

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA BRASILEIRA

TEOLOGIA DO TRASTE:  
A POESIA DO EXCESSO DE MANOEL DE BARROS

FABRÍCIO CARPI NEJAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Luís Augusto Fischer

Porto Alegre, dezembro de 2001

À Ana Lúcia,  
nossa vida é a melhor leitura.

Aos meus pais poetas.

Ao meu orientador Luís Augusto Fischer,  
que me ensinou a encontrar a “paciência do conceito”.

## SUMÁRIO

RESUMO .....	5
ABSTRACT .....	6
INTRODUÇÃO .....	7
Câmera fotográfica .....	7
Preocupação do fotógrafo .....	8
1 CRIANÇAMENTO DAS PALAVRAS .....	11
1.1 O fotografado .....	11
1.2 Brinquedos verbais .....	15
1.3 Dentição da linguagem .....	20
1.4 O ensino do chão .....	26
1.5 O contraponto ao excesso .....	30
2 POESIA DO EXCESSO E A POESIA DO MENOS .....	36
2.1 Renúncia e escolha .....	36
2.2 Tudo e nada .....	39
2.3 Dois desertos .....	50
2.4 Colecionador de entulhos .....	55
2.5 Escavação e escrita mineral .....	62
2.6 Resíduos de sistemas .....	63
2.7 Edifício e catacumbas .....	65
3 ESPINHO DA PROSA .....	69
3.1 Cinema mudo .....	69
3.2 Conto ou canto? .....	71
3.3 Clonagem de metáforas .....	75
3.4 Pop art e poesia popular .....	78

3.5 Superfícies e composição .....	83
3.6 Feminino .....	92
CONCLUSÃO .....	104
BIBLIOGRAFIA .....	110

## RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo analisar a estrutura poética e os recursos da obra de Manoel de Barros, poeta do Mato Grosso ainda pouco estudado no universo acadêmico e que tem recebido as mais efusivas recomendações mediante críticas em revistas e jornais brasileiros desde a década de 80. Analisamos quinze livros do autor – que serviram como principal fonte bibliográfica – em sete décadas dedicadas à literatura, a contar de sua estréia com *Poemas concebidos sem pecado* (1937) até *Ensaio Fotográficos* (2000). Pretendemos mostrar que o escritor inova ao infantilizar a forma poética, não se restringindo a somente tematizar a infância. Seus versos absorvem a percepção lúdica da criança com a linguagem, promovendo a constante ruptura com as regras gramaticais. Como também buscamos comprovar que a poesia de Manoel de Barros é feita sob a ótica do excesso, do acúmulo de imagens e metáforas, contrastando com o estilo de seu contemporâneo João Cabral de Melo Neto, caracterizado como a de uma poesia do essencial e do menos.

Em nível metodológico, utilizamos como referência o livro *João Cabral: A Poesia do Menos*, ensaio de Antonio Carlos Secchin (de 1999), que interpreta o legado de João Cabral sob a ótica do desfalque, da redução da poesia a um dizer essencial, bem como estabelece a importância do sentimento de desconfiança em seu processo poético. Usamos tais reflexões para estabelecer comparações entre uma forma e outra de pensar a poesia, já que tanto João Cabral como Manoel de Barros estabeleceram propostas antagônicas de trabalho de uma forma simultânea, durante o mesmo período. Manoel de Barros propõe a *teologia do traste* e João Cabral, a *psicologia da composição*. Desejamos, ainda, apontar as influências do cinema e das artes plásticas, na figura da *pop art*, na elaboração dos livros do escritor mato-grossense.

## ABSTRACT

This dissertation has the objective to analyse the poetic frame and the resources of Manoel de Barros' work, poet who was Born in Mato Grosso not so much studied in the academic universe and who has received the most great recognition through essays in brasilian magazines and newspapers since 1980. We analyse fifteen books by the author – and it is the main bibliographic source – from seven decades dedicated to literature, since his beginning with the book *Poemas concebidos sem pecado* (1937) until *Ensaaios Fotográficos* (2000). We intend to show that the writer innovates when he puts a child sense in the poetic form, not interested in using the childhood only as a theme. His verses absorb a kid language perception, and promote a constant rupture with grammar rules. We also want to prove that the poetry by Manoel de Barros is done through the optic of excess, he wants to accumulate images and metaphors, contrasting with the style of his contemporary João Cabral de Melo Neto, who has a poetry of essential and of less.

About the chosen method to analyse Manoel de Barros' work, we use, as reference, the book *João Cabral: a Poesia de Menos*, essay by Antonio Carlos Secchin (published in 1999). This writer interprets João Cabral's legacy through optics of misappropriation, of poetry reduction in order to say the essential and to establish the importance of the feeling of mistrust in his poetic process. We use such reflections to establish comparisons between both ways of thinking poetry, because both João Cabral and Manoel de Barros created an antagonistic proposals of work, during the same period. Manoel de Barros proposes theology of junk, and João Cabral, psychology of composition. We also wish point out the influences of movies and plastic arts in pop art, in book elaboration by the "mato-grossense" writer.

## INTRODUÇÃO

### Câmera fotográfica

Com a poesia, os leitores em geral limitam-se a gostar ou não gostar, a dar de ombros ou a oferecer os ombros, a dizer que é bom ou ruim. O verso é uma reconciliação com a voz do pensamento. Pensar baixo pode fazer uma imagem escapar. É preciso pensar alto como se todo o corpo participasse e dependesse daquela estrofe para seguir o dia. Nem sempre os leitores estão dispostos a encontrar o x e o y na matemática do verso. Nem sempre estão propensos a somar sua vida e subtrair as rimas.

Como dizer então que um poeta merece ser analisado ou definido como o mercúrio faz com a temperatura ambiente? A poesia é estudada com medo, o medo de errar e de fazer avaliações sentimentais ou apressadas. Esse medo de errar esconde um medo maior, o pânico de acertar e ter que subir no tablado da página e falar ao grande público. O receio agrava-se quando os casos analisados são de contemporâneos, carecendo-se de esfriamento histórico e de suporte crítico.

Assumo a responsabilidade de dialogar com o leitor, ainda que o traia por desconhecê-lo, e com Manoel de Barros, ainda que o traia por conhecê-lo. Sigo estratégias do poeta inglês W. H. Auden. Em *A Mão do Artista*, o autor inglês repassa sua experiência de professor em Oxford, de 1956 a 1960, época em que lecionou poesia. O livro aborda os fundamentos para uma avaliação séria do gênero e argumenta que a poesia não é difícil, as dificuldades surgem quando ela não é discutida em sala de aula. A partir disso, faço eco a algumas perguntas de Auden:

“Aqui está uma engenhoca verbal. Como funciona?”  
 “Quem habita esse poema?”  
 “Qual o seu ideal de vida e de lugar?”  
 “Com quem pensa falar?”  
 “O que esconde do leitor?”  
 “O que esconde de si mesmo?”  
 “Que lição quer me passar?” (AUDEN, 1993, p.49).

Essas questões serão abordadas ao longo do estudo. De início, podem ferir a audição dos escritores, que talvez ainda acreditem que um poema não deve ser explicado.

## Preocupação do fotógrafo

Esse estudo nasceu de um encontro e de um desencontro, de uma escolha e muitas renúncias. Manoel de Barros provocou o interesse na medida em que não me pesava a responsabilidade de leitor crítico. Surpreendeu-me pela voz absolutamente peculiar que cifrava a idealização de um mundo velho e sujo, recendendo a detritos, trastes e pequenos objetos desanimados do consumo, onde o mais sagrado era não encontrar nenhuma utilidade para a poesia. Foi o primeiro contato, digamos que uma atração pela estranheza. Comprei *A Gramática Expositiva do Chão* (1990), sua primeira antologia. Tive o contato com uma esfera imaginária diferente, com animais e homens inertes, na qual o cuspe ou as malandragens da infância tinham funções contemplativas.

Acompanhei sua consagração, alçado a posto de importante poeta brasileiro. Tudo foi rápido demais, do aparente ostracismo a um excesso de visibilidade, com o noticiário cultural repicando seu nome. Parecia se firmar de uma vez por todas. Entretanto, seus livros subsequentes começaram a reiterar formalidades e procedimentos que o haviam tornado conhecido do grande público. Metáforas voltavam, idênticas. Ele próprio se repetia, como que esgotando-se numa fórmula de sucesso. Notei que Manoel de Barros também passou a adotar uma postura, um sistema estético, explicando como fazia poesia e justificando sua teoria



na obra. O poeta que eu julgava originalmente espontâneo tinha uma profunda consciência programática do que estava fazendo. Desfiava conceitos de como o leitor deveria ser. Houve uma gradual perda de minha inocência e passei a instrumentalizar minha recepção estética.

Enfrentava um dilema: ou concordava com o que o autor programava dizer sobre sua obra, ou prestava unicamente atenção no que sua obra dizia. Ou aceitava de forma passiva o que Manoel de Barros teorizava, ou criava minha própria leitura de modo ativo. Com o despertar da consciência crítica, notei o que antes observava como humildade do autor, que vivia num cenário simples e rústico, era uma extensão do narcisismo de proclamar verdades absolutas. Para ser claro, defini uma contradição: a poesia, aparentemente sem utilidade, tinha sim uma utilidade, de acordo com o autor. Quis então entender que teoria era a que defendia. Qual o propósito? O que ele pedia insistentemente com a repetição dos versos? Qual o seu lugar no panorama da literatura?

Curiosamente, tudo ficou mais nítido com a análise sobre João Cabral realizada pelo professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Antonio Carlos Secchin, e que pretendo acompanhar ao longo do trabalho. Saindo de um terreno conhecido para um novo, encontrei o distanciamento para entender o que me incomodava. A *poesia do menos* de João Cabral, caracterizada com argúcia por Secchin, era o oposto do que via em Manoel de Barros. Não havia um contraponto melhor na poesia brasileira para chegar ao grau de definição que almejava.

Deparei-me com uma dificuldade ainda em curso: trabalhar Manoel de Barros, com escasso acervo bibliográfico, diante de João Cabral, um dos escritores mais estudados nos últimos cinquenta anos. Levantei a hipótese de que as obras dialogavam em silêncio e segui em frente, sabendo que não existe uma poesia pura. Decidi empreender a viagem textual centrando a dissertação em dois pólos: o primeiro, na tentativa de definição estrutural da poética de Barros, e o segundo, do cotejo entre os dois poetas. Busco antever ou antecipar uma permuta simbólica e comunicativa entre Cabral e Barros, como divergências que se interpenetram e se completam.

A preferência por esse recorte fez renunciar a um outro: a confluência da obra de Manoel de Barros com João Guimarães Rosa, a qual não tratarei por critérios de elegância, devendo retomar esse aspecto em futura análise, aproveitando o tema oportunamente com o devido espaço e depuração, pausamento e demora necessária para o entendimento. É evidente o parentesco de Manoel de Barros com o autor de *Grande Sertão: veredas* pela deformação sintática, valorização de neologismos e uma postura de linguagem de fundo filosófico servindo-se do trivial. Porém, primeiro quero indagar qual é o estilo de Manoel de Barros a partir de um contraditório. Em posterior iniciativa, estarei livre e com certo domínio de informações para entender o processo afirmativo, de influência e deferência do escritor com Rosa.

# 1 CRIANÇAMENTO DAS PALAVRAS

## 1.1 O fotografado

Manoel de Barros<sup>1</sup> é considerado um dos maiores poetas brasileiros vivos da atualidade, com 15 livros publicados desde 1937. Viveu grande parte da vida literária editando obras artesanais, de escassa circulação, caracterizado pelos rótulos de ‘poeta do Pantanal’, ‘alternativo’ e ‘de fala torta’. Nasceu em Cuiabá (MT), em 1916. Mudou-se para Corumbá (MS), onde se fixou de tal forma que chegou a ser considerado corumbaense. Atualmente mora em Campo Grande (MS). Advogado e fazendeiro, foi reconhecido tardiamente<sup>2</sup> como poeta, na década de 80, por críticos e personalidades como Antonio Houaiss, Millôr Fernandes e Ênio Silveira<sup>3</sup> e virou uma ‘coqueluche’ da nova literatura brasileira. Hoje é editado em grandes tiragens e tem se destacado como um dos escritores contemporâneos mais premiados, com distinções como Jabuti, Nestlé e Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA).

---

<sup>1</sup> As citações subseqüentes dos livros do autor em foco terão as suas referências apontadas no próprio texto, entre parênteses, grafando-se as iniciais das obras, seguido da especificação do número da página, consoante o seguinte modelo: *Poemas Concebidos Sem Pecado* – (PCSP, p. ...); *Face Imóvel* – (FI, p. ...); *Poesias* – (P, p. ...); *Compêndio para Uso de Pássaros* – (CUP, p. ...); *Gramática Expositiva do Chão* – (GEC, p. ...); *Matéria de Poesia* – (MP, p. ...); *Arranjos para Assobio* – (AA, p. ...); *Livro de Pré-coisas* – (LPC, p. ...); *O Guardador de Águas* – (GA, p. ...); *Poesia Quase Toda* – (PQT, p. ...); *Concerto a Céu Aberto para Solos de Aves* – (CCASA, p. ...); *O Livro das Ignoranças* – (LI, p. ...); *Livro sobre Nada* – (LN, p. ...); *Retrato do Artista Quando Coisa* – (RAQC, p. ...) e *Ensaio Fotográficos* – (EF, p. ...).

<sup>2</sup> A crítica Luciana Stegagno-Picchio reforça a demora de consagração de Manoel de Barros em *História da Literatura Brasileira* (p.661), livro publicado em 1997: “De recente e tardio reconhecimento de crítica e de público é a forte presença do mato-grossense Manoel de Barros, com uma poesia que alcança sua iluminação a partir de minúcias e fragmentos da natureza e do cotidiano”.

<sup>3</sup> A importância de Antonio Houaiss, Millôr Fernandes e Ênio Silveira na revelação da poesia de Manoel de Barros público está registrada na antologia *Gramática Expositiva do Chão*, respectivamente nas orelhas e contracapa.

Os títulos de sua trajetória antecipam a inclinação pelo improviso, elegendo os pássaros e o rumor do solo como seus protagonistas. Entre eles, destacam-se: *Gramática Expositiva do Chão*, *Arranjos para Assobio*, *Livro de Prê-coisas*, *Livro das Ignorâncias* e *Livro sobre Nada*.

Seu universo não é nada urbano: anhuma, pacus, graxas, nervos, beija-flor de rodas vermelhas, gravanhas. O que resulta, a princípio, no efeito de estranheza para quem vive em grandes cidades. Ele é porta-voz de um mundo que não é habitual aos moradores das metrópoles. Um local ancestral, onde os seres miúdos e os animais silvestres reinam e compõem um particular bestiário. O cenário da qual parte sua voz é o da floresta, do mato embrenhado, das extensões dos rios. Tudo se mistura num processo de troca e sinestesia.

A natureza é humanizada, a ponto de não a diferenciarmos do homem:

“O homem deste lugar é uma continuação de águas” (LPC, GEC, p.229).

“A gente é rascunho de pássaro” (MP, GEC, p.185).

O mote portanto não é o homem e sim o próprio lugar, no revezamento de chão entre seus mais distintos habitantes.

“Formigas carregam suas latas.  
Devaneiam palavras.

O escuro encosta nelas para ter vagalumes” (GA, GEC, p.286).

As formigas, no caso, recebem características humanas do devaneio e do vocabulário. A transferência emotiva resulta em imagens insólitas, de uma superexposição dos detalhes. As formigas carregam latas, o que não é natural. Elas devaneiam, o que não é natural. Elas geram vagalumes, o que não é natural.

Desde já, inicia-se um pacto entre criação e recepção, um pacto de leitura. Entenda-se que não é um contrato, racional e negociável, que estabelece cláusulas a ser seguidas por ambas as partes, leitor e autor. Se o contrato significa o gradual convencimento dos dois lados, o pacto pressupõe uma adesão instantânea de

uma das partes, uma crença absoluta no desenrolar – ainda que absurdo – dos acontecimentos. O que poderia ser considerado inverosímil no contrato, não o é na convenção de um pacto, firmado na cumplicidade e consentimento verbal.

A poesia hiperbólica de Barros centra o foco na trajetória das miudezas. A hipérbole é uma forma de chamar a atenção para o secundário, afirmando uma importância até então esquecida. Quando se deseja atrair o interesse, o exagero é peça fundamental. Introduce elementos como se fossem conhecidos. Trabalha com certezas que não são usuais, nem racionais, mas de fundo emocional. Certezas imaginárias que fixam relações psicossomáticas entre elementos díspares: *formigas – homens – vagalumes*. O autor visualiza as formigas como *contempladoras*, transfigurando sua condição inata. O que ele pretende? Acredito que seja desligar a palavra das informações e antecedentes culturais preexistentes. Abolir a historicidade evidente, reencontrando o mistério da pronúncia. Ele desconstrói para construir. Desautomatiza o vocábulo em busca de um arranjo inédito, do rastro verbal originário. Efetua uma limpeza, uma ‘faxina’, sobretudo com o propósito de reverter vícios do uso lingüístico corrente e oficial.

O encantamento é um efeito da ressonância. O escrito é distorcido para ecoar puramente canto. Ou melhor, a alteração provoca um choque acústico, porque lida com a desarticulação de experiências idiomáticas, próprias da construção racional de um diálogo, do interlocutor.

Um dos primeiros requisitos para se afeiçoar à leitura de Manoel de Barros é rejeitar a verossimilhança. Sua literatura não reproduz a realidade, funciona como espécie de mediadora entre o que ela oferece e o como é percebida. A poesia pretende exercer um poder encantatório, capaz de modificar a realidade em função de um ideal estético e de prazer acústico. *Peixes podem morar na árvore, assim como o vento ser apanhado pelo rabo* – dois exemplos que não condizem com a normalidade do cotidiano, mas que terminam sendo acatados em função do pacto de leitura, de não duvidar do autor e sim compartilhar com ele a irrealidade das imagens.

Manoel de Barros faz uma poesia que pensa, não uma poesia que olha. Pensar diferente é a bronca de Manoel de Barros com a linguagem. Ele não está

descrevendo a formiga, simula pensar como a formiga, deslocando-a para outras paragens que não a dela. O exagero é decorrente do fato de raciocinar *por* ela e *como* ela.

“Poesia não é para compreender, mas para incorporar.  
Entender é parede; procure ser árvore” (AA, GEC, p.212).

O poeta conceitua sua poesia enquanto a realiza. Sua opinião é suspeita, quer nos chamar atenção para determinada maneira de entendê-lo. De acordo com sua observação, compreender é manter o respeito pela individualidade. Segundo Barros, o esforço vai além do entendimento, reivindica que o leitor seja igual à sua poesia e que os animais possam falar pelo autor. Da mesma forma em que o autor pede ao interlocutor que acredite piamente no que lê, finge pensar como os animais de sua poética (prosopopéia).

Barros parece integrar o mundo da ‘metáfora total’, estipulado pelo crítico Northrop Frye:

“Um mundo de símile total, onde tudo fosse como tudo o mais, seria um mundo de total monotonia; um mundo de metáfora total, onde tudo é identificado consigo mesmo e com tudo o mais, seria um mundo onde o sujeito e o objeto, a realidade e a organização mental de realidade são a mesma coisa. Esse mundo da metáfora completa é causa formal da poesia” (FRYE, 2000, p.270).

O “mundo da metáfora total”, bem apanhado pelo crítico inglês, estuda a percepção das coisas como idéias, e não propriamente como coisas. No caso de Manoel de Barros, ao buscar a singularidade de cada visão, o autor corre o risco de assassinar o elo comum com o cotidiano do leitor e o nexos da leitura. No momento de destruir uma identidade e não restaurá-la em seguida, involuntariamente cria uma sucessão de destroços impossíveis para a decodificação. Uma metáfora descende da outra, degenerando progressivamente a origem do real, perdendo o começo de tudo. Ao invés do poeta intercalar idéia e coisa, fica-se com a idéia-idéia, cada vez mais distante da coisa em si e imerso num plano inteiramente imaginário. Trata-se de uma ordem que emprega a desordem. O universo é reinaugurado em benefício de uma

disfunção do real. Manoel de Barros não figura ou configura a realidade, trabalha na transfiguração ininterrupta do homem.

Diga-se de passagem que Barros não está aí para os ditames do mercado. Condiciona a poesia a tudo o que não presta, não tem valia. Inverte a escala do válido e do inválido. O que a sociedade de consumo preza, ele despreza, e vice-versa. Por quê? Não está interessado em repetir o cotidiano, mas em reciclá-lo. Um carro no ferro-velho, de acordo com sua teoria, tem mais valor que um novo na concessionária.

“Um chevrolé gosmento  
Coleção de besouros abstêmios” (MP, GEC, p.179).

Não lhe interessa a vida útil do objeto, mas a vida espiritual que se inicia no fim prático, no momento em que é descurado e abandonado. O carro deixa de ser usado e passa a colecionar besouros, atuando como responsável por uma atividade lúdica. De submissos, os pertences atingem a alforria de despertences. Autônomos, percebem a existência *como se fossem* pessoas recém-chegadas, libertas das experiências anteriores. Independentes, gozam de uma sadia amnésia. A equação baseia-se em desprever a função social ou ambiental da coisa, reificando-a num brinquedo destinado à fruição. O que era jugo econômico é jogo sensitivo. O prazer está unicamente em celebrar. Celebrar gratuidades sonoras, visuais e semânticas.

## 1.2 Brinquedos verbais

A poesia de Manoel de Barros articula-se no patamar de brincadeira e interação recreativa. Como o material tematizado é o entulho, o traste, a sobra, a ordem de seu chão é criar novos objetos a partir dos abandonados. Ou de dar novas modalidades às coisas imprestáveis. Incorpora em sua escritura a mania da criança em montar brinquedos com restos de outros. Do reaproveitamento artístico e imaginativo do que perdeu sua consistência econômica.

“Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria” (LN, p.71).

O que diferencia os objetos em Manoel de Barros é o manuseio. Ele não recorre à utilização produtiva, se estabelece em padrões de qualidade e eficácia. Suas imagens são conceitos de repouso e lazer, restritas a aspirações lúdicas e descobertas verbais.

Sua poética absorve a infância como reduto da espontaneidade. A relação do poeta com as palavras decorre da confecção de brinquedos, com o objetivo de preparar surpresas.

“Meu irmão veio correndo mostrar um brinquedo que inventara com palavras. Era assim:  
*besouros não trepam no abstrato*” (LN, p.23).

O que Barros parece desejar é exercer a liberdade de animar a matéria, sem sofrer a cobrança de explicá-la. O perfil da criança personifica perfeitamente o papel de revelar a riqueza e as variações das imagens. Ela se resguarda no escudo da ingenuidade. Sua percepção inventiva procura saciar a curiosidade.

O brinquedo acima é composto de palavras, e o valor dele será validado na forma do *maravilhamento*. O trecho “veio mostrar correndo” comprova a expectativa do irmão em arrebatá-la com a cumplicidade. A função do real – *besouros* – é adaptada para uma função onírica – *trepam no abstrato*.

“Hoje completei 10 anos. Fabriquei um brinquedo com palavras. Minha mãe gostou. É assim:  
*De noite o silêncio estica os lírios*” (LN, p.33).

Os vocábulos se atraem como um quebra-cabeça, formando um mosaico lingüístico, que consiste em conciliar uma peça concreta sob o fluxo de um abstrata, isto é, os lírios com o silêncio. O verbo é o encaixe.

A poética eminentemente da primeira pessoa, do eu falando e recordando, costuma provocar a persuasão, ansiando convencer o interlocutor da autenticidade da situação. A improvisação é outro requisito atendido na narração



lírica de Barros. A criança improvisa com o mínimo suporte. Barbantes, pipas, bolinhas de gude, carrinhos com a tração de insetos. Os efeitos especiais têm simbólico orçamento, reivindica apenas o senso da transmutação, o faz-de-conta.

“Remexo com um pedacinho de arame nas  
minhas memórias fósseis.  
Tem por lá um menino a brincar no terreiro:  
entre conchas, ossos de arara, pedaços de pote,  
sabugos, asas de caçarola etc.  
E tem um carrinho de bruços no meio do  
terreiro.  
O menino cangava dois sapos e os botava a  
puxar o carrinho.  
Faz de conta que ele carregava areia e pedras  
no seu caminhão.  
O menino também puxava, nos becos de sua  
aldeia, por um barbante sujo uma latas tristes.  
Era sempre um barbante sujo.  
Eram sempre umas latas tristes.  
O menino é hoje um homem douto que trata  
com física quântica.  
Mas tem nostalgia das latas.  
Tem saudades de puxar por um barbante sujo  
umas latas tristes” (RAQC, p.47).

Há a preferência pela memória tátil, priorizando os objetos pequenos que podem caber na mão: latas, ossos de arara e sabugos. Coisas diminutas que compõem o arsenal reflexivo. De acordo com Viviana Bosi Concagh, que desenvolveu um estudo sobre o poeta norte-americano John Ashbery, a atitude descende do verdadeiro espírito surrealista:

“... aquele que amplia o ‘espaço dos sonhos’ em que vivemos, capaz de recuperar a dimensão livre da percepção infantil, que vê com o mesmo encanto uma bolinha de gude rolando ou a passagem de um cometa. Sem o constrangimento da perspectiva analítica, recuperam o sem-fundo do supra-real” (CONCAGH, 1999, p.86-87).

A brincadeira consiste na capacidade especulativa de deduzir formas onde não existiam, de não depender de nada além das coisas. Manoel de Barros se julga na condição de um escritor primitivo, pretende – e a pretensão não implica

juízo de valor – entrar diretamente nas coisas, não nos nomes das coisas que facilitam o reconhecimento delas.

Essa ligação direta com as coisas – de tutela e paternidade com o destino delas – é uma das preferências de Manoel de Barros. A criança não se limita a realidade física: *de dois sapos ela prepara uma charrete*. Da penúria material externa ocorre a demasia de possibilidades interiores. A criança mal se detém numa opção e começa outra, sem eliminar os objetos de sua trajetória, que se interpenetram, ocasionando um parque de diversões em miniatura. O protagonista do poema citado é um homem que mesmo desfrutando de uma posição de respeito, de físico quântico, recorda da infância como a melhor parte da vida. O adulto ressent-se de ter envelhecido. “*O menino é hoje um homem douto (...)/ Mas tem nostalgia das latas./ Tem saudades de puxar por um barbante sujo/umas latas tristes*”. Sua riqueza está no passado, na matéria sonhada da infância – as latas tristes e o barbante sujo. Os adjetivos depreciativos – tristes e sujo – no contexto são reiterativos de valor emocional.

“Fui criado no mato e aprendi a gostar das coisinhas do chão” (RAQC, p.27).

O olhar rasteiro de Manoel de Barros é performativo, estabelece uma posição teatral diante da vida, enfatizando aspectos de sua emoção com a adjetivação. Vasculha o paradeiro dos animais e das plantas com uma visão que se pretende infantil. Cumpre um recenseamento para provar a exuberância das inutilidades. Nada escapa da analogia, transforma elementos heterogêneos e isolados em gêmeos de sentido.

“A hera veste meus princípios e meus óculos” (AA, GEC, p.203).

Manoel de Barros abole a arbitrariedade em benefício das semelhanças. A *hera* e o *óculos* se encontram no ineditismo da comparação, circunscrevendo um homem abandonado. Isso o escritor argentino Júlio Cortázar qualifica como ‘direção analógica’, dispositivo que domina a infância:

“Uma criança de quatro anos pode dizer com toda a espontaneidade: ‘Que esquisito: as árvores se agasalham no verão, ao contrário da gente’, mas só aos oito aprenderá as características dos vegetais e o que vai de uma árvore a um legume. Foi suficientemente provado que a tendência metafórica é lugar-comum do homem, e não atitude privativa da poesia” (CORTÁZAR, 1993, p.86).

A fase infantil permite a formulações de personagens. O fingimento é o mecanismo da metamorfose, de exercitar uma totalidade com o ambiente, ainda que fugaz, de estar em todas as partes e ser vários ao mesmo tempo. E esses personagens dependem do magnetismo das coisas para transitar da irrealidade ao cotidiano.

“Fazia tudo de conta.  
Fingia que lata era um navio e viajava de lata.  
Fingia que vento era cavalo e corria ventana.  
Quando chegou a quadra de fugir de casa, o menino  
montava num lagarto e ia pro mato.  
Mas logo o lagarto virava pedra” (EF, p.53).

O homem acompanha a mutação da fauna e da flora, cedendo a novos contornos.

“Um passarinho pediu a meu irmão para ser a sua árvore.  
Meu irmão aceitou de ser a árvore daquele passarinho” (EF, p.63).

Veja-se a intenção de reproduzir a circularidade do raciocínio de um menino. O segundo verso quase repete invertido o primeiro, com pequenas alterações. A repetição infunde o frescor da oralidade da idade, de frases geminadas, amparando-se na relação causa-efeito.

“Chove torto no vão das árvores.  
Chove nos pássaros e nas pedras.  
O rio ficou de pé e me olha pelos vidros.  
Alcanço com as mãos o cheiro dos telhados.  
Crianças fugindo das águas  
Se esconderam na casa.  
Baratas passeiam nas formas de bolo...  
A casa tem um dono em letras.  
Agora ele está pensando –

no silêncio líquido  
 com que as águas escurecem pedras...  
 Um tordo avisou que é março” (GA, GEC, p.297).

“Fotografei a Nuvem de calça e o poeta.  
 Ninguém outro poeta do mundo faria uma roupa  
 Mais justa para cobrir sua noiva.  
 A foto saiu *legal*” (EF, p.12).

“O vento se *harpava* em minhas lapelas desatadas” (AA, GEC, p.207).

A poesia de Manoel de Barros condiciona diferentes figuras de linguagem, produzindo deformações sintáticas. Espécie de dublagem infantil, intencionada a despir o corpo fônico do uso corrente. Encontramos neologismos (*harpava*), glossário moderno (*legal*), sinestesia (*Alcanço com as mãos o cheiro dos telhados*), prosopopéia (*O rio ficou de pé e me olha*), entre outros. O conjunto heterogêneo (em itálico) – reunião de várias camadas e recursos estilísticos –, promove uma reorganização da língua como a estética do erro, estética que simula o nível da criança enquanto está aprendendo.

### 1.3 Dentição da linguagem

A infância de Manoel de Barros é o resgate da pré-história da linguagem, antes de ela reagir a uma finalidade utilitária. Sua poesia consiste na repercussão dessa linguagem primeva, fase em que o idioma ainda não está instruído para obedecer a hierarquia de valores ou as exigências da ordem racionalista. Tal como as crianças falam ou se encantam quando aprendem a falar, Barros não termina o pensamento, nem a idéia que se dispôs a desenvolver no início do poema. Perde-se em observações e afirmações existenciais, distraindo uma figura de linguagem com outra e assim infinitamente na desconstrução do universo de rápido consumo.

À semelhança do fazer das crianças, Barros troca palavras, inventa, desregula a ordem da sintaxe. Como observa sua leitora Berta Waldman:

“Para habilitá-la ao percurso dessa aventura, o poeta mutila a sintaxe, faz os verbos deslizarem para substantivos e vice-versa, incorpora palavras de uso regional que se trituram e se misturam a outras de tradição clássica, modifica o regime dos verbos, pratica uma verdadeira alquimia que plasticiza a linguagem, fazendo-a soar estranhamente cristalina e humilde” (GEC, prefácio *A Poesia ao Rés do Chão*, p.23).

Barros pratica intencionalmente uma degenerescência da gramática. Converte adjetivos em advérbios, substantivos em verbos, verbos transitivos em intransitivos: “*Ele faz encurtamento de águas*”, “*Parou no ralo do bueiro, olhoso*”, “*Espuma é que me compõe*”, “*Estar amanhecido a pássaros*”, “*Um passsarinho me árvore*”.

A fluência de exemplos é determinante em sua obra, não resultando em ações isoladas mas em um ativismo programático e na defesa de uma teoria poética.

“Descobri aos 13 anos que o que me dava prazer nas leituras não era a beleza das frases, mas a doença delas” (LI, p.89).

Seu escopo é a doença, a imperfeição das palavras. Manoel de Barros mistura lições professorais de poesia ao material autoral, explicando sua incursão pela ingenuidade, a filosofia torta e a profusão de malformações sintáticas. A todo momento justifica o que *é* o poeta, o que *deve* ser, o que *precisa* e o que *pode* fazer. Seus livros carregam internamente um manual de sabedoria. E como convém à difusão de uma teologia, mais especificamente a do traste, também catequiza. Passa uma lição religiosa de como participar do poema. Identifica o leitor em paridade de condições, como um outro poeta capaz de pensar e olhar de maneira idêntica. Daí o pacto. Não imagina discordâncias de leitura, apenas afirmação de uma descoberta consensual. É a poética da fé, da opção religiosa, da crença de que todos partilham das mesmas convicções.

“Que os poetas podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto” (EF, p.23).

“Desaprender oito horas por dia ensina os princípios” (LI, p.11).

“Ao poeta faz bem  
desexplicar” (GA, p.298).

Muitas vezes, Barros elucida suas metáforas. Em *O Retrato do Artista Quando Coisa*, interpõe notas explicativas entre parênteses<sup>4</sup>.

“Bom é corromper o silêncio das palavras.  
Como seja:

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

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

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

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

Gosto de viajar por palavras do que de trem” (RAQC, p.13-14).

O esquema de metáfora seguida de explicação (ou desexplicação) invoca o hábito da infância de sempre indagar o que significa exatamente tal coisa. Manoel de Barros duvida que seu leitor entenda de imediato a inversão do substantivo em verbo, porque o imagina à imagem e semelhança de uma criança. Antevendo a insistência de perguntas, elucida o que seria “uma rã me pedra”, “um passarinho me árvore”, “os jardins se borboletam” e “folhas secas me outonam”. Preso numa escrita

<sup>4</sup> A poesia explicativa de Manoel de Barros ainda pode ser identificada pelo constante uso de apêndices, notas de abertura e rodapé nos poemas.

infantil, realiza uma prefaciação no meio do livro, como se houvesse a presença de um interlocutor oculto exigindo o desdobramento da imagem. Aliás, a imagem é espraiada, acumulada até a exaustão. Tal um dicionário poético, no qual os verbetes são os próprios versos.

A construção de Barros se origina das ruínas. Levanta-se após destruir imagens convencionais. Move-se quando altera o fundo semântico, separando-o do vocabulário do dia-a-dia .

“Antes de formar imagens, a imaginação é a faculdade de deformar as imagens” (BACHELARD, 1990, p.1).

O preceito bachelardiano é seguido à risca: primeiro deformar, depois formar. Por isso, tomo a liberdade de nomear esse estilo de Barros de “criançamento das palavras”, expressão extraída de um poema do seu *Livro sobre Nada*:

“Chegar ao criançamento das palavras.  
Lá onde elas ainda urinam na perna” (LN, p.47).

As palavras são “lambidas”, “urinam”, “tiram a roupa”, o que indica uma falta de limites. O dizer errado da criança, semanticamente, é o equivalente ao dizer certo de Manoel de Barros. Seu sistema poético tem como fundamento ‘reaprender a errar a língua’.

“Para voltar à infância,  
os poetas precisariam também de  
reaprender a errar a língua” (GA. GEC, p.299).

“Há que apenas saber errar bem o seu idioma” (LI, p.89).

O contraste com as demais produções poéticas contemporâneas como a de Paulo Mendes Campos (*Infância*) e de Alberto da Costa e Silva (*Menino a Cavallo*) – só para ficar em dois nomes contemporâneos que trabalharam também o ponto de vista da criança – demonstra que Manoel de Barros infantilizou a forma poética, não se restringindo a tematizá-la.

“Catre-Velho é um traste pessoal à-toa.  
 Nossa mãe falava:  
 Não vale um cabelo.  
 Não serve nem pra remendo.  
 Só presta para cantar e tocar violão.  
 Catre-Velho ensinava: A voz de um cantador tem que  
 Chegar a traste para ter grandezas...  
 Ele tinha uma voz de harpas destroçadas” (LN, p.25).

“O melhor texto li naquele tempo  
 Nas paredes, nas pedras, nas pastagens,  
 No azul do azul lavado pela chuva,  
 No grito das grutas, na luz do aquário,  
 No clarão azul desenho das ramagens,  
 Nas hortaliças do quintal molhado  
 (Onde também floria a rosa brava)  
 No topázio do gato, no be-bop  
 Do pato, na romã banal, na trava  
 Do caju, no batuque do gambá,  
 No sol-com-chuva, já quando a manhã  
 Ia lavar a boca no riacho.  
 Tudo é ritmo na infância, tudo é riso,  
 Quando pode ser onde, onde é quando” (CAMPOS, 1990,  
 p.135-138).

“Vão alegres de luz, meninos a cavalo,  
 que nem notam a beleza sonolenta do barro e dos jumentos.  
 E alguém canta. E todos riem.  
 E alguém aponta, ao longe, o verdor de um açude.

Mas eu,  
 que já sabia chorar para dentro e que sentia  
 roçar na minha pele, incessante, o sofrimento,  
 a estranha orfandade de estar vivo  
 e de ir a cavalo trazer água,  
 voltando  
 de algo que findara e que se fora em viagem,  
 como os passarinhos que vi morrer,  
 como as reses destripadas,  
 como as palavras que falamos cada vez mais baixo  
 e que se transformam  
 neste silêncio de mãos que apertamos  
 sobre os nossos joelhos,  
 eu

eu ali continuo  
 de rédeas soltas, no cavalo mansinho,  
 a olhar para mim” (SILVA, 2000, p.113-114).



Manoel de Barros apresenta um jeito descontínuo de repassar a história do Catre-Velho. A infância está na maneira de contar, com as conjunções abreviadas (pra) acelerando o ritmo da descrição e coroando o prosaísmo. A oralidade da vivência é retomada na presentificação, postulando alto grau de presença e testemunho, similar a uma gravação na íntegra de uma conversa entre mãe e filho. Já Paulo Mendes Campos está marcado pela natureza de recordação. Evoca desde o princípio, acentuando passagens como ‘naquele tempo’, que marca com antecedência um distanciamento narrativo. Sabemos que o poeta cresceu e que fala do alto de suas experiências. A infância é unicamente tema, invólucro de um discurso adulto impregnado de nostalgia. Alberto da Costa Silva, em seguida, confere um valor ambíguo de sofrimento e alegria a um tempo antigo, em que andava a cavalo. É um acerto de contas com o passado, levantando os pontos positivos e negativos do que viveu. O narrador adulto traz uma consciência que não tinha na época da infância. Ao contrário de Barros, sabemos que o poeta não está lá e fala com a pontuação da maturidade.

Manoel de Barros não determina a finitude do ciclo de sua infância nem repassa a consciência de que terminou. Talvez porque a perceba como um espaço que pode ser freqüentado toda hora, não um tempo que se esgotou. Sua postura é de tentar falar *como* se estivesse nela, não somente *sobre* ela.

“Um passarinho pediu a meu irmão para ser sua árvore.  
Meu irmão aceitou de ser a árvore daquele passarinho” (EF,  
p.63).

A redundância da segunda frase identifica o esforço para a eventual fixação do sentido do primeiro verso. Própria do imaginário infantil, que anseia repetir várias vezes a mesma história, buscando a melhor forma de comunicação. Manoel de Barros usa a recorrência para absorver as hesitações e o esforço da criança no momento em que ela monta seu discurso.

## 1.4 O ensino do chão

Os objetos descritos por Manoel de Barros, em vez de se prestarem às necessidades modernas, retornam ao primitivo *habitat* de interação com a natureza, na posição de receptáculos. Manoel de Barros defende espécie de *antimaterialismo dialético*. Ao invés de assegurar a todos igualdade de direito e de desfrute do objeto, o autor propõe que o objeto seja de todos não sendo mais de ninguém. Quanto mais velho e ordinário, mais cresce sua contribuição operacional para a imaginação. A máquina somente presta se não funciona. O crítico Carlos Felipe Moisés, em *Poesia não é difícil*, estuda justamente essa particularidade da poesia de Manoel de Barros, que estaria vinculada a um estado contemplativo.

“De um lado, a categoria dos objetos úteis, que fazem parte da vida prática, comum a todos nós; de outro, a dos objetos inúteis, como o poema, que fazem parte da vida contemplativa” (MOISÉS, 1996, p.161).

O escritor reveste o material concreto – instrumentos convencionais como pente, escrivaninha, lata, garfo e livro – de subjetividade, transformando-o em novos objetos: *alicate de veludo*, *abridor de aurora*, *máquina de chilrear*, *dicionário do ordinário*, etc.

Seu ideário é transtornar o sentido, fugir do nome conhecido que serve ao consumo. Manoel de Barros reinventa a significação dos objetos, desfazendo definições que indicariam seu aproveitamento comercial. Ele impõe uma adjetivação que confunde a origem do seu objeto, despoluindo-o de obviedades. Não quer usá-lo, menos ainda atestar a presença, mas mostrar o que falta nele. Exemplificando: ‘prego’ ganha o adendo de ‘primaveril’, aludindo ao seu desuso; ou ‘larva’ recebe a qualificação de ‘estrábica’, ressaltando a ausência de visão da própria.

O artifício pode ser ilustrado por uma analogia casamenteira do poeta, em depoimento ao jornal Folha de São Paulo:

“Muitas vezes uma palavra, num lugar, é feia, e casada com outra palavra é bonita. Há uma novidade que encanta. Esse

encantamento é o que o poeta procura” (Entrevista a José Geraldo Couto, Caderno Mais!, 14/11/1993, p.6-8,7-8).

A fusão de palavras e a criação de neologismos propõem a conversão (de caráter religioso) de algo útil em inútil, de algo humano em divino. O poeta renomeia como quem batiza, apagando o passado e as funções anteriores dos objetos<sup>5</sup>.

O hábito de revitalizar o sentido pela mudança ou alteração do nome advém de um ato programático e consciente do autor, tornando-se um dos mandamentos de seu estilo. Barros teoriza sobre sua técnica no meio de sua poesia:

“Cortázar conta que quando alguma expressão  
o queria sujar, ele a camuflava. Assim  
espectador ativo virou H especta dor H ativo.  
Com essas vestimentas de HH, aquele lugar  
comum não o sujava mais” (LPC, GEC, p.258).

Inspirado no escritor argentino Júlio Cortázar, Barros pretende escrever de forma inusitada trocando a roupagem das palavras. Sua poesia é o equivalente a um biombo, em que os vocábulos recebem novos adereços e acessórios. A estratégia é camuflar e esconder as palavras de suas convenções idiomáticas, permitindo que sejam percebidas como outras expressões. O escritor quer um estado de pureza alfabética (“aquele lugar comum não sujava mais”), o território absoluto do reverso: em sua poesia utensílio é inutensílio, explicação é desexplicação e objeto é desobjeto. Tudo é o contrário do convencional, como se o prefixo salvasse a palavra do clichê. Com tal recurso, imagina adulterar a certidão de nascimento das palavras, confundindo sua significação e extinguindo seus antecedentes de dicionário.

Da mesma forma em que altera a grafia de uma palavra para impor estranheza e apagar seu passado etimológico, Manoel de Barros enaltece os objetos saturados, desgastados, rasurados e privados da grafia comercial. Assim como as palavras, os objetos são estimados quando não apresentam sinais de dono ou serventia. O autor adultera a certidão de nascimento das palavras (depois do lugar-

<sup>5</sup> Manoel de Barros, ao modo da Igreja Católica, executa algo como o batizado e remissão dos objetos. Ao mudar seus nomes, dá a entender que os objetos deixam os pecados da produtividade para atender uma vida contemplativa e desligada do consumo.

comum) e, conseqüentemente, adultera a certidão de óbito dos objetos (depois do consumo) – buscando em ambos obscurecer de onde vieram e para que servem.

Barros encontra o luxo no lixo, o fluxo na inércia. A poesia tomaria o aspecto de um terreno baldio da linguagem, com predileção em receber insignificâncias. É a coisificação das palavras: *o que é bom para o lixo é bom para a poesia*.

“Tudo aquilo que nossa  
civilização rejeita, pisa e mija em cima,  
serve para poesia”.

“O que é bom para o lixo é bom para a poesia” (MP, GEC, p.180).

A coisificação<sup>6</sup> é portanto vista positivamente como guia e condutor de autenticidade. Conforme os propósitos do escritor de Mato Grosso, a finalidade industrial obstrui a aptidão e a vocação aos anseios espirituais.

“Nasci para administrar o-à-toa  
o em vão  
o inútil” (LN, p.51).

Barros se coloca contra a história, a favor da pré-história. Tanto que todos os seus personagens<sup>7</sup> são modulações de uma única imobilidade. Não viajam, não sondam o universo que estão inseridos.

<sup>6</sup> A coisificação de Manoel de Barros é positiva, totalmente diferente do que vinha sendo tematizado até então pela poesia brasileira. Um exemplo é Carlos Drummond de Andrade, que apresenta uma interpretação crítica sobre o assunto. Drummond (1902-1987) foi um dos expoentes dos retratos do cotidiano, que prorrompe com os modernistas em 1922, satirizando violentamente os avanços predatórios da industrialização. No poema *Eu Etiqueta*, de sua obra *Corpo* (p.85-87), reclama do incômodo de fazer promoção de grifes estampadas nas etiquetas de suas roupas em detrimento do seu nome batismal: “Por me ostentar assim, tão orgulhoso/ de não ser eu, mas artigo industrial,/ peço que meu nome retifiquem./ Já não me convém o título de homem./ Meu novo nome é coisa./ Eu sou a coisa, coisamente” (p.85-87). Se Drummond ainda acredita na denúncia da civilização de consumo; Barros demonstra um conformismo em não interferir na ordem econômica e busca a civilização depois do consumo. Se Drummond se rebela e invoca a intervenção da consciência, Manoel de Barros aceita as coisas como elas são, tira proveito da exclusão como um espaço que privilegia a beleza das ruínas e o inconsciente.

<sup>7</sup> Apesar de apresentar traços de poesia lírica, Manoel de Barros traz personagens em sua poética, próprios da poesia narrativa, ainda que não tenha nenhum parentesco com o modelo épico. Os personagens são seus modelos idealizados de vida e de comportamento.

A inércia instrumentaliza os diversos protagonistas de Manoel de Barros, integrantes de um rosto comum: o andarilho da lata acometido de lodo, preso pela prática de limo (GEC); Bernardo com “as vestes que apodrecem no corpo” e o “prazer de ser ninguém” (LPC); Bola-Sete, filósofo sedentário do beco; e Seo Antônio Ninguém, parado como “bosta de cobra” (LN). As máquinas são de chilrear; os aparelhos, para alcançar a inutilidade. Ninguém se move e os vultos residem fora do esquadro social. Exponenciais do abandono, fechados na aparência. E a poesia celebra os homens jogados fora. As coisas dominam e coisificam os gestos, os hábitos, os afetos. As coisas são pela prática de não ser homem.

“As coisas que acontecem aqui, acontecem paradas. Acontecem porque não foram movidas. Ou melhor dizendo: desacontecem” (LPC, p.238).

O não-movimento denota conformismo. As figuras não se sacrificam, longe de imantar atitudes próprias e definidas. A ausência de cinetismo anula qualquer evidência de metamorfose, de mutação, promotora da evolução.

A ensaísta Berta Waldman dispõe o raciocínio poético de Manoel de Barros com a analogia de uma árvore: não se mexe para os lados, apenas avança para cima (copa) e para baixo (raízes).

“Sua coerência é como uma árvore que se transforma mas não se desloca” (GEC, p.15).

Há na poética barrota uma paralisia produtiva, que favorece o repouso contemplativo. Adversário da pressa e do culto à urgência, Barros é um devoto da falta de tempo e da ausência de um sentido produtivo e imediato.

Seus personagens estão encravados numa região espiritual, nunca física, sem contradições, sem acontecimentos mundanos, sem guerras ou conflitos, sem sofrer a pressão de uma aceitação social, familiar ou profissional. Aliás, as figuras presentes nos livros nunca estão em família, aparecem já deserdados e solitários, desprovidos de um nome, carregando somente apelidos populares, recebidos em decorrência do comportamento excêntrico.

A natureza viva se integra à natureza-morta. Até o artista faz seu retrato como coisa. A interioridade prevalece às condições temporais externas. Predomina uma lentidão assentada no mofo, que produz ferrugem e desfiguramento.

Entenda-se que Manoel de Barros não perpetua uma crítica aos costumes, ironizando o homem como coisa. Pelo contrário, festeja a inutilidade do homem. Ao invés de denunciar a mecanização do indivíduo, a exploração do trabalho, a insalubridade e impessoalidade dos hábitos, o autor mergulha na contramão e exalta o ócio total e progressivo, o anonimato, a ascese do abandono.

“Não estarei impregnando de peste humana  
esses passarinhos? Que Deus os livre!” (LPC, GEC, p.271).

Há o receio do escritor de contaminar de humanidade os passarinhos, de provocar desordem num meio harmônico. Além da observação ingênua do homem como vírus que desregula e destrói a natureza, existe um ideal mais sério: o de trazer uma sociedade sem o homem.

## 1.5 Contraponto ao excesso

Carregar de significado o texto, metaforizando sobre a metáfora, é exercer o que denomino de poesia do excesso. Centrada no acúmulo de imagens, na adição de metáforas, Manoel de Barros movimenta-se numa poética intuitiva, rebarbativa, na captação contínua e insaciável dos detalhes, dificultando ao leitor uma visão panorâmica do poema. Ou seja, são tantas as pequenas observações, tantos os apontamentos, tantas as notas de rodapé dentro do próprio poema, que não se visualiza o todo, apenas fragmentos isolados. O leitor é chamado a responder um apelo a cada verso e perde o fio da meada, a inteireza do conjunto e de uma mensagem. Manoel de Barros não canta uma história nem preza um fio narrativo. Procura despistar uma idéia com outra, quebrando também a regra elementar da rima, que é sustentar – internamente ou na terminação silábica – o ritmo do verso.

Seus intervalos são abruptos entre as estrofes, às vezes com nenhuma ligação musical entre elas.

Suas poesias apresentam o preciosismo da adjetivação, o tom exclamativo decorrente do deslumbramento e dos achados verbais. O autor tira proveito de expressões populares e de uma visada ingênua própria das crianças. Explora a abundância da natureza brasileira, desencadeando uma espécie de barroco ecológico, inspirado em acontecimentos reais e fictícios da região do pantanal, localizada no Estado em que reside, Mato Grosso do Sul.

A poesia de Manoel de Barros move-se a partir de fragmentos, volutas, máscaras, na colagem de inúmeros componentes antagônicos que dão exatamente a idéia de barroco. Em igual medida, Barros dispõe de diferentes materiais lingüísticos – verbais ou não –, troca constantemente de foco do sujeito e estabelece contradições permanente entre as metáforas, que não se completam, mas se anulam. Seu lirismo emprega elementos do barroco no termo captado por Eugeni d’Ors de “retorno ao originário, enquanto natureza desordenada”:

“O Barroco está secretamente animado pela nostalgia do paraíso perdido (...) busca o ingênuo, o primitivo” (D’ORS, 1964, p.35).

Qualifico como barroco em Manoel de Barros o artifício de determinar a natureza pela desordem, dispersão e pulverização de um conceito, ao ato de intensificar a variedade de atribuições do olhar e multiplicar a ambigüidade das palavras. Refere-se, acima de tudo, à superposição de imagens: o conflito de dois termos resulta num terceiro, totalmente distinto do inicial.

A interpretação da poesia de João Cabral feita por Antonio Carlos Secchin pode ajudar na elucidação dessa estética do excesso de Manoel de Barros, já que corresponde exatamente ao oposto verificado no nosso estudo.

O professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro dissecou a obra de João Cabral segundo o *prisma do menos*, da poética do desfalque. Entre tantas virtudes, a obra *João Cabral: A Poesia do Menos* (1999) investiga o exercício de

lacunas do verso cabralino. O crítico realiza um mapeamento poético de quinze livros, desde *Pedra do Sono* (1942) até *A Escola de Facas* (1980), da visão noturna e de tintas surrealistas da estréia à adesão completa ao universo solar da maturidade, dominado pela clareza e disposição geométrica das cores. Secchin elabora um roteiro minucioso, esclarecendo a diferenciação efetuada por Cabral entre poesia e poema: o poema consistiria em apenas uma das implicações do poético, carregado da idéia de sentimento e da ostentação do subjetivo, e a poesia está além do instrumento verso, é um modo de ver e pensar a vida e a escritura. Cabral recusa o papel formal para obter poesia contra ou apesar do poema.

Essa função de resistência manifesta-se na rejeição dos ornamentos e de falsetes retóricos. Cabral reserva-se à secura, abdicando de traços redundantes, como hipérboles. Distanciado dos objetos que poetiza, assegura uma fatura dinâmica, colhendo uma unidade temática e formal. O drama íntimo e a interioridade ficam descartados, prevalecendo a intenção de repassar uma ação impessoal e autônoma, coletiva e independente. Segundo Secchin, o discurso em João Cabral é, antes de tudo, “o exercício de uma consciência de lugar” (SECCHIN, 1999, p.283)

Uma peça fundamental levantada pelo ensaio *A Poesia do Menos* é a “decomposição da metáfora” (Ibid., p.67). Se a metáfora, de acordo com Aristóteles<sup>8</sup>, é evidenciar a presença de uma coisa em alguma outra coisa, Cabral inova e confere o valor de ausência de uma coisa em alguma outra coisa. A metáfora transforma-se na soma de contradições. Quando não é deslocada para uma condição hipotética, mediante a conjunção “se” ou do verbo “pode”. Antonio Carlos Secchin chama isso de “convivência construída a partir de contrários” (Ibid., p.75).

O desbaste do texto ocorre pela consciência exigente do autor, que busca a retenção do significante e de seus possíveis desdobramentos, ao contrário da contenção afirmativa ou do transbordamento de significado. Tributário da objetividade, o escritor pernambucano realiza uma contínua tradução e esclarecimento do que é possível dizer, mostrando que o mais ver resulta no menos ocultar. Secchin novamente adverte:

---

<sup>8</sup> De acordo com o livro *Poética*, de Aristóteles, publicado na coleção *Os Pensadores*, 1.ed. São Paulo: Abril, 1973.



“A tensão não se efetua entre o velado e o não-velado, mas entre o desvelado e o mais desvelado ainda” (Ibid., p.203).

Cabral efetiva a realização artesanal, o acompanhamento total das etapas de um poema. Por isso, a preferência pelo ponto de vista histórico sobre a linguagem, abordando uma mesma idéia de várias perspectivas e utilizando fatos e personagens verídicos como condutores. Secchin caracteriza tal posicionamento como determinante para um choque entre a posição verbal do autor e a realidade descrita pelos versos:

“Na sua obra, ao contrário, o vínculo entre palavra e realidade será sempre lacunoso, claudicante. Daí a necessidade de contínuas versões e leituras com que cerca um objeto, criando metáforas ‘até certo ponto’, metáforas de vigência restrita, convocadas para serem suprimidas pela denúncia de sua própria insuficiência” (Ibid., p.311).

Tem-se uma “ótica de desconfiança diante do signo linguístico”. Cabral estabelece sua estética do mínimo ao adotar um vocabulário restrito e circular, que se contrapõe em grau e número aos mistérios poéticos.

O esvaziamento da forma corresponde à aridez do sertão nordestino. O raciocínio de Secchin prevê que a poesia do menos incorpora e propaga o ‘real desfalcado’, o real pobre e miserável. Como se pode verificar em fragmento do poema de Cabral, *Dois Parlamentos*:

“– Cemitérios gerais  
que não exibem restos.  
– Tão sem ossos que até parece  
que cachorros passaram perto” (MELO NETO, 1994, p.276).

No exemplo acima, há a negação da própria natureza do cemitério como lugar de guardar ossos. Cabral esvazia o sentido convencional da morte; a pobreza apaga inclusive os vestígios do que um dia foi vida.

“– Cemitérios gerais  
que não toleram restos.

- Nem mesmo um pouco que se possa
- Encomendar ao céu ou ao inferno” (Ibid., p.278).

Cabral concilia complexidade e comunicabilidade, a subtração da forma reproduz a carência da realidade descrita. É o que aponta Secchin:

“Mas, para João Cabral, desvincular a palavra de uma tradição retórica não é suficiente: a desconfiança do poeta incide tanto na antiga ordem de significações do signo quanto na nova ordem em que ele o instala” (SECCHIN, 1999, p.15).

O texto torna-se visível pela recusa, não em função do que agrega. Entende-se o poema de João pelas sucessivas negações. A poesia do menos – que não é do pouco – aplica-se à regra da exclusão. A realidade é apreendida pela crescente recusa da subjetividade. O termo *menos* significa que a estrutura de Cabral atende ao ideal de *secura*, essencializando obsessivamente o discurso. Confirma-se, portanto, uma poética movida pela subtração, perseguindo o avesso e a antítese, calcada em elementos reais e concretos da vida. Praticada em símbolos palpáveis, a musicalidade é substantiva (não adjetiva como o costume).

João Cabral conceituou sua poesia dentro das leis de composição, como mesmo diz, “à custa da eliminação de tudo o que era possível localizar em outros” (MELO NETO, 1994, p.727). A transparência e originalidade postuladas estão inclusas em um dos títulos de sua obra, a psicologia da composição, que parafraseia o ensaio notório *A Filosofia de Composição* de Edgar Allan Poe.

Publicado em 1846, Poe explica o seu método de literatura, a partir da análise metódica de seu poema "O Corvo". Nela, defende a tese de que a obra poética deve ser planejada: o autor premedita a extensão do texto, os efeitos sonoros e imagéticos que serão utilizados antes mesmo de escrever, seguindo um cálculo racional. Esta concepção da poesia como algo construído de maneira intelectual combate a abordagem romântica de criação e antecipa o pensamento poético da modernidade.

Por sua vez, encontra-se em Manoel de Barros a idéia de uma “teologia do traste” (AA, GEC, p.210), que consiste na descoberta do sagrado no excluído, na

animação da matéria inanimada, na crença de que só o desapego material liberta a fruição humana.

Poe, Cabral e Barros já se denunciam na definição conceitual de suas obras. Poe se alimenta da filosofia, importante ciência que reinava absoluta na segunda metade do século XIX, já que a psicologia não existia formalmente. Sua proposição é contemporânea ao estudo da identidade de Wilhelm Schelling e diz respeito à criação de um sistema de perguntas sobre a natureza do fazer poético. Cabral bebe na fonte da psicologia, área de conhecimento de maior prestígio no século XX, para realizar a terapia da poesia, destruindo a concepção de inspiração e da arte confessional, aclarando o poema e o subordinando às necessidades de comunicação. Por último, Manoel de Barros se ampara na teologia, mais antigas que as duas primeiras, para afirmar sua fé na espontaneidade e idealizar a natureza como meio divino.

A teologia pretendida por Manoel de Barros estabelece um tratamento exatamente oposto ao de Cabral. Sinônimo de paciente arquitetura, representante de uma poética negativa e racional, a visão de Cabral se baseia na dissecação, na proposta de esclarecimento da feitura do poema e na observação do cotidiano a partir de suas contradições; a de Barros traz a hipótese da transcendência, da mistificação do ato lírico e da afirmação de um mundo interior em detrimento da realidade histórica. Os trastes, os objetos sem importância social, formam o material eleito para deificação afetiva.

Trataremos, na seqüência, de examinar *a teologia do traste* em contraposição à *psicologia da composição*.

## 2 A POESIA DO EXCESSO E A POESIA DO MENOS

### 2.1 Renúncia e escolha

João Cabral de Melo Neto e Manoel de Barros. Duas legendas e tendências contrastantes da poesia brasileira. Construíram caminhos distintos na elaboração da linguagem e tiveram as obras analisadas em tempos, perspectivas históricas e sociais diferentes. Os dois publicaram seus primeiros livros na mesma época: Cabral com *Pedra do Sono* (1942) e Barros com *Poemas Concebidos sem Pecado* (1937); Cabral com *Os três mal-amados* (1943) e Barros com *Face Imóvel* (1942). Os períodos de afirmação e confirmação do ideário estético também se deram em sincronia: Cabral lança *Psicologia da Composição* em 1947 e *O Cão sem Plumas* em 1950; Barros expõe *Poesias* em 1950 e *Compêndio para uso de pássaros* em 1956.

A bibliografia é paralela e complementar. Cabral (1920-1999) e Barros (1914) são considerados um dos ícones da moderna poesia do Brasil. Apresentam cada um o acervo de mais de treze obras, o que marca uma trajetória continuada, com uma idéia de conjunto. De origem similar, partiram de estados afastados do eixo Rio de Janeiro – São Paulo. O primeiro veio de Pernambuco e o segundo de Mato Grosso. Ambos são filhos de fazendeiros, partilham da mesma classe social e desfrutaram de ampla possibilidade de escolaridade e formação cultural (cursaram Direito).

Cabral assegurou sua notoriedade na década de 60; Barros alcançou-a tardiamente na década de 80. Berta Waldman observa a propósito da dificuldades do último:

“Cronologicamente, a poesia de Barros se enquadra na chamada geração de 45 que inclui nomes díspares, apresentando, em comum, o pendor para certa dicção nobre e a volta, nem sempre sistemática, a metros e formas fixas de cunho clássico. É dessa geração que chegam até nós os melhores da segunda metade do século e que lograram atingir, apesar do formalismo tacanho e estetizante que marcou o clima de então, um plano alto e complexo de integração.

Ora, a poesia de Manoel de Barros, com seus versos compassados por um controle delicado e aparentemente casual, experimentando uma conformação simbólica particular e modalidades de concreção diferenciadas, anda, com certeza na contramão da poesia dessa geração” (GEC, *A Poesia ao Réis do Chão*, p.29).

O atraso de consagração em Barros criou uma espécie de confusão cronológica. Chega a constar como integrante de uma nova geração de poesia, entre nomes dos anos 70 e 80, como é possível verificar pela sua presença na antologia *Artes e Ofícios* de Augusto Massi (Editora Artes e Ofícios, 1991, 326p.).

João Cabral figura de maneira protocolar na geração de 45, mas com resistência por parte da crítica. Tal como expressa Marly de Oliveira:

“Situado cronologicamente na geração de 45, dela se afasta por essa atitude diante do fazer poético, que disse *não* a todo tipo de confessionalismo, exigindo um tipo de verso que obrigue o leitor a despertar, fazendo apelo a sua razão e inteligência” (OLIVEIRA, in: MELO NETO, 1994, p.15-16).

Barros ainda é transportado de uma escola a outra, sem fixidez histórica com os demais escritores de seu tempo. O mais correto seria ramificá-lo como um remanescente do modernismo, em consequência da ostensiva impregnação de sua obra pelo folclore e intervenção direta da língua falada na escrita.

Esse prelúdio sobre o posicionamento histórico sugere uma reflexão sobre as trajetórias paralelas e as correntes do fazer poético. É natural deduzir que os dois reagiram a uma questão do seu tempo de maneiras diferentes, criando estatutos a partir de uma mesma raiz, nadando em raias separadas para cumprir uma metragem semelhante. É difícil e perigoso destacar o momento de bifurcação, mas é possível levantar uma das hipóteses.

Igualmente Barros e Cabral vivenciaram passagens políticas, que talvez serviram para nortear suas respectivas produções literárias. Um dos fatos marcantes da vida de Manoel Barros foi sua rápida passagem pelo Partido Comunista na juventude. Seu primeiro livro, aos 18 anos, não foi publicado, mas o salvou da prisão. Havia pichado "Viva o comunismo" numa estátua, e a polícia foi buscá-lo na pensão onde morava. A dona da pensão pediu para não levar o menino, que havia até escrito um livro. O policial pediu para ver o título: *Nossa Senhora da Minha Escuridão*. Deixou o menino e levou a brochura, único exemplar que o poeta fez questão de perder para permanecer em liberdade. Em igual intensidade, quando o líder comunista Luís Carlos Prestes foi solto, em 1945, depois de dez anos de prisão, Manoel esperava que Prestes tomasse uma atitude contra o presidente Getúlio Vargas, que mandou sua mulher, Olga Benário, a um campo de concentração. Segundo depoimento à Folha de São Paulo, isso significou sua segunda e definitiva frustração com o destino social:

"Eu me afastei mesmo foi quando o Prestes fez aquele discurso elogiando o Getúlio (...). O Getúlio, porra, tinha torturado a mulher dele, os amigos dele. Achei que aquilo era um negócio ignóbil. Chorei na calçada quando eu soube" (Entrevista a José Geraldo Couto, Folha de São Paulo, Caderno Mais!, 14/11/1993, p.6-8, 7-8).

João Cabral pagou caro pela sua liberdade de pensamento. Em 1952, retorna ao Brasil para responder por inquérito em que é acusado de subversão. Diplomata em Londres (Inglaterra), é colocado em disponibilidade pelo Itamaraty, sem rendimentos, enquanto dura o inquérito. Tal situação terminou por fortalecer os princípios de Cabral, não esmorecendo suas crenças na legitimidade de sua literatura, acima de qualquer ideologia.

Se a política acarretou um desencanto total ao Manoel de Barros, com Cabral a história contou com outro final. Se as agruras desencadearam a desistência política do primeiro, elas confirmaram o trajeto do segundo. Manoel de Barros deixa o Rio de Janeiro e se refugia no Pantanal, Cabral prossegue sua carreira diplomática e inclusive trabalharia mais tarde, em 1961, como chefe de gabinete do ministro da Agricultura. Tais acontecimentos podem ter sido determinantes na escolha estética dos dois escritores: desde então, Barros mergulha numa poesia mítica, sem referenciais sociais diretos, e João Cabral, potencializa ainda mais a descrição das desigualdades do Nordeste.

## 2.2 Tudo e nada

O cenário da época era este: o espaço político brasileiro emerge de uma ditadura de oito anos, o Estado Novo de Getúlio Vargas, iniciado em 1937. De um padrão paternalista e vigiado, o país tenta alçar-se e aderir ao modelo capitalista norte-americano, potencializado a seguir por Juscelino Kubitschek, entre 1955 e 1960. É o momento de implantação das grandes fábricas, como a da indústria automobilística. O país inaugura sua nova capital, Brasília, e ainda sente os efeitos de regiões menos desenvolvidas. O Nordeste é uma delas.

Cabral deixa Pernambuco com o conhecimento de causa da realidade miserável e acachapante de Recife, em que a expectativa de vida era de 28 anos por habitante, pior que a da Índia, de 29 anos (OLIVEIRA, in: MELO NETO, 1994, p.17), nação eminentemente pobre. Os períodos de seca, a estiagem, a ausência de uma política agrária de distribuição de terras e o domínio exercido pelas oligarquias dos usineiros entram de imediato na temática de Cabral, que produz artisticamente uma maquete social do agreste. Cabral agrega ao lirismo do cotidiano e à metapoesia o elemento telúrico de sua origem: o menos, o escasso da paisagem nordestina, presente em *O Cão sem plumas*, *O Rio*, *Morte e Vida Severina* e *Dois Parlamentos*, entre outros. São objetos de análise os retirantes, os mocambos, os cemitérios e o rio Capibaribe.

Diga-se de passagem que Cabral, empregando uma imagem ocidental religiosa, conheceu o horror da fome e da miséria em meio aos seus conterrâneos. Seu ateísmo prescinde de uma crença em coisas concretas, no material orgânico de sobrevivência. O materialismo convicto decorre de exorcizar o Nordeste e a morte excessiva da região. O que ele propõe em sua arte? Uso como ilustração os três movimentos da dialética: tese, antítese e síntese: apresentar a realidade, contestá-la e sintetizar os contrastes.

Cabral realiza algo como um mapeamento do modo de vida do nordestino. As experiências na diplomacia em Espanha, África e Inglaterra serviram para intensificar uma noção panorâmica e universal da desvalia de sua terra natal, o que o faz resgatar a poesia como o extremo racional da linguagem, a inteligência subjugando o intuitivo e os fáceis caminhos do confessionalismo. Sua obra resulta de um esforço de compreensão, canalizar os recursos como princípios de conscientização dos limites da condição humana. O Nordeste desempenha uma função social e ao mesmo tempo estética. Não é somente uma locação, é um jeito de dizer. Tanto que seu empenho em nordestizar sua linguagem, temática e formalmente, as críticas ao desfavorecimento climático da região e as denúncias à perversidade política das autoridades da época acabaram o levando a responder um processo sob a acusação de envolvimento com o comunismo.

Manoel de Barros tomou um rumo contrário a partir de igual trilha. Teve experiências no exterior, morando por mais de um ano em Nova York, onde fez cursos sobre cinema e pintura no Museu de Arte Moderna. Estudou no Rio de Janeiro e viajou pela América Latina e Europa. Apresenta uma formação erudita. Hoje radicado como fazendeiro em Campo Grande (MS), Manoel de Barros é confundido com um personagem de sua lavra, alguém recluso, arisco e de cultura popular. O depoimento de José Castello em *Inventário das Sombras* comprova a fachada:

“Mora numa casa moderna, em que, espremida em espaços estreitos e bem planejados, a natureza é substituída pelo paisagismo. O pantanal está muito distante.

Entro e tudo desmente o que eu tinha imaginado. Quando começamos a conversar, ouço suas palavras retas, sem ambigüidades, e não a fala torta da poesia. Manoel, aos 80



anos, é um *gentleman* que toma uísque importado e veste roupas vincadas. Eu o imaginei magro e triste, mas ele é gorducho e enérgico. Eu o imaginei um homem inseguro e inadaptado, e ele é um senhor firme, que se move com altivez. Eu o imaginei um homem ingênuo, que passasse os dias entre cachorros e passarinhos, e agora devo aceitar que Manoel de Barros não é a figura que eu tirei dos seus poemas. Poemas e poetas estão separados por um abismo” (CASTELLO, 1999).

Esse perfil de Manoel de Barros impõe a necessidade de se separar vida e obra. Que a obra seja vista como uma invenção, resultado consciente de sua técnica. Não como anotações biográficas e derivação espúria de uma personalidade.

Como Cabral, Barros busca repercutir suas regiões de origem, Cuiabá, Mato Grosso, e Corumbá, Mato Grosso do Sul. Só que pela sua exuberância, distanciado das questões geopolíticas. Ao invés de tencionar uma poesia participativa e do menos como a de Cabral, escolhe a diversidade e o exotismo do Pantanal para traçar uma poética de sensibilidade e efusão, exclamativa e de encantamento, da saturação de imagens e minúcias. Quer o pitoresco da miséria, não a sua erradicação – sua postura é a de revelar a nobreza do sujo, exaltar o imundo. Sua poesia se faz pelo elogio da exclusão, não pela crítica, o que o afasta do sentido estético social de João Cabral.

Manoel de Barros, mesmo com antecedentes similares aos do escritor pernambucano, mesmo com toda a idêntica valorização de naturalidade, tem outro objetivo bem demarcado: escapar da verossimilhança. Sua realidade é unicamente a da linguagem. Fotografa poeticamente o dinamismo da flora e da fauna, arrolando suas mais diferentes variações. Não desdobra um tema até o fim, muda de interesse repentinamente, na volubilidade gestual. Ecoa a abundância e a visão edênica da natureza. Articula a tese do folclorista Câmara Cascudo de que a universidade é o povo e segue registrando o dialeto de pessoas não-alfabetizadas, simples e que extraem sua subsistência do meio. Nesse aspecto, é um reacionário da linguagem. Quer aproximá-la da oralidade. Uma oralidade antiga e ancestral.

O dilema entre popular e erudito é um dos pilares de construção de Manoel de Barros. Para quem Manoel de Barros fala? Ao homem comum do Mato Grosso, matéria-prima de sua poética, ou a um leitor sofisticado?

Acredito que a um leitor sofisticado. A obra de Manoel de Barros, como afirmamos, não é extensão de sua biografia. É uma invenção, longe do naturalismo. Seu fundamento é regionalizar o universal, nunca universalizar o regional, porque preza mais o localismo da linguagem do que a mensagem. Emprega as peculiaridades da região para expor sua erudição. O Pantanal que apresenta não é o Pantanal verdadeiro; é um pantanal a partir de suas leituras. O escritor serve-se da cultura popular para fazer uma cultura erudita. Uma demonstração é o grande número de referências e citações de autores, músicos, pintores e cineastas dentro de seus poemas, sempre enxertados em textos sobre os trastes e as figuras pitorescas da mata. Listo alguns dos citados no decorrer de sua obra: Johann Sebastian Bach (CCASA, p.19; EF, p.19 e RAQC, p.65), Ludwig Beethoven (LN, p.70), Frederic Chopin (GEC, p.157), Vicent Van Gogh (LI, p.17 e FI, p.60-61), Auguste Rodin (LI, p.21), Jean Paul Sartre (LPC, GEC, p.278), Antonio Vieira (LN, p.61), Immanuel Kant (RAQC, p.39), Charles Darwin (RAQC, p.39), Luis Vaz de Camões (RAQC, p.31), Francis Ponge (RAQC, p.41), Federico Fellini (RAQC, p.71), William Shakespeare (EF, p.27 e LN, p.61), Joan Miró (EF, p.29), François Rabelais (EF, p.35), Gustav Flaubert (LN, p.7), Claude Lévy-Strauss (LPC, GEC, p.263), Ovídio (GA, p.299), Marcel Proust (LN, p.45), Arthur Bispo do Rosário (LN, p.83), Charles Chaplin (LN, p.45 e LN, p.61), Charles Baudelaire (LN, p.49), Mário de Andrade (P, p.112-116); Karl Marx (GEC, p.157), José Gomes Ferreira (AA, p.212), Fiodor Dostoievski (AA, p.216) e Julio Cortázar (LPC, p.258).

Como se percebe, a intertextualidade é prodigiosa e abusiva, constituindo uma enciclopédia à parte. Manoel de Barros parece provar a cada livro sua farta leitura. Evidentemente não está escrevendo para o homem comum do Pantanal, que teria dificuldades em acompanhar suas meditações estéticas e sua bibliografia básica. Escreve para quem já tem um mínimo suporte de leituras e de vivência literária, não para quem tem necessariamente vivências no Pantanal. Chega-se a uma conclusão:

os temas de Manoel de Barros como o *nada*, o *entulho*, o *imprestável* são de ordem filosófica. O escritor atua como criador e crítico ao mesmo tempo.

“Ontem passou por aqui um meu ancestral, que  
solfejava Bach:  
'Fique conosco, Senhor, que a noite chega'.  
Ele cantava assim, nas estradas mais sujas.  
E aquelas borboletas sobre uns ramos de  
Tomilho cantavam com ele” (CCASA, p.19).

Ocorre uma empostação de voz. Manoel de Barros coloca o compositor Bach na boca de um sujeito simples que andava à toa pela sua região. Projeta sua formação no elemento poético. Não o descreve respeitando suas características naturais. Artificializa o espontâneo.

O mesmo se percebe no *Livro de Pré-Coisas*:

“Nadifúndio é lugar em que nadas  
Lugar em que osso de ovo  
E em que latas com vermes emprenhados na boca.  
Porém.  
O nada destes nadifúndios não alude ao infinito menor  
de ninguém.  
Nem ao Néant de Sartre” (LPC, GEC, p.278).

O poema versa sobre *nadifúndios*, um neologismo criado por Manoel de Barros para ironizar *latifúndios* e que significa “lugar cheio de nada”. Ao poetizar o conceito sobre o termo, parte do cenário habitual de sua poética (mata com ossos, latas e sujeira) e desemboca para fora do contexto, citando o livro de Sartre. O detalhe é que se refere a uma obra em francês, estreitando ainda o círculo de possíveis entendedores. Além de teorizar enquanto cria a poesia, isso fortalece a intenção do escritor em atingir um interlocutor privilegiado.

De outro lado, como a maioria da crítica tem apontado, João Cabral de Melo Neto escreveu, de modo distinto, para dois leitores: um popular e um erudito. Parte de sua obra foi criada para um grande público e outra, a um grupo reduzido. Se tomarmos *Morte e Vida Severina* (1956), um auto de natal pernambucano que discorre sobre as agruras e sina do nordestino, tem-se a clara noção de que elaborou

o texto para seus contemporâneos, esclarecendo aos próprios o sentimento dominante de penúria e falta, em ostensiva denúncia coletiva contra a miséria. É um livro teatral em que o elemento poético, o protagonista, é também seu espectador. Em *Uma Faca Só Lâmina* (1956), o destino é o leitor acostumado a uma sofisticação literária. Sem viabilidade teatral (ou seja, de grande público), trata-se de um conjunto de poemas que combatem idéias fixas, as obsessões da política e da estética. Nele, Cabral exige um entendimento da complexa realidade da linguagem, de suas várias possibilidades.

Além da dissimilitude do perfil de seus leitores, o quesito história é ponto divergente entre Manoel de Barros e João Cabral.

A história atrai Manoel de Barros enquanto margem, na medida em que trabalha em defesa de verbetes e da pureza lingüística, não contaminada pelo processo de industrialização. Sua semelhança com Guimarães Rosa é a de impactar poeticamente as conseqüências de um aproveitamento da sintaxe torta e das inversões vocabulares do nativo. É instaurada uma semelhança de uso da língua como fundamento e matéria rítmica – e unicamente isso –, já que como bem definiu Antonio Candido (1964:123), *Rosa dispõe de elementos estruturais que apóiam a composição narrativa: a terra, o homem e a luta*.

Barros, ao meu ver, não exerce a totalidade da dialética (como o faz João Cabral), abolindo dois movimentos dela – a antítese e a síntese – e restringindo-se a exercer unicamente a tese. Não busca inserir em sua obra a luta do homem com a terra, como realizam Cabral e Rosa, nem pretende encontrar o contraponto e a autocrítica. Resgata um tempo anterior, a pré-história, exaltando o sublime a partir do que julga ser o paraíso terrestre. O Pantanal é inventado e percorrido como esfera edênica.

Tanto Cabral como Barros responderam à questão do seu lugar e de suas localidades. A distinção é que o primeiro traz a míngua social de Pernambuco, e o outro, o acúmulo natural e prodigioso de Mato Grosso. Os dois adaptaram suas realidades ao processo poético: um reproduzindo a realidade social e o outro, apenas a realidade folclórica. Um traz a discordância; o segundo, a concordância. Enquanto João Cabral persegue a simultaneidade, o vínculo com seu tempo, Barros arvora-se

num patamar arquetípico, um mundo primitivo, de desintegração do homem em benefício da totalidade ecológica.

Os escritores se distinguem ainda quanto à herança do movimento modernista, responsável pela insurreição contra os valores da escola parnasiana. Cabral rompeu com os preceitos modernistas estipulados na Semana de Arte Moderna de 1922, rejeitando aspectos como o verso-livre e a substituição da técnica pela improvisação. Preocupado em aprofundar a realidade psíquica, Cabral não quis se rebaixar ao vulgar e ao popular para reproduzir a ‘língua falada’. Pelo contrário, desejava elevar o vulgar e o prosaísmo a um conteúdo significativo, não economizando esforços em reabilitar uma métrica tradicional, arduamente criticada pelos modernistas. A compreensão da importância da forma é o caloroso litígio que ocorreu com Mário e Oswald de Andrade, entre outros porta-vozes do movimento. Tanto que Cabral é visto como um dos pioneiros do concretismo brasileiro, pois visava ao equilíbrio e ao domínio racional da forma.

No entanto, Cabral soube tirar lição dos modernistas, diferenciando-se deles e jamais os renegando em opções extremistas. Algumas contribuições foram adotadas em seu itinerário, como a prosificação, a abertura temática ao cotidiano e os flagrantes da realidade. Rompeu com a “pureza lírica” adotada por seus contemporâneos de geração de 45. Além de se indispor contra um igual inimigo dos modernistas, que são a dicção elevada e dita profunda e a sublimação do poeta como criador, subjetiva e irracionalista. Houve na poesia cabralina uma assimilação de diferentes recursos, inclusive das artes plásticas com Mondrian e da arquitetura com Le Corbusier, que o capacitaram a não se reduzir a uma única opção literária. Cabral articula-se num patamar plástico, geométrico, de apurado sentido de composição e de um estilo movido pela negação e avesso.

Com uma história diferenciada, Manoel de Barros adere às principais lições do Modernismo, ainda que permaneça na periferia de um engajamento oficial. Não é nenhum disparate afirmar que é um dos epígonos tardios, com fortes

semelhanças com a obra do escritor gaúcho Raul Bopp<sup>9</sup>. Comparamos a seguir a antologia *Gramática Expositiva do Chão* de Barros com *Cobra Norato* (1931), principal livro de Bopp.

“Árvores nuas tomam banho” (BOPP, 1998, p.180).

“Uma árvore espera filhos dele” (BARROS, 1990, p.280).

“O chão exuberá” (BOPP, 1998, p.281).

“Eu sou o apogeu do chão” (BARROS, 1990, p.224).

“Cipós fazem intriga no alto do galho” (BOPP, 1998, p.190).

“Cipós amarram esse abandono” (BARROS, 1990, p.284).

“Vento correu correu  
mordendo a ponta do rabo” (BOPP, 1998, p.190).

“Vento? Só subindo no alto da árvore  
que a gente pega ele pelo rabo...” (BARROS, 1990, p.129).

“Sapos soletram as leis da floresta” (BOPP, 1998, p.184).

“E os sapos batem palmas compridas...” (BARROS, 1990, p.270).

“A noite encalhou  
com carregamento de estrelas” (BOPP, 1998, p.166).

“Quebraram dentro dele  
um engradado de estrelas” (BARROS, 1990, p.186).

Se extrairmos a autoria desses versos ficaremos em dúvida do que é de Barros e do que é de Bopp, tamanha as similitudes de forma e conteúdo. Ainda que não o reconheça como uma de sua influências na maioria das entrevistas concedidas, Manoel de Barros faz derivações diretas de versos do poeta gaúcho, o que o coloca como um dos praticantes das bases modernistas.

<sup>9</sup> Raul Bopp (1898-1984) teve toda sua obra publicada, incluindo escritos póstumos e inéditos, somente em 1998, pela editora José Olympio. A edição foi organizada por Augusto Masi com o título de *Poesia Completa de Raul Bopp*.

Carregados de figuras de linguagem, Bopp e Barros não se fixam em nenhum ponto. Realizam a experimentação de linguagem para humanizar a flora e a fauna: a floresta caminha, o horizonte caminha, a noite caminha. Em gênesis desordenada e polifônica, elementos como sapo, vento, chão e árvores, entre tantos, têm um andar humano: aplaudem, soletram, tomam banho, fazem intriga, geram filhos. Atuam como pessoas, reativados com outras virtudes motrizes que não as usuais. Percebe-se a quebra de hierarquia entre os reinos e as formas.

As dívidas contraídas por Manoel de Barros junto do Modernismo não são poucas. Opera o verso livre, o espontaneísmo na miscigenação entre prosa e poesia, em contundentes retratos antropomórficos. Volta às origens, pesquisando a língua nas fontes quinhentistas, com destaque para o padre Antonio Vieira. Cultua a fala popular, do folclore pantaneiro, e extrapola uma poesia intuitiva e formal, que acentua o coloquialismo de personagens regionais. Privilegia o desvio na linguagem, mimetizando arcaísmo com neologismo, combinando sonoridades com profusão de metáforas. A mata é sua referência geográfica, longe dos conglomerados urbanos, determinada pela afluência animal e lastro vegetal, prenhe de mutações oníricas e de um desdobramento orgânico, aberta aos impulsos do inconsciente. Reverencia o brejo e as águas batismais do rio Corumbá, relevando a pobreza como parâmetro de extrema espiritualidade

Acrescenta-se ainda sobre os efeitos colaterais modernistas em Manoel de Barros o espírito da montagem, a junção de imagens fragmentárias que formam ao todo uma imagem maior, a satisfação pela cadeia sincopada e multifacetada de frases curtas, da utilização de colagens que desregulam o raciocínio lógico-discursivo e potencializam uma atividade sensorial.

Olhando João Cabral e Manoel de Barros de cima, angulados pela panorâmica, nota-se que resolveram cada um à sua maneira as formulações estéticas e históricas do seu período. O curioso é a simultaneidade de opiniões e predileções partilhadas em compassos distintos.

Um exemplo é a escassez. Se Cabral concentra-se em alcançar o menos na forma, desbastando o texto *in limine*, Barros resgata o menos como alegoria

temática, deificando os restos, detritos e trastes. Partem de vertentes similares para fins antagônicos.

João Cabral elevou o rigor da composição, usufruindo da psicologia como uma dimensão de compreensão estética, para entender o poema. Manoel de Barros arranca da psique infantil, de elementos concretos escanteados da produção, para atingir a teologia. Anima planos do inconsciente, do sonho e da loucura, instrumentalizando a transcendência com objetos marginalizados.

Evidentemente, quando mais encontram-se pontos de dispersão, mais determinam-se linhas de confluência. São as linhas confluentes que demarcam os pontos de fuga.

A pintura fortalece as inclinações. Basta pensar em Joan Miró, referencial tanto de Cabral pela feitura exigente da arte avessa ao hábito como de Barros pelo emprego das coisas e do imaginário infantil em digressão. Ambos dedicaram poemas ao pintor catalão (Isso será desmembrado mais adiante).

Uma nova conexão é passível de ser levantada pelos livros *Museu de Tudo* (1975), de João Cabral, e o *Livro sobre Nada* (1996), de Manoel de Barros. Os títulos sinalizam a interpretação.

Cabral separa o conhecimento para as gerações pósteras. Inventário da metalinguagem. É a sabedoria organizada, com a qualidade e a eleição pessoal de um feixe de homenagens.

“Este museu de tudo é museu  
como qualquer outro reunido;  
como museu, tanto pode ser  
caixão de lixo ou arquivo.  
Assim não chega ao vertebrado  
que deve entranhar qualquer livro:  
é depósito do que aí está,  
se fez sem risca ou risco” (*Museu de Tudo*. MELO NETO,  
1994, p.371).

São seções combinadas, em que se debruça sobre influências e paradigmas. Mistura elogios ao futebol e à literatura. O jogador Ademir da Guia e o



time carioca do América são vizinhos dos poetas francês René Char e do inglês W.H. Auden. É uma obra biográfica, um conjunto de preferências, em que encontra nos outros o melhor de si.

Mesmo com o juízo de valor que antecipa o objeto de estudo em algo descartável, entende-se o significado de museu como o de preservação, sugerindo um sentido histórico e cultural de herança ao homem contemporâneo. Ao grifar que o museu *pode* ser um ‘caixão de lixo’, não diz literalmente que *seja*. Há uma zona limítrofe entre obituário e arte, entre jornal e quadro, entre efêmero e eterno. Tanto que o autor mistura esporte com literatura, cartão de Natal e urubus, arte culta e reminiscências de Recife, não se atendo a compartimentos ou salas de visitação. É uma galeria sem divisórias, com o alto e o baixo das vivências no único patamar.

Cabral integra seu acervo individual aos painéis da memória coletiva. Quando se policia com a hipótese de que seja um arquivo, está apenas protegendo o escrutínio de uma seleção evocativa. Antecipa a reação crítica e desfaz a idéia de arrebatamento, porque, ao expor suas leituras, sujeita-se a uma recepção emotiva. Talvez Cabral desmereça com convicto niilismo o gosto literário, colocando no museu o que não presta. Dialeticamente guarda o que não tem serventia imediata, inclusive a poesia. É como se perguntasse: será que vale a pena preservar tudo isso? Ou ainda: se museus conservam tanta arte de discutível valor, por que não incluir neles sua escrita corrosiva, o essencial de uma literatura, *faca só lâmina?*

O *Livro sobre o Nada*, de Manoel de Barros, é também uma coletânea evocativa, embrulhada de intimidades. A poesia arbitra em prol do consumido, desfigurado pelo abandono, de objetos com valor emotivo, alheios às cotações do pregão. Na contracorrente, toma o que não presta e o recolhe em livro como se fosse uma caixa de brinquedos. Sim, porque o lúdico é o contrário da profissionalização da arte, implícita na exposição de um museu. Possibilita o contato, a invasão e o manuseio. Barros não se refere ao acúmulo civilizado, mas ao material e pessoas que a sociedade não valorizou. É o tudo-inútil, o acúmulo selvático e desordenado.

Justamente a inversão do arrolamento cabralino. Há uma abertura que o justifica, o que posso chamar de alarme de livro, assim como existia em *Museu de Tudo*:

“O que eu gostaria de fazer é um livro sobre nada. Foi o que escreveu Flaubert a uma amiga em 1852. Li nas *Cartas Exemplares* organizadas por Duda Machado. Ali se vê que o nada de Flaubert não seria o nada existencial, o nada metafísico. Ele queria o livro que não tem quase tema e se sustenta só por estilo. Mas o nada do meu livro é nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc., etc.” (LN, p.7).

Barros diz que seu livro não é *nada mesmo*. Tal como Cabral, uma explicação inicial contesta o miolo. Na última parte do livro, “Os outros: o melhor de mim são eles”, encontra-se um capítulo reservado aos marginais que formam os paradigmas de sua teologia: o boliviano Rômulo Quiroga, que realizava pintura em sacos de aniagem e Mário, um tipo excêntrico capaz de ler o futuro nas entranhas dos animais.

Cabral monta um catálogo de museu com seus exemplos de padrões estéticos e de comportamento e Barros coleciona o que é descartado da arte organizada.

Tanto o *tudo* como o *nada* são limiares e concomitantes. Como o *tudo* é *inapreensível*, o *nada* também o é. Conceitos absolutos trabalhados com ironia pelos seus autores. Cabral desfalca o tudo visto, lido e aprendido – sua cultura – para chegar ao nada da forma – seu estilo. Barros compila o nada, o detalhe, o desprezado, os restos, para confirmar o excesso verbal (outro estilo).

## 2.3 Dois desertos

A fatura poética de Manoel de Barros demonstra seguir uma proposta exatamente antagônica do trabalho de João Cabral.

O professor Antonio Carlos Secchin, em *A Poesia do menos*, análise da obra de João Cabral, estabelece e comprova que a poética do autor pernambucano é provida das “metáforas de subtração”. Há um contínuo esvaziamento do discurso. As metáforas cabralinas não exercem o poder da soma, mas de desfalque. Elas retiram enunciados, apontando o que não é, nunca acrescentando o que deve ser. O conteúdo emotivo e a pele adjetiva são com insistência raspados, desnutridos.

“Ao sol do deserto  
no silêncio atingido  
como uma amêndoa,  
sua flauta seca:

*sem* a terra doce  
de água e de sono;  
*sem* os grãos de amor  
trazidos na brisa,

sua flauta seca:  
como alguma pedra  
ainda branca, ou lábios  
ao vento marinho.  
(O sol do deserto  
*não* intumesce a vida  
como a um pão.

O sol do deserto  
*não* choca os velhos  
ovos do mistério.

Mesmo os esguios,  
discretos, trigais  
*não* resistem

ao sol do deserto,  
lúcido que preside  
a essa forma vazia.)” (*Psicologia da Composição*. SECCHIN,  
1999, p.88).

Neste poema, percebe-se que o *sem* e o *não* pontuam os cortes. Cabral se autocorrige com frequência. Demonstra o que não quer, o que não serve, o que não presta. As impurezas constam no texto para serem eliminadas. Tais rascunhos incorporados pela escritura e excluídos conforme o andar poético. A sensação é que Cabral passa a limpo seus poemas na frente do leitor. É a “desagregação da

metáfora”, definida assim por Benedito Nunes (1971, p.139). A metáfora nega o acréscimo, a reposição ou a confirmação do verso anterior. Ela decompõe, recusando a contingência visual ou uma incontinência dos sentidos. O que temos é a razão em estado puro, uma vigília que mais se aguça ao censurar excessos e devaneios. O que permanece de pé é o esqueleto verbal, ‘a forma vazia’.

Manoel de Barros efetua o contrário: a poesia do excesso, do acúmulo das imagens, das metáforas de adição, sólidas. O excesso dele é o das miudezas, dos pormenores, da captação contínua e vorticiosa de pormenores. Movimenta-se numa poesia rebarbativa. São versos adjetivos, abertamente confessionais, sem contrapontos no texto, recorrendo a um tom afirmativo do deslumbramento, das surpresas, dos achados verbais. A exclamação denota uma descoberta ao final:

“Se no tranco do vento a lesma treme,  
no que sou de parede a mesma prega;  
se no fundo da concha a lesma freme,  
aos refolhos da carne ela se agrega;  
se nas abas da noite a lesma treva,  
no que em mim jaz de escuro ela se trava;  
se no meio da náusea a lesma gosma,  
no que sofro de musgo a cuja lesma;  
se no vinco da folha a lesma escuma,  
nas calçadas do poema a vaca empluma!” (LPC, p.252).

Nenhum sinal de menos, unicamente de soma. Nenhum contraponto, negação. É uma série de cenas e metáforas que vão se acomodando uma sobre as outras. Se Cabral desmetaforiza, Barros metaforiza sobre a metáfora. Costura sobre a costura da gramática. É visível seu superfaturamento de significações. Não há uma escolha. Barros repercute a convivência de todas as possibilidades. Firma-se um processo acumulativo, com justaposição de diferentes estados como tremer, fremer, agregar, travar, emplumar.

O interessante é notar que Cabral faz uma poesia do menos utilizando, em grande parte de sua obra, versos mais longos; e Barros, uma poesia do excesso aplicando, na maioria das vezes, versos mais curtos. A natureza dos períodos tem algo a dizer. Cabral pede uma maior atenção, uma reflexão mais pausada, uma vigilância intelectual constante. Os versos são demorados porque ele escava seu

texto, testando o valor do discurso, procurando sempre um melhor ângulo com mais clareza e clareza. O texto é eminentemente aberto. Barros opta pela concisão dos versos para acentuar a dispersão, promovendo uma série menos reflexiva e mais prodigiosa de imagens. Seus versos curtos são como instantâneos, relâmpagos, trazendo achados sem contestação. Não há um desdobramento ou tempo do leitor realizar uma conexão lógica entre uma frase e outra. A rapidez colabora para o hermetismo. O raciocínio é helicoidal: ao invés de uma idéia central, várias idéias e pequenas observações são sobrepostas.

Manoel de Barros aumenta constantemente a velocidade. Não se fixa em nenhum ponto, como o verificado na descrição de uma lesma. A movimentação é elétrica, nervosa. Reparemos no andamento ‘piramidal’ dos verbos:

"lesma treme,  
           lesma freme,  
                   lesma treva,  
                           lesma gosma,  
                                   lesma escuma"

João Cabral, por sua vez, intensifica a desmontagem, a demolição. O que Secchin denomina de “projeto de escavação do real”. De encontrar e exercitar a antítese da matéria. “Cultivar o deserto/ como um pomar às avessas” é a chave da conversa. O deserto significa o cultivo da clareza, modelo de representação da escassez. Cabral propõe então o plantio da falta, a sucção do árido. Desertificar a paisagem lexical e a página. A ordem interna do conteúdo molda a forma, já que o autor aborda as dificuldades e agruras do homem nordestino, a fome e sua exclusão social. A escritura absorve efeitos externos da sociedade, amplificando suas carências.

“Aquele rio  
 era como um cão sem plumas.  
 Nada sabia da chuva azul,  
 da fonte cor-de-rosa,  
 da água do copo de água,  
 da água de cântaro,  
 dos peixes de água,  
 da brisa na água” (*Cão sem plumas*. MELO NETO, 1994,  
 p.105).

Tomemos emprestado o nome de um dos livros de João Cabral, *Psicologia da Composição*, para definir essa conduta. Como o conceito ‘psicologia’ antecipa, há uma decantação consciente do escritor, a construção de uma teoria de desconstrução, ainda que o seu objeto de estudo seja o rio Capibaribe, da cidade de Recife (Pernambuco). A maneira escolhida para defini-lo é descartar características que não as de um rio convencional. Refratário ao ilusionismo, Cabral afirma que o rio é um cão sem plumas. Ora, o cão não tem plumas. A relação é de ausência. João Alexandre Barbosa esclarece, em *A Imitação da Forma*:

“... a condição do rio é dada pela duplicidade, imagem dentro da imagem, da metáfora escolhida. Mais ainda, a própria utilização do termo plumas em uso negativo mostra de que todo modo o trabalho no eixo paradigmático, o da seleção, no poema, tem conseqüências sintagmáticas: a negatividade é maior na medida em que aquilo que se nega ao sujeito, cão/rio, é, por experiência repertorial, o que no léxico tem mais valor. Por ser ‘especialmente destinado a adornos’ (Pequeno Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa), o nome escolhido para penas é irônico (...)” (BARBOSA, 1975, p.93).

Cabral desbasta; Manoel de Barros amontoa. Cabral desvela; Barros revela.

O poeta pernambucano objetiva um deserto essencializado, que não admite extravios e atitudes inconscientes, abundância e confessionalismo. Representado pela página em branco. O escritor de Mato Grosso planeja desembarcar no deserto que seja entorpecido, paradeiro total de calores e insetos. Representado pela página inteiramente preenchida por coisas inúteis.

“Natureza é uma força que inunda como os desertos” (AA, p.213).

O deserto é visto em situações diferentes. Cabral percebe o deserto como a secura duelando com o homem. É um ermo a ser vencido e percorrido. Sinônimo de sua paisagem vocabular, da forma como respira e reduz a linguagem ao mínimo, até obter a “severa forma do vazio” (MELO NETO, 1994, p.97). Barros o identifica como uma extensão sem o homem, mas carregado de trastes. Um lugar a esmo, no

qual a areia inunda e apaga os vestígios da civilização. O deserto de Cabral é habitado, permitindo ao leitor atravessá-lo durante a leitura do texto; o de Barros, significa despovoamento e abandono.

## 2.4 Colecionador de entulhos

Barros procura atingir o êxtase verbal, readquirindo um sentido religioso da poesia como epifania. Sua postura nomeio como teologia do traste, porque trata de reconhecer as palavras como um relicário, algo divino, destinado à adoração. A poética barrota é dos sobejos, quando somados formam degraus. É a mistificação dos restolhos.

“O chão tem altares e lagartos” (MP, GEC, p.196).

“Com cem anos de escória uma lata aprende a rezar” (GA, GEC, p.289).

A montagem assemelha-se a um monturo, depósito, lagar. Espaço privilegiado da prece, eminentemente subjetivo.

“coisinhas: osso de borboleta pedras  
 com que as lavadeiras usam o rio  
 pessoa adaptada à fome e o mar  
 encostado em seus andrajos como um tordo!  
 o hino da borra escova  
 sem motor ACEITA-SE ENTULHO PARA O POEMA  
 ferrugem de sol nas crianças raízes  
 de escória na boca do poeta beira de rio  
 que é uma coisa muito passarinhal! Ruas  
 entortadas de vagalumes  
 trastes de treze abas e seus favos empedrados  
 de madeira sujeito com ar de escolhos inseto  
 globoso de agosto árvore brotada  
 sobre uma boca em ruínas retrato  
 de sambixuga pomba estabelecida  
 no galho de uma estrela! riacho com osso de  
 fora – coberto de aves pinicando  
 suas tripas – e embostando de orvalho

suas pedras indivíduo que pratica nuvens  
 ACEITA-SE ENTULHOS PARA O POEMA moço que tinha  
 seu lado principal caindo água e o outro lado  
 mais pequeno tocando larvas!  
 rã de luaçal” (AA, GEC, p.209-210).

A advertência, *aceita-se entulhos para o poema*, certifica o ideal da escritura como inventário do descartável, território baldio. O que se ‘joga fora’ da vida é jogado dentro do poema. Manoel de Barros vai colecionando desperdícios. Tudo é feito sem vírgulas, num somatório implacável, sem diferenciação nítida dos pertences arrolados. O que prepara a metamorfose ou a indefinição das formas. O moço pode ser a rã; o mar, um tordo; o inseto, árvore brotada .

*Ossos de borboleta* estabelece que inclusive a borboleta teria uma estrutura íntima, ou seja, um resto de si após a morte. Manoel de Barros não intervém como Cabral. Aceita a ordem natural da vida. Espera o apodrecimento, o adubo. O estágio de sua lírica é o da fermentação, das intumescências, da ferrugem e vegetação. Do que cobre e altera o contorno original. Do que ‘fecha o homem’, tornando-o irreconhecível.

“Enxergar as coisas sem feitio” (RAQC, p.35).

O chão ferveilha, sujeitando as pessoas e animais à sua imagem e semelhança, ou seja, ao desforme.

“Ali, eu me atrapalhava de mato como se ele  
 invadissem as ruínas de minha boca e a enchesse  
 de frases como morcegos” (MP, GEC, p.196).

O que lhe interessa é a reverência. Em nenhuma forma interferir e modificar a beleza do abandono. É movido pela descoberta, não pela invenção.

“Só me preocupo com as coisas inúteis” (AA, GEC, p.201)

Ele é um tipo de testamenteiro, curador dos restos da civilização. Recolhe “o cisco de Deus a São Francisco de Assis”. A intimidade nasce do ínfimo.



Os detritos recebem o carimbo de relíquias, são mumificados como peças instigadoras da reflexão, símbolos encaminhados ao santuário da memória. É a idealização ao reverso, a marginalidade romantizada.

“O grande luxo de Bernardo é ser ninguém” (LPC, GEC, p.247).

O *ser ninguém* de Bernardo permite o descompromisso com regras e normas. Ele está vulnerável aos efeitos da natureza.

Barros descarta a produtividade, a inserção, a inclusão ativa decorrente de uma profissão. O marginal é seu estandarte, sua bandeira. Ficar longe da civilização é, na filosofia de Barros, estar perto de Deus.

O que significa então a teologia do traste?

“TEOLOGIA DO TRASTE – Manuscrito do mesmo nome, contendo 29 páginas, que foi encontrado nas ruínas de um coreto, na cidade de Corumbá, por certo ancião adaptado às pedras. Contou-nos o referido ancião, pessoa saudavelmente insana da poesia, que sobre as ruínas do coreto BROTAVAM ÁRVORES / OBRAVAM POBRES / MORAVAM SAPOS / TREPAVAM ERVAS/ CANTAVAM PÁSSAROS. E, que, ali, o cansaço era muito desenvolvido, bem como o amarrapinto e o guspe de taquarizano” (AA, GEC, p.210).

Entre pistas e indícios, cogito que a *teologia do traste* é uma alegoria à pobreza ‘Obravam pobres’ é uma via de duas mãos: o primeiro de construção e o segundo, popular, de atender às necessidades orgânicas. Ambos se perfazem na amostra de uma anti-sociedade, valorizando a catarse junto das ervas, dos pássaros e árvores. O portador do manuscrito e da suma teológica enquadra-se na faixa de sabedoria – ancião –, autorizado a legar conhecimento pelo excesso de vida. O paradoxo que o caracteriza pessoa saudavelmente insana propõe a loucura como referencial de disposição poética. A loucura reitera a marginalidade como um fator positivo de lucidez.

Além disso, verifica-se a junção de um plano inferior, o escrito, e um superior, a realidade. O manuscrito é endossado não por aquilo que contém, mas

pelas circunstâncias que o justificam. O livro existe como farsa, *derramado* nas adjacências do coreto. Ler o manuscrito é não ler, porém imaginá-lo dentro da vida.

“O cisco tem agora para mim uma importância de Catedral”  
(RAQC, p.23).

A redundância da simplicidade traz a grandiloquência. A humildade é engrandecida a ponto de ser também uma vaidade. O cisco poderia importar como uma capela, respeitando a proporcionalidade. Mas o poema o inscreve em concordância com a imponência de uma catedral.

Há um pendor eucarístico no ócio e na escória, nos bagaços e nos dejetos. Manoel de Barros formula a contemplação como um sinônimo religioso, fisicamente religioso. A privação resulta na purificação. Expiar é aspirar a uma condição divina.

“O poeta se escura da natureza. E será um escravo da terra, fisiologicamente. Sendo essa uma escravidão redentora”  
(GEC, Entrevista a Antônio Gonçalves Filho, Folha de São Paulo, p.319).

Perder a identidade é se encontrar, uma forma de assegurar a pureza. Sua poesia proclama uma sociedade de descanso em detrimento da sociedade de trabalho. Orbita em prol de uma vocação, da integração plena e absoluta com o derredor, da proteção do *derelicto* (abandonado).

Rastejar é o movimento predominante da poética barroca. Assim como pastar, carregar, montar. A motricidade em Barros é a do bicho, da inclinação, da submissão, do ajoelhar-se. Prescinde do esforço de olhar unicamente para o chão, de servir. De acordo com sua cosmovisão, rebaixar-se moralmente é o único modo de subir em virtude.

“Estou na categoria do sofrer do moral” (LI, p.107).

O que pretende demonstrar *a teologia do traste*?

Creio que a santidade dos leigos, das pessoas que servem a Deus e não diretamente a Igreja. Nada a estranhar que seus livros são da linhagem da abnegação

e sacrifício. Há uma renúncia terrena: os tipos poéticos apresentados recusam a uma utilidade social para apresentar uma finalidade religiosa de meditação. O Pantanal é descrito como um mosteiro para prece na forma da poesia, onde as tentações e alucinações do consumo surgem e são enfrentadas na reclusão.

Mais do que compreensão, Barros pede que se corporifique o que está sendo lido. Jorge de Lima em *Invenção de Orfeu* abre o conceito:

“Como conhecer as coisas senão sendo-as” (LIMA, 1958, p.808).

Barros assim o difunde:

1. Uma rã me pedra.
2. Um passarinho me árvore.
3. Os jardins se borboletam.
4. Folhas secas me outonam” (RAQC, p.13).

Corporificar é uma consequência da imobilidade, da impregnação desencadeada pela inércia.

“Ficar parado diante de uma coisa até sê-la” (GEC, p.167).

Ou quando Barros correlata o celibato com a introspecção, reproduzindo a inércia e resistência de uma pedra.

“Vou desmorrer de pedra como um frade” (LI, p.59).

A crença poética é fixada mediante o elogio da loucura, da remissão das prostitutas, da exuberância dos mendigos, da alucinação dos ébrios. Os “Vinte e Nove Escritos para Conhecimento do Chão de São Francisco de Assis” de Manoel de Barros decodificam a etapa de comunhão com o princípio do verbo, destacando um dicionário alternativo, paralelo, antigo como as pedras dos mandamentos.

“O caracol – Que é um caracol? Um caracol é:/ a gente esmar/com os bolsos cheios de barbante, correntes de latão/ maçanetas, gramofones/ etc./ Um caracol é a gente ser:/ por

intermédio de amar o escorregadio/e dormir nas pedras” (GEC, p.165).

São Francisco não participa como alter-ego de Manoel de Barros. Não é dublado. Nem Dante teve a ousadia de empostar sua dicção na ‘Divina Comédia’.

Se Santo Tomás de Aquino e Boaventura falam por São Francisco na travessia literária de Dante, aqui caracol, lagarto e pássaro repassam seus ensinamentos em nome da harmonia bíblica.

São Francisco de Assis serve como *medida do imenso*, uma referência qualitativa para a redefinição dos seres miúdos. Como assinala Benedito Nunes a respeito da poesia religiosa:

“Os poetas não identificam Deus. Apenas se medem à sua plenitude oculta. A poesia é a medida do imenso” (NUNES, 1998, p.43).

Manoel de Barros almeja libertar-se dos condicionamentos culturais que bloqueariam a espontaneidade das vivências. Advoga pela experiência direta, anterior ao filtro dos livros. A cultura residiria na sensibilidade de contar uma história, na tradição oral e nos causos do interior do Brasil. Seus principais personagens, inspirados em personalidades folclóricas de Corumbá, são autodidatas, dimensionando a cristianização almejada por Barros, a proposta de que o conhecimento está na leitura do mundo.

As vozes de Barros sentem uma piedade infinita. São vozes ajoelhadas. A confluência entre o ideário cristão e o confessional de Manoel é evidente. O mesmo dízimo da compaixão. Uma identificação instantânea, sem crítica. Uma fé incondicional aos excluídos. Um tom exclamatório que se assemelha à reza e registra a pequenez diante das grandezas de Deus:

“Não sou sequer uma tapera, Senhor!” (RAQC, p.41).

“O mundo meu é pequeno, Senhor” (LI, p.77).

“Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam a Deus.  
Senhor, eu tenho orgulho do imprestável!” (LN, p.57).

O homem é um elemento da paisagem, valorizado no momento da indigência. O peso expressivo de seus arquétipos está na deserção do homem do meio dos homens e na reintegração do homem em Deus. A espiritualidade emerge da mendicância, do progresso da decadência.

“Luares encontrarão só pedras, mendigos, cachorros.  
Terrenos sitiados pelo abandono, apropriados à indigência.  
Onde os homens terão a força da indigência” (GA, GEC, p.295)

O podre em Manoel de Barros não fede. É visual, abstrai o olfato.

“Agora faz rastros neste terreiro. Repositório de chuva e bosta de ave é seu chapéu. Sementes de capim, algumas, abrem-se de suas unhas, onde o bicho de porco entrou cresceu e já voou de asa e ferramentas” (LPC, GEC, p.243).

Os protagonistas se despedem gradualmente. Latifúndio é traduzido para ‘nadifúndio’ (GA, p.278), pessoa em ‘lugar de haver musgo’ (AA, p.217) e sucessivamente. O que é essa transformação?

Manoel de Barros *vegetaliza* o homem. Ele toma ‘experiência de restolho’ (AA, p.211), entra na ‘prática do limo’ (GEC, p.153) e é ‘acometidos de lodo’ (GEC, p.156).

Então, irradia em Manoel de Barros uma estética da devoção, não existindo uma discordância ao processo final de apodrecimento da vida. Antonio Carlos Secchin descobre em João Cabral a “ética da corrosão”: “operar e cortar o vazio” (SECCHIN, 1999, p.119-132).

## 2.5 Escavação e escrita mineral

Em João Cabral, avulta um conjunto oposto à reiteração cumulativa de Barros: discordante, feita de ataques e de uma narração atávica do homem pela sobrevivência. *Uma Faca só Lâmina* parte do rigor de três núcleos – bala, relógio, faca – concretizando o processo da metáfora pelo seu avesso. Há uma corrosão dos objetos que perdem os próprios atributos:

“assim como uma faca  
que *sem bolso ou bainha*  
se transformasse em parte  
da vossa anatomia” (*Uma faca só lâmina*. MELO NETO,  
1994, p.205).

A faca é nomeada pelo vácuo, pelo o que não a acompanha: o bolso ou a bainha. Fica reduzida, como prediz o título, a ser unicamente lâmina, o que a manterá como faca. Cabral refuga o etéreo. Mineraliza o corpo como forma de combater a morte. O reino animal (couro) é dominado pelo ferro. A linguagem é uma máquina viva destinada a cortar a si mesma, amputar o romantismo e apreender o real. A senha estava guardada antes em *Psicologia da Composição*:

“É mineral, por fim,  
qualquer livro:  
que é mineral a palavra  
escrita, a fria natureza  
da palavra escrita” (*Psicologia da Composição*. MELO  
NETO, 1994, p.96).

A matéria de sua reflexão é o desgaste do homem por um agente externo – bala, relógio, faca. Subtração da interioridade, da alma, pela superioridade e coerção de um instrumento estrangeiro.

“O apetite é de menos”, como argumenta SECCHIN (1999, p.15). Sua poesia ordena o silêncio. É cerebral, substantiva, sempre com o contraponto no próprio texto:

“E mais surpreendente  
ainda é sua cultura:  
medra não do que come  
porém do que jejua” (*Uma faca só lâmina*. MELO NETO,  
1994, p.207).

Predomina a corrosão ao largo dos adversativos (porém, mas) e explicativos (porque, por isso). A antítese devasta, solapando verdades aparentes. É a cultura do jejum, alheia à fartura. *A faca que jejua* reafirma a lacuna: ela é o que não faz. Por isso, é constantemente definida pela oxidação – os acessórios concretos, como cabo, desaparecem.

A obstinação pela ordem, o despojamento intensificado da expressão é a assinatura de Cabral, recusando a sobrepor metáforas ou cimentar poema sobre poema.

“sem perfumar sua flor,  
sem poetizar seu poema” (*Paisagens com figuras*. MELO  
NETO, 1994, p.158).

## 2.6 Resíduos de sistemas

Cabral esteriliza, Barros fertiliza a linguagem. O primeiro cresta, o segundo aduba.

Barros sugere muito mais do que diz, enquanto que Cabral nega mais do que afirma. O sistema de Manoel de Barros é criado a partir de resíduos de outros sistemas, arcando com a periferia das situações, distanciado do centro narrativo, longe de um conflito entre homem e suas circunstâncias. Seu tempo, o tempo dos seus personagens ou dos elementos descritivos, está resolvido, consumado. É o tempo do mofo, eterno, um tempo sem tempo porque reside às margens da produtividade. Não encontramos os painéis de João Cabral, aquele acompanhamento geral, que registra os movimentos com foco analítico. É a profusão dos detalhes, das minúcias, ritmada pela volubilidade.

Contrabandeando uma afirmação de Roberto Schwarz sobre Machado de Assis, em *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990, p.18). Manoel de Barros seria “detalhista ao extremo, sempre à cata de efeitos imediatos, o que amarra a leitura ao pormenor e dificulta a imaginação do panorama”.

O que o ensaísta Schwarz diz nessa passagem sobre *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é que o narrador machadiano chama atenção para si toda hora, emperrando a leitura do todo. O estilo de Manoel de Barros tem a mesma distração. O poeta aparece com frequência no papel de conselheiro em seu próprio poema, dando explicações, citando suas leituras ou desviando o foco para miudezas que não estavam previstas no início e que dificultam o entendimento de uma idéia geral. Barros tem uma pretensão despretensiosa, de voluntariamente importunar o curso dos acontecimentos. Parece não querer nada, mas sempre dá seu recado.

A proeminência dos insignificantes desfoca o significado do conjunto. O contexto é maior que o texto, engendrado para obscurecer. A mensagem é secundária, condicionada à textura das imagens e das sonoridades. Jean Galard soube analisar o detalhismo em *A Beleza do Gesto*:

“A desfocalização destitui o essencial, dá sentido ao acidental, detém-se no detalhe, deriva na margem” (GALARD, 1997, p.90).

O núcleo poético de Manoel de Barros é descentralizador, espalha-se na transmutação dos signos, colocando tudo no mesmo plano. Polissemia pura. Mais importa o alargamento dos contornos do que manter o eixo temático, mais importa ajuntar referências do que concluir uma idéia. O que para Cabral é concentração, em Barros é disseminação.

“Há mistérios nascendo *por cima* das palavras, desordenadamente, como bucha em tapera” (AA, GEC, p.213).

O impulso é de sobrepor, detectáveis no *por cima* e no *desordenadamente*. A *Poesia do Mais* acumula, extrapola, na avidez de reunir, *re-ligare*. Uma palavra sobre a outra, como uma escada. Enxertos desordenados em



camadas imaginárias e movediças, em dobras. A dobragem segue um projeto de fuga de sentido. O autor não facilita a compreensão imediata do que pretende dizer. O que o romancista cubano Severo Sarduy falou a respeito do barroco faz sentido em Barros:

“O espaço barroco e o da superabundância e do desperdício. Contrariamente à linguagem comunicativa, econômica, austera, reduzida a sua funcionalidade – servir de veículo a uma informação –, a linguagem barroca se compraz no suplemento, na demasia e na perda parcial do seu objeto” (SARDUY, 1979, p.77).

O objeto é frustrado na descrição porque é dissipado por um novo. A incidência obsessiva obtém o esgotamento. O objeto integra um ideal de saturação enquanto queda, desajuste e atrito.

## 2.7 Edifício e catacumbas

Uma orientação pertinente é receber a poesia de Manoel de Barros como um quadro sem moldura, desprovido da delimitação de área e do distanciamento crítico. Um quadro que se mistura às cores da parede, dispensando a definição de arte acabada.

Na margem adversa, João Cabral preza a bidimensionalidade, garantindo a separação pela janela da moldura entre a obra escrita e a leitura da vida. O pintor Pablo Picasso teorizou sobre o assunto:

“O grande lance é o espaço entre quadro e a moldura” (ARAGON, 1965, p.74).

Cabral recorre à pintura e à arquitetura – Joan Miró e Le Corbusier – para furtar o termo perspectiva e aproveitá-lo na literatura, conforme explica SECCHIN:

“João Cabral é dos autores que mais insistem na questão da perspectiva. Demonstração cabal disso é o recurso de saturar

com dois, três ou mais símiles um único signo-base: assim, se a imagem 1 é válida, sob certo ângulo a dois é mais pertinente...” (1999, p.193).

Seu texto não é levantado verticalmente como um edifício, mas disposto horizontalmente. Esse movimento descensional caracterizo como *catacumbas*, imitando visualmente as galerias subterrâneas que os primeiros cristãos recorriam para fugir das perseguições e enterrar seus mortos.

Todo “não” implícito na preposição “sem” (em itálico) indicaria o subsolo da linguagem, uma escavação pela definição mais adequada. O que está em curso é a desmontagem, uma investigação exaustiva pelo termo exato.

“É anônimo o canavial,                    SIGNO BASE  
*sem feições como a campina;* CATACUMBA  
*é como um mar sem navios,*    CATACUMBA  
 papel em branco de escrita.” RETORNO AO SIGNO BASE  
 (*Paisagens com figuras*. MELO NETO, 1994, p.150).

Nota-se que há um verso afirmativo que caracteriza o canavial como anônimo, secundado por dois versos que expressam sua negação: tal campina *sem feições* e tal mar *sem navios*. Estes representam um desdobramento racional do signo base, constituindo as catacumbas, a conseqüente significação do canavial por aquilo que ele não tem. Na frase “papel em branco de escrita”, ocorre a retomada do signo-base que finaliza a estrofe, nomeando agora o canavial por aquilo que ele é. A leitura pode ser distribuída em dois níveis de questionamento: solo (afirmação) e subsolo (negação).

“É anônimo o canavial, papel em branco de escrita”.  
 ↓ *sem feições como a campina;/ é como um mar sem navios,* ↑  
 SENTIDO ⇒ CATACUMBAS

Ao invés de estabelecer a perspectiva, Manoel de Barros investe na referência das artes plásticas para criar a tessitura e realçar a profundidade do texto – as camadas verbais como camadas de tinta sobrepostas. O poema é erigido em blocos visuais em sentido ascensional, tal edifício e seus andares.

“Ainda estavam verdes as estrelas  
 quando eles vinham  
 com seus cantos rorejados de lábios.  
 Os passarinhos se molhavam de  
 vermelho na manhã  
 e subiam por detrás da casa para me  
 espiarem pelo vidro.  
 Minha casa era caminho de um vento  
 comprido comprido que ia até o fim do mundo.  
 O vento corria por dentro do mundo  
 corria lobinhando – ninguém  
 não via ele  
 com sua cara de alma” (CUP, GEC, p.135).

Desfibrado pela sonoridade e cores, o figurativo quase desaparece, restando como pano de fundo. O verde e vermelho entretêm nas primeiras linhas, como qualidades das estrelas e dos pássaros. Uma cor sobre a outra, avolumando o cenário. Barros personifica a multiplicação de imagens.

(Ainda estavam verdes as estrelas  
 quando eles vinham  
 com seus cantos rorejados de lábios.)  
 QUARTO ANDAR SENTIDO↑

(Os passarinhos se molhavam de  
 vermelho na manhã  
 e subiam por detrás da casa para me  
 espiarem pelo vidro.)  
 TERCEIRO ANDAR SENTIDO↑

(Minha casa era caminho de um vento  
 comprido comprido que ia até o fim do mundo.)  
 SEGUNDO ANDAR SENTIDO↑

(O vento corria por dentro do mundo  
 corria lobinhando – ninguém  
 não via ele  
 com sua cara de alma.)  
 PRIMEIRO ANDAR↑

A partida lírica é descrição das estrelas. O sujeito indeterminado (*eles*) não será reatado depois, deixando o verso gratuito perante a seqüência. Em seguida,

os passarinhos espiam pelo vidro. Do ambiente externo entramos no interno, *minha casa*. E novamente a atenção é puxada para fora a definir o caminho do vento. Do caminho, explicar o vento, chegando à conclusão que não há como defini-lo: *com sua cara de alma*. Da fragmentação de elementos concretos como pássaros, casa e vidro chega-se a um resultado ainda mais abstrato que o início: vento = cara de alma. A mudança constante de foco e de localização também confunde. O texto carece da homogeneidade de um fio condutor. Na ausência de um tema, o supérfluo é o necessário. Forma-se um amontoado de distrações, uma teia solta, com passagens aleatórias e desconexas, ligadas apenas pelo aspecto formal de pertencer a um mesmo poema.

A poesia de Barros apresenta a montagem como fundamento, ou seja, a colagem de fragmentos e palavras numa seqüência cinematográfica. É a montagem do exagero. Predomina a pontuação intervalar da prosa, assombrada de abruptos cortes rítmicos. A combinatória das metáforas preza a descontinuidade, o desvio arbitrário de tema. Como um poesia fraturada, dividida em vértebras. Numa sucessão de contrastes e incertezas, sem âncora para se chegar às margens.

O próprio Manoel de Barros definiu seu processo criativo como “jogo de armar”:

“O que faço é o que Cortázar chamou de ‘jogo de armar’. Faço os versos por meses, por anos, depois vou colando um embaixo do outro. Até completar uns 14 versos por aí. E boto o nome de poemas nessas colagens” (Entrevista concedida à revista Poesia Sempre, ano 7, n.11, out. 1999).

Seu prosaísmo anula a correspondência direta das analogias. Há a produção de uma unidade viscosa, sem aderências e complementação coerente de uma verso a outro. É uma escada invertida, com base numa reação multiplicadora que destoa da ação redutiva de João Cabral.

## 3 ESPINHO DA PROSA

### 3.1 Cinema mudo

Manoel de Barros não produz uma associação linear entre as imagens, mas uma ligação visual e semântica. O crítico Modesto Carone Netto estudou a relação de cinema com a poesia do austríaco Georg Trakl em *Metáfora e Montagem*, deixando contribuições a ser trabalhadas neste caso.

“... Apresenta-se, dessa forma, como um conjunto de metáforas visuais agrupadas sem necessidade ‘lógica’, ou seja, reunidas num sistema semiológico em que uma não decorre necessariamente da outra, como acontece no discurso linear comum (...)” (CARONE NETTO, 1974, p.15).

Modesto Carone Netto compara a construção de Trakl à seqüência de um filme. Não seria gratuito usar este raciocínio em Manoel de Barros, já que existe um caráter cinematográfico latente enquanto cadeia cumulativa de uma ação. O ensaísta prossegue:

“... As imagens isoladas do poema se comportam como as tomadas ou os fotogramas montados num filme, articulando planos e cenas cujo significado será aferível pela forma em que essas unidades colaboram ou colidem umas com as outras na consciência de quem lê o poema (como ocorre na mente de quem vê o filme) (...)” (Ibid., p.15).

A metáfora é a junção de dois elementos que formam um terceiro. A montagem fílmica segue um filtro comum: é uma idéia resultante de imagens justapostas. Vejo a poesia de Manoel de Barros concebida em módulos, como um

montagem ou manobra de metáforas, à maneira de recordações e observações indefinidas (que nunca se completam). A quebra do verso funcionaria para exercer o corte e a mudança entre os blocos. A ligação dos versos ao leitor se daria pelas constantes variações de um mesmo elemento ou na recorrente transformação de um ingrediente citado antes.

“Queria transformar o vento.  
 Dar ao vento uma forma concreta e apta a foto.  
 Eu precisava pelo menos 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” (EF, p.27).

Detendo-se no caráter de montagem, o escritor instaura uma seqüência do que precisaria para fotografar o vento. Agrupa uma série de cenas – ou *takes* –, priorizando a movimentação do discurso e a sua transformação. O poema pode ser lido às avessas, como a expressão já nominada de escada invertida. Realizando a inversão, o que temos:

“Fotografei aquele vento de crinas soltas./  
 Imaginei as crinas soltas do vento a disparar pelos  
 prados com o menino./  
 Estava quase a desistir quando me lembrei do menino  
 montado no cavalo do vento – que lera em  
 Shakespeare./  
 Mas essa imagem me pareceu imprecisa ainda./  
 Imaginei um vento pintado de urucum a empurrar a  
 canoa do índio para o barranco./  
 Quando se disse que o vento empurrava a canoa do  
 índio para o barranco./  
 Mas a forma do vento me fugia que nem as formas  
 de uma voz./

Eu precisava pelo menos enxergar uma parte física  
do vento: uma costela, o olho.../  
Dar ao vento uma forma concreta e apta a foto.  
Queria transformar o vento”.

A primeira constatação é a manutenção da autonomia do verso, mesmo com a mudança de ordem. Toda cápsula lírica (separada acima pela barra) conserva seu valor mesmo com o deslocamento. Na verdade, a intenção do poeta em fotografar o vento está no início do poema publicado e a resolução do ato no final, que é a fotografia do vento. Aqui colocamos primeiro o resultado (fotografei), que é um dado objetivo, e por último, a intenção do autor, que é uma referência subjetiva (queria transformar o vento). Neste exercício, percebe-se claramente a mobilidade narrativa das peças e o objetivo de contar uma história pelas metáforas.

Alteramos a montagem da poesia, que acarreta evidentemente um novo sentido ao texto. Mas só com a mudança é possível perceber que cada verso é uma tomada, carrega uma ação independente e permite uma leitura isolada do conjunto.

### 3.2 Conto ou canto?

As paradas longas entre os versos de Manoel de Barros não diferem das pausas dos minicontos de Dalton Trevisan, de seus livros *Ah, É?* e *Dinorá*. A semelhança permite perguntar qual dos dois faz contos ou cantos, prosa ou poema. Veja os exemplos abaixo:

1)  
“O tico-tico, ao dar um negro filhote de chupim, não expulsa do ninho a fêmea inocente?” (TREVISAN, 1994a, p.16).

“Essa abolia vegetal, sapal, pedral, não será de ele ter sido ontem árvore?” (BARROS, LPC, p.253).

2)

“Uma coruja? Tão triste.

– Para mim é linda. Já viu olho igual? Amarelo e azul. Do campo, esse prefere inseto. Na caça de mosca eu sou campeã.

– Não prende na gaiola?

– Credo. Solta pela caça. E tem gente capaz de atirar. Dolorosa, não se mexe. Grande olho adorando seu matador” (TREVISAN, 1994a, p.16).

“Apenas de mês em mês aparecia uma carreta de mascate, puxada por 4 juntas de bois no fim daquele lugar. Levava caramelos, bolachinhas, pentes, argolas para laço, extrato Micravel, peças de algodoin para fazer saia branca, filó de mosqueteiro, vidros de arnica para curar machucaduras, brincos de peschibeque, – essas coisinhas sem santidade...

Nossa mãe comprava arnica e bolachinhas.

Dona Maria, mulher do Lara, comprava brincos e

Extrato Micravel.

Meu avô abastecia o abandono.

De tudo haveria de ficar para nós um sentimento

Longínquo de coisa esquecida na terra –

Como um lápis numa península” (BARROS, LN, p.17).

3)

“Solta do pessegueiro a folha seca volteia sem cair no chão – um pardal” (TREVISAN, 1994a, p.16).

“Sem chuvas, já reparei, as andorinhas perdem o poder de voar livres” (BARROS, LN, p.31).

4)

“O grito da menina diante da cadelinha que deu cria:

– Venha ver, mãe. Tadinha da Fifi. Ai, toda em pedacinho” (TREVISAN, 1994a, p.75).

“A voz do meu avô arfa. Estava com um livro debaixo dos olhos. Vô! o livro está de cabeça pra baixo. Estou deslendo” (BARROS, LN, p.30).

5)

“O vaga-lume risca o fósforo outro mais outro sem acertar a chave na porta” (TREVISAN, 1994a, p.83).



“Em suas ruínas  
 Homizia sapos  
 Formigas carregam suas latas  
 Devaneiam palavras

O ESCURO ENCOSTA NELES PARA TER  
 VAGALUMES” (BARROS, GA, p.286).

O cotejo das vertentes – a de Dalton com Barros – comprova a diluição de gêneros. Dalton pode ser visto com um contista de surtos líricos. Barros, um poeta de surtos narrativos. Assim como é admissível a inversão. Então que frágil biombo os separa?

Ambos prezam a teatralidade da descrição, a introdução de uma atmosfera e o aproveitamento máximo das imagens com o mínimo dos meios. Temos a inserção de diálogos em avançado poder de síntese. Rabiscam croquis do inusitado. No exemplo nº 1, os dois em xifópago ritmo interrogativo questionam a posição ecumênica da natureza São textos autônomos dos demais nos respectivos livros. Dalton enquanto conto, Barros como poesia. Registra-se, todavia, a similitude no relato de um episódio. Nos de números 2 e 5, Barros abusa da pausa, abarcando a cesura da prosa. Não enseja um poema com o andamento da dança, ensaia uma marcha<sup>10</sup>. O desfecho descarrega a tensão. Assim como o de Dalton. Prosseguindo, os de números 4 e 6, Dalton encosta em Barros com frases de efeito, perpetuando instantâneos mágicos.

O que se pode notar é a invasão de propriedade pelos vizinhos das estantes. Até hoje sem queixa na polícia e numa convivência pacífica e solidária. Retomo questões pertinentes levantadas por Gilberto Mendonça Teles:

“Será que com essas experiências ainda estamos no terreno da poesia? Já não será outra coisa que, à falta de nome adequado, adotou o tradicional? Ou a poesia se abre mesmo para um sem fim do imaginário que vai além, muito além dos horizontes das nossas pobres classificações terminológicas?” (TELES, 1996, p.84).

<sup>10</sup> Octavio Paz, citando Paul Valéry, compara o movimento da marcha com o da prosa, em seu livro *Signos em Rotação* (p.12).

A ausência do verso não pressupõe o abandono da poesia. O verso é um dos instrumentos da poesia, uma das armas, não a única. A ressalva espacial permanece na condução de Barros, que veda cada frase como camadas de substâncias diferentes, em discurso com nítida inclinação dissertativa. Dotado de um movimento piramidal, não circular, amontoa sensações como sucatas. Os vazios suscitados separam os objetos, instigando consciências paralelas ao poema. A ferida começa a sangrar com o gradual desaparecimento do ritmo. Esse processo havia sido questionado por Octavio Paz:

“Pela violência da razão, as palavras se desprendem do ritmo; essa violência racional sustenta a prosa, impedindo-a de cair na corrente da fala onde não regem as leis do discurso e sim as de atração e repulsa” (PAZ, 1972, p.11-12).

De igual modo, um outro recurso que identifica como prosa a poesia de Manoel de Barros é o emprego ostensivo do *etc.*, justamente no idioma poético que requer precisão.

“Retiro semelhanças de pessoas com árvore,  
de pessoas com rãs,  
de pessoas com pedras  
etc etc” (LN, p.51).

O que causa um certo desconforto, porque ao fomentar omissões o escritor deixa a impressão que está indisposto em continuar sua escrita, assim como sugere ser desnecessário o que arrolou anteriormente. “Uma Didática de Invenção”, do *Livro das Ignorâncias*, recebe o desfecho do *etc.*, imprimindo um baque, uma lacuna, uma interrupção grosseira, na música do pensamento.

“Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber:

- a) Que o esplendor da manhã não se abre com faca
- b) O modo como as violetas preparam o dia para morrer
- c) Por que é que as borboletas de tarjas vermelhas têm devoção por túmulos
- d) Se o homem que toca de tarde sua existência num fagote, tem salvação

- e) Que um rio que flui entre 2 jacintos carrega mais ternura  
que um rio que flui entre 2 lagartos
- f) Como pegar na voz de um peixe
- g) Qual o lado da noite que umedece primeiro
- etc
- etc
- etc

Desaprender 8 horas por dia ensina os princípios” (LI, p.11).

O procedimento confere uma idéia de ladainha, da repetição monótona e pouco original do que está proclamado. No poema acima, ao invés de um *etc.*, encontra-se três, de forma seguida, cada um ocupando uma linha. O sinal termina apontando que ali haveria um verso que não houve paciência de ser desenvolvido. A poesia ganha o formato prosificado de um relatório, acentuado pela disposição em tópicos por ordem alfabética. Como o autor fica na letra g, é possível deduzir que as descrições continuam até a última letra do alfabeto e não estão no texto por absoluta falta ou de rigor ou de clareza ou de tempo. A presença reticente do sinal traz ainda a idéia de que a maior parte do poema permanecerá inédita, como que fazendo proporções entre a vida e a poesia e concluindo que a vida é maior que a poesia.

O *etc.* em Manoel de Barros funciona como um atalho conclusivo, uma maneira abrupta de remediar a ambição de resumir num único poema o que o leitor precisa saber para ter intimidade com o mundo. Evidentemente que o uso desse recurso é também uma admissão do fracasso do autor, de modo que não cumpre o que se propõe no primeiro verso.

### 3.3 Clonagem de metáforas

Uma questão ainda a ser discutida é a repetição de metáforas de Manoel de Barros ao longo de sua produção literária. Reiterando técnicas e reproduzindo idéias, o escritor se plagia progressivamente. Em *Livro das Ignorâncias*, afirma:

“Repetir, repetir, até ficar diferente.  
Repetir é um dom do estilo” (LI, 13).

Tal verso surge como uma senha de leitura ou como um preceito de uma teoria a respeito do estilo. Depois de dez obras publicadas, coincidindo com o momento de edição de sua antologia *Poesia quase toda* (1990), Manoel de Barros deixa de criar um universo (o seu está estabelecido) partindo para a consagração dele. A primeira consequência é o retorno de metáforas conhecidas de obras anteriores. O que dá ares de antologia a qualquer novo livro lançado depois de 1990. Analisamos os exemplos (os grifos são meus):

“*E achava mais importante fundar um verso  
do que uma Usina Atômica*” (AA, 1982, GEC, p.223).

“O homem que deixou a vida por se sentir um esgoto –  
*Acho mais importante do que uma Usina Nuclear*” (LN,  
p.55).

“Tudo me perturbava.  
E mais abaixo sobre o estrado da cama, aquele  
*cheiro de sol* na boca atormentada de uma  
fêmea” (LPC, 1985, p.257).

“Quero cristianizar as águas.  
Já enxergo o *cheiro de sol*” (RAQC, 1998, p.11).

“Ele terá que envesgar seu idioma ao ponto de  
enxergar no olho de uma garça *os perfumes  
do sol*” (RAQC, 1998, p.19).

“Passei anos *me procurando* por lugares nenhuns  
*Até que não me achei – e fui salvo*” (CCASA, 1991, p.19).

“*Me procurei* a vida inteira e *não me achei – pelo que  
fui salvo*” (LI, 1993, p.107).

“Eu não tenho *vasilha de dormir*” (MP, 1970, GEC, p.185).

“Rede era *vasilha de dormir*” (LI, 1993, p.81).

Verifica-se que as metáforas de livros dos anos 70 e 80 são reintegradas aos livros dos anos 90. Partindo do princípio de que não são coincidências, elas estabelecem a rotinização de artifícios poéticos e advertem para uma intenção programática. O fenômeno talvez esboce um esgotamento dos recursos do autor, que

se torna viciado em suas elaborações visuais. Quando Barros ajuíza “repetir, repetir, até ficar diferente” parece explicar suas obsessões temáticas. O que não justifica a recorrência quase integral de algumas figuras de linguagem. Repete-as com insistência para que elas sejam diferentes. Entretanto, não ocorre a transformação delas, com outras ramificações, desdobramentos e arranjos. No texto, fica somente o hábito de clonar as metáforas, provocando a partir disso uma perda de surpresa. A imagem esvaziada de ineditismo apresenta-se como um esquema premeditado de criação.

A repetição de um mesmo conteúdo é uma característica de estilo do excesso de Manoel de Barros, assim como reforça o ideal de catequização (teologia de traste), de convencimento pela insistência.

Contrariando a escrita irracional e intuitiva que diz fazer em seus versos, o escritor trabalha no nível de consciência e de segurança formal. Perde justamente a particularidade de cada coisa observada como única.

O pensador francês Gaston Bachelard é um dos que teorizaram sobre as imagens poéticas e os riscos da repetição:

“Uma imagem literária diz o que nunca será imaginado duas vezes. Pode-se ter algum mérito em recopiar um quadro. Não se terá nenhum em repetir uma imagem literária” (BACHELARD, 1991, p.5).

No *Livro sobre Nada* (1996), desponta a expressão “infantilizar formigas” (LN, p.29). Por sua vez, em *O Guardador de Águas* (1989), lá está novamente a metáfora “infantilizando formigas”. O que era para causar um efeito de estranheza e de diferença soa como previsível.

### 3.4 Pop Art e poesia popular

Manoel de Barros é um filólogo de ouvido. Ou para usar uma expressão de seu gosto: “um descascador de palavras”. O que significa que seus poemas têm camadas.

Se Secchin apontou em João Cabral a dinâmica do desfalque (SECCHIN, 1999, p.198), o lirismo barroso caracteriza-se pelo congestionamento de imagens. É a dinâmica dos detritos, disposta numa progressão metafórica.

“Alfama é uma palavra escura e de olhos baixos.  
Ela pode ser o germe de uma apagada existência.  
Só trolhas e andarilhos poderão achá-la.  
Palavras tem espessuras várias: vou-lhes ao nu, ao  
Fóssil, ao ouro que trazem da boca do chão.  
Andei nas negras pedras de Alfama.  
Errante e preso por uma fonte recôndita.  
Só aqueles sobrados sujos vi os arcanos com flor!” (GA,  
p.298).

Barros devassa o dicionário em inspeção vocabular. A palavra assume aspectos emprestados do homem: olhos baixos. Em seguida, os reflexos se misturam: *pode* ser o germe ou *poderão* achá-la. A indefinição do tato repercute a imprecisão da continuidade. O narrador anda pela palavra alfama, que vai recebendo uma sobreposição de cenários – pedras, fonte, arcanos com flor –, com o intuito de listar possíveis significados. A palavra é manuseada como um brinquedo de montar. E o resultado a torna mais abstrata de quando era alfama e só alfama.

O estado poético, a atenção destinada a uma única mensagem, é logo desfeito com distrações dentro do texto, com a relevância de outros focos. Quando digo distração refiro-me também a um isolamento das imagens. Não há metáfora que não isole uma imagem do discurso. Seguindo tal raciocínio, na tessitura de Barros as metáforas não somente isolam a imagem do discurso, mas criam um isolamento dentro das próprias metáforas.

Há um contínuo e gradativo desmantelamento gramatical. A ânsia inicial de descobrir o sentido de um termo finda, na prática, por poluí-lo de significação, o que reforça a montagem do exagero. Barros contraria neste exemplo o ato poético de purificar a palavra para sua levitação. Confere peso para o encalhe. Reproduz a indigência a partir de um excesso de palavras e de coisas inúteis. É uma indigência barroca. Se nada presta, nem se presta para se colocar fora. O autor reforça o significado das insignificâncias.

Barros encontra eco de seu projeto na loucura receptiva do artista plástico sergipano Arthur Bispo do Rosário (1911-1989), que concebeu parte de sua obra na Colônia Juliano Moreira, manicômio do Rio de Janeiro. O autor dedica a ele um poema, detalhando a projeção artística:

“Arthur Bispo do Rosário se proclamava Jesus. Sua obra era ardente de restos: estandartes podres, lençóis encardidos, botões cariados, objetos mumificados, fardões da Academia, Miss Brasil, suspensórios de doutores – coisas apropriadas ao abandono. Descobri entre seus objetos um buquê de pedras com flor. Esse Arthur Bispo do Rosário acreditava em nada e em Deus” (LN, p.83).

Bispo do Rosário foi marinheiro, porteiro, guarda-costas e pugilista, tendo chegado a campeão latino-americano da categoria peso-leve. Nos anos 60, já internato por problemas psíquicos, começa a realizar um trabalho conceitual. Enumera, classifica e qualifica sobras: latas, garrafas, vale-transporte, faixa de miss, plásticos de embalagens, barro e tecidos. Sua marca era um fio azul, assinatura de todas as suas peças. Cria monumentos a partir do lixo. Um deles é o estandarte, alegoria que ecoa a cultura brasileira que mistura a sensualidade do carnaval com a religiosidade das procissões. Nada escapa de sua catalogação do trivial e do consumido. Saindo do suporte (tela) e do espaço (galeria e museu) convencional da arte, cria a base de sua obra no material coletado, de largo uso e de baixo poder aquisitivo. Objetos individuais, como sapatos, congas, havaianas, sandálias de borracha e chinelos, são reorquestrados em grupos para gerar uma dimensão numérica de grandiosidade.

Manoel de Barros se une ao trabalho de Rosário pela idêntica compulsão cartorial, arqueológica, de colecionar o refugo do cotidiano. O que um postula na literatura, o outro executa nas artes plásticas. Montam uma espécie de arquivo do desperdício, supervalorizando o que é menosprezado pelo mercado.

Interessante perceber que há entre eles uma partilha de filosofia e princípio artístico. A crítica Patrícia Burrowes, que estudou Rosário, chama atenção para a conversão de um objeto sem valor em representação psicológica:

“O universo de Bispo comove pela força poética que extrai das banalidades. Coisas de uso cotidiano, comum: coisas triviais, quase vulgares, aparecem ali em sua seriedade, uma solene pobreza” (BURROWES, 1999, p.13).

O escritor mato-grossense executa também a exposição do trivial, realizando em texto instalações que lembram as praticadas por Arthur Bispo do Rosário.

“lista dos objetos apreendidos no armário gavetas buracos de parede, pela ordem: 3 bobinas enferrujadas 1 rolo de barbante 8 armações de guarda-chuva 1 boi de pau 1 lavadeira renga de zinco (escultura inacabada) 1 rosto de boneca – metade carbonizado – onde se achava pregado um caracol com a sua semente viva 3 correntes de latão 1 caixa de papelão contendo pregos ruelas zíperes e diversas cascas de cigarras estouradas no verão 1 caneco de beber água 1 boneco de pano (...)” (GEC, p.153).

Diversos instrumentos – boneca carbonizada, zíperes, canecos, etc. – que perderam a serventia doméstica ganham um sentido de vivência poética. Esvaziados da exterioridade funcional, demonstram a interioridade de um abandono, apresentam pela primeira vez sua nudez real de objeto, sua orfandade. Barros, a exemplo de Rosário, investe na articulação de um quebra-cabeça, que tanto mais diz quando nada diz. Demonstram pela precariedade e rapidez das peças consumidas o estado transitório do homem, que não nasceu para guardar, capaz de se desprender facilmente de sua memória mobiliária.



As posturas de ressuscitar objetos excluídos é típica da Pop Art. Segundo o italiano Giulio Carlo Argan, um dos principais críticos de arte moderna, o fenômeno que surgiu no final da segunda metade do século XX, retrata a esterilidade criativa da população que nem sabe o que consome e condicionada a uma padronização de costumes:

“(…) O termo popular, ao menos no sentido que tem na Europa, é impróprio: a Pop Art expressa não a criatividade do povo, e sim a não-criatividade da massa. É verdade que manifesta, acima de tudo, o desconforto do indivíduo na sociedade de consumo, e suas inúteis veleidades de rebeldia (...)” (ARGAN, 1993, p.575).

Argan observa um recurso que julgo ser também de Manoel de Barros, por sua vez presente em Bispo do Rosário: a manipulação intencional do não-criativo, a exposição de utensílios abandonados que atendiam ao bem-estar para agora provocar o mal-estar intelectual. As instalações verbais de Manoel de Barros reconstituem um ambiente de exclusão, mediante a inserção de agrupamentos de objetos que ele julga artísticos. O contexto é mais significativo que o texto. Argan pontua a respeito da Arte Popular:

“... A pintura invade o plano da existência, torna-se ambiente. Uma pintura-coisa tende a se ligar às outras coisas e a apropriar-se delas: um balde, uma cadeira, um pneu, ainda que materialmente colocados fora do quadro, passam a fazer parte do seu contexto de maior força. São associações mentais incontroladas e preguiçosas, às vezes confiadas a banais analogias de cor, a assonâncias verbais (...)” (Ibid., p.575).

A identificação entre Bispo do Rosário e Manoel de Barros se firma pelo trabalho de mesma lavra, expressos pelo fluxo do prosaico, da reposição do ínfimo, da casualidade de acontecimentos e do arranjo contrastante de coisas com utilidades distintas. O ato de trazer o não-artístico para dentro da arte revela ainda a pouca funcionalidade do artista numa sociedade atarefada que cultua a pressa. Com uma mensagem que transita em diferentes níveis de linguagem (erudito e popular, culto e lugares-comuns), o alvo é a mentalidade média, o senso comum. Barros ao apontar a

inutilidade da arte termina por proclamar a inutilidade do próprio poeta. Giulio Carlo Argan esclarece mais um pouco do conceito de pop art que tanto diz respeito à teologia do traste:

“... É uma experiência inconsciente, sem dúvida; mas já não é o inconsciente profundo, latente sob a consciência, e sim o inconsciente cotidiano, neurótico e ao mesmo tempo esgotado, da existência vivida sem a vontade nem a consciência de vivê-la. O próprio gesto que retira coisas insignificantes e estranhas da realidade e liga-as no quadro não é um gesto voluntário ou intencional, é uma simples manipulação, instintiva e inconcludente, da realidade (...)” (Ibid., p.575).

O inconsciente cotidiano, estabelecido por Argan, realmente traduz a poética de Barros, feita de um delírio controlado, uma alucinação delimitada. O escritor produz ambigüidades: não sabemos ao certo se apresenta coisas danificadas, lembranças ou poesia.

“Todas as coisas cujos valores podem ser disputados no cuspe à distância servem para poesia.

O homem que possui um pente e uma árvore serve para poesia.

Terreno de 10x20, sujo de mato – os que nele gorjeiam: detritos semoventes, latas servem para poesia. (...)

As coisas que não levam a nada têm grande importância” (MP, GEC, p.179).

Manoel de Barros, conforme verificado no trecho acima, identifica a crise do objeto, do sujeito e de sua mútua relação. “O que não leva a nada tem grande importância”. Sua afirmações partem de uma negação utilitária: o que serve para poesia não serve ao mercado. A arte abandona a esfera de modelo de atividades, ordem de espaço, representação de mundo, conteúdo de consciência do lugar que o artista tem em sua realidade. O objeto individualizado e único, o bem cultural, cede

espaço ao produto anônimo e coletivo, multiplicado em séries ilimitadas, que é recolhido pelo poeta do Pantanal. Passamos da tecnologia dos objetos (artesanato) para a tecnologia dos produtos (a indústria). A peculiaridade de Manoel de Barros é que ele une as duas tecnologias: faz artesanato com os sobejos da indústria. A partir de imagens, gera o consumo poético de produtos abandonados. Coloca a individualidade de sua vida a serviço do que é impessoal. Se os consumidores se acostumaram à objetividade, desfazendo-se com rapidez das coisas; Barros, contrariando, perpetua as coisas como objetos pessoais, endeusando restolhos. Como um ourives, lapida e devolve ao leitor o que ele jogou fora.

### 3.5 Superfícies e composição

Diferentemente de Manoel de Barros, João Cabral desconfia, desloca a realidade para longe de sua representação. Incide, fratura, desconfiando ao máximo do contato entre leitor-autor. Contesta a literatura como uma instância sublime.

“Então por que quem escreve,  
se escrever é afinal dar,  
evita gente por perto  
e procura se isolar?

Escrever é estar no extremo  
de si mesmo, e quem está  
assim se exercendo nessa  
nudez, a mais nua que há,

tem pudor de que outros vejam  
o que deve haver de esgar,  
de tiques, de gestos falhos,  
de pouco espetacular

na torta visão de uma alma  
no pleno estertor de criar” (*Museu de Tudo*. MELO NETO,  
1994, p.413).

Sua objetividade baseia-se no desconforto de destruir as convenções e artificios. Desarma as aparências. Cabral – levanto essa suspeita – promove a

coexistência no texto de três intervenções simultâneas: a do poeta, do leitor e do crítico. É a premeditação ao máximo dos sujeitos da metalinguagem, antecipando a recepção deles.

Fraciono um fragmento do poema *Antiode*, de *Psicologia da Composição*, sublinhando ao lado as três interlocuções ocultas:

“Como não invocar o  
vício da poesia: o  
corpo que entorpece  
o ar de versos? (...)” LEITOR

“Como não invocar,  
sobretudo, o exercício  
do poema, sua prática,  
sua lânguida horti-  
cultura? (...)” CRÍTICO

“Poesia, te escrevo  
agora: fezes,  
as fezes vivas que és” (*Psicologia da Composição*. MELO  
NETO, 1994, p.100-102). AUTOR

Essa ocupação de todos os lugares e pontos de vista solidificam a discursividade lógica, já que Cabral tenta conter os possíveis vazamentos de incompreensão, seja do autor, seja do leitor, seja do crítico. É um texto vedado, que interroga e responde ao mesmo tempo.

Cabral arma-se de um ressecamento deliberado da poesia. Uma desidratação imperiosa pela significação plena. Nada de subentendidos e confissões bloqueando o discurso. Nada de rupturas. A idéia central – poesia não como flor – resiste na cadeia/candeia de versos, queimando suas impurezas pelo caminho. Benedito Nunes chama atenção para sua peculiar matemática:

“É um curioso somatório, feito com operações de diminuir”  
(NUNES, 1971, p.139).

A questão espacial em João Cabral é sua preocupação máxima com a linguagem. O termo *psicologia da composição* repercute como princípio, meio e fim.

“Longe de ser uma ocorrência episódica na histórica dessa poesia, a Psicologia da Composição de 1947, que levou João Cabral ao caminho inaugurado em *O Cão sem Plumas*, tornou-se ato permanente, sempre renovado, da mesma atitude criadora, centrada na retração ascética do Eu lírico (...). A Psicologia da Composição está presente nos momentos todos da segunda e última fase da obra cabralina, assegurando, por ser aquele modo de sentir e pensar que lhe permeia o processo de elaboração, o necessário grau de depuramento, de equilíbrio e de controle racional” (Ibid., p.138-139).

O que Cabral anseia alinhar é o poético a partir do ‘não poético’. Não escreve, desenha linhas geométricas. O conteúdo *não poético* é condicionado à estrutura poética. A intensidade é obtida mediante a observação prismática de um tema até a perfeição.

A forma incorpora a idéia de psicologia, pois o leitor é informado dentro do poema do trabalho autoral e do processo mental de criação. Cabral refugia a linha confessional e o automatismo da escrita inconsciente, praticada pelos surrealistas. Domina os atos das palavras e seu destino. Tem uma consciência digital que desencadeia a *obra acabada*. Cabral resolve o poema como uma equação matemática. Explica para compreender o que realiza. Bem ao contrário dos surrealistas que admitem a *obra inacabada* pela atitude de dizer muitas vezes o que não alcançam, de serem veículos do obscuro e da imaginação. Antípoda, portanto, de Barros, que sublima o inacabado, o erro e a inconstância:

“A maior riqueza do homem é a sua incompletude” (RAQC, p.79).

O que é a *psicologia da composição*?

No ensaio de João Cabral sobre o pintor catalão Joan Miró (1893-1983), em *Obra Completa*, encontra-se a melhor explicação sobre o que representa esse desnudamento verbal. Quando Cabral analisa a pintura dele, se permite avançar na abordagem sobre a própria poesia. Escolhe na figura de Miró o espelho para sua técnica. Projeta nele suas afirmações estéticas, com a liberdade de não estar falando de si nem da área que atua. O ensaísta Benedito Nunes deteve-se sobre este aspecto:

“Miró rompe com a profundidade da perspectiva, João Cabral com a poesia profunda. Depois desse primeiro rompimento, o catalão encaminha-se para uma *arte de superfície*, cujas leis negativas comportam o esvaziamento de toda uma estrutura visual persistente e a construção de formas, que se regem pela constância do dinamismo próprio da linha. Analogamente, afastando-se das profundezas da vida subjetiva, João Cabral encaminha-se para uma *poesia de superfície*, cuja intencionalidade voltada na direção das ‘coisas feitas de palavras’, lhe permite compor ao decompor a experiência subjetiva como matéria de expressão lírica, fazendo da depuração e do esvaziamento as leis de sua poética negativa” (NUNES, 1971, p.157).

A superfície, tanto da arte poética como da pictórica, responde ao domínio da consciência, em seus diferentes níveis, contrapondo-se ao senso comum com o *não senso*. Cabral se mobiliza contra o hábito (‘limpar o olho do visto e a mão do automático’) em favor do artesanato, conciliando a concretude do tema com a do objeto. No estudo sobre Miró, salienta o estado sempre alerta às facilidades e ‘sentimentário’. O pintor gozaria de um *juízo permanente*, desarticulando costumes.

“... o trabalho da consciência se exerce no sentido, apenas, de uma fiscalização de resultados. E o rigor dessa consciência estará em eliminar ou ajustar tudo o que não se adapte a essa regra ou idéia, sólida, externa ao artista e para ele uma realidade precisa, inalterável. E a qualidade do artista estará na maior atenção com que exerça essa polícia e em sua capacidade de aceitar os despojamentos a que ela o obrigue” (MELO NETO, 1994, p.715).

O caráter de exímia disciplina promove uma reação redutiva às ações das experiências herdadas. Miró e Cabral imprimem um obstinado rigor na formulação do enunciado, na contramare da sensibilidade convencional e da cultura do belo. O enunciado é denunciado antes da obra, entretendo efeitos do deslumbramento.

“Miró é essencialmente negativo. Não é o rigor para reproduzir o visto, para criar variações novas dentro de harmonias vistas, mas uma depuração de todo costume” (Ibid., p.716).

A *Psicologia da Composição* é um desaprendizado, o esforço de não repetir uma ordem esperada de recepção artística. Preza a secura, o regime de alternância entre claro e escuro, positivo e negativo, certo e o errado, suficiente e insuficiente.

“Criação, portanto, como equivalente de invenção e não de descoberta. Equivalente a uma invenção permanente. Porque o rigor dessa consciência, a única talvez que conseguiu passar da luta contra o ponto de partida da regra, levando-a mais longe, à luta contra o resultado da regra assimilado a ponto de hábito, exerce-se tanto contra esse mesmo hábito como contra a solução ou a maneira por meio da qual, um momento atrás, ele conseguiu criar à margem de um costume” (Ibid., p.717).

Cabral reconhece que *belo* não é o adjetivo que corresponde ao trabalho de Miró. Denomina-o *vivo*. Vivo na atitude de capturar o realismo plástico. Vivo na atitude de desenvolver o inédito e de libertar-se de vícios e muletas intelectuais. Ele empresta ao pintor traços do seu auto-retrato. Poderia se dizer o mesmo dele.

“Nascer já é caminhar” (*O Rio*. Ibid., p.119).

Sua poesia é viva e indica contrariedade a praticar uma base cultural morta, estática e amorfa. Cabral está de costas aos hábitos visuais e verbais, de costas à propensão adquirida pela habilidade, de frente à instabilidade da escrita enquanto vida. É uma atitude que contraria o fazer espontâneo e acadêmico, como pontua Benedito Nunes.

“... uma atitude de vigilância e lucidez no *fazer*, contrária ao *deixar-se fazer* do espontâneo e ao *saber fazer* do acadêmico (...)” (NUNES, 1971, p.159).

O que pode causar confusão é que Joan Miró tenha fignado a atenção estética de João Cabral, reconhecido pela sua clareza racional. Logo o pintor catalão marcado pela inocência infantil, propenso às formas primitivas do inconsciente.

Nada estranho. Cabral diagnosticou nele exatamente a busca pela concisão e compreensão dos vazios. Os dois se conheceram em 1947 quando Cabral

exercia diplomacia na Espanha. A identificação superou o eventual desacordo da aparência e firmou um contrato teórico pelo modo como reagiam à obra de arte, baseada na economia e no enxugamento das cores. Os dois enfrentaram uma mesma ruptura. Tanto Miró como Cabral experimentaram o surrealismo. João Cabral logo se desfez da influência inicial do poeta contemporâneo Murilo Mendes, presente em *Pedra do Sono*, e processou o que Secchin denomina de “desativação onírica”:

“A desativação consistirá, assim, num trabalho que, sem abandonar a semântica do sonho, irá miná-la por dentro, retirando-lhe a aura, quer para explicitá-la como ‘figura de linguagem’ (o que destrói sua carga de ilusionismo), quer para admiti-la na esfera do indecifrável” (SECCHIN, 1999, p.39).

Miró deixou a figura jovial do surrealismo parisiense dos anos 20, as nuvens carregadas de arabescos, o barroco e o excesso de cores pela pincelada mais minimalista. Nos anos 50, em função de uma viagem ao Japão, absorveu a parcimônia oriental e o aproveitamento do preto-e-branco com o enxugamento cromático. Aliás, o preto é a cor que Cabral utiliza como expressão de negação para narrar sua paisagem nordestina-mediterrânea.

A crítica Flora Sussekind observa que a colaboração entre os dois se deu em função da descontinuidade, a quebrar a ‘perspectiva-lírico-subjetiva-toda-poderosa’:

“Daí a perspectiva dupla (‘se’ e ‘eu’) que ordena ‘Poemas da Cabra’. Daí os três pontos de vista (de fora, do próprio rio, de Severino) com que se observa o Capibaribe respectivamente em ‘O Cão sem Plumas’, ‘o Rio’ e ‘Morte e vida severina’.

Daí o interesse de Cabral, no ensaio sobre Miró, pelo seu abandono da perspectiva italiana, da exigência de um centro para o quadro, pela sua multiplicação de ‘quadros dentro de um quadro’, obrigando a um espectador ‘a uma série de atos instantâneos, a uma contemplação descontínua’. E, ainda, coisa que procuraria fazer também, a seu modo, em tantos poemas, pela sua ‘luta contra o estático próprio da cor’” (SUSSEKIND, Caderno Mais!, Folha de São Paulo, 22/05/94, p.6-7).



Além do referido ensaio, Cabral dedicou ainda um poema a Miró em *Serial* (1959-1961):

“Miró sentia a mão direita  
demasiado sábia  
e que de saber tanto  
já não podia inventar nada.

Quis então que desaprendesse  
o muito que aprendera,  
a fim de reencontrar  
a linha ainda fresca da esquerda.

Pois que ela não pôde, ele pôs-se  
a desenhar com esta  
até que, se operando,  
no braço direito ele a enxerta.

A esquerda (se não é canhoto)  
é mão sem habilidade:  
reaprende a cada linha,  
cada instante, a recomçar-se" (MELO NETO, 1994, p.298).

De saída, Cabral não envereda pelos caminhos da admiração subjetiva, mantendo uma posição conceitual. Há um andar narrativo, afeiçoado à leitura crítica, elucidando o fato de Miró ter aprendido a pintar com a mão esquerda, desprezando assim a direita viciada na elaboração. O poeta pernambucano destaca o exercício artístico contra o comum, nunca louvando a espontaneidade adquirida com a troca de mãos. Miró é um objeto de rigor dentro do poema. Na verdade, Cabral ressalta a intencionalidade do gesto, a conquista pelo exercício constante e renovado.

Não surgem impressões de ordem pessoal e implicações do material ou figuras utilizadas pelo pintor. Em primeiro plano, a imagem do criador. Nenhum resquício de recepção de quadros e gravuras. Não existe nenhuma mensagem oculta que possibilite outro entendimento, a não ser do árduo aprendizado do canhoto a cada linha. Veja-se que Cabral poderia ter substituído o pictórico pelo equivalente material lingüístico mediante a metáfora. Entretanto, seu poema recusa qualquer menção figurativa que hipertrofiar o estudo. Quer a securo. Concentra-se apenas em explicar o que sabe, especificando ao máximo o perfil via parênteses e conjunções.

Cabral filia-se à Miró pela disciplinada técnica de abstração, disposição espacial e recorrências a temas centrais. Em entrevista a George Raillard, publicada em *A cor dos meus sonhos*, Miró sintetiza seu plano, que também poderia caber na boca de Cabral:

“Eu desejava atingir o máximo de forças com o mínimo”  
(RAILLARD, 1992, p.76).

“É preciso esgaravatar a terra para encontrar a fonte: é preciso escavar a pintura” (Ibid., p.73).

De diversa opção, Manoel de Barros rastreia o parentesco com o artista espanhol em nome da presença do ingênuo e do fantástico. Detecta nele semelhanças temáticas, não formais. Uma cumplicidade de conteúdo onírico, onde Miró é mais personagem de seus quadros que autor. Alia-se ao Miró de fama surrealista, não da contenção de sua maturidade.

“Para atingir sua expressão fontana.  
Miró precisava de esquecer os traços e as doutrinas  
que aprendera nos livros.  
Desejava atingir a pureza de não saber mais nada.  
Fazer um ritual para atingir essa pureza ia ao fundo  
do quintal à busca de uma árvore.  
E ali, ao pé da árvore, enterrava de vez tudo aquilo  
que havia aprendido nos livros.  
Depois depositava sobre o enterro uma nobre  
mijada florestal.  
Sobre o enterro nasciam borboletas, restos de  
insetos, cascas de cigarras, etc.  
A partir de restos Miró iniciava a sua engenharia  
de cores.  
Muitas vezes chegava a iluminuras a partir de um  
dejeto de mosca deixado na tela.  
Sua expressão fontana se iniciava naquela mancha  
escura.  
O escuro o iluminava” (EF, p.29).

Barros opta por aquilo que Cabral preocupou-se em não fazer: credita associações visuais e metáforas ao pintor. Miró é um protagonista poético, mergulhado na subjetividade da recepção. Enterra o conhecimento ao pé da árvore, dá uma mijada. Do enterro, nascem cigarras, borboletas e insetos. As imagens

surrealistas compõem os versos, dispensando a mediação ou o controle analítico. É a idealização do artista como pintura. Manoel de Barros coloca Miró em suas gravuras, fixando o automatismo das coisas e dos bichos (na contramão de Cabral que percebe a intencionalidade). Cabral observa Miró fora da tela, Barros o enxerga dentro.

O escritor mato-grossense desenha um Miró pelo repuxo incondicional de fã. O que o seduz? Dos quadros, a forma como ele recicla a sujeira em arte e transforma a decomposição dos animais e das plantas em matéria viva, além da perseguição cromática por uma infância interminável. De fatores extra-artísticos, o emprego na obra de materiais usados e objetos contraditórios como papelão, sacos de aniagem, pregos enferrujados, cacos de vidro e molas de cama

Manoel de Barros sustenta uma admiração pelo pintor; Cabral, uma identificação. Como uma encruzilhada que se bifurca, *psicologia da composição* e *teologia do traste* partem de igual renovação vocabular e desembocam em trajetórias formais opostas. Cabral *considera as palavras como coisas*<sup>11</sup>; Barros, *as coisas como palavras*.

O nexos de leitura de Cabral é a negação; o de Barros, a justaposição afirmativa. Os dois bebem diversamente da fonte de uma matriz popular, Cabral da disciplinada poesia narrativa, dos autos nordestinos, “aucas” catalãs e cantos espanhóis (tanto que o ‘Rio’ é feito em versos de arte mayor, ímpares fixos e pares variáveis); Barros, dos desacertos da fala coloquial de peões e populares. Cabral exercita a contenção; Barros progride no derramamento. Cabral busca a utilidade; Barros, a inutilidade. Cabral quer a observação; Barros, a comunhão. Cabral suspeita dos versos; Barros confia neles. Um se define artesão, o outro, espontâneo. Cabral raspa a matéria pela transpiração, Barros lustra a matéria pela aura da inspiração.

---

<sup>11</sup> Definição de Benedito Nunes, em *Poetas modernos do Brasil*.

### 3.6 Feminino

A sexualidade é transmitida em consonância com o alcance de cada visão. Manoel de Barros e João Cabral abordam a mulher com estratégias totalmente diferentes.

O feminino em Barros não decorre de uma amorosa convivência. A relação vem do atrito, do arrasto, da submissão. O feminino está presente como etapa final da primitividade dos sentidos. O sexo conectado à pulsão, descontrolado, desordem.

“A imarcescível puta preta  
que me arrastou na adolescência  
me ensarou da concha” (AA, GEC, p.222).

Não há nenhum eufemismo. Ou preparação ao enlace. Na ilustração acima, a mulher é taxada de *puta preta* que consome o ato com total autoridade. O homem é arrastado para a *concha*, assemelhando-se a um batismo de fogo. A imagem é de uma predadora, evocando uma eventual perda de virgindade do adolescente.

O que procura Manoel de Barros?

Expor credices de uma criança, que repassa informações pelo exagero, tendo em vista que o exagero é moeda da infância para atrair a atenção.

Em Manoel de Barros, a sedução é descartada na rápida adesão à irracionalidade. A mulher é mais uma representação simbólica que real. Uma entidade de poder que gera vida e domina segredos.

“Qualquer depressãozinha é cama. Nem varre o lugar para o amor. Faz que nem boliviana. Que se jogue a cama na rua na hora do prazer, para que todos vejam e todos participem. Pra que todos escutem” (LPC, p.269).

O sexo é visualizado como palco, atração, com uma dose de violência e outra de gratuidade. A boliviana encarna um protótipo da mulher selvática. Há um convite para que todos participem, trazendo a bordo o fetiche de *voyeur*. O sexo não se move pelo desejo e sim pela vingança à depressão. Uma maneira de atenuar o desconforto emocional. Longe da reserva e da privacidade, ele é circense, consumado às claras. Requer o reconhecimento de uma platéia, a presença de testemunhas. “Pra que todos escutem” é o desfecho. Busca afirmar a virilidade e o desempenho masculino.

Barros substitui o erotismo pela luxúria da natureza. O homem integra o habitat dos animais, dominado também pelo acasalamento e cio, sem sofrer a autocensura das convenções.

“De primeiro as coisas só davam aspecto.  
 Não davam idéias.  
 A língua era incorporante.  
 Mulheres não tinham caminho de criança sair.  
 Era só concha.  
 Depois é que fizeram o vaso da mulher com uma abertura  
 de cinco centímetros mais ou menos  
 (E conforme o uso aumentava).  
 Ao vaso da mulher passou-se mais tarde a chamar  
 com lítera elegância de uma consolata.  
 Esse nome não tinha nenhuma ciência brivante.  
 Só que se pôs a provocar incêndio a dois.  
 Vindo ao vulgar mais tarde àquele vaso se deu  
 o nome de cona.  
 Que, afinal das contas, não passava de concha mesmo” (LI,  
 p.87).

Trata-se do tempo de regressão mítica. *Mulheres não tinham caminho de criança sair*. Gênesis e recriação do mundo. O sexo feminino aparece como um vaso, destinado a guardar o rebento, a procriar. A visão é da infância, um relato impregnado de uma ingenuidade que permite deformar ou alterar o real. *E conforme o uso aumentava*. A explicação reforça a coisificação. O órgão é totêmico, em prejuízo à unidade corporal. A dilatação depende do uso. A mulher é um objeto da fertilidade. A expedição pelo melhor vocábulo – concha ou consolata ou cona – a

delinear o sexo feminino detona como dínamo de excitação. Conforme o nome selecionado, provoca-se a cobiça e o interesse.

Situação similar é revivida no poema “Prefácio”, em que o autor explica como as *coisas* foram feitas.

"Assim é que elas foram feitas (todas as coisas) –  
sem nome.  
Depois é que veio a harpa e a fêmea em pé” (CACASA,  
p.48).

Nota-se que o feminino não é expresso em sua totalidade. Os enigmas da fecundidade e da maternidade são fortalecidos pela incompreensão voluntária. A perspectiva infantil exorciza os tabus, ritos e pânicos (o que não se entende mas se fantasia) na formação de um ser imaginário.

A mulher chega a ser considerada um inutensílio em “Exercícios Cadoevos” de *Arranjos para Assobio*. É relatada como uma façanha fálica. A moça condiz com um símbolo de posse/possessão, disponibilizada ao controle do narrador, alimentando a gratuidade da ação. O sexo anal recebe um tratamento de pilhéria, já que o homem não economiza detalhes e a ‘cobre’, denominação comum ao acasalamento de animais.

“Moça estrangeira dava uma viradinha com o traseiro, como se estivesse levando uma pedrada, e tinha lá dentro dela um dente que aperta quem a cobre” (AA, p.218).

O feminino transforma-se no ponto de partida, propenso à deformação. Não reside na geografia do mistério, do velamento e desvelamento. Entretanto, é um impulso para a passagem abrupta e direta ao continente da satisfação.

“Até já inventei mulher de 7 peitos para fazer vaginação comigo” (LN, p.75).

A personagem se configura como um capricho, literalmente inventada para inflamar e atender o prazer masculino. O grotesco extrema o apetite pelo

excesso, desobrigando objetividade de julgamento. Desenvolve-se o narcisismo onírico, de impor o que a carência convoca.

A mulher em Manoel de Barros não tem uma aparência externa, permanece introjetada, suprindo as experiências de satisfação um tanto alucinatórias de uma criança. Toca-se no ramo do psiquismo primitivo. Regido pela atmosfera de prazer, a necessidade determina a forma do objeto capaz de supri-la. Decorre desse ponto a criação de *uma mulher de sete peitos*, simbolizando o determinismo de uma vontade. O psicanalista Hélio Pelegrino explica o conceito:

“A atividade alucinatória do psiquismo infantil, assim como os sonhos, visa à completude e serve ao princípio do prazer. Neste sentido, possui, imaginariamente, função fática, visa à negação da falta e à expansão do narcisismo. Aqui chegamos a um ponto crucial – nodal – da evolução humana. O princípio do prazer nega a realidade (...). ele reflui para si próprio e constrói um mundo de objetos imaginários, constituídos por vias alucinatórias, que têm por função negar a falta, a carência, a carência, que nos constitui, em nosso centro. Essa, função, negadora da realidade, é uma função fálico-imaginária” (PELEGRINO, 1997, p.319-320).

Manoel de Barros retrocederia ao princípio deformador da realidade infantil. Onipotente e ingênuo, percebe-se o preenchimento da carência pelo sonho.

Sua lírica entabula uma paridade entre a conduta animal e a humana. Esses universos estão muito próximos em sua poética, tutelados pelo intuitivo e inconsciente. Partilham de uma coexistência lasciva. Tudo se mistura, se infiltra, no intercâmbio da sexualidade. A simbiose conduz a uma esfera ‘neutra’, como delimita Berta Waldman:

“O neutro é, então, a pura identidade, na qual se anula a diferença entre sujeito e objeto, ambos compenetrados numa visão recíproca (...). Aí, um é para si mesmo o que se espelha no olhar do outro. cada um é agente e paciente ao mesmo tempo, isto é, uma existência é a existência do outro que ele já é em si mesmo” (GEC, Prefácio ‘Poesia ao rés do chão’, p.17).

É o terreno da mata, do campo. Do desejo à flor da pele. A solidão rural colabora para a luxúria. Nada é encoberto. Nada é omissivo.

“A gente aprendia coisas de sexo vendo os cachorros emendados, vendo os cavalos nas éguas e os touros nas vacas” (RAQC, p.29).

“Ouvir lesma foder na pedra” (LPC, GEC, p.262),

Manoel de Barros funde os reinos, delira, extrapola os limites do verossimilhança. Estabelece a zoofilia, uma atração clandestina pelo proibido e impossível. Articula o que Gaston Bachelard objeta de *heresia biológica* (BACHELARD, 1989, p.119).

“A menina apareceu grávida de um gavião” (RAQC, p.77).

“Uma égua iniciava meu irmão” (LN, p.31).

De fato, firma-se uma colaboração recíproca entre a imaginação anímica e as imagens de animais. Uma transfusão de atributos gerando circunstâncias fabulares, renovando o pacto ilusionista anunciado na *teologia do traste*.

A personagem feminina é presença rara na poética de Barros. Em seus últimos cinco livros, *Concerto a céu aberto para solos de aves* (1991), *O Livro das Ignorâncias* (1993), *Livro sobre Nada* (1996), *Retrato do artista quando coisa* (1998) e *Ensaio Fotográficos* (2000), aparece seis vezes, mais oito citações da figura da mãe. E quando citada, ecoa um apelo sexual imediato:

“Do outro lado havia um guaviral onde os moços e as moças se encontravam e se filhavam” (CACAPSA, p.28).

O feminino é sugerido para procriação, tema de bisbilhotice. Importa pelo fato de violar o código moral do que de exercer liberdade de comportamento. Participa curiosamente como transgressão.

Dos alter-egos do escritor, apenas duas são mulheres, Maria-pelego-preto e Antoninha-me-leva, integrantes do primeiro livro, *Poemas concebidos sem pecado*



(1937). As duas são folclóricas pelos atributos sexuais, expressando seu destaque pela anormalidade. O destacamento feminino é derivado do humor *nonsense*, da lembrança infante que as elege como mártires morais. Nelas, observa-se uma estranha santidade pela noção de suportarem o corpo.

A Maria-pelego-preto é uma moça afamada pela abundância de pêlos pubianos. Seu apelido já indiciava a troça. Atende uma romaria de interessados em assistir à ‘aberração’. O pai é o empresário e gigolô, recebendo as entradas. A exploração sexual é vista com o ludismo do espectador.

“A gente pagava para ver o fenômeno” (PCSP, GEC, p.46).

Se Maria arcava com a impressão turística, passiva de espetáculo, a segunda, Antoninha-me-leva, é uma prostituta, notorizada pela capacidade física de atender ao mesmo tempo uma romaria de vaqueiros. O corpo esmorece como um produto. Mas o que importa é o chiste, rir da tragédia.

“Outro caso é o da Antoninha-me-leva:  
Mora num rancho no meio do mato e à noite recebe  
os vaqueiros tem vez que de três até quatro comitivas  
Ela sozinha!

Um dia a preta Bonifácia quis ajudá-la e morreu.  
Foi enterrada no terreiro com o seu casaco de flores.  
Nessa noite Antoninha folgou.

Há muitas maneiras de se viver mas essa de Antoninha  
era de morte!” (PCS, p.54).

Basicamente, *a teologia do traste* tem como protagonistas homens, constituindo-se em apóstolos e santos da mendicidade.

“Também os meus alter-egos são todo borra,  
ciscos, pobre-diabos” (EF, p.61).

Uma hipótese possível é que Manoel de Barros reconheça a linguagem como sua principal mulher. O que anseio dizer é que o ato da escrita é simulado

como um ato sexual. O poeta *lambe, bolina, transa* com as palavras. A mulher não estaria propriamente representada, porém internalizada na feitura da obra.

“Experimento o gozo de criar.  
Experimento o gozo de Deus.  
Faço vaginação com palavras até meu retrato  
aparecer” (RAQC, p.21).

A metalinguagem de Barros prevê a escritura como um corpo a ser explorado. Decorre uma atração musical, a cópula de sons como insinuava o poeta mexicano Octavio Paz (1993, p.12).

“E deixo o texto a germinar sobre o branco do papel na maior masturbação com as pedras e as rãs” (EF, p.15).

O branco do papel reproduz a nudez, pondo a nu os símbolos e as coisas. Manoel de Barros está à mercê dele, na intimidade do apego e na demora do diálogo.

“E as palavras, têm vida?  
– Palavras para eles têm carne aflição pentelhos – e a cor do êxtase” (GA, p.285).

As palavras são humanizadas e o homem coisificado. Transfiguração e desfiguração. O vocabulário emana significados muito além da compreensão momentânea. Desfruta de uma vida autônoma. Escreve-se o que ele deseja, no arrebatamento pela *carne do signo*.

“Poeta é um ente que lambe as palavras e depois se alucina” (GA, p.289).

A experiência corporal do autor com a palavra possibilita uma euforia muscular, que o alucina. A poesia é a sua amante, a aventura textual. O erotismo da criação literária sedimenta-se na capacidade de surpreender-se continuamente com a linguagem. De manter-se excitado durante o poema.

A alternativa de que a linguagem é um personagem ganha força pela série de entrevistas concedidas pelo poeta:

“Pegar palavras já muito usadas, como as velhas prostitutas, decaídas, sujas de sangue, esterco, arrumá-las num poema, de forma que adquiram nova virgindade” (*Com lama, suor e solidão*, Entrevista a Geraldo Mayrink, Veja, 5 de janeiro de 1994, p.96-97).

“Com as palavras tenho uma relação libidinosa. Como despir mulher” (*Descascar Palavras*, Manoel de Barros, Isto É, 28/11/1996).

“As palavras se oferecem no cio para mim. Tenho uma relação erótica com elas” (*O artista quando coisa*, Cynara Menezes, O Povo, 14/11/1998).

“Meu gozar é no fazer verso” (*O traidor da natureza*, Rodrigo Brasil e Reinaldo Azevedo. Bravo!, abril de 1999, p.28-37).

Claramente a intenção é potencializar o atrito entre os versos e harmonizar o ritmo, atestando em igual medida o duplo gênero – *animus* e *anima*, escritor e palavra. Ele pretende dar realidade à palavra e receber em contrapartida a recompensa da imaginação. É uma troca. Enquanto realiza, idealiza e vice-versa. A linguagem é sua mulher como transferência de expectativas. Não é uma relação desprovida de calor, mas de ardência e do costume da ardência. Para um poeta que insiste na pressentificação é natural que preze o libido com o verbo, que significa uma abertura para a vida. Pensar é nomear. Nomear para Barros é encarnar.

Desenvolvendo paralelos, volta-se o olhar a João Cabral, que desenvolve a mulher como elemento primordial de sua *poética do menos*, diferente da visão ostensiva e exagerada de Manoel de Barros.

Se a poesia crispada de Barros, da ruga e da hipérbole, fomenta a visão infantilizada (e masculina) do feminino, Cabral a coloca como eixo de uma observação adulta, de uma poesia limpa e concisa.

Uso como base “Os estudos para uma bailarina andaluza” do livro *Quaderna* (1959).

Cabral medita a bailarina em seis módulos: comparando-a ao fogo, depois a uma cavaleira, em seguida a uma telegrafista, no quarto como uma camponesa e sua colheita, no quinto ao livro e no sexto, a uma espiga. Em todos os atos, há o fracionamento do ambiente externo para a fixação do sentido. Reduzido gradualmente para a apreensão do olho, como afirma Secchin: “de um olhar a incidir diretamente num corpo” (SECCHIN, 1999, p.134).

"Todos os gestos do fogo  
que então possui dir-se-ia:  
gestos da folha do fogo,  
do seu cabelo, sua língua;

gestos do corpo do fogo,  
de sua carne em agonia,  
carne de fogo, só nervos,  
carne toda em carne viva" (MELO NETO, 1994, p.219).

Cabral tenta reproduzir a velocidade dos movimentos da dança. Se não consegue definir de primeira, prossegue complementando sua definição. É a permutação de equivalentes da base ‘fogo’. Há a simultaneidade das variáveis (*gestos da folha do fogo, gestos do corpo do fogo, carne de fogo, só nervos, carne toda em carne viva*) ao redor da invariável (*fogo*).

O observador subtrai as virtudes do fogo em busca do essencial, do que realmente existe do fogo na dançarina. Dinamiza um círculo de suplências e de substituições.

A mulher bailarina é decodificada com elegância, traduzida pelo desafio da expressão poética em fotografar a mobilidade da expressão corporal. A proximidade e o distanciamento exercidas pela descrição colaboram para o magnetismo erótico entre observada e observador. A bailarina intensifica seus volteios como resposta a cada estrofe. É um duelo, seis *rounds*, da dança como poesia, da poesia como dança.

“Porém a imagem do fogo  
é num ponto desmentida:  
que o fogo não é capaz  
como ela, nas *siguiriyas*,

de arrancar-se de si mesmo  
 numa primeira faísca,  
 nessa que, quando ele quer,  
 vem e acende-a fibra a fibra,

que somente ela é capaz  
 de acender-se estando fria,  
 de incendiar-se com nada,  
 de incendiar-se sozinha” (MELO NETO, 1994, p.220).

A suficiência da bailarina – incendiar-se sozinha, incendiar-se com nada, incendiar-se mesmo fria – dispensa o observador, que frustrado parte para uma contradança. A frustração repercute na metamorfose. A negação gera uma nova afirmação do poeta. A duração prepondera: não ser, estar sendo.

2.  
 “e que é *impossível traçar*  
 nenhuma linha fronteira  
 entre ela e a montaria:  
 ela é égua e a cavaleira” (Ibid., p.221).

4.  
 “mas se orgulha de ser terra  
 e dela se reafirma,  
 batendo-se enquanto dança  
 para *vencer quem duvida*” (Ibid., p.223).

5.  
 "O livro de sua dança  
 capas iguais o encerram:  
 com a *figura desafiante*  
 de suas estátuas acesas” (Ibid., p.224).

É um jogo de oferta e procura, de ataque e defesa, de provocação. Nos momentos acima (em itálico), nenhuma das comparações satisfaz por completo o autor. O esforço em compreender desemboca na resistência inconclusiva de Cabral, admitindo hesitações que funcionam como pausas para a retomada do fôlego.

Sua legibilidade auditiva é a música e a conseqüente coreografia da bailarina andaluza. O poema busca libertar-se do silêncio, adquirir a dicção do passo.

Cabral não domina a bailarina mas contracenava com ela. Não permite sua *fossilização*, deflagrando mudanças repentinas de formas rítmicas. O isolamento traz o deslumbramento, que não é o caso. A interatividade é o elemento crucial de Quaderna, demonstrada na ausência de palco. A dança se desenrola no mesmo patamar do observador. O crítico João Alexandre Barbosa reforça a análise:

“Trata-se, assim, de um desnudamento em dois níveis simultâneos: o do objeto do poema (a bailadora) e do próprio poema” (BARBOSA, 1975, p.176).

A *Poesia do Menos* ou *psicologia de composição* de João Cabral desnuda a si e à bailadora, incorporando uma atitude erótica e compassiva diante da dançarina. Do circuito fechado, o poema desembarca no espaço aberto, campo. Porque a bailadora é também um *espaço móvel*, cria seu território com a dança.

“Ou então é que essa folhagem  
vai ficando impercebida:  
porque, terminada a dança  
embora a roupa persista,

a imagem que a memória  
conservará em sua vista  
é a espiga, nua e espigada,  
rompente e esbelta, em espiga” (MELO NETO, 1994, p.225).

Cabral emancipa a mulher como natureza viva, Barros a observa como dependente do meio. Se Cabral a insere no esvaziamento de sua subjetividade (objetivo), Barros a submete ao preenchimento da carência (subjetivo).

Barros não escolhe a mulher modelo, a perfeição do corpo, mas a que permanece na periferia da aprovação social. São tipos que não correspondem ao padrão estético do mercado. Figuras que seriam apedrejadas na antiga escritura. Atendem ao biótipo de objetos sexuais descartados, fora da predileção do consumo. Podem ser enquadradas como um deboche ao contorcionismo esteticista da sociedade e à anorexia exigidos pela moda. A ótica da teologia do traste estabelece a supervalorização dos resíduos e das párias como parâmetros a favor *da verdade* e contra a beleza.

Já em Cabral, o feminino depura-se a alcançar o gesto sutil da bailarina, a elegância formal, o patamar de equilíbrio entre beleza e movimento. É a encarnação do ritmo: a labareda e a música. Encarnação da mulher socialmente cobiçada, que tenha sua assinatura na expressão do corpo.

Barros dá o papel a uma boliviana, Cabral nomeia como protagonista uma bailarina espanhola. A nacionalidade de ambas fornece pistas para a construção de um perfil. A boliviana é estigmatizada pela origem latina e a bailarina, estilizada pela cultura ibérica.

## CONCLUSÃO

Fincamos as raízes no modo como está organizado o texto poético de Manoel de Barros. Apesar da riqueza do fenômeno poético, tornou-se possível detectar algumas linhas mestras em sua trajetória, segundo perguntas formuladas no princípio e que busquei responder ao decorrer da dissertação. Volto a elas:

“Aqui está uma engenhoca verbal. Como funciona?”,  
“Quem habita esse poema?”,  
“Qual o seu ideal de vida e de lugar?”,  
“Com quem pensa falar?”,  
“O que esconde do leitor?”,  
“O que esconde de si mesmo?”  
“Que lição quer me passar?” (AUDEN, 1993, p.49).

Manoel de Barros põe a funcionar sua máquina lírica a partir de uma visão infantil da linguagem. Sua tarefa ou intenção é fazer uma montagem de frases que aparente uma ingenuidade ou inocência do mundo da criança e que adquira, dentro do possível, a empatia instantânea do adulto. Entende-se a montagem como efeitos lúdicos de combinações verbais e visuais, que ambicionam provocar a ruptura do texto por observações, distrações e perguntas. Tal como um *puzzle* ou quebra-cabeça, o autor monta metáforas e suas variações que ultrapassam o limite do raciocínio linear. É como se quisesse reproduzir a realidade oral e fragmentária de uma criança no momento em que ela erra a língua. A soma dos erros da língua é revertida – de acordo com a escala de valores de Barros – em achados e preciosidades. Ocorre o dismantelamento gramatical e da sintaxe com o aproveitamento ostensivo de gírias, neologismos e arcaísmos. Manoel de Barros não



somente tematizou (exteriorizou) a infância em sua obra, mas infantilizou (interiorizou) sua forma de comunicá-la<sup>12</sup>.

O habitante do poema é um sujeito que fomenta o encantamento e a cumplicidade, com um jeito de dizer exclamativo, afirmativo e peremptório. Propusemos diferenciá-lo de João Cabral de Melo Neto, tendo como base a comparação de ambas vertentes. Uma das hipóteses é que a poesia de Manoel de Barros se subordina às regras da montagem, de acumulação de metáforas, priorizando a captação de detalhes em detrimento do conjunto, não existindo um elemento unificador dos pormenores. O poema de Manoel de Barros, na maioria das vezes, não trabalha em função de esclarecer uma idéia, mas atua em benefício de várias metáforas, direções e idéias ao mesmo tempo. O que provoca a disseminação de referências e de sugestões. As metáforas, algo autistas, não se comunicam entre si, permanecendo como blocos vedados, ascensionais e autônomos de significação, dispostos em ordem inversa, no sentido de leitura do fim ao início, de baixo para cima. Caracterizamos esse movimento, na tentativa de sistematizá-lo, de piramidal, escada invertida e montagem do exagero. Exatamente o contrário é estabelecido por João Cabral e sua *psicologia da composição*.

Se Barros cria um forte vínculo emocional e transcendente de leitura, promovendo a excitação permanente de descobertas, Cabral recorre a uma poesia pensativa, da desconfiança, que traz uma atmosfera de hesitação ininterrupta, marcada pela antítese e desfalque, definida como “poesia do menos” por Antonio Carlos Secchin. Enquanto Manoel de Barros acumula verticalmente pensamentos e aforismos de fundo teológico, de reverência a uma conduta de vida idílica com a natureza, João Cabral implanta uma tese de investigação psicológica da realidade, defendendo uma escavação e limpeza da linguagem ao evidenciar – em constante juízo – contrapontos durante a formulação do discurso. Cunhamos a estrutura poética de Cabral de catacumbas, já que ele traz uma tese (o que constituiria o solo da linguagem) e suas decorrentes negações complementares (o que corresponderiam ao subsolo da linguagem). A procura perfeccionista do termo exato ocorre no sentido

---

<sup>12</sup> Manoel de Barros caracteriza sua concepção infantil de língua como “idioleto mamuelês arcaico”. Como mesmo explica no *Livro sobre Nada* (p.43), “idioleto é o dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas”.

horizontal, à custa da eliminação das possibilidades levantadas anteriormente pelo poema.

A poesia de Manoel de Barros é qualificada como teologia do traste pela condição de orientação que se propõe, de catequese, sempre ensinando como que o leitor deve se comportar para ser também um co-autor dos versos e acompanhar as mesmas verdades existenciais que o poeta julga ter encontrado. Decorre disso que a leitura de sua poesia se determina por um pacto, não por contrato. O escritor pensa falar com um leitor à sua imagem e semelhança, como um discípulo, sem discordâncias ou cláusulas que diferenciem as partes. São mandamentos, constituídos de uma adesão ao ilógico e ao inverossímil. Sua poesia tem como eixo a revelação messiânica. Pede a pressentificação e testemunho dos milagres da natureza, pede a contemplação exultante dos detritos e a admiração irrestrita aos seres deformados pelo abandono, ao invés de exigir uma recepção analítica, um compromisso de vigilância intelectual e de distanciamento crítico. O autor parece não viabilizar a clareza do poema, porque exercita o contínuo velamento e desvelamento entre mensagem e imagem, brincando de cabra-cega com o nome das coisas<sup>13</sup>.

A idealização dos objetos excluídos em Manoel de Barros também serviu para realçar sua aproximação com o ideário estético da pop art. Lembrando instalações comuns em Bienais de Arte, o escritor realiza um inventário de trastes, derrubando as fronteiras conceituais entre o que é objeto artístico e o que é objeto de consumo, conduta que marcou grande parte dos artistas da Europa e dos Estados Unidos na década de 50, e do Brasil, na década de 60 e 70. As sobras do cotidiano formam uma espécie de altar, destinado à adoração da pobreza. É o orgulho do ínfimo, do consumido e do marginalizado. Sua idéia é trazer o que está às margens do mercado para um centro estético. Pretende coisificar o homem e humanizar as coisas. A relação não é gratuita, antes de tudo, significa uma comparação conduzida pela sua poesia:

“Vi um prego do Século XIII, enterrado até o meio  
numa parede de 3X4, branca, na XXIII Bienal de Artes  
Plásticas de São Paulo, em 1994.

<sup>13</sup> Manoel de Barros troca, muda e desfigura as coisas, adjetivando-as ou nomeando-as de forma diversa de como são conhecidas.

Meditei um pouco sobre o prego.  
O que restou por decidir foi: se o objeto enferrujado  
seria mesmo do Século XIII ou do XII?  
Era um prego sozinho e indiscutível.  
Podia ser um anúncio de solidão.  
Prego é uma coisa indiscutível” (LN, p.59).

Desde já Manoel de Barros remove o objeto de seu poema, o prego, do cenário de manuseio e ferramenta para uma situação ritualística, de meditação como arte. Não questiona, em nenhum instante, o fato de o prego estar sendo exibido como peça de uma instalação. Confirma sua importância ao descrevê-lo como “coisa indiscutível”.

Guardamos para nossa conclusão as respostas de três importantes questões: com quem Manoel de Barros pensa falar?, o que esconde do leitor? e o que esconde de si mesmo?

Diferente de um prego enferrujado do século XIII ou XII, a poesia de Manoel de Barros é discutível. Sua lírica não é o que o próprio escritor costuma repassar mediante conceitos e lições. Conforme vimos, o poeta aparece com frequência no papel de conselheiro em seu poema, dando explicações, citando suas leituras ou desviando o foco para miudezas que não estavam previstas no início e que dificultam o entendimento de uma idéia geral.

Qual é o significado primordial do panorama em Manoel de Barros, aquele que não está visível?

O escritor reproduz no estilo uma outra visão de mundo, que não a tematizada. O feminino, por exemplo, integra o conjunto que ele omite a si e ao leitor. Transmite uma idéia depreciativa e machista, rebaixando a mulher a objeto de prazer disponível à coerção masculina. O panorama de sua poesia também inclui seus objetivos conscientes com a linguagem, próximos à prosa, às artes plásticas e às tomadas de cinema.

Essa visão clandestina do conjunto contradiz o que ele pensa falar ao leitor. Manoel de Barros pensa falar para um leitor comum e defende a crença de que

sua poesia é primitiva, irracional, onírica, contra o mercado. Suas características provam que sua poesia é consciente, racional, não-primitiva, direcionada a um leitor erudito e, portanto, uma poesia moderna.

Não podemos então confundir o que o autor externa sobre sua obra e o que a sua obra conta sem intermediários, entre o estilo do autor com o seu conteúdo. Seu conteúdo realmente exalta o primitivo, o irracional, o onírico, o popular e uma postura contra o mercado. São seus valores. Mas seu estilo é o reverso disso, construído por uma atitude programática, calculada e cerebral, centrada na repetição de versos, na deformação lingüística e nas explicações conceituais de sua literatura no meio de seus versos. O recurso de sempre converter adjetivos em advérbios e substantivos em verbos como regra também provoca a banalização de uma linguagem que se pretendia original. Podem ser considerados truques e artificios.

Ao estabelecer mandamentos de sua poesia em *Retrato do artista quando coisa*, o autor problematiza a questão. Entre os princípios, destaco o oitavo e o nono:

“8. Não é por fazimentos cerebrais que se  
chega ao milagre estético senão que por instinto lingüístico.  
9. Sabedoria pode ser que seja ser mais  
estudado em gente do que em livros” (RAQC, p.81).

Tais afirmações nos levariam a acreditar no espontaneísmo das imagens telúricas, no desregramento dos sentidos, na escrita intuitiva e no fluxo do inconsciente. Mas o fato de fixar condições para se fazer poesia traduz um controle do escritor sobre seu material. A exposição racional de mandamentos contraria as lições de incentivo ao irracional repassados pelo texto. O que temos é um poeta com domínio de seus recursos e que intelectualiza a experiência literária. Como bem esclarece Miguel Sanches Neto:

“Manoel de Barros não só perdeu o instinto como abraçou cegamente os fazimentos cerebrais” (*Escrever à maneira de, Gazeta de Curitiba*, 21 de dezembro de 1998, s/p).

Conclui-se que Manoel de Barros realiza uma poética da simulação. Ilusionista, executa o avesso do que promete, despistando o leitor de suas reais

convicções. É sim um porta-voz da natureza, porém, da natureza literária. O meio rural e o Pantanal são mais uma alegoria proveniente de sua cultura do que um modo de vida intuitivo. O escritor peca contra seu nono mandamento “sabedoria pode ser que seja ser mais estudado em gente do que em livros”. Seus livros se alimentam diretamente da sabedoria de outros livros de outros autores, os mesmos autores tantas vezes citados pelo seu talento enciclopédico.

## BIBLIOGRAFIA

### I Corpus

BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

\_\_\_\_\_. *Concerto a céu aberto para solos de aves*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

\_\_\_\_\_. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

\_\_\_\_\_. *Livro sobre o nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

\_\_\_\_\_. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

\_\_\_\_\_. *Ensaio fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

### II Livros citados

ANDRADE, Carlos Drummond. *Corpo*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

ARAGON, Louis. *Les collages*. Paris: Hermann, 1965.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril, 1973. (Coleção Os Pensadores).

AUDEN, W. H. *A mão do artista*. São Paulo: Siciliano, 1993.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. Tradução Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

\_\_\_\_\_. *Lautréamont*. Tradução Maria Isabel Braga. Lisboa: Litoral, 1989.

\_\_\_\_\_. *O ar e os sonhos*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958..

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

BOPP, Raul. *Poesia completa de Raul Bopp*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Edusp, 1998.

BURROWES, Patrícia. *O universo segundo Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

CAMPOS, Paulo Mendes. *Os melhores poemas de Paulo Mendes Campos*. Seleção de Guilhermino César. São Paulo: Global, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.

CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e montagem: um estudo sobre a poesia de Georg Trakl*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CASTELLO, José. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CONCAGH, Viviane Bosi. *John Ashbery: um módulo para o vento*. São Paulo: Edusp, 1999.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. 2.ed. Tradução João Alexandre Barbosa e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CROCE, Benedetto. *La poésie*. Paris: P.U.F., 1951.

D' ORS, Eugenio. *Lo Barroco*. Madri: Aguilar, 1964.

FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade: estudos de mitologia poética*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GALARD, Jean. *A beleza do Gesto*. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 1997.

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958.

MASSI, Augusto. *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia não é difícil: introdução à análise de texto poético*. Porto Alegre: Artes Ofícios, 1996.

NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971. (Coleção Poetas Modernos do Brasil).

OLIVEIRA, Marly de. João Cabral: breve introdução a uma leitura de sua obra. In: MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994.

PAZ, Octavio. *Amor e erotismo: a dupla chama*. São Paulo: Siciliano, 1993.

\_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PELLEGRINO, Hélio. Édipo e a Paixão. In: VÁRIOS AUTORES. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

POE, Edgar Allan. Nathaniel Hawthorne. In: *Ensaístas americanos*. São Paulo: Jackson, 1957.

RAILLARD, Georges. *A cor dos meus sonhos: entrevistas com Joan Miró*. 3.ed. Tradução Neide Luzia de Rezende. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. 17.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SARDUY, Severo. *Escritos sobre um corpo*. Tradução Lígia Chiappini Moraes Leite. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCHARWZ, Roberto. *Machado de Assis: ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

\_\_\_\_\_. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

\_\_\_\_\_. *Poesia e desordem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

SILVA, Alberto da Costa e. *Poemas reunidos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: FBN, 2000.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1997.

TELES, Gilberto Mendonça. *A escrituração da escrita*. Petrópolis: Vozes, 1996.

TREVISAN, Dalton. *Ah, é?* Rio de Janeiro: Record, 1994.

\_\_\_\_\_. *Dinorá: novos mistérios*. Rio de Janeiro: Record, 1994.



### III Geral

ALONSO, Dámaso. *Poesia espanhola*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. In: CANDIDO, Antônio. *Presença da literatura brasileira*. 2.ed. São Paulo: [s.ed.], 1967.

ASSIS, Machado de. Literatura brasileira – instinto de nacionalidade. In: *Crítica literária*. São Paulo: Formar, s/d.

AUERBACH, Eric. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

ÁVILA, Afonso. *O poeta e a consciência crítica*. São Paulo: Summus, 1978.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

\_\_\_\_\_. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. 3.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1918.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988.

\_\_\_\_\_. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.

BUSATTO, Luiz. *Montagem em invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural, 1978.

CAMPOS, Amorim. *Tratado de versificação portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Portugalia, s/d.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967.

\_\_\_\_\_. *Verso reverso controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CAMPOS, Maria do Carmo. *A matéria prismada*. Porto Alegre: Mercado Aberto/Edusp, 1999.

- CARONE NETTO, Modesto. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CHAMIE, Mario. *A linguagem virtual*. São Paulo: Quiron, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Casa da época*. São Paulo: Conselho Estadual das Artes, 1979.
- CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- COELHO, Eduardo Prado. *O reino flutuante*. Lisboa: Editora 70, 1972.
- COELHO, Nelly Novaes. *Língua e literatura*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, 1978.
- COHEN, Jean. *Estrutura de linguagem poética*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ELIOT, T.S. *De poesia e de poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- ENCICLOPÉDIA LAROUSSE. São Paulo: Plural, 1995.
- FAUSTINO, Mário. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FISCHER, Luís Augusto Fischer. *Para fazer a diferença*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.
- FORSTER, E.M. *Aspectos do romance*. São Paulo: Globo, 1998.
- FORTUNA, Felipe. *A escola da sedução*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GARCIA, Othon Moacir. *Como escrever em prosa moderna*. 13.ed. Rio de Janeiro: FGV, 1986.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 9. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- JUNQUEIRA, Ivan. *O encantador de serpentes*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987.
- LIMA, Lezama. *A expressão americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

- LIMA, Luís Costa. *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- \_\_\_\_\_. *As idéias e as formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Crítica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MONTAGNE, Michel de. *Ensaio*. São Paulo: Círculo do Livro, 1996.
- MOTA, Leda Tenório da. *Francis Ponge: o objeto em jogo*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- NEMÉSIO, Vitorino. *Conhecimento da poesia*. Lisboa: Verbo, 1970.
- NIST, John. *The modernist movement in Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1967.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- PAES, José Paulo. *Os perigos da poesia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- PFEIFFER, Johannes. *Introdução à poesia*. Lisboa: Europa-América, 1966.
- PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- \_\_\_\_\_. *O que é comunicação poética*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- PONGE, Francis. *O partido das coisas*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Alguma poesia*. Lisboa: Edições Cotovia, 1996.
- PORTELA, Eduardo. *Dimensões I*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- RICARDO, Cassiano. *22 e a poesia de hoje*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, s/d
- RICARDO, Cassiano. *O homem cordial e outros pequenos estudos brasileiros*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.
- RICHARDS, I.A. *Princípios de crítica literária*. Porto Alegre: Globo, 1967.
- ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

\_\_\_\_. *Manuelzão e Miguilim*. 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

\_\_\_\_. *Noites do sertão*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

\_\_\_\_. *Primeiras Estórias*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

\_\_\_\_. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

\_\_\_\_. *No Urubuquãquã no Pinhém*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

SILVA RAMOS, Péricles Eugênio de. *O modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

SIMÕES, João Gaspar. *Literatura, literatura, literatura...* Lisboa: Portugalia, 1964.

UTÉZA, Francis. *Metafísica do Grande Sertão*. Tradução de José Carlos Garbuglio. São Paulo: Edusp, 1994.

WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao caçafeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. 2.ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

#### IV Jornais e revistas consultados

AZEVEDO, Reinaldo. *A sintaxe como susto*. Revista Bravo!, s/d. <http://www.bravo.com.br>.

AZEVEDO, Reinaldo; BRASIL, Rodrigo. *O traidor da natureza*. Revista Bravo!, p.30-38, s/d.

CÂMARA, Ricardo. GODOY, Heloisa. *Entrevista Manoel de Barros*. Revista Cult, São Paulo, p.5-9, out. 1998.

CASTELLO, José. *Manoel de Barros busca o sentido da vida*. Estado de São Paulo, São Paulo, s/d., Caderno 2, s/p.

COELHO, Marcelo. *Barros tem sabor artificial de caipira*. Folha de São Paulo, São Paulo, 31 dez. 1993, Caderno Ilustrada, p.12.

\_\_\_\_. *Manoel de Barros não é Shakespeare*. Folha de São Paulo, São Paulo, 14 jan. 1994, Caderno Ilustrada, p.14.

COUTO, José Geraldo. *A estética do “bom-gostismo”*. Folha de São Paulo, São Paulo, 9 jan. 1994, Caderno Mais!, p.3.

\_\_\_\_\_. *Manoel de Barros busca na ignorância a fonte da poesia*. Folha de São Paulo, São Paulo, 14 nov. 1993, Caderno Mais!, p.8-9.

\_\_\_\_\_. *Poesia de Manoel de Barros está de volta*. Folha de São Paulo, São Paulo, 10 fev. 1996, Caderno Ilustrada, p.1.

DAMULAKIS, Gerana. *Pantanal enquanto poesia*. Jornal A Tarde, Bahia, 03 mar. 1999. s/p.

DIAS, Otávio. *Manoel de Barros mostra o nada*. Folha de São Paulo, São Paulo, 21 ago. 1996, Caderno Ilustrada, p.1.

JABOR, Arnaldo. *Escrevo hoje um artigo sobre quase nada*. Folha de São Paulo, s/d., Caderno Ilustrada, s/p.

LUCINDA, Elisa. *Poesia em comunhão: entrevista com Manoel de Barros*. Jornal do Brasil, s.d., s/p. fonte: <http://www.jb.com.br>.

MAYRINK, Geraldo. *Com lama, suor e solidão*. Revista Veja, São Paulo, p.96-97, 05 jan. 1994.

MENEZES, Cynara. *O artista quando coisa*. Jornal O Povo, 14 jun. 1998. s/p.

NETO, Miguel Sanches. *Escrever à maneira de*. Gazeta de Curitiba, Curitiba, 21 dez. 1998, s/p.

POESIA SEMPRE. *Entrevista Manoel de Barros*. Revista Poesia Sempre, ano 7, n.11, p.189-199, out. 1999.

ROCHA, Eduardo Fonseca da. *A visão de um bugre*. Revista Isto É, São Paulo, p.88-89, 28 nov. 1990.

SANTOS, Carlos Alberto. *Palavras descascadas e poesia em latência*. Correio do Povo, Porto Alegre, 13 fev. 1994, p.18.

SUSSEKIND, Flora. *João Cabral*. Folha de São Paulo, São Paulo, Caderno Mais!, 22/05/94, p.6-7.