

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS - ESTUDOS LITERÁRIOS

ANTÔNIO AUGUSTO DO CANTO LOPES FILHO

**“SÓ AS COISAS RASTEIRAS ME CELESTAM”: O CONTEMPORÂNEO E AS
SUAS INSIGNIFICÂNCIAS EM MANOEL DE BARROS**

BELÉM
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS - ESTUDOS LITERÁRIOS

ANTÔNIO AUGUSTO DO CANTO LOPES FILHO

**“SÓ AS COISAS RASTEIRAS ME CELESTAM”: O CONTEMPORÂNEO E AS
SUAS INSIGNIFICÂNCIAS EM MANOEL DE BARROS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mayara Ribeiro Guimarães

BELÉM
2017

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP) –
Biblioteca do ILC/ UFPA-Belém-PA**

Lopes Filho, Antônio Augusto do Canto, 1992-

Só as coisas rasteiras me celestam: o contemporâneo e as suas insignificâncias em Manoel de Barros / Antônio Augusto do Canto Lopes Filho; Orientadora, Mayara Ribeiro Guimarães. — 2017.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado Acadêmico em Letras, Belém, 2017.

1. Barros, Manoel de, 1916-2014 - Crítica e interpretação. 2. Literatura moderna – Séc. XX – História e crítica. I. Título.

CDD-22. ed. 869.909

FOLHA DE APROVAÇÃO

ANTÔNIO AUGUSTO DO CANTO LOPES FILHO

“SÓ AS COISAS RASTEIRAS ME CELESTAM”: O CONTEMPORÂNEO E AS SUAS INSIGNIFICÂNCIAS EM MANOEL DE BARROS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mayara Ribeiro Guimarães

Aprovado em: ____/____/____

Conceito: _____

Menção: _____

Banca Examinadora

Professor (a): _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Professor (a): _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Professor (a): _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Para a pessoa de minha vida: minha Mãe. Pelas várias horas de lazer que lhe foram roubadas.

AGRADECIMENTOS

Acredito que a cada ciclo que se finaliza em minha vida nada conquistei só. Sempre contei com apoio de diversas pessoas, desde as de minhas origens até as que ganhei durante a longa e difícil jornada que é existir. Nesta dissertação há diversas mãos, que, mesmo invisíveis, escreveram estas páginas, porque um galo sozinho não tece a manhã; ele precisará sempre de outros galos. Então, tenho continuamente que agradecer.

À Literatura, fuga e encontro.

A Manoel de Barros, poeta que, em mim, fez morada.

À Mulher, minha mãe, minha fortaleza, por dedicar a mim todas as suas horas. Incentivo ininterrupto e lágrimas em toda conquista.

À minha família: ao meu pequeno-Amor, minha irmã. Aprendo mais com seus olhos do que com as certezas da vida adulta; ao meu pai por todo subsídio aos meus estudos e estímulo no que eu escolhi para ser como profissional; à minha avó, matriarca, por toda sua raiz de sabedoria; ao meu avô pela sua satisfação ao me ver crescer academicamente; e, ao meu tio-padrinho por toda confiança depositada em mim e nos caminhos que persisto em percorrer.

À minha querida orientadora, Prof^a Mayara Ribeiro, por me acolher com apreço, mesmo antes da seleção para o mestrado, por acreditar nesta pesquisa e por todos os aprendizados literário e humano.

Aos meus professores do PPGL, sobretudo, à Prof^a Lília Chaves e ao Prof. Antônio Máximo pelos ímpares enriquecimentos acerca do poético.

Aos meus inesquecíveis professores da graduação da UEPA: Prof^a Renilda Rodrigues, Prof. Denis Bezerra, Prof^a Josebel Fares, Prof^a Juliana Araújo e Prof^a Eliete Solano por todo alicerce a essa fase que hoje completo. Serei infinitamente grato.

Aos meus amados amigos, aos antigos e aos novos, por não me fazerem conhecer o sentido de bordas, pois todos os seres humanos são nobres universos. Sinto-me próspero pela troca contínua a cada reencontro.

À vida por essa inaudita oportunidade. Gratidão.

A palavra me leva para paixões e para hospitais.
Me deforma e me refaz.

Manoel de Barros

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo explorar, por meio de categorias de interpretação, as matérias poéticas na obra de Manoel de Barros. A pesquisa parte de uma discussão a respeito da crise *de verso*, um dos traços mais substanciais da Literatura Moderna, que, ao estudá-la revela as mudanças de perspectivas pelas quais a poesia tem passado desde os fins do século XIX até hoje. Em seguida, a utilização do prefixo *des*, tão recorrente nesse exercício poético, como construção autônoma das palavras: *deslimites*. Por fim, de que maneira os versos manoelinos inserem-se no contemporâneo; e a singular figura do ínfimo, enaltecida das coisas do chão. O estudo construiu-se perante a indagação das questões, acima apresentadas, por meio das obras retiradas da edição de *Poesia Completa* (2013): *Matéria de Poesia* (1970), *O Guardador de Águas* (1989), *O Livro das Ignorâncias* (1993), *Livro Sobre Nada* (1996) e *Retrato do Artista Quando Coisa* (1998); e é fundamentado, principalmente, com o aporte teórico de Marcos Siscar acerca da crise *de verso* ao questionar o estado da poesia brasileira contemporânea; de Alberto Pucheu no que se refere à descrição estabelecida por ele a Manoel de Barros: poeta-pensador, pois a origem é um argumento constante nessa poesia; de Maurice Blanchot quanto à morte da nomeação na Literatura e Giorgio Agamben a partir do questionamento do que é ser contemporâneo.

Palavras-chave: Manoel de Barros; Literatura Brasileira; Poesia Contemporânea; Crise; Origem; *Deslimites*; Ínfimo.

ABSTRACT

This dissertation aims to explore, through categories of interpretation, poetic matters in the work of Manoel de Barros. The research begins with a discussion about crisis of the verse, one of the most substantial features of Modern Literature, which, in studying it, reveals the changing perspectives that poetry has passed from the end of 19th century to the present. Then, the use of the prefix *des*, so recurrent in this poetic exercise, as an autonomous construction of the words: *deslimites*. Finally, how the manoelinos verses fit into the contemporary; and the singular figure of the tiny, uplifting things from the ground. The study was constructed from the inquiry of the issues, above, through the works taken from the edition of *Poesia Completa* (2013): *Matéria de Poesia* (1970), *O Guardador de Águas* (1989), *O Livro das Ignorâncias* (1993), *Livro Sobre Nada* (1996) e *Retrato do Artista Quando Coisa* (1998); and it is based, mainly, with the theoretical contribution of Marcos Siscar on the crisis of the verse when questioning the state of contemporary Brazilian poetry; Alberto Pucheu with the description established by him to Manoel de Barros: poet-thinker, because the origin is a constant argument in his poetry; Maurice Blanchot about the death of the nomination in Literature and Giorgio Agamben from the question of what is to be contemporary.

Keywords: Manoel de Barros; Brazilian Literature; Contemporary Poetry; Crisis; Origin; *Deslimites*; Tiny.

SUMÁRIO

CADERNO DE APONTAMENTOS	10
1. DECOMPOSIÇÃO LÍRICA	14
1.1 O emergir da crise	14
1.2 Literatura pós-moderna ou contemporânea?	22
1.3 O saber que tem força de fontes	33
2. OS DELÍRIOS VERBAIS ME <i>TERAPEUTAM</i>	48
2.1 Os <i>deslimites</i> das palavras	48
2.2 Passos para a transfiguração	67
3. AS COISAS SEM IMPORTÂNCIA SÃO BENS DE POESIA	77
3.1 Compêndio para uso contemporâneo	77
3.2 As cadências entre poesia e prosa	82
3.3 A herança do bugre e a cosmovisão da poética manoelina	90
FICOU EIVADO DESSE LUGAR	103
REFERÊNCIAS	107

CADERNO DE APONTAMENTOS

Pelo o que é lido de sua biografia, nosso poeta, nascido no ano de 1916, tem origem pantaneira, mais precisamente no Pantanal de Corumbá, onde seu pai adquiriu uma fazenda. Ali foi criado entre bichos, árvores, rios, em uma infância rica em saberes, toques e cheiros. Não há (nem deve haver) uma explicação para o momento exato que a árdega vocação para escrever floresceu nele. De alguma forma, existia um certo gosto de mexer com as palavras até que elas não dessem resposta alguma. *Poemas concebidos sem pecado*, seu primeiro livro, de 1937, foi um marco, pois, a partir dele, percebeu que aquilo era seu destino. Para ele, esse rumo não parecia reto, mas era necessário segui-lo. Seu pai logo notou que era uma escolha sinuosa, porém sabia que o filho possuía algo importante, mesmo que até ele próprio não soubesse explicar o que realmente significava. Seus progenitores se despediram sem compreender ao certo que negócio era aquele, e tampouco o poeta, que continuou até seu último verso pelos caminhos tortos da linguagem.

Enquanto vivo, Manoel de Barros, que já escrevia havia décadas, só começou a ser notado no meio literário nos anos 80, por meio da publicação de seus poemas em jornais por Millôr Fernandes. É relevante salientar que já havia lançado oito livros: o primeiro já citado, *Poemas Concebidos*, *Face Imóvel* (1942), *Poesias* (1947), *Compêndio para Uso dos Pássaros* (1960), *Gramática Expositiva do Chão* (1966), *Matéria de Poesia* (1970) e *Arranjos para Assobio* (1980). Nessa mesma década, assinou contrato com a Civilização Brasileira, sua primeira editora, e começou a aparecer nacionalmente. Quando passa dos 80 anos, vive o período mais fértil de sua vida. Publica cerca de 10 obras e torna-se o autor brasileiro que mais vende em poesia. Esse significativo anonimato editorial justifica, também, o seu pertencimento à poesia Brasileira Contemporânea.

Manoel Wenceslau Leite de Barros no poema “Dois”, presente no livro *Poemas Rupestres*, de 2004, escreveu: “Eu sou dois seres. O primeiro é fruto do amor de João e Alice. O segundo é lettral: É fruto de uma natureza que fala por imagens, como diria Paul Valéry”. Para ele, é necessária a separação do Manoel biológico, feito de carne, e o Manoel poeta, feito de palavras. Em entrevistas, expõe que o primeiro ser é completamente sem graça e que as pessoas devem se concentrar somente no segundo por

meio de seus livros. O escritor cabe dentro do cidadão Manoel de Barros, contudo, da mesma forma, não. São diferentes. Enquanto um é rascunho, o outro cultiva a terra.

A partir desse ser letral, que pensa por imagens, há na retirada do chão a matéria de sua poesia, caçando nele o que há de mais ínfimo: as miudezas jogadas fora, os seres e objetos desimportantes, que, recolhidos por um olhar sensível e perspicaz, despontam em linguagem poética transfigurados por uma ação provida de grande desejo *coisal*, que os retira de seus lugares de abandono para engrandecê-los tal como os seres celestes. Os elementos constituintes do tecido imagético da poesia manoelina, como um todo, são retirados, principalmente, do espaço da natureza, mais especificamente de um geográfico, o Pantanal mato-grossense, entretanto, antes de rotulações de “poesia pantaneira”, “poesia da natureza”, etc, - o trabalho com a palavra feito se afasta em muito dessas definições, porque não há uma preocupação de falar sobre a natureza em um caráter contemplativo, mas com ela, em um reencontro do humano com o natural.

A escrita manoelina é criada por meio de um árduo e singular trabalho com a palavra e carrega, por isso, certo estranhamento sintático-semântico permanente em todo seu percurso, que consta de uma quantidade superior a 20 obras. Com um discurso diluído que bem se aproxima da sequência prosaica, a língua é fluida, sua escritura está inserida em um caráter líquido como os rios que inundam o Pantanal, figurativamente ligada às inconstâncias e descontinuidades: sintáticas, semânticas e lexicais. Em harmonia com a serenidade aparente das águas imóveis, todavia, essa poética é de aspecto turvo e denso, e conserva em seu escuro o limo, matéria orgânica maciça de vida e de conhecimento.

Assim se configura esse exercício artístico que pede ao seu leitor uma mudança no olhar, cujas categorias de interpretação são suplantadas pela alteridade máxima, por uma perspectiva da ruptura de afirmações e a presença do vazio abundante. São paradoxos dos quais uma leitura desarmada encontra lugar de encontro. Foi concebível constatar que, por meio de seus desenhos verbais, Manoel de Barros, concede ao lírico a reconquista da origem, a palavra a ponto de delírio e o préstimo dos restos em um estado contemporâneo único.

Na premissa de organizar o caminho a ser percorrido por entre as questões ocasionadas pelas leituras das obras escolhidas, optou-se por fragmentar este trabalho em três capítulos que, inevitavelmente, conversam entre si e que pretendem permanecer em aberto para receber novas contribuições, pois não é o propósito desta pesquisa fechar um

pensamento. Não foi uma busca por definições, mas, interpretações que permitiram o diálogo entre a poesia, crítica literária e outras áreas do conhecimento como a filosofia, com o intuito de enriquecer, ainda mais, a rara poesia de Manoel de Barros.

No primeiro capítulo, intitulado “Decomposição Lírica”, pretendemos, como o título já enuncia, partir da desintegração dessa poesia para compreender como se dá a construção dela. O importante é a ruptura nela presente, os deslocamentos, a fragmentação, o que há de desvios perante o ponto de vista do absoluto e da estabilidade. Dividimos este capítulo em três seções. Partindo, inicialmente, de uma perspectiva de crise, como herança da modernidade, provocada por Mallarmé, questionamos se há ainda espaço para a Literatura. Sim, há. Mas, então, qual o lugar dela hoje? Essa resposta discute a identidade literária, o embate com sua tradição e o preâmbulo para novos começos. Em seguida, como pode ser denominada a poesia que está sendo escrita atualmente, pós-moderna ou contemporânea? A não determinação mostra-se também como efeito de uma crise concebida aos fins do século XIX. O intuito dessa pergunta é posicionar a pesquisa, já que há uma tensão temporal entre pós-modernidade e contemporaneidade e buscar entender como essa inconstância se evidencia no que os poetas estão produzindo (ou estavam) nas últimas décadas, dentre eles, o nosso. Na última seção, as maneiras pelas quais a origem – a compreensão da natureza e do mundo – se manifesta na poesia de Manoel de Barros: a escuridão (ou escuro), o nada e o silêncio. Dessa forma, estabelecemos um diálogo entre poesia e origem, a fim de apreender o que principia todas as coisas, dentre elas, essencialmente, a poesia.

No segundo capítulo, “Os delírios verbais me *terapeutam*”, propomos explorar o arejamento das palavras sustentados por essa poesia, que tem como contato direto a palavra poética a partir da invenção de novos relacionamentos entre os vocábulos. Essa palavra assume um lugar de coisa, ocasionando a cesura com a mera representação, porque ela passar a *ser*. Os delírios dos verbos acabam com a doença de nutrir fórmulas ou lugares comuns do idioma por meio de modificações obscuras, erosões morfológicas ou semânticas. Esses procedimentos apontam para uma visão da língua como objeto movente, metamorfoseante. Há duas partes. Na primeira, trazemos os *deslimites* das palavras, alcançados quando o homem deixou de obter o “lugar de rei”, já que dominava o poder de nomear tudo ao seu redor; e a ordem passou a ser da linguagem, quando o discurso sofreu um processo de dissipação, que instaurou uma multiplicidade de discursos e a linguagem se libertou do casulo das nomeações. Na segunda, indicamos passos para

uma transfiguração do humano e do natural: o contato íntimo do homem com o meio natural, a comunhão do humano com a natureza e a transfiguração em si. Urbanos ou não, estamos vinculados organicamente à mãe-terra. Manoel de Barros se escura na natureza, é escravo da terra, numa escravidão redentora. O poeta por mais que tenha sua origem no Pantanal, não tem como propósito exibir as particularidades de sua região, de seu povo, de seus costumes. A natureza aqui presente é ação, não contemplação.

Por fim, o terceiro capítulo, “As coisas sem importância são bens de poesia”. A poesia manoelina distingue-se por olhar para o inútil. As coisas de tecnologia, as coisas modernas não criam nenhuma importância para esses versos. Manoel de Barros abraça as coisas do chão, as pequenas, as pisadas, as jogadas fora. Entretanto, seu fazer poético em nada se aproxima de uma modéstia. Ele entrega grandeza às pobres coisas do chão, monumentaliza o ínfimo, em um soberbo olhar para baixo. Repartimos este último segmento em três subcapítulos. O primeiro aborda a questão do contemporâneo e toda sua inconstância e vínculo permanente de ruptura, que emerge, dessa forma, numa independência poética, da qual nosso poeta compartilha. Além disso, constatamos, sob os efeitos desse contemporâneo, que hoje a poesia brasileira encontra-se em um novo estado de crise. No segundo, levantamos o ponto de vista do “poema em prosa” como um processo de desconstrução do poético e do lírico com o intuito de alcançar novas matérias de poesia, já que a ideia absoluta de incompatibilidade de um perante o outro é simplória. Instituímos a categoria de interpretação chamada de bifurcação a fim de demonstrar poemas que conversam com a prosa e com a poesia. Finalizando o estudo, como o contemporâneo está interligado e dialoga com as insignificâncias da poética manoelina por meio da figura do ínfimo. A glorificação das coisas rasteiras promove o surgimento de uma nova cosmovisão e revela a herança de bugre na escrita de Manoel de Barros. A partir da permanente presença do cisco nessa poética, concebemos uma *teologia do ínfimo*: a superação da oposição sujeito/objeto, a glorificação dos trastes, o enaltecimento do chão, o transfazer objetos e a crítica à sociedade capitalista.

Capítulo 1 – Decomposição Lírica

Subcapítulo 1.1 – O emergir da crise

A poesia está em crise? Qual é o lugar dela na contemporaneidade? Ela possui algum espaço ainda fora e dentro da academia? São esses os questionamentos do também poeta Marcos Siscar em seu livro *Poesia e Crise* (2010). Ninguém mais lê poesia. A Literatura como um todo está em crise. Para ele, estas e outras sentenças não seriam efeitos pessimistas sobre o contexto literário em vigor hoje, mas, antes, expressões do próprio modo de ser da experiência poética entre nós. O discurso poético é aquele que não somente sente o impacto da crise, porém a dramatiza como sentido do contemporâneo. A poesia se encontra em uma natureza de crise. E, para Siscar, talvez seja a poesia em si que se alimenta dessa crise, como se nascesse dela, assim, encontrando seu lugar. Prova disso, notoriamente, é a percepção deste colapso por meio dos escritores e poetas.

O *topos* da crise admite uma maneira de compreensão do real que toma uma forma historicamente ímpar inserida no discurso poético e, além disso, possui papel fundador dele. Quando se fala de crise, não deve ser concluído um discurso de um colapso da poesia, mas o aparecimento e também necessidade de desenvolvermos uma perspectiva sobre o lugar em que a poesia está, “a poesia carrega, assim, uma capacidade de formalização do mal-estar, ou seja, uma peculiaridade crítica” (SISCAR, 2010, p. 12). Não por mero acaso, o livro que reúne os principais ensaios do poeta paulista, que é utilizado neste estudo, é intitulado precisamente de *Poesia e Crise* (2010). A talvez despercebida utilização dessa conjunção “e” pelos leitores mais desatentos, já é um indício de uma não aquietação ou um consenso perante o primeiro termo.

A crise à qual nos referimos é ambivalente, pois além de ser natureza da poesia, ela possui, é importante lembrar, como origem o sistema de produção capitalista, que afetou a sociedade como um todo, assim como também, as produções de conhecimento, dentre elas, a Literatura. Perceber essa ambivalência permite entendermos mais claramente a crise de teor histórico que atinge a cultura e a poesia de maneira drástica. Deve ser salientado que a extensão da crise, não é um estado de coisas atual, há um percurso histórico remoto, vivencia-se hoje uma herança. É essencialmente indispensável

compreender os diferentes mecanismos que desenvolveram o discurso poético para herdá-la. O sentido poético da crise é também uma interpretação da história.

A relevante problematização dos estudos literários nos tempos atuais é questão da perda de prestígio do seu objeto, a Literatura. Constantemente, debate-se se ela tem espaço fora do eixo acadêmico. O debate é que a Literatura, rendida às normas do mercado, está em evidente decadência. Siscar (2010, p. 17) evidencia que essa situação (designada como crise, exaustão, fracasso, pobreza, desvalorização, perda de ilusões, perda de rumo, de centralidade) é um *topos* largamente explorado e, que, de certo modo, só ratifica as possíveis despedidas à Literatura. A procura em estabelecer esse fracasso pode ocasionar uma discussão improdutiva, diriam alguns, em razão do seu caráter não exato, por ela ser ensinada ainda nas universidades e os vários discursos constituintes desse debate. Contudo, é imprescindível o entendimento da maneira pela qual esse sentimento de crise se manifesta, como indício de uma relação com o tempo presente, e de como se vive esse presente. O sentimento de crise é um dos traços mais fundamentais da Literatura moderna, e estudá-lo revela as alterações materiais e objetivas pelas quais o objeto literário tem passado durante as últimas décadas.

Maurice Blanchot em *O livro por vir* (2013), discute que o artista, aqui entendido como poeta, vivencia um mal-estar, porque ele, por mais que se veja na sua obra, tem o seu trabalho e sua permanência como injustificados, já que vivemos no mundo da técnica. Para o crítico literário, “*para onde vai a literatura?*”, mesmo que seja uma pergunta espantosa, se possui uma resposta, é dura: a Literatura vai em direção à sua própria essência, que é o desaparecimento (2013, p. 286), já que se tornou simples prazer estético, ou mesmo auxiliar da cultura.

Tanto Blanchot, quanto Siscar, herdeiro dessa linha de pensamento, discutem o lugar da Literatura, marcado por um sentimento de crise, compartilhado por ambos. Para o poeta contemporâneo, é espantoso o modo pelo qual a Literatura é posta em segundo plano, em uma situação de coadjuvante quando colocada ao lado do jornalismo, por exemplo. Há uma evidente mudança nas prioridades do mundo contemporâneo, onde a poesia não é mais tida como uma ameaça, onde se perdeu a sua força de transgressão. Para o teórico francês, a crise e a crítica vêm do mundo da realidade política e social que submetem a Literatura a um julgamento que a humilha em nome da história, pois é essa história que agride a Literatura, empurrando o poeta para um canto solitário, colocando em seu lugar o publicitário, cujo trabalho está a serviço do dia a dia.

Estamos em uma época na qual a informação, o documento e a verdade são estabelecidos como prioridade. Para a Literatura, a única verdade incondicional é o direito de dizer tudo, inclusive sobre o fim do mundo (e do seu próprio: a morte dela mesma); é essa a obrigação que a poesia ilimitadamente conquista e reconquista dentro do seu discurso. Diferente dos discursos jornalísticos e publicitários, que almejam “a verdade do ‘fato’, a supressão das contradições em nome da clareza do acontecimento” (SISCAR, 2010, p. 32), a Literatura interroga a si mesma e indica certamente não uma resposta, uma verdade única, mas o sentido mais profundo, mais essencial da questão própria que ela detém. O poema é essa profundidade aberta sobre a experiência que a torna possível em uma busca inquieta e infinita de sua fonte, como destaca Blanchot (2013). O real na poesia é a invenção, a criação.

Em retorno ao sentimento da crise, acreditamos no reconhecimento dele como uma característica, uma constituição do discurso literário contemporâneo com raízes modernas, ressalta Siscar (2010, p. 32), ao argumentar que a poesia está em crise e, de certo modo, continua em crise. Para que poesia, afinal, em tempos de pobreza?. Essa pergunta é um dos princípios do discurso poético originado no século XIX até as vanguardas do século XX, que tiveram como preceito o rompimento, para provar uma urgência de mudança. A crise envolve a identidade literária.

Blanchot (2013, p. 294) discute ainda que a essência da literatura escapa a toda determinação essencial, a toda afirmação que a estabilize ou mesmo que a realize; ela nunca está ali previamente, deve ser sempre reencontrada ou reinventada. A morte da Literatura não está decretada: antes de um falecimento, de fato, o argumento do esgotamento poético não se aplica a um fim, pelo contrário, faz pensar o estado contemporâneo, coloca em debate a poesia, dessa forma, revigorando-a. A perspectiva literária é ela própria experiência de dispersão, é aproximação ao que foge à harmonia – o equívoco, o fora, o irregular. Siscar (2010, p. 40) expressa que, nesse sentido, o discurso literário da crise (objeto), em crise (condição), ou simplesmente o discurso crítico (destinação), diferente ao mesmo tempo da crença nostálgica da origem e da teleologia utópica, continua sendo uma das injunções mais significativas que a Literatura dirige ao nosso contemporâneo e à qual, de fato, não temos sido indiferentes.

Desde a Modernidade, a arte não está separada de um teor crítico e, quando não, contestador, assumindo convictamente seu lugar de questionadora do *status quo*. A sustentação, afinal, de um estado de crise – algo que não fica distante das formulações de

poetas modernos, como Mallarmé, Baudelaire ou Octavio Paz, acerca do poema crítico. E será sob este mesmo signo que a arte brasileira no século XX vai se delinear bastante, por exemplo, pelas experiências das vanguardas e do Concretismo. Como pondera Siscar, se “o discurso da crise é um dos traços fundadores do discurso da modernidade” (2010, p. 21), a poesia não poderia estar ausente disso. A poesia se insere em um lugar de privilégio dentro da crise. O lugar no qual a crise não é somente representada ou simplesmente nomeada, mas onde ela é verdadeiramente sentida e vivida, ou melhor dramatizada linguisticamente, no sentido contemporâneo, segundo Siscar. A poesia-em-crise é, pois, a realidade do poético, herdada dos poetas modernos:

A tentação que a literatura atual sente, de se aproximar cada vez mais do murmúrio solitário, está ligada a muitas causas, características de nosso tempo, da história, do próprio movimento da arte, e tem por efeito fazer-nos quase ouvir, em todas as grandes obras modernas, o que estaríamos expostos a ouvir se, de repente, não houvesse mais arte nem literatura. É por isso que essas obras são únicas, e por isso também que elas nos parecem perigosas, pois nasceram imediatamente do perigo e mal o controlam (BLANCHOT, 2013, p. 324).

A força de comprovação do espírito heroico moderno está frontalmente relacionada à propensão que a poesia tem de se reconhecer em estado de crise, de identificar seu espaço como “marginal” e “maldito”, em destroços. O discurso dessa crise se realiza na poesia moderna em razão não somente de um tema, mas de um mecanismo principal, “nomeado, figurado e experimentado como sacrificial” (SISCAR, 2010, p. 43). Esse mecanismo é um dos traços constituintes da grandiosidade moderna, o percurso de sua inclusão e de seu diálogo com a história da primeira metade do último século. As vanguardas do século XX, em oposição à tradição, vão contra a uma postura considerada intransponível, constituindo, assim, uma “ressureição”, de acordo com o manifesto futurista. Mas, ainda ali, a comprovação da crise permanece fulcral na medida em que se profere como uma atitude de destruição, ou seja, pela via de um “sacrifício cego”, salienta Siscar (2010, p. 53). De certa maneira, a poesia moderna nunca saiu da crise. Tenha esse discurso da crise uma função transformadora, conservadora ou de atualização.

Essa crise não é simplesmente passageira, já que não é resultado de uma superação, na alteração de um para além dela; trata-se, pelo contrário, de uma passagem para a crise, para uma circunstância exatamente de crise, na qual a poesia está mergulhada como realização crítica. Uma das grandes vozes dessa história é Mallarmé e sua capacidade crítica. Após *Um lance de dados* publicado em fins do século XIX, mais precisamente em 1897, a ideia do absoluto foi por água abaixo. Para Blanchot (2013, p.

340), a tensão provocada pelos poemas de Mallarmé contra o acaso significa o trabalho do poeta para acabar, pela técnica própria do verso e considerações de estrutura, a obra transformadora das palavras. Assim, a Literatura começou a ser assimilada em sua “integridade essencial, a partir da experiência que lhe retira as condições usuais de possibilidade” (BLANCHOT, 2013, p. 341). A composição tradicional de poesia, regada a normas foi questionada. O poeta abre um novo espírito crítico que almeja a necessidade de reconstrução. Não há substituição da tradição, sim múltiplas variações da escrita em versos, como versos livres, até chegar ao verso espacial presente na poética mallarmeana. A respeito dessa abertura poética, Siscar (2010, p. 75) acentua:

Se *Um coup de dés* tem valor crítico, não é por ser um marco do abandono da versificação; tampouco porque supostamente aprofunde o hermetismo, o esteticismo ou o vácuo político de boa parte da poesia moderna. Antes, porque dramatiza a crise na qual está em jogo o modo de existência do verso, metonímia do gênero. Mallarmé não abdica em nenhum momento da prerrogativa de pensar a existência histórica da poesia.

Um lance de dados é um componente a partir do qual é dramatizada a crise da poesia na história atribuindo-lhe uma atitude crítica. Para Blanchot (2013, p. 343), *Um lance de dados* é uma estreita correspondência entre a autoridade da frase central, declarando o invencível, o acaso, e a renúncia à forma menos causal de todas: o verso antigo. Mallarmé afirma particularmente em seu prefácio, seu propósito que é o de enunciar as relações do espaço com o movimento, de um método que elas possam ser transformadas, a língua aplicada como um sistema de relações espaciais complexas. A frase “Um lance de dados jamais abolirá o acaso” não faz mais do que produzir o sentido da forma cuja disposição ela traduz, exprime o princípio de um espaço ainda desconhecido, o inerente espaço da obra. Mallarmé, com essa obra, estabeleceu um novo entendimento do espaço literário onde novas relações de movimento no texto podem ser compreendidas. “É a afirmação sensível desse novo espaço, transformado em poema em que das palavras restando apenas o espaço, esse espaço se irradia em puro brilho estelar” (BLANCHOT, 2013, p. 348).

Um lance de dados principia um livro totalmente diferente de acordo com o olhar tradicional de leitura. Identificando a compreensão por meio do movimento de repetição não linear, esse livro orientou o futuro das gerações literárias. Pois, para Mallarmé, aquilo que os poetas fundam, o espaço – abismo e fundamento da palavra – é o que não fica, e a morada autêntica não é o abrigo onde o homem se preserva, mas está em relação com o

obstáculo, pela perdição e pelo abismo, e com a “memorável crise” (BLANCHOT, 2013, p. 350). Apenas ela admite o alcance do vazio movediço, lugar onde a tarefa da criação inicia. Siscar (2010, p. 85) evidencia que se existe uma crise (da comunicação, da poesia, da arte, da cultura), a obra mallarmeana não é exatamente ou simplesmente o sintoma dela, mas sua formulação crítico-poética mais evidente, ou seja, sua poesia evidencia o que é esse estado de crise poética.

Ler *Um lance de dados* sob a perspectiva da experimentação é antes um modo de estabelecer o entendimento da história da poesia e da crítica do século XX e não somente a releitura da poesia de Mallarmé. Nessa obra não há precisamente uma alteração de possibilidades literárias, do musical ao visual, mas uma mudança expressa do verso ao livro, sobretudo, da articulação entre eles. A singularidade (ou estranheza) mallarmeana evidencia o golpe, o embate ou a cesura por meio de um procedimento inusitado, não deve ser entendido somente como natureza de interesse de uma determinada vanguarda com a qual o autor não se reconhece, mas como artifício de embate direto com a tradição, principalmente, com a métrica tradicional. Dessa forma, esse poema tem um percurso histórico imponente com relação ao século XX, não pode também ser desligado da situação do século XIX, ainda por cima sem que haja qualquer incerteza, diretamente vinculado à situação de sua leitura nos prelúdios do século XXI, promovendo um outro ponto de vista sobre o passado e do interesse contemporâneo a respeito do que é feito com a poesia hoje.

Mallarmé foi um homem de seu tempo, não por repudiá-lo, contudo na maneira pela qual responde a ele de forma contemporânea. O olhar desse poeta ao hoje, mesmo a uma distância secular, revela a magnitude de sua importância literária. Para Blanchot (2013, p. 359), essa obra é um livro afirmado no devir que ao fim dele revela, na verdade, sua origem, seu novo e seu antigo começo: é sua possibilidade aberta uma vez mais, para que os dados novamente lançados sejam o próprio lance da fala mestra que deixa voltar ao último naufrágio em que, na profundidade do lugar, tudo sempre já desapareceu.

A fragmentação do absoluto proposta por Mallarmé ao ser a introdução à poesia moderna, apresenta-se também como crise de poesia. “Com seus saltos e quedas sintáticos, seus frequentes simbolismos de luz e som (entre outros), o ensaísmo de Mallarmé incorpora a imagem do poeta cioso do silêncio, marcado entretanto por um perspectiva historicamente interessada pela poesia” (SISCAR, 2010, p. 101). A crise é um componente relevante para a releitura do poeta francês para separá-lo do mofo. Ele

coloca em evidência um esvaziamento que exprime a própria crise, ou seja, que pode ser lido como uma figura da produção histórica da poesia moderna. De caráter primordial, hoje, é a compreensão de que a poética da crise é um traço vigoroso do desdobramento da poesia dos últimos dois séculos. Ainda pode haver a pergunta “por que reler Mallarmé?”. É um autor em que as poderosas ambições poéticas modernas assumem prioridade, além de que é ponto de partida para a discussão sobre poesia que, mais tarde, seria retomada e interpretada, sendo fundamento, pelos teóricos concretistas no âmbito da comunicação, da teoria e da história literária, da sociologia da cultura. Acreditamos nessas duas respostas.

No ensaio “Poetas à beira de uma crise de versos”, incluído em *Poesia e crise* (2010), Siscar salienta para o quanto não se deve limitar a problemática por Mallarmé a uma vontade de acabar com o verso ou, mais ainda, extinguir a forma tradicional de fazê-lo, colocando como alternativa eficaz uma poesia essencialmente visual e sonora, a concretista. O poema é considerado como manifesto do aproveitamento pela poesia visual, é também autor de um texto ensaístico, citado inúmeras vezes por outros autores inseridos no Concretismo. Siscar (2010, p. 107) frisa, a palavra “verso” mostra-se, na maioria das vezes, ao lado da palavra “crise”. “Crise de vers” é um nome de um importante texto presente no livro *Divagações* no qual Mallarmé refletiu a propósito do assunto em uma colagem de vários artigos. Inclusive, em português é traduzido por “crise do verso”, o que difere do “de”, mudando completamente a assimilação. A dissolução agora do número oficial de versos é infinita, em um jogo de estilhaçamento, de ruptura, de inacabamento – crise de verso. A poesia associa-se à música em uma mobilidade pura. – O detalhe não é mera insignificância e não se limita à variação estilística de um conectivo, a preposição “de” – a discussão se estende:

“De” tem ali um sentido mais intrincado, pois não cumpre a apenas a função de genitivo, mas também uma função passiva de explicitação do *elemento* no qual se dá a crise (como em crise *de nervos*). Ou seja, a crise *de verso* não designa uma interrupção ou um colapso histórico do verso; antes, uma irritação do verso, dentro *do verso*, e a propósito dele. Uma *crise de verso* [...] é a situação na qual ele se manifesta irritado, enervado, em estado crítico. É uma função fundamental do próprio verso que, num determinado momento, tem sua trajetória abalada por razões que envolveriam uma outra esfera de crise, esta histórica. (SISCAR, p. 107-108, 2010).

No início de “Crise de vers”, Mallarmé se refere à morte do poeta Victor Hugo como um fato de caráter decisivamente histórico para a produção poética, pois Hugo representava o verso pessoalmente, e sua morte representaria a morte do verso, mais

precisamente, do alexandrino. Abriram-se as portas para diferentes maneiras de se fazer poesia, além da técnica alexandrina. A morte de Hugo pode ser interpretada como uma libertação, de uma reconquista daquilo que somente um poeta tinha autoridade a fazer, e de maneira sublime. A intenção de Mallarmé não era a recusa a esta tradição poética, mas sim um novo olhar. O estranhamento presente na poesia de mallarmeana está no questionamento de uma tradição literária. Siscar (2010, p. 109) discute que o texto de Mallarmé é muito menos um epitáfio para o verso que um elogio ao verso livre, no que este tem de atualidade (de “crise”) e de capacidade de mobilizar a tradição. O fundamental é o debate sobre o verso tradicional e o novo; e não a morte de um para o nascimento de outro.

Como já dito anteriormente, não há nenhuma menção por Mallarmé que permita o propósito de finalização da tradição poética ou da versificação pela poesia visual. Este questionamento do fim do verso é um ponto de vista das vanguardas. Há no poeta francês uma reformulação do verso, há a ideia de esgotamento, para assim, um recomeço. Para Siscar, a visão de substituição tende a simplificar ao extremo a leitura de Mallarmé, tanto em *Crise de vers* quanto em *Un coup de dés*, como simplificar a relevância da poesia concreta. O abalo concretista não quis a morte do verso, mas a discussão de sua natureza. A poesia concreta teve a necessidade da ideia de esgotamento do verso, em certo momento, para comprovar a relevância crítica de sua exaltação no visual. Todavia, não se deve esquecer que o abalo concretista nunca desvalorizou a escrita em verso na produção poética brasileira. Para Siscar (2010, p. 106), a ideia dessa superação do verso pela poesia concreta foi mais uma interpretação teórico-crítica que um fato poético que dizia respeito, é preciso ressaltar, a uma visão geral da poesia – verbivocovisual, e não exclusivamente ao suporte visual.

Os textos de Mallarmé diferem-se quanto à intenção destruidora das vanguardas do começo do século XX, que almejam ferozmente uma ruptura, um corte com a tradição. Posicionando o verso como fonte de todo o debate sobre a própria crise, “é a operação delicada, meditada e crítica do corte (ou da cesura)” (SISCAR, 2010, p. 109) definida como posicionamento sobre o presente da poesia, não somente de uma circunstância técnica, como também histórica e cultural. Dessa forma, a discussão a respeito da versificação, em Mallarmé, nada tem de tão grandioso quanto ao formalismo imposto a ela. O verso é um prodígio para a vida moderna no sentido pelo qual ele está mergulhado na crise e diz sobre a crise. A operação histórica mallarmeana vai de contraponto à visão

das vanguardas: “não a de romper com o verso, mas a de estender a questão do verso, não diria para outros ‘sistemas semióticos’, mas para toda organização de sentido, baseada na reflexão sobre o ‘interregno’, a hesitação, o ‘entredois’” (SISCAR, 2010, p. 112). A crise não é delito, nem o verso um defunto.

Portanto, essa crise, da qual colocamos em vigor, não é uma operação de término do verso. Estabelece, assim, um método de se pensar o estado de poesia. O sintoma dessa crise resulta na pungência de novas estratégias versificatórias. Não há morte do verso, pois não há além do verso. Não se pode afirmar um regresso a ele, porque em tempo algum nos livramos dele. Não há volta ao verso. O verso, do latim *versus*, já designa retorno. Desse modo, não há nada além do verso em poesia. O procurado nesse além do verso, compreendido como um adiante da tradição, é historicamente concernente ao universo das vanguardas do século passado, que, inclusive, não se relacionavam de forma amigável com Mallarmé, já que a visualidade, a sintaxe da prosa, a poesia falada, o ambiente hipertextual ou vebivocovisual, os diversos diálogos com outras artes, são opções de realização poética, mas não significam – nem histórica nem teoricamente – uma saída da versificação, como argumenta Siscar (2010, p. 113).

A poesia, no sentido argumentador ao presente que a modernidade lhe dá, não é uma ligação para algo adiante, como o futuro. Ela constantemente se apresenta em tensão, não há como demonstrar de maneira precisa, pois ela sempre se mostra em um lugar de crise. É por, justamente, catalisar a incerteza, sem determinar caminhos certos ou errados, que a poesia é e está. Não é por indicar ou mostrar aquilo que falta, “mas por transformar-se no terreno ou no interregno dessa falta. Talvez a poesia seja aquilo que falta” (SISCAR, 2010, p. 116).

Subcapítulo 1.2 – Literatura Pós-moderna ou Contemporânea?

De acordo com Ítalo Moriconi (2004, n.p.), em seu ensaio *A problemática da pós-modernidade na literatura brasileira*, há um momento em que o modernismo já não pode mais ser completado, de modo que a repetição de traços modernistas (prefixo *pós* como continuação) passa a dar-se num espaço fora, propício a deslocamentos (prefixo *pós* como descontinuidade). Apenas na década de 80 tomou corpo entre nós o debate em torno de

“pós-moderno” e “pós-modernismo”, como reflexo de uma onda internacional. Por seu turno, o debate internacional sobre “pós-modernidade” foi motivado pela publicação de livros de impacto sobre o assunto nas áreas de arquitetura e da filosofia.

Linda Hutcheon em *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção* pondera que a nova história literária não é uma mera “tentativa de preservar e transmitir um cânone ou uma tradição de pensamento; ela mantém uma relação problemática e questionadora com a história e a crítica literária” (1991, p. 125). Para a escritora, o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia. Moriconi (2006, n. p.) ressalta ainda que na história da arte o prefixo “pós” indica usualmente um período ainda dominado por certa estética totalizadora que, no entanto, começa a sofrer o assédio de estéticas contrárias, derivadas e desviantes em relação ao léxico dominante. O pós-modernismo, logo, configura-se como um conjunto aberto de traços heterogêneos.

A poesia marginal dos anos 70 se caracterizou como um movimento de comportamentos iconoclásticos ao Modernismo canônico. Período que se evidenciou “como atitude de desafogo, mais do que como realização formal convincente, a nova poética exprime-se na lírica dita ‘marginal’, abertamente anárquica, satírica, paródica, de cadência coloquiais e, só aparentemente, antiliterárias” (BOSI, 2013, p. 522). A monumental presença do cânone era um fato que essa geração propensa a ideais e atitudes de contracultura e transgressão, teve que combater por meio da arte. Quanto à poesia concreta dos anos 50, os poetas se posicionavam abertamente com uma resposta antiexpressionista. “O Concretismo brasileiro afirmou-se como antítese à vertente intimista e estetizante dos anos de 40 e repropôs temas, formas e, não raro, atitudes peculiares ao Modernismo de 22 em sua fase mais polêmica e mais aderente às vanguardas europeias” (BOSI, 2013, p. 510). Os poetas concretos entendem levar às últimas consequências alguns processos estruturais que marcaram o futurismo (italiano e russo) e o dadaísmo. Em razão disso, o pós-modernismo, para Moriconi (2004, n.p.),

no seu conceito especificamente brasileiro, significa não apenas “depois do alto modernismo”, mas também um “depois da proposta concretista”. Em ambos os casos, esse “depois” vem combinando elementos de continuidade e descontinuidade em relação a essas duas estéticas dominantes, o modernismo canônico e o vanguardismo concretista”.

Pensar o contemporâneo é, antes de tudo, posicionar-se em uma condição de quebra e desligamento para pensar o mundo onde vivemos. Giorgio Agamben em sua obra *O que é contemporâneo e outros ensaios* (2009), parte da pergunta motriz “o que é ser contemporâneo”. Ao longo de todo seu texto, antes de qualquer definição ou caracterizações, o autor faz com que reflitamos melhor em outras duas: “de quem e do que somos contemporâneos?” (p. 57). A possível resposta é oriunda de Nietzsche. Para o filósofo, a contemporaneidade é uma condição intempestiva, ou seja, está inserida em uma relação de desconexão e dissociação com o tempo presente. Apenas os indivíduos que estão afastados de seu tempo – porém não de uma maneira nostálgica – assimilam a sua especificidade. Então, aquele que se identifica perfeitamente com seu tempo, que em todos os aspectos coincide de forma plena, não é considerado contemporâneo.

Para Agamben, contemporâneo, em uma primeira definição, é aquele que se incomoda, de alguma forma, com o tempo que lhe foi entregue, já que se não há um desconforto, não há questões, não é possível vê-la; dessa forma, a contemporaneidade é despercebida. É importante que o sujeito seja “inatural” (2009, p. 58), pois é exatamente por meio desse deslocamento que ele é capaz, mais do que outros, de perceber e entender seu tempo. “A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo a que este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (2009, p. 59).

Não é objetivo desse estudo instituir características pós-modernas ou contemporâneas da poética brasileira, nem dizer qual obra ou autor é considerado como tal, mas sim reconhecer que a crise ocasionou uma mudança quanto à produção poética nacional de algumas décadas para cá, como será argumentado a seguir. A própria ausência de definição e a tensão entre pós-modernidade e contemporaneidade, em relação à poesia brasileira é herança de um estado de crise de verso. Aqui, nos posicionamos com a perspectiva do contemporâneo e a sua relação com a Literatura (argumentos que serão aprofundados no terceiro capítulo). É indispensável o questionamento: então, qual é o estado atual da poesia nacional? A poesia brasileira contemporânea, diferentemente das décadas que a procederam, insere-se em um contexto de ausência de um projeto coletivo, ou seja, não há forças mestras para a escrita de textos poéticos hoje; essa lacuna de modelos literários é procedente dos anos 80. A partir desta década, existe um recuo às questões dos movimentos literários antecedentes e a construção poética é bem mais

particular. Uma poesia cujas as direções se apoiam na pluralidade de novas interpretações, caracterizada por uma manifestação emocional dos poetas.

Celia Pedrosa (2008), em seu ensaio *Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum)*, discute que a Literatura continua a existir hoje num campo cultural diverso e precário de conceitos estabelecidos, como uma prática diferenciada, “assediada pela constante flutuação de suas fronteiras e pelo esvaziamento de seus dispositivos tradicionais” (2008, p. 41). A autora vincula essa fragilidade (ou afastamento) de tradicionais inerências modernas às categorias de pluralidade e mediania. Há assim sintomas de uma democratização de uma cultura pós-moderna, segundo ela, imunes às hierarquias e exclusões próprias ao moderno. Porém, essa democratização revela-se problemática, em razão de valor uniformizador do capital e do lucro que leva ao liberalismo de mercado, que acaba por regradar tanto quanto os padrões estéticos modernos. Contudo, a diferença está em “um critério de catalogação de presenças plenamente constituídas” (2008, p. 42), que atualizam a compreensão moderna de subjetividade e de autonomia.

É por meio da problematização dessas duas perspectivas: pluralidade e mediania, que Pedrosa associa os termos à crise, no que se refere à poesia brasileira no sentido da contemporaneidade; e são os anos 70 do século passado que dão início a essa conjunção. As revistas de poesia proliferaram com a intenção de dissolver a importância da autoria individual. Mas, esses e outros dispositivos de vida literária – *happenings, performances*, etc. – procuraram além de uma tentativa de experiência coletiva de subjetivação, uma forma informe de movimento sem manifestos. Essa forma informe, positiva ou não, contribuía para a divulgação dessa poesia para fora do círculo editorial de mercado e para o acesso de um público não especializado, provocando, desse modo, um esvaziamento de padrões convencionais de estética individual ou grupal.

A produção literária brasileira não estagnou. As vozes independentes que, às margens de uma poesia envolta por uma forte presença de linhas mestres, se veem obrigadas a criarem seu próprio mito como repertório de uma memória individual, carregada de particularidades. Evidentemente, a suposta “retração” das questões poético-políticas coletivas não resulta necessariamente em um empobrecimento da poesia, como evidencia Marcos Siscar (2010, p. 150). O fato de não haver uma série literária a ser seguida não significa que poesia brasileira esteve e/ou está fadada à mediocridade ou, pior, ao fim. É errôneo dizer que ocorreu uma perda por carecermos de propriedades bem

delimitadas para se escrever textos poéticos; deve-se salientar uma transformação decorrente da diversidade e de multiplicidade típicas do presente:

Essa tese de fundo sobre a ausência de significação própria dos acontecimentos é o sintoma de um mal-estar teórico que consiste em uma indecisão quanto à natureza e à situação da poesia contemporânea, tanto mais que essa indecisão se constitui como um sentimento compartilhado e explica, em parte, o interesse pelas antologias e pelas resenhas periódicas sobre a “situação” da poesia (SISCAR, 2010, p. 152).

É evidente a procura por uma definição ou características do estado pelo qual se encontra a poesia brasileira contemporânea, contudo, essa ausência de determinação é a própria matéria que a constitui, o que é compreensivo, pois ela responde ao caráter de fragmentação do mundo e do homem hoje. Opiniões a respeito de um empobrecimento da poesia brasileira após o fim das vanguardas são constantemente realçadas em razão de um advento do pós-modernismo. A mercantilização dos espaços de discussão, a midiaticização da subjetividade, o espírito do autoelogio e a falta de projeto cultural conviveriam com uma paradoxal vitalidade quantitativa, salienta Fábio de Souza Andrade (2005, n.p.) a respeito da nossa possível pobreza poética. Importante é não diminuir a produção literária dos poetas por não estarem inseridos num contexto de resistência política e cultural, “no entanto, como se sabe, as situações instáveis (historicamente, poeticamente) são lugares onde a poesia costuma manifestar-se e onde, de todo modo, melhor se manifesta o sentido da sua ligação com o contemporâneo” (SISCAR, 2010, p. 153).

Após o acontecimento do Modernismo em nosso país e toda a revolução não somente literária presenciada, a espera, talvez, seja por quem escreva poesia atualmente esteja à altura da herança poética marcada desde a década de 20, pois àquela época havia uma grandiosidade de padrões a serem quebrados. E hoje? Essa monumentalização dos poetas do passado, especialmente, os pertencentes ao Modernismo, faz com que os poetas contemporâneos figurem à sombra daqueles. É como se a poesia hoje devesse explicar sua existência para poder falar e ser, como se para poder estar viva, tivesse a obrigação de se explicar perante o tamanho das argumentações que a precederam. A poesia precisa dizer a que vem? Necessita formalizar parâmetros para sobreviver à hodiernidade? Ela possui espaço? Essas indagações são reflexos de uma crise em que ela se depara desde o final do século XIX.

A época proporciona, tendo em vista o avanço do mercado editorial, a descoberta de autores em plena atividade literária há tempos, que antes eram desconhecidos do grande público, cujas atividades se afastam, de certo modo, das referências tradicionais da poesia brasileira. À poesia brasileira contemporânea é cobrada uma resposta às expectativas da poesia antecessora. Assim, abre-se a discussão para a questão do contemporâneo. Pedrosa (2008, p. 49) ressalta que pensar a poesia como um procedimento e acontecimento transitivos, rumo ao plural e ao comum, que assim solicitam e colocam em crise, parece ser a forma mais ativa de atualmente lidar com clichês hegemônicos ou contra-hegemônicos da vida cultural e literária. Dessa forma, são simbólicos o esgotamento dos paradigmas de um período e do entendimento de uma recente multiplicidade.

O fato indubitável é que existe uma ampla liberdade para as questões geradas pelos poetas. A voz poética contemporânea recusa as determinações da palavra, deseja-a antes do nome, anterior ao ato de nomear, que a torna corriqueira pelo costume surrado de se colar o significado ao significante em busca de segurança e repouso, como reflete Blanchot. O que ela busca nessa linguagem poética é o caos da palavra em estado de poesia, “a linguagem do escritor, mesmo revolucionária, não é a linguagem do comando. Ele não comanda, ele apresenta, e não apresenta tornando presente o que mostra, mas mostrando-o atrás de tudo, como o sentido e a ausência desse tudo.” (BLANCHOT, p. 306, 1997).

Sim, há poetas produzindo, expondo livremente a sua poesia, ausentes de uma tendência política radical somada à maneira particular de matérias poéticas singulares, “fazendo a prova da diversidade e da multiplicidade típicas de uma ‘presentidade’ geral, esquema que encontra eco na compreensão que alguns poetas têm da situação atual” (SISCAR, 2010. p. 151). Houve um período, no qual não seria possível afirmar o que presenciamos hoje: um deslocamento de critérios e de normas, pelo qual um poeta pode ser categorizado como pertencente à uma tradição de uma escola literária. Havia uma normalidade de intenção e moral. Possivelmente, os próprios valores do Modernismo que se retiraram de um protagonismo por não darem mais conta dos múltiplos sentidos a que o mundo se abre hoje. Modelos autoritários não são mais obedecidos no fazer poético atual. Os poetas se destacam por sua linguagem instintiva em um propósito de resistência ao cerimonial literário, esse é o caso do nosso grande poeta mato-grossense Manoel Wenceslau Leite de Barros, que em face a um quadro de aceleração da nossa sociedade,

evidencia um contraste com uma coerência vigorosa e serena da palavra, nascida por um contato íntimo com a natureza e com a linguagem em um espanto de criação particular. Como ele mesmo a respeito de seu trabalho poético escreve na *Entrada de Poesia Completa*: “Sei que meus desenhos verbais nada significam. Nada. Mas se o nada desaparecer a poesia acaba. Eu sei. Sobre o nada eu tenho profundidades” (2013, p. 7).

Criado no Pantanal, entre bichos do chão, pessoas humildes, aves, árvores e rios, afirma apreciar viver em lugares decadentes por gosto de estar entre pedras e lagartos. É porta-voz de um mundo que não é habitual aos cidadãos das metrópoles – o pantanal, local ancestral, onde os seres miúdos e os animais reinam, compondo um particular bestiário. Sua identificação com essa terra é íntima e profunda. Manoel de Barros tem uma vasta trajetória poética, iniciada em 1937, com a publicação de seu primeiro livro intitulado *Poemas Concebidos sem Pecado* e terminada, recentemente, em 2013, com sua última obra *A Turma*. Porém, por mais longo que seja o seu período produtivo, o poeta só se tornou amplamente conhecido na década de 90, com a publicação de uma reunião de seus poemas, *Gramática Expositiva do Chão: poesia quase toda*. É considerado um poeta contemporâneo, porque mesmo que sua produção literária tenha sido iniciada na década de 30, durante a chamada segunda geração Modernista, assim como de tantos outros escritores: Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meirelles, Vinícius de Moraes, Murilo Mendes, etc, - Manoel de Barros só foi recebido pelo público e pela crítica literária muitas décadas depois. Então, sua obra poética só se tornou possível em um estado de coisas contemporâneo, como ressalta Marcos Siscar (2010, p. 160). O poeta geralmente é posto como concernente à Geração de 45, por ter publicado duas obras neste período: *Face Imóvel*, de 1942 e *Poesias* de 1947 – poemas, inclusive, distantes da produção do final da década de 60 a 2013. A respeito dessa colocação ele responde:

Acho que não pertencço à geração de 45 senão cronologicamente. Não sofri aquelas reações de retesar os versos frouxos ou endireitar as sintaxes tortas. A mim não me beliscava a volta ao soneto. Achava e acho que não é hora de reconstrução. Sou mais a palavra arrombada a ponto de escombros. Sou mais a palavra a ponto de entulho ou traste. [...] Agora a nossa realidade se desmorona. Despencam-se deuses, valores, paredes... Estamos entre ruínas. A nós, poetas destes tempos, cabe falar dos morcegos que voam por dentro dessas ruínas. Dos restos humanos fazendo discursos sozinhos nas ruas. A nós cabe falar do lixo sobrado e dos rios podres que correm dentro de nós e das casas. Aos poetas do futuro caberá a reconstrução. Porém a nós – a nós, sem dúvida – resta falar dos fragmentos, do homem fragmentado, que perdendo suas crenças, perdeu sua unidade interior (MÜLLER, 2010, p. 42 – 43)¹

¹ Uma das várias entrevistas de Manoel de Barros organizadas por Adalberto Müller (2010) em *Encontros: Manoel de Barros*. Este livro resulta de uma seleção de entrevistas, as quais foram submetidas a alguns

Ainda sobre o não pertencimento cronológico do poeta a uma geração modernista, revela-se importante ressaltar a presença de Manoel de Barros na antologia organizada por Fernando Ferreira de Loanda, no ano de 1951, com o título de *Panorama da Nova Poesia Brasileira*. Com o intuito de instaurar um novo estado poético, a coletânea reuniu 24 poetas que haviam publicado livros durante a década de 40 ou que ainda lançariam suas obras na década de 50. Os escritores propuseram “um novo caminho fora dos limites do modernismo” (1951, p. 7), com esse teor polêmico de ruptura aos traços dos primeiros modernistas; foi “essa labareda” (Ibid., p. 7) que eles pretenderam mostrar e alimentar. Essa busca pelo original, proposta pela organização, que vai além do Modernismo das décadas anteriores, foi realmente insólita? Como o nosso poeta se insere nisso? Se adaptou à proposta de maneira homogênea ou, desde aí, já marcou uma poética particular? Ele nos é apresentado assim:

É de Corumbá, Mato Grosso. Nasceu em dezembro de 1916 e veio para o Rio de Janeiro em 1929, onde cursou o ginásio e Faculdade de Direito. É, hoje, advogado e comerciante. Estreou em 1941 com *Face Imóvel*. Os poemas que aqui inserimos fazem parte dos livros inéditos: *Cabeludinho* e *Novos Poemas*. (DE LOANDA, 1951, p. 54)

Há, primeiramente, um equívoco quanto à estreia de Manoel de Barros na poesia. Seu primeiro livro, como sabemos, foi publicado em 1937. Contudo, podemos compreender a natureza desse engano, já que essa obra foi impressa manualmente por dois amigos do poeta com uma singela tiragem de 20 exemplares e mais um que ficou com ele. Logo, não houve um amplo conhecimento pelo público literário. Em seguida, uma questão: os dois livros aos quais Fernando de Loanda se refere: *Cabeludinho* e *Novos Poemas* não estão incluídos em edição de *Poesia Completa*. “Cabeludinho” é também o nome do poema inaugural do poeta e, pela leitura dos poemas que estão na coletânea, constatamos a presença de vários deles em *Poesias*, de 1947, o restante não é encontrado em nenhuma outra obra. Acreditamos que houve uma mudança nos nomes dos livros ou que não foram lançados.

cortes e à reelaboração de algumas frases iniciais, de modo que pudessem ser lidas como fragmentos ensaísticos. O certo é que o nosso poeta as utiliza como pretexto para fazer poesia, “gostaria que uma entrevista fosse também um texto poético” (2010, p. 93). É ao mesmo tempo gênero literário e laboratório de criação, pois os dois se confundem. Elas são nomeadas de “conversas por escrito”, uma vez que o poeta sempre fez questão de responder por escrito as perguntas, já que, para ele, a palavra falada não o recolhe: “O jeito que tenho de me ser não é falando; mas escrevendo” (2010, p. 15).

Manoel de Barros, em alguns poemas, se aproxima da perspectiva poética dos demais poetas. Para Bosi (2013, p. 497), essa reelaboração de ritmos antigos e a maior disciplina formal nada continham, porém, de polêmico em relação ao verso livre modernista, mesmo porque as conquistas de 22 já estavam incorporadas a práxis literária de um Drummond, de um Murilo, de um Jorge de Lima. Há uma volta, sistemática ou não, a metros e formas fixas clássicas, como: soneto, ode, elegia, etc. A métrica tradicional é presente em sua poética em:

Ode Vingativa

Ela me encontrará pacífico, desvendável
vendável, venal e de automóvel.

Ela me encontrará grave, sem mistérios, duro,
sério, claro como o sol sobre o muro.

Ela me encontrará bruto, burguês, imoral
capaz de defendê-la, de ofendê-la e perdoá-la;
capaz de morrer por ela (ou então de matá-la)
sem deixar bilhete literário no jornal.

Ela me encontrará sadio, apolítico, antiapocalíptico,
anticristão e talvez campeão de xadrez.

Ela me encontrará forte, primitivo, animal
como planta, cavalo, como água mineral.

(1951, p. 54)

Viagem Marítima

Rude vento noturno arrebatou-me
para longe da terra nu e impuro.
Perdi as mãos e em meio ao oceano escuro
em desespero o vento abandonou-me.

Perdido, rosto de água e solidão,
adornei-me de mar e de desertos.
Meu paletó de azuis rasgões abertos

esconde amanhecer e maldição...

Um deserto menino me acompanha
na viagem (que flores deste caos!)
e em rosa e sol me enforca e já me banha.

Dei às praias do sonho: a alam ferida,
as mãos envenenadas de ternura
e um buquê de carnes corrompidas.

(1951, p. 55)

Em outros poemas, concebemos um distanciamento temático do poeta em relação aos outros escritores. Há a tênue aproximação do que será escrito por ele nas obras posteriores, como *Gramática Expositiva do Chão*², de 1966 e *Matéria de Poesia*, de 1970. A estranheza manuelina ressignificou a própria proposta do *Panorama*, com a presença do ínfimo, de uma relação particular com a natureza e do escuro – argumentos que serão mais profundamente discutidos nos capítulos subsequentes –:

O Cogumelo
Apesar da lógica existo.
Cosido às paredes de meu corpo
(Repolga no cepo)
com olho e mãos.

Alguém carcome meu olho.

Eu abasteço as pedras.

² A respeito dos seus primeiros livros, Manoel de Barros declara: “*poemas concebidos sem pecado*, meu primeiro livro, foi impresso em máquina manual por dois amigos meus que tiraram 20 exemplares e mais um que ficou comigo. Acho o livro melhor, também do ponto de vista da linguagem. Eu sabia da importância da palavra. Sempre tive uma vigilância linguística. *Face imóvel*, editado pela Século XX, do Rio, é meio engajado na política. Eu não gosto desse livro. Eu não penso que poesia deve ser engajada. *Poesias* é um livro de experiências... me parece que estava procurando liberdade de expressão. Não desgosto dele. *Compêndio para uso dos pássaros* publiquei em 1960. Depois vem *Gramática expositiva do chão*, de 1966. O título é engraçado. E chamaria de *gag* linguística... de repente me apareceu. Ele me escolhe, me completa. Todo verso tem a ver comigo. Não tendo a ver comigo, não me satisfaz” (MÜLLER, 2010, p. 90). Notamos que, a partir da publicação de *Gramática*, a produção do poeta se afasta das primeiras obras, no que se refere a métricas clássicas, há o uso excessivo de versos livres; emerge vigorosamente uma poética da palavra a ponto de traste, que perpassa por todas as suas obras até a última, em 2013.

Recebo suas emanações físicas.

Elas me pastam.

Me desnudam.

Eu as nutro

como um vegetal.

(1951, p. 58)

Era preciso deixar cair um misticismo obscuro sobre as coisas. (1951, p. 58)

A noite o usava como um sino (1951, p. 58)

Meus ombros emigram de mim para os pássaros. (1951, p. 59)

Bosi (2013) caracteriza essa união de poetas como Geração de 45. Para o crítico, a atuação do grupo foi bivalente, negativa, enquanto subestimava o que o Modernismo trouxera de liberação e enriquecimento à cultura nacional; positiva, enquanto repropunha alguns problemas importantes de poesia que nos decênios seguintes iriam receber soluções díspares, mas, de qualquer modo, mais conscientes do que nos tempos agitados do irracionalismo de 22. O valor de *Panorama* é relevante, pois documenta o momento poético entre as décadas de 40 e 50, o que lhe conferia também um estado ambíguo que perpassava por um tradicionalismo e pela modernidade. Mesmo com a presença de nosso poeta nesse livro e sua adequação à proposta de geração em certos poemas, a estranheza de sua poesia revelou uma particularidade com o trato com a linguagem, que, em um estado contemporâneo foi abraçado: “Não sei se sou parte de uma tradição na literatura brasileira. Eu criei um estilo próprio. Já me chamaram de poeta da geração de 45, mas não aceito isso. Eles queriam tomar a linguagem uma coisa imaculada. Sou um estuprador da gramática” (MÜLLER, 2010, p. 139).

Para Manoel de Barros, é dever dos poetas de hoje falar de tudo que sobrou das ruínas e está nutrido de cinzas. Pois, o que enriquece o artista é a incompletude. A poesia manoelina é uma catação de eus perdidos e ofendidos: trastes. Ao recorrer à fragmentação, utiliza-a para assimilar e modificar legados do passado, além de procurar responder a desafios de seu próprio tempo e dialogar com a herança da fragmentação modernista. As situações instáveis, como o desmoronamento citado pelo poeta, é o lugar onde a poesia costuma manifestar-se e melhor expressa sua ligação com o contemporâneo: “Aos poetas do futuro caberá a reconstrução. Porém a nós – a nós, sem

dúvida – resta falar dos fragmentos, do homem fragmentado, que perdendo suas crenças, perdeu sua unidade interior”.

A repercussão da poesia manoelina só obteve primazia com o declínio dos modelos poéticos dos anos 1960 e 1970, “em razão dos ecos muito heterogêneos com a tradição, sem relação precisa com as circunstâncias do Modernismo brasileiro e os problemas poéticos da época precedente” (SISCAR, 2010, p. 160). A poética manoelina encontrou seu auge com o desmoronamento de tradicionais formas de leitura, assim, o poeta pode dar voz como matéria de poesia ao insignificante, aos elementos mais inúteis, aos restos da sociedade: “O que é bom para o lixo, é bom para a poesia” (*Matéria de Poesia*, p. 137).

A crise apontada por Mallarmé, diz Siscar, é antes “um modo de nomear um estado de poesia” (2010, p. 113), indo para além das contingências de época. E, longe de decretar a morte do verso, em *Crise de verso* tratava-se de destrinchar a sua natureza mais profunda: “o verso está em toda parte da língua onde haja ritmo”, no dizer de Mallarmé. Embora os aspectos peculiares da poesia de Manoel de Barros mantenham elementos estruturais que refletem o pensamento que sustenta a lírica moderna, o poeta situa-se num espaço único, num caminho que ele não compartilha com outros autores contemporâneos. Na incessante da ruptura de sentidos, a linguagem manoelina tornou-se a cada livro mais transgressora às normas da língua, promovendo o deslocamento dos sentidos usuais das palavras, à margem de padrões convencionais: deve-se arejá-las, como se refere o poeta aos novos significados dados a elas.

Portanto, a partir da crise de verso, a poesia contemporânea tornou-se livre tanto em aspectos temáticos quanto estruturais. E, quem sabe, nisso tudo o que importe de fato seja esta indecisão da forma, esta que vemos ao passar os olhos na trajetória em curso de Manoel de Barros: a potência que a poesia tem de encarnar o instável, o frágil, o corpo em estado – contínuo, ininterrupto – de mudança, o inacabado.

Subcapítulo 1.3 – O saber que tem força de fontes

De Mallarmé ao Concretismo brasileiro, e bem além deles, à poesia é verificada uma irrefutável e complicada transformação, abundante em rupturas e deslocamentos,

acompanhada dos pontos de vista históricos. Como vimos, o argumento da crise constitui a visão moderna poética, que a contemporaneidade (ou denominação alternativa pós-modernidade) abraçou. O discurso poético não somente compreende esse embate da crise, como também, o dramatiza. A crise como discurso não significa definhamento, mas o posicionamento da poesia desde o século XIX até hoje. Por meio da fragmentação da linguagem alcançada por Mallarmé, instaurou-se uma crise de verso, com isso, uma liberdade de criação poética que incide na construção literária manoelina.

Na poesia de Manoel de Barros, a perspectiva primitivista se faz presente por meio do uso veemente de elementos naturais, sobretudo, os insignificantes ao lado de uma sintaxe que gera o “delírio do verbo”. A respeito disso, confessa o poeta: “O que posso adiantar é que tenho uma fascinação irresistível pelo primitivo. Nasci e vivo encostado à natureza. Depois viajei vendo as coisas criadas pelo homem. Minha linguagem se equilibra nessas fontes. Sou por isso Proust e sapo. Ou vice-versa” (MÜLLER, 2010, p. 137). A partir desse delírio, que o próprio poeta declara a respeito de sua poesia, talvez atribuir uma interpretação à essa poética seja querer pegar com as mãos aquilo que tende a se livrar de nós: a própria poesia dele. Porém, ao mesmo tempo é o que temos de mais propínquo, logo, há uma provocação contraditória. Para o poeta, o conhecimento de tipo acadêmico, baseado em livros, não é inerente à poesia, já que não escreve para comunicar alguma coisa, e a ignorância, como condição essencial, faz um bom poema, pois é um ensino.

Alberto Pucheu (2001), em seu ensaio *Do esbarro entre poesia e pensamento: uma aproximação à poética de Manoel de Barros*, questiona que um dos grandes perigos para quem trabalha com poesia é geralmente “esquartejar os poemas”, no sentido de que, ao ler e ter de analisar o texto, o crítico já se encontra cheio de conceitos batidos, assim “tornando estéril o que era vitalizado” (2001, p. 7). Tal risco é ainda superior quando o poeta a ser estudado estabelece uma “pequena” advertência (1980, p. 163):

(...)

- Difícil de entender, me dizem, é sua poesia, o senhor concorda?

- Para entender nós temos dois caminhos: o da sensibilidade que é o entendimento do corpo; e o da inteligência que é o entendimento do espírito.

Eu escrevo com o corpo

Poesia não é para compreender mas para incorporar

Entender é parede: procure ser árvore.

(...)

Poemas como esse, nesse caso, fragmento de um, buscam distanciar a crítica literária especialmente no que diz respeito a um fechamento analítico ou categorização poética. Esse afastamento é característico de sua criação. Não há a intenção de ser entendido, pois há a perspectiva de uma *escuraleza*. Análise remete a ação laboratorial, dessa forma, possui o intuito de *desescurecer* a fonte, a matéria de poesia, perdendo seus arcanos: “o crítico, visto por esta ótica como enfraquecedor de algo que o poeta guarda” (PUCHEU, 2001, p. 8). Para Manoel de Barros, ao poeta faz bem *desexplicar*; o poema deve dizer nada.

Nesse estudo será atribuída a descrição que Pucheu estabelece a Manoel de Barros: poeta-pensador, visto que, além questionar a própria escrita da poesia, há em seus versos a questão da origem, como se dá a compreensão da natureza do mundo em diferentes perspectivas: *escuraleza* ou *escuro*, o nada e o silêncio, em um trabalho poético pensante. Ao por em diálogo poesia e origem, o nosso poeta parte da captura daquilo que originou todas as coisas, o princípio delas.

A primeira perspectiva inerente à poesia manoelina é a da *escuraleza* (ou *escuro*), ou, em outras palavras, como a origem é resguardada em cada poema. Antes é preciso frisar que essa interpretação não se dará com o propósito de descaracterização da *escuraleza* a ponto de clareá-la, trabalho que seria voltado para análise. Não há a premência de esclarecimentos dela, pois estaríamos retirando o caráter poético que possui, mas de atravessá-la, para que, neste caminho, ela possa ser percebida tal qual é (PUCHEU, 2001, p. 10). A poesia de Manoel de Barros é um percurso pelo obscuro:

Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores.³

Nesse fragmento de um poema em prosa intitulado “Manoel por Manoel”, o poeta revela sem vergonha, sem medo, que “o escuro me ilumina”. Esse paradoxo, como ele

³ BARROS, Manoel de. II. Martha Medeiros. *Memórias Inventadas – A infância*. São Paulo: Planeta, 2003, p. 1

mesmo denomina, o ajuda a construir a sua poesia. Não é o claro que o ilumina, logo, o óbvio; é justamente dessa contradição que emerge sua fonte poética em uma comunhão com a natureza. É no escuro (e suas derivações) que se sustenta o trabalho do poeta, atravessando-o (PUCHEU, 2001, p. 10). Após a leitura das obras selecionadas para o estudo, foram encontradas, além de majoritariamente o próprio termo “escuro”, diversas derivações dele: cinzas, sombras, ruínas, obscuro e escurecido/escurecimento (diretamente relacionados a escuro).

Quando o escuro está associado a cinzas, ruínas e sombras, revela-se uma comunhão com o homem:

... cinzas o penetravam como pregos em pneus (1970, p. 143)

... Andava puídos de sombras (1970, p. 144)

Em suas ruínas

Homizia sapos

Formigas carregam suas latas

Devaneiam palavras. (1989, p. 230)

Em outros poemas, o termo está unido ao poeta:

Escrever nem uma coisa

Nem outra –

A fim de dizer todas –

Ou, pelo menos, nenhuma.

Assim,

Ao poeta faz bem

Desexplicar

Tanto quanto escurecer acende os vaga-lumes. (1989, p. 242)

Sou o passado obscuro destas águas? (1993, p. 282)

Aceito no meu fado o escurecer. (1993, p. 285)

O escuro enfraquece meu olho. (1993, p. 285)

O infinito do escuro me perena. (1993, p. 286)

Só o obscuro me cintila. (1996, p. 306)

Tinha a voz encostada no escuro. (1996, p. 325)

Sairá entorpecido e escuro. (1996, p. 333)

Palavra de artista tem que escorrer substantivo escuro dele. (1996, p. 333)

A noite como *outra* noite:

Tudo é noite no meu canto. (1996, p. 325)

Que noite é essa? Segundo Blanchot (2011, p. 177), há duas noites. Na noite tudo desaparece. Essa é a primeira noite. Daí o silêncio, a ausência, o repouso, revelam-se. Porém, quando tudo sumiu, o mesmo tudo aparece. Essa é a *outra* noite. Nela há o aparecimento de tudo que desapareceu. O diálogo com a poética de Manoel de Barros encontra-se exatamente nessa *outra* noite. A primeira noite é útil, reconforta, tem valor efetivo. Nela, os seres encontram a segurança e o descanso para encarar o dia e fruir da claridade do dia seguinte; enquanto o sono impera, as criaturas fazem da noite o espaço da afirmação. A profundidade da noite, da qual os seres não podem fugir, já que não adormecem, só se evidencia na *outra* noite. Ela não garante a verdade, mas não significa que mente, pois não há parâmetros de avaliação. Ela é a própria impossibilidade de fazer a noite uma dimensão de entendimento e clareza; tal obscuridade está muito presente no espaço poético do nosso poeta em uma caminhada em direção ao silêncio, visto que “aquele que pressente a aproximação da outra noite, pressente que se aproxima do âmago da noite, dessa noite especial que ele busca. E é ‘nesse instante’, sem dúvida, que ele se entrega ao não essencial e perde toda a possibilidade” (BLANCHOT, 2011, p. 184). Aquilo que mais nos ilumina é noturno. O *canto* manuelino faz dessa outra noite um trabalho, uma morada.

A *escureza* como origem também aparece nos versos de diferentes poemas citados abaixo:

Alfama é uma palavra escura e de olhos baixos.
Ela pode ser o germe de uma apagada existência.
Só trolhas e andarilhos poderão achá-las.
Palavras têm espessura várias: vou-lhes ao nu, ao fóssil,
ao ouro que trazem da boca do chão. (1989, p. 242)

Ser a voz do lagarto escurecido. (1996, p. 315)

Represente que o homem é um poço escuro. (1996, p. 318)

O beco é uma instituição que une o escuro do homem
com a indigência do lugar. (1996, p. 325)

Preciso de atingir a escuridão com clareza. (1998, p. 334)

Poeta-pensador é aquele que possui em sua poesia a *escureza* para a origem da poesia. É primordial saber que *escureza*, origem e poesia são, para a mesma, manifestação do real, salienta Pucheu (2001, p. 11), como é proferido na poesia manoelina e indicado em: “Represente que o homem é um poço escuro”. Essa percepção sucede em poetas que se sustentam próximos da origem, e estão sujeitos às denominações de “poetas-originários” ou “poetas-pensadores”, ou ainda, retirando a pesada carga metafísica, “poetas-filósofos” (PUCHEU, 2001, p. 11).

Manoel de Barros não deseja, em sua poesia, a clareza das palavras, a pobre instância das primeiras significações; ele almeja a origem delas em sua poética: “Palavras têm espessura várias: vou-lhes ao nu, ao fóssil, ao ouro que trazem da boca do chão”. Nesse poema a palavra “alfama” refere-se ao mais antigo bairro da cidade de Lisboa. No primeiro verso, ao definir que essa é uma palavra escura e de olhos baixos, há uma procura pela fonte, pela raiz da palavra, uma condução à direção, ao espaço onde a origem inicia de fato.

A partir dessa pergunta à origem presente na poesia de Manoel de Barros, também podemos estabelecer um paralelo com a prosa poética de Guimarães Rosa, que se pergunta sobre as coisas e seu “quem”, presente em um de seus contos. Um grande número de narrativas rosianas estão estabelecidas espacialmente, no que se pode intitular, em uma perspectiva ampla de sertão. “Cara de Bronze” é um dos mais célebres contos de

Rosa, no qual a narração se passa por meio da história de um rico fazendeiro que vive isolado em sua propriedade, cercado pelos seus vaqueiros, e somente por conta deles estabelece qualquer tipo de comunicação com o mundo. O tempo do conto se passa em um dia e em nenhum momento o leitor tem acesso à voz evidente da personagem. Há a presença de variadas formas de discurso que nos fazem descobrir a razão pela qual o fazendeiro se esconde: o pensamento de ter assassinado o próprio pai. Passados quarenta anos, soube que o pai havia caído de bêbado e não por ter sido atingido pela bala de seu revólver. Desse momento em diante, sua percepção sobre a vida muda. Solitário, à beira da morte, pede a Grivo, seu mais leal vaqueiro que vá à procura, em uma longa viagem, da essência da vida, o “quem das coisas” (ROSA, 1978, p. 101). Ele ansiava em receber de Grivo os relatos de seu tempo perdido ao ficar anos em uma auto exclusão, como se essas histórias que lhe seriam contadas fossem uma espécie de medicação em forma de palavra: “O Vaqueiro Sacramento: Há de ser alguma coisa de que o Velho carecia, por demais, antes de morrer. Os dias dele estão no fim-e-fim...” (ROSA, 1978, p. 82).

O aspecto a ser abordado é o da tematização do motivo da viagem de Grivo, já que se apresenta como demanda da palavra e da criação poética, como afirma Benedito Nunes (1976, p. 182). Grivo é a substanciação da palavra, pois é decifrador e codificador. Grivo em sua missão de ler a natureza, tenta recuperar a capacidade criadora da humanidade, assim como no verso de Manoel de Barros: O beco é uma instituição que une o escuro do homem com a indigência do lugar. É onde o escuro, aqui a essência do homem, encontra-se com a pobreza e ao mesmo tempo com a salvação, um lugar que cria pessoas (in)úteis, os filósofos de beco.

A partida de Grivo sintetiza a participação da carne e da terra, as duas naturezas - a humana e a natural, transitória e perene, “súmula da atividade poética, que abriu os espaços do sertão e os converteu na profusão do mundo natural e humano” (NUNES, 1976, p. 184). Em um outro verso de Manoel de Barros: “Minha voz tem um vício de fontes” (1996, p. 315) há um diálogo com o “quem das coisas” de Rosa. O que seria essa voz que possui um vício de fontes? É uma voz que ainda não foi, talvez, contaminada pelo impuro uso da língua cotidiana? Sim, porque a fonte é o lugar que resguarda a origem. Esse anseio de fonte, enunciado no poema, não é algo semelhante a um purismo ou algo parecido, mas ao princípio. O direcionamento do poeta não se concentra ao que já está revelado, mas a um cuidado e apreço às coisas não nominadas, como em um começo dos tempos. Grivo em sua jornada, pesquisa, persegue, rastreia as pegadas das

palavras, ou seja, a natureza das coisas, sua origem, a palavra pura, virgem, a ser encontrada num universo idílico, “à maneira de *Gênese* e do *Deuteronômio*” (NUNES, 1976, p. 184). Para Pucheu (2001, p. 11), é por meio do “quem das coisas” que Manoel de Barros poderia fundamentar seu trabalho, no que tem de mais vigoroso. Os dois poetas (sim, Rosa também) procuram a origem, a fonte das coisas, das palavras, que é a própria poesia, *precisam* (grifo nosso) atingir a escuridão com clareza.

O outro aspecto a que nos atentamos na poesia de Manoel de Barros é o *nada*. Sobre ele, o poeta em seu livro intitulado *Livro Sobre Nada* (1996), em *Pretexto* (1996, p. 303), enuncia o que o leitor pode esperar de um livro no qual o nada é o cerne da sua escrita, não havendo um desejo de explicar algo, somente o nada, o nada mesmo, “a formação de uma fala inicial com a qual serão afastadas as palavras que dizem alguma coisa” (BLANCHOT, 2013, p. 51). Dessa forma, questionando a origem:

O que eu gostaria de fazer é um livro sobre nada. Foi o que escreveu Flaubert a uma sua amiga em 1852. Li nas Cartas *exemplares* organizadas por Duda Machado. Ali se vê que o nada de Flaubert não seria o nada existencial, o nada metafísico. Ele queria o livro que não tem quase tema e se sustente só pelo estilo. Mas o nada de meu livro é nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc etc. O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora.

Vamos estabelecer duas características principais: *Ser-nada* e o *nadifúndio*, ambas discutem a respeito da origem da própria poesia. Ao perguntar-se, como já visto, o quem, essa indagação reflete não somente a *escureza*, como também o *nada*. Encontramos a presença do nada nos versos manoelinos sob várias perspectivas – além das duas já mencionadas.

Fica bem revelada aqui a proximidade entre o fazer poético e o aviso sonoro que dá espaço ao *vazio*:

O meu vazio é cheio de inerências. (1993, p. 283)

Ando muito completo de vazios. (1993, p. 286)

É tudo tão repleto de nadeiras. (1993, p. 287)

Esses vazios me restritam mais. (1993, p. 288)

Nascera engrandecido de nadezas. (1993, p. 293)

A maior riqueza do homem é a sua incompletude. (1998, p. 347)

Em outro momento, o termo está ligado ao próprio poeta e seu exercício poético:

Eu fiz o nada aparecer/Perder o nada é um empobrecimento. (1996, p. 318)

Há muitas maneiras sérias de dizer nada, mas só a poesia é verdadeira. (1996, p. 319)

Sempre que desejo contar alguma coisa, não faço nada; mas quando não desejo contar nada, faço poesia. (1996, p. 320)

Nesses três versos percebe-se o silente caminho do nada de Manoel de Barros. A palavra poética não somente provoca o vazio, ele está nela, por meio dela é possível alcançá-lo. Não é o ato de negação das coisas, mas de abri-las. A palavra não nega, mas consente, e se parece às vezes cúmplice do nada, esse “nada”, nada mais é do que a “plenitude invisível do universo”, cuja evidência cabe à palavra, como ressalta Blanchot (2013, p. 83).

A conjunção *Ser-nada* evidencia-se nos versos seguintes:

Um Livro o ensinou a não saber nada – agora já sabe. (1989, p. 226)

O nada o aperfeiçoa. (1989, p. 226)

Só sei o nada aumentado. (1993, p. 284)

O Padre falou ainda: Manoel, isso não é doença,
pode muito que carregue para o resto
da vida um certo gosto por nadas... (1993, p. 295)

Tentei descobrir na alma de Mário alguma coisa mais profunda do
que não saber nada sobre as coisas profundas.
Consegui não descobri. (1993, p. 324)

Pucheu (2011, p. 24) afirma que esse ser não é negado pelo não-ser, pelo nada, mas permanece em uma constante união. Para ele, o “não-ser”, o *nada*, passa a ganhar uma dimensão que se estabelece entre o seu não-palpável habitual e o palpável que está, semanticamente, ligado a livro em: *Um Livro o ensinou a não saber nada – agora já sabe*. Pela tradição metafísica, podemos compreender que desde o início foi tratado o “não-ser” como o outro isolado do “ser”, gerando uma alteridade entre esses opostos e com isso instaurando certas dicotomias muito presentes na maneira moderna de pensarmos. Pucheu (2001, p. 25) esclarece:

Quando o poeta diz Ser está dizendo conjuntamente nada, mantendo aberta uma dimensão do real que é inefável, inexplicável, inexprimível, insondável, mas que existe como tal. A realidade caracteriza-se enquanto ambiência disposta na impossibilidade de escolha entre o ser e não-ser: a tensão conjunta destas forças de impõe, insolucionavelmente, concomitantemente.

Ser-nada é abrir novos caminhos para o ser. Estamos hoje presos a uma representação da linguagem, na qual o não-saber é captado como algo negativo, porém na poesia é a grandeza do homem ao ser nada: “Eu pareço com nada parecido”. O homem crê estar no centro da realidade, a verdade sendo por ele propagada, ao *Ser-nada* ele se encontra na poesia, “porque, quando não existe nada, é o nada que não pode continuar a ser negado, que afirma, reafirma, declara o não ser como ser” (BLANCHOT, 2011, p. 115). Nosso poeta não se filia à metafísica, ele recoloca a questão do ser, buscando, na origem que se perpetua, a dinâmica latente do que não ganhou voz na história do pensamento, reforça Pucheu (2001, p. 27). Não é um nada existencial nem metafísico, é um sinal para o silêncio, paras as fontes.

O Lugar do nada, *nadifúndio*, apresenta-se da seguinte forma:

V
Eles enverdam jia nas auroras.
São viventes de ermo. Sujeitos
Que magnificam moscas - e que oram
Devante uma procissão de formigas...
São vezeiros de brenhas e gravanhas.
São donos de nadifúndios.
(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.
E nem mesmo ao que dizem os dicionários: coisa que não existe.
O nada destes nadifúndios existe e se escreve com letra minúscula.)
Se trata de um tratal.
(...)
(1989, p. 221-222)

“O nada destes nadifúndios não alude ao infinito menor de ninguém. Nem ao Néant de Sartre”, é evidente que há uma distância, como os próprios versos do poema revelam, do nada, para o filósofo Jean-Paul Sartre, e para o poeta Manoel de Barros. O nada para Sartre aparece ao homem quando este, em um comportamento questionador perante o ser, entra em uma relação com o mundo. Desta forma, Sartre explora a interrogação como primeiro procedimento, pois todas as vezes em que interrogamos o ser espera-se uma resposta dele. É na ação interrogativa que é concebida a primeira relação homem-mundo e a partir disso é que o homem consente que o mundo se desvele para ele respondendo positivamente ou negativamente. “Assim, a interrogação é uma ponte lançada entre dois não-seres: o não-ser do saber, no homem e a possibilidade de não-ser, no ser transcendente” (SARTRE, 2001, p. 45).

Foi por meio da busca de entender essa possibilidade de negação que o filósofo foi levado a se perguntar pela origem do nada. De acordo com Sartre (2001, 51), “o não-ser [nada] não vem às vezes pelo juízo da negação: ao contrário, é o juízo de negação que está condicionado e sustentado pelo não-ser [nada]”. O nada, na sua *nadificação*, encaminha-se especialmente a esse mundo de maneira a se instituir como negação desse, sendo o nada o que suporta a negação, é evidente que é “o homem, o ser pelo qual o nada vem ao mundo” (SARTRE, 2001, p. 67). Ou seja, o homem faz o nada aparecer no mundo. Esse pensamento contrasta com o do poema, pois o nada desses *nadifúndios* afirma-se como um *tratal*, dentro disso tudo, o inútil e o descartável desde o homem (com letra minúscula mesmo, referência ao verso) a objetos.

Nadifundío lembra diretamente o vocábulo latifúndio, grande extensão de terra em que, geralmente por não haver utilização, exploração ou cultivo, se praticam atividades com técnicas de baixa produtividade. Seria o *nadifúndio* uma enorme vastidão de nadas? Sim. Ele é o lugar *em que nadas*, lugar onde podemos ser *nada*. De forma dúbia, o espaço em que vivemos e em que nadamos, tanto no sentido de ser *nada* quanto de nadar. O *nada*, como revela o poema, não é um lugar ignorante a todo o restante do planeta. Sua essencial particularidade é a de existir mesmo sendo nada, é o lugar do nascimento das coisas e das palavras. Só por meio da linguagem o nada se manifesta e dá origem à poesia manoelina.

Cremos que a poética de Manoel de Barros se volta à origem, configurada pelo mesmo aspecto do real, seja ele a *escureza*, o *nada* e, agora, o *silêncio*. Além do significado comum pelo qual o definem, como ausência de qualquer ruído. Então, o que é esse silêncio? No meio de estrondos cotidianos, é difícil pararmos para silenciarmos, ainda mais improvável é pensarmos sobre o silêncio, já que não podemos vê-lo. Não há uma definição para ele, pois configura-se por um eterno questionar. Para Blanchot (2011, p. 29), o poema, em geral, parece vinculado a uma fala que não pode interromper-se porque ela não fala, ela é. O poema não é essa fala, é o começo, ela própria jamais começa, mas diz sempre de novo, recomeçando. Porém, o poeta é aquele que ouviu essa fala, tornando-se intérprete dela, o mediador, que lhe impôs silêncio pronunciando-a.

O vínculo entre poesia e *silêncio*, determinante na poética contemporânea, é feito de maneira tão pessoal pelo poeta mato-grossense que marca uma superação das utilizações comuns entre os outros poetas, afirma ainda Pucheu (2001, p. 28), como Mallarmé e os concretistas. Para o poeta francês, a presença do *silêncio* em seus versos se dava por meio da incorporação de espaços em branco, de modo distinguível da paragrafação e paginação tradicional. Intercala longos trechos complexos com parágrafos excessivamente pequenos com, por vezes, uma palavra solitária, o branco entre eles é singular e merece extrema cautela nas edições textuais. De acordo com Siscar (2010, p. 98), essa incorporação do silêncio não deixa de valer como interrupções mais longas na leitura: ela tem valor estilístico, sobretudo como um modo de marcar um intervalo (um espaçamento) do sentido.

No poema homônimo ao livro do poeta concretista Augusto de Campos, *Não*, o fluxo daquilo que não é ainda poesia vai reduzindo no interior de um quadro branco, inserido em um quadrado preto muito maior. Sobre esse silêncio Siscar (2010, p. 136)

ressalta que vai se fazendo dentro de uma moldura ameaçadora que sufoca a poesia. A associação é imediata entre essa dramatização visual e a ideia da poesia espremida nos guetos. Certamente, o *silêncio* presente na poética manoelina se distancia da de Mallarmé e de “todos *aqueles* [grifo nosso] participantes de uma modernidade vigorosamente plasmada pelo paideuma dos poetas-concretos” (PUCHEU, 2001, p. 29).

O *Silêncio* nos versos de Manoel de Barros é extremamente presente. Muito além de somente a palavra em si, mas em um entendimento por dentro das palavras, algo de imanente a elas. Porém, foi notada a aproximação do termo em certos grupos de interpretação:

Ação:

Na beira do rio o silêncio põe ovo. (1970, p. 143)

No ermo o silêncio encorpa-se. (1993, p. 285)

Os silêncios me praticam. (1998, p. 331)

Quando o silêncio que grita no meu olho não for mais escutado. Que hei de fazer? (1998, p. 346)

Quiétude:

Que o ensinavam a ser interior, como silêncio nos retratos. (1989, p. 221)

Pedras aprendem silêncio nele. (1989, p. 232)

A lua faz silêncio para os pássaros. (1993, p. 288)

União com a natureza:

Agora ele está pensando – no silêncio líquido com que as águas escurecem as pedras (1989, p. 242)

Silêncio a gerânios. (1989, p. 245)

Não tem altura o silêncio das pedras. (1993, p. 277)

Ao fazer vadiagem com letras posso ver quanto é branco o silêncio do orvalho.
(1998, p. 341)

Em outros poemas, o entendimento do *silêncio* é além da palavra em si:

Usar palavras que ainda não tenham idioma. (1993, p. 276)

Estou sem eternidades. (1993, p. 286)

De tudo haveria de ficar para nós um sentimento longínquo de coisa esquecida
na terra. (1996, p. 307)

Meu avô ampliava a solidão. (1996, p. 307)

Represente que o homem é um poço escuro. (1996, p. 318)

Tem mais presença em mim o que me falta. (1996, p. 319)

Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por aí a deformar. (1996, p.
324)

Os versos de Manoel de Barros se elevam e se organizam como uma potência silenciosa que dá forma e firmeza ao *silêncio* e pelo *silêncio*: “Usar palavras que ainda não tenham idioma”. Esse último aspecto estudado assim como o *nada* e a *escuridão*, para o nosso poeta, não são algo que se dispõe entre vocábulos ou um espaço em branco que exerce uma conformidade com a sonoridade na poesia, nem mesmo uma pausa espacial entre as palavras. *Silêncio*, assim como as outras perspectivas interpretadas, é a base para um percurso por meio da origem que é dirigido pelas façanhas das palavras: “Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por aí a deformar”.

O *silêncio*, para alguns, poderia ser melhor compreendido quando definido como o não-dito, o calado, o escondido, características de algo não condizente com a realidade, já que não podemos dar concretude a ele. Contudo, para Manoel de Barros, *silêncio* é a manifestação da linguagem: “não apenas à maneira de indicação de algo que permanece exterior a ela, mas trazendo-o em seu próprio dizer” (PUCHEU, 2001, p. 29). Para Blanchot (2011, p. 251), é o silêncio que conduz à palavra; o poema, devido ao silêncio, é o que fala também como poema e o que se mostra, como obra, sem deixar de permanecer

escondido. A poesia manuelina suscita o *silêncio* à categoria de linguagem. Sendo o verso uma atribuição da individualidade criadora, os poemas de Manoel de Barros podem ser entendidos como uma espécie de reconquista da origem, dos primórdios da própria poesia: “Acho que a gente deveria dar mais espaço para esse tipo de saber. O saber que tem força de fontes” (1998, p. 344).

Capítulo 2 – Os delírios verbais me *terapeutam*

Poesia para mim é a loucura das palavras, é o delírio verbal, a ressonância das letras e o ilogismo. Sempre achei que atrás da voz dos poetas moram crianças, bêbados, psicóticos. Sem eles a linguagem seria mesmal. Pra ver o mundo com poesia boto meu olho torto. Mas eu não entendo operar sem a consciência estética. Eu quero desentender-me com clareza. Prefiro escrever o desanormal.

(Manoel de Barros, 2010, p.105)

Subcapítulo 2.1 – Os *deslimites* das palavras

A linguagem literária se revela como uma força de desassossego, um rompimento. A escrita de Manoel de Barros é um exemplo dessa ruptura e fratura provocada pela linguagem, pois, é uma poesia que busca a origem da poesia, como foi discutido no subcapítulo anterior. Agora, nos deteremos na discussão da noção de *deslimite* em torno da palavra poética (não isoladamente apenas o termo em si) presente na poética manoelina, no qual o sentido ordinário das palavras é nocivo ao poema: “Não gosto de palavra acostuada” (1996, p. 322). Desse modo, à escrita do nosso poeta há uma irrefutável inquietação, além de certa tendência à negação da realidade, que se resguarda em uma lógica particular, porém, que, ao negar tudo aquilo que a circunda, acaba por negar nada. Como declara Blanchot em *A parte do fogo* (1997, p. 304):

O que pode um autor? Primeiro, tudo: ele está agrilhado, a escravidão o aprisiona, mas se ele encontrar, para escrever, alguns momentos de liberdade, ei-lo livre para criar um mundo sem escravo, um mundo onde o escravo, agora senhor, instala a nova lei; assim, escrevendo, o homem acorrentado obtém imediatamente a liberdade para ele e para o mundo; nega tudo o que ele é para se tornar tudo o que ele não é. Nesse sentido, sua obra é um ato prodigioso, a maior e a mais importante que existe. Mas olhemos mais de perto. Se se der imediatamente a liberdade que não tem, ele negligencia as verdadeiras condições de sua alforria, negligencia o que deve ser feito de real para que a ideia abstrata de liberdade se realize. Sua negação a ele é global. Ela não nega apenas sua situação de homem emparedado, mas também passa por cima do tempo que nessa parede deve abrir brechas, nega a negação do tempo, nega a negação dos limites. Por essa razão, em suma, não nega nada, e a obra em que se realiza não é ela própria um ato realmente negativo, destruidor e transformador, mas realiza a impotência de negar, a recusa de intervir no mundo, e transforma a liberdade que seria preciso encarnar nas coisas segundo os caminhos do tempo num ideal acima do tempo, vazio e inacessível.

Blanchot estabelece, então, que a negação evidente na obra literária não é uma negação transformadora do real, já que nela não há o objetivo de contestação da realidade. A obra nega a tudo por não se inserir no espaço do real, por não permanecer na realidade,

já que essa negação é global. Logo, há um afastamento daquilo que é encarado como realidade, para a criação de um universo, no qual a obra está inserida, o literário. Manoel de Barros, em sua poesia, expõe essa negação do real por meio da escolha das palavras para compor seu universo literário: palavras degeneradas, esquecidas, em estado de apodrecimento, em uma seleção não simplesmente estética, mas que acata um material poético. Explora a finitude de significações, “com a qual começa a criação literária, que se dá a ilusão, quando se volta para cada coisa e cada ser, de criá-los, porque agora os vê, a partir da ausência de tudo, isto é, de nada” (BLANCHOT, 1997, p. 305). Um real literário que interfere no ideal da realidade: “Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos – / O verbo tem que pegar delírio” (1993, p. 277).

A palavra é o âmago do exercício poético de Manoel de Barros: “De repente uma palavra me reconhece, me chama, me oferece. Eu babo nela. Me alimento. Começo a sentir que todos aqueles apontamentos têm a ver comigo” (MÜLLER, 2010, p. 65). Ela exerce um lugar de objeto, de coisa, e passa a não ser mais mera representação, apenas *ser*. De acordo com Michel Foucault em *As palavras e as coisas* (1999, p. 320), durante a Idade Clássica, a linguagem foi colocada e refletida como discurso, isto é, como análise espontânea de representação. De todas as formas de ordem não-quantitativa, era a mais imediata, a menos preparada, a mais profundamente ligada ao movimento próprio dela. Nos séculos XVII e XVIII, é ela que subsiste mais tempo, só se desfazendo tardiamente no momento em que ela própria se modifica ao nível mais profundo de seu regime arqueológico. O conhecimento clássico era profundamente minimalista. A partir do século XIX, a linguagem se dobra sobre si mesma, adquire sua espessura própria, desenvolve uma história, leis e uma objetividade que só a ela pertencem. Ressalta Foucault (1999, p. 410) que a linguagem se tornou objeto do conhecimento, entre tantos outros: ao lado dos seres vivos, ao lado das riquezas e do valor, ao lado da história dos acontecimentos e dos homens.

Manoel de Barros não escreve com o propósito da quietude e apaziguamento da palavra; ele propõe a agitação e a tensão, não somente a pluralidade, como todo poeta em seus versos alcança. Mas, a liberdade da palavra em *ser* em toda a sua potência, o poeta somente como mediador dessa liberdade, em um desvelamento de inúmeras possibilidades aos vocábulos já bastante desgastados pela primeira significação: “Não quero a boa razão das coisas. / Quero o feitiço das palavras” (1998, p. 344). Blanchot (2011, p. 16) expressa que o escritor parece o senhor de sua caneta, pode até se tornar

capaz de um grande domínio sobre as palavras, sobre o que deseja fazê-las exprimir. Esse domínio consegue apenas colocá-lo e mantê-lo em contato com a profunda passividade em que a palavra não sendo mais do que sua aparência e a sombra de uma palavra, nunca pode ser dominada nem mesmo apreendida. O escritor pertence à obra, mas o que lhe pertence, o que ele termina, é somente um livro. Essa avidez da palavra é encontrada no poema 10 de *Biografia do Orvalho* (1998, p. 347) do livro *Retrato do Artista Quando Coisa*:

A menina apareceu grávida de um gavião.
Veio falou para a mãe: O gavião me desmoçou.
A mãe disse: Você vai parir uma árvore para
a gente comer goiaba nela.
E comeram goiaba.
Naquele tempo de dantes não havia limites
para ser.
Se a gente encostava em ser ave ganhava o
poder de alçar.
Se a gente falasse a partir de um córrego
a gente pegava murmúrios.
Não havia comportamento de estar.
Urubus conversavam sobre auroras,
Pessoas viravam árvores.
Pedras viravam rouxinóis.
Depois veio a ordem das coisas e as pedras
têm que rolar seu destino de pedra para o resto
dos tempos.
Só as palavras não foram castigadas com
a ordem natural das coisas.
As palavras continuam com seus deslimites.

No poema, por meio do poético, espaço criador das suas próprias leis, há um tempo, no qual a comunhão do ser com a natureza é intrínseca, a ponto de um gavião desmoçar uma menina e ela parir uma goiabeira. As palavras, quando se deparam entre o humano e o natural aproximam-se até chegar a uma simbiose poética: “falar a partir de um córrego já entregava murmúrios”. Não há comportamento de estar, há: ser, natureza e palavra. É por meio da palavra que essa união se materializa. Contudo, uma modificação

nessa perspectiva ocorre, estabelece-se um limite, um regime: se a pedra é pedra, então, ela terá de cumprir o desígnio que lhe foi estabelecido, a palavra não pode mais salvá-la. Para Blanchot (2013), há duas posturas da palavra, de acordo com seu espaço de atuação: palavra bruta e palavra essencial. Refém da organicidade do mundo está a palavra bruta, diretamente relacionada à comunicação diária “para nos relacionarmos com os objetos, porque é uma ferramenta num mundo de ferramentas onde o que fala é a utilidade, o valor de uso” (p. 34), é útil ao homem por representar as coisas de maneira genuína. No espaço literário, afastando-se da palavra bruta, há a palavra essencial, que não se restringe a um referente ou uma estrutura do mundo real, porém à constituição da sua própria liberdade discursiva, “ela é sempre alusiva, sugestiva evocativa” (p. 32), sua irrealidade é princípio de ação. Somente a palavra *essencial* fugiu desse controle, do castigo do destino, da prisão da primária utilidade, por habitar no *deslimite*. Só a ela cabe a liberdade de ser:

No momento em que a linguagem, palavra disseminada, se torna objeto de conhecimento, eis que reaparece sob uma modalidade estritamente oposta: silenciosa, cautelosa deposição da palavra sobre a brancura de um papel, onde ela não pode ter nem sonoridade, nem interlocutor, onde nada mais tem a dizer senão a si própria, nada mais a fazer senão cintilar no esplendor do seu ser (FOUCAULT, 1999, p. 416).

A linguagem para Foucault (1999, p. 422) só se tornou independente no fim do século XX. O filósofo discute a Literatura como uma linguagem que nada diz e jamais se cala. Esse questionamento só foi possível no início do século XIX quando a linguagem se separou do discurso da representação e o ser da linguagem ficou fragmentado; após a ordem do pensamento clássico extinguir-se, a partir do momento em que as palavras cessaram de se entrecruzar com as representações e de organizarem minuciosamente o conhecimento das coisas. O discurso passa desde então a sofrer um processo de dissipação. À linguagem foram apresentados modos de ser múltiplos, cuja unidade, indubitavelmente, não poderia ser reestabelecida de maneira plena. O pensamento moderno rompeu com a tradição clássica e estava consciente de que a nova ordem era da linguagem:

O fraccionamento da linguagem, contemporânea da sua passagem à objetividade filológica, não seria então a consequência mais recentemente visível (porque a mais secreta e a mais fundamental) da ruptura da ordem clássica; esforçando-nos por dominar essa ruptura e fazer surgir a linguagem por inteiro, estaríamos a finalizar o que se passou antes de nós e sem nós, pelos fins do século XVIII (FOUCAULT, 1999, p. 423).

Antes do fim do século XVIII, o homem não existia, assim como também, a espessura histórica da linguagem. Certamente que as ciências naturais estudaram o homem como uma espécie ou gênero. Na *episteme* clássica, a função da natureza era dada por meio de uma justaposição real e desordenada, surgindo a contínua diferença entre os seres; já a natureza humana, fez surgir o idêntico na cadeia desordenada das representações mediante um jogo de exposição de imagens. O domínio humano se instaurou quando foi dado a ele a ação de nomear; o homem pôde entrar na soberania de um discurso que possui o poder de representar a sua própria existência. No ato de nomear, a natureza humana, na medida em que a representação se dobra em si, transforma a sucessão linear dos pensamentos num quadro constante de seres parcialmente diferentes: “o discurso em que ela duplica as suas representações e as manifesta liga-a à natureza” (FOUCAULT, 1999, p. 426).

A partir do momento em que se extingue o discurso clássico, no qual o ser e a representação habitavam um lugar comum, o homem “deixa” a categorização somente de um ser natural e passa a impor o seu lugar por meio do discurso, “lugar do rei” (FOUCAULT, 1999, 430) por possuir a linguagem. Então, para ele, há a necessidade de construir quadros nomeadores e definidores das coisas. Instaurou-se um discurso das representações, ou seja, totalizante.

A modernidade dispensa esse discurso totalitário, no qual o homem pensa ser o dono da linguagem por usá-la cotidianamente, rompendo com essa relação de poder e inicia uma multiplicidade de discursos, em que acontece à linguagem surgir por si mesma num ato de escrever que nada mais designa do que ela própria, “essa dispersão impõe à linguagem, se não um privilégio, pelo menos um destino que parece singular quando é comparado ao do trabalho ou da vida” (FOUCAULT, 1999, p. 419). O pensamento de Blanchot (2011, p. 37) converge com o de Foucault ao escrever que as palavras também têm o poder de se dissiparem a si mesmas, de se tornarem maravilhosamente ausentes no seio de tudo o que realizam, de tudo o que proclamam anulando-se, do que eternamente executam destruindo-se, ato de autodestruição sem fim. Ou seja, as palavras têm a liberdade de ser, independem do escritor, não pertencem a ele, são, antes dele, donas de si. A poética manoelina converge para esse sentido ancorado no pensamento de Blanchot e Foucault, encontrando tal posicionamento na imagem do poeta perante às palavras do fragmento abaixo:

O que resta de grandezas para nós são os desconheceres –

completou.

Para enxergar as coisas sem feito é preciso
não saber nada.

É preciso entrar em estado de árvore.

É preciso entrar em estado de palavra.

Só quem está em estado de palavra pode
enxergar as coisas sem feito.

(1998, p. 336)

Para Blanchot em *A conversa infinita* (2001, p. 67), a palavra é, para o olhar, guerra e loucura. A terrível palavra ultrapassa todo limite e até o ilimitado do todo: ela toma a coisa por onde não se lhe toma, por onde não é vista, nem nunca será vista; ela transgride as leis, liberta-se da orientação. Não há limites para a palavra. Ela desorienta. É tudo e nada mais, sempre disposta a passar do tudo ao nada, transição pertencente à essência da linguagem. As palavras têm o poder de fazer as coisas desaparecerem e de fazerem-nas ressurgir.

Não há como medir todas as possibilidades da palavra poética, já que ela está continuamente à procura da máxima expressão, de transpor todos os limites dados a ela, em uma escrita não somente representativa e comunicadora. A escrita de Manoel de Barros empreende um alcance frequente ao estado de objeto das palavras, por tomá-las em sua qualidade de coisa, separando-as da colagem significante/significado. Esse certo deslocamento poético, faz uso de palavras ditas “corrompidas” para a feitura de seus versos, corrompe-as por dentro, em uma relação de distanciamento da primária significação. Blanchot discute a palavra poética (1997, p. 300):

O notável é que na literatura o engano e a mistificação são não apenas inevitáveis, mas também formam a honestidade do escritor, a parte de esperança e de verdade que existe nele. Muitas vezes, atualmente, fala-se da doença das palavras, até nos irritamos com aqueles que falam disso, suspeitando que as tornem doentes para delas poder falar. Talvez seja. Infelizmente, essa doença é também a saúde das palavras. O equívoco as dilacera? Feliz equívoco, sem o qual não haverá diálogo. O mal-entendido as desvirtua? Mas esse mal-entendido é a própria possibilidade do nosso entendimento. O vazio as penetra? Esse vazio é o seu próprio sentido.

Como o próprio poeta revela em entrevista: “A minha poesia é cada vez mais fragmentada porque as palavras me acham assim: mais fragmentado [...] Sou hoje pedaços de mim. Sinto que minha palavra me pega dessa maneira: picotado. E me põe assim no

papel” (2010, p. 110). É precisamente essa palavra doente, esmigalhada, fragmentada, que causa enganos, que se apresenta vazia, sendo esse vazio o seu próprio sentido, que está em evidência na poesia manoelina.

Essa doença é também a doença das palavras por admitir a ruptura com o lugar-comum, como parte constitutiva da linguagem. Manoel de Barros revaloriza o erro, o desvio, sobretudo, o doentio. Não é o liso das palavras que o seduz, mas as reentrâncias: “eu só gosto de escrever as coisas que rompem, que arrombam a linguagem. Isso é uma coisa patológica. É o adoecimento do ser”, o poeta revela (2010, p. 108). Logo, o exercício de construção dos versos comporta essa palavra adoecida a qual concebe que um gato, dentro da obra poética, não o seja, “pois um gato não é um gato, e aquele que o afirma não tem mais nada em vista do que essa hipócrita violência” (BLANCHOT, 1997, p. 300), ou seja, um *não-gato*. Em um fragmento de poema, percebe-se o lugar de doença das palavras:

4

(...)

Tenho de laspear verbo por verbo até alcançar
o meu aspro.

Palavras têm que adoecer de mim para que se
tornem mais saudáveis.

Vou sendo incorporado pelas formas pelos
cheiros pelo som pelas cores.

Deambulo por esgarços.

Vou deixando pedaços de mim no cisco.

O cisco tem agora para mim uma importância
de Catedral.

(1998, p. 334)

A Literatura é uma ação que se dá por uma intervenção concreta no mundo por meio da palavra escrita. Vemos no trabalho do poeta a força da história, “a que transforma o homem transformando o mundo, devemos reconhecer na atividade do escritor a forma por excelência do trabalho” (BLANCHOT, 1997, p. 302): *Tenho de laspear verbo por verbo até alcançar / o meu aspro*. A partir desse *laspeio*, pode-se ter a imagem de um trabalho manual do poeta em lapidar cada palavra até alcançar o azedo, o acre, o rude (tradução livre do italiano *aspro*), pois há nesse texto a quebra de uma lógica habitual, já

que o sentido próprio da palavra se encontra corrompido, está adoecido. Diante das palavras mais generosas, o poeta sente um mal-estar, não uma inocente dúvida sobre o valor delas, porém a sensação de uma realidade que se desfaz, de algo que deteriora. Não é que palavras lhe escapem ou sumam, mas metamorfoseiam-se sob seus olhos em uma mútua doença: “Descobri aos 13 anos que o que me dava prazer / nas leituras não era a beleza das frases, mas a doença delas” (1993, p. 294), visto também em outro verso, do poema VII – 3ª parte *Mundo pequeno*.

A poesia não é entregue ao poeta como uma verdade ou uma certeza de que ele pode usufruir inteiramente; ele não sabe se é poeta, tampouco sabe o que é a poesia, nem mesmo se ela é, “ela depende dele, de sua busca, entretanto, não o torna senhor do que busca, mas torna-o incerto de si mesmo e como que inexistente” (BLANCHOT, 2011, p. 89). O vigor do poema está nessa parceria doentia, na qual as palavras apodrecidas de primárias significações do próprio escritor fazem com que ele, como mediador, reproduza uma nova vitalidade, ao tomar corpo pela escrita em um encontro íntimo, atraente e fascinante, no qual não há mais palavras, mas o ser delas, longe da passividade intrínseca de uma escrita poética automática: *Vou sendo incorporado pelas formas pelos cheiros / pelo som pelas cores*. Blanchot questiona esse trabalho do escritor, ressaltando que ele faz tudo o que um homem que trabalha faz, todavia de uma maneira eminente. Escreve inserido em um certo estado da linguagem e com a utilização de elementos objetivos, como tinta, papel e impressora, mas para escrever de fato “deve destruir a linguagem tal como é e realizá-la sob uma outra forma” (1997, p. 303), isto é, arriscar a linguagem.

Nos versos de Manoel de Barros, a palavra poética não recebe a lei política, moral, humana, provisória ou eterna, nenhum tipo de decisão que a limite, nenhuma intimação que lhe imponha um domicílio. Ela não se amedronta a nenhuma regra. Aquilo que ela alcança, atinge e perverte é cultura, é a sua liberdade: *O que sustenta a encantação de um verso (além do ritmo) é o ilogismo* (1996, p. 320). O pensamento clássico vai de embate a essa independência, Foucault argumenta que esse pensamento faz surgir o poder do discurso, pois a linguagem enquanto exibição, nomeação, limita, articula e desarticula as coisas, mostrando-as na “transparência das palavras” (1999, p. 428). Dessa forma, a linguagem transforma a sucessão das percepções em quadro e os seres em caracteres: “a vocação profunda da linguagem clássica foi sempre a de formar quadro: quer fosse como discurso natural, recolha da verdade, descrição das coisas, corpo de conhecimentos exatos, ou dicionário enciclopédico” (1999, p. 428). Essa vocação clássica, que Foucault

discute, não absorveu a existência múltipla da linguagem habitada hoje. No discurso clássico havia a necessidade translúcida da qual passavam a representação e os seres. Ocorreu uma mudança e, a partir disso, a possibilidade de se ter conhecimento das coisas e da sua ordem foi conduzida por meio da “soberania da palavra” (1999, p. 429), em uma pluralidade de discursos.

Logo, o conjunto dessas palavras presentes no poema, como também no exercício poético manoelino como um todo, não fertiliza por meio dos vocábulos em meras representações. Para Foucault (1999, p. 431), o discurso da representação que se tem das coisas já não cabe desdobrar, num espaço soberano, o quadro da sua ordenação; ele é, do lado do indivíduo empírico que é o homem, o fenômeno de uma ordem que pertence agora às próprias coisas e à lei interior delas. A poesia reclama muito mais: que não seja a nossa preocupação maior a busca por um objetivo representativo, mas que tenhamos com ela “a relação mais profunda da despreocupação e negligência, como ressalta Blanchot (2013, p. 41). No poema VII da reunião de *Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada*, do livro *O guardador de águas*, podemos evidenciar abertamente esse vínculo compreendido pelo crítico francês; e, mais uma vez, a fratura com o pensamento clássico da linguagem como representação e domínio humano, no qual o homem detinha esse *lugar de rei*, salientado por Foucault; pois, o poeta é aquele que ouve uma linguagem sem entendimento:

O sentido normal das palavras não faz bem ao poema.
Há que se dar um gosto incasto aos termos.
Haver com eles um relacionamento voluptuoso.
Talvez corrompê-los até a quimera.
Escurecer as relações entre os termos em vez de aclará-los.
Não existir mais rei nem regências.
Uma certa liberdade com a luxúria convém.
(1989, p. 243)

Para Blanchot (2011, p. 35), na fala poética já não somos devolvidos ao mundo, nem ao mundo como abrigo, nem ao mundo como metas. Nela, o mundo recua e as metas cessam; nela, o mundo cala-se; os seres em suas preocupações, seus desígnios, suas atividades, não são, finalmente, quem fala. Nessa fala exprime-se esse fato de que os seres se calam. Contudo, como isso ocorre? Os seres calam-se, mas é então o ser que tende a

voltar a ser fala, e a palavra quer ser. A fala poética deixa de ser de alguém: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala se *fala*. A linguagem assume então toda a importância; torna-se essencial; a linguagem fala como essencial e é por essa razão que a fala confiada ao poeta pode ser qualificada de fala essencial. Isso significa, por conseguinte, que as palavras, tendo a iniciativa, não devem servir para designar alguma coisa nem para dar voz a ninguém, mas têm, em si mesmas, seus fins. Doravante, não é Manoel de Barros quem fala, mas é a linguagem que se fala, a linguagem como obra e a obra da linguagem. Nos versos a seguir é evidenciado esse entendimento:

– E as palavras, têm vida?
– Palavras para eles têm carne aflição pentelhos – e
a cor do êxtase. (1989, p. 228)

Sou puxado por ventos e palavras. (1993, p. 283)
As palavras me escondem sem cuidado. (1996, p. 321)
Aonde eu não estou as palavras me acham. (1996, p. 321)
Uma palavra abriu o roupão pra mim. Ela deseja eu a seja. (1996, p. 321)

Palavras que me aceitam como sou – eu não
aceito. (1998, p. 347)

Ressalta Blanchot (2011, p. 35) que, sob essa perspectiva, reencontra-se a poesia como um potente universo de palavras cujas relações, a composição, os poderes, afirmam-se, pelo som, pela figura, pela mobilidade rítmica, num espaço unificado e soberanamente autônomo: “– Palavras para eles têm carne aflição pentelhos – e a cor do êxtase”. Desse modo, Manoel de Barros faz obra de pura linguagem e linguagem em sua poética é um retorno à sua essência: *Sou puxado por ventos e palavras*. As palavras não estão em serventia para uso dos seres humanos para meras nomeações ou designações, nem para dar voz a alguém que queira pertencê-las, mas para quem as dê liberdade de sê-las: “Aonde eu não estou as palavras me acham”. O poeta utiliza um objeto de linguagem, no qual as palavras são *obra-ser* delas mesmas dando ao poeta a condição de utilizá-las: “Uma palavra abriu o roupão pra mim. Ela deseja eu a seja”. Elas têm em si um propósito, não é para o poeta que fala a linguagem, é ela que se fala. Blanchot ainda destaca (1997, p. 306) que a linguagem do escritor, revolucionária ou não, não é a linguagem do comando. Ele não a comanda, nem poderá, apenas apresenta, e não apresenta tornando

presente o que mostra, mas mostrando-a atrás de tudo, como o sentido e ausência desse tudo: “Palavras que me aceitam como sou – eu não aceito”. O essencial a ser compreendido é a liberdade que as palavras encontram na poesia manoelina, em uma relação intrínseca, na qual elas agem antes de chegarem aos seus versos.

A poética de Manoel de Barros anseia pela “verdez das coisas” ao nos permitir enxergar o *deslimite* como material de sua poética. A utilização desse *deslimite* no fazer poético parece confusa a princípio, contudo, há um processo de gênese da própria linguagem. *Deslimite* é um vocábulo usual quando se refere ao exercício poético manoelino. Do latim *limes*, limite significa demarcação, fronteira, fim. No entendimento latino, *limes* ainda possui a ideia de caminho, sobretudo, aquele limitador de propriedades; já, o prefixo *-des* exprime: negações, ações antitéticas, separações. Porém, o prefixo *-des* demonstra alterações dentro de seus contextos; aponta uma positividade ao se juntar, por exemplo, à palavra cobrir, tornando-se positivo. Isso porque ao se adicionar ao vocábulo “cobrir”, verbo entendido como ocultar, envolver, logo, de sentido também negativo, nega-o. Dessa forma, o prefixo *-des* nem sempre absorve um entendimento de negação e cede, por exemplo, uma positividade ao se associar, por meio de uma derivação prefixal, ao verbo cobrir em descobrir. Pois, significa em nosso léxico encontrar, revelar, divulgar.

Descontextualizada, a palavra *deslimite* possui tanto um sentido de uma negação do limite quanto afirmação desse. Para tanto, buscamos arquétipos da prefixação *-des* na construção poética manoelina. Elton Leite de Souza (2010, p. 71) em *Manoel de Barros: a poética do deslimite*, evidencia que, no poeta, portanto, *-des* é uma ideia: a ideia de ação. Não se trata de uma ação de negar, contrariar, privar ou afastar, mas de *transfazer*, retirar das palavras a incumbência de comunicar, para que assim elas possam reinventar-se como sentido:

Nem todo fazer poético é *transfazer*. Nem todo fazer verso e rima atinge essa condição. *Transfazer* é mais do que poético, é mais do que rima e verso. *Transfazer* é estender o poético além da poesia. E é isto que faz Manoel de Barros ao fazer poesia: põe-nos no estado desta, à disposição de “inventar comportamentos” e vislumbrarmos novas possibilidades para a vida que vivemos. (SOUZA, p. 71 – 72).

-Des é uma ação de *transfazer* as coisas, retirando delas as suas primárias utilidades:

Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar
ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à
disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha.
Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma.
(1993, p. 276)

Há um universo de desconstrução semântica presente neste poema. A criação poética de Manoel de Barros não aceita uma estabilidade, as palavras alcançam imagens que ultrapassam a colagem significante/significado. A utilização do termo *desinventar* dá novas utilidades ao que se parece inútil, abre para novas significações, visto que a linguagem percebe que deve seu sentido não ao que já existe, entretanto, a um afastamento diante da existência. Semelhante decomposição de objeto é percebida no poema “Antiode” do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto (1920 – 1999) publicado na obra *Psicologia da Composição* (1947), no qual o *desinventar* da flor é presente:

Antiode
(contra a poesia dita profunda)

A

Poesia, te escrevia:
flor! Conhecendo
que és fezes. Fezes
como qualquer,

gerando cogumelos
(raros, frágeis, cogu-
melos) no úmido
calor de nossa boca.

Delicado, escrevia:
flor! (Cogumelos
serão flor? Espécie
estranha, espécie

extinta de flor, flor
não de todo flor,
mas flor, bolha
aberta no maduro.)

Delicado, evitava
o estrume do poema,
seu caule, seu ovário
suas intestações.

Esperava as puras,
transparentes florações,
nascidas do ar, no ar,
como as brisas.

B

Depois eu descobriria
que era lícito
te chamar: flor!
(flor, imagem de

duas pontas, como
uma corda). Depois
eu descobriria
as duas pontas

da flor; as duas
bocas da imagem
da flor: a boca
que come o defunto

e a boca que orna
o defunto com outro
defunto, com flores,
– cristais de vômito.
(...)

D

Poesia, não será esse
o sentido em que
ainda te escrevo:
flor! (Te escrevo:

flor! Não uma
flor, nem aquela
flor-virtude – em
disfarçados urinóis.)

Flor é a palavra
flor, verso inscrito
no verso, como as
manhãs no tempo.

Flor é salto
da ave para o voo;
o salto fora do sono
quando seu tecido

se rompe; é uma explosão
posta a funcionar,
como uma máquina,
uma jarra de flores.

(...)

Neste metapoema há, logo pelo título, a explícita contrariedade à tradição clássica já que é uma *anti-ode*; e a toda profundidade da poesia que se aproxima de uma tradição, não só brasileira, vinculada à perfeição, que compreende a poesia como uma função de desfrute por meio de apreensão de modelos, de uma poesia utilizada para a corroboração de valores clássicos do belo e do bom, como é entendido por meio do subtítulo: “(contra a poesia dita profunda)”. O prefixo de valor negativo *anti-*, presente no título, nos permite corroborar que estaremos diante de um texto que se coloca em oposição ao lirismo das

odes. A poesia como fezes, alcançada pela desconstrução do significado de flor, retira o pensamento clássico dela, rompe com o ideal de poesia sublime e da transcendência: “Esperava as puras / transparentes florações / nascidas do ar, no ar, / como as brisas”. Há uma impureza da imagem e do texto composta pela palavra *flor*; houve uma abertura de sentido para essa palavra dentro da estrutura retórica. O foco é direcionado inteiramente para a matéria verbal, o poeta reescreve o pensamento-flor, assim como, Manoel de Barros o faz com o pente no seu *desinventar*.

Nesse poema, pode ser compreendido o seu caminho: o de um poeta que refuta as poesias centralizadas na introspecção de um “eu”, as que apresentam imagens já cristalizadas pela tradição, para se aproximar das que são trabalho da inquietação da palavra poética. A metáfora flor como delicadeza, beleza, sensibilidade é de uma tradição clássica, na qual busca-se a evocação da perfeição e do belo: “Vossas gentis substâncias? / Vossas doces encarnações? / Pelos virtuosos vergéis de vossas evocações?”. No poema, é decomposta a ponto de chegar a estrume. Com isso, há a abertura para novos significados, a linguagem deixa o sentido que deveria ter e se faz insensata: “(flor, imagem de / duas pontas, como / uma corda)”. Um embate entre as duas pontas: tradição e uma nova representação – pútrida – da flor. Para Blanchot (1997, p. 313):

A linguagem corrente chama um gato de gato, como se o gato vivo e o seu nome fosse idêntico, como se o fato de nomear não consistisse em reter dele somente a ausência, o que ele não é. Todavia, a linguagem corrente tem momentaneamente razão nisto: a palavra, se exclui a existência do que designa, remete-se ainda a ela pela inexistência que se tornou a essência dessa coisa.

A linguagem comum certamente tem razão, a tranquilidade de entender ‘pente’ como ‘pente’ ou ‘flor’ como ‘flor’. Entretanto, a linguagem literária é feita de inquietude, é feita de contradições. Sua posição não é estável e nada sólida. Além disso, se observa que as palavras ‘pente’ e ‘flor’ não são apenas a não-existência do pente e da flor, mas a não-existência que se tornou palavra, isto é, uma realidade perfeitamente determinada e objetiva, pois o próprio objeto por meio da ação da palavra se transfigura e exige que o poeta o faça mudar, pois ele não deseja ter a pobreza da primeira serventia. Assim, “nasce a imagem que não designa diretamente a coisa, mas o que a coisa não é” (BLANCHOT, p. 314, 1997).

João Cabral de Melo retira a poeticidade pré-estabelecida à palavra flor: “Flor é o salto / da ave para o voo”, já Manoel de Barros entrega a poeticidade ao pente, palavra não-nobre, distante de uma tradição clássica, que passa a assumir um novo sentido em uma perspectiva poética, supera uma dicotomia, ordem que vai além do sentido de oposição entre o sujo e o limpo, o belo e o feio, etc.; vai em direção ao ordinário, ao qualquer, ao ínfimo. Assim, ressalta aspectos esquecidos na paisagem poética: “o pente, por exemplo; e Não uma / flor, nem aquela / flor-virtude – em / disfarçados urinóis”. Os dois poetas abrem espaço para os *deslimites*, ordem fora dos homens, pertencente às palavras. Para Blanchot, a linguagem literária deve romper com o lacre que mantém a palavra designada a um objetivo, a uma finalidade; desse modo, a fragmentação e instabilidade do discurso poético sucumbe a regularidade de significação dos vocábulos:

O lacre que retinha esse nada nos limites da palavra e sob as espécies do seu sentido se partiu; eis aberto o acesso a outros nomes, menos fixos, ainda indecisos, mais capazes de se reconciliar com a liberdade selvagem da essência negativa, dos conjuntos instáveis, não mais dos termos, mas de seu movimento, deslizamento sem fim de “expressões” que não chegam a lugar nenhum. (1997, p. 314).

Das várias expressões geradas pelo poeta com o *-des*, é o *deslimite* o emissor essencial do sentido desse prefixo em sua poesia. Os outros vocábulos que levam o prefixo *-des* estão regulados à própria ideia do *deslimite*. O pente torna-se um *desutensílio*, é o que subverte o limite de tal utensílio, rompendo o limite do ser, “esse limite é quebrado quando na imanência mesma da coisa é posta outra, inaugurando assim um contágio, uma eucaristia” (SOUZA, 2010, p. 72):

Assim, ao poeta faz bem *desexplicar*. (1989, p. 242)

Desaprender oito horas por dia ensina os princípios (1993, p. 275)

No *descomeço* era o verbo. (1993, p. 276)

Ocupo muito de mim com meu *desconhecer*. (1993, p. 279)

Falo sem *desagero* (1993, p. 282)

As coisas tinham para nós uma *desutilidade* poética. (1996, p. 305)

Sou um sujeito *desacontecido*. (1996, p. 325)

Meu *desnome* é Andelaço. (1996, p. 326)

Mas penso que seja um *desobjeto* artístico. (1998, p. 339)

Agora só espero a *despalavra*: a palavra nascida para o canto – desde os pássaros (1998, p. 341)

O *-des* é mais do que somente um caso de prefixação no qual novas palavras surgem; ele exprime uma ideia transformadora, visto que, nela mesma, não é nada, a não ser pré-coisa, larva. Logo, ele não é “uma simples partícula da língua, mas uma ideia, um germe, que nasce do ‘instinto linguístico’ do poeta” (SOUZA, 2010, p. 72). Não deve ser assimilado como neologismo, pois novas palavras não são geradas e, sim, um incessante transfazer das coisas em outras coisas. Uma vez sendo ação que transforma, é a força que subverte o sentido habitual das coisas. Ele é processo pelo qual as palavras atingem seus *deslimites* dentro de sua poesia. Assim, “o *deslimite* não é caos puro e simples: ele é o processo que descobre em cada coisa inumeráveis outras coisas que só em estado de poesia se pode ver”. (SOUZA, 2010, p. 89). É continuamente uma negação afirmante. Nega o limite para afirmar o seu *deslimite*. Porém, este jamais é permanente: uma vez que a palavra muda seu limite, acaba formando outro limite progressivamente. O *deslimite* é essa incerteza de todo limite.

“Gostava de desnomear: Para falar de barranco dizia: lugar onde avestruz esbarra. Rede era vasilha de dormir” (1993, p. 292). Nestes versos, Manoel de Barros concede outro significado ao verbo *desnomear*. A palavra não se restringe ao sentido de anular um segundo nome ao recuperar o primeiro. Para o poeta, *desnomear* é nomear novamente, dar um novo sentido àquela coisa, objeto além do léxico. Certamente, uma nomeação incomum. “Barranco” e “rede” recebem uma ampliação de significados ao serem substituídos por “lugar onde avestruz esbarra” e “vasilha de dormir”, respectivamente. Portanto, *desnomear* não é a negação da ação de nomear. Blanchot (1997, p. 312) destaca que quando nós nos nomeamos, é como se pronunciássemos nosso próprio canto fúnebre; não somos mais as nossas presenças nem a nossa realidade, mas uma presença objetiva, impessoal, a do nosso nome, que nos ultrapassa e cuja mobilidade petrificada faz para nós exatamente o efeito de uma lápide, passando sobre o vazio. Da maneira semelhante, ocorre na poesia. Quando ela é escrita com tal fim, perde-se, morre.

O escritor não possui mais o domínio, este pertence, agora, à linguagem, pois a natureza da Literatura é ser fugidia. Blanchot (1997) ressalta que a morte representa a desconstrução, justamente, de padrões literários, de sentidos poéticos totalitários, a morte da nomeação, pois para o crítico, quanto mais a Literatura acompanhar o que é padrão numa determinada sociedade, mais ela se perde, pois se torna uma ferramenta manipuladora: “Melhor que nomear é aludir. Verso não precisa dar noção” (1996, p. 320). Quanto mais o homem se torna um homem de uma determinada civilização, mais ele

nomeia as coisas, mais se utiliza da palavra para estabelecer um significado colado a um significante, “mais ele nomeia as palavras com inocência e sangue-frio” (p. 310, 1997). Ao ser nomeada, a palavra literária perde valor poético, como pode ser observado no poema a seguir:

O rio que fazia uma volta
atrás da nossa casa
era a imagem de um vidro mole...

Passou um homem e disse:
Essa volta que o rio faz...
se chama enseada...

Não era mais a imagem de uma cobra de vidro
que fazia uma volta atrás da casa.
Era uma enseada.
Acho que o nome empobreceu a imagem.
(1993, p. 279)

Ao dicionarizar e chegar à conclusão de que aquilo era uma singela *enseada*, se desmereceu o valor da transfiguração da imagem que havia. A essência humana, para Manoel de Barros, só pode ser reencontrada quando o homem reaprender a olhar, escutar e sentir a imensa natureza que o cerca e da qual ele faz parte, materializando-a em linguagem. O poeta acaba por elaborar uma *entre-quebra* entre os dois elementos do signo linguístico: o significante e o significado. Ferdinand de Saussure (2003, p. 119) em *Curso de Linguística Geral*, realça que:

A entidade linguística só existe pela associação do significante e do significado; se se retiver apenas um desses elementos, ela se desvanece; em lugar de um objeto concreto, tem-se uma pura abstração. A todo momento, corre-se o perigo de não discernir senão uma parte da entidade, crendo-se abarcá-la em sua totalidade; é o que ocorreria, por exemplo, se se dividisse a cadeia falada em sílabas; a sílaba só tem valor em Fonologia. Uma sequência de sons só é linguística quando é suporte de uma ideia; tomada em si mesma, não é mais que a matéria de um estudo fisiológico.

Ao se ler Manoel de Barros pode-se observar que não há, em seus poemas, um estudo fisiológico, nem uma investigação estrutural ou fonológica das palavras, há realmente um rompimento com a associação significante/significado, logo, há em seus

versos a transparência da liberdade das palavras *serem*, em um processo de ruína do signo linguístico tão solidificado: “O rio que fazia uma volta/atrás da nossa casa / era a imagem de um vidro mole...”. Para Blanchot (2013, p. 45), no mundo, a linguagem é poder por excelência. Aquele que fala é o poderoso e o violento. Nomear é a violência que afasta o que é nomeado, para o ter sob uma forma cômoda de um nome. Nomear é o que faz do homem essa estranheza inquietante e perturbadora, que estorva os outros seres vivos. Nomear só foi dado a um ser capaz de não ser, capaz de fazer desse nada um poder, e desse poder, a violência decisiva que abre a natureza, que a domina e força: “Era uma enseada. / Acho que o nome empobreceu a imagem”.

A Literatura não exige que a palavra reproduza uma realidade prévia, mas que produza sua verdade, num desenvolvimento livre e ininterrupto. Desse modo, na poesia manoelina, não se empregam as palavras para um esclarecimento ou conceituação, porém, primordialmente, para a apresentação de um mundo edênico, atribuindo corpo: pele, folhas, penas, pedras à linguagem, pois no poema a linguagem afirma-se como todo e sua essência, não tendo realidade senão nesse todo. Blanchot (1997, 315 – 316) destaca a materialidade da linguagem:

A palavra age, não como uma força ideal, mas como um poder obscuro, como um feitiço que obriga as coisas, tornando-as realmente presentes fora delas mesmas. É um elemento, uma parte recém-destacada do meio do subterrâneo: não mais um nome, mas um momento do anonimato universal, uma afirmação bruta, o estupor do face-a-face no fundo da obscuridade. E, com isso, a linguagem exige jogar seu jogo sem o homem que a formou. Agora a literatura dispensa o escritor: ela não é mais essa inspiração que trabalha, essa negação que afirma, esse ideal que se inscreve no mundo com a perspectiva absoluta da totalidade do mundo. Não está além do mundo, mas também não é o mundo: é a perseverança das coisas, antes que o mundo o seja, a perseverança das coisas depois que o mundo desapareceu, a teimosia que resta quando tudo desaparece e o estupor do que aparece quando não há nada.

A Literatura se faz imponente, não cabe a ela as meras representações. Não significa algo: apresenta, *é*. Quando nomeia, o que designa é suprimido; mas, o que é suprimido é mantido, e a coisa encontrou (no ser que é palavra) mais um refúgio do que uma ameaça: “Que a palavra parede não seja símbolo / de obstáculos à liberdade / nem de desejos reprimidos / nem de proibições na infância / etc” (1989, p. 239). Quando a Literatura se recusa a nomear, quando do nome compõe uma coisa obscura, testemunha uma obscuridade primordial, o que aqui desapareceu – o sentido do nome – está realmente

destruído (BLANCHOT, 1997, p. 316). Como o sentido preciso dos termos foi apagado, agora afirma-se a própria possibilidade de significar.

Na poesia de Manoel de Barros, a palavra é livre para pegar delírio ao afastar-se de estigmas representativos ou terrenos de nomeação. Assim, são a perspectiva do *deslimite*, em um encontro memorável, descoberta da própria essência da poesia: essa resposta que constantemente é pergunta, essa pergunta que sempre revive na resposta para mantê-la aberta, viva e eternamente iniciante. Com essa escrita que não possui o intuito de ser entendida, que desvia do pensamento reto; antes, que almeja a sinuosidade das palavras, pois abriga rompimentos, não somente semânticos ou ortográficos, mas da própria forma de construção poética:

Escrevo o idioleto manoielês arcaico* (Idioleto é o dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas). Preciso de atrapalhar as significâncias. O despropósito é mais saudável do que o solene. (Para limpar das palavras alguma solenidade – uso bosta.) Sou muito higiênico. E pois. O que ponho de cerebral nos meus escritos é apenas uma vigilância pra não cair na tentação de me achar menos tolo que os outros. Sou bem conceituado para parvo. Disso forneço certidão.

*Falar em arcaico: aprecio uma desviação ortográfica para o arcaico. Estâmagos por estômago. Celeusma por celeuma. Seja este um gosto que vem de detrás. Das minhas memórias fósseis. Ouvir estâmagos produz uma ressonância atávica dentro de mim. Coisa que sonha de retravés. (1996, p. 314).

Subcapítulo 2.2 – Passos para a transfiguração

IX

Para entrar em estado de árvore é preciso partir de
um torpor animal de lagarto às três horas da tarde,
no mês de agosto.

Em dois anos a inércia e o mato vão crescer em
nossa boca.

Sofreremos alguma decomposição lírica até o mato
sair na voz.

Hoje eu desenho o cheiro das árvores.

(1993, p. 277)

Inferimos no subcapítulo anterior que o trabalho poético de Manoel de Barros não é uma simples desorganização sintática ou semântica. E, sim, uma atitude deliberada de um artista e de artífice do verbo. O poeta não tem por tarefa a mera exibição da realidade, mas um poder demiúrgico, moldando a língua, por meio do espaço literário. Assim, não há limites para a palavra poética e ela conferirá à poesia e, conseqüentemente, ao poeta, a força criadora que é a ela inerente dentro dos versos manoelinos, como quando também abriga a natureza, o seu Pantanal.

Há uma condição de uma “cultura da natura” na poesia de Manoel de Barros. Podemos criar, por meio da leitura de seus poemas, a compreensão de que a natureza cria e vive as suas próprias “relações sociais”, as quais não se aproximam de um antropocentrismo. Entretanto, não há a pretensão de uma negação do humano. É compreendida a necessidade da ruptura com o ponto de vista do homem como também do centro; e que ele, por meio do convívio com a natureza se dedique a uma vivência natural, não à soberba cidadina. É o homem “civilizado” que se mistura ao verdor, que se enriquece e se renova: “Então quero dizer que os meus viveres citadinos, ou civitantes, estão sempre cheios de um ver envesgado, cheio de vozes de rios e de rãs em minha boca” (MÜLLER, 2010, p. 62). O poema 11 de *Biografia do Orvalho* (1998, p. 347) nos permite essa leitura:

A maior riqueza do homem é a sua incompletude.

Nesse ponto sou abastado.

Palavras que me aceitam como – eu não

aceito.

Não aguento ser apenas um sujeito que abre

portas, que puxa válvulas, que olha o relógio,

que compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora,

que aponta lápis, que vê uva etc. etc.

Perdoai.

Mas eu preciso ser Outros.

Eu penso renovar o homem usando borboletas.

Desse modo, a poética manoelina foge do argumento de representação, ela é ação: o seu verbo se reveste de um caráter minuciosamente trabalhado, que proporciona um particular reflexo da beleza natural do mundo por meio da linguagem. É a partir da palavra

que Manoel de Barros escuta a natureza em seus versos. Fundamentados na vivência autobiográfica como habitante da região de terras alagadas, seus poemas resgatam seu contato com o Pantanal em cheiros, toques e imaginação. A natureza é continuamente ressignificada pelos seus desenhos verbais, como o poeta chama seus escritos, que criam, por meio de um árduo labor com a palavra, imagens de um ambiente criativo e original, recriando a complexa atmosfera natural, animal e humana, pantaneiras.

Das mais diversas afirmações a respeito do exercício poético de Manoel de Barros, a de caracterizá-lo como “poeta do Pantanal” é uma das mais frequentes pela mídia e crítica literária: “Meu negócio é linguagem”, costuma responder para se afastar ao máximo desse rótulo. Essa qualidade, atribuída ao seu exercício poético, dele talvez contribua para um pensamento errôneo de seu trabalho: a concepção de um senhor sentado à beira de um rio contemplando o seu habitat natural à moda árcaica. Pois se engana quem compartilha desse raciocínio. O poeta escreve seus versos trancado horas a fio em seu escritório, apelidado por ele como “lugar de ser inútil”⁴, cercado de seus instrumentos de ofício: livros e dicionários. É importante a quebra da imagem de poeta preocupado somente com a temática do ambiente. Já que, para ele, poesia é uma *artesanía*, como foi observado por meio dos seus *deslimites*. Não deve ser assimilado que o poeta renegue a sua origem pantaneira, apenas que a sua escrita não tem por interesse a definição pitoresca do que há no Pantanal, mas sim a comunhão dessa região, que está dentro dele, com a linguagem, como confessa (MÜLLER, 2010, p. 21 – 22):

Gosto do Pantanal ao ponto de eu precisar inventar uma tarde a partir de um tordo. Gosto do Pantanal ao ponto que eu possa ficar livre para o silêncio das árvores. Gosto do Pantanal ao ponto que meu idioma não sirva mais para comunicar, senão que apenas para comungar. Temática sugere tese, sugere ideia para ser desenvolvida. Sugere comunicação. Sugere descrição de alguma coisa. Para mim, quem descreve não é dono do assunto: quem inventa, é. Que eu possa dizer, estando em fusão com a natureza, coisas como esta: “Eu queria crescer para passarinho...” Eu possa dizer com seriedade: “Uma pedra me rã”. Minha linguagem será sempre de comunhão. É dessa forma que em mim o Pantanal se expõe. Tenho dentro de mim um lastro de brejos e de pássaros que inevitavelmente aparecem na minha poesia.

A expressão “poeta pantaneiro” remete a um teor folclórico, não contempla o esforço linguístico trabalhado por Manoel de Barros, deixa-o sentenciado a seguir uma tarefa: “Meu negócio é com a palavra. Meu negócio é descascar as palavras se possível,

⁴ O poeta revela o lugar onde escreve seus poemas no documentário: *Dez por cento é mentira: a desbiografia de Manoel de Barros* de Pedro Cezar, do ano de 2007.

até a mais lírica semente delas. Nem uma, porém se me entregou de nudez ainda” (MÜLLER, 2010, p. 76). A poética manoelina, pelo modo como em seus versos o mundo natural se sobressai, permite-nos pensar a sua poesia como um lugar onde há uma reaproximação do homem com a natureza, e que luta para não ser engolida pela exuberância desse riquíssimo bioma. Para isso, há que contê-lo, para que não haja uma predominância deste, e que não seja lido por um mero relato paisagístico. Podemos inferir que, em sua poesia, há perspectiva da intenção da natureza; fala-se com ela, e não sobre ela, em um real transfigurado pelo espaço literário, no qual o Pantanal se encontra em constante transformação. É dessa região característica que foi herdada uma intimidade com águas e as coisas do chão. Para ele, a infância lá vivida deixou um lastro que só pode ser matéria de poesia se misturado com certo gosto de mexer com as palavras, como pode ser percebido no poema *I de 3ª parte – Mundo Pequeno* (1993, p. 291):

O meu mundo é pequeno, Senhor.
Tem um rio e um pouco de árvores.
Nossa casa foi feita de costas para o rio.
Formigas recortam roseiras da avó.
Nos fundos do quintal há um menino e suas latas
maravilhosas.
Seu olho exagera o azul.
Todas as coisas deste lugar já estão comprometidas
com aves.
Aqui, se o horizonte enrubesce um pouco, os
besouros, pensam que estão no incêndio.
Quando o rio está começando um peixe,
Ele me coisa
Ele me rã
Ele me árvore.
De tarde um velho tocará sua flauta para inverter os
ocazos.

Estabelecemos, a partir a leitura dos poemas de Manoel de Barros, passos para a transfiguração. Esses passos significam o reencontro da perdida humanidade, dos indivíduos, visto que há um grandioso afastamento deles perante a natureza. O primeiro a discutirmos é o contato íntimo do homem com o meio natural. Tal proximidade é

estipulada, nos versos do nosso poeta, mediante uma personagem bastante frequente: Bernardo – “Bernardo é o que Manoel diz que gostaria de ser” (CEZAR, 2007). Ele nos é revelado no poema *II* de *O guardador de águas* (1989, p. 219):

Esse é Bernardo. Bernardo da Mata. Apresento.
Ele faz encurtamento de águas.
Apanha um pouco de rio com as mãos e espreme nos vidros
Até que as águas se ajoelhem
Do tamanho de uma lagarta nos vidros.
No falar com as águas rãs o excitam.
Tentou encolher o horizonte.
No olho de um inseto – e obteve!
Prende o silêncio com fivela.
Até os caranguejos querem ele para chão.
(...)
Como a foz de um rio – Bernardo se inventa...
(...)

Bernardo é um homem do Pantanal, distante da cultura das letras, mas que possui um olho verde para as coisas, e aí está a sua rica sabedoria. Ele é o sujeito que detém o que falta o poeta para ser árvore, porque passou por um aprendizado não encontrado nos livros, e, sim, na natureza e nas pessoas. Manoel de Barros o apresenta como aquele que dilata seus limites a ponto de viver seu dia-a-dia poeticamente: “Apanha um pouco de rio com as mãos e espreme nos vidros”. Em outro poema, *IX*, do mesmo livro, a nova linguagem da natureza utilizada por Bernardo é designada como *Dialeto-Rã*:

Bernardo escreve escoreito, com unhas, na água,
O Dialeto-Rã.*
Nele o chão exuberava.
O Dialeto-Rã exara lanhos.
Bernardo conversa em rã como quem conversa em
Aramaico.
Pelos insetos que ele usa sabe o nome das chuvas.
Bernardo montou no quintal Oficina de Transfazer
Natureza.
(Objetos fabricados na Oficina, por exemplo:

Duas aranhas com olho de estame
Um beija-flor de rodas vermelhas
Um imitador de auroras – usado pelos tordos.
Três peneiras para desenvolver moscas
E uma flauta para solos de garça.)

(...)

*Falado por pessoas de água, remanescentes do Mar de Xaraiés, o Dialeto-Rã, na sua escrita, se assemelha ao Aramaico – idioma falado pelos povos que antigamente habitavam a região pantanosa entre o Tigre e o Eufrates. Sabe-se que o Aramaico e o Dialeto-Rã são línguas escorregadias e carregadas de consoantes líquidas. É a razão desta nota. (1989, p. 224).

Somente Bernardo tem o domínio completo do Dialeto-Rã, pois a sua relação com a natureza é, acima de tudo, terna. Bernardo é um sujeito andarilho que conhece mais de águas, plantas e bichos miúdos do que de bibliotecas e ciência, assim, ele não apenas vê ou está inserido no Pantanal, ele sente, faz parte e desregula, pela sua astúcia e experiência, as naturalidades que encontra: “Bernardo montou no quintal Oficina de Transfazer / Natureza”. Transfazer a natureza parte do mesmo princípio dos *deslimites* das palavras, “estender o poético além da poesia”, subvertendo o estipulado limite da natureza. Na ausência de uma linguagem própria dessa, que seja compreensível pelos indivíduos, é necessário arejar a linguagem dos homens para que ela (se) fale. Em razão disso, há a necessidade de um nascimento das palavras criado por insetos e árvores, como o Dialeto-Rã, língua “líquida e escorregadia”.

Em outros poemas, o corpo de Bernardo participa da natureza:

XII

Bernardo é quase árvore.
Silêncio dele é tão alto que os passarinhos ouvem
de longe.

E vêm pousar em seu ombro

(...)

Bernardo desregula a natureza:

Seu olho aumenta o poente.

(Pode um homem enriquecer a natureza com sua incompletude?)

(1993, p. 297)

1.10

Bernardo fala com pedra, fala com nada, fala com árvore. As plantas querem o corpo dele para crescer sobre ele. Passarinho já fez poleiro na sua cabeça. (1996, p. 310)

Bernardo, homem pantaneiro, longe da civilização normativa, obtida somente na relação com o meio urbano, simboliza a “sabedoria vegetal”, só alcançada quando a linguagem é corrompida pelo afeto do homem com a natureza, no qual a superioridade humana é despedaçada. Podemos ser Bernardo também. O primeiro passo foi dado.

O segundo passo é dado pela comunhão do humano com a natureza. Esse só é conquistado após um contato íntimo, como foi visto por meio de Bernardo, que além de reconhecer o meio que o circunda, tem máximo respeito pelas coisas vegetais, minerais e animais. Logo, a partir disso, uma nova relação é concebida, uma ligação mais vigorosa, na qual o homem, que já percebe a natureza não mais com uma disputa de egos, mas como semelhantes, se harmoniza a ela. Determinamos duas propriedades essenciais: pertencimento e identidade.

Nos versos abaixo, se evidencia a relação de pertencimento à natureza:

Sou puxado por ventos e palavras.
(Palestrar com formigas é lindeiro de insânia?)
(1993, p. 283)

Sou livre para o desfrute das aves.
Dou meiguice aos urubus.
Sapos desejam ser-me.
Quero cristianizar as águas.
Já enxergo o cheiro do sol.
(1998, p. 331)

Uma violeta me pensou. Me encostei no azul de sua tarde.
(1996, p. 311)

De tarde os passarinhos fazem árvore nele.
(1998, p. 340)

Em outro momento, a comunhão revela uma identidade:

Um homem pegava, para fazer seu retrato, pedaços
de tábua, conchas, sementes de cobra.
(1970, p. 152)

Nuvens me cruzam de arribação.
Tenho uma dor de concha extraviada.
Uma dor de pedaços que não voltam.
Eu sou muitas pessoas destroçadas.
(1993, p. 289)

Eu queria crescer para passarinho...
(1996, p. 309)

As árvores me começam.
(1996, p. 311)

Acreditamos que a poética de Manoel de Barros decorra de passos até chegar ao que consideramos o último: a transfiguração. Nessa interpretação, o humano, depois de um contato íntimo e a perspectiva da comunhão – os dois primeiros –, chega ao ponto de alterar-se através do natural, transfigurando-se em um novo ser. A natureza se utiliza dele, corrói-lhe, abriga-o. Ele cede seu corpo e imagem a ela. Os dois mudam, não há perdas, é como uma simbiose. Seleccionamos poemas nos quais verificamos esse aspecto:

Um homem (sozinho como um pente) foi visto da varanda
pelos tontos
Na voz ia nascendo uma árvore
Aberto era seu rosto como um terreno.
(1970, p. 147)

Viu um pouco de mato invadindo as ruínas de sua boca! (1970, p. 148)

Uma árvore espera filhos dele. (1989, p. 223)

– Viventes de ermo o que são?
– Quando começamos a cavar um buraco no leito seco do rio,
os cascudos como que minavam das areias – e eram escuros.

Suponho que andavam por lá hibernados.

Agora se escondem por baixo de cascas podres.

Por baixo das cascas podres, dizem, esses cascudos metem.

Tais informações foram sempre dadas por devaneios,
por indícios, por força de eflúvios.

– A partir da fusão com a natureza esses bichos se
tornaram eróticos. Se encostaram no corpo da natureza para
exercê-la. E se tornavam apêndices dela.

Ou seres adoecidos de natureza. Assim, as pedras sonhavam ele para
musgo. Sapos familiarizavam eles com o chão.

Nenhuma coisa ficava sem órgãos ou locas.

Mudaram a brancura das chuvas e a extensão dos escuros.

– Tal como os peixes, lhes foi dada uma fisiologia
especial – para que vivam nas águas, a esses viventes
de ermo lhes deram vozes batráquias, que repercutem
como algodão.

(...)

(1989, p. 227)

Bom é corromper o silêncio das palavras.

Como seja:

1. Uma rã me pedra. A rã me corrompeu para
pedra. Retirou meus limites de ser humano
e me ampliou para coisa. A rã se tornou
o sujeito pessoal da frase e me largou no
chão a criar musgos para 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 para o buliço das

borboletas?)

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

Gosto de viajar de palavras do que de trem.

(1998, p. 332)

Agora uma brisa me garça. (1996, p. 343)

Por meio desses três pontos de vista apresentados nesse estudo, ponderamos que a geografia do Pantanal não alcança o mundo inventado por Manoel de Barros em seus livros. Sua poesia subverte os conceitos clássicos de natureza, como o da beleza ou contemplação. Ela exige novos olhares do humano. É fundamental a recuperação, portanto, de uma existência mais natural. Há que se consentir aos indivíduos que sejam adoecidos pela natureza, como o nosso poeta, para que a poesia, a partir desse “choque” se *desabra*:

E da exuberância da natureza basta ter cuidado para não se afogar em tanto natural. Quero dizer: é preciso evitar o grave perigo de uma degustação contemplativa da natureza. Há o perigo de se cair no superficial fotográfico, na pura cópia, sem aquela surda transfiguração epifânica. A simples enumeração de bichos, plantas (jacaré carandá sariema etc.) não transmite a essência da natureza, senão que apenas a sua aparência. Aos poetas é reservado transmitir a essência. Vem daí que é preciso humanizar as coisas e depois transfazê-las em versos (MÜLLER, 2010, p. 48).

Capítulo 3 – As coisas sem importância são bens de poesia

Não creio que as pessoas estejam lendo mais poesia. Mas penso que o mundo está precisando de mais poesia. A gente anda muito enrolado com máquinas, com tecnologias. Está perdendo um pouco da inocência animal. Para alcançar os benefícios da ciência, o ser humano está desprezando as fontes da vida. Acontece que nem todo mundo gosta de mel. Poesia é a mais fina destilação da palavra. Penso que se tem que levar, pela educação, os seres a provar o mel da poesia. Vende-se menos a poesia porque ela é mesmo um restilo. Apenas um restilo. Em poesia não há episódios, enredos, anedotas que sirvam para prender os leitores. Ela só é uma gota de essência do ser humano.

(Manoel de Barros, 2010, p. 133)

Subcapítulo 3.1 – Compêndio para uso contemporâneo

Estabelecemos, no primeiro capítulo, uma tensão entre contemporaneidade e a pós-modernidade. Foi compreendido que o atual não estatuto da poesia brasileira é herança de uma crise de verso impulsionada na modernidade aos fins do século XIX. Nesse estudo, concordamos com o entendimento de uma Literatura que dialoga com o contemporâneo e com as questões desse tempo que se incidem na produção literária de Manoel de Barros e das últimas décadas no Brasil.

Alberto Pucheu no ensaio “Efeitos do Contemporâneo”, do livro *Apoesia Contemporânea* (2014) pondera que o contemporâneo não se exhibe, ele não é uma concretude qualquer que possa ser isolada para dissecação. Ou, pode até se mostrar, mas enquanto um impasse, e esses impasses costumam rir dos – supostos – saberes, levando-os repetidamente à exaustão, esvaziando-os. A contemporaneidade é uma singular relação do homem com seu próprio tempo, pois em semelhante conformidade que este se apoia também se distancia. Apesar de estarmos nela, insólita, foge de nós quando tentamos ir em sua direção, o que, alojando-os, nos desaloja⁵. É um vínculo constante de ruptura:

Viver um determinado tempo implica necessariamente não saber como esse tempo se marca nem como será marcado pelo por vir. Não se pode falar em nome de nosso tempo senão por enigmas, aberturas e estranhezas; impossibilitado de juntar seus pontos dispersivos, nosso tempo, inconsistente, não podendo se configurar em uma época história, nunca é sincrônico a si mesmo, mas integralmente desarranjado, isto porque ele não se define por um pensamento específico, mas, antes, pela abertura das possibilidades do pensamento que diz respeito a todas as forças – irreconhecíveis – nele atuantes, e não a uma ou poucas privilegiadas (PUCHEU, 2014, p. 325).

⁵ Ibidem, p. 324.

Aqueles que aderem à contemporaneidade, sem questioná-la, não a vivem, “não conseguem vê-la, não podem manter o olhar fixo sobre ela” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Em congruência ao pensamento do filósofo, Pucheu (2014, p. 333) ressalta que não há contemporâneo se não houver uma fissura no conhecimento, seu desastre, seu naufrágio, sua carência, o que lhe exceda, seu cair. Agamben, a partir de um poema de Osip Mandel'stam, questiona a relação dos poetas com o seu tempo, isto é, a contemporaneidade: “o poeta é aquele que deve manter fixo o olhar nos olhos do seu século-fera, soldar com o seu sangue o dorso quebrado do tempo” (2009, p. 60). O poeta, o contemporâneo, deve manter fixo o olhar no seu tempo, mas “o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século?” (2009, p. 62). Partindo de uma segunda definição, ou melhor, uma segunda camada da mesma concepção, o filósofo propõe uma relação com o escuro: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (2009, p. 62). O escuro do tempo não é escassez de luz, mas uma construção histórica. Podemos compreender que ser contemporâneo é neutralizar as luzes que emanam da época, para, assim, descobrir seu escuro especial.

É dessa maneira intimidadora que Agamben indica que ser contemporâneo é, principalmente, um ato corajoso, “porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós” (2009, p. 65). Para uma compreensão ainda mais efetiva, o autor compara ser contemporâneo a ser pontual em um compromisso ao que podemos simplesmente faltar. A não ida a essa obrigação é precisamente a atitude inata de uma vida deveras cotidiana, pois tal compromisso, que representa o tempo presente, é algo que não apreendemos, é de caráter fugidio:

Por isso o presente que a contemporaneidade percebe tem várias vértebras quebradas. O nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar. O seu dorso está fraturado, e nós nos mantemos exatamente no ponto da fratura. Por isso somos, apesar de tudo, contemporâneos a esse tempo (2009, p. 65).

Estipulada uma contiguidade e, em decorrência disso, o inapreensível, estabelece-se uma relação substancial entre o tempo presente e o passado, que se dá através do

arcaico (próximo da *arké*, isto é, origem). O terceiro nível da compreensão do que é ser contemporâneo é notar que essa ligação perpassa pela origem, já que esta “em nenhum ponto pulsa com mais força do que no tempo presente” (2009, p. 69). Dessa forma, o que é antigo, no seu fim, retorna, para se reencontrar, aos primórdios; e a vanguarda, que se desviou do caminho, segue o primitivo e o arcaico. O contemporâneo coloca em ação uma relação especial entre os tempos, fratura as vértebras do seu tempo, e essa quebra é um encontro entre as gerações:

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela luz invisível, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora (2009, p. 72).

Historicamente, sobreviver sempre se mostrou um desafio do contemporâneo em qualquer época. Manoel de Barros presenciou diversas mudanças não somente temporais como literárias. Herdeiro da modernidade, por tê-la vivido, contudo, sua poética se distanciou, como já vimos, de denominações de gerações modernistas, mesmo que seus primeiros escritos o aproximassem de uma perspectiva cronológica, “talvez seja isso de fato o contemporâneo: o sobrevivente” (PUCHEU, 2014, p. 334). Por mais que tentasse se encaixar em propostas de antologias (presença no *Panorama da Nova Poesia Brasileira*), já dava indícios de uma escrita fora dos padrões gramáticos da língua e enaltecida de pessoas e coisas desimportantes, revigorante também do lirismo contemporâneo, para quem o pertencimento, inclusive, ao presente é uma questão, pois a poesia manoelina se mostra singular até perante os contemporâneos. Entre uma visão de um poeta passadista, em razão de uma herança moderna e, talvez, de um poeta à frente de seu tempo, as leituras de Manoel de Barros evidenciam a relação do poeta com seu próprio tempo, como constituição do sentido de sua obra.

Então, qual a relação que o tempo de hoje tem com a Literatura, mais precisamente, a poesia brasileira contemporânea? A contemporaneidade como uma força de quebra e deslocamento propicia a emergência de uma independência poética, isto significa que à poesia não são delimitados espaços, não há contornos para o seu lugar, sua identidade, do que é em e para si, é livre para expressar-se das formas mais inesperadas,

excentricamente – ou não: A tal “zona franca”, não apenas a poesia, mas também a filosofia (e, conseqüentemente, a crítica), estão submetidas, levadas a movimentos e deslocamentos de seus modos de composição que só o inesperado pode, a cada momento, irromper, fazendo-as, pela transformação de suas linguagens, estilos e maneiras, *apoesia*, *afilosofia* e *acrítica*, ou seja, nunca deixando que elas se estabilizem em uma identidade consigo mesmas, sustenta Pucheu (2014, p. 349).

Logo, é possível proferir que assistimos atualmente a um deslocamento de critérios pelos quais um poeta pode ser reconhecido como fazendo parte de uma série literária, de sua ‘tradição’, afirma Siscar (2010, p. 151) no ensaio “A Cisma da Poesia Brasileira” encontrado também na obra *Poesia e Crise*. – A partir desse argumento, alguns críticos têm preferência por indicar as limitações culturais e ideológicas da poesia contemporânea, já outros, notam um salto no que diz respeito à qualidade média da poesia no país. Todavia, como sabemos, as situações inconstantes, tanto historicamente como poeticamente, são terrenos onde a poesia costuma se expressar e, aliás, melhor expõe seu vínculo com o contemporâneo. Isso nos incita não apenas “a repensar os fatos da poesia contemporânea, mas a levar adiante ou a deslocar a discussão em busca de esclarecer aquilo que, efetivamente (a julgar pelo interesse atribuído à multiplicidade pelas recensões e críticas), ainda não conseguimos entender” (SISCAR, 2010, p. 166). Portanto, é evidente que a poesia brasileira hoje carregue nas costas a necessidade de dar um passo em direção ao *seu* lugar.

O mesmo autor, Marcos Siscar, em seu mais recente livro *De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea*, de 2016, discute o caminho que a poesia contemporânea percorre sob a perspectiva de um possível fim de um passado não tão distante, o das vanguardas. O argumento desse término permite um ponto de partida inteligível para a assimilação do que está em jogo no contemporâneo, ou melhor, um olhar sobre como o nosso tempo dialoga com ele mesmo. Há hoje a compreensão de uma pluralidade desregrada, que constitui também parte do problema, quando substanciam a ideia de uma mera substituição histórica, como se a nossa relação com o passado e com o presente fosse um processo desprovido de conflitos, logo, fora de um estado de crise.

O espírito crítico e autocrítico desassossegado é uma das formas de contribuição que a tradição da vanguarda do século XX trouxe à poesia e à postura do poeta diante de seu presente, “essa tradição estética e crítica ajudou a constituir uma relação ativa com o

contemporâneo que nos define ainda hoje” (SISCAR, 2016, p. 10). As vanguardas são um problema, porque a superação delas é precisamente o nosso desejo. Seríamos, então, pós-vanguardistas? Se não somos essa definição exata, não é pela razão de não possuímos singularidades e discordâncias perante às vanguardas ou outras maneiras de nos relacionarmos com a história. Dessa forma, a passagem para fora das vanguardas não representa um além da crise, na verdade, é um passo na direção de um novo lugar de conflito. A crise (ou a visão de catástrofe) só faz sentido na medida que reinventa lugares e dá forças às questões para outros tipos de começo.

Para Siscar (2016, p. 67), vivemos numa época de diversidade e multiplicidade, e essa facilidade e leveza com que nos reconhecemos como uma época de biodiversidade poética, de multiplicidade convival e concorrencial, se não é muito ruim por si mesma, tem um paralelo significativo com a dificuldade ou mal-estar que experimentamos em relação ao passado não muito distante. Essa pluralidade poética advém, também, de uma pujança editorial decorrente de um acesso menos dificultoso aos jovens escritores, facilitado, inclusive, pela adesão às novas tecnologias. Não é necessária uma forçosa atenção para notar que há um lapso na historiografia da poesia brasileira atual, vazio esse que não é somente da pluralidade ou da produção de poesia em demasia, mas de uma recusa de se pensar a maneira pela qual essa escrita poética de hoje reelabora as gerações imediatamente anteriores, como se o crescimento criativo literário que observamos atualmente estivesse em uma força diretamente proporcional ao esquecimento histórico.

Parte do problema do contemporâneo é o anseio de “virar a página” da história. Desejo que pode ser estereotipado como inerente aos mais jovens, contudo, se faz recorrente na ansiedade de alguns poetas e críticos em tentar recompor os laços com o passado. Isto é, empoeirar o que passou e focar unicamente no agora. Porém, como olhar somente o agora sem revisitar o passado? Siscar (2016, p. 69) detecta os sintomas ao declarar que a afirmação narcísica de posteridade, de seus diversos “pós”, não é um modo de reconfiguração daquilo que, no passado, se deu o nome de “ruptura”, de destruição; se o enfado diante do passado, em especial o recente, não é um mecanismo eufemístico de destruição, um sintoma da nossa incapacidade de elaborar o que está em jogo. Desse modo, não se deve pensar numa recuperação do passado, uma volta a ele, ou, quem sabe, uma absolvição. O que lhe convém é aquilo que nos constitui tal como somos. O contemporâneo pode relacionar-se com o passado, não no sentido de reprodução, mas de se reafirmar na história, aliás, pode ser compreendido como um dos maiores desajustes

nos quais os poetas, diante da desunião temporal, sem a possibilidade de preencher o vazio que há, posicionam-se ao encontrar na linguagem seu feitiço particular.

Todos esses questionamentos mostram-se relevantes para a leitura e estudo dos poetas que começaram a escrever nas últimas décadas ou que foram descobertos pela crítica literária no mesmo período, como o caso do nosso poeta Manoel de Barros, mas são necessários também para explicitar a importância que um alicerce histórico tem para tais leituras. Um dos mais variados desafios dos poetas é a circunstância de um *ter* lugar, dentro das suas obras, de uma tradição literária, de um tempo em que determinados problemas emergem ou se reconfiguram. Trata-se de pensar o contemporâneo, suas dificuldades, suas possibilidades, mesmo que tudo se mostre suficientemente instável, refletir com a poesia e o contemporâneo, “com o contemporâneo da poesia e com a poesia do contemporâneo” (PUCHEU, 2014, p. 341). Podemos depreender, assim, que sem o contemporâneo várias obras não surgiriam, de mesmo modo, não se relacionariam com outras, não haveria um território tão vasto, tão íngreme, tão volátil, explorado por meio de seus modos e manifestações, efeitos do contemporâneo.

Subcapítulo 3.2 – As cadências entre poesia e prosa

Há um “confronto” histórico entre poesia e prosa, como se as duas fossem inimigas, com o ardor do desejo de massacrar uma a outra. Estuda-se, nos primeiros contatos com o texto literário, que uma é escrita em versos, a outra em parágrafos, que, talvez, uma possua mais sentimentos, a outra mais objetividade. A partir do século XIX, essa é uma das maiores dificuldades da teoria literária, já que em um movimento de ir e vir, tanto o poema quanto a prosa, incorporaram-se, misturaram-se, dificultando qualquer separação didática. Diversos escritores ingerem elementos poéticos, compondo um viés indiscernível entre os gêneros. Os poetas criam os versos livres, poema em prosa... Como estabelecer uma discrepância significativa entre o que é poema e o que é prosa? Pucheu no ensaio “Poema e Poesia”, do livro *Giorgio Agamben: poesia, filosofia, crítica*, de 2010, (p. 68), destaca que essa pergunta não vela, obviamente, um desejo de refluxo que afaste o poema da escrita de ficção, ensaística ou outra prosaica de modo geral, mas expõe a tentativa de conquista de mais um elemento de compreensão de escrita, que nos leve a uma ampliação das possibilidades da própria escrita, da leitura e do pensamento.

As possíveis definições escorregam entre os dedos, redizem alegações análogas por argumentos diferentes. Todavia, na verdade, não comportam desenhar um molde que seja concernente a todos os textos. Longe das precárias categorizações, a distinção entre poema e prosa é um “vau” (SISCAR, 2016, p. 159) de tempos remotos, possivelmente, não tão aprofundado. Nesse embate, há a reiteração do dispositivo tradicional de oposição e da hierarquia, que vem, nas últimas décadas, sendo assaz contrariado, porém, em semelhante proporção, indiretamente reiterado. No que se refere a um diálogo do ponto de vista do contemporâneo, é preciso entender qual necessidade dessa questão ressurgir e o porquê de ela ser inadiável.

A escritora Florencia Garramuño no ensaio “O passo de prosa na poesia contemporânea”, pertencente à obra *Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, publicado em 2014, ressalta que o poema em prosa foi uma das formas – entre outras – em que a poesia moderna colocou em crise uma ideia do poético e do lírico. De acordo com a pesquisadora (p. 52), desde a definição dada por Baudelaire, o poema em prosa se propôs como uma forma mais branda e maleável, mais apropriada à vida urbana e às divagações da alma. Assim, o poema em prosa, foi um dos sintomas de uma crise do poético e do lírico, que, no contorno da modernidade, proporcionou o alcance de novas matérias poéticas:

No entanto, não foi o poema em prosa o único dispositivo a propiciar essa transformação no interior da poesia: a incorporação de uma linguagem coloquial, a dessublimação do literário, o distanciamento subjetivo e da emoção pessoal foram, como todos sabemos, outros dispositivos que, ao longo dessa crise de poesia moderna, aos poucos definiram e possibilitaram formas diferentes de explorar essa mesma forma de pôr em crise a poesia (GARRAMUÑO, 2014, p. 53).

Claramente, de qualquer forma, a crise se exhibe em um lugar de privilégio dentro da discussão literária a respeito do poema em prosa. Mesmo que, desde os poemas em prosa de Baudelaire, a ideia de poesia em prosa fosse “uma espécie de desliricização da lírica, presente em vários teóricos como (Benjamin ou Gleize)” (GARRAMUÑO, 2014, p. 54). O fato é que, quando se colocam em oposição poemas em prosa com poemas em versos, há escassa disparidade com os poemas em prosa, então, fica improvável sustentar esse ponto de vista insolúvel.

Em seu célebre ensaio “A ideia de prosa”, de 1985, escrito por Giorgio Agamben, depois retomado em *O fim do poema – The end of poem –*, o filósofo apontou o

enjambement como o único critério possível para a distinção entre poesia e prosa, ainda que esse *enjambement* “colocasse a poesia num lugar indefinível e ambíguo com relação à prosa, porque o *enjambement* é, ao mesmo tempo, o passo de prosa que a poesia dá para constituir-se a si mesma”⁶. Em seu texto, o italiano discorre (2013, p. 29):

É um fato sobre o qual nunca se refletirá o suficiente que nenhuma definição do verso é perfeitamente satisfatória, exceto aquela que assegura a sua identidade em relação à prosa através da possibilidade do *enjambement*. Nem a quantidade, nem o ritmo, nem o número de sílabas – todos eles elementos que podem ocorrer na prosa – fornecem, deste ponto de vista, uma distinção suficiente: mas é, sem mais, poesia aquele discurso em que é possível opor um limite simétrico a um limite sintático (todo verso em que o *enjambement* não está efetivamente presente será então um verso com *enjambement* zero), e prosa aquele discurso no qual isso não é possível.

A respeito da identidade do verso ligada ao *enjambement*, continua (2013, p. 31):

O verso, no próprio ato com o qual, quebrando um nexos sintático, afirma a sua própria identidade, é no entanto, irresistivelmente atraído para lançar a ponte para o verso seguinte, para atingir aquilo que rejeitou fora de si: esboça uma figura de prosa, mas com um gesto que atesta a sua versatilidade. Nesse mergulho de cabeça sobre o abismo do sentido, a unidade puramente sonora do verso transgredir, com sua medida, também a sua identidade. O *enjambement* traz, assim, à luz o andamento original, nem poético, nem prosaico, mas, por assim dizer, bustrofélico da poesia, o essencial hibridismo de todo discurso humano.

O *enjambement* seria, então, a penetração da prosa no poema, levando o fim do verso a comandar a linha, fazendo o verso instituir a sua singularidade, “através do *enjambement*, o poema revela seu próprio ter lugar da linguagem enquanto linguagem” (PUCHEU, 2010, p. 77). É essa natureza prosaica na poesia, ocasionada por uma tensão, que põe em evidência a impossibilidade de uma definição tão específica e delimitada, com a simplória ideia de pureza, em ambos os gêneros. É a respeito dessa transgressão dos limites do lírico ressaltada por Garramuño (2014, p. 55), que alguns poemas bem recentes, atravessados por uma forte pulsão narrativa, parecem pôr em evidência. Em Manoel de Barros pode-se inferir uma inclinação do poeta para os versos livres, pois destacamos nas obras selecionadas para o estudo, escassa presença do *enjambement* – o que não conclui a ausência de poemas em prosa:

1.

Um João foi tido por concha

⁶ Ibidem, p. 54.

Atrapalhava muito ser árvore – assim como
atrapalhava muito
estar colado em alguma pedra

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

Só um poço marejava por fora dele
e sapos descangotados de luar...

(...)

(1970, p. 141)

II

Em suas ruínas
Homizia sapos
Formigas carregam suas latas
Devaneiam palavras

(1989, p. 230)

III

Anda lugares vazios
Em que inúteis
Borboletas o adotam
Por petúnias...

(1989, p. 231)

IV

Descobre-se com unção
Ante uma pedra
Uma árvore
Um escorpião

(1989, p. 232)

Garramuño (2014, p. 81) destaca que esse *pôr em crise* o específico redefine os modos de conceitualizar o potencial político da arte contemporânea. O *pôr em crise* essa identidade entre poema em verso e em prosa se torna um modo mais generalizado de questionar formas do pertencimento e do específico. Abrindo, assim, um espaço que não se define por características próprias, mas como “abertura para *o outro* de si mesmo”⁷. Para Siscar (2016, p. 160), a questão da transposição do poema se coloca, então, do ponto de vista da poética e da história literária, na perspectiva das possíveis “saídas” da poesia, entendida eventualmente como recusa das oposições que imobilizam.

É primordial (re)tomar essas questões, por meio de uma discussão do contemporâneo, tendo em vista que esse problema da prosa na poesia, recai no que hoje é escrito, no âmbito da crítica universitária, pois entrar nos limites de outros gêneros não é sentenciar a morte de um ou de outro, e sim desmitificar, ainda mais, o caráter de pureza da poesia e da prosa, em um desafio que coloca em debate a poética e a poesia do presente. Nesse sentido, podemos constatar que aquela crise originada aos fins do século XIX, no âmago da modernidade, se transmuta em um estado contemporâneo, se redefine como um acordo ininterrupto da poesia realizado com a prosa. Siscar (2016, p. 162) sustenta que um dos estados dessa crise seria a interrogação contemporânea sobre a passagem para a prosa, para o horizonte de prosa ou, pelo menos, para aquilo que se promete com esse nome. A poesia sobrevive a um estado de crise permanente. As facetas podem mudar, a colisão não, e é exatamente isso que a faz continuar viva.

À poesia e à questão de seus limites se faz necessário um pensamento híbrido, ainda, que, de certo modo, a própria poesia caminhe em sua direção ao colocar em prioridade a difícil demarcação das suas margens. A relação entre poesia e prosa deve notar as cadências e carências teóricas e históricas que a provam, não exclusivamente as misturas, conflituosas, em grande maioria. Para um poeta, há um risco em assumir poemas em prosa, porque dentro de uma tradição clássica da crítica literária, haverá julgamentos, como “baixa literatura”, “não-poesia” ou “poesia de menor qualidade”. Contudo, ao mesmo tempo se desloca do chavão da sublimação da poesia e desmitifica uma tradição poética. Nessa tensa perspectiva, na qual o “desguarnecimento de fronteiras” (PUCHEU, 2010, p. 112) se sustenta frequentemente por ricas discussões e renovações, estão os

⁷ Ibidem, p. 81.

sensíveis pontos que auxiliam o reconhecimento dos desafios estéticos e culturais do contemporâneo. O cuidado à maneira constitutiva dessa(s) crise(s) é fundamental.

A partir da discussão do “poema em prosa” estabelecida e das leituras dos poemas de Manoel de Barros, determinamos a categoria de interpretação chamada aqui de bifurcação e selecionamos matérias poéticas que, por meio, dessa compreensão, excedem as convenções de um texto em poesia. Constatamos que alguns poemas manoelinos podem ser perfeitamente reposicionados de uma forma que fiquem em linhas prosaicas, como em parágrafos, sem qualquer perda do lirismo. Poemas que transitam, bifurcam-se, em poesia e prosa:

O Abandono (Parte Final)

A cidade mancava de uma rua até certo ponto;
depois os cupins a comiam
A gente vivia por fora como asa
Rã se media na pedra
Ali, eu me atrapalhava de mato como se ele
invadissem as ruínas de minha boca e a enchesse
de frases com morcegos
(...)
(1970, p. 151)

XII

Ele tem pertinências para árvore.
O pé vai se alargando, via de calangos, até ser
raizame. Esse ente fala com águas.
É rengo de voz e pernas.
Se esconde atrás das palavras como um perro.
Formigas se mantimentam nas nódoas de seu casado.
De um turvo cheiro órfico os caracóis o escurecem.
Um Livro o ensinou a não ser nada – agora já sabe.
Estrela encosta quase em sua boca descalça.
(1989, p. 225)

Autorretrato Falado

Venho de um Cuiabá garimpo e de ruelas entortadas.

Meu pai teve uma venda de bananas no beco da Marinha,
onde nasci.

Me criei no Pantanal de Corumbá, entre bichos do chão, pessoas
humildes, aves, árvores e rios.

Aprecio viver em lugar decadentes por gosto de estar entre pedras
e lagartos.

(...)

(1993, p. 298)

12

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.

Meditei um pouco sobre o prego.

O que restou por decidir foi: se o objeto enferrujado
seria mesmo do Século XIII ou XII?

Era um prego sozinho e indiscutível.

Podia ser um anúncio de solidão.

Prego é coisa indiscutível.

(1996, 317)

10

A gente se negava corromper-se aos bons
costumes.

A gente examinava a racha dura das lagartixas
Só para brincar de ciência.

A gente grosava a peça dos morcegos com o
lado cego das facas

Só para vê-los chiar com mais entusiasmo.

Fazíamos meninagem com as priminhas à
sombra das bananeiras, debaixo dos laranjais

Só de homenagem ao nosso Casimiro de Abreu.
Não era mister de ser versado em Kant pra se
saber que os passarinhos da mesma plumagem
voam juntos.
(1998, p. 337)

Se colocássemos o poema “O abandono (parte final)”, do livro *Matéria de Poesia*, de 1970, horizontalmente, à maneira prosaica, notamos a superação dos limites de gênero textual, sem, no entanto, nenhum prejuízo em caráter poético:

A cidade mancava de uma rua até certo ponto; depois os cupins a comiam. A gente vivia por fora como asa. Rã se media na pedra. Ali, eu me atrapalhava de mato como se ele invadissem as ruínas de minha boca e a enchesse de frases com morcegos (...).

De modo análogo, podemos fazer com o poema “12”, de *Livro Sobre Nada*, 1996:

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. Meditei um pouco sobre o prego. O que restou por decidir foi: se o objeto enferrujado seria mesmo do Século XIII ou XII? Era um prego sozinho e indiscutível. Podia ser um anúncio de solidão. Pregos são coisa indiscutíveis.

Por meio dos exemplos de transposição de poemas em prosa, concebemos que o ideal *antipoético* agregado à poesia bifurcada ao prosaísmo é simplório e ineficaz. Mesmo que os poemas de Manoel de Barros não fossem posicionados de forma horizontal, remetendo à forma prosaica, não fracassariam em natureza lírica. Pelo contrário, expõem a força que a poesia possui em transitar além do policiamento dos limites impostos a ela, seja por estrofes, versos, linhas, etc. O poema se posiciona, portanto, “como uma espécie de hipersemia da linguagem [...], ou seja, pensar a linguagem enquanto não coincidência entre a série semiótica e a sequência semântica, para que a abertura ao sentido, preservada na estância do pensamento, nunca se feche” (PUCHEU, 2010, p. 114). Se esses questionamentos são ainda contemporâneos, são em razão das transformações da prática institucional do que estava se nomeando (ou não) como poesia.

Para Siscar (2016, p. 172), o debate das figuras de prosa na poesia poderia ser efetivamente nomeado, de uma perspectiva histórica mais ampla, como outra “*crise de vers*”, segundo a célebre proposição de Mallarmé. O mais possível, é que, realçando um

aspecto essencial da relação entre a poesia e seus limites, reatualizando a demanda feita ao poeta de mergulhar no prosaísmo de sua tarefa histórica, a poesia hoje não deixe de ser uma *outra* crise de versos, cuja emergência atual nos submerge.

Subcapítulo 3.3 – A herança do bugre e a cosmovisão da poética manoelina

As coisas que não prestam mais pra nada e estão jogadas fora por inúteis são para mim objetos de estima. Sei que isso é um desagero sem grau de estima para os outros. Sei que a maioria prefere coisas úteis e as pessoas postas na sociedade. Mas eu não sou tantã, juro. O meu gosto é apenas estético. O caso é que as coisas úteis são muito queridas e as outras desprezadas (...). Porque eu acho mais nobre um ser porcaria que um ilustríssimo (...). Os heróis de nosso tempo não são os ilustríssimos nem os príncipes nem os poderosos. Nossos heróis são vagabundos, porcarias, bêbados, e pessoas mais jogadas fora pela sociedade. Os desimportantes.

(Manoel de Barros, 2010, p. 169)

As imagens das coisas ínfimas são de bastante significância para Manoel de Barros, por isso, são tão constantes ao longo de todo seu notável percurso pela poesia. Nelas o poeta, explora as grandezas não percebidas, esquecidas ou desvalorizadas pelos indivíduos, cujos olhos, inundados por uma lógica da utilidade, por meio de um viés capitalista, não conseguem enxergar além da importância que algo ou alguém deve possuir em nossa sociedade. Todos os seres desprezíveis são componentes de privilégio para compor a diversidade da matéria poética manoelina.

A concepção arraigada em nosso mundo contemporâneo é a de que tudo deve obter um fim útil, aquilo que não se mostra possuidor de uma utilidade imediata deve ser descartado, jogado no lixo, afinal, não se deve perder tempo com algo que leva a lugar algum. Nosso poeta se afasta do urbano, da produtividade, da extrema valorização da serventia, ao dar ênfase a um outro sistema de valores fundamentado em um olhar para o chão.

Por dar valor de poesia ao desprezível, Manoel de Barros por vezes é denominado como “poeta das coisas simples”, outro mito – assim como o “poeta pantaneiro” – que é desmontado quando seus poemas são lidos mais detidamente, e há uma rápida explicação para isso: não existem coisas simples. Inocente é a argumentação de que a natureza e as coisas que a compõem são sinônimos de simplicidade, de beleza, já que o grotesco

também é constituinte tanto do meio natural quanto do humano. Tudo que está no meio natural é múltiplice, desde que seja visto de maneira não simplória. Se o poeta elege as coisas consideradas menores, ou sem valor, esse olhar para o ínfimo é herança do bugre⁸ que há no poeta, conforme ele mesmo explicita (MÜLLER, 2010, p. 24):

O índio, o bugre, vê o desimportante primeiro (até porque ele não sabe o que é importante). Vê o miúdo primeiro, vê o ínfimo primeiro. Não tem noção de grandezas. Aliás, a sua inocência vem de não ter noção. Bugre não sabe a floresta; ele sabe a folha. Enxerga o movimento das formigas e tem devaneios.

O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro na entrevista “O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos” presente no livro *Encontros*, de 2007, discute o perspectivismo ameríndio. Tal ponto de vista debate que para os povos indígenas todo vivente é um ser pensante, sejam eles “amebas, árvores, tigres ou filósofos” (2007, p. 117). Assim, problematiza a ideia ensinada por Descartes: “eu penso, logo existo”, já que parte de uma única existência, a minha própria. O perspectivismo ameríndio parte de uma afirmação oposta: “o outro existe, logo pensa”⁹, ou seja, esse que existe é um outro, logo, seu pensamento difere do meu em uma “potência da alteridade”¹⁰. Para o estudioso, é nocivo o preceito emblemático do Ocidente moderno que instrui a necessidade da negação do outro para a afirmação do eu. Dessa forma, o perspectivismo indígena não conhece o ideal do absoluto, já que a existência de diferentes perspectivas

⁸ A palavra bugre é rodeada de muitos conceitos e preconceitos, que mais tarde viriam a ser atribuídos a certas culturas americanas e, no resgate efetuado pela poesia de Manoel de Barros. Em Língua Portuguesa, o vocábulo é empregado para designar indígenas de diversos grupos no Brasil, por serem considerados sodomitas pelos invasores europeus, ou ainda para caracterizar o indivíduo rude, primário, bárbaro, e, por outras derivações arisco e desconfiado. De acordo com Müller (2010, p. 17), emprestamos a palavra do francês bougre, que deriva de bulgare, e que hoje é empregada nessa língua num sentido que ninguém associaria aos búlgaros: é termo de xingamento, de baixo calão, que designa especificamente, segundo a linguagem polida de Littré, aquele que pratica libertinagem “contra a natureza” (para não dizer sodomia) – (sic). Os emboabas e bandeirantes, caçadores de mão de obra indígena, teriam adotado maliciosamente a palavra, em algum momento da nossa nada romântica História Colonial, assim para difamar os povos que fugiam dos cativos, e se abrigavam mata a dentro (Mato Grosso adentro). A poética manoelina se embrenha também nos matos, do Pantanal, em uma linguagem que se dá por meio dos desvios, fugas, esconderijos: “Descobri aos 13 anos que o que me dava prazer nas leituras não era a beleza das frases, mas a doença delas. Comuniquei ao Padre Ezequiel, um meu Preceptor, esse gosto esquisito. Eu pensava que fosse um sujeito escaleno. - Gostar de fazer defeitos na frase é muito saudável, o Padre me disse. Ele fez um limpamento em meus receios. O Padre falou ainda: Manoel, isso não é doença, pode muito que você carregue para o resto da vida um certo gosto por nada... E se riu. Você não é de bugre? – ele continuou. Que sim, eu respondi. Veja que bugre só pega por desvios, não anda em estradas - Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas e os arituncuns maduros. Há que apenas saber errar bem o seu idioma. Esse Padre Ezequiel foi o meu primeiro professor de agramática” (1993, p. 294).

⁹ Ibidem, p. 117

¹⁰ Ibidem, p. 118.

são diferentes interpretações acerca da sobrevivência e afirmação vital de cada ser existente.

A poética manoelina dialoga com o estudo de Viveiros de Castro na medida em que por uma herança do bugre, o indígena, como mencionado pelo poeta em entrevista, absorve e propaga uma alteridade do resto. Esse ínfimo presente na poesia de Manoel de Barros propõe um outro conhecimento estético à tradição literária, o que os indígenas nomeariam de “espírito do ínfimo”, ao darem estima ao pequeno: “Bugre não sabe a floresta; ele sabe a folha”. Desse modo, nem todo pensamento é escolástico. O dos povos indígenas raramente o é¹¹.

Por meio desse legado de bugre e da sublimação de um viveiro dos ínfimos, Manoel de Barros em seu exercício poético reposiciona uma visão para o chão, na qual “as coisas não querem ser vistas por pessoas razoáveis: elas desejam ser olhadas de azul” (1993, p. 278). A particularidade dessa poesia baseia-se na mudança de foco para a natureza e para as coisas inúteis, numa crítica à racionalidade e seus desastres, em uma espécie de *filosofia do inútil*. O poeta, assim, não escreve do ponto de vista da pessoa, mas das coisas, dos objetos, de tudo o que nos rodeia e é descartado, porque é ínfimo, como se eles pedissem socorro aos humanos para serem libertados da pobreza da descrição. Olhar para baixo pode ser tão grandioso, tão libertador quanto contemplar a imensidão celestial. Logo, nasce e germina em versos uma outra cosmovisão. Carpinejar (2001, p. 28) expõe que o poeta encontra luxo no lixo, o fluxo na inércia. A poesia tomaria o aspecto de um terreno baldio da linguagem, com predileção em receber insignificâncias. A poesia, então, ensina do chão. Como em uma *profissão de fé* do inútil, o poema homônimo inserido no livro *Matéria de Poesia*, de 1970, se revela como uma inauguração extraordinária do ínfimo em sua poética, por mais que já estivesse presente em outras obras, contudo, é a partir desse trabalho detalhado com o desprezível que a presença da matéria sem prestígio emerge de forma poética e categórica (1970, p. 135 – 137):

1.

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

¹¹ Ibidem, p. 120.

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

Terreno de 10 x 20, sujo de mato – os que
nele gorjeiam: detritos semoventes, latas
servem para poesia

Um chevrolet gosmento
Coleção de besouros abstêmios
O bule de Braque sem boca
são bons para poesia

As coisas que levam a nada
têm grande importância.

Cada coisa ordinária é um elemento de estima
Cada coisa sem préstimo
tem seu lugar
na poesia ou na geral

O que se encontra em ninho de joão-ferreira:
caco de vidro, garampos,
retratos de formatura,
servem demais para poesia

As coisas que não pretendem, como
por exemplo, pedras que cheiram
água, homens
que atravessam períodos de árvore,
se prestam para poesia

Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma
e que você não pode vender no mercado
como, por exemplo, o coração verde
dos pássaros,

serve para poesia

As coisas que os líquenes comem

— sapatos, adjetivos —

têm muita importância para os pulmões
da poesia

Tudo aquilo que a nossa

civilização rejeita, pisa e mijá em cima,

serve para poesia

Os loucos de água e estandarte

servem demais

O traste é ótimo

O pobre-diabo é colosso

Tudo que explique

o alicate cremoso

e o lodo das estrelas

serve demais da conta

Pessoas desimportantes

dão para poesia

qualquer pessoa ou escada

Tudo que explique

a lagartixa da esteira

e a laminação dos sabiás

é muito importante para poesia

O que é bom para o lixo é bom para a poesia

Importante sobremaneira é a palavra repositório;

a palavra repositório eu conheço bem:

tem muitas repercussões

com um algibe entupido de silêncio

sabe a destroços

As coisas jogadas fora
têm grande importância
– como um homem jogado fora

Aliás é também objeto de poesia
saber qual o período médio
que um homem jogado fora
pode permanecer na terra sem nascerem
em sua boca as raízes da escória

As coisas sem importância são bens de poesia

Pois é assim que um chevrolé gosmento chega
ao poema, e as andorinhas de junho.

É uma poesia do entulho, que bate continência para pedras, latas, pessoas desimportantes, para o cisco propriamente, em um vício de amar as coisas jogadas fora, por meio de um sabor particular em se encostar no chão, nas coisas sem glória: “Tudo aquilo que a nossa / civilização rejeita, pisa e mijá em cima, / serve para poesia”. O cisco é contrário a fulgurâncias, há de ser sempre um aglomerado que se iguala a restos a fim de obter a contemplação do poeta. O espírito lírico se coloca como um manifesto contra a alienação do homem perante o consumo desregrado: “Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma / e que você não pode vender no mercado / como, por exemplo, o coração verde dos pássaros, / serve para poesia”. Exprime-se, assim, a favor de uma libertação da mentalidade humana que é arraigada a valores monetários.

Determinamos, após a leitura do poema acima e a partir da constante presença do desprezível na poesia manoelina, uma teologia do ínfimo¹², a qual é manifestada de diversos modos, cujas interpretações foram: a superação da oposição entre sujeito e

¹² No estudo, o termo teologia se distancia da concepção religiosa: conhecimento acerca do saber cristão por meio de Deus. O intuito de tal utilização é como discurso, um ensinamento para o chão, associado à figura do ínfimo presente na poesia de Manoel de Barros.

objeto, a glorificação dos trastes, o enaltecimento do chão, o transfazer objetos e, por fim, a crítica à sociedade capitalista.

A primeira perspectiva da *teologia do ínfimo* a ser debatida é a superação da oposição entre sujeito e objeto. A poesia manoelina possui o caráter reorganizador do sujeito lírico com o intuito de romper com a ideia do homem como um sujeito autônomo que se rebela a um objeto qualquer na viciante dicotomia existente: sujeito-objeto. Logo, não há mais um sujeito que conhece um objeto por si mesmo, porém a existência de um sujeito que conhece o objeto através do objeto, num reconhecer-se no objeto que quer conhecer, numa relação de conhecimento mútuo. De acordo com Viveiros de Castro (2007, p. 119), o sujeito não é aquele que se pensa (como sujeito) na ausência de outrem; ele é aquele que é pensado (por outrem, e perante este) como sujeito, “adquire-se, pois, um dom de percepção de ínfimos” (MÜLLER, 2010, p. 60), em uma riqueza a ponto de *ser*:

Andava por lá um homem que fora desde
criança comprometido para lata.
(1998, p. 337)

Era um sujeito esmolambado à feição de ser
apenas uma coisa.
(1998, p. 337)

Sentado sobre uma pedra estava o homem
desenvolvido a moscas:
Ele me disse, soberano:
Estou a jeito de uma lata, de um cabelo, de um
cadarço.
(1998, p. 340)

A segunda é a glorificação dos trastes. O indivíduo, na poesia de Manoel de Barros, é um elemento de paisagem valorizado somente quando estiver em indignância, quando for desprovido da convivência social por não partilhar de uma vivência de prestígios. Indigente é aquele ser que vive em uma necessidade financeira contínua, contudo, a sua escassez no exercício poético manoelino não é findada por meio dos

moldes de um sistema monetário, cessa ao alcançar a sua liberdade, por isso, é com regularidade a presença de andarilhos, loucos, mendigos, bêbados, etc.-, quanto mais moram no abandono da sociedade, maior é o abraço manoelino aos trastes, transformando-os em matéria poética. Essa glorificação de pessoas tão imprestáveis é como uma homenagem às pessoas com quem o poeta aprende o que lhe cativa em seus poemas. Alberto Pucheu (2015, p. 4) no *ensaio Manoel de Barros: em que acreditar senão no riso?*, enfatiza que os personagens criados pelo poeta se constituem como outros eus, paradigmáticos ou exemplares dele, que, encontrando-se com ele pelo mundo, o impulsionam ainda mais para fora de si no movimento de se tornar coisal, fundido à natureza:

No osso da fala dos loucos há lírios. (1989, p. 235)

Seu França não presta pra nada –

Só pra tocar violão.

De beber água no chapéu, as formigas já sabem quem ele é.

Não presta pra nada.

(1989, p. 239)

Lugar em que há decadência.

Em que as casas começam a morrer e são habitadas por morcegos.

Em que capins lhes entram, aos homens, casas portas adentro.

Em que capins lhes subam pernas acima, seres adentro.

Luares encontrarão só pedras, mendigos, cachorros.

Terrenos situados pelo abandono, apropriados à indigência.

Onde os homens terão a força da indigência.

(1989, p. 240)

O Andarilho

Eu já disse quem sou Ele.

Meu desnome é Andaleço.

Andando devagar eu atraso o final do dia.

Caminho por beira de rios conchosos.

Para as crianças da estrada eu sou o Homem do Saco.
Carrego latas furadas, pregos, papéis usados.
(Ouço arpejo de mim nas latas tortas.)
Não tenho pretensões de conquistar a ingloria perfeita.
Os loucos me interpretam.
A minha direção é a pessoa do vento.
Meus rumos não têm termômetro.
De tarde arborizo pássaros.
De noite os sapos me pulam.
Não tenho carne de água.
Eu pertenco de andar atoamente.
Não tive estudamento de tomos.
Só conheço as ciências que analfabetam.
Todas as coisas têm ser?
Sou um sujeito remoto.
Aromas de jacintos me infinitam.
E estes ermos me somam.
(1996, p. 336 – 337)

Os andarilhos, por exemplo, absorvem a natureza e com ela estabelecem diálogo vital. Eles, de uma forma geral, são indivíduos mergulhados no anonimato, cuja particularidade errante, na poesia manuelina, implica o descobrimento de uma escrita que ampara a liberdade poética ao experimentar o inaugural, já que o errante consciente refuta o estipulado, o pré-estabelecido. Então, almejam novas direções e a própria voz. Nesse caso, essa experimentação flui de uma vivência ímpar que se consolida pela sublimação do ínfimo. Seus percursos harmonizam-se com a mendicidade e a inconstância do vento. Na romaria poética, os andarilhos são aqueles que realizam o eterno anseio do nosso poeta. A respeito dos andarilhos, Manoel de Barros declara na “entrevista-poema” (MÜLLER, 2010, p. 168 – 169):

Falo muito dos andarilhos por motivo que eles têm com a natureza uma tal intimidade que é, em último caso, uma intimidade de Deus. E porque se implanta neles, por esse motivo, uma sabedoria infantil. A ponto que o amanhecer faz glória sobre eles quase todos os dias, como faz aos passarinhos. Ao ponto que eles sabem que para exercer a liberdade total eles precisam de ser maiores do que os adultos como os insetos são maiores que os firmamentos... E porque eles carregam a liberdade deles nos passos que não têm onde parar. Com as águas do rio, com o Sol, com as pedras, eles dão a mim um exemplo de comunhão. As águas gostam deles, e os dias passam sobre

eles sem sobressaltos. Se a gente jogar pedra neles só quebra o silêncio deles. O chão respeita seus passos. Eles conhecem a sedução das árvores pelo amanhecer. Eles conhecem os caminhos que as garças percorrem de tarde. Eles sabem moda de São Francisco de Assis o canto do sol. São essas intimidades com a natureza que me seduzem nos andarilhos. Eu bem quisera sê-los. Mas eu não tenho essa tanta força de amor.

Em seguida, o enaltecimento do chão. Esse chão não deseja ser mais visto por pessoas razoáveis, está exausto de ser somente o lugar onde todos passam. Os versos do nosso poeta nos apresentam o préstimo do pequeno, numa época em que todos desejam ser grandes, poderosos e vencedores, pois vivemos em um mundo estabelecido por hierarquias de poder, nas quais o homem que se encontra bem-sucedido financeiramente detém o maior nível de importância, logo, quem não está nesse patamar é seu subordinado. Quando em seus versos nosso poeta reposiciona o mérito para algo que não é fundamentado no que se veste, no que se possui materialmente, no que aquela pessoa é dentro de pirâmides sociais, instaura, então, além de um olhar para baixo como um discurso estético, um rompimento com o pensamento histórico impregnado de que a capacidade de consumo determina a identidade do indivíduo. “Eu não sei exercitar o celeste. Celestes são os andrajos para mim. Eu queria *transver* o chão. A inundação é o puro jogo à brinca. Eu quero tirar do desolo de um canoeiro perdido as suas impurezas de linguagem e alguns delírios frásicos” (MÜLLER, 2010, p. 122). A alta poesia brasileira olha o firmamento, contempla-o, hiperboliza-o. Ao transferir o olhar, a poesia de Manoel de Barros se desvencilha de uma tradição literária e se consubstancia com “forças em luta sob um ponto de vista absoluto qualquer” (VIVEIROS DE CASTRO, 2007, p. 121). Ardentes são as coisas pisadas, que habitam despercebidamente, para a maioria dos sujeitos, a opulência rasteira:

P.S. No achamento do chão também foram descobertas as origens do voo. (1989, p. 220)

Das vilezas do chão
Vêm-lhe as palavras
Chega têm ouro
Até. Chega libélulas.
(1989, p. 229)

Não serei mais um pobre-diabo que sofre de nobrezas.
Só as coisas rasteiras me celestam.

Eu tenho cacoete para vadio.

As violetas me imensam.

(1996, p. 314)

Hei de monumental as pobres coisas do chão mijadas de orvalho. (1996, p. 318)

Transfazer objetos é o quarto modo através do qual a teologia do ínfimo se manifesta. A poesia manoelina utiliza-se de imagens coisais ao inventar objetos que não existem. Pucheu (2001, p. 30) sobre essa criação poética dá o nome de “desobjetificação da realidade”. Para ele¹³, ainda, a realidade tal qual percebemos na imediatez de nosso cotidiano, é sempre o que aparece no reino das coisas dadas com as quais lidamos, o poético caminha para a destruição desta maneira de experienciar a vida. Esses *desobjetos* só prestam para a poesia, são de difícil exportação, quem comprará um alicate cremoso, esticador de horizontes, etc? Os que se permitem uma disfunção lírica, alcançada pelo poético numa desobjetificação provocada pela criação. Carpinejar (2001, p. 26) destaca que o ideário do poeta é transformar o sentido, fugir do nome conhecido que serve ao consumo, reinventando a significação dos objetos, desfazendo definições que indicariam seus aproveitamentos comerciais. 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:

Prefiro as máquinas que servem para não funcionar: quando cheias de areia
de formiga e musgo – elas podem um dia milagrar de flores.

(Os objetos sem função têm muito apego pelo abandono.)

Também as latrinas desprezadas que servem para ter grilos dentro –
elas podem um dia milagrar violetas.

(Eu sou beato em violetas.)

Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam a Deus.

Senhor, eu tenho orgulho do imprestável!

(O abandono me protege.)

(1996, p. 317)

Bernardo montou no quintal Oficina de Transfazer

¹³ Ibidem, p. 30.

Natureza.
(Objetos fabricados na Oficina, por exemplo:
Duas aranhas com olho de estame
Um beija-flor de rodas vermelhas
Um imitador de auroras – usado pelos tordos.
Três peneiras para desenvolver moscas
E uma flauta para solos de garça.)
Bernardo é inclinado a quelônio.
A córnea azul de uma gota de orvalho o embevece.
(1989, p. 224)

Por fim, por meio da figura do ínfimo, determinamos a crítica à sociedade capitalista. A poesia de Manoel de Barros, como foi apresentada, abriga pequenas coisas: miudezas, dejetos, lixos, sobras – tudo aquilo que, no mundo subjugado pelo consumismo, no qual estamos imersos, costuma-se desprezar. Theodor Adorno (2003, p. 68 – 69) em “Palestra sobre lírica e sociedade”, da obra *Notas de Literatura I*, afirma que a configuração lírica responde à sociedade, resistindo inflexivelmente, criando suas próprias leis para buscar sua liberdade criativa. A lírica se mostra mais profundamente assegurada, em termos sociais, ali onde não fala conforme o gosto da sociedade¹⁴. Assim, as coisas de tecnologia, as coisas modernas, tudo o que aconteceu de novo, não possuem terreno fértil, não exalam caráter poético para Manoel de Barros: “não tenho nenhuma ligação com o progresso do mundo; tenho ligação com o progresso da minha linguagem” (MÜLLER, 2010, p. 107):

O homem que deixou a vida por se sentir esgoto –
Acho mais importante do que uma Usina Nuclear.
Aliás, o cu de uma formiga é também muito mais importante do que
Usina Nuclear.
(1996, p. 316)

Aprendo com abelhas do que com aeroplanos.
É um olhar para baixo que eu nasci tendo.
É um olhar para o ser menor, para o

¹⁴ Ibidem, p. 74.

insignificante que eu me criei tendo.

O ser que na sociedade é chutado como uma
barata – cresce de importância para o meu olho.

(1998, p. 334)

Sábio não é o homem que inventou a primeira bomba atômica.

Sábio é o menino que inventou a primeira
lagartixa.

(1998, p. 338)

Portanto, a partir da *teologia do ínfimo* estabelecida nesse estudo, consideramos que o cisco, aquilo que é rotulado como desprezível – coisas ou pessoas – dentro da poesia de Manoel de Barros, conquista imprescindível relevância e valor de matéria poética. Há em nosso poeta uma aura para o ralo (no sentido da não fixação, de uma abertura para fluidez, da dissipação do absoluto estabelecido como grandioso somente o que obtém valor comercial). Em seus versos sublima o inútil, dessa forma particular propicia uma diferente e original cosmovisão, esse olhar para baixo herdado do bugre, tão grandiloquente quanto a vastidão celeste. Em outra entrevista, ele confessa: “Fui criado no chão. Chão mesmo, terreiro. No meio das lagartixas e das formigas. Brincava com osso de arara, canzil de carretas, penas de pássaros. De outra forma penso que esse olhar para baixo é atávico. Vem de bugre” (MÜLLER, 2010, p. 161). A poesia manoelina revela-se como uma expressão poética das manifestações do devir da vida humana:

Estou atravessando um período de árvore.

O chão tem gula de meu olho por motivo que meu olho tem
escórias de árvore.

O chão deseja meu olho vazado pra fazer parte do cisco que se
acumula debaixo das árvores.

O chão tem gula de meu olho por motivo que meu olho possui um
coisário de nadeiras.

O chão tem gula de meu olho pelo mesmo motivo que tem gula
por pregos por latas por folhas.

A gula do chão vai comer o meu olho.

No meu morrer tem uma dor de árvore.

(1993, p. 297)

FICOU EIVADO DESSE LUGAR...

A Manoel de Barros, no documentário *Dez por cento é mentira: a desbiografia oficial de Manoel de Barros*, foi feita a seguinte pergunta:

- Como o senhor gostaria de ser lembrado?

- É uma pergunta cruel.... Evidente que se eu pudesse ser lembrado, se eu pudesse ter a marca da perenidade, eu acho que só poderia ter através da poesia, porque nós todos somos iguais, nós vamos pra fossa mesmo, pro pó. O único jeito que eu teria, não sei... porque, sei lá, minha obra até onde que vai, né? Mas, o jeito que eu poderia aspirar de permanecer um pouco mais seria como poeta. O ser biológico é sujeito a variação do tempo.

Caso estivesse vivo em corpo, Manoel de Barros completaria, em 2016, 100 anos de existência. Sabemos da separação entre o seu ser biológico e o seu ser letral e de que ao enfatizarmos sua vivência como pessoa não priorizamos o mais fundamental, sua poética. Entretanto, em sua resposta, que mais parece um dos seus poemas, expõe um dos grandes poderes da Literatura: eternizar poetas. Todas as vezes em que é lido, ele renasce. Não houve variação do tempo, pois não existem limites para seus versos. Alcançou por meio da palavra a marca da perenidade.

Chegar a esta parte da pesquisa, assim como o voo do nosso poeta para o infinito, não significa um fim. Todo o percurso deste estudo revelou-se como partes, que continuam abertas, como umas das inúmeras formas de diálogo com a poesia manoelina. Apresentar uma conclusão que determine um fechamento, um agrupamento de ideias prontas com o propósito de resumir uma série de afirmações, de longe, parece ser um trabalho que possua como âmago o texto literário. É como prender água, ele escapará pelas frinchas entre os dedos. Seu caráter é de inacabamento, que está constantemente a se modificar e a ser construído e reconstruído a cada leitura. Desse modo, por ser terreno arenoso, ao objeto literário não cabem certezas.

A obra de Manoel de Barros, como já destacamos, apesar de ter sido produzida bem cedo, na década de 30, teve de esperar cerca de quatro décadas para alcançar a atenção e o apreço da crítica literária. O público leitor com acesso à obra manoelina, de certa forma, se mostra restrito, dada a aparente dificuldade que pode levar à leitura de seus versos. Todavia, também se desvia da denominação hermética de “difícil”. É, sim, uma poesia na qual o trabalho com a palavra poética é fulcral, de maneira meticulosa,

com o cuidado de revalorizar o erro, o desvio e, principalmente, a doença dessa palavra; “é uma artesanaria”, como o nosso poeta ratifica. O saber dessa poesia é o desconhecer. Sabedoria não é, aqui, erudição, legado obtido via intelecto, porém sensibilidade, nível somente alcançado por quem busca a ignorância. Essa elevação pelo dessaber permite a soberania do ser, liberto da casca racionalista que procura explicações, esclarecimentos. O escuro ilumina a poética manoelina, e isso não é um apagamento. É um requinte.

A ruptura da colagem entre significante e significado, o uso de vocábulos desgastados e a ponto de traste, e o entrelaçamento proposto entre elementos distintos, entre matérias poéticas que, em geral, não possuem relação fora do universo poético por mais que dentro de sua poesia, convivem e se complementam, fomentam o exercício poético manoelino. O primordial é que o leitor permita a poesia penetrar em sua mente de uma maneira que ela se mantenha livre dos estigmas poéticos ou mesmo simbólicos que, muitas vezes, são a ela impostos na tentativa de esclarecer, a quem lê, seus significados ou mesmo as intenções do poeta.

Iniciamos o estudo a partir da perspectiva de uma crise de verso gerada no século XIX, com a publicação de *Um lance de dados*, em 1987, de Mallarmé com o intuito de estabelecer um diálogo com a literatura brasileira contemporânea, mais especificamente, a poesia. Destacamos que houve (e há) uma herança dessa crise, traço fundamental da Literatura moderna, no que é produzido como texto literário hoje em razão de uma fragmentação – não finalização – do absoluto que foi composto por padrões tradicionais de escrita, como o verso alexandrino representado pela figura de Victor Hugo. Assim, proporcionando a abertura para novas formas versificatórias, essa crise resulta não na morte do verso, mas em uma urgência de se pensar o estado no qual se encontra a poesia atualmente, posicionando-a em debate e revitalizando-a como discurso para refletir a respeito da própria história e crítica literárias.

Após as leituras das obras selecionadas para este estudo, compreendemos que Manoel de Barros, poeta de vasta trajetória literária, se distanciou das gerações modernistas em razão de sua escrita em estado de coisas rasteiras e de delírios verbais. A sua presença, por exemplo, em uma antologia que lançou uma sucessão de escritores pertencentes à “Geração de 45” com o desígnio de um trabalho poético pioneiro e a quebra dos limites do Modernismo, causou estranheza e exibiu sua particularidade, que encontrou na inconstância do contemporâneo o seu espaço. Além disso, seus versos revelam um trabalho poético pensante que possui um fascínio pelo primitivo, pela origem,

como observamos nas diferentes perspectivas: a escuridão (ou o escuro), o nada e o silêncio que assumem categorias de linguagem.

Com uma escrita que não busca ser reta, antes, se nutre da sinuosidade das palavras, nosso poeta, constantemente, com os *deslimites*, traz à tona discussões, questionamentos em torno do próprio fazer literário, retirando das palavras a função de apenas comunicar, para que possam converter-se em sentido. O *-des* presente nessa construção poética não se reduz à criação de novas palavras, em neologismo, manifesta-se como uma ação transformadora, logo, não é uma simples partícula, um singelo prefixo, é uma criação, um instinto linguístico, causando um choque com os parâmetros representativos e/ou asfixiantes nomeações.

Não há limites para a palavra poética, logo, por consequência, ela dará ao poeta a força criadora de seus versos. De modo similar, acontece quando a natureza se faz presente em seus escritos. Ela rompe com o antropocentrismo. Coloca o humano em equivalência, retira a sua histórica e disseminada superioridade perante o natural. Os dois são o mesmo, já que o homem também é filho da terra, contudo, pelo olhar urbano massificado, esqueceu de suas origens. A natureza, o Pantanal de Manoel de Barros, convida o homem, inicialmente, para um reencontro. Em seguida, para uma comunhão, não contemplando, nem com caráter representativo, mas com uma integração, até o ambiente penetrar seu corpo, transfigurando-o, em ganhos mútuos. Por isso, através do seu mundo ficcional, seu pântano enigmático, impulsiona o homem pela palavra poética, na compreensão de si mesmo e do mundo em que vive, resgatando valores perdidos na identificação do homem com a terra. Há que se recuperar, portanto, uma vivência humana em diálogo com o natural, para que assim, a poesia se faça.

Como último – porém, não finalizador passo dessa pesquisa – atestamos, por meio da figura do ínfimo, a criação de uma particular cosmovisão vinda de um olhar para baixo, contemplativo, aliás, essa nova visão de mundo possui raiz fincada na herança de bugre, na origem pantaneira, na perspectiva indígena que fertiliza a escrita de Manoel de Barros. O índio não nota as pequenas coisas apenas, ele enxerga vivência nelas. Para ele, elas existem como *seres*. É um pensamento ameríndio de alteridade surpreendente que incide nos versos manoelinos uma mudança de foco para as coisas inúteis.

Em nosso viver contemporâneo, estamos submergidos em uma era de informação, de rapidez, de angustiada valorização das coisas e dos indivíduos. Um tempo em que os

avanços contínuos da ciência e da tecnologia colocam-nos ao alcance dos dedos, uma realidade virtual plena de simulacros. É esse também o mundo em que, lado a lado com os abismos que separam as classes sociais, o consumismo surge quase como uma religião de culto à forma da mercadoria. Em atitude deliberada de resistência ao que é comumente valorizado pela nossa sociedade, a poesia manuelina fixa as bases de seu fazer poético ao selecionar como matéria de poesia elementos situados às margens sociais e capitalistas: andarilhos, bêbados, mendigos, *desobjetos*, *desutensílios*, etc.

As coisas desimportantes, as rasteiras, os ínfimos, como um todo, são muito importantes porque servem para poesia. O cu de uma formiga é muito mais importante do que uma usina nuclear. Um caneco furado que não carrega mais água é muito mais importante que um tanque de água. Isso, claro, pela inutilidade do caneco. Somos mergulhados pelas leituras da poesia de Manoel de Barros para uma transformação no olhar, para uma alteração do modo pelo qual enxergamos o que nos circunda. Brota em nós uma visão para o chão. As coisas desprezadas pela civilização são objetos de poesia, quanto a isso não há mais dúvida.

A partir da maneira pela qual a poesia manuelina nesse estudo se revelou, entendemos que ela se coloca em relação com prédios em ruínas, admitindo a possibilidade de um fazer discursivo que não é de esculpir estátuas ou objetos com contorno definido e demarcação entre o que lhe é interior ou exterior, voltados à pura contemplação, mas escombros, com formas indefinidas, com cortes em tradição estética, literária e social. A partir de uma mudança na estrutura e na forma dos absolutos da linguagem, constrói sua ruptura: habitando todos os lugares abandonados com seu desejo, Manoel de Barros esculpe seus escombros.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003.
- ANDRADE, Fábio de Souza. “Crítica literária: que bicho é este?”. Folha de São Paulo, 23 abr., 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia de prosa*. Trad. João Barrento. – 1 ed – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: LeYa, 2013.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita – 1: a palavra plural (palavra de escrita)*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.
- _____. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. – 2ª ed. – São Paulo: Editora WMF Martins-Fontes, 2013.
- _____. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. – 49. Ed. – São Paulo: Cultrix, 2013.
- CARPINEJAR, Fabrício. *Teologia do traste: a poesia do excesso em manoel de barros*. Dissertação (mestrado) – UFRS, Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Porto Alegre, 2001.
- CEZAR, Pedro. *Dez por cento é mentira: a desbiografia oficial de Manoel de Barros*. 1 DVD. Artesanato Eletrônico. 2008. Documentário patrocinado pela Petrobras.
- DE LOANDA, Fernando Ferreira. *Panorama da nova poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Editorial Orfeu, 1951.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martin Fontes, 1999.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

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

MORICONI, Ítalo. A problemática da pós-modernidade na literatura brasileira, *Cadernos da ABF*, nº 1. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/02.htm>>, acessado em 13 abr., 2016.

MÜLLER, Adalberto. *Encontros: Manoel de Barros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

NUNES, Benedito. A viagem de Grivo. In: *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 181-195.

PEDROSA, Celia. Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum). In *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Organizadoras Celia Pedrosa e Ida Alves. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PUCHEU, Alberto. *Apoesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.

_____. Do esbarro entre poesia e pensamento: uma aproximação à poética de Manoel de Barros. *Revista de Filosofia Sofia*, volume 8: Linguagem e Literatura, Ano VII, 2001, do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Espírito Santo, p. 7-36).

_____. *Giorgio Agamben: poesia, filosofia e crítica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

_____. Manoel de Barros: em que acreditar senão no riso?. *Estudos Avançados*. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_serial&pid=0103-4014&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 03 mar. 2016.

ROSA, João Guimarães. Cara de bronze. In: *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. p. 71-127.

SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada* – Ensaio de Ontologia Fenomenológica. Petrópolis: Vozes, 2001.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Trad.: Antonio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 25ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

SISCAR, Marcos. *De volta ao fim*: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea. – 1. ed. – Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

_____. *Poesia e crise*: ensaios sobre a “crise de poesia” como topos da modernidade. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SOUZA, Elton Luiz Leite de. *Manoel de Barros*: a poética do deslimite. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O perspectivismo é a retomada da Antropofagia oswaldiana em novos termos. In: *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.