um telegrama”, que popularmente significa “defecar”. Nesse caso, o escritor trocou as duas primeiras vogais /E/ da palavra, pelas vogais /A/ e /I/, obtendo a invenção “taligrama”.

Outra possibilidade de sentido para esse neologismo é o literato ter feito a troca da letra /C/ da palavra “caligrama” pela letra /T/, com isso, o poeta estaria se referindo a um tipo de poema, que dá forma a uma imagem através de palavras. Esse processo de criação sugere várias interpretações, pois traz uma poesia com inúmeros sentidos e faz de seu leitor um coautor, participando também das atribuições de significados. O poeta moderno constrói textos que dialogam com seu leitor, pois exigem dele um papel ativo de interpretação.

Quanto à sonoridade, o poema possui vários versos nos quais os sons são articulados, formados por interjeições e por onomatopeias, como: “vivooo, vivaaa, urrra!”; “plong plong” e “ai ai”, que reforçam a ideia de um plano sensorial de um jogo de futebol. Os sons refletem e tornam o momento poético descrito mais intenso e sugestivo, com isso, o leitor sente as vibrações sonoras dos efeitos especiais expressivos. O crítico Hugo Friedrich afirma sobre esse traço:

A poesia, em particular a românica, sempre conheceu momentos nos quais o verso elevava-se a um despotismo do som que atuava mais profundamente que seu conteúdo. Figuras sonoras formadas por vogais e consoantes bem combinadas ou por paralelismo rítmicos encantam o ouvido. Porém, em tais casos, a antiga poesia jamais abandonou o conteúdo, ao contrário, procurava realçar seu significado, justamente mediante a dominância sonora. [...]. A partir do Romantismo europeu surgem outras condições. Nascem versos que mais querem soar do que dizer. O material sonoro da língua assume um poder sugestivo.⁷¹

Essas combinações de sons permitem à poesia moderna sugerir sentidos, não há mais a grande preocupação com o conteúdo e em comunicar algo mais diretamente, essa é uma das peculiaridades que a liberta para significar, por meio de misturas de elementos sonoros e rítmicos da língua. Nesse poema “3”, sente-se a força de sua carga sonora. Na ausência dela, o poema não produziria sentidos tão marcantes da infância.

Por fim, o eu lírico revive um tempo considerado mítico pelo poeta, a infância, além de experimentar a linguagem a ponto de atribuir-lhe um tom zombador. Barros faz traquinagens com as palavras, pois inova e rompe com os padrões de normalidade da língua.

*

⁷¹ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. SP: Duas Cidades, 1978, p. 50.

CACIMBA-DA-SAÚDE

- 1 Descendo um trilheiro de pedras ladeado por cansação
- 2 A gente *dávamos* na cacimba
- 3 Na estrada à direita o casebre de Ignácio Rubafo, que
- 4 tinha esse nome por que se alimentava de lodo.
- 5 Aberta na grande pedra da cidade a Cacimba!
- 6 De águas milagrosas
- 7 Cheinhas de sapo.
- 8 Lá
- 9 A gente *matávamos* bentevi a soco.⁷²

Nessa construção, Manoel de Barros entremeia a realidade, a fantasia, a lembrança e a infância. Apoiar-se não só nos desvios da linguagem, mas também em um espaço recriado pelas memórias. O tema “Cacimba-da-Saúde” se refere a um lugar real, localizado em Corumbá, Mato Grosso do Sul, e possui como principal aspecto uma água medicinal, gelada e pura que nasce das pedras⁷³. Apesar dos atributos reais do espaço referido, pode-se perceber que o escritor configura elementos fantasiosos à paisagem, resultando em certa estranheza poética.

Na composição, o eu lírico narra sua trajetória até chegar à “Cacimba poetizada”, descrevendo o caminho, por isso, observa-se um poema narrativo-descritivo, ou seja, uma mistura de procedimentos estéticos da poesia e da prosa. Dessa forma, novamente, rompe com os gêneros poéticos e transgride as estruturas clássicas da poesia.

É interessante notar a mistura da realidade e da fantasia: Barros incorpora a figura de “Ignácio Rubafo”, um indivíduo que se alimenta de “lodo” e mora em um “casebre” perto da “Cacimba”. De novo, destaca-se a figura marginalizada típica barreana, pois o personagem não reside em uma mansão, e sim, em uma casa pequena, velha e arruinada; não se alimenta de comidas sofisticadas, ao contrário, de lodo. A partir dessas informações, muda-se a realidade do poema para um mundo imaginoso, já que no real não é possível a nenhum ser humano se alimentar dessa matéria orgânica decomposta. Com tal situação, o homem se consubstancia na natureza, pois Barros nivela “Rubafo” a um peixe, quando o descreve com traços humanos e animais. Essa estratégia de construção do personagem sinaliza o modo como o eu lírico o vê, ou seja, um ser fantástico da sua infância. Pode-se pensar também na hipótese desse personagem fazer parte do imaginário popular, de modo a integrar uma lenda da cultura local. Tal figura é tão importante ao poema que sua residência é o único ponto de

⁷² BARROS, op. cit., p. 24.

⁷³ Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ecoparque_Cacimba_da_Sa%C3%BAde> Acesso em: 01/01/14.

referência para a localização da “Cacimba”. O sobrenome “Rubafó” traz duas características interessantes, primeiro, o som sugere que o odor da boca do “Ignácio” não seja bom, pois a sílaba /ru/ pode-se referir ao início do léxico /ruim/, restando o vocábulo /bafo/, ou seja, a sonoridade insinua um “bafo ruim”. Outra propriedade é a definição de “rubafó”, que significa traíra, um peixe de água doce. Assim, Barros não apenas tipifica essa figura, mas também a identifica como um elemento da natureza quando o nomeia.

Em relação ao tema, “Cacimba-da-Saúde” é um lugar que habita o passado do poeta e sua memória, despertando suas percepções e seus sentimentos sobre o ambiente. Apesar dos elementos autobiográficos, há também aspectos que distanciam o eu lírico do eu empírico, já que Barros utiliza a infância como uma fuga da razão tanto da vida habitual como da linguagem padrão. As memórias são reunidas às invenções, assim, o poeta não apenas rememora o passado, mas o reinventa. O escritor mato-grossense passou a infância em Corumbá, onde foi criado em meio à natureza pantaneira. Em entrevista, afirma: “[...] Tem vez imagino que esse olhar para baixo vem da infância. Fui criado no chão. Chão mesmo, terreiro. No meio das lagartixas e das formigas. Brincava com osso de arara, canzil de carretas, penas de pássaros. [...]”.⁷⁴ O poema “Cacimba-da-Saúde” gira em torno dessas lembranças, configurando um conteúdo intimista, confessional e subjetivo.

Outro aspecto que destoa dos demais versos é o 8º, que possui apenas uma sílaba métrica, funciona como uma pausa rítmica que detém todo o poema. O eu lírico usa apenas o advérbio “lá” para se referir ao tema, esse gesto escritural evoca um jeito infantil de se expressar, pois, geralmente, as crianças enfatizam o lugar que estão descrevendo com essa palavra. É importante destacar que o verso menor se refere à matéria-prima da composição, sobrevalorizando novamente as coisas ínfimas. Nesse caso, é a menor palavra que traz o assunto fundamental do poema. Ademais à linguagem infantil, aparece nesse poema a brincadeira no verso 9º. Essa característica sugere um menino travesso que tirava a vida dos pássaros, talvez, com um estilingue. Dessa forma, sugestiona-se um traço cultural da infância da criança criada em fazenda,

⁷⁴ BARROS, Manoel de. Entrevista. *Poesia Sempre*. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, v. 7, n. 11, p. 189-199, out. 1999. In: BEDA, Walquíria Gonçalves. *O inventário bibliográfico sobre Manoel de Barros ou “Me encontrei no azul de sua tarde”*. 2002. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, 2002. Anexos.

o de matar passarinho com bolotas de barro endurecidas no fogão ou pedregulhos arredondados dos leitos dos rios.

Ainda sobre a dicção, Barros utiliza a fala comum, não há palavras eruditas e refinadas, ao invés disso, encontram-se os despojamentos da linguagem simples. Com referência aos desvios de ortografia e de concordância da sintaxe, o poeta suprime o segundo fonema /n/ da palavra “cansação”, gerando “cansaço” no verso 1º; ousa misturar a forma popular “a gente” com o verbo conjugado na terceira pessoa do plural nos versos 2º e 9º; além de desviar a escrita correta do substantivo “bem-te-vi”, ficando “bentevi”. Em referência ao hiato na palavra “cansação” e ao desregramento da concordância entre o sujeito e o verbo, percebem-se desvios que lembram um linguajar infantil, pois a criança aprende a língua observando, imitando e comparando a fala dos adultos, então, seus erros são lógicos. No primeiro caso, “cansação”, configura-se uma palavra com dois /n/ nasalizados e dois /s/ sibilantes: esse aspecto é raro em nossa língua, assim, a criança pronuncia o léxico de acordo com a forma mais habitual. No caso da expressão “a gente”, pode-se pensar que, como a palavra corresponde a um sujeito coletivo, então, o verbo também ficará no sentido de pluralidade. Já quanto à palavra “bentevi”, apenas na escrita percebe-se seu erro. Talvez Barros utilize essa forma para desafiar o leitor com outras possibilidades de escrita, já que o som é o mesmo. Mais uma característica do poema é a anástrofe que ocorre no verso 5º, ou seja, há uma inversão da ordem normal dos termos na frase, e a “Cacimba”, que era para ser sujeito, encontra-se no final do verso. Barros utiliza essa estratégia para enfatizar o local e aproveita para qualificá-lo com os versos 6º e 7º, então o verso 5º é o sujeito de ambos. Com essas desordens sintáticas, o poeta revela-se um rebelde no trato com as palavras.

A forma como Barros relaciona as palavras, as imagens e os assuntos do poema produzem uma linguagem sugestiva, fluida e encantatória. Nessa lírica, volta a brincar com os léxicos, incorporando o passado e elaborando uma confluência entre o real e o fantasioso. Esquivando-se do mundo real, a poesia “quebra” o lugar-comum e se torna atemporal criando um cosmo próprio, autônomo, intensificado pelo poder da palavra, que independe da realidade para ser concebida. Todavia, para o crítico Alfonso Berardinelli, não há essa fuga do real: o estudioso italiano afirma que há um retorno da poesia moderna à realidade, isto é, uma arte que não anula a percepção realista do mundo e não reduz a arte da linguagem a apenas configurações estilísticas. Apesar das propostas estéticas revolucionárias, a lírica moderna trabalha com um mundo

significativo, seus delírios e desvios são modos de problematizar e poetizar a realidade empírica.⁷⁵ O poeta recebe o *status* de demiurgo, pois possui o dom de conceber um universo letrado alternativo que se distancia do presente austero. Barros cita Spitzer em entrevista a Turiba e Borges, lembrando que “todo desvio nas normas da linguagem produz poesia”.⁷⁶ Assim, a beleza do poema é transformar o lugar e a linguagem comuns em poesia, atribuindo-lhes aspectos especiais com manifestações subversivas à normalidade.

*

SABASTIÃO

1 Todos eram iguais perante a lua
 2 Menos só Sabastião, mas ele era diz-que louco daí pra
 3 fora
 4 — Jacaré no seco anda? - perguntava.

5 Meu amigo Sabastião
 6 Um pouco louco

7 Corria divinamente de jacaré. Tinha um
 8 Que era da sela dele somentes
 9 E estranhava as pessoas.

10 Naquele jacaré ele apostava corridas com qualquer peixe.
 11 Que esse Sabastião era ordinário!

12 Desencostado da terra
 13 Sabastião
 14 Meu amigo
 15 Um pouco louco.⁷⁷

O poema “Sabastião” faz parte da coletânea de líricas “Retratos a carvão”, conforme apontado. De fato, Barros elabora pela sua linguagem e imagens alógicas uma representação de um indivíduo que não se insere na esfera das pessoas consideradas “normais” pela racionalidade. O poeta mato-grossense emprega diversos meios para representar a loucura do personagem, dessa forma, a insanidade tornar-se a normalidade no poema. O vate consegue, pela elaboração dos recursos estilísticos, configurar “Sabastião” como um indivíduo comum dentro do seu cosmo poético. A começar pelo trabalho com a linguagem, ou seja, no poema encontram-se: desvios semânticos, como “perguntava” e “somentes”; desvios sintáticos do tipo “menos só Sabastião, mas ele era diz-que louco daí”, “jacaré no seco anda?”, “tinha um que era da sela dele somentes”;

⁷⁵ BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. SP: CosacNaify, 2007, p. 28.

⁷⁶ SPITZER apud BARROS, op. cit., p. 325.

⁷⁷ BARROS, op. cit., p. 27.

conceitos alógicos ilustrados por “todos eram iguais perante a lua”, “louco daí pra fora”, “corria de jacaré” e “naquele jacaré apostava corridas com qualquer peixe”. O que se verifica com as características desse estrato poético é que a linguagem afasta-se do seu padrão comum, sugerindo tanto a fala do caipira, isto é, do morador do campo, como um vocábulo que causa estranhamento, já que o advérbio “somente” não varia. Os desvios sintáticos trazem sentenças desordenadas, algumas de difícil compreensão, outras com ausência de palavras tornando-as sintéticas e elípticas. Quanto às ideias alógicas, seu leitor se depara com verdades inquestionáveis para o poema, dessa forma, o eu lírico constrói uma logicidade na descrição desse personagem, que, por ser louco, tinha um jacaré como meio de transporte, pois o selava para correr. Além disso, descreve “Sabastião” como um “ordinário”, logo depois de revelar que o sujeito “apostava corrida com qualquer peixe”. Isso significa que o personagem tinha sucesso no que fazia. Essas afirmações inferem um ar amistoso às ações *nonsense* de “Sabastião”.

O caos imagético é outra ruptura substancial nesse poema: o escritor corrompe a natureza, mistura coisas e seres, criando figuras desconexas e ilusórias. Esse tipo de poesia, muitas vezes, se desprende dos conteúdos. Cabe então ao leitor observar os significados dessas imagens, que, no conjunto do poema, criam representações, mesmo que arbitrarias. As figuras concebidas chegam a elaborar formações abstratas que se desatam da realidade, idealizando imagens similares às oníricas. Friedrich observa que: “[...] a poesia moderna se deixa lançar no caos do inconsciente a novas experiências que o desgastado material do mundo não mais proporciona”.⁷⁸

Assim, em “Sabastião”, encontram-se traços surrealistas na disposição caótica das palavras em alguns versos e na proximidade de seres que normalmente não conviveriam ou realizariam ações conjuntamente, configurando imagens delirantes. Como de costume, Manoel de Barros apresenta os marginalizados como matéria-prima de seus poemas, contrariamente aos costumes sociais. Dessa forma, os loucos ocupam “lugares” importantes no seu cosmo poético.

Por fim, esse retrato, “o louco”, ocupa um dos lugares principais no álbum poético barreano, isto é, nas suas obras. Barros cria um universo poético, em que diversos tipos de desvios auxiliam na construção de sua eficácia expressiva. A realidade

⁷⁸ Ibidem, p. 63.

e a natureza não ficam de fora de suas composições, embora ocupem lugares e desempenhem papéis intrigantes e desafiadores para a percepção de seus leitores.

*

INFORMAÇÕES SOBRE A MUSA

- 1 Musa pegou no meu braço. Apertou.
- 2 Fiquei excitadinho de mulher.
- 3 Levei ela pra um lugar ermo (que eu tinha que fazer
- 4 uma lírica):
- 5 — Musa, sopra de leve em meus ouvidos a doce
- 6 poesia, a de perdão para os homens porém... quero
- 7 seleção, ouviu?
- 8 — Pois sim, gafanhoto, mas arreda a mão daí que a
- 9 hora é imprópria, sá?
- 10 Minha musa sabe asneirinhas
- 11 Que não deviam de andar
- 12 Nem na boca de um cachorro!
- 13 Um dia briguei com Ela
- 14 Fui pra debaixo da Lua
- 15 E pedi uma inspiração:
- 16 — Essa Lua que nas poesias dantes fazia papel
- 17 principal, não quero nem pra meu cavalo; e até logo,
- 18 vou gozar a vida; vocês poetas são intersexuais...
- 19 E por de japa ajuntou:
- 20 —Tenho uma coleguinha que lida com sonetos de dor
- 21 de corno; por que não vai nela?⁷⁹

“Informações sobre a musa”, último poema da obra *Poemas concebidos sem pecado*, vai ao encontro de uma das temáticas mais priorizadas da tradição moderna, a metalinguagem, ou seja, a linguagem que discorre e reflete sobre ela própria. As ideias empregadas nessa composição negam preceitos das estéticas romântica e parnasiana, ecoando, tanto na forma quanto no conteúdo, a concepção de poesia do escritor Manoel de Barros.

Segundo o pesquisador Antonio Donizeti Pires, a lírica moderna se forma por meio de inúmeras rupturas, sendo construída pelo esfacelamento de seus recursos estéticos. Dessa forma, há uma contínua busca por distintos caminhos para se autolegitimar.⁸⁰ A metapoesia é um deles, pois problematiza a própria poesia, elaborando reflexões e conceitos acerca dela mesma. Na lírica barreana, há poemas que ressoam diretamente sobre poesia, poeta, inspiração, enfim, revelam-se como artes

⁷⁹ BARROS, op. cit., p. 31.

⁸⁰ PIRES, Antonio Donizeti. Poema em prosa e modernidade lírica. In: *Textopoético*, v. 4, 2007. Disponível em: <www.textopoetico.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=45&Itemid=16> Acesso: 25/02/2014.

poéticas dentro da própria composição. É o caso de “Informações sobre a musa” que exprime o ideal de inspiração do escritor ou a sua própria “Musa”.

A composição analisada foi construída a partir de um encontro entre a “Musa” e o “eu lírico”, e a “Musa barreana” se distingue da entidade inspiradora dos românticos, pois “sabe asneirinhas” e se comporta de modo atrevido. Já o sujeito lírico é caracterizado pela proximidade dos postulados da poesia moderna e pelo distanciamento dos elementos inspiradores do romantismo. A voz poética dessa composição solicita que essa figura feminina, embora conhecedora de bobagens, sobre uma “poesia doce” nos seus ouvidos, a partir de uma escolha criteriosa, pois, apesar do conhecimento banal da entidade inspiradora, o eu lírico acredita que esse material, quando bem “selecionado”, serve para poesia. Barros aproveita a “Musa” inspiradora dos ultrarromânticos para recriar uma nova, assim, sua divindade adquire traços da modernidade, então, se torna alcançável ao poeta, sugerindo uma inspiração que desdenha dos temas clássicos. Do verso 1º ao 13º, o eu lírico vai desconstruindo a “Musa” clássica e apresentando a nova fonte inspiradora para os poetas modernos. O crítico João Cabral de Melo Neto afirma que o autor de hoje cria a sua mitologia, a sua linguagem pessoal e as leis de sua composição. Cria o seu conceito de poema, de poesia, de literatura e de arte.⁸¹ Pode-se dizer que Manoel de Barros elabora, nessa composição, sua própria personagem mitológica que o auxilia como uma diretriz em busca do seu ser poeta. Devido à sua opção por uma escrita original, o literato metamorfoseia elementos de outras estéticas à sua maneira, desenvolvendo, com isso, as regras do seu estilo.

Apesar da revelação da necessidade do eu lírico de procurar inspiração para escrever seu poema, não se tem muito conhecimento sobre ele, apenas que é invocado pela “Musa” como “gafanhoto” e é repreendido por ela, pelo seu comportamento ousado. No texto, há uma desavença entre ele e a “Musa”, logo, o eu que fala no poema recorre a um dos princípios de inspiração romântico, a “lua”, mas, em seguida, arrepende-se e a manda aproximar-se de sua “coleguinha que lida com sonetos de dor de corno”, usando uma irreverente ironia através da adjetivação do substantivo “sonetos”. Desse modo, Barros incorpora, pelo humor, críticas a outras estéticas. O traço humorístico também é uma via da poesia barreana para estabelecer diálogos críticos com outras obras, gêneros, autores e manifestações artísticas. No caso do referido

⁸¹ MELO NETO, João Cabral. Poesia e composição. In: *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 53.

poema, Barros apresenta intertextos com diferentes escolas literárias com o intuito de negar os modelos estéticos anteriores, concebendo, com isso, sua compreensão sobre poesia. Nessa direção, tanto ironiza o ultrarromantismo como o parnasianismo, visto que o primeiro é criticado pelo conteúdo e o segundo pela desobediência às regras modelares da poesia clássica, pois “Informações sobre a Musa” apresenta versos irregulares e livres, em uma estrutura que mistura dramaticidade através dos diálogos estabelecidos no poema. Na realidade, o poeta, ao mesmo tempo em que critica a perfeição das formas dos parnasianos, dialoga com eles, visto que tece a mesma apreciação sobre a inspiração pura dos ultrarromânticos. Essa intertextualidade tem um tom metapoético, uma vez mostrando que a poesia barreana não se constrói somente pela inspiração, mas também pelo labor do poeta, que esculpe suas palavras como um artesão.

Ademais, Barros também faz uso de algumas sinédoques, como “gafanhoto” para se referir ao eu lírico; “sopre de leve a doce poesia” para se reportar ao verbo sussurrar; e, por fim, “tenho uma coleguinha” para expressar a respeito da amiga poetisa romântica. Esses efeitos rompem com a tradição, construindo uma linguagem com fins estéticos inusitados e irônicos. Outro efeito sarcástico encontra-se no 4º verso: o eu lírico pede para a “Musa” soprar a “doce poesia”, e essa adjetivação parece se referir a uma produção sublime e agradável pela forma e conteúdo harmônico, contrariando o efetivo desejo.

Um dos poetas que mais influenciou o escritor mato-grossense foi Rimbaud. Segundo Friedrich, o poeta zombava da tradição⁸², Barros, desde o início da sua poesia, revisita a tradição, ora pela ironia, ora pelo deboche, ora pela intertextualidade. Essa particularidade parece auxiliá-lo no trabalho de reflexão sobre a sua arte, já que a torna metapoética. Seu diálogo com a tradição não significa apenas rejeições absolutas aos padrões clássicos, e sim, manifestações que conduzem a críticas e formas de expressão sobre um mundo, um homem e uma literatura que já não consegue se revelar nos modelos literários anteriores.

É interessante notar que o diálogo entre a “Musa” e o eu lírico se estrutura em um cenário erótico, já que Barros configura inúmeros elementos sexuais ao poema. A começar pelas ações tanto da “Musa” quanto do eu lírico, no 1º e no 2º versos. A “Musa” segura o sujeito lírico, deixando-o estimulado, e pode-se relacionar essa ação

⁸² FRIEDRICH, op. cit., p. 65

como uma motivação avassaladora que leva o poeta a criar. No 3º verso, o eu lírico a conduz a um lugar deserto para produzir uma lírica. Na poesia, essa prática significa um espaço de criação onde o escritor conceberá expressões estéticas. Em seguida, nos versos 8º e 9º, a “Musa” pede para o poeta retirar a mão de certo lugar, pois o período é inadequado. Com essa solicitação, percebe-se que o poeta se coloca no mesmo nível da divindade com as mesmas ações atrevidas. Também, nos versos 10º, 11º e 12º, o eu lírico aponta um estereótipo bem chulo para a entidade inspiradora, pois ela sabe bobagens que não poderiam estar “nem na boca de um cachorro”. E por fim, no verso 18º, o eu lírico se despede da “Lua” e diz que irá gozar a vida, isto é, aproveitá-la distante dos elementos ultrarromânticos e dos poetas “intersexuais”. Esses recursos linguísticos libidinosos concedem ao poema um caráter ousado não apenas na configuração da linguagem poética, mas também na efetivação da crítica às propostas estéticas. Ainda no que se refere ao tom erótico, essa produção traz um léxico subsidiado por um vocabulário sexualizado, que provoca o leitor, evidenciando os desafios da poesia barreana frente à lírica clássica, já que se encontram expressões como: “pegou no meu braço”; “apertou”; “fiquei excitadinho”; “levei ela pra um lugar ermo”; “sopre em meus ouvidos”; “arreda a mão daí que a hora é imprópria”; entre outras.

Mais um aspecto que incorpora sexualidade é o diálogo entre a “Musa” e o eu lírico. Na conversa, observa-se a entonação imperativa que a voz lírica delega à “Musa”, como se a poesia surtisse o efeito de redenção entre os homens, já que o eu lírico solicita o poema “de perdão para os homens”. A divindade o chama pelo codinome de “gafanhoto”, ou seja, um bicho devorador de plantações, reproduzindo, com isso, uma analogia entre o poeta e o inseto, pois o primeiro se pressupõe um devorador da “Musa”, ou seja, um devorador de temas e de composições modernas, de tudo que se distancia da forma clássica.

Em “Informações sobre a musa”, o vate também constrói imagens pelo emprego de diversos substantivos concretos, como a maioria dos poemas barreanos. Ainda no que se refere aos substantivos, encontra-se a repetição dos léxicos: “Musa” e “Lua”, além do uso de maiúsculas. Partindo desses aspectos, o primeiro enfatiza o princípio de rivalidade entre o clássico e o moderno. Barros cria essas duas figuras para simbolizar a fonte de inspiração de ambos os estilos. Já quanto à ocorrência das maiúsculas, percebe-se a personificação que é atribuída a esses seres, nomeando-os.

No que tange à relação entre lugar e espaço, o poeta configura esses aspectos de forma fantasiosa, estabelecendo relações existentes somente no seu mundo letrado. Através dos devaneios poéticos, o escritor critica os valores artísticos cristalizados, encontrando beleza nos vocábulos chulos e nos temas marginalizados. Tal produção metaforiza os conflitos vividos pelo poeta no momento de conceber sua arte: Barros mostra que há dúvidas e incertezas, mas também motivação e vontade de criar. Um escritor moderno nunca se limita a apenas um estilo, pois sua produção aproveita aspectos de outras estéticas para negá-las, aceitá-las ou aproveitá-las, compondo outros usos e outras formas. A partir dessas considerações, o literato mato-grossense esmiúça um poema que fornece elementos sobre a sua dicção poética, desvendando os procedimentos e os recursos utilizados em sua construção.

A linguagem poética e a linguagem crítica se fundem na produção de um texto novo, fragmentário e descontínuo, que constitui em si mesmo um exemplo de renovação e vanguarda, como nos manifestos de Oswald de Andrade e ‘Plano-piloto para a poesia concreta’, onde se lê, em *post-scriptum*, a frase de Maiakóvski, para quem “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”.⁸³

Apesar de a citação do crítico Gilberto Mendonça Teles se referir a alguns manifestos modernistas, observa-se a junção dessas linguagens também na poesia barreana: o escritor não apenas “brinca” com as palavras por meio dos desvios semânticos e sintáticos, mas também abusa da ironia e da intertextualidade para julgar outros estilos e estéticas, concebendo sua produção e sua compreensão crítica a respeito da arte da linguagem. Com isso, Barros reproduz uma poesia extremamente moderna, pois contraria os princípios estéticos clássicos, expressando a força motivadora que envolve seu projeto poético, ou seja, a provocação dos valores e dos conceitos consagrados tanto da literatura como da sociedade.

⁸³ TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 10.

CAPÍTULO 3

UMA OBRA SINGULAR

Face imóvel (1942)

No presente capítulo, avançar-se-á pela produção barreana através da priorização da análise de alguns poemas do segundo livro de Manoel de Barros, intitulado *Face imóvel* (1942). Trata-se de uma obra que agrega dezessete poemas a partir de sua republicação em *Gramática expositiva do chão* (1990), cuja temática principal é a questão social ocorrida naquele momento histórico, isto é, a Segunda Guerra Mundial, que aconteceu entre 1939 e 1945. Diferentemente de outros trabalhos poéticos, sua denúncia fundamenta-se em sentimentos de desalento e de desesperança, dessa forma, encontram-se poemas confessionais, introspectivos e subjetivos. É interessante notar que dezoito

[...] poemas da primeira edição de *Face Imóvel* não foram republicados posteriormente no livro *Gramática Expositiva do Chão: poesia quase toda*, que reunia todos os livros de Barros até aquele momento, 1990. Há aí o silêncio textual, tanto no corte de alguns poemas quanto no fato de que o livro até o momento não foi mais republicado. A Editora Record, que reedita os livros de Barros, deixa essa obra de fora do seu catálogo. É bem possível que o motivo disso seja o desejo do próprio autor de não vê-lo republicado, pois já afirmou em entrevista que não aprecia a obra: *Face Imóvel, editada pela Século XX, do Rio, é meio engajada na política. Eu não gosto deste livro.*⁸⁴

Posto que a ligação política dessa obra realmente se fez efetiva, a efêmera rebelião contra a sociedade do poeta começa dos próprios desvios criados na sua poesia. Waldman afirma que “[...] Quando se pensa em criar mundos verbais é um gesto de rebelião contra a realidade, é uma forma de não aceitação da vida e do mundo tais como são [...]”⁸⁵. E ainda completa a ideia discorrendo sobre o âmago que estimula o escritor a produzir:

A motivação do poeta está intimamente ligada ao sobre quê ele escreve: suas obsessões, seus “demônios”, são conteúdos subjetivos convertidos, através da linguagem, em elementos objetivos, transformando uma experiência individual em generalidades.⁸⁶

O próprio título do livro traduz a imobilidade e a postura do poeta perante as atrocidades da época, tecendo uma reflexão crítica pela palavra poética. Nessa direção, o vate parte de um movimento dialético de introjeção do mundo, a fim de chegar a um

⁸⁴ RICCIARDI, Giovanni. Manoel de Barros. In: _____. *Auto-retratos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 99 apud GUALHARTE, José Augusto Xavier. *Despalavras de efeito: os silêncios na obra de Manoel de Barros*. 2007. 240 f. Doutorado em (Teoria literária e literatura comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

⁸⁵ WALDMAN, op. cit., p. 12.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 12-3.

modo de expressar esteticamente as emoções e os sentimentos provocados por essa realidade, através de uma voz poética que confessa momentos anímicos dessa relação “poeta” e “guerra”. Por isso, principia de uma dor individual em direção a uma coletiva, já que o contexto histórico da época gerou, tanto no poeta como na sociedade, revoltas fomentadas pela não aceitação de estar num mundo sem paz. Sua palavra se tornou um reflexo do mundo que via, vivia e transvia.

Sobre a estrutura sonora da obra, Barros tece versos irregulares com elementos musicais que enfatizam as expressões e os sentidos desejados. Contrariamente a essa musicalidade irregular, a linguagem se intensifica com menos desvios do que os habituais. A temática religiosa e os elementos clássicos não aparecem nessa obra, diferenciando-se do restante de suas produções.

A criação *Face imóvel* rompeu com algumas marcas da primeira obra, uma vez que não se encontravam mais o menino Cabeludinho, os lugares e as pessoas que marcaram sua infância. Pelo contrário, o tempo poético estava focado no presente, no qual homens solitários, soldados, muros, corpos, sangue, balas e prostitutas conviviam e compunham um ar de tristeza e descontentamento diante da guerra. Os *alter egos* dessa produção são: o menino inglês, as prostitutas do poema “Dorowa” e o filho do fazendeiro. Há algumas recordações, entretanto, estão próximas do tempo em que o eu lírico vivia, como é o caso da lírica “Poema do menino inglês de 1940”:

A rua onde eu morava foi bombardeada.
Nunca nós havíamos de pensar que uma coisa dessas
pudesse acontecer realmente.
[...]
Ontem de tarde eu vi o pai de Katy voltando do traba-
lho – nunca mais o verei
Porque por onde ele passou agora as ruínas fumam
silenciosamente...⁸⁷

A respeito dos espaços dessa produção, o poeta compôs sua lírica baseando-se em cidades como Rio de Janeiro, Curitiba e alguns municípios da Inglaterra. Com isso, a paisagem do segundo livro se modificou, pois não houve uma participação intensa do Pantanal, mas apenas algumas lembranças.

Este segundo livro foi escrito num momento de grandes mudanças, tanto no contexto histórico mundial como na formação do poeta, uma vez que o escritor mato-grossense já não vivia mais no Brasil, pois, como bacharel em Direito, tentou alguns

⁸⁷ BARROS, op. cit., p. 37.

empregos, mas não conseguiu exercer essa profissão, devido à sua personalidade introspectiva. Por essa razão, resolveu viajar, percorrendo alguns países da Europa (Itália, França e Portugal)⁸⁸ e da América Latina (Peru, Bolívia e Equador). Com essas andanças, conheceu diferentes culturas, descobrindo escritores, pintores, cineastas e músicos. Morou em Nova Iorque, onde estudou cinema e artes plásticas, por um ano, no Museu de Arte Moderna. Todas essas experiências influenciaram seu processo de criação, visto que a poesia barreana apresenta diálogos críticos e reflexivos com a tradição literária e um trabalho minucioso de intertextualidade, não só com outros poetas de diferentes movimentos literários, mas também com diversas culturas e manifestações artísticas.

*

Diferentemente do primeiro livro, *Face Imóvel* não é segmentado em unidades líricas, e sim, em dezessete poemas. Nessa parte da pesquisa foram selecionadas cinco composições com o intuito de dar continuidade ao referido trabalho, isto é, a investigação a respeito dos traços que permaneceram e que se ocultaram na poesia barreana a partir da comparação das duas primeiras obras com o restante de seus trabalhos. Os poemas que se inserem nessa análise foram: primeiro, “Os girassóis de Van Gogh”, devido aos seus traços intertextuais, sinestésicos e subjetivos e também a seu caráter contestador e crítico; o segundo é “Paz”, a razão da escolha dessa produção é a sua singularidade diante das outras criações da obra barreana, já que descreve uma cena real, sem desvios linguísticos ou imagéticos; o terceiro poema, “O muro”, traz a realidade, a fantasia, a humanização do objeto, a metapoesia e a infância como marcas principais em sua escrita; a quarta lírica retoma um lugar histórico devido à sua importância política, mas controversamente cria uma atmosfera com propriedades eróticas, essa composição denomina-se “Balada do Palácio de Ingá”, além disso mostra irreverência, humor e uma sublime lembrança do Pantanal; e o último poema abordado chama-se “Incidente na praia”, o qual versa sobre um acontecimento banal, mas caracterizado por certo estranhamento, revelando imagens exóticas, humor crítico, hibridismo de gêneros e elementos pantaneiros. Enfim, tais composições foram

⁸⁸ Sobre essa viagem do poeta à Europa pode-se desconfiar de sua veracidade, pois o poeta relata fatos acontecidos, nessa viagem, em apenas uma entrevista a Turiba e Borges, em 1992. Diferente da viagem que fez pela América do Sul e do tempo em que residiu em Nova Iorque, que aparecem em quase todas as suas entrevistas.

selecionadas em razão de seus temas e formas, pois as escolhas atrelaram-se com os poemas da primeira obra em virtude de suas similitudes e contrastes.

*

OS GIRASSÓIS DE VAN GOGH

- 1 Hoje eu vi
- 2 Soldados cantando por estradas de sangue
- 3 Frescura de manhãs em olhos de crianças
- 4 Mulheres mastigando as esperanças mortas
- 5 Hoje eu vi homens ao crepúsculo
- 6 Recebendo o amor no peito.
- 7 Hoje eu vi homens recebendo a guerra
- 8 Recebendo o pranto como balas no peito
- 9 E como a dor me abaixasse a cabeça,
- 10 Eu vi os girassóis ardentes de Van Gogh.⁸⁹

Manoel de Barros produz, com palavras, imagens que sensibilizam e transmitem as emoções da guerra por meio do poema “Os girassóis de Van Gogh”. Dessa forma, estabelece um diálogo com a temática “os girassóis” do artista plástico Vicent Van Gogh.⁹⁰ O escritor mato-grossense apresenta em sua linguagem poética relações entre a pintura, a música, o cinema e outros tipos de arte, enfim, estabelece intertextualidades que possibilitam expressões modernas. Uma dessas relações é o trânsito pela tradição plástica: esses elos construídos por meio de diferentes representações de linguagens reproduzem uma poesia extremamente imagética, sinestésica, fragmentária, reflexiva, provocadora e polissêmica, resultando em diversas manifestações de sentidos intencionadas. Como afirma o crítico Michael Hamburger:

[...] as palavras nunca podem desvincular-se de todo da relação com as ideias e o sentido. Tampouco é preciso ser marxista para reconhecer que toda poesia tem implicações políticas, sociais e morais, independentemente de a intenção por trás dela ser didática e “ativista” ou não.⁹¹

⁸⁹ BARROS, op. cit., p. 36.

⁹⁰ Vincent Willem van Gogh, nasceu em 1853 e faleceu em 1890. Foi um pintor pós-impressionista neerlandês, frequentemente considerado um dos maiores de todos os tempos. É conceituado como um dos pioneiros na ligação das tendências impressionistas com as aspirações modernistas, sendo a sua influência reconhecida em variadas frentes da arte do século XIX, por exemplo: o expressionismo, o fauvismo e o abstracionismo. Com objetivo de decorar a sua casa em Arles (conhecida como *A Casa Amarela*, retratada em uma de suas obras), Van Gogh pintou uma série de quadros com a temática “girassóis”, os quais se tornariam uma das coleções mais conhecidas e importantes de sua obra. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh> Acesso em: 03/01/2014.

⁹¹ HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. SP: CosacNaify, 2007, p.58.

Nessa perspectiva, a poesia moderna parece ser contestadora, crítica e provocadora dos valores, das verdades e das convicções inquestionáveis da sociedade e da literatura. Sua função talvez seja oferecer liberdade suficiente para que o leitor e o autor questionem o mundo e expressem suas emoções diante do que lhes é oferecido, possibilitando mudanças sociais e culturais. Entretanto, suas críticas não se baseiam apenas na intertextualidade de seus textos: Barros consegue empregar reflexões e questionamentos sobre a sociedade e a arte em outros aspectos de sua poesia também.

Outra característica importante é a contradição entre o título e o conteúdo, pois se salienta na sua denominação uma pintura alegre, viva, quente, com boas vibrações, mas seu conteúdo se fundamenta na tristeza e na angústia que a guerra causa, então, muda-se a expressão sublime das flores pela representação da agonia do ser humano perante tal conflito, por isso, a síntese, no final do poema, “os girassóis ardentes”.

Diferentemente do título, o vocabulário que envolve a lírica traz léxicos como “os soldados”, “as estradas de sangue”, “as esperanças mortas”, “os homens recebendo a guerra e o pranto como balas no peito”, “a dor” e “os girassóis ardentes”, enfim, expõe-se uma perspectiva negativa e desiludida. Há uma confluência de sentimentos internos do poeta com os acontecimentos externos do mundo, motivando uma poesia intensamente subjetiva, que sensibiliza e provoca o leitor.

É interessante notar que praticamente cada verso produz uma imagem que desperta os sentidos, apresentando efeitos sinestésicos. Como é o caso dos versos 1º e 2º, nos quais o eu lírico afirma ter visto “soldados cantando”, ou seja, ocorre a mistura dos sentidos da visão com a audição; outra relação de percepção é a de “frescura de manhãs em olhos de crianças” no verso 3º: o eu lírico vê essa sensação; por fim, no verso 4º, o eu lírico expressa que vê “mulheres mastigando as esperanças”, e, mais uma vez, ocorre a mistura dos sentidos, isto é, a confluência entre visão, paladar e a própria experiência de sentir. Esse tipo de dialética de construção exige sensibilidade do seu observador, pois a poesia passa a ser alógica e o leitor não a compreende pela razão, mas sim, pelas sensações oriundas da articulação dos sentidos aguçados pela palavra poética. Dessa forma, a poesia moderna torna-se intensamente sinestésica, intuitiva e sugestiva. Friedrich ainda vislumbra inúmeras vezes a desordem dos sentidos, que deixa de ocupar seus lugares costumeiros, concebendo uma produção que sensibiliza as percepções do leitor no estabelecimento de novos caminhos de significação.⁹² Os

⁹² FRIEDRICH, op. cit., p. 55-6.

fenômenos gerados pelas relações dos planos sensoriais de Barros reproduzem uma poesia intensamente imagética e perceptível.

Outra característica que reverbera as imagens no poema são as metáforas, como é o caso de “estradas de sangue”, que significa a violência no conflito. Essa expressão alude às mortes pelos caminhos da guerra. Há outras como nos versos 7º e 8º, nos quais o eu lírico vê “homens recebendo a guerra e o pranto como balas no peito”. Essas imagens expressam novamente a violência e a tristeza causada pelo tempo bélico. Encontram-se também nesse poema imagens que causam certo estranhamento, como no verso 5º, no qual o eu lírico vê “homens ao crepúsculo”. Esse léxico possibilita duplo sentido, pois pode se referir tanto à beleza da paisagem como aos homens que caíram em decadência ou em declínio. Outra imagem diferente ocorre no verso 6º, no qual “os homens recebem o amor no peito”. Essa visão, na verdade, é enigmática, pois não se sabe a forma como esses indivíduos estão sendo confortados, logo, resta ao leitor decifrá-la.

O hibridismo da poesia de Barros com a pintura de Van Gogh apresenta uma identidade íntima do poeta com a tela, então, estabelece-se um diálogo entre ambas, como é o caso dos movimentos alternativos que configuram na pintura. Segundo o psiquiatra Daniel Hercos:

Curiosa e estranha a predileção de Van Gogh pelos girassóis... Flores ambivalentes, sob a luz intensa do sol são altivas e soberbas. Brillam no mais esplêndido amarelo. Quando surge a penumbra seguida da escuridão se fecham e debruçam sobre si mesmas como fetos em útero materno. Únicos parecem ter momentos de vida e morte, euforia e depressão, no movimento constante de girar pela luz e fechar-se na escuridão. Visto pelo espectro de vida do artista define suas alternâncias de humor como os girassóis de Van Gogh.⁹³

O poema “Os girassóis de Van Gogh” também se movimenta entre limites, nesse sentido, encontram-se a música dos soldados e as estradas de sangue; a brisa matinal nos olhos das crianças e as esperanças mortas das mulheres; homens recebendo amor no peito e recepcionando a guerra e seu pranto, e, por fim, os girassóis e sua ardência. Essas imagens configuram o movimento do girassol, que ora se posta alteroso ora se coloca afadigado.

É necessário salientar que o verbo “ver” aparece quatro vezes no poema, intensificando o aspecto visual da palavra. Na verdade, formam-se várias perspectivas

⁹³ HERCOS, Daniel. Os girassóis de Van Gogh - Espectro da bipolaridade. In: Revista JM Magazine, n.º 20 - Janeiro/Março de 2008. Disponível em: <www.danielhercos.com.br/vangogh.html> Acesso: 26/02/2014.

nessa composição, assim verifica-se o olhar do poeta sobre o mundo; o olhar do eu lírico sobre a tela e sua transmutação para a palavra, e o olhar do leitor sobre a expressão poética e plástica. Em síntese, tal elaboração estética cria elementos que permitem dissonantes experimentações visuais de uma mesma temática.

No que tange à relação entre o eu lírico e o eu empírico, percebe-se a angústia sentida pelo eu lírico diante da guerra. Sabe-se que o poeta não participou do conflito, nunca esteve no campo de batalha, mas mesmo assim consegue imaginar os horrores do evento. Na modernidade ocorre o distanciamento do eu lírico e do eu empírico, o eu, que fala na poesia, ganha vida própria, desvincilhando-se do poeta, por isso esse sujeito é livre de qualquer comprometimento com seu eu empírico, podendo multiplicar-se, isto é, compor-se em várias vozes. Friedrich (1978) traz o termo desumanização, separando a voz do eu lírico da expressão biográfica do autor. O teórico explica esse fenômeno através dos sujeitos líricos de Rimbaud:

O eu que fala nas poesias de Rimbaud não pode ser concebido a partir da pessoa do autor, assim como o eu de *Les Fleurs du Mal*. As experiências do menino e do jovem podem, certamente, contribuir para muitas explicações psicológicas dos textos, caso se tenha vontade disso. Mas pouco servem para chegar conhecimento de seu sujeito poético. O processo de desumanização acelera-se. O eu de Rimbaud [...] pode vestir todas as máscaras, estender-se a todas as formas de existência, a todos os tempos e povos.⁹⁴

A partir dessa colocação, observa-se que a palavra poética já não pertence somente à realidade do autor, pelo contrário, torna-se infinita, na medida em que seu criador pode personificá-la em várias *personae* líricas, adquirindo com isso inúmeras identidades. No poema “Os girassóis de Van Gogh”, sente-se que o eu lírico parece imerso no conflito e contagiado pelas suas emoções. Nesse sentido nota-se o distanciamento que o poeta cria entre ele e essa voz poética.

Nesse poema, os girassóis passam a ter um sentido figurado das emoções da guerra, representando um efeito visual destruidor, então, as imagens se tornam mais intensas do que as palavras. Com efeito, apesar de todo o sofrimento, o poeta consegue conceber sublimidade ao conflito. Por meio dos efeitos estilísticos da linguagem poética, Barros imprime beleza ao terror. A finalização do eu lírico aparentemente é triste, pois ele termina de cabeça baixa mediante o sofrimento do homem com a guerra. Embora, no último verso, a voz lírica encontra um ponto de esperança nos girassóis, que apesar de ardentes, exprimem energia, cor, calor, talvez, como um símbolo da vida. Seria um recomeçar do chão, bem à moda de Manoel de Barros.

⁹⁴ FRIEDRICH, op. cit., p. 69.

*

PAZ

- 1 Esta janela aberta
- 2 As cadeiras em ordem por volta da mesa
- 3 A luz da lâmpada na moringa
- 4 Duas meninas que conversam longe...

- 5 Paz!
- 6 O telefone que descansa
- 7 As cortinas azuis que nem balançam

- 8 Mas sobre uma cadeira alguém está chorando.
- 9 Paz!⁹⁵

“Paz” é um poema intensamente imagético. Essa propriedade reflete-se na simbolização de seus elementos. Nessa perspectiva, o poema é iniciado pela figura de uma janela aberta, que aparenta ser uma passagem ao cosmo poético, já que o eu lírico principia a composição pelo pronome demonstrativo “esta”. Outra sugestão insinuada por essa imagem é de uma tela, pois, como há detalhes descritivos da cena poetizada, a própria janela comporia a moldura do cenário retratado.

O título “Paz” sintetiza a carência de tranquilidade e de harmonia na sociedade daquele momento: o mundo vivia a Segunda Guerra Mundial, por isso a importância e a fragilidade dessa palavra ilustrada no poema. O valor expressivo do léxico é reforçado pela sua presença em mais dois versos, o 5º e o 9º, no qual aparece isoladamente.

O poema é segmentado em três estrofes, a primeira e a segunda reproduzem uma atmosfera de estagnação através dos objetos descritos na cena. Assim, há cadeiras em ordem ao redor da mesa, uma luz na moringa, meninas conversando ao longe, um telefone mudo, cortinas estáticas, enfim, aparentemente tudo está tranquilo no local. Mas, na terceira estrofe, composta simplesmente por dois versos, encontra-se uma ação que desmantela toda a passividade das duas primeiras, alguém está sentado chorando. Há uma ambiguidade nessas lágrimas, pois não se sabe se esse efeito fisiológico é oriundo da tranquilidade de um estado emocional de intensa “paz” ou da falta dessa sensação.

Encontram-se também, nessa composição, algumas imagens enigmáticas, já que o eu lírico deixa os sentidos no “ar”, como: a ordem das cadeiras, o lugar da lâmpada, a conversa e a identidade das meninas citadas, o silêncio do telefone e as cortinas azuis

⁹⁵ BARROS, 2010, p. 37.

paradas. O poema não dá indícios ou faz relações explícitas entre esses elementos, mas observam-se, através da janela, que todos se encontram interligados. É interessante notar que, apesar do mistério, as imagens construídas são compostas dentro da normalidade, não há elementos distorcidos ou fora de seus lugares habituais, por isso “Paz” configura-se uma produção incomum na sua obra, já que a regularidade da linguagem barreana é o deformado e o atípico. Mesmo com o choro inusitado, a descrição dos objetos não difere do usual. Outra particularidade interessante é a cor azul das cortinas, talvez um indício de tristeza, já que o azul pode significar depressão e melancolia, sendo uma cor fria. O poeta Manoel de Barros concerne uma grande variedade de cores aos seus poemas ao longo de suas obras, e percebe-se, com isso, sua intertextualidade com as artes plásticas, não apenas pelas alusões a pintores famosos, mas também pela impressão das suas palavras. Barros atribui sentimentos às cores, despertando emoções e sensações.

Enfim, o poema “Paz” traz um tom quimérico, pois a tranquilidade pormenorizada inquieta o leitor. Além disso, o motivo das lágrimas não é revelado, ouve-se apenas a voz poética que parece sussurrar o desejo do momento.

*

O MURO

- 1 Não possuía mais a pintura de outros tempos.
- 2 Era um muro ancião e tinha alma de gente.
- 3 Muito alto e firme, de uma mudez sombria.

- 4 Certas flores do chão subiam de suas bases
- 5 Procurando deitar raízes no seu corpo entregue ao
- 6 tempo.

- 7 Nunca pude saber o que se escondia por detrás dele.
- 8 Dos meus amigos de infância, um dizia ter violado tal
- 9 Segredo,
- 10 E nos contava de um enorme pomar misterioso.

- 11 Mas eu, eu sempre acreditei que o terreno que ficava
- 12 Atrás do muro era um terreno abandonado!⁹⁶

O poema “O muro” impressiona pela sua força simbólica que sugere diversos sentidos, já que o escritor Manoel de Barros o apresenta como um entre-lugar de segmentação, diante das acepções estabelecidas a partir das influências que o sujeito

⁹⁶ BARROS, op. cit., p. 40-1.

poético experimentou, identificando-se com esse elemento. Outra característica relevante é seu tom de “contos de fadas”, com o uso do vocábulo “ancião” e do verbo “era” no verso 2º, do substantivo “segredo” no 9º, e do “pomar misterioso” no 10º. Parece que o eu lírico cria um mundo encantado, com árvores frutíferas misteriosas e um velho que as protege, pois nem o eu lírico consegue penetrar nesse lugar.

A composição é fracionada em duas partes, logo, do verso 1º ao 6º, o eu lírico descreve o “muro”, salientando seus aspectos físicos. Dessa forma, percebe-se a incorporação do olhar do poeta a essa fronteira, que o humaniza, atribuindo-lhe vida. Então, o “muro” se torna um ancião cheio de recordações e histórias, e esse aspecto desenvolve a segunda parte do poema, que começa no 7º verso e termina no 12º, evidenciando o que esse entre-lugar oculta. Ambos os fragmentos começam com os advérbios de negação “não” e “nunca”, marcando a segmentação dos elementos descritos. Sobre a humanização do “muro”, Barros relaciona sua pintura a sua longa idade e o descreve como grande, resistente e silencioso. Afirma, ainda, que há uma confluência entre ele e as flores, que procuram incorporar “as raízes no seu corpo”. O poeta mato-grossense produz uma poesia que humaniza os seres e objetos, e coisifica os homens. Nesse caso, pode-se pensar na sua própria coisificação, ou seja, o vate se identifica com o muro, pois, assim como ele, habita entre dois cosmos – a poesia e a realidade.

É perceptível que o “muro” demarque certos limites tanto na esfera real quanto na poética. A partir dessa premissa, identificam-se cisões entre a realidade e a fantasia, entre o poeta e a pessoa comum. Na verdade, essa fronteira ainda pode significar a poetização da realidade, como uma fuga dos acontecimentos do momento histórico ou a necessidade de expressar o mundo como o escritor o vê e o sente, enfim, trilhando várias designações por meio de suas construções estéticas.

Ainda, nessa direção, o terreno citado pelo eu lírico representa a inspiração do poeta, o lugar onde nascem as palavras, logo, qualificado como misterioso e abandonado, já que a linguagem poética de Barros distorce os sentidos comuns das palavras concebendo expressões enigmáticas e aparentemente vazias. O “muro” pode significar o conceito metonímico de fronteira entre linguagens, ideias e concepções de mundo e arte. O “Segredo”, ou seja, o que há por trás do muro no verso 9º é revelado, por um amigo do eu lírico que afirma existir um “pomar misterioso”. Descrente, o narrador revela acreditar em um terreno abandonado, então, intuitivamente, o poeta mantém seus pés no chão, ao conceber sua hipótese sobre o local. Por meio dessa

afirmação, Barros define que a lírica, por mais que caminhe pelo universo do devaneio, não dá para habitá-lo sempre, sendo preciso abarcar a realidade. O poeta usa a palavra para expressar sua perspectiva sobre o real, gerando nessa representação estética sua maneira particular de ver as coisas, que não se limita apenas com o término da composição, visto que, como um poeta moderno, Barros não o finaliza, não o conclui, apenas deixa no ar o mistério que o envolve.

É interessante notar que, apesar de taciturno, o muro recebe vida com as flores que sobem em seu corpo, metaforicamente. Quando o poeta concebe a palavra poética motivada pela força anímica, que produz inspiração, desloca-se da sua condição de estagnação, então, a vida é mobilizada na sua expressão estética.

*

BALADA DO PALÁCIO DO INGÁ

1 Na sala de espera do Palácio do Ingá
 2 Vou abanando a cara com o jornal do Brício
 3 Benjamim Constant da parede me olha.
 4 Mas eu olho é pras medalhas do Duque de Caxias.
 5 Ai que riquezas no Palácio do Ingá!

6 Os varões na parede me inspiram brasilidade.
 7 Será que o Duque de Caxias por cima de suas medalhas
 8 E de sua suspicácia está descobrindo meu olhar guloso
 9 Para as coxas daquela mulher entreabertas na minha
 10 frente?

11 Na sala do Palácio do Ingá com uma ficha na mão
 12 Espero para falar com o chefe do Gabinete do Interventor.
 13 Na sala de espera do Palácio do Ingá tem uma pele de
 14 onça.
 15 Ai que saudades do Pantanal!
 16 Senhor, nem é tanto desse emprego que eu preciso tan-
 17 to
 18 O que eu preciso e quanto! Nesta mísera tarde
 19 É daquela mulher com as coxas entreabertas na minha
 20 frente.
 21 E isso não tem mandamentos e nem ofende a discipli-
 22 na militar.⁹⁷

O poema “Balada do Palácio do Ingá” apresenta um tom irônico desde o seu título, pois esse léxico “balada” pode significar:

Poema formado de três oitavas ou três décimas, que tem as mesmas rimas e terminam com o mesmo verso, seguidas de uma meia-estrofe (quadra ou quintilha), dita oferta ou ofertório, na qual se repetem as rimas e o último verso das oitavas ou das décimas; poema narrativo de assunto lendário ou

⁹⁷ BARROS, op. cit., p. 44-5.

fantástico; peça musical, outrora acompanhada de canto e dança, e hoje puramente instrumental.⁹⁸

Mas o princípio da lírica referida não permeia nenhuma das opções descritas, na verdade, Barros relaciona, em um lugar histórico, personagens conhecidos como heróis, um jornal escrito por intelectuais e o problema sexual do eu lírico.

Ao longo do texto poético, o escritor desconstrói as autoridades de todos os elementos descritos e a grande questão se torna o desejo do eu lírico por uma mulher que é caracterizada pelas “coxas entreabertas”. O eu lírico está na sala de espera do “Palácio de Ingá”, aguardando um encontro com o “chefe do Gabinete do Interventor”. A questão principal é que na frente dele está sentada, com as pernas entreabertas, uma mulher que mexe com a libido do eu lírico, desvirtuando seu objetivo principal, “um emprego”. No cômodo, o poeta justapõe os personagens fictícios e o “sujeito poético”; a “mulher” e os personagens históricos, “Benjamim Constant” e “Duque de Caxias”, os últimos deixam seus postos dignos históricos e passam a vigiar o olhar do eu lírico. Com isso, Barros rompe com a tradição, pois a importância dessas celebridades decresce perante o seu problema, o “desejo sexual”.

É necessário sublinhar que “Balada do Palácio do Ingá” aborda a fase adolescente do poeta, na qual morou no Rio de Janeiro e teve suas primeiras experiências sexuais da adolescência. Nesse sentido, Barros tece uma produção que representa explicitamente o desejo do jovem pela “mulher”, a ponto de não se importar tanto com o emprego de que precisava. Nesse sentido, o poema traz um fato da vida do eu empírico que acaba sendo poetizado.

Como já foi observado, esse poema foi escolhido devido ao seu caráter erótico: sabe-se que Barros costuma identificar elementos sexualizados com propriedades metapoéticas, como ocorreu no poema “Informações sobre a Musa”. Já na criação “Balada do Palácio do Ingá”, os traços eróticos elaboram a questão autobiográfica do escritor e também o seu humor irreverente para lidar com situações e pessoas distintas e importantes perante a sociedade. Barros “quebra” o protocolo e destitui os valores morais e sociais, desvirtuando as regras consideradas inquestionáveis. Dessa forma, brinca com os notáveis: os personagens históricos, como foi visto, passam a observar o olhar do eu lírico que vislumbra a fêmea.

⁹⁸ FERREIRA, Aurélio Buarque Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

O “jornal do Brício”, importante material literário que circulou no Rio de Janeiro, entre 1937 e 1946, também é depreciado, pois serve como leque para o eu lírico. Aqui, também, considera-se o “desejo físico” do eu lírico mais importante do que a literatura, pois a voz poética não se encontra lendo o semanário cultural, e sim, refrescando-se. Esse jornal era denominado “Dom Casmurro”, e seu diretor e proprietário, o gaúcho Brício de Abreu, justificava a sua importância devido à falha no Rio de Janeiro de se priorizar um material com esse tipo de leitura⁹⁹. O poeta dissolve, diante dos olhos do leitor, essa erudição e abandona a perspectiva histórica e literária em favor de sua vontade sexual que provoca a reelaboração de seus projetos.

É importante notar que a motivação do eu lírico para compor o poema vai se revelando com o desenvolvimento da lírica, já que, na 1ª estrofe, o poeta discorre sobre seu fascínio pelas medalhas do Duque de Caxias e expõe seu encanto pelas riquezas do palácio. Apenas na segunda estrofe o narrador anuncia seu verdadeiro interesse, “a mulher de coxas entreabertas”, e, por fim, na terceira estrofe, mostra a força motivadora naquele momento, a sexual, emoção típica da sua fase na vida.

Outra particularidade notória no poema é a saudade repentina do eu lírico pelo Pantanal, motivada pela pele de onça do local. Por esse elemento, Barros indica que o eu lírico é o menino-poeta “Cabeludinho”, aquele que embarcou para o Rio de Janeiro para estudar e, com o tempo, descobriu seu dom para a poesia.

Enfim, “Balada do Palácio do Ingá” configura o trabalho poético de Barros com o erotismo que não permanece apenas no relacionamento entre os elementos sexuais e estéticos, mas também ultrapassa esse processo escritural para utilizar o aspecto sexual na construção de poesia. O vate transmuta e experimenta os desejos particulares e íntimos de um jovem para produzir sua inspiração poética, com isso seu modo particular de reproduzir a natureza humana e seu estilo crítico desmantelam os valores sociais e literários.

*

⁹⁹ Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-87752013000100013&script=sci_arttext>
Acesso em: 27/01/2014.

INCIDENTE NA PRAIA

- 1 Eram mil corpos fora de casa
 2 E um menino que atravessava a infância
 3 De automóvel, no asfalto.
- 4 Eram bêbados, eram operários
 5 Que sendo governados pelas mesmas leis
 6 Cochilavam sob as árvores da rua.
- 7 Era um burro de homem projetado
 8 Perpendicularmente aos edifícios
 9 Que oferecia sorvete aos maiôs mais simpáticos
- 10 Nisto, o de papoila na lapela,
 11 Delicadamente,
 12 Vai até a onda e faz sua mijadinha
- 13 – É um garçom!
 14 – É um poeta!
 15 – É um jaburu!
- 16 Enquanto uns discutiam,
 17 Outros iam tratar da vida
 18 Isto é: iam jogar peteca.¹⁰⁰

O título do poema, “Incidente na praia”, antecipa um acontecimento não previsto, ou seja, insinua algo inesperado que ocorre nesse lugar. O primeiro verso apresenta a informação “mil corpos fora de casa”. Como o eu lírico se refere a “corpos” e não indica se estão vivos, pressupõe-se que a lírica anuncia um episódio trágico, mas, ao longo da cena descrita, percebe-se a banalidade do fato. É interessante notar que o poeta não alude ao local pelos seus aspectos físicos, e sim, pelas pessoas que o frequentam, então, a praia é composta pelas particularidades dos sujeitos que nela convivem. Encontram-se 1.000 corpos, um menino, bêbados, operários, um burro de homem, pessoas que vestem maiôs simpáticos e um indivíduo que possui como adorno uma papoila na lapela. A praia, portanto, é descrita como um lugar formado por pessoas de todos os *status* sociais, configurando um espaço democrático.

O poema é dividido em duas partes, a primeira se inicia no verso 1º e se estende até o 9º. Nessa fração, ocorre a descrição do local. Na outra parte, do verso 10º ao 18º, são retratados o incidente e seu desfecho, com uma notável inserção de travessões nos versos 13º, 14º e 15º. Nesse segmento, o poema adquire um tom de dramaticidade, já que pessoas anônimas ganham voz e opinam sobre o responsável pelo incidente. Com

¹⁰⁰ BARROS, op. cit., p. 37.

isso, ocorre uma metamorfose do indivíduo referido, que começa como um garçom no verso 13º, depois passa a ser um poeta no verso 14º e termina como um pássaro típico do Pantanal, o jaburu, no verso 15º. Essa transformação, incitada pelas pessoas que assistem ao acontecimento, configura a ideia de transmutação de vozes do poeta, pois ele se insere na pessoa descrita. Esse traço é típico da poesia barreana: o poeta tem por hábito assumir diversas máscaras nas suas composições, chega até mesmo a se igualar a seres e a coisas ínfimas da natureza, expressando seus modos de sentir e de estar no mundo.

Uma característica do poeta é mostrar a exploração humana; na terceira estrofe, o sorveteiro é descrito como um “burro de homem”. Essa locução adjetiva o compara a um animal que carrega carga, retratando o trabalho árduo do homem. O poeta não configura explicitamente sua crítica à desigualdade social, mas alude a imagens que permitem a valorização dos sem importância pela sociedade.

Cada estrofe suscita uma cena, pois “Incidente na praia” é repleto de imagens exóticas como: “mil corpos fora de casa”, “um menino que atravessava a infância de automóvel”, “um burro de homem projetado perpendicularmente aos edifícios”, “maiôs mais simpáticos”, “indivíduo com uma papoila na lapela”, entre outras. Essa mistura de imagens sintetiza uma elaboração estética que envolve elementos justapostos incomuns, edificando uma poesia dissonante, livre e simultaneamente harmoniosa, pois suas heterogeneidades encantam por meio de sua beleza própria.

Berardinelli explica que a “dissonância” da poesia moderna segrega a lírica da realidade. Um dos principais aspectos apontados por Friedrich, na verdade, indica a situação da sociedade atual. O crítico afirma:

[...]. Dissonância é a laceração da existência que a poesia, com os recursos de que dispõe, não pode recompor. O que distancia e opõe mundo poético e mundo real é também o que os enlaça em um vínculo mortal. Esse vínculo é ao mesmo tempo estético e histórico: determina as formas não comunicativas e antirrealistas da lírica moderna e denuncia o estado das coisas na sociedade contemporânea.¹⁰¹

É necessário salientar que os estranhamentos imagéticos são as percepções do poeta sobre o momento. Esse traço deforma, mas, concomitantemente, configura um modo de olhar sobre o mundo, insinuando diversos deslocamentos, entre eles estão: os marginalizados e os trabalhadores – “bêbados” e “operários”; o trabalho e o lazer – “burro de homem” e “maiôs simpáticos”; o sublime e o grotesco – “papoila na lapela” e

¹⁰¹ BERARDINELLI, op.cit., p. 36.

“mijadinha na onda”. Esses paradoxos produzem contradições, críticas e sátiras sobre costumes e valores da sociedade, novamente destacando que Barros não referencia explicitamente suas críticas, elas se estabelecem pelo jogo de palavras e imagens que o poeta cria. Em relação às contradições, o poema apresenta um indivíduo que usa terno com uma papoila na lapela, mas urina no mar, mesmo levando um símbolo elevado.¹⁰² Primeiramente, o incidente ocorre na praia, local onde geralmente as pessoas não trajam esse tipo de vestimenta. Outro fator exótico é o uso da flor no rebuço, ou seja, um costume dos ingleses para homenagear os soldados que perderam suas vidas em combate nas guerras e conflitos. Fica a questão, o porquê do uso do terno na praia e o seu comportamento mal-educado, já que o sujeito realiza um gesto solidário. Outra contradição é a seriedade imposta à última estrofe que traz os léxicos “discutiam” e “tratar da vida”, mas, paradoxalmente, finaliza com sujeitos jogando peteca na praia. Com isso, vislumbra-se uma subversão de valores.

A composição possui poucos recursos gráficos. Nos versos em que esse aspecto é usado cria-se um ar de ironia no modo como o conteúdo é exposto. No verso 9º, aparece a seguinte construção “maiôs mais simpáticos”. Nesse caso, metonimicamente, o eu lírico se dirige às mulheres, às mais agradáveis e atraentes, talvez. No verso 10º, encontra-se o advérbio de modo “delicadamente” entre vírgulas, apresentando com irreverência e ironia a maneira como o personagem de “papoila na lapela” foi urinar no mar. Nos versos 13º, 14º e 15º, momento no qual o público presencia a ação do personagem e tenta nomeá-lo, encontram-se pontos de exclamação para expressar a indignação das pessoas do local, resultando em uma dupla satirização tanto da sociedade engravatada quanto do vate, afinal, uma das denominações lançadas pelo público foi o termo “poeta”. O último verso do poema 18º possui dois pontos para referenciar o jogo de “peteca” e sua importância. Todas essas particularidades atribuem à composição uma atmosfera cômica, embora o riso não suscite apenas o jocoso na mensagem, mas também a reflexão perante os fatos. A poesia barreana transfigura o familiar em estranho, como a lírica moderna, e emprega os acontecimentos do dia a dia

¹⁰² A papoila de papel, usada simbolicamente nas lapelas, invade as ruas da Grã-Bretanha, nos primeiros dias de novembro. Significa uma homenagem aos soldados que perderam a vida em combate, é um símbolo de uma campanha de solidariedade que nasceu de um poema escrito no campo de batalha. Todos os anos, milhões de pequenas papoilas de papel são vendidas por voluntários da Legião Real Britânica, a maior associação de apoio a ex-combatentes do país, numa campanha de angariação de fundos (a “Poppy Appeal”) para custear a assistência a milhares de antigos e atuais militares. Disponível em: <<http://friends05.wordpress.com/2007/11/07/por-que-e-que-os-britanicos-andam-com-esta-papoila-na-lapela/>> Acesso em: 02/02/2014.

excentricamente, resultando em uma estética que produz estranhamento e surpresa nos seus leitores, como os acontecimentos de “Incidente na praia”.

CAPÍTULO 4

CONCLUSÃO

Temas recorrentes

A metapoesia, um dos principais assuntos abordados pelo poeta em suas obras, já aparece no primeiro livro, sendo apresentada de duas formas, ou seja, objetivamente, quando o eu lírico expõe suas percepções de poeta, de inspiração e de poesia em seus versos de maneira explícita, como é o caso da unidade lírica “9” do poema “Cabeludinho”, ou, indiretamente, quando suas ideias perpassam por seu modo de dialogar com outras estéticas, como no poema “Informações sobre a musa”, usufruindo intensamente da intertextualidade.

Já no segundo livro, não há tantas referências sobre poema, poeta e inspiração, como no primeiro, mas aparecem diálogos com as artes plásticas, tais como na lírica “Os girassóis de Van Gogh” e nos poemas que expressam uma metapoesia mais reflexiva, abordando as fantasias e as abstrações da imaginação do poeta, como nos versos do poema “O muro”. Ao longo de suas obras, a metapoesia se torna uma marca. Barros continua o trabalho dos dois primeiros livros, relacionando obras, escritores e outros artistas e meios de arte com suas líricas. O escritor prossegue manifestando seu conceito de poesia e poeta pontualmente e também os construindo através de intertextos, que ora aparecem em confluências, ora como crítica às suas ideias. Esses diálogos, às vezes, caracterizam-se pela ironia e pelo humor, pois o poeta caça da tradição e do próprio homem, seu riso traz reflexões. Em síntese, percebe-se que a metapoesia barreana desenvolve um tom de criticidade à sua arte, elaborando e expondo a consciência estética do poeta sobre seus processos de construção e sua concepção de poesia.

Outro tema importante que aparece nos dois primeiros livros do poeta e continua por toda a sua produção é o elemento autobiográfico. As lembranças do poeta menino não se afastam do escritor e suas influências tornam-se um rico material poético. Desde o primeiro livro, o leitor barreano entra em contato com suas lembranças. Na verdade, praticamente todas as composições de *Poemas concebidos sem pecado* trazem alguma memória do poeta, e “Cabeludinho” descreve uma parte de sua infância e adolescência. Em *Face Imóvel*, suas lembranças só aparecem em dois poemas, “Balada do Palácio do Ingá”, época de adolescente quando morou no Rio de Janeiro, e “Noturno do filho do fazendeiro”, quando seu pai estava falecendo, pois as demais composições que relatam fatos descritos do passado são de outras vozes poéticas do escritor. Além disso, a dicção

infantilizada, nessa obra, perde-se, e não há mais a ludicidade e as emoções da linguagem da criança, como em “Cabeludinho”. Porém, no decorrer de sua carreira, essa linguagem infantil reaparece, assim, o poeta volta a trocar da palavra e a jogá-la em construções desconstruídas pela lógica. Percebe-se que há momentos em que o autobiografismo se intensifica, ou seja, a infância norteia os poemas, já há outros em que as lembranças fazem parte dos demais “eus” do escritor, como os mendigos, as prostitutas, os loucos, entre outros. É interessante notar que, ao decorrer de suas produções, o poeta menino não necessita mais se legitimar, como em “Cabeludinho”, verifica-se que sua percepção poética já se estabeleceu, expressando permanências tanto nos temas quanto nos princípios estéticos. O crítico Carlos Nejar esclarece o eterno estado pueril do poeta:

Mas o espírito da poesia voa. E por mais que se afirmem – aqui ou ali – intuições críticas, ou percepções de exegeta (ó severa, tormentosa e precária inteligência!), permanece o altivo e nobre mistério da poesia, que em Manoel de Barros transcende os eventuais limites, por haver alcançando a idade de estar de infância sem idade, fiel a seu mundo. E inimitável.¹⁰³

Essa permanência de Barros na infância traduz sua identificação com a criança, principalmente pela ausência de limites no uso da língua e pelo seu ato de nomear o mundo para compreendê-lo. Tais propriedades norteiam diversos caminhos de sua poesia. Em uma entrevista sobre a obra *Memórias inventadas – A Terceira Infância* (2007), Barros conta que o editor sugeriu que ele escrevesse sobre a infância, a adolescência e a velhice, e o escritor respondeu: “Como posso falar sobre a velhice se só tenho infância? É só sobre a infância que posso falar”.¹⁰⁴

Como foi observada pelo próprio poeta, a sensibilidade da criança compõe sua essência, por isso, diversos poemas são produzidos pelo olhar, a linguagem e o sentir infantil. Encontram-se também em suas criações as brincadeiras, concebendo uma atmosfera lúdica à poesia. O menino que nunca cresce acompanha toda a sua obra, se tornando experiente, mas sem perder a inocência. Assim, essa criança pode ser considerada uma metáfora do seu projeto poético que também evolui, mas sem ocultar suas travessuras frasais e seu mundo ilógico.

¹⁰³ NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Copesul: Telos, 2007, p. 497.

¹⁰⁴ GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene; RODRIGUES Rauer Ribeiro. Manoel de Barros: rebelde amor diante da tradição. *Itinerários*, Araraquara, n. 28, p.13-22, jan./jun. 2009.

Além do menino poeta, há outros personagens que habitam sua poesia: são seus *alter egos*, isto é, seus outros eus. Barros se identifica com figuras marginalizadas, como já foi afirmado, por isso, no decorrer de suas produções literárias, essas vozes se multiplicam, trazendo para sua poesia a realidade e a fragilidade de suas vidas. O escritor chega até mesmo a repeti-los em diversos poemas e obras, intitulando-os como figuras permanentes de sua poesia. É o caso de “Bernardo da Mata”, personagem que nasce, vive e morre nos seus livros.

Situado na origem dos tempos, portanto, mítico, Bernardo se confunde com o chão, se confunde com os bichos. Perdido no tempo e indefinido o lugar de onde veio, integra-se à natureza e pelo que descreve o poeta é “o puro traste em flor”, é quase um chão ou uma árvore, pois nele toma lugar passarinhos. É a extremização do humano, sem seus referenciais culturais. Bernardo é um ser sem os sinais da sociedade de consumo, destituído de qualquer valor social, vive na fronteira entre o vegetal e o animal. E, por fim, é aquele que o poeta elege, dele nascem as imagens poéticas: “pregos primaveris” e “rio gorjeando” que concentra pássaro, canto do pássaro e ruído de rio. O rio canta e se canta, já não é mais rio, mas também não é mais pássaro. A imagem aprofunda seu grau de metaforicidade até se perderem as lembranças do real. E como prescreveu “João”, outra personagem: traste, Bernardo “está pronto a poema”.¹⁰⁵

Esse anti-herói, Bernardo, parece sem importância para a sociedade, mas na poesia barreana recebe *status* de renovador, pois suas aparições inauguram novas dimensões para o cosmo poético do escritor. Por meio de seus *alter egos*, Barros se aproxima de vários mundos, corporificando tendências da poesia moderna, já que o grotesco, o excluído, o comum, o solitário e o incompreendido se agregam à sua poesia. O poeta precisa vivenciá-los para se completar, cada um tem seu significado e sua importância. A invenção de “outros eus”, citada pelo crítico Hamburger, que, discutindo sobre as escolhas dos sujeitos poéticos a partir do Romantismo, afirma a existência de um momento na criação literária em que o poeta seleciona essas vozes para gerar a sua própria identidade, que passa a ser formada por essas escolhas.¹⁰⁶ Esse recurso estilístico permite que o escritor ocupe diferentes corpos, descreva diversas experiências e situações e mostre distintas vidas, mas sempre permeadas pela sua visão de mundo e por sua vontade de expressar aquilo que deseja expurgar nas palavras.

No primeiro livro já se encontram diversos personagens excluídos, como: Mário-Maria, Mário-pega-sapo, Maria-pelego-preto, Dona Maria, Polina, Cláudio, Sabastião, Raphael e Antoninha-me-leva. Nos poemas analisados nessa pesquisa, encontram-se os

¹⁰⁵ CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz de. *A poética do fragmentário*. Uma leitura da poesia de Manoel de Barros. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, 1996. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira, p. 283.

¹⁰⁶ HAMBURGER, op. cit., p.74.

loucos “Mário-Maria” e o “Sabastião”. Este último reaparece no poema “O urubuzeiro” da obra *Tratado das Grandezas do Ínfimo* (2001). É interessante notar que, no mesmo poema, o local “Cacimba-da-saúde” também reaparece e “Sabastião” continua com a mesma característica. Esse aspecto é uma tendência de sua arte: Barros costuma repetir lugares e personagens, talvez, como um recurso de intensificação de efeitos de valor expressivos desses elementos e seres.

No segundo livro, os marginalizados não ocupam o mesmo espaço, na verdade, há apenas um poema que trata de prostitutas, “Dorowa”. Sendo assim, a obra não traz a intensidade da primeira sobre essa temática. Mas esse traço o acompanha por toda sua vida poética, em sua arte: os excluídos sempre ganham voz, seus valores e suas visões de mundo são importantes. O próprio poeta afirma sua fragmentação e sua necessidade de se integrar a outros eus devido à sua incompletude.¹⁰⁷

A temática envolvendo os seres e coisas ínfimas se fortalece no percurso poético do escritor, visto que o poeta incorpora mais seres e elementos da natureza à sua produção. No poema “Cacimba-da-saúde”, do primeiro livro, ocorre a consubstanciação do personagem “Rubafó”, que se animaliza para se identificar com o local. Nesse caso, o homem se mistura à natureza, e o distanciamento entre eles diminui. Nessa direção, o segundo livro também apresenta a coisificação, agora do próprio poeta, pois, nas entrelinhas do poema “O muro”, percebe-se a segmentação dessa fronteira entre o mundo real e o fantasioso, entre a verdade e a ficção, então, “o muro” apresenta-se como a metáfora do poeta que caminha entre esses dois cosmos no seu processo de criação. A consolidação desses seres e elementos pantaneiros ocorre a partir da terceira obra: o poeta passa a expressar maior intimidade com a natureza e, com isso, sua palavra torna-se mais orgânica. O espaço poético barreano é representado pela natureza recolhida e sentida intimamente pelo poeta, que transforma os seres e os elementos em palavras da sua arte. Ainda no poema “Cacimba-da-Saúde”, encontram-se os seguintes léxicos: “lodo”, “sapo”, “água” e “pedra”. Esse vocabulário percorrerá suas obras, passando a ser considerados elementos chaves na sua poesia, já que o escritor mato-grossense carrega uma construção poética impulsionada por um vocabulário pantaneiro intenso.

O literato também emprega, permanentemente nas suas criações, os fatos da vida, os costumes e os hábitos da sociedade, os acontecimentos do dia a dia e os

¹⁰⁷ GUIZZO, op. cit., p. 309.

assuntos banais. Externalizando-os de acordo com suas memórias e recordações, nessa direção, a poesia barreana adquire um tom de prosa, pois muitos poemas são “causos” da sua vida, da sua família, de seus amigos e de pessoas que se tornaram seus *alter egos*. Tal característica de explorar as ruas, os lugares, os acontecimentos da vida urbana, o regionalismo, entre outros, salienta sua influência modernista. De acordo com o crítico Davi Arrigucci Jr., esse avanço dos temas não tradicionais, conquistados pelos modernistas, “representava um deslocamento da convenção, no plano literário, mas implicava muito mais, e dele resultava praticamente uma ampliação real do espaço da literatura, que ganhava um terreno até então indevassado ou pouco palmilhado.”¹⁰⁸

No primeiro livro, essas temáticas aparecem em praticamente todos os poemas, excluindo as composições “Sabastião”, que tem conotação surrealista e “Informações sobre a musa”, que se apresenta integralmente metapoético. Quanto ao segundo livro, apesar de seu tom mais introspectivo e reflexivo sobre o sentido da vida, o poeta também aborda acontecimentos banais, como no exemplo do poema “Incidente na praia”, lírica que ilustra um dia típico do litoral com seus frequentadores e hábitos comuns. Percebe-se que, por toda a extensão de sua poesia, os fatos da vida não ficam omissos, mas a introspecção e o niilismo, em dizer muitas coisas sem significar nada, intensificam-se. Com o tempo, o poeta alude e mistura as mais diversas coisas, seres e sensações, mas, na verdade, não há um sentido real, são palavras que se juntam para poetar e não para significar.

O contexto histórico, cultural e social do escritor também adentra o seu universo, dessa forma, Barros transita pelo mundo real e fictício, apresentando o Pantanal não de forma descritiva, e sim, transubstanciado pela palavra poética, integrando sua faculdade imaginativa e o empirismo observado nas suas vivências. Essa propriedade tornou-se permanente no seu projeto literário: o escritor mato-grossense jamais abandonou sua formação regionalista, que aparece desde o seu primeiro livro. Na verdade, *Poemas concebidos sem pecado* apresenta o Pantanal pela visão do poeta. Assim, através das experiências vividas pelo menino “Cabeludinho”, seu leitor contempla uma parte dos lugares, das pessoas e da vida pantaneira. No segundo livro, há apenas dois poemas relacionados a esse espaço, e, em apenas um poema, o eu lírico traz um pouco de suas características, pois o segundo só expressa a saudade do sujeito poético pela terra, não

¹⁰⁸ ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 53.

evidenciando os traços pantaneiros. Barros chega a ser conhecido como o poeta pantaneiro, mas, apesar da titulação recebida como poeta do Pantanal, o vate não restringe sua lírica à exibição das suas origens, pelo contrário, mobiliza e submete os seres, os elementos e os lugares dessa região, de acordo com suas afinidades estéticas. Com isso, legitima-os como matéria-prima de sua expressão poética, ultrapassando os limites da poesia regionalista. O literato aproveita o panorama cultural da sua existência e cria uma realidade alógica, isto é, um cosmo envolvido por entidades reais e ficcionais na construção da estrutura composicional da sua lírica. Por isso, seus temas parecem reflexões poéticas sobre o mundo, a poesia e a vida do próprio eu lírico, oriundas de um viés regionalista e intimista simultaneamente.

O estilo moderno

No que tange à relação entre a linguagem convencional e a linguagem poética de Manoel de Barros, nota-se o trabalho do escritor em articular harmoniosamente seus desvios linguísticos. Em outras palavras, o poeta mato-grossense faz das experimentações livres entre a sintaxe e a semântica sua identidade poética. Em entrevista a Castello, o poeta relata sua admiração ao tratamento dado à linguagem pelo Padre Vieira, um dos poetas mais apreciados por Barros:

Eu tive a sorte de conhecer um professor, padre Ezequiel, um homem culto e de espírito aberto, que marcou profundamente minha formação. Quando eu tinha 13 anos, ele me deu para ler um livro do padre Vieira. Fiquei alucinado. Vieira despertou em mim o gosto pela frase, pela sintaxe, pela construção sofisticada. Vieira não tinha o menor apreço pela verdade, ele gostava é da frase. Se você quiser tornar-se cristão lendo Vieira, não se tornará. Se quiser tornar-se escritor, poderá tornar-se.¹⁰⁹

A respeito dessa afinidade, observa-se seu gosto pela transgressão da linguagem desde sua primeira obra. Assim, encontram-se, no poema “3” de “Cabeludinho”, diversos “erros gramaticais”. Barros afirma, através dessas primeiras construções linguísticas, sua corrupção às estruturas convencionais da língua, além disso, já incorpora o coloquialismo, a invenção de novos léxicos e as expressões prosaicas usadas no linguajar do cotidiano. É interessante notar seu trabalho com a sonoridade nessa composição, visto que as interjeições e as onomatopeias apresentadas criam percepções sensoriais sobre a atmosfera do momento vivenciado no poema. Contudo, na segunda obra, o poeta apresenta uma linguagem mais formal, com menos rupturas

¹⁰⁹ BARROS, Manoel. Manoel de Barros faz do absurdo sensatez. [30 de Maio, 2005]. Disponível em: <www.jornaldepoesia.jor.br/castel11.html>. Entrevista concedida a José Castello.

frasais e semânticas, mas o linguajar popular não fica de fora, como é o caso do poema “Balada do Palácio do Ingá”.

No decurso de suas produções, esse traço se consolida, o literato continua ousando, inventando e modificando as palavras e as sintaxes não convencionais, logo, cria suas próprias regras linguísticas exclusiva dos modelos existentes. Como já foi mencionado anteriormente, Barros dialoga com os poetas modernistas: percebe-se, através dessa propriedade, que o vate, assim como os poetas da geração de 22, inovou a linguagem literária, corrompendo seus sentidos e sua normalidade. Esse experimentalismo modificou os princípios da arte e possibilitou novas formas de expressão. A rebeldia com a linguagem é um traço herdado do modernismo, já que Barros afirma ter descoberto o experimentalismo do verbo graças ao modernista Oswald de Andrade:

[...] quando peguei o Oswald de Andrade para ler, foi uma delícia. Porque ele praticava aquelas rebeldias que eu sonhava praticar. E aqueles encostamentos nos ínfimos, nos escuros – que eram encostamentos de poetas. Foi Oswald de Andrade que me segredou no ouvido – *Dá-lhe, Manoel!* E eu vou errando como posso.¹¹⁰

Outro poeta modernista que o influenciou foi Manuel Bandeira. Tal escritor possui uma das marcas fundamentais da linguagem barreana, ou seja, o coloquialismo. A esse respeito o crítico Assis Brasil afirma:

[...] Manuel Bandeira é um dos nomes que acompanhou toda a “história” do modernismo brasileiro, pois, partindo de formas clássicas, e com conhecimento até das formas quinhentistas, de que tirou partido em sua experiência poética, sua atividade se estende até o verso livre [...]. Mas a conquista maior, que seria a conquista do primeiro plano do modernismo, foi o “descrédito” imposto à pompa da poesia acadêmica e o aproveitamento do coloquial em nível artístico.¹¹¹

Barros também tece uma linguagem simples fundamentada no coloquialismo, que faz parte do seu universo poético. Considerando-se um transgressor das palavras, pratica as construções insólitas de modo a integrar a fala popular. Bandeira também usa a linguagem coloquial transportando-a para uma experiência estética no seu universo poético, sua lírica abusa da simplicidade da linguagem mobilizando novos usos e novas possibilidades.

Outra característica comum entre a poesia de Barros e dos modernistas é o neologismo, isto é, a criação de novas palavras por arranjos entre prefixos e sufixos ou deslizamento pelas classes gramaticais. Essa característica também auxilia na ruptura da

¹¹⁰ BARROS, op. cit., p. 324-5.

¹¹¹ ASSIS BRASIL. *O Modernismo*. Rio de Janeiro/Brasília: Pallas/INL (MEC), 1976, p. 56-57.

linguagem, pois possibilita o movimento libertador das palavras, que ocupam lugares inusitados na sintaxe. Esse recurso pode tornar o texto humorístico, pois brinca com os sentidos das palavras. Diante dessas considerações, conclui-se que Barros pratica uma linguagem que desafia a normalidade da lógica gramatical. Nessa direção, as desordens e desarranjos das palavras intensificam uma poesia inusitada e dissonante. Com efeito, o poeta questiona a tradição, uma vez que recusa os modelos existentes, tornando-se intensamente moderno. Tal concepção se fundamenta nas palavras do crítico Hamburger, que afirma: “o que é comum a toda a poesia moderna é a certeza ou a suposição (com mais frequência esta última) de que a sintaxe na poesia é inteiramente diversa da sintaxe como entendida pelos lógicos e gramáticos”.¹¹²

Em relação às formas dos poemas barreanos, observa-se a diversidade dos modelos criados pelo poeta. Ao longo de suas produções o que se verifica é um emaranhado de formas. Nessa direção, encontram-se parlendas; quadrinhas; notas de rodapé; adivinhas; glossários; silêncios marcados pelos extensos pontilhados; haicais; prosa poética; poemas em prosa e, até mesmo, figuras ora ilustrando os versos, ora misturando-se com as palavras. Em vista dessas formas extremamente diferenciadas, conclui-se que Barros não se configura apenas um desconstrutor da linguagem, mas também dos modelos estéticos clássicos. Essa característica também é encontrada nos dois primeiros livros do autor, embora a obra *Poemas concebidos sem pecado* contenha mais diversidade de modelos, como é o caso do poema “Cabeludinho”. *Face imóvel* também não segue os padrões convencionais, como é o exemplo de “Incidente na praia”, arranjo poético que traz “falas com travessões” em uma de suas estrofes, mas não configura as audaciosas misturas e intenções que o poeta criou em grande parte de suas líricas.

Outra mistura de sua arte foi a de gêneros. O literato aprofundou as relações entre a prosa, a poesia e o drama. Em outras palavras, seu trabalho poético dessacralizou essas segmentações, combinando-as. O resultado de tais dissoluções de limites é um estilo particular que potencializa a narratividade, a descrição das cenas e a dramaticidade, então, estabelece uma marca subversiva e, ao mesmo tempo, consolidadora de novos gêneros. Por meio dessa característica, Barros, novamente, tece afinidades com os modernistas, já que, desde os primeiros livros, o poeta usa o hibridismo dos gêneros em suas composições poéticas. Os poemas pesquisados, neste

¹¹² HAMBURGER, op. cit. p. 38.

trabalho, apresentam o ritmo, o vocabulário e os temas da prosa. Assim, averigua-se que sua linguagem poética já se apresentou híbrida, tanto na forma como no gênero, desde os primórdios de sua arte. No que se refere ao ritmo e à métrica de suas composições, na maioria das obras, encontram-se um compasso irregular composto por versos livres. Tais manifestações também são notificadas nas duas primeiras obras, dessa maneira, Barros assegura a musicalidade de seus versos pelas repetições de sons, vocábulos, versos e estrofes, seguindo, assim, o ritmo da poesia moderna. Nessa direção, seu leitor se depara com um estrato sonoro inusitado, exótico e sugestivo.

Segundo os críticos Candido e Castello, “o modernismo levou muito mais longe do que o Romantismo a subversão dos gêneros literários. [...]: a poesia aproximou-se do ritmo, do vocabulário, dos temas da prosa; a prosa de ficção adotou resolutamente processos de elaboração da poesia, [...]”¹¹³ Esse procedimento mostra a incorporação de tendências modernas pelos escritores modernistas. Barros, novamente, dialoga com os modernistas, pois sua poesia rompe as fronteiras entre os gêneros cristalizados, inovando-os.

Apesar do estereótipo de poeta singular, Barros sofre influxos de diversas escolas literárias e obras de arte. Tanto que em seu projeto poético encontram-se alusões, sátiras, citações de obras e os próprios nomes de escritores, filósofos, pintores, atores e diversos, pois o escritor os reaproveita de diversas formas. Dentre tais intertextos, identificam-se concepções do próprio poeta sobre poesia, visto que nem sempre essas “conversas” são afirmativas. Nota-se, por exemplo, negação de alguns aspectos clássicos, como no poema “Informações sobre a musa” e as afeições imagéticas conforme a lírica “Os girassóis de Van Gogh”. Nessa perspectiva, observa-se que o poeta reaproveita formas e ideias de diversos tipos de arte para conceber seu estilo.

Ainda nessa direção, vê-se que a intertextualidade provoca o humor, como se verifica no poema “Informações sobre a musa”. Pode-se perceber que o escritor motiva o tom jocoso de sua poesia por meio da ironia. Tal figura da linguagem corrobora para a elaboração de poemas críticos e bem-humorados. A composição “Incidente na praia” é um exemplo de humor construído por esse traço. Tal característica permeia também os aspectos eróticos de sua poesia. Conforme visto, Barros incorpora léxicos referentes à

¹¹³ CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: história e antologia*. 14. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, p. 21.

sexualidade para explicar seu conceito de poesia e seu “trato” com as palavras. Novamente, segue o poema analisado “Informações sobre a musa” no primeiro livro como exemplo. Já na segunda obra, o aspecto erótico salienta-se diferentemente, visto que, o escritor descreve a libertação da libido de um jovem, bem à sua maneira, pois o literato consegue poetizar com humor o simples momento das “coxas entreabertas” de uma mulher. De acordo com a assertiva de Candido e Castello, o “momento poético” configura-se como uma “notação rápida de um instante emocional ou de um aspecto do mundo”.¹¹⁴ Nessa afirmação, os críticos literários se referem a um aspecto da poesia modernista, elemento explorado pela poesia barreana.

Outra característica fundamental das produções do poeta são as imagens, desse modo, o escritor tece cenários cromatizados, sinestésicos e, muitas vezes, ilógicos em seus versos. Menegazzo afirma que Barros não “leva em consideração aspectos lógico-rationais” e seu “discurso recebe elementos compositivos de realidades diferentes”.¹¹⁵ Seguindo essas propriedades de sua poesia, identificam-se elementos estéticos de outros tipos de arte, assim, nota-se que, por toda extensão de seus trabalhos poéticos, vislumbram-se encontros inusitados de diferentes sentidos. Numa aproximação entre *Poemas concebidos sem pecado* e *Face imóvel* com esses aspectos, é possível perceber que o traço sinestésico se inicia a partir da segunda obra, mas por todo o restante de seus trabalhos permanece em sua dicção poética. Quanto ao aspecto imagético desde a primeira obra, os poemas são carregados de imagens, tons, traços e texturas. Dessa forma, sua poesia adquire plasticidade. São exemplos dessa característica os poemas “Sabastião” da obra inicial e “Os girassóis de Van Gogh” da seguinte, e o primeiro apresenta imagens distorcidas da realidade. Já o segundo configura imagens sensoriais, se aproximando da propriedade sinestésica. Ao longo de seus livros, a fantasia torna-se intensa, pois o poeta mistura um maior número de seres e objetos distintos, arquitetando um mundo de imagens *nonsense* com formas e sentidos inusitados e exóticos, a ponto de causar, simultaneamente, estranhamento e encantamento no leitor. Apesar da ilogicidade de seus versos, Barros imprime sublimidade poética em sua criação, pois tais confluências atribuem uma aparência de escrita automática semelhante à dos surrealistas, mas, na realidade, há um trabalho de elaboração da linguagem que envolve tanto a inspiração do poeta como o seu conhecimento de mundo e de arte. Sua imaginação decompõe o mundo e o compõe novamente de um novo modo, produzindo

¹¹⁴ CANDIDO; CASTELLO, op. cit., p.24.

¹¹⁵ MENEGAZZO, op. cit., p. 183.

efeitos que não seguem a ordem natural e dependem da participação ativa do leitor para atribuir sentido à palavra sugerida. A sugestionabilidade funciona como um dos principais modos de compreensão da arte moderna: essa não se estrutura racionalmente, o leitor deve ser ativo na atribuição de sentidos. A poesia passa então a estimular a percepção de mundo do leitor, ativando também seu senso crítico.

Considerações finais

Ao estabelecer o paralelo entre as duas primeiras obras e o restante das produções barreanas, é possível identificar traços estilísticos e temáticos que se consolidaram desde os primórdios do seu trabalho poético. De modo geral, observa-se que os aspectos apresentados na primeira obra, *Poemas concebidos sem pecado*, trazem marcas que evoluíram e se intensificaram ao longo de sua carreira literária. Já no segundo livro, *Face Imóvel*, Barros produz uma temática e uma linguagem atípicas da sua dicção, pois concebe uma poesia motivada pela subjetividade frente à situação social do momento e uma palavra poética próxima da normalidade, características que se diferenciam dos aspectos literários habituais da sua arte. Percebe-se então que esse tipo de particularidade praticamente desaparece de sua poesia.

A partir do terceiro livro, observa-se que o Pantanal invade o cosmo poético. Esse assunto se repete por toda extensão de sua lírica, assim, os elementos e os seres dessa região se efetivaram, como particularidades permanentes de suas obras. Ademais, as outras temáticas, ou seja, as pessoas marginalizadas, a metapoesia, a autobiografia e os acontecimentos banais do cotidiano são mantidos como conteúdos fundamentais. Quanto à elaboração da linguagem e das formas, ao decorrer de suas produções, encontram-se recursos estéticos ousados e inovadores, que nunca se distanciaram das origens de seu projeto poético. Enfim, conclui-se que a referida pesquisa demonstrou que há tanto permanências como rupturas entre o início da escrita barreana e suas marcas remanescentes. A partir dessas considerações, supõe-se que o poeta mato-grossense já apresentava suas afinidades estéticas e conteudísticas logo no começo do seu texto literário, pois se verificou por meio das análises comparativas deste trabalho, que a essência do universo poético barreano foi concebida e fundamentada na gênese da sua poesia.

BIBLIOGRAFIA

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 53.

ASSIS BRASIL. *O Modernismo*. Rio de Janeiro/Brasília: Pallas/INL (MEC), 1976, p. 56-57.

BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 461.

_____. Entrevista. *Poesia Sempre*. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, v. 7, n. 11, p. 189-199, out. 1999. In: BEDA, Walquíria Gonçalves. *O inventário bibliográfico sobre Manoel de Barros ou “Me encontrei no azul de sua tarde”*. 2002. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, 2002. Anexos.

_____. Manoel de Barros faz do absurdo sensatez. [30 de Maio, 2005]. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/castel11.html>>. Entrevista concedida a José Castelo.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. SP: CosacNaify, 2007, p. 28.

BERTA Waldman, apud ANDRADE JÚNIOR, Antonio Francisco de. Manoel de Barros: O apogeu do chão. *Ao Pé da Letra* (UFPE), v. 5, p. 3-4, 2003.

BORGES, J. & TURIBA, L. Pedras aprendem silêncio nele. In: BARROS, Manoel. *Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1992, p. 328.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 36. ed. São Paulo: Cultrix, 1996, p. 488.

CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz de. *A poética do fragmentário*. Uma leitura da poesia de Manoel de Barros. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, 1996. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira, p. 283.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: história e antologia*. 14. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, p. 21.

CARDIM, Ismael apud BÉDA, Walquíria Gonçalves. *O inventário bibliográfico sobre Manoel de Barros ou “Me encontrei no azul de sua tarde”*. 2 v. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista- UNESP, Assis, 2002, p. 78.

CEZAR, Pedro. *Só dez por cento é mentira: a desbiografia oficial de Manoel de Barros*. Filme longa-metragem. Petrobras. Jornal O Globo. Folha de São Paulo, 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

FILHO, Andrade G. Uma palavra amanhece entre aves. In: BARROS, Manoel de. *Gramática Expositiva do Chão (Poesia quase toda)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1992, p. 318.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. SP: Duas Cidades, 1978, p. 50.

GODOY, H.; CÂMARA, R. Entrevista com Manoel de Barros. *Cult - Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo, v.15, p. 6, out.1998, p. 5 a 9.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e Guimarães Rosa*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2006, p. 32.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene; RODRIGUES, Rauer Ribeiro. Manoel de Barros: rebelde amor diante da tradição. *Itinerários*, Araraquara, n. 28, p.13-22, jan./jun. 2009.

GUIZZO, J. O. Sobreviver pela palavra. In: BARROS, Manoel de. *Gramática Expositiva do Chão (Poesia quase toda)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1992, p. 307-11, reticências do autor.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. SP: CosacNaify, 2007, p.58.

HERCOS, Daniel. Os girassóis de Van Gogh - Espectro da bipolaridade. In: Revista JM Magazine, n.º 20 - Janeiro/Março de 2008. Disponível em: <www.danielhercos.com.br/vangogh.html> Acesso: 26/02/2014.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do Sublime*. Tradução do “Prefácio de Cromwell”. Trad. Celia Berretini. Perspectiva, São Paulo, 1988, p. 42.

MARTINS, B.; GOMES, J. C.; SANTINI, J. Manoel de Barros: o maior vendedor de livros no país. In: *Caros Amigos*, 18 de dez. de 2008. Disponível em: <www.cronopios.com.br/site/poesia.asp?id=3726> Acesso em: 19/12/2012.

MELO NETO, João Cabral. Poesia e composição. In: _____. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 53.

MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande, MS: CECITEC/UFMS, 1991, p. 196, aspas da autora.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Copesul: Telos, 2007, p. 497.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 131.

PIRES, Antonio Donizeti. Poema em prosa e modernidade lírica. In: *Textopoético*, v. 4, 2007. Disponível em:

<www.textopoetico.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=45&Itemid=16> Acesso: 25/02/2014.

PRADO, R.; NÓBREGA, M. J. O canto dentro das palavras. In: *Leituras*, n. 2, p. 15, março de 2007. Disponível em:

<portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&task...> Acesso em: 19/12/2012

RICCIARDI, Giovanni. Manoel de Barros. In: _____. *Auto-retratos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 99 apud GUALHARTE, José Augusto Xavier. *Despalavras de efeito: os silêncios na obra de Manoel de Barros*. 2007. 240 f. Doutorado em (Teoria literária e literatura comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

STESSUK, Sílvio. *Poéticas do Detrito: Kurt Schwitters e Manoel de Barros*. São Paulo: Portal Literário, 2007, p. 50.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 10.

TURIBA, Luiz; BORGES, João. Pedras aprendem silêncio nele. (entrevista). In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. 3. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996, p. 325.

WALDMAN, Berta. Poesia ao rés do chão. In: *Gramática expositiva do Chão (Poesia quase toda)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1992, p. 12.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ANDRADE, Oswald de. *Obras completas II: Memórias sentimentais de João Miramar*: 6. ed; *Serafim Ponte Grande*: 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BOSI, Alfredo. (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

BRETON, André. Manifesto do Surrealismo. In: *Manifestos do Surrealismo*, Rio de Janeiro: Nau Editora, 1924.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. 7. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.

_____. *Literatura e sociedade: estudos da teoria e história literária*. 6. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1980.

_____. *Na sala de aula*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *O estudo analítico do poema*. 3. ed. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH, 1996.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 14. ed. São Paulo: Ática, 2008.

GUELFY, Maria Lúcia Fernandes. *Introdução à análise de poemas*: Viçosa: UFV, 1995.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 6. ed. Coimbra: Arménio Amado; São Paulo: Martins Fontes, 1976.

MELO NETO, João Cabral. Da função moderna da poesia. In: _____. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia não é difícil*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.

PIRES, Antônio Donizeti; FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro Fernandes. (Org.). *Modernidade lírica: construção e legado*. Araraquara: São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008.

SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. São Paulo: F.T.D. S.A., 1967.