

FERNANDA MARTINS DA SILVA

**AS CONTRADIÇÕES DA MODERNIDADE NA OBRA “LIVRO SOBRE
NADA” DE MANOEL DE BARROS (1996)**

UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS

DOURADOS – MS

2012

FERNANDA MARTINS DA SILVA

**AS CONTRADIÇÕES DA MODERNIDADE NA OBRA “LIVRO SOBRE
NADA” (1996) DE MANOEL DE BARROS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Grande Dourados, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Eliazar João da Silva.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS
D O U R A D O S – M S
2 0 1 2**

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central - UFGD

809 SILVA, Fernanda Martins da (1985)
S586c As contradições da modernidade na obra “Livro Sobre Nada”
 (1996) de Manoel de Barros / Fernanda Martins da Silva –
 Dourados - 2012.
 150f.

Orientador: Prof. Dr. Eliazar João da Silva.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da
Grande Dourados.

1. Literatura – Crítica. 2. Barros, Manoel de. 3. Poesia. I.
Título.

FERNANDA MARTINS DA SILVA

**AS CONTRADIÇÕES DA MODERNIDADE NA OBRA “LIVRO SOBRE
NADA” (1996) DE MANOEL DE BARROS**

**DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DE GRAU DE MESTRE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH/UFGD**

Aprovada em _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Orientador - Prof. Dr. Eliazar João da Silva (UFGD)

Examinador - Prof. Dr. Alcides Freire Ramos (UFU)

Examinadora - Prof^ª. Dr^ª. Alexandra dos Santos Pinheiro (UFGD)

A minha família, que sempre me apoiou.
Aos amigos verdadeiros, companheiros nas
horas mais difíceis.

AGRADECIMENTOS

Ao final desta caminhada, gostaria de agradecer às pessoas que fazem parte da minha história e que de alguma forma contribuíram para a concretização deste trabalho; assim, agradeço tanto àquelas que me proporcionaram contribuições acadêmicas como também àquelas sem as quais a vida não teria sentido.

Ao meu orientador, Prof. Eliazar João da Silva pela orientação e pelo tempo disposto ao longo desta trajetória.

À Prof.^a Alexandra dos Santos Pinheiro, pelas contribuições sugeridas no exame de qualificação e pelos esclarecimentos na disciplina de história e literatura, quando pude refletir e discutir sobre essas duas áreas da produção, sempre de uma maneira muito aberta e inteligente.

Ao Prof. Alcides Freire Ramos, por ter aceito o convite para participar da banca e partilhar seus conhecimentos.

À minha mãe Elzanir e ao meu pai Milton, pelo amor a mim dedicado, pelo apoio. E minhas mães que me adotaram e eu as adotei ao longo de minha trajetória, Cida, Dona Senhorinha e Ana Maria. Agradeço por tudo que fizeram e fazem por mim. Espero, com minha conduta, poder um dia retribuir, parte do que aprendi com vocês.

Aos meus irmãos Junior e Sara por existirem na minha vida, meus grandes amores. A minha irmã Loreta, que a vida me deu de presente. Obrigada, pela amizade e companheirismo partilhados ao longo de minha vida.

Ao Marco Antonio por deixar a minha vida mais colorida e, conseqüentemente, mais bonita. Ao Arthur, Lucas e Denis minhas eternas crianças, pelo amor incondicional.

Aos meus amigos companheiros, Alexandra Lopes Costa, Ana Paula Menezes, Bruno Sanches, Carolina Dittert, Cíntia Nardo, Fernando Mattioli, Fernanda Moya, Gilmar Caetano, Giane Maria Giacon, Guilherme Queiroz de Souza, Leonardo, Luiz Ricardo Prado, Márcia Campos, Nathália Ziolkowski e Talita Sauer. Pela partilha, risadas e compreensão. Todos um com suas particularidades, contribuíram para o meu crescimento e tornaram minha trajetória mais feliz.

Aos Professores e amigos, Aguinaldo Rodrigues, Luciano Carneiro Alves, Marcos Menezes e Miguel Netto, pela disposição em leem meus textos, pelas ideias e discussões que nortearam esta pesquisa. E pelo apoio nas horas mais difíceis.

Em especial a Thaís Leão Vieira, pela amizade, pelas palavras de conforto, pela disponibilidade e principalmente pelo exemplo de pessoa e profissional. Muito obrigada por existir em minha vida.

Ao financiamento do CNPq em dois anos de pesquisa, que me possibilitou investigar as questões que permeiam este trabalho.

E finalmente ao Renato, pelo amor, pela paciência, pela generosidade, por ser quem é e fazer parte da minha história. Obrigada por me fazer tão bem e completar a minha vida.

O apanhador de desperdícios.

Uso a palavra para compor meus silêncios.
Não gosto das palavras
fatigadas de informar.
Dou mais respeito
às que vivem de barriga no chão tipo água pedra
sapo.
Entendo bem o sotaque das águas.
Dou respeito às coisas desimportantes
e aos seres desimportantes.
Prezo insetos mais que aviões.
Prezo a velocidade
das tartarugas mais que a dos mísseis.
Tenho em mim esse atraso de nascença.
Eu fui aparelhado
para gostar de passarinhos.
Tenho abundância de ser feliz por isso.
Meu quintal é maior do que o mundo.
Sou um apanhador de desperdícios:
Amo os restos
como as boas moscas.
Queria que a minha voz tivesse um formato de
canto.
Porque eu não sou da informática:
eu sou da invencionática.
Só uso a palavra para compor meus silêncios.

_____Manoel de Barros (Memórias Inventadas:
A infância) 2003

RESUMO

SILVA, Fernanda Martins. **As contradições da Modernidade na obra “Livro Sobre Nada” (1996) de Manoel de Barros**. Dourados, MS. 2012. Dissertação (mestrado em História) — Programa de Pós-graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal da Grande Dourados. p.

Esta pesquisa tem por objetivo entender as contradições da modernidade na obra “Livro Sobre Nada”, de Manoel de Barros, discutindo a crítica que Barros constrói sobre o processo modernizador a partir de um projeto estético que nasce de uma proposta da tradição modernista.

Nessa conjuntura esta dissertação discute as críticas produzidas sobre Manoel de Barros e a sua obra, no intuito de refletir sobre em que aspectos a crítica tem apreendido a obra de Barros como moderna, vislumbrando perceber até que ponto a crítica a tem legitimado como moderna. Ao lado das discussões sobre a crítica e a recepção da obra de Barros, analisamos a partir de entrevistas concedidas pelo poeta, sua relação com a crítica à modernidade, buscando compreender o poeta Manoel de Barros como um sujeito sócio-histórico que fala a partir de seu tempo e espaço. Sucessivamente, analisamos “Livro Sobre Nada”, evidenciando e refletindo sobre as inúmeras contradições da modernidade.

Palavras-Chaves: História-Literatura / Modernidade / Manoel de Barros

ABSTRACT

SILVA, Fernanda Martins. **As contradições da Modernidade na obra “Livro Sobre Nada” (1996) de Manoel de Barros.** Dourados, MS. 2012. Dissertação (mestrado em História) — Programa de Pós-graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal da Grande Dourados. p.

This research aims to understand the contradictions of modernity in the work "Book About Nothing" by Manoel de Barros. Discussing the criticism that Barros builds on the modernizing process from a design aesthetic that stems from a proposal from the modernist tradition.

At this juncture this dissertation discusses the criticisms made on Manoel de Barros and his work in order to reflect on ways in which criticism has seized the work of Barros and modern, gleaming realize to what extent the criticism is legitimate and modern. Beside the discussions on the critical reception of the work and de Barros, analyzed from interviews granted by the poet, his relationship with the critique of modernity, seeking to understand the poet Manoel de Barros social history as a subject who speaks from his time and space. Sucetivamente analyze "Book About Nothing", showing and reflecting on the many contradictions of modernity.

Keywords: History - Literature / Modernity / Manoel de Barros

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1

Les Femmes d'Alger (O.J.) - Pablo Picasso, 1907 — Óleo sobre tela: 243,9 x 233,7 cm. Nova Iorque (N.Y), Museu de Arte Moderna (MoMA).

Fonte: www.ihmadrid.com/comunicativo/mini_galeria/im... Acesso em: 19 dez. 2008. 119

FIGURA 2

O Manto da Apresentação. Arthur Bispo do Rosário – sem data — Tecido, fios e linhas: 18,5 x 141 x 20 cm. Rio de Janeiro (RJ) – Museu Bispo do Rosário..... 128

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO I	
A PRODUÇÃO DA CRÍTICA: REFLEXÕES SOBRE O MODERNO NA OBRA DE MANOEL DE BARROS	27
CAPÍTULO II	
MANOEL DE BARROS E AS CONTRADIÇÕES DA MODERNIDADE	63
CAPÍTULO III	
LIVRO SOBRE NADA: UMA DESUTILIDADE POÉTICA	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO	137

INTRODUÇÃO



ONTEM CHOVEU NO FUTURO

Francis e Bani

(...) dentro das condições da literatura de hoje, é impossível generalizar e apresentar um juízo de valor. É impossível propor um tipo de composição que seja perfeitamente representativo do poema moderno e capaz de contribuir para a realização daquilo que se exige neste terreno é da mesma natureza da contradição que existe, hoje em dia, na base de toda atividade crítica.

_____ João Cabral (Poesia e Composição)

Manoel Wenceslau Leite de Barros é atualmente considerado um dos grandes poetas da literatura brasileira. Sua estética passa também pelo diálogo com pintores, escultores, músicos e cineastas, artistas que alimentam sua poesia com imagens de pinturas, filmes e tonalidades musicais, manifestando um forte gosto pela arte em geral. As referências a artistas, estilos, obras de arte e Bienais demonstram, com muita propriedade, o domínio do jogo intertextual, explorando a plasticidade no discurso poético e ressaltando as inovações que esses artistas introduziram no fazer artístico.

Um trabalho de mestrado em História numa perspectiva interdisciplinar justifica-se primordialmente pela relação dialógica entre duas ou mais áreas do conhecimento. Para que isso ocorra é preciso que se recupere do ponto de vista histórico como foi possível a abertura para novos objetos, em especial os artísticos, (os quais são aqui explorados) como documento de análise historiográfica.

A utilização de fontes artísticas em pesquisas históricas não é uma prática recente. Alguns historiadores da escola metódica, como os franceses Langlois e Seignobos, aceitavam essa possibilidade para o fazer histórico desde que tomadas algumas precauções. Nesse caso, o emprego desses objetos deveria ter métodos que levassem a considerar toda a sua subjetividade. Um desses métodos propostos por Langlois e Seignobos é a crítica interna e externa do documento.

A partir de 1929 com a *Escola do Annales*, por meio de historiadores como Lucien Febvre e Marc Bloch, foi que se intensificou a abertura para os chamados “novos objetos”, tornando evidente a presença do debate com outros campos de conhecimento, como a Antropologia, a Psicologia, a Geografia, entre outras disciplinas. Desde então, a historiografia tem ampliado o campo das possibilidades, baseando-se numa multiplicidade de documentos. O ponto de partida dessa questão é o entendimento de

que o historiador deve buscar outras disciplinas não apenas para erudição do seu trabalho, mas para estabelecer um diálogo profícuo com as demais áreas, a fim de construir interpretações históricas a partir dessa relação. O historiador Marc Bloch nos dá uma ideia desse princípio, uma vez que, para ele, a História não é uma disciplina autônoma, só podendo se efetivar em contato com outros estudos.¹

A ampliação das fontes históricas está especialmente relacionada à perspectiva dos *Annales* da nomeada “história-problema” e “história total”. A construção de uma História que se baseia em problemas e hipóteses é fundamental para o alargamento da noção de documento, haja vista que o *corpus* documental necessário à pesquisa é determinado pelas hipóteses que o historiador tem em relação ao seu objeto. Ao lado disso, a ideia de “história total” proposta pelos *Annales* significa a extensão do campo histórico, uma vez que o historiador deve se preocupar com todas as dimensões do humano e pretende abarcá-las: o econômico, o social, o cultural, o religioso, o artístico, entre outros.

A terceira geração dos *Annales*, representada dentre outros nomes por Jacques Le Goff e Jacques Revel, compreendeu o campo da cultura dentro de um universo mental, no qual se insere o conceito de mentalidade, que propõe ser revelador do conteúdo impessoal dos sujeitos particulares e tem por objeto o coletivo e o repetitivo. O historiador Roger Chartier, representante da quarta geração do *Annales*, não propôs apenas um novo conjunto de temas para investigação.² Nesse sentido, buscou ir além das mentalidades “com o objetivo de questionar os métodos e objetivos da história em geral”³.

A proposta que apresentamos constitui-se no interior de um debate que prima pelo diálogo entre História e Arte e, no caso mais especificamente a Poesia, pretendendo perceber os contrapontos da modernidade a partir do *Livro Sobre Nada* (1996), de Manoel de Barros.

A compreensão da relação entre História e Literatura requer uma série de referências metodológicas relacionadas à história cultural mediadas pela discussão do documento histórico e do caráter que se atribui a esse documento para a reconstrução do

¹ BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o Ofício de Historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 68.

² CHARTIER, Roger. *A História Cultural - Entre Práticas e Representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel; Bertrand, 1990.

³ HUNT, Lyn. *A Nova História Cultural*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 13.

passado. Marc Bloch nos ensina que o passado é reconstruído à luz do presente, que a História é feita a partir de questões colocadas pelo tempo presente⁴, o que gera implicações metodológicas bastante importantes. A primeira delas é o cerne de uma série de conceitos: a imagem do passado é submetida ao processo histórico. Como escreve Benjamin em suas “Teses sobre o Conceito de História”, “a verdadeira imagem do passado passa célere e furtiva. É somente como imagem que lampeja justamente no instante de sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista, que o passado tem de ser capturado.”⁵ A referência benjaminiana implica dizer que existe um passado em construção e, portanto, não se pode colocar um ponto final em uma dada memória, que por estar em andamento pode também ser revisada, revisitada.

Nessa perspectiva, a Literatura é vista como um campo, a partir do qual recuperamos memórias e imaginários, elementos fundamentais para nossa perspectiva histórica. Tais memórias e imaginários são representados à luz do tempo de cada geração e, partindo de realidades singulares. Assim, podemos concluir que cada geração levanta novos problemas e os soluciona a partir de seus referenciais e conceitos, que se renovam com o tempo e serão recepcionados por uma nova geração, em um novo contexto.⁶ Sandra Pesavento⁷ entende a história cultural como uma nova abordagem, ou um novo olhar que se apoia sobre as análises já realizadas, e, por sua vez, avança dentro de um determinado enfoque.

Neste sentido, a história cultural, vista na perspectiva de Pesavento, realmente vem se somar ao conhecimento acumulado, sem voltar as costas a uma matriz teórica, fruto de uma reflexão acumulativa. Pensar o social através de suas representações é, dentro dessa perspectiva, uma preocupação da contemporaneidade, balizada pela crise dos paradigmas explicativos da realidade que pôs em questão a objetividade e a racionalidade das leis científicas no domínio das ciências humanas.

Para pensarmos alguns aspectos da teoria literária, utilizaremos as obras de Antonio Candido, Alfredo Bosi, Luiz Costa Lima, entre outras, como a de Norma

⁴ BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

⁵ BENJAMIM, Walter. Sobre o conceito de história. – Tese V. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p.224.

⁶ PESAVENTO, Sandra Jatáhy. História e literatura: uma velha-nova história. In: COSTA, Cléria Botelho da; MACHADO, Maria Clara Tomaz (Orgs.). *História e Literatura: identidades e fronteiras*. Uberlândia-MG: EDUF, 2006. p.11-28.

⁷ *Ibidem*, p. 11-28

Goldstein e Beatriz de Moraes Viera,⁸ que trabalham não só a questão literária da construção do poema, mas também aspectos históricos nessa relação. A intenção é analisar o rompimento que a poesia de Manoel de Barros faz com o conceito de metrificação tradicional (no qual o autor abandona a simetria silábica e se dedica a construir um verso enumerado). Pretendemos, ainda, refletir sobre as contradições do moderno na poesia de Manoel de Barros.

Nessa conjuntura, pretendemos, durante as etapas de desenvolvimento desta pesquisa, não tratar as ficções como simples documentos, reflexos realistas de uma realidade histórica, mas atender à sua especificidade enquanto texto situado relativamente a outros textos e cujas regras de organização, como a elaboração formal, têm em vista produzir mais do que mera descrição, como já ponderava Chartier.⁹

Lidar com a história cultural é um exercício complexo que mobiliza, ao mesmo tempo, muitas dimensões e requer pôr em questão, sobretudo, a natureza do documento dentro de um lugar, o de lutas de representações¹⁰.

Para Antonio Candido, “todo estudo real da poesia pressupõe a interpretação”¹¹. Contudo, a análise como comentário é uma etapa que varia com o tipo de poesia e com os problemas propostos por cada poema e não deve ser feita sem uma posterior

⁸ Cf., BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1966.

_____. *Historia concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/Edusp

CANDIDO, Antonio. *A literatura e a formação do homem*. *Ciência e cultura*. São Paulo, 24:809-809, set. 1972

_____. *Formação da literatura brasileira*. *Momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.

_____. *Literatura e sociedade*. 5ª ed., São Paulo: Nacional, 1976.

_____. *Noções de análise literária*. São Paulo: Editora Humanistas, 2005.

_____. *O estudo Analítico do poema*. São Paulo: FFLCH (USP), 1993.

SANTOS, Regma Maria dos (org.). *Historia e linguagens: Literatura, musica, oralidade, cinema*. 1ª ed. Uberlândia- MG: aspectus, 2003.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. Poesia e história: diálogo e reflexão. *ArtCultura*. Uberlândia, v.07, n.10, p.20, jan – jun. 2005.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 7ª ed. Uberlândia – MG. Ática, 1991.

⁹ CHARTIER, Roger. *A História Cultural - Entre Práticas e Representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel; Bertrand, 1990, p. 63.

¹⁰ De acordo com Chartier na luta de representações “o que está em jogo é a ordenação, logo a hierarquização da própria estrutura social”. Cf.:CHARTIER, Roger. *A História Cultural - Entre Práticas e Representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel; Bertrand, 1990, p. 23

¹¹ CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: FFLCH (USP), 1993, p.16.

interpretação. Todavia, não há comentário válido sem interpretação, porém pode haver interpretação válida sem comentário. Trabalhemos com o comentário, uma vez que esse nos possibilita uma análise necessariamente do poema e não da poesia. Sugerimos poema e não poesia, por a analisarmos inserida no poema, uma vez que ela pode ser encontrada na música, no verso, entre outros documentos artísticos.¹²

Outra perspectiva que orientou a análise desta pesquisa é a proposta por Antonio Candido em *Literatura e Sociedade*.¹³ Em princípio direcionada para a crítica literária, essa obra sistematiza e propõe soluções a muitos dos problemas enfrentados por aqueles que se dedicam a discutir as relações entre a Literatura e a sociedade.

Uma das questões propostas por Antonio Candido e que é relevante nesta pesquisa, consiste em que o externo à obra artística, ou seja, o contexto no qual ela se insere, não explica a obra por si, da mesma forma que nenhuma manifestação artística tem a propriedade de estar a par da realidade social. A obra de arte tem um contexto que não lhe é totalmente externo, sendo assim necessário fundir “texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra,” pois o contexto da obra “importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (à obra de arte)”.¹⁴ Se o objetivo da análise é entender os diálogos entre o contexto e a produção artística, ao invés de proceder somente a sua classificação dentro de uma determinada estrutura, como se “algo maior” determinasse seus limites, é mais enriquecedor entendê-la enquanto socialmente constituída. Perceber de que maneira determinados elementos, em princípio externos a ela, participam de sua estrutura e coerência interna.

Nesse sentido, os fatores “externos” interessam para a análise do objeto artístico na medida em que se relacionam a ele. Na definição de quais são esses fatores a obra em estudo tem papel central, sendo que é ela que nos “indica”, por vezes de forma explícita, noutras implícita, com o que está relacionada. Cabe a nós, por outro lado, fazermos os recortes pertinentes aos objetivos almejados.

Elementos da realidade social e que, numa perspectiva analítica defensora da “autonomia da arte”, nada teriam a contribuir para a análise e explicação do objeto

¹² Cf. VIEIRA, Beatriz de Moraes. Poesia e história: diálogo e reflexão. *ArtCultura*. Uberlândia, v.07, n.10, p.20, jan-jun. 2005

¹³ CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8ª ed. São Paulo: Publifolha/T.A. Queiroz, 2000. Col. Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro.

¹⁴ *Ibidem*, p. 06

artístico, ganham, na perspectiva de cunho sociológico de Antonio Candido, outra significação: são fatores importantes para a explicação da obra e explicitadores das relações desta com seu contexto. Para ele, pretender uma análise das manifestações artísticas que tenha o caráter sociológico implica identificar esses elementos e compreender a maneira como eles estão “internalizados” na obra.

Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo¹⁵

Defensor da pertinência da perspectiva sociológica para a análise da arte, Antonio Candido chama nossa atenção também para o fato de que a análise sociológica ou qualquer outra não pode ser imposta como o “critério único, ou mesmo preferencial” para o estudo da arte, na medida em que “uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente”.¹⁶

Outro cuidado a ser tomado na análise da obra de arte está relacionado aos determinismos advindos das interpretações históricas ou sociológicas. Ao procedermos a relação obra e sociedade não devemos buscar, por exemplo, verificar como a produção de um determinado artista se vincula a um determinado processo histórico e como este “explica” tal produção. “Achar, pois, que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la é correr o risco de uma perigosa simplificação causal”¹⁷

Outra questão ressaltada por Antonio Candido é a definição de arte. Do seu ponto de vista, “arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana,”¹⁸ com pressupostos estéticos, alargando significativamente o rol das manifestações artísticas. Entender a arte como tal, implica dizer que há um produtor e um receptor de uma mensagem, respectivamente: o artista, o seu público e a obra. Para que esse sistema simbólico de comunicação se efetive, autor, obra e público precisam fazer parte de um

¹⁵ Ibidem, p. 08.

¹⁶ Ibidem, p. 08-09

¹⁷ Ibidem, p. 13

¹⁸ Ibidem, p. 20

meio no qual a obra adquira significado, que não necessariamente precisa ser aquele pensado ou pretendido pelo artista.

Para tanto, autor e receptor devem fazer parte de um universo cultural onde possuam traços culturais comuns. Do contrário, a mensagem não faz sentido ao receptor e o processo comunicativo não é efetivado e, conseqüentemente, a arte não se realiza. Embora autor, obra e público tenham especificidades nesse processo comunicativo, que é “integrador e bitransitivo por excelência”,¹⁹ não estabelecem entre si uma relação hierárquica ou com papéis determinados. A obra não é mais importante que o autor ou o público que, por sua vez, não é necessariamente aquele vislumbrado pelo autor que, por seu turno, não pode ser visto como a “voz definitiva” acerca de sua produção, e assim sucessivamente. Apesar de podermos, analiticamente, privilegiar uma ou outra parte, isso não significa que possamos hierarquizar ou mesmo desconsiderar qualquer desses momentos da produção artística.

Em “*O ser e o tempo da poesia*”,²⁰ o objetivo de Alfredo Bosi é compreender uma linguagem que combina arranjos verbais próprios com processos de significação pelos quais sentimento e imagem se fundem em um tempo denso, subjetivo e histórico. Nessa obra Bosi, num primeiro momento capta o nexos entre fluxo sonoro e texto, o ser da poesia, em seguida atenta para a sua presença e o seu significado no curso do tempo intersubjetivo, social, que é a cultura vivida por gerações de leitores: o tempo histórico da poesia.

Desse modo, é a partir da medição entre as dimensões textuais e as dimensões contextuais operadas por meio dos poemas de Manoel de Barros, que interpretaremos o texto como trabalho social que incorpora a conjuntura histórica à dinâmica simbólica do poema. Numa dimensão expressa por uma perspectiva polissêmica entre a relação: história e literatura / poesia, arte e sociedade. Nesse contexto, a obra de Manoel de Barros é abordada como uma crítica à modernidade.

De acordo com Giulio Carlo Argan,²¹ o recente debate sobre modernismo e pós-modernismo tem trazido à tona algumas interrogações. A renovada oposição entre sensação e estrutura, espontaneidade e racionalismo, visão mítica e clareza formal,

¹⁹ Ibidem, p. 21

²⁰ BOSI, Alfredo *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/Edusp

²¹ ARGAN, Giulio Carlo. As fontes da arte moderna. *NOVOS ESTUDOS* n° 18 setembro de 1987

realização artesanal e impessoalidade parece querer reatualizar a histórica polaridade entre romantismo e classicismo.

Segundo Argan, torna-se relevante ressaltar que *arte moderna* não significa *arte contemporânea*, ou então arte do nosso século ou dos nossos dias. Para o autor há um período, ao qual atualmente nos referimos como o das "fontes do século XX", em que se pensou que a arte, para ser arte, deveria ser moderna, ou seja, refletir as características e as exigências de uma cultura conscientemente preocupada com o próprio progresso, desejosa de afastar-se de todas as tradições, voltada para a superação contínua de suas próprias conquistas. A arte desse período, também conhecida como arte "modernista" (programaticamente moderna e portanto consciente da necessidade de desenvolver-se em novas direções, com frequência contraditórias em relação às anteriores).

Na perspectiva de Argan, o ponto de ruptura na tradição artística é representado pelo Impressionismo: o movimento moderno na arte europeia começa quando se percebe que o Impressionismo mudou radicalmente as premissas, as condições e as finalidades do trabalho artístico. Coloca-se então o problema da avaliação da dimensão histórica do Impressionismo, e, em primeiro lugar, procura-se esclarecer se o Impressionismo se orientava por uma tendência clássica ou romântica, ou se resolvia a antítese dessas duas posições, não mais consideradas como situações históricas determinadas e sim como eternas polaridades do espírito humano.²² Reivindicando para o artista o objetivo de traduzir na obra de arte a sensação visual imediata, independentemente, e mesmo em oposição, de toda noção convencional da estrutura do espaço e da forma dos objetos, o Impressionismo afirmara o valor da sensação como fato absoluto e autônomo: o artista realiza na sensação uma condição de plena autenticidade do ser, atinge na renúncia a qualquer noção habitual um estado de liberdade total, fornece o exemplo daquela que deve ser a figura ideal do homem moderno, livre de preconceitos e pronto para a experiência direta do real.

Segundo Argan, um exame e um aprofundamento das possibilidades do homem moderno, ou do homem definido exclusivamente pela autenticidade das próprias experiências, deviam necessariamente mover-se em duas dimensões – buscar estabelecer qual poderia ser a figura e eventualmente a estrutura de um mundo dado exclusivamente como sensação e fenômeno; definir o sentido e eventualmente a

²² ARGAN, Giulio Carlo. As fontes da arte moderna. *NOVOS ESTUDOS* n° 18 setembro de 1987

finalidade de uma existência humana entendida exclusivamente como sucessão, interferência e contexto de sensações.

Para Argan, uma arte que se desenvolva nessas duas direções é intrinsecamente moderna, porque implica a renúncia a qualquer princípio de autoridade, seja ele entendido como imagem revelada e eterna do criado ou como norma estética geral ou como tradição histórica de valores. Também por isso a arte desse período, a arte moderna, prescinde de toda e qualquer tradição nacional, e se coloca não mais como arte ou beleza universais e sim como a arte de uma sociedade histórica que busca superar as tradicionais fronteiras das nacionalidades e ser internacional ou europeia. Não há dúvida de que o objetivo das diversas, e frequentemente contraditórias, correntes artísticas, do fim do século XIX ao começo do século XX, era a definição de uma ideia de Europa, resultante justamente da superação dialética das tradições históricas e daquilo que o positivismo filosófico denominava características ou constantes nacionais.

Outra referência importante na construção desta pesquisa são os estudos de Malcolm Bradbury e James McFarlane²³. De acordo com os autores, o problema das origens sociais, culturais e intelectuais do Modernismo tem gerado muitas discussões, em parte porque ele, enquanto uma tendência estética altamente complexa, não se empenhou muito em expressar de modo direto e realista as forças e condições sócio-intelectuais subjacentes. É nitidamente uma arte de um mundo em rápida modernização, um mundo em acelerado desenvolvimento industrial, de tecnologia, urbanização e secularização avançadas, com formas de vida social de massa.

É também nitidamente a arte de um mundo do qual desapareceram muitas certezas tradicionais e evaporou-se um certo tipo de confiança vitoriana não só no progresso da humanidade, mas também na própria solidez e visibilidade do real. Traz em si aquela tendência, tão patente no final do século XIX, de o conhecimento tornar-se pluralista e ambíguo, as certezas aparentes não serem mais levadas a sério, a experiência ultrapassar, como pareceu a muitos, o controle ordenado da mente. Bradbury e McFarlane examinam algumas das transformações no modo de pensar, que se encontram por trás da tensa enciclopédia do escrever modernista. Essa questão será discutida nesta dissertação.

²³ BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo: Guia geral*. São Paulo. Companhia das Letras. 1989.

Para entendermos melhor a modernidade, recorreremos à obra “*Modernidade Líquida*”²⁴, de Zygmunt Bauman, que contribui para esta discussão, à medida que procura dar contornos a essa sociedade moderna, que agora não se baliza por paradigmas, mas procura superá-los. Tal superação exige, conseqüentemente, o rompimento com as concepções tradicionais a respeito das práticas cotidianas. Para Bauman, a expressão “modernidade líquida” aponta para a mudança da modernidade denominada pelo autor como “sólida” e que, em dada circunstância, se desestrutura e cessa de existir. A primeira seria justamente a que tem início com as transformações clássicas e a perspectiva de uma vida cultural e política dotada de estabilidade.

Marshall Berman,²⁵ inspirado principalmente pelos apontamentos de Karl Marx, procura traçar as aventuras da modernidade em *Tudo que é sólido desmancha no ar*. O autor compreende a modernidade como algo que une e desune, que acrescenta e destrói. Para ele ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, catarse, movimento, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor. Contudo, ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. Tornando as relações cada vez mais efêmeras.

Berman acredita que os críticos da modernidade no século XX carecem quase inteiramente da empatia com a fé em seus camaradas, homens e mulheres modernos. E a pergunta principal do autor nessa fase é: o que seria a modernidade do século XX? Se no século XIX, o homem moderno percebe-a como ambígua e contraditória, o homem do XX enxerga a modernidade como um bloco monolítico, sem qualquer possibilidade de interferência.

Berman divide o modernismo nos anos 1960, em três grosseiras tendências, com base em sua atitude diante da vida moderna como um todo: Afirmativo, negativo e ausente. Esta última conjecturava a arte modernista como autoexplicativa, ou seja, há a procura de um objeto que seja uma arte-objeto pura. O Modernismo aparece desse modo, como uma grande tentativa de libertar os artistas modernos das impurezas e vulgaridades da vida moderna. Muitos artistas e escritores são gratos a esse modernismo por estabelecer a autonomia e a dignidade de suas atividades. Mas poucos artistas e escritores modernos pactuaram com esse modernismo por muito tempo. Pois, uma arte

²⁴ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000

²⁵ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. Trad: Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

desprovida de sentimentos e de relações sociais está condenada a parecer vazia e sem vida, em pouco tempo.

Outra forma de modernismo, apontada por Berman, seria aquele de via negativa, pregadora de uma destruição sistemática do mundo, encarando o moderno como algo nocivo e que deveria ser extirpado do mundo. Também, uma forma de encarar a modernidade era o modernismo de fundo positivo. A arte deveria ser conectada com as mais diversas formas de expressão para chegar ao público. O grande problema dessa visão cultural da modernidade era a percepção de não ter um limite para qualificar o que é arte, além de diluir a perspectiva crítica. O que é interessante, depois de falar de todas as formas de modernismo, é perceber que elas inaugurariam uma forma de construir uma ideia de passado e futuro.

Berman abrange as diversas outras formas de problematizar a modernidade, ou até mesmo de deixar de problematizá-la como é o caso do estruturalismo. Muitos artistas e trabalhadores intelectuais imergiram no mundo do estruturalismo, um mundo que simplesmente anula a questão da modernidade e todas as outras questões a respeito da autoidentidade e da História. Outros adotaram a mística do Pós-modernismo, que se manifesta como se todos os sentimentos humanos, toda a expressividade, atividade e senso de comunidade acabassem de ser inventados pelos então pós-modernistas.

Partindo destas questões no, capítulo I – *A Produção da Crítica: reflexões sobre o moderno na obra de Manoel de Barros*, buscaremos situar a obra de Barros na tentativa de entender em quais perspectivas a obra do poeta tem sido concebida como moderna, uma vez que, acreditamos que a recepção de uma obra é tão importante quanto sua produção e sua própria edição. Nessa perspectiva realizamos uma análise e contextualização das produções críticas que discutem a obra do poeta Manoel de Barros como “moderna” ou até mesmo “pós-moderna”.

No capítulo II – *Manoel de Barros e as contradições do moderno*, buscamos verificar como o poeta Manoel de Barros compreende a modernidade e conseqüentemente dialoga com ela. Trabalhamos através de suas entrevistas qual a relação de Manoel de Barros com o processo modernizador, até que ponto o autor tem consciência da crítica que elabora ao longo de sua obra, e de que modo se dá o dialogo do autor com tal problemática.

Vislumbramos perceber como esse conceito de modernidade construído ao longo do século XX parte de uma condição contraditória: “em meio a uma era moderna que

perdeu contato com as raízes de sua própria modernidade”²⁶. Ou seja, uma era aparentemente “fáustica” e empreendedora que, no entanto (ao contrário do personagem clássico de Goethe),²⁷ perdeu sua capacidade humana de se angustiar e se reconstituir em bases constantemente renováveis, absorvendo e compreendendo os limites e contradições de sua própria perspectiva (progressista), em constante conflito em relação às suas próprias raízes históricas.

Por fim, Capítulo III – *Livro Sobre Nada: uma inutilidade poética*, temos o objetivo de discutir como as várias ambiguidades e contradições do moderno aparecem na obra de Manoel de Barros, em especial no *Livro Sobre Nada*.

Contextualizaremos os poemas do *Livro Sobre Nada* de Manoel de Barros buscando verificar quais as perspectivas modernas postas em questão. Para tanto utilizaremos não apenas a definição do próprio conceito de modernidade, mas também o conceito de memória, identidade, representação e apropriação tão caros aos estudos culturais.

A partir de então, justificaremos a nossa abordagem à obra do poeta, que visa fundamentalmente a um olhar histórico, no qual buscaremos compreender como o poeta representa através de sua obra outra perspectiva do que é moderno, trazendo para o centro das discussões os hábitos cotidianos do homem pantaneiro e suas múltiplas relações com a natureza.

Nesse contexto nos posicionamos na relação entre História e Literatura, mostrando por meio das fontes/diálogos e convergências dessa relação, que motiva esta pesquisa.

No bojo dessas discussões, nesta dissertação analisamos *As contradições da modernidade no Livro Sobre Nada* à luz do próprio contexto histórico fornecido pela obra e das referências de Manoel de Barros. Para isso, foi necessário construir todo um aparato que nos possibilitasse perceber uma conjuntura social, cultural, política e econômica. Sobretudo no que diz respeito à relação entre História e Literatura.

²⁶ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar*. São Paulo. Companhia das Letras, 2007. P.17

²⁷ *Ibidem*, p.17

CAPITULO I

A PRODUÇÃO DA CRÍTICA: REFLEXÕES SOBRE O MODERNO NA OBRA DE MANOEL DE BARROS



ELE CONCLUIU O AMANHECER?

Manoel de Barros

A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete.

_____Hans Robert Jauss (Tradição Literária e consciência atual da modernidade)

A arte “moderna” ou arte do século XX se apresenta, de acordo com Argan,²⁸ em vários planos: participando diretamente da situação histórica, abarca necessariamente problemas de ordem não especificamente estética, mas também intelectuais, morais, sociais, religiosos e políticos. Dado que, enquanto arte, é um modo completo e insubstituível de experiência, ela conserva e acentua sua própria autonomia.

Para Argan, quando se afirma que o artista não tem outra finalidade que não a produção artística, acentua-se igualmente que a arte, como pura arte, é indispensável à vida do mundo, que a sociedade se forma e se educa também, embora não exclusivamente, por meio da arte. Assim sendo, e considerando que o artista também faz parte da sociedade, a arte não só não decorre de uma estética dada de antemão, mas, na sua atuação, elabora ou constrói uma estética.

Por essa razão, Argan acredita que uma das características marcantes da arte moderna é a formação contínua de grupos e tendências, cada um dos quais enuncia e desenvolve um programa e tende a impor sua própria estética, ou mais precisamente sua poética, pois esses princípios não se enquadram em um sistema filosófico e tendem, sobretudo, a condicionar o fazer artístico. Pode-se dizer, portanto, que a sucessão de poéticas representa a vontade de definir a relação entre arte e vida contemporânea, em contínuo e acelerado movimento. Não tendo mais como finalidade a representação dos

²⁸ ARGAN, Giulio Carlo. As fontes da arte moderna. *NOVOS ESTUDOS* n° 18 setembro de 1987

eternos valores religiosos ou morais, a arte só pode ser uma modalidade da vida e, como tal, interferir em todos os aspectos da vida contemporânea. A arte torna-se um fato plenamente social, vinculando-se aos movimentos políticos mais progressistas.

Do ponto de vista da recepção, das formas de apropriação da Literatura por seus leitores tem motivado interesses na História da Literatura. A recepção tornou-se um dos problemas na reflexão da Literatura desde que Hans Robert Jauss,²⁹ em sua lição inaugural na Universidade de Konstanz, em 1967, exigiu a renovação da História da Literatura, dando a prioridade analítica ao aspecto da recepção sobre os da produção e da representação.

Jauss concebe a relação entre leitor e Literatura baseando-se no caráter estético e histórico desta última. O valor estético, para o autor, pode ser comprovado por meio da comparação com outras leituras; o valor histórico, através da compreensão da recepção de uma obra a partir de sua publicação, assim como pela recepção do público ao longo do tempo.

Nesse contexto, as ideias de Jauss, por meio da *Estética da Recepção*, contribuíram para a reformulação de questões literárias de caráter estético e historiográfico, atribuindo ao leitor, enquanto entidade coletiva, a tarefa de estabelecer os parâmetros de recepção de cada época.

Não longe dos estudos de Jauss, a *Teoria do Efeito*, elaborada pelo teórico alemão Wolfgang Iser, apresenta contribuições relevantes aos estudos literários, pois enxerga a leitura como um diálogo de vozes que se entrecruzam no ato da leitura: do autor, do texto e do leitor. O leitor, nesse processo, torna-se atuante, pois, ao interagir com a estrutura do texto literário, além de sofrer seus efeitos, age sobre eles.

Tanto a *Teoria do Efeito* como a *Teoria da Estética da Recepção* revitalizaram os fundamentos da teoria literária ao fazerem emergir a figura do leitor como elemento participativo. Podemos concluir que as duas vertentes concebem a Literatura como provocação, na medida em que conduzem o leitor à busca de novos sentidos, levando-o a uma visão mais ampla e crítica, tanto da obra literária, como de sua própria identidade.

Podemos observar a pesquisa de Edna Menezes que, em seu artigo ao *Jornal de Poesia*,³⁰ resultado de sua iniciação científica, analisa a obra de Manoel de Barros

²⁹ JAUSS, Hans Robert. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de Literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo, SP. Editora Ática. 1996.

³⁰ MENEZES, Edna. Manoel de Barros: O poeta universal do Mato Grosso do Sul. In: *Jornal de Poesia*. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ednamenezes1.html>. Acessado em 18/02/2012.

como parte da corrente modernista. Uma vez que para ela o Movimento Modernista de 1922 operou uma transformação profunda na poesia brasileira, mudando-lhe a estrutura, alterando-lhe a temática e o sentido, imprimindo-lhe um caráter nacionalista e, acima de tudo, conferindo-lhe uma nova linguagem. Essa renovação jamais vista na Literatura pode ser notada, segundo a autora, em dois poetas sul-mato-grossenses Lobivar Mattos e Manoel de Barros.

Utilizando-se de uma linguagem inovadora, o poeta sul-mato-grossense maneja a palavra de forma tal que o leitor não está habituado: “o universo do chão”. Esse universo é composto por coisas, caramujos, lesmas, formigas, trastes, jacarés, cigarras e outros seres insignificantes aos olhos do atarefado homem social.

No que se refere ao estilo, Edna Menezes acredita que a poética de Manoel de Barros distancia-se do padrão estético e estilístico da literatura moderna e contemporânea, de maneira que o universo é transfigurado por intermédio de uma linguagem que se desvela em imagens inusitadas. Nesse contexto, para Menezes, a idealização dos elementos banais retirados do cotidiano mediante o uso da temática telúrico-pantaneira, permite que o poeta reinvente o mundo por ele contemplado através da palavra criadora.

O estilo de Manoel de Barros sustenta-se na combinação dos vocábulos de maneira inédita, fato que acarreta uma linguagem inovadora com expressões insólitas e distantes do lugar comum. Essa linguagem, muitas vezes aproveitada do dialeto pantaneiro, se junta a uma temática que ultrapassa o regionalismo e vai à busca da palavra primitiva. Assim, a obra de Barros caracteriza-se como um verdadeiro artesanato da palavra, ou, às vezes, como um grande laboratório vocabular em que o artista opera cada significado verbal e continua “rebuscando” novas dimensões linguísticas. Com efeito, o leitor depara-se com uma realidade fragmentada e marcada pela utilização de neologismos.

Para Menezes é no intuito de encontrar o verbo criador, em sua dimensão pura e livre das contaminações sociais, que o poeta busca redimensionar o universo das letras através do uso “não acostumado” das novas palavras. Por consequência, procura e descobre no caos moderno, a raiz da fala que está no recomeçar da palavra, que está no primeiro anseio de dizer alguma coisa.

Nessa conjuntura, Menezes cita a professora Goiandira Camargo³¹ que, em sua leitura da obra de Manoel de Barros, afirma que o poeta expõe a sua poética se escrevendo, se reescrevendo e se inscrevendo na busca de uma linguagem que recupere a relação original do homem com a natureza. Conjugando, assim, no mesmo espaço, o arcaico e as imagens remotas, com a reflexão em torno da poesia, que é a condição fundante da modernidade na literatura.

Ao dizer que o poeta reflete em torno de sua poesia, alcança-se uma das características principais da poética de Manoel de Barros: a metalinguagem, traço que assinala a modernidade de um texto, é o desvelamento do mistério, colocando em cena o esforço do emissor na sua luta com o código. Com a metalinguagem, o poeta lambe as palavras; com onomatopeias, o poema emite som; com os neologismos, o poeta se reinventa; com as metáforas e metonímias, o poema adquire cor, forma, visibilidade; com as combinações sinestésicas, o poema ganha cheiro, toque, se enche de sentidos e com a hipérbole, o pequeno agiganta-se.

Manoel de Barros consagra a palavra com a palavra. Sua metapoética constrói-se contemplando ativamente a sua construção. Em seus poemas a palavra volta sobre si mesma inúmeras vezes. Como ele mesmo diz: “A metalinguagem me excita. Acho que é porque eu não tenho muito do que falar que falo do que eu faço”.³² Essa declaração afirma sua consciência de que a palavra elabora sua visão de mundo.

Coabitando a palavra, Manoel de Barros estabelece relações criativas e obsessivas com ela. O constante exercício metalinguístico possibilita-lhe, além de dialogar com a realidade aparente das coisas, dialogar também com a realidade da própria língua. A razão de existir de sua poesia, o poeta revela da seguinte maneira: “Inspiração eu só conheço de nome. O que eu tenho é excitação pela palavra. Se uma palavra me excita eu busco nos dicionários a existência ancestral dela. Nessa busca descubro motivos para o poema”.³³

Sempre muito voltado para a palavra, Manoel de Barros apresenta com extrema agudeza, uma poesia da qual emana um acentuado esforço para se conhecer por meio da

³¹ CAMARGO, Goiandira. _____ 1997. Apud: MENEZES, Edna. Manoel de Barros: O poeta universal do Mato Grosso do Sul. In: *Jornal de Poesia*. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ednamenezes1.html>. Acessado em 18/02/2012.

³² BARROS, Manoel de. *Ensaios fotográficos* Rio de Janeiro. Record. 2000.

³³ BARROS, Manoel de. Apud: MARTINS, Bosco. *Caminhando Para as Origens*. Disponível em: http://www.douradosinforma.com.br/entrevistas.php?id_ent=33 acessado em: 23/06/2011.

prática da metalinguagem, linha que abarca os poemas de investigação do próprio fazer poético.

Num exercício de autorreferência, a linguagem, na obra de Manoel de Barros, dobra-se sobre si mesma num movimento de espelhamento, para definir a si própria. A noção de metalinguagem, ou seja, a capacidade que tem a linguagem de refletir sobre si mesma, de especular, está presente em toda a obra de Manoel de Barros: “Palavras têm espessuras várias: vou-lhes ao nu, ao fóssil. Ao ouro que trazem da boca do chão”.³⁴ Por meio desse processo autorreflexivo o poeta explora “o espaço racionalizado das palavras em seu percurso de rastreamento da realidade do chão, e ainda faz reflexões sobre a posição do poeta-criador e seu papel diante da estrutura a obra”.³⁵

Manoel de Barros tende a explicar, dentro da própria poesia, o significado do fazer poético. Essa reflexão permanente sobre seu processo de criação artística, é a sua marca:

Queria a palavra sem alamares, sem
chatilenas, sem suspensórios, sem
talabartes, sem paramentos, sem diademas,
sem ademanes, sem colarinho.
Eu queria a palavra limpa de solene.
Limpa de soberba, limpa de melenas.
Eu queria ficar mais porcaria nas palavras.
Eu não queria colher nenhum pendão com elas.
Queria ser apenas relativo de águas.
Queria ser admirado pelos pássaros.
Eu queria sempre a palavra no áspero dela.³⁶

À metalinguagem cumpre o papel de explicar o código. Manoel de Barros levamos a refletir em torno do fazer poético, embora às vezes seja um código às avessas, mas que tem a força da criação como é o seu “Glossário de Transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos”. Fato que levou o poeta a uma estética nova, revolucionária.

Grande parte de seus poemas expressa o estreito relacionamento com as palavras. Barros está sempre a explicar seu próprio estilo, demonstrando permanente preocupação de fundamentar a própria linguagem e de justificar seu procedimento poético:

³⁴ BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. Rio de Janeiro. Record. 1989. p. 60.

³⁵ MENEZES, Edna. A auto-reflexão em “Estado de palavra” na poética de Manoel de Barros. Disponível em <www.secrel.com.br/jpoesia/ednamenezes2.html> Acesso: 19/jan./ 2009.

³⁶ BARROS, Manoel de. *Poemas rupestres*. Rio de Janeiro. Record. 2004. P.51

O poema é antes de tudo um inutensílio.
Hora de iniciar algum
Convém de vestir roupa de trapo.
Há quem se jogue debaixo de carro
Nos primeiros instantes.
Faz bem uma janela aberta
Uma veia aberta.
Pra mim é uma coisa que serve de nada o poema
Enquanto vida houver.
Ninguém é pai de um poema sem morrer.³⁷

Manoel de Barros conforma sua arte de maneira metapoética, a linguagem é o instrumento de si mesma e, ao mesmo tempo, ferramenta para a recriação. O recorrente emprego da metalinguagem confirma que a matéria de sua poesia é a própria língua, domínio absoluto do poeta.

Nessa perspectiva, Menezes acredita que Manoel de Barros quer é subtrair a linguagem à força do seu uso cotidiano. Na poesia de Barros a palavra retorna à fonte original para recuperar a linguagem perdida. No entanto, para chegar à linguagem perdida ou primordial, o poeta necessita proceder à demolição ou fragmentação do universo do qual faz parte. Não longe das análises de Edna Menezes e embasado na citação de um trecho do livro *As Ilusões da Modernidade* de João Alexandre Barbosa, que diz: “(...) a história do poema moderno nada tem a ver com a descrição de seus apogeu e declínio: é antes uma história que só se desvela no movimento interno de passagem de um para outro poema.”³⁸ O autor Francisco Perna Filho propõe uma análise da obra de Manoel de Barros dentro de um contexto histórico, político-social.

No seu artigo, *Manoel de Barros: Abrindo fendas com o corpo*³⁹ publicado no *Jornal de Poesia*, Filho busca evidenciar os elementos supracitados, caracterizadores da poesia de Barros, bem como as relações que esse poeta estabelece com o substrato pantaneiro, elevando a sua obra a uma representatividade poética, plurissignificativa do ponto de vista imagético, enfatizando as manifestações da linguagem nas suas possibilidades eróticas e, ainda, apontando a presença criadora de Eros na sua constante luta com Tanatos: vida e morte.

³⁷ BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. Rio de Janeiro. Record. 1980. p. 25.

³⁸ BARBOSA, João Alexandre. *As Ilusões da Modernidade*. Apud: FILHO, Francisco Perna. *Manoel de Barros: Abrindo fendas com o corpo*. *Jornal de Poesia*. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/fpernaens1.html>. Acessado em: 18/02/2012.

³⁹ FILHO, Francisco Perna. *Manoel de Barros: Abrindo fendas com o corpo*. *Jornal de Poesia*. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/fpernaens1.html>. Acessado em: 18/02/2012.

Francisco Perna Filho acredita que a poesia de Manoel de Barros se estrutura num diálogo entre as muitas vozes que estão imbricadas ao longo do tempo e que só são percebidas a partir de um desvelamento do poema no seu processo de diálogo com o autor-leitor. E é nesse diálogo que estrutura a poesia de Manoel de Barros, enriquecida pela alma criadora dos seus predecessores, os quais rompem com os cânones ultrapassados para estabelecer traços definidores da poesia moderna, como a subversão da linguagem, o desregramento do sentido, a desumanização e dispersão do Eu empírico. Traços que Francisco Filho considera fundamentais na construção da novidade poética desse cantor efetivo das coisas do Pantanal.

O autor ressalta a importância dos diálogos que Barros constrói com Arthur Rimbaud, Oswald de Andrade, Raul Bopp entre outros, ao passo que vai trilhando por caminhos aparentemente banais, mas que se revelam sinuosos, profundos, num aspecto fragmentário e que vão se estruturando à medida que construções cristalizadas se desconstroem. As vanguardas europeias, na esteira de Mallarmé, iniciam um redimensionamento ímpar dos signos verbais no espaço da página. No Brasil, tais propostas são incorporadas pelo Modernismo. É o caso de Oswald de Andrade que, com seus “poemas telegráficos”, “seus poemas –piada” ou com sua prosa fragmentada e heterogênea, tem sido relacionado ao Cubismo, com muita pertinência.

Para Filho, Manoel de Barros retoma construções simples, gastas no aspecto semântico e recria a partir delas um manancial imagético, campos plurissignificativos. Faz construções que, do ponto de vista poético, nada representam, ou seja, não trazem nenhuma novidade significativa. Todavia, elege uma linguagem onírica, fragmentada; rica em nuances surrealistas, que escandaliza pela vivacidade das suas imagens. Enlevado pelo seu processo de criação, pela sensibilidade de sua percepção, o autor acredita que Barros libera a sua expressão cheia de plasticidade e com isso a sua poesia vai ganhando formas, passeando pelos recônditos do homem pantaneiro, ultimado pelo enlace com uma natureza prenhe, que anseia revelar-se como organismo vivo, pulsante e que traz em si o grito de insetos e larvas, ou nas próprias palavras do autor: *um mundo nunca antes revelado, visto de baixo*.

Outra análise que vem corroborar essa perspectiva são os estudos de Célia Sebastiana Silva que, em seu artigo *Manoel de Barros: Lírica, Invenção e consciência criadora*,⁴⁰ constrói um estudo que pretende mostrar como o poeta Manoel de Barros

⁴⁰ SILVA, Célia Sebastiana. Manoel de Barros: Lírica, Invenção e consciência criadora. *Fronteiras* (São Paulo), v. 01, p. 212-220, 2010.

exerce o poder de criar, por meio do discurso poético, um universo próprio e, ao mesmo tempo, analisar como ele, como poeta contemporâneo, estabelece uma convergência com a tradição moderna e modernista brasileira. Assim, Barros desenvolve, em sua obra, temas caros à lírica moderna, a exemplo do caráter autorreflexivo da poesia; dos desdobramentos do sujeito lírico em diferentes eus; da estética do fragmentário; da negatividade e da identificação com os seres mais ínfimos. Esse diálogo com a tradição proporciona ao escritor, conforme quer Eliot, uma noção mais perspicaz de seu lugar no tempo e isso não apenas como herança, mas como algo que envolve essencialmente o senso histórico.

Célia Silva parte das leituras de Octavio Paz,⁴¹ que entende que o contemporâneo configura-se como uma qualidade que se desvanece tão logo é enunciada, em razão mesmo da dificuldade universal que há entre os homens para definir o “nome do tempo em que vivem”. Ao se referir, de forma específica, à poesia contemporânea, coloca-a do lado oposto ao da “tradição da ruptura”, em vista de que, diferentemente da poesia moderna, há nela um esvaziamento da perspectiva de futuro. E, por não olhar para o futuro e propor um paradigma novo, ela dialoga com a tradição, provocando o que Paz chama “arte da convergência”.

Todavia, para Célia Silva, no contexto da poesia brasileira contemporânea, isso se confirma pela diversidade e multiplicidade de poetas cujo projeto estético dialoga com a tradição moderna. É o caso de Manoel de Barros. O poeta pantaneiro desenvolve, além de um estilo bastante singular, temas caros à lírica moderna. Em sua poesia, percebem-se o ludismo da linguagem; a consciência criadora no interior da poesia; o desdobramento do sujeito poético em vários outros eus; a estética do fragmentário; a linguagem do *des-* (da negatividade) e, fundamentalmente, a celebração insistente das *nadezas*, do insignificante, do ínfimo, conforme a proposta baudelairiana de o poeta catar na rua o lixo da sociedade e a partir dele fazer sua crítica heroica. Célia Silva entende que Barros faz dessas insignificâncias o seu projeto poético, ético e político e exemplifica com alguns títulos de livro como *Gramática expositiva do chão*, *Livro sobre nada*, *O livro das ignoranças*, *Tratado geral das grandezas do ínfimo*.

Uma das primeiras questões que Célia Silva ressalta na poesia de Barros diz respeito ao poder de criação dado à palavra, ao modo como confere ludicidade à

⁴¹PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.

linguagem. Para a autora, essa questão pode ser exemplificada no poema a seguir, do *Livro das Ignorâncias* (1993):

O delírio do verbo estava no começo, lá
onde a criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos*.
A criança não sabe que o verbo escutar não
funciona para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um
verbo, ele delira.
E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz
de fazer nascimentos –
O verbo tem que pegar delírio.⁴²

Para Célia Silva, a teoria expositiva do delírio verbal, nesse poema, é apenas um modo de se evidenciar a consciência da arte de infantilizar a palavra, pois, ao longo de toda a sua obra, essa é uma prática constante. No empreendimento de mudar a função do verbo, criança e poeta se equivalem. Fator este, que Célia Silva destaca em outros livros do poeta, como por exemplo em várias passagens de *Retrato do artista quando coisa*: “Uma rã me pedra”; “Um passarinho me árvore”; “Os jardins se borboletam”. Célia Silva acredita que por trás dessa aparente falta de lógica, comum na linguagem infantil, esconde-se uma profunda consciência da criação poética.

Em o *Retrato do artista quando coisa* o poeta inicia o poema em que se encontram as mencionadas passagens, dizendo que "Bom é corromper o silêncio das palavras". Dessa forma, Célia Silva, ressalta que ao serem verbalizados, os substantivos ganham dinamismo e o silêncio da palavra é corrompido. Dispondo da mesma liberdade que tem a criança no manuseio da linguagem, o poeta faz com que a pedra deixe de ser o mineral estático e ganhe movimento na poesia. E ainda: os sujeitos desses substantivos-verbo exercem o papel que deveria ser do sujeito lírico. Isso faz com que este se torne objeto (no plano sintático e semântico), "coisa" (conforme propõe o título da obra) e, conseqüentemente, também objeto de poesia. Veja-se no poema *1. Uma rã me pedra*: “A rã me corrompeu para pedra. Retirou meus limites de ser humano e me

⁴²BARROS, Manoel de. *Livro das Ignorâncias*. Rio de Janeiro. Record. 1993, p. 17

ampliou para coisa. A rã se tornou o sujeito pessoal da frase e me largou no chão a criar musgos para tapete de insetos e de frades.”⁴³

Para Célia Silva, essa consciência criadora é que faz a grande diferença. Ao alterar a lógica sintática e semântica das estruturas linguísticas, Manoel de Barros cria uma lógica própria, uma pré-lógica e afirma o desejo de volta a um estado inicial e, principalmente, confirma a ideia de que a poesia “tem a função de pregar a prática da infância entre os homens”.

Célia Silva acredita que essa opção por uma linguagem lúdica, pura, livre, não retira o traço de complexidade que impulsiona o artista moderno. Muito pelo contrário, para a autora, Manoel de Barros usa certas imagens que beiram o incompreensível: "Faço vaginação com palavras até meu retrato aparecer. / Apareço de costas. / Preciso de atingir a escuridão com clareza./ Tenho de laspear verbo por verbo até alcançar o meu aspro."⁴⁴ A maior carga de significação da linguagem parece residir no espaço mais obscuro. João Alexandre Barbosa, comungando com esse ponto de vista, assim opina: “O poeta, ao ler a realidade através do poema, constrói um espaço em que a linguagem não oferece transparência imediata: a sua univocidade está limitada pelo jogo possível das imagens utilizadas.”⁴⁵

De acordo com Célia Silva, outro aspecto singular na poesia de Manoel de Barros é a reinvenção da linguagem e o signo do não. Com o objetivo de renovar as mesmices e de fugir à esclerose dos lugares-comuns, Célia Silva acredita que Manoel de Barros recorre a um processo permanente de reinvenção da linguagem, de desautomatização do discurso. Para a autora, Manoel de Barros se posiciona como um autêntico contraventor do vernáculo, ao promover o resgate das palavras ou expressões que “estão morrendo cariadas, corroídas pelo uso em clichês”, como ele próprio diz, muitas vezes até usando a Bíblia. Em várias passagens de *Retrato do artista quando coisa* (2002), o poeta estabelece um diálogo com a Bíblia, especialmente com as passagens bíblicas que, de tanto uso, já caíram num discurso automático.

Nessa perspectiva, a autora analisa as declarações de Barros em *Livro sobre nada* (1996) que diz não gostar da "palavra acostumada". Com o propósito de desacostumá-la

⁴³ BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro Record. 2002. P.13

⁴⁴ Ibidem. P.21

⁴⁵ BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986. P.21. Apud: SILVA, Célia Sebastiana. *MANOEL DE BARROS: LÍRICA, INVENÇÃO E CONSCIÊNCIA CRIADORA*. UFG. Artigo Disponível: <http://www4.pucsp.br/revistafrenteiraz/download/pdf/mbarros.pdf>. Acessado: 10/03/2012.

de seu sentido comum, Barros recorre, então, a uso e abuso dos neologismos. A autora acredita que o poeta pantaneiro quase que se limita a criar suas palavras novas por dois processos: o deslocamento da classe gramatical da palavra – verbalizar um adjetivo ou substantivo, por exemplo, como em "imensam", "analfabetam", "monumentar", "embostando" – e o acréscimo de prefixos, especialmente do prefixo *des* – como em "despalavra", "desherói", "deslimites", "desutilidades", "desbrincar", "desobjeto", "desacontecido", "descomeço", "dessaber". Este último processo que, segundo Célia Silva, é bastante recorrente no poeta, coloca-o em afinamento com uma característica comum na lírica moderna: a negatividade. A poética do *des*– faz prevalecer o signo do *não*. Há uma variedade de signos que conotam negatividade, pequenez, coisa ínfima, insignificante nos poemas de Barros. É o que se observa em "inutensílio", "nada", "ocaso", "escuro", "cisco", "chão", "couros de rato ao podre", "ruínas", "escurecer", "formiga", "fado", "menos" e em outras tantas.

Para analisar a herança de negatividade em Manoel de Barros, Célia Silva recorre novamente aos estudos de João Alexandre Barbosa que, ao tratar dessa negatividade na poesia contemporânea, em artigo sobre Carlos Drummond de Andrade, atribui-a a um redimensionamento dos valores herdados da tradição:

A poesia já não é, portanto, arte *da* linguagem: o seu módulo passa a ser *anti* por excelência. Negando-se, para afirmar o espaço que ficou por preencher. O espaço tolhido pelos escolhos de uma tradição que se tenta recusar, mas que se infiltram traiçoeiramente pelas frestas da própria linguagem.⁴⁶

Na visão de Célia Silva o poeta pantaneiro leva ao máximo a função de, na sua poesia, promover “o arejamento das palavras para que elas não morram a morte por fórmulas ou por lugares – comuns”⁴⁷. Para tal, ele faz referência, em *Retrato do artista quando coisa*, a uma *Ilha Lingüística*, "onde poderia germinar um idioleto"⁴⁸. Esse "lugar isolado", como o poeta afirma, é o espaço da poesia, é o universo próprio e muito

⁴⁶ BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. P.108-109. Apud: SILVA, Célia Sebastiana. *MANOEL DE BARROS: LÍRICA, INVENÇÃO E CONSCIÊNCIA CRIADORA*. UFG. Artigo Disponível: <http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/download/pdf/mbarros.pdf> Acessado: 10/03/2012

⁴⁷ BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*. Poesia quase toda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, p. 310.

⁴⁸ BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p.29

singular que ele cria para "entrar em estado de palavra" e "enxergar as coisas sem feito",⁴⁹ as coisas do chão.

A autora ressalta a inserção de Guimarães Rosa por Barros em sua ilha: "Levei o Rosa na beira dos pássaros que fica no meio da Ilha Lingüística". E por meio de um diálogo imaginário, o poeta mostra que ele e o escritor mineiro falam o mesmo idioleto: "Rosa gostava muito de frases em que entrassem pássaros. / E fez uma na hora: A tarde está no olho das garças. (...) A tarde verde no olho das garças não existia, mas era fonte do ser./ Era poesia."⁵⁰

Nesse empreendimento de reinvenção da linguagem, Célia Silva acredita que Rosa é, sem dúvida, o escritor de quem mais Manoel de Barros se aproxima. E o pantaneiro chama a atenção, ainda, para o fato de Rosa provocar erosões morfológicas e semânticas nas palavras, de aparar-lhes as margens, de ficar, como ele, em "estado de palavra", de gostar do "corpo fônico" delas.

O terceiro e último aspecto que Célia Silva destaca na obra de Manoel de Barros é o gozo de re-criar o universo. Um aspecto que, para a autora, demonstra uma evidente evolução das outras obras para *Retrato do artista quando coisa* (2002) é um aguçamento da consciência criadora e do poder inventivo que a palavra dá ao poeta. Não por acaso é o título da obra, por exemplo. Manoel de Barros afirma todo o tempo, na referida obra, o "instinto lingüístico" e nega os "fazimentos cerebrais" ("Não é por fazimentos cerebrais que se chega ao milagre estético senão que por instinto lingüístico", nega o conhecimento de livros ("Sabedoria pode ser que seja ser mais estudado em gente que em livros"), mas, é por meio do fazimento cerebral e do conhecimento de livros que busca no título de uma obra de James Joyce - *Retrato do artista quando jovem* – a inspiração, subvertida é claro, para o título da sua. Em outra passagem de *Retrato do artista quando coisa*, o poeta afirma que:

Na língua dos pássaros uma expressão tinge a seguinte.
Se é vermelha tinge a outra de vermelho.
Se é alva tinge a outra dos lírios da manhã.
É língua muito transitiva a dos pássaros
Não carece de conjunções nem de abotoaduras
E por não ser contaminada de contradições

⁴⁹Ibidem, p.35

⁵⁰ Ibidem, p.33

A linguagem dos pássaros só produz gorgeios.⁵¹

Célia Silva ressalta que nessa passagem, há uma evidente consciência, contraditoriamente sutil e mordaz, de que a língua convencional, (na qual, inclusive, o poeta escreve), ao contrário da língua dos pássaros, não é transitiva; carece de conjunções e de "abotoaduras"; é contaminada de contradições e não se comunica por encantamentos. Ainda nessa perspectiva da consciência crítica, Manoel de Barros, lúcido do poder ilimitado que a construção poética lhe dá e, aproveitando-se das coisas que o universo pantaneiro lhe oferece como matéria de poesia - preferencialmente as mais rasteiras -, experimenta o poder divino da criação. É o que afirma nesse poema:

Uso um deformante para a voz
Sou capaz de inventar uma tarde a partir de uma garça.
Sou capaz de inventar um lagarto a partir de uma pedra.
(...)
Experimento o gozo de criar.
Experimento o gozo de Deus.
Faço vaginação com palavras até meu retrato aparecer.⁵²

Ao equiparar-se ao papel do Criador original, o poeta parece demolir, por meio da linguagem, esse mundo moderno, fragmentado e artificial, e recria outro em que todos os seres (humanos, vegetais, animais) irmanam-se, integram-se e convivem, harmonicamente, poeticamente. Nesse ponto, segundo Célia Silva, a poesia de Manoel de Barros nega aparentemente a ideia de que a poesia contemporânea não tem sentido se não estiver posta em relação com o mundo das imagens da mídia ou com a linguagem desse mesmo mundo. O poeta, na verdade, dá sentido à sua poesia, ao colocá-la em relação diametralmente oposta com o mundo da mídia e, vai mais além, cria um mundo outro, totalmente diverso do convencional. Para tal, torna-se o próprio objeto da poesia. É por isso que se faz presente nela sempre como figura central, pois, afinal, ele é o *legislador* desse novo universo. A ele é dado, como na ideia platônica, o poder de nomear as coisas:

⁵¹ BARROS, Op. Cit; p. 67

⁵² BARROS, Op. Cit; p. 21

Retrato do artista quando coisa: borboletas
Já trocam árvores por mim.
(...)Sou livre para o desfrute das aves
Dou meiguice aos urubus
Sapos desejam ser-me.
Quero cristianizar as águas
Já enxergo o cheiro de sol.⁵³

Ao delinear o retrato do artista quando, ou como coisa e legislar também sobre si nesse mundo reinventado, Manoel de Barros não o faz tomando o sentido clássico de reificação do homem, mas no sentido de que o artista amplia-se de ser humano para coisa "A rã me corrompeu para pedra. Retirou meus limites de ser humano e me ampliou para coisa", equipara-se aos outros seres e passa a ser parte integrante da poesia, qual os pássaros, as pedras, os lírios, o cisco, as rãs, as latas, as lesmas, os caracóis. Para a autora esse mundo, re-criado por meio do discurso poético, aproxima-se do mundo edênico, em que o homem adâmico é resgatado, por meio de sua integração com a natureza, de seu primitivismo e de sua insignificância.

Havia no lugar um escorrer azul de água sobre as pedras do córrego.

(Um escorrimento lírico.)

Andava por lá um homem que fora desde criança comprometido para lata.

Andava entre rãs e borboletas.

Me impressionou a preferência das andorinhas por ele.

Era um sujeito esmolambado à feição de ser apenas uma coisa.

Era um sujeito esmolambado à feição de ser apenas um trapo.⁵⁴

Em Manoel de Barros, a poesia é um dos canais para se chegar à época primitiva da criação. E somente os seres mais desprovidos de uma ótica filistina são capazes desse retorno. É o caso da criança, do andarilho, de personagens como Bernardo, Pote Cru, Passo-Triste, o sujeito esmolambado à feição de trapo - estes três últimos, figuras que aparecem em *Retrato do artista quando coisa*.

⁵³ BARROS, Op. Cit; p.11

⁵⁴ BARROS, Op. Cit, p.37

Célia Silva acredita que a ideia de retorno pela linguagem é expressa ainda no fato de o poeta querer o "antesmente verbal: a despalavra mesmo", isto é, um lugar que seja início, começo, ainda que esse lugar seja o espaço da poesia: "Agora só espero a despalavra: a palavra nascida para o canto — desde os pássaros./ A palavra sem pronúncia, ágrafa." E é a partir da despalavra, das "ignoranças", do insignificante, do rasteiro, das "coisas pertencidas de abandono", dos seres ínfimos que o poeta experimenta o gozo de Deus, o gozo de criar e, mais que isso, de recriar e de "transfazer o mundo".

Célia Silva conclui que há que se considerar, fundamentalmente, que o estilo singular e inconfundível do poeta do Pantanal revela uma poesia que se pauta por uma quase autossuficiência. Ela traz em si um caráter autoexplicativo. Afinal, para a autora, ler Manoel de Barros por Manoel de Barros talvez seja a forma mais sensata de não corromper o silêncio gritante dessa poesia sem margens com as palavras.

Outra pesquisa que nos possibilita discutir as recepções do moderno em Manoel de Barros é a de Nismária Alves David que pensando o conceito de modernidade a partir Compagnon⁵⁵, em seu artigo *A des-continuidade modernista na poesia de Manoel de Barros*,⁵⁶ acredita que a modernidade identifica-se com a ruptura na qual, contraditoriamente, a negação de si mesma proporciona a sua perpetuação. Em outros termos, constitui a tradição do "novo", que gera uma arte cujo cerne é o ato crítico distanciando da representação realista e carregado de reflexão acerca do fazer artístico, revelando uma nova consciência de linguagem.

Nessa perspectiva a autora conclui que para se pensar a poesia modernista brasileira é necessário tomar uma posição histórica, mediante a qual se constatam a busca da renovação da linguagem e o conseqüente surgimento de experiências cada vez mais ousadas, evidenciando o esforço de superação das possibilidades estético-literárias vigentes. Com o intuito de responder aos desafios contemporâneos, tais como avanços tecnológicos e científicos, êxodo rural, crescimento das cidades e globalização, os poetas brasileiros percorreram diferentes caminhos, entre eles: as chamadas gerações dos anos 20, 30 e 45, o concretismo, a instauração-práxis, o poema-processo e a poesia marginal. E assinala ainda que no Modernismo, a partir de 1960, cada vez mais a palavra poética tornou-se para todos "o objeto de uma pesquisa que direciona a um

⁵⁵ COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

⁵⁶ DAVID, Nismária Alves. *A des-continuidade modernista na poesia de Manoel de Barros*. In: *Anais do IV Seminário de Iniciação Científica da UEG*. p. 724 – 729.

aprofundamento”, expressando uma dialética de continuidade e ruptura do próprio movimento estético.

Nesse contexto, David analisa a produção poética de Manoel de Barros, iniciada em 1937. Embora continue produzindo, David acredita que sua arte já realizada adquire o caráter de um experimento, que corresponde a uma das facetas da lírica moderna e suscita questionamentos do que vem a ser um texto literário, os quais se apresentam no âmago das preocupações da história literária. Porque associações verbais desconcertantes, frases aparentemente sem sentido, repetições, listas de vocábulos, intertextualidade acentuada, paródia, ecos do Cubismo e do Surrealismo, esfacelamento do eu poético, silêncio e o exercício constante da metalinguagem são alguns dos procedimentos mobilizados na lírica de Barros. Estes comprovam que Barros, escritor-crítico, problematiza o culto da linguagem artística, a fim de revelar um poético do avesso, desfigurado, oferecendo a desrealização da realidade. A respeito do significado desse procedimento (desrealização), David destaca que a arte não mais representa as coisas, mas sim reconstrói ou deforma o real.

Diante disso, a autora acredita que, a criação artística de Manoel de Barros assume importância no cenário da poesia contemporânea brasileira pelo modo *in ludus* como lida com a linguagem, demonstrando que a realidade não permite ser compreendida de forma racional, pois cria e/ou renova valores decorrentes do agudo senso crítico. Assim, exige um leitor crítico que é conduzido ao aberto no processo das tentativas de interpretação.

David lembra Alfredo Bosi, que acredita que com a virada modernista, a poesia foi a que mais se alterou e, a partir disso, “renovar a linguagem está no cerne das preocupações e dos projetos de todos”. E destacar que, tendo estreado em 1937, Barros continua a escrever até hoje, mostrando-se possuidor de uma fantástica capacidade de renovação. Resta, portanto, a dificuldade de enquadrá-lo em uma das fases do Modernismo brasileiro. Contudo, a autora afirma que sua expressão poética é herdeira, de certo modo, da experiência da chamada “geração de 45”, apenas no que se refere a conceber a poesia como arte da palavra, ou seja, por apresentar maior preocupação com a forma literária em vez do conteúdo social, no entanto, não adere ao cultivo das formas fixas, mas antes à desestruturação delas. E por preferir o uso de palavras que denotam concretude. Já diferentemente da poesia dessa geração, a arte de Barros dá-se em “versos compassados por um controle delicado e aparentemente casual, experimentando uma conformação simbólica particular e modalidades de concreção diferenciadas”.

Não obstante, Nismária David cita a antologia feita por Fernando Ferreira de Loanda, intitulada *Panorama da Nova Poesia Brasileira*, em 1951, na qual se incluiu o nome de Manoel de Barros. E ressalva que, para Bosi, tal antologia continua sendo um conjunto válido para documentar o momento poético dos novos entre 1940 e 1950. E aponta a unidade que Barros oferece em sua poética.

Bosi acredita que a voga dos movimentos de preservação da natureza pode também ter contribuído para a emergência de Manoel de Barros. Mas, acima disso, entende-se que Manoel de Barros, por viver o espírito do tempo em que a vida científica, cultural, artística e religiosa passou por profundas transformações cada vez mais ligadas à tecnologia, debate-se com as angústias do indivíduo contemporâneo.

David vê em Barros, o anúncio da fragmentação que se faz na construção de imagens que ultrapassam os limites impostos pela lógica racional, fato que, por sua vez, favorece surgimento de um universo distinto em linguagem renovada, em combinações diferentes. Isso ocorre porque, em seus poemas, há o predomínio das leis da liberdade, uma fuga dos moldes, a aposta na fantasia e o desprezo por valores da ciência, criando normas e valores próprios.

Na arte de Manoel de Barros, depreende-se a sugestão de que a poesia pode mudar o mundo, o que implica o acento no poder criativo da palavra, visto que lhe é concedida a autonomia tanto discursiva como imagética. Ele tanto explora as possibilidades de uma palavra quanto cria as suas próprias palavras, só imagináveis no seu universo, bem como realiza modificações semânticas nas frases, tornando-as surpreendentes. Dessa maneira, Menegazzo afirma que de “posse da palavra a poesia de Manoel de Barros fala sobre si mesma e descreve sua poética”.

David acredita que sua intensa produção artística oferece textos repletos de renovação, os quais permitem “enquadrá-lo” no Modernismo brasileiro. Vê-se, dessa maneira, que a articulação com esse período literário é o ponto inicial para a tentativa de entendimento dos poemas de Barros, nos quais há a confluência de convenções com a criação e a re-criação de valores próprios. A poesia está no poder de invenção. Pode-se confirmar essa concepção numa entrevista do poeta a Alves⁵⁷, na qual ele revela que o modo de expressão assume grande relevância em sua escritura: “a poesia está mais no mexer com as palavras. O sentido da palavra não importa para a poesia, o que importa é

⁵⁷ ALVES, R. E. Folha Ilustrada. *Folha de São Paulo*. 28 de novembro de 2001, p. E4.

uma certa música e um certo modo de dizer as coisas, disse Borges. E ficam os limites corroídos”.

Sintetizando, Nismária David acredita que Manoel de Barros é um artista consciente da sua própria criação poética. Ele preza o ‘conhece-te a ti mesmo’, identifica-se com o revoltado e assim cria e recria as regras fonéticas, morfológicas, sintáticas e semânticas. Por suas ações, quer igualar-se ao divino e abandonar o limite histórico-social e espaço-temporal. A palavra poética é metaforizada pela “semente”, que transpõe seus limites de esterilidade, fecunda-se, germina ao mesmo tempo perguntas e respostas acerca do fazer poético e, sobretudo, confere a possibilidade de ressignificação. Isto significa que Barros concebe a palavra como propiciadora da atividade lúdica que transforma o poema em espaço de reflexão crítica.

Nessa perspectiva, na constituição do que David chama de seu “idioleto manoelês arcaico”, contrário à gramaticalidade, prevalece o jogo, em que se manifesta o entusiasmo com o objetivo de operar transformações no sentido da linguagem, de criar textos capazes de corroer o uso trivial da palavra, ou seja, que ofereçam um caráter de novidade aos signos. Cada um de seus poemas constrói-se como uma Poética, na qual o sujeito lírico realiza exercícios de ser primitivo e se constitui, como diz Baudelaire, “por um homem-criança, por um homem que possui a cada minuto o gênio da infância, isto é, um gênio para quem nenhum aspecto da vida está embotado”, buscando, portanto, “avançar para o começo”.

David conclui que essa busca é compartilhada com o leitor que, por sua vez, encara a palavra poética de Barros como um agradável desconcerto. Isso se justifica pelo fato de que retornar às origens equivale a viver a liberdade espiritual. Na arte de Barros, além da permanência na força centrípeta da linguagem, vê-se sintetizado o conteúdo referente à mais profunda das aspirações do ser humano, a saber, a transcendência. Pois, como no interior do poema tudo é possível, no imaginário do leitor todas as coisas tornam-se possíveis, até mesmo a abolição do tempo, quando se cumpre o ritual da leitura (o qual repete e re-atualiza o ato de criação).

Todavia, há também quem apenas vê a obra de Barros como uma aventura linguística, fator esse que não deixa de ser uma característica do *Modernismo*. Ubiratan Brasil, por exemplo, em seu artigo ao jornal *O Estado de S.Paulo*⁵⁸, classifica a obra de Barros como uma poesia que não se atenha as convenções gramaticais ou sociais, mas

⁵⁸ BRASIL, Ubiratan. Artigo publicado em 04/11/2009 no *O Estado de S.Paulo*. disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/manoelbarros.html> Acessado: 18/02/2012.

sempre em busca da simplicidade. Simplicidade que Ubiratan Brasil atribui a sua vivência no Pantanal e a partir da leitura dos sermões do Padre Antônio Vieira, que construiu no poeta o hábito de admirar a formação e a utilização das palavras, e o hábito de consultar dicionários etimológicos quando criava seus versos simples.

Concomitantemente temos o artigo de Raphael B. L. Arruda, *Manoel de Barros: aspectos estilísticos e semânticos*⁵⁹. Arruda afirma nesse artigo que o cerne da poética de Barros é a completa transposição das palavras, mudando o seu significado próprio, trazendo, pois, a composição de um novo mundo que é habitado por seres presentes da natureza como o pássaro, a rã, a árvore, o cachorro etc. De forma análoga, encontramos a representação de pessoas que servem como elo na desmistificação de seu fazer poético.

Temos também uma gama de análises como a de Miguel Sanches Neto, que acredita que a poética de Barros é sobre si e para si mesmo. Em um artigo que escreveu para a *Gazeta de Curitiba*⁶⁰, Neto afirma que a poesia de Manoel de Barros depois de seu livro de 1989, *O Guardador de Águas*, torna-se repetitiva. Para Neto o poeta do Pantanal parece não ter percebido que toda a sua poética é realmente uma variação sobre si mesma, uma tautologia de elementos e de estrutura de versos. E exemplifica: em *O Guardador* vamos encontrar o verso “Dizem que eles estão infantilizando as formigas. Pode ser.” Em seu livro de 1996, *Livro Sobre Nada*, está lá “Bernardo me ensinou: para infantilizar formigas é só pingar um pouquinho de água no coração delas. Achei fácil.” Depois a utilização de coisas como (que Miguel também vai atentar) “Uma rã me pedra”, “Um passarinho me árvore”, “Os jardins se borboletam”, “Folhas secas me outonam” são repetidas incessantemente por todos os livros nesses últimos dez anos.

Todavia Neto ressalta que só por esses exemplos não se deve condenar Manoel de Barros e se explica dizendo que o que ele propõe não é uma condenação, mas é um ponto para entender coisas que ele acredita ainda não terem sido ditas sobre a poesia de Manoel. Primeiro que a ideia de toda a obra parece, para Neto, que é a repetição mesmo. Como as variantes jazzísticas: uma base melódica e improvisações sobre essa base.

59 ARRUDA, Raphael Barbosa Lima. Manoel de Barros: aspectos estilísticos e semânticos. *Diário do Nordeste*; Caderno Cultura; 15.11.2006 disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/manu.html#raphael>. Acessado em: 18/02/2012

60 NETO, Miguel Sanches. A repetição de si mesmo. In *Gazeta de Curitiba*. 21/12/1998 Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/disseram12.html>. Acessado em: 18/02/2012.

Segundo o crítico literário Miguel Sanches Neto, Manoel de Barros tem uma base de elementos e tem outra de linguagem, que é Guimarães Rosa, e a partir delas vai improvisando. Na perspectiva de Neto, o que parece cansar é a repetição no momento em que a poesia é extremada e deixa de ser instintiva, como tanto prega Manoel de Barros, e passa a ser cerebral até mesmo nas personagens que permeiam os poemas, uma vez que eles estão espalhados por vários livros de Barros.

O fato preponderante para Neto, é que Manoel de Barros em suas primeiras obras escolhe temas únicos para cada livro que publica: concerto e aves, a ignorância, o nada, o artista como coisa. E são temas que apresentam paródias. O nada é antes de Flaubert, a coisa é antes de James Joyce, de Rosa. E ressalta que é exatamente nessas paródias, nessa escolha temática, que Manoel de Barros acerta. Sua repetição de linguagem, de mesmos elementos poéticos que são apenas redistribuídos para enfrentar um tema novo, mas tema novo apenas para ele, poeta. Para Neto, Manoel de Barros escreve para si mesmo.

Corroborando às análises de Neto, Manoel Ricardo Lima em seu artigo para o jornal O POVO: o jornal do Ceará, intitulado *Paciência e Silêncio em Manoel de Barros*⁶¹, analisa a obra de Barros como a poesia criada por ideias de nada, de incompletude, de vazio, de uma condição humana obliterada pela alteridade, ou pelo outro mesmo, adocida. Para Lima, é difícil a situação simples da obra de Manoel de Barros dentro dos ditames impróprios da poesia brasileira. Mais difícil ainda a posição da crítica sobre sua obra, uma espécie de polaridade: os que juram de pés juntos que toda ela, a obra, é uma unanimidade de concretude “coisal” e ponto de referência para uma poesia que punge no primor da desconstrução de linguagem; e os que a condenam sob a acusação de repetitiva e sombreada por si mesma.

Foi por romper com a visão asséptica, formalmente equilibrada, que ele conquistou uma posição central na lírica brasileira. E esse seu papel histórico não pode ser ignorado.

Contudo, e na mesma perspectiva de Miguel Sanches Neto, Lima acredita que a obra de Barros é uma repetição, mas na qual os elementos vão se concretizando, vão ganhando novas variações sobre a mesma base melódica, frásica. E não classifica esse fator como ruim para a poesia. Lima acredita que serve para o entendimento de não

⁶¹ LIMA, Manoel Ricardo. *Paciência e Silêncio em Manoel de Barros*. *O POVO: o jornal do Ceará*. 09/05/1999. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/mricardo08c.html>. Acessado: 18/02/2012.

precipitar a palavra sobre a página. Para ensinar paciência, silêncio. E isso, ressalta Lima, a poesia de Manoel de Barros ensina como ninguém.

Partindo das análises que consideram a obra de Manoel de Barros como aventuras linguísticas que partem de um *nada* pra construir *nada*, encontramos outra visão relevante da obra de Barros, que é a análise que vai além da correte do modernismo, ou que o consideram como moderno apenas no que se diz respeito a pertencer à “geração de 45”, apenas de forma cronológica.

Nesse sentido, temos os estudos de Maria Adélia Menegazzo que em seu artigo “A poética visual de Manoel de Barros”, ressalta as homologias estruturais apresentadas na poética de Barros pelo sistemas literário e plástico. Nessa perspectiva, Menegazzo perpassa pela obra do autor fazendo uma análise de como o exercício poético, na busca de mecanismos linguísticos e estilísticos, cria um idioma a partir de apropriações das linguagens populares e regionais e cria não só uma linguagem única, mas leva à reflexão as linguagens da arte e seus modos de construção e representação.

Assim, o estudo comparativo da obra de Manoel de Barros com as artes visuais apresenta-se como uma necessidade material que, ao longo dos anos e da publicação de seus livros de poemas vai se acentuando, na medida em que supera as fronteiras da representação literária, expondo-se vernaculamente.⁶²

Segundo a leitura manoelina de Menegazzo, quase todas as obras de Barros apresentam uma imagem surrealista talvez na tentativa de desprezar a lógica racional, lembrando que o surrealismo na poesia de Manoel de Barros é antes aquele esteticamente ligado ao Dadaísmo. Vale ressaltar, que o universo poético barreliano, ainda que surreal, não se submete à academia, ao senso-comum, a menos que aí encontre matéria para sua poesia. Para Menegazzo, é justamente no livro *Matéria de poesia*, de 1974, que o poeta traz o exercício metalinguístico como marca mais evidente, pois apesar das construções surrealistas estarem também presentes nas demais obras, em *Matéria de poesia* o autor apresenta também uma proposta cubista. “Nossa civilização, cada vez mais da imagem, encanta-se com a possibilidade de ainda obtê-la através da matéria verbal, como nos poemas de Manoel de Barros.”⁶³

⁶² MENEGAZZO, M. A. A poética visual de Manoel de Barros. In: IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 2004, Évora. Estudos literários/Estudos culturais. Évora: Ed. Universidade de Évora/APCL, 2004. v. 3. p. 1-8.

⁶³ *Ibidem*, p. 08.

Outra análise que vê a obra de Barros como surrealista é a de Henrique Duarte Neto, que propõe em seu texto, “Manoel de Barros: uma poética do ínfimo e do maravilhoso”,⁶⁴ analisar a convergência entre aspectos da obra de Barros em relação à estética surrealista. Contudo salienta que sua intenção não é denominar a obra do poeta como dessa vertente, embora ele tenha produzido no período em que tal vanguarda artística ainda existia enquanto movimento organizado. Mas o intuito principal do autor é o de captar um espírito similar quando se fala no maravilhoso, quando se dá foco de extraordinário aos objetos do cotidiano, quando se criam metáforas ousadas e totalmente ilógicas. Uma vez que acredita ser nesses momentos que se pode vislumbrar, na arte do autor de *Gramática expositiva do chão*, uma singularidade dentro da História da Literatura Brasileira.

Um aspecto que logo chama a atenção de Neto na obra de Barros são os títulos das obras do poeta. Expressam uma preocupação metalinguística já na nomeação da obra: *Compêndio para uso dos pássaros*, *Gramática expositiva do chão*, *Livro sobre nada*, *Tratado geral sobre a grandeza do ínfimo*, etc. Conseqüentemente, em muitos poemas esse traço é explorado com veemência.

Neto acredita que na realidade expressa por Manoel de Barros, em forma de poesia, o ordinário ganha foro de extraordinário. Fazendo poesia com o cotidiano, extrai o máximo de riqueza dos objetos. Mas ao dar foro de extraordinário ao ordinário, Barros abre a porta também para o advento do “maravilhoso”. Em *Arranjos para assobio*, por exemplo, ao dar um atributo a um simples alicate, ele abre as portas do inusitado, criando a imagem “maravilhosa” de “Um alicate cremoso”. Nesse ponto, entende Neto que o poeta dá vazão ao segundo item, dos sete expostos no metapoema, “A disfunção”, a saber, o gosto pela exploração dos mistérios irracionais. Dessa forma, conclui que Manoel de Barros se aproxima dos surrealistas com sua vocação para *dizer o indizível*.

Nesse sentido, ressalta Neto que a teoria da imagem, cara aos artistas surrealistas, também parece ser importante para a experiência estética de Manoel de Barros, na qual se conjugam realidades distantes, e lembra que para os artistas dessa corrente de vanguarda quanto mais distante uma realidade da outra, mais rica a imagem. Assim, um

⁶⁴ NETO, Henrique Duarte. Manoel de Barros: uma poética do ínfimo e do maravilhoso. In: revista *dEsEnrEdoS* - ISSN 2175-3903 - ano III - número 11 - teresina - piauí - outubro novembro dezembro de 2011.

parafuso de veludo, por exemplo, é uma imagem riquíssima em termos de choques de realidades, em disparidades de mundos.

Para exemplificar o uso de imagens *surreais*, o autor analisa a obra *Gramática expositiva do chão*. Neto assinala que essa obra é um caso de puro *nonsense*, de caos semântico. O *homem de lata*, que Neto encara como uma crítica do poeta à objetificação, à coisificação do homem é um dos personagens principais do livro, “sofre de cactos”, é “atacado de ter folhas”, “anda fardado de camaleão”, “é um caso de lagartixa”, “foi marcado a ferro e fogo pela água”⁶⁵. Observa ainda nessas frases exemplos da conjugação insólita de verbos e substantivos que é um dos sete itens elencados por Manoel de Barros no seu metapoema acima citado.

Voltando à possível relação entre a poesia manoelina e a estética surrealista via exploração do maravilhoso, Henrique Duarte Neto se utiliza dos pensamentos de André Breton sobre a questão. Que diz no seu livro *Primeiro Manifesto Surrealista*, de 1924:

“... o maravilhoso é sempre belo, qualquer tipo de maravilhoso é belo, somente o maravilhoso é belo. [...] O maravilhoso varia de época para época; ele participa, misteriosamente, de uma espécie de revelação geral de que só nos chegam pormenores...”⁶⁶

Nesse sentido, Neto percebe o maravilhoso relacionado ao irracional, tão presente no inconsciente coletivo e que a arte do século XX soube, como nenhuma outra antes, explorar. E, conseqüentemente, Neto vê em Manoel de Barros um autor que contribui no cenário da poesia brasileira para o advento do maravilhoso, ou seja, de uma beleza primitiva que é marcante pelo seu caráter inusitado e surpreendente. Ainda no livro *Gramática expositiva do chão*, o autor encontra traços de um “encantador de palavras”, de alguém que tem por ofício fazer conjugações incestuosas entre as palavras (quarto item de “A disfunção”): “o homem tinha 40 anos de líquenes no Parque”, “quase sempre nos intervalos para o almoço era acometido de lodo”, “madrugada contraía orvalho nas escamas e na marmita”⁶⁷. O maravilhoso aqui, segundo Neto, se encontra

65 BARROS, *Gramática expositiva do chão*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2004. p.26-28

66 BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Tradução de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.p. 28 e 30. Apud: NETO, Henrique Duarte. Manoel de Barros: uma poética do ínfimo e do maravilhoso. In: revista *dEsEnrEdoS* - ISSN 2175-3903 - ano III - número 11 - teresina - piauí - outubro novembro dezembro de 2011.p.4.

67 BARROS, 2004. Op Cit; p.7 e 23

presente no campo semântico. A poesia aparecendo como uma espécie de jogo. Mistério (irracional) de palavras.

Todavia, Neto afirma que o gosto por conjunções incestuosas é talvez mais abundante e aponta para uma poesia do maravilhoso naquela que é talvez a obra mais radical de Manoel de Barros, a saber, *Arranjos para assobio*. Para Neto, é difícil recuperar o fôlego, nesse livro, conforme se passa de poema a poema diante das imagens estranhas e desconexas. Há casos de elipses na passagem de um verso para outro, o que lembra a enumeração caótica das estéticas vanguardistas como é o caso do Expressionismo e, principalmente, do Surrealismo.

Como já foi dito acima, para Neto, a poesia é jogo na perspectiva manoelina. Nesse ponto, não é de estranhar que nessa poética o sapo seja igualado à nuvem, o corriqueiro seja guindado ao sublime. Nesse caso, também a estrela ganha *status* de simples penacho. Pois Neto acredita que, a poesia como espaço do inútil, pode, paradoxalmente, converter-se em universo do qual emana o fantástico, o maravilhoso. Tanto o Surrealismo como a obra do autor de *O guardador de águas* tem como adversária a lógica, o encadeamento lógico. Para Neto, o Surrealismo tem apego ao inverossímil e ao extraordinário. Também no caso da obra poética de Manoel de Barros esse tipo de exploração é feito com constância, principalmente nas obras mais radicais, acredita o autor.

Por outro lado, o autor acredita que há, naturalmente, diferenças entre a estética surrealista e a poesia de Barros. Para ele, a experimentação manoelina é mais linguística do que referencial. Talvez, nesse ponto, ele se afaste dos surrealistas que buscavam as relações entre as coisas e a (supra)realidade. Manoel é um criador-deformador de realidades, não um pesquisador delas. Constatação esta que Neto faz a partir de outro metapoema de Manoel, intitulado “Comportamento”, do Livro *Ensaios fotográficos*, em que afirma:

Não quero saber como as coisas se comportam. / Quero inventar comportamento para as coisas. (...) Se eu digo que grota é uma palavra apropriada para / ventar nas pedras, / Apenas faço o desvio da finalidade da grota que / não é de ventar nas pedras.⁶⁸

⁶⁸ BARROS, Manoel de. *Ensaios Fotográficos*. Rio de Janeiro. Ed. Record. 2000. p. 65-66.

Contudo, para Neto, mesmo assim, emanam da poesia de Barros, metáforas análogas aos dos surrealistas e o advento do maravilhoso, através do afloramento de uma poética “lúdica e insana”.

Neto enfatiza que a poesia manoelina canta os objetos do cotidiano, mas não de uma maneira figurativa. Ele os deforma. O objeto, muitas vezes banalizado pela experiência cognitiva humana, pela razão ordenadora, pela “modesta razão humana”, deixa de ser ordinário e passa a ganhar foro de extraordinário. Na perspectiva de Neto, há os objetos ou seres preferidos na poética de Manoel: “musgo”, “rã”, “pedra”, “árvore”, “cisco”, “água”, “caracol”, etc.

Nesse ponto, Neto acredita que pode se aproximar mais uma vez o poeta de *Compêndio para uso dos pássaros* da estética surrealista. Uma vez que os artistas dessa vertente criadora doam ao objeto ordinário uma nova configuração. E acredita que, citando Barros, Juan-Eduardo Cirlot, Álvaro Cardoso Gomes, deixa registrado em seu opúsculo sobre a estética surrealista: “...cada objeto, mesmo o mais comum, pode ser realmente visto como algo insólito...”.⁶⁹ Acredita que é a partir desse dado que se pode operar uma “desestruturação” do objeto, ou seja, a perda de sua utilidade prática e o ganho de uma espécie de *surrealidade*. Portanto, o advento de uma realidade que está para além do mero servilismo aos dados dos sentidos, à cópia estanque do figurativo, abrindo-se assim espaço para o surgimento de uma perspectiva antirretiniana de arte.

Ao trabalhar a poesia de Barros a partir de duas perspectivas, como ascensão do ínfimo e advento do maravilhoso, características já de alguma forma expostas no metapoema “A disfunção”, é interessante e instigante trazer à baila mais um ponto em que a poética de Barros possui uma possível relação com as elaborações surrealistas, conclui Neto. Pois, para o autor, trata-se de pensar até que ponto a poesia pode instaurar uma *linguagem inaugural*. Assinala o autor que no quarto livro do poeta, *Compêndio para uso dos pássaros*, essa linguagem inaugural apresenta-se de um modo bastante prático, através da imitação, especificamente na primeira seção, “De meninos e de pássaros”, da linguagem de criança. Para ele estamos diante do deslumbramento de um mundo novo de uma linguagem que é extremamente onírica.

Segundo Neto, o poeta fala de “uma demência peregrina”, para falar da linguagem como fonte de liberdade, um objetivo almejado pelos surrealistas. Ao falar em linguagem “adâmica”, “edênica”, “inaugural”, Manoel tem uma concepção de

⁶⁹ BARROS, Manoel de. *Compêndio para uso dos pássaros*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.p.27

linguagem como nomeação, sem cair, necessariamente, bem como os surrealistas, em uma espécie de misticismo. Os seres estão aí para serem denominados de uma forma totalmente nova, em *dialeto-rã*, como diz Barros.

Como já enfocou Neto, a linguagem poética de Manoel de Barros, além de ser em muitos momentos inaugural, é também deformativa. Na perspectiva de Neto, há autores renomados que apontam para a importância da deformação da linguagem para a criação poética. Octavio Paz enaltece o poder da palavra a ponto de dizer que o poeta é igual à palavra dita no poema. Criar, na sua perspectiva, é violar a linguagem, dilacerá-la, transfigurá-la. Entretanto, a expansão de horizontes implicada nessa operação restitui à palavra inicialmente elidida de seu contexto ordinário convergência, comunhão, pois a palavra poética almeja a ressonância. Portanto, Neto afirma que a ruptura engendra desordem num primeiro momento, para estabelecer a ordem em outro.

Outro teórico que norteia as análises de Neto é Emil Michel Cioran, que ao contrário de Octavio Paz, acredita que enaltecendo o caráter muitas vezes precário das palavras, dando vazão ao seu ceticismo desiludido, não deixa de também apontar para que se busque expandir os horizontes delas, uma vez que, se o dito faz parte das possibilidades de dizer, o dito também pode ampliar as possibilidades do dizer, o que parece ser próprio do fazer literário.

Por fim, conclui Neto que violar as palavras, gerar verdadeiros estupros poéticos, parece ser uma característica da insólita poesia de Manoel de Barros. Neto coloca a obra de Barros à altura da de autores como Augusto dos Anjos e Guimarães Rosa, no que diz respeito à corrupção da linguagem na literatura brasileira do século XX. Com esses artistas da palavra acredita ter uma literatura em quase tudo oposta a uma tradição mais afeita ao elemento racional do que à pura vertigem. Com os três autores, Neto assinala que temos o exemplo de uma experimentação literária digamos, dionisíaca, enquanto a tradição literária é mais afeita ao elemento apolíneo.

Sintetizando, no caso de Manoel de Barros, Neto entende que a novidade poética vem acompanhada de uma transformação da linguagem com o trabalho com recursos ditos precários. Mas, a partir do mínimo se maximizam os resultados, produz-se um estranho mundo novo, que se descortina como o lugar em que surge uma fascinante poética do ínfimo e do maravilhoso.

Na mesma perspectiva temos as análises de Arnaldo Jabor, que escreveu um artigo intitulado “*Escrevo hoje um artigo sobre quase nada*”⁷⁰ para o *Jornal da Poesia*, no qual em uma análise sobre as insignificâncias do seu cotidiano, reflexão esta que ele faz a partir da leitura da obra de Manoel de Barros, Jabor classifica o poeta Manoel de Barros como surrealista - minimalista – pantaneiro, poeta das insignificâncias, dos detritos. Para Jabor, a leitura da obra de Manoel de Barros constrói no leitor um novo olhar sobre o que, de modo geral, é olhado como “nada” na decorrência da vida cotidiana.

Temos pesquisas que não analisam a obra de Manoel de Barros, nem como parte da tendência modernista nem como surrealista, mas que partem do conceito de pós-modernidade para analisar a obra do poeta, como é o caso de Waleska Rodrigues de M. O. Martins e Kelcielene Garcia-Rodrigues.

Waleska Rodrigues de M. O. Martins e Kelcielene Garcia-Rodrigues buscam em seu artigo,⁷¹ “Limites Corrompidos: o pós-modernismo em Manoel de Barros,” analisar o pós-moderno em Manoel de Barros. Acreditam que no caso da poética manoelina, os discursos e os limites são corrompidos pela interferência da memória, pela transposição do real para o imaginário, pelo rompimento inaugural de cada essência da palavra. Para as autoras, a constante flexibilidade sobre seu fazer poético, e o processo criativo de sua narrativa são elementos que aprimoram o discurso de Manoel de Barros. Contudo, é através da vivificação da palavra, do seu poder de perturbar o poeta, de ironizar seu próprio contexto que sua poética dialoga com a Pós-Modernidade.

Partindo da perspectiva de Linda Hutcheon⁷², que acredita que o pós-moderno é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia, em amplo movimento de inquietação, as autoras Martins e Garcia-Rodrigues concluem que a poética do Pós-Modernismo cria um diálogo crítico, irônico e intenso com o passado e, principalmente, com a cultura que envolve a sociedade atual. O imediatismo e o consumismo são vistos como enfermidades da atual civilização. Entende-se que essa relativização nas distâncias geográficas não se efetiva

⁷⁰ JABOR, Arnaldo. *Escrevo hoje um artigo sobre quase nada*. *Jornal da Poesia*. Disponível: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/arnald01.html> acessado: 18/02/2012.

⁷¹ MARTINS, Waleska Rodrigues de M. O.; GARCIA-RODRIGUES, Kelcilene. *Limites Corrompidos: o pós-modernismo em Manoel de Barros*. In: *Anais do SILEL*. Volume 1. Uberlândia: EDUFU, 2009.

⁷² HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 19 Apud: MARTINS, Waleska Rodrigues de M. O.; GARCIA-RODRIGUES, Kelcilene. Op Cit. p.2.

verdadeiramente, é apenas uma aparência reforçada pela mídia, de que estamos em um mesmo patamar de possibilidades.

Martins e Garcia-Rodrigues entendem que o processo de modernização não acompanhou todas as esferas que circundam a sociedade. Os aspectos econômicos e sociais do projeto sociocultural da modernidade deixaram de considerar o sujeito nas suas diferenças, pretendendo anulá-las, solapando a alteridade cultural. Acreditam que se torna necessário, diante desse contexto, reconhecer e até mesmo valorizar a “resistência muda e multiforme que os povos empreendem contra as imposições e seduções que ameaçam seus valores”. Para as autoras, há um estremecimento da identidade, uma imbricação de discursos, uma mudança de percepção do mundo, um rompimento nos limites e de tudo que circunda o indivíduo contemporâneo, inclusive a forma de se ver inserido nesse turbilhão de imprevistos e de inconstâncias.

Esse impacto, focado pelas autoras, provoca uma sensação de libertação dos limites espaciais e temporais no discurso. Em uma perspectiva pós-moderna, a linguagem mostra-se, por vezes, justaposta, veloz, entrecortada, fragmentada. Esse procedimento torna “interessante” o que antes podia causar certo distanciamento. Cria-se, para Martins e Garcia-Rodrigues, uma poética geradora de “versões da realidade”, cujas dimensões são estabelecidas e atravessadas pelo olhar particularizado do sujeito. Uma nova concepção da realidade e do realismo atual perpassa, intrinsecamente, pelo cenário artístico, que, diante do forte processo tendencioso da tecnologia, elabora uma provável “desrealização do real”. Tem-se, então, um reposicionamento da relação obra-artista-leitor.

Quanto à poética de Manoel de Barros, as autoras concluem que é desnorante. E apontam a obra, *Memórias inventadas: A terceira infância*, como um convite que o poeta faz para um passeio repleto de cores, sons, encantos que vivem nos recantos longínquos da evocação, sendo a peraltagem o único guia.

Nesse contexto Martins e Garcia-Rodrigues analisam a obra *Memórias inventadas: A terceira infância* de Manoel de Barros. Para as autoras, nessa obra de Barros a infância abre caminhos tortuosos pelas lembranças e se apresenta nítida diante dos olhos do leitor. As memórias contêm relatos que percorrem caminhos e percursos de um sujeito que fala de si, de sua infância, de suas lembranças e de suas vivências. No entanto, esses discursos aparentemente mais “particulares”, mais atravessados pelo sujeito, sofrem a intervenção da contemporaneidade, do aspecto invasivo e do inconstante. Acreditam que a crítica biográfica apresenta-se como capaz de interpretar a

“literatura além de seus limites intrínsecos e extrínsecos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção”.

A literatura, tal como é abordada por Martins e Garcia-Rodrigues, é o lugar ou o espaço onde sempre é o outro que fala. A relação do sujeito, a impossibilidade de transmitir e mostrar a totalidade do acontecimento prevê uma nova relação entre os limites da linguagem, do sujeito e do leitor. Torna-se necessário o entendimento de como se estabelece a recepção da obra, processo que envolve o sujeito, o próprio leitor e os limites da linguagem. Por um lado, essa percepção amplia as possibilidades de leitura, evocando e mostrando ao leitor os diversos discursos contidos no texto. Essa posição tende a valorizar o leitor enquanto sujeito construtor de uma crítica própria. O texto, nessa perspectiva é um espaço onde se percebe o cruzamento de ficção e realidade, verdade e falsidade.

Na perspectiva das autoras, a ficção empresta do real elementos que transmitem o tom de veracidade. No entanto, retira dessa realidade a exatidão dos acontecimentos, transformando o discurso em possibilidades de visões do real. Acreditam que a lembrança de um período histórico de Corumbá, cidade onde Manoel de Barros passou a maior parte da infância, possui a tonalidade do tempo e salta o espaço para se tornar presença em suas lembranças.

Martins e Garcia-Rodrigues veem o texto poético de Manoel de Barros como um acontecimento que tem, em si, a novidade, o imprevisto, o contingente. Acreditam que as *Memórias inventadas* (o conjunto da trilogia) plasmam proposta discursivo-dialógica com o processo pós-moderno, período em que os limites e a identidade, que tanto estabilizaram o sujeito, apresentam-se destituídos de uma das suas funções mais elementares: individualizar. Partem das análises do pensamento de Stuart Hall, para afirmar que a identidade se distingue em três concepções: sujeito do Iluminismo, sujeito sociólogo e sujeito pós-moderno. Este último caracterizado pela fragmentação, projetando nas identidades culturais, bem como na individual, o estado provisório e variável.

De acordo com as autoras, estamos inseridos em um projeto cuja direção aponta para transformações contínuas do que se entende no âmbito social, político, cultural e econômico. Os símbolos, que marcariam um sentimento de afetividade com o lugar e com os discursos — e que, conseqüentemente, refletiriam a particularidade do sujeito —, são quase que anulados em decorrência da expansão capitalista desenfreada. Nessa conjuntura, a identidade, para ambas, cria-se a partir de um processo de constante

construção de símbolos significantes, com base em algum atributo cultural ou conjunto de atributos culturais, que se inter-relacionam mutuamente, sempre prevalecendo “sobre outras fontes de significado”, ressaltando um critério de “desequilíbrio” positivo.

Entretanto, Martins e Garcia-Rodrigues salientam que a pluralidade sempre é fonte de tensão e de contradições, e que assim sustentam o sistema global, derrubando, enfraquecendo ou questionando fronteiras e limites. Nessa conjuntura, acreditam que “o traço marcante na ficção mais recente é a presença autobiográfica real do autor empírico em textos que por outro lado são ficcionais”, sendo recriado o posicionamento do autor diante do público, uma verdadeira exposição do “ser de ficcional” em traços distintivos diante do olhar do leitor. Nessa perspectiva, as autoras trabalham a realidade construída por Barros, mergulhada em uma atmosfera ou cenário ficcional.

Usam o poema *Soberania* para demonstrar como Manoel de Barros constrói o seu sujeito, o “ser”, em sua poesia:

Naquele dia, no meio do jantar, eu contei que tentara pegar na bunda do vento – mas o rabo do vento escorregava muito e eu não conseguia pegar. Eu teria sete anos. A mãe fez um sorriso carinhoso para mim e não disse nada. Meus irmãos deram gaitadas me gozando. O pai ficou preocupado e disse que eu tivera um vareio da imaginação. Mas que esses vareios acabariam com os estudos. E me mandou estudar em livros. Eu vim.⁷³

Para Martins e Garcia-Rodrigues, o poema trabalha a “inauguração” do poeta Manoel de Barros. O “acontecimento do ser”, que marcará sua identidade, fará de sua experiência imagística apreensão de uma realidade: a complacência da mãe, a zombaria dos irmãos e a desconfiança preocupada do pai. O jovem poeta desperta para o mundo ficcional no momento em que percebe a imagem ilógica de “pegar na bunda do vento”. A necessidade de concretude desse ato se dá no instante da tentativa, e se dá de maneira quase que real para o menino. O evento que inaugura o sujeito-poeta comunica-se com seu entorno na tentativa, através dos estudos, da linguagem, de estabelecer uma porção racional no infante. Contudo ressaltam que, a conclusão do poeta, que passa pelos eruditos e pelos clássicos, é de que “o homem não tem soberania nem pra ser um bentevi”, como afirma Barros no mesmo poema. E concluem que a composição da identidade do sujeito-poeta Manoel de Barros é a visada do homem simples, a

⁷³ BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: terceira infância*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

comunhão entre os elementos da natureza e o ser humano, do lugar com o sentimento de pertença.

Na visão de Martins e Garcia-Rodrigues, Barros afirma sua alteridade e a individualização de sua poética, com sua narrativa “Manoel por Manoel” — é o sujeito que fala do *seu* lugar, com sua voz. As evocações e as lembranças constituem as *Memórias*, e elas são perpassadas por visão de mundo que parte de si para o *outro*. Enfatizam que a poética de Barros tem como que uma flutuação de identidades que se movem e um “eu” que se vê como “vário”. Essa revisão do conceito identitário provoca certo estranhamento e um sentimento de perda da unicidade do indivíduo, isso porque não nos foi oferecida uma compreensão lógica dos elos que desencadeiam essa transformação ainda em curso. Para Martins e Garcia-Rodrigues, “o pós-modernismo questiona sistemas centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados: questiona, mas não destrói”. O certo é que o questionamento acerca da identidade e dos limites resulta em fragmentação do sujeito, bem como seu entendimento do entorno. Assim, para as autoras, a poética de Manoel de Barros reflete tal encruzilhada de culturas, de discursos, de tipos, e reflete sobre (transforma em conhecimento) tal encruzilhada.

Embasadas no pensamento de Hall, Martins e Garcia-Rodrigues afirmam que a totalidade é, talvez, o desejo mais ávido do ser humano, dos primórdios aos dias atuais. A sociedade de hoje, para as autoras, passa por um processo constante de “descentralização”, cuja estrutura deslocada é substituída por inúmeros outros centros dominadores, desarticulando a estabilidade do passado e rearticulando novos sujeitos. Entretanto, no sentido de abranger a noção de fragmentação, entrememos, nesse item, a noção de “fractal”, em que cada fragmento seria a enunciação de um todo, cujo entendimento não passaria, tão-somente, pelo discurso, mas também pela recepção e pelo momento da leitura.

Partindo desses princípios Martins e Garcia-Rodrigues salientam que o leitor pós-moderno sente necessidade de completude, algo não oferecido pelo autor e tampouco pela obra. Essa fragmentação, esse isolamento ou desconforto do sujeito pós-moderno apresenta a fissura da sociedade atual e de suas produções. Toda a ficção, todo o discurso da pós-modernidade será diluída no diálogo com o entorno.

Para Martins e Garcia-Rodrigues, esse tipo de discurso, que permeia a obra de Barros, permanece infinitamente aberto, como um convite à “aventura do desvelamento e do apagar das letras [...]”. Acreditam que na poética de Barros, as rasuras das lembranças são marcas indeléveis que denunciam uma experiência vivida, elaborada

através do trabalho estético das palavras que, por sua vez, demonstram a passagem lenta e implacável do tempo.

Segundo as autoras, as novidades, nos poemas de Barros, são introduzidas passo a passo, num diálogo repleto de nostalgia e entrecortado por outros fragmentos de lembranças. Cada movimento é incluído de maneira que o leitor perceba apenas aquele instante, construindo, no silêncio de sua leitura, a trama proposta pelo poeta.

Sintetizando, verificaram que o eu-lírico de Manoel de Barros é um “Eu” que se desdobra num “Tu” que ocupa o lugar metafórico do “Nós”. Nesse sentido, inúmeras vozes, que ressoam no seu discurso, aparecem como sussurros que condensam, que exprimem, que realizam, que amplificam o próprio ser. Esses vários “eus” dialogam e convivem com as mesmas lembranças. Concluíram que o poeta fragmenta-se em menino, em árvore, em rio, elementos que na própria essência e composição já se afirmam múltiplos, fragmentados. O múltiplo, o heterogêneo, o diferente: essa é a retórica pluralizante do Pós-Modernismo. Esse fragmento, no entanto, emerge como fractal, como a gota que contém o todo na obra de Barros.

Acreditam que o eu-lírico barreano das *Memórias inventadas* encontra-se fragmentado em invenções, em personagens que fazem comunhão com elementos da natureza. O nascimento dos limites desmantelados foi pela imaginação. Além das personagens e do sujeito se apresentarem dispersos nos meandros da narrativa manoelina, os textos do *Memórias inventadas: A terceira infância*, como assinala Barros no poema *Manoel por Manoel*, refletem as lembranças e evocações como fotografias, imagens de recortes do real que demonstram o percurso do poeta menino em “algum lugar perdido”.

Martins e Garcia-Rodrigues concluem que a disposição das narrativas, em *Memórias inventadas*, ressalta os “deslimites” e a tentativa paradoxal de reunir seus “eus” perdidos. O sujeito Manoel, escritor e leitor de si, remonta suas fragmentadas lembranças infantis para reconstruir uma experiência que, novamente, será única. Esse sujeito repleto de si, de “Outros” e de outras experiências, se pode dizer que é “o” artista pós-moderno, na perspectiva das autoras. Pedacos do autor, do sujeito, das imagens de sua vida, são deixados no discurso narrativo como pedras no meio dos corixos que servem de trampolim para seres inusitados, para leitores não contemplativos, seres de carne e osso. Ressaltam que a escrita que participa da fragmentação do poeta, elabora uma nova perspectiva de mundo, pois reconfigurada em sujeito cuja subjetividade foi

esgarçada. Os limites deixam de ter estatuto demarcatório e a “catação” de “eus perdidos”, empreendida pelo eu-enunciador barreano.

Por fim temos os estudos de Ricardo Alexandre Rodrigues que, mesmo partindo dos estudos literários vai, de certa forma, ao encontro do que proponho nesta dissertação, que é analisar a obra de Manoel de Barros como uma crítica à noção de progresso, uma vez que, o próprio Manoel de Barros, em 1974, afirmava pertencer à geração de 45, somente de forma cronológica, uma vez que não se incomodava com a necessidade de reconstrução poética.

Ricardo Alexandre Rodrigues, em seu texto, *A poética da desutilidade: um passeio pela poesia de Manoel de Barros*,⁷⁴ tem por interesse pesquisar a intercessão entre poesia e pensamento. Nessa dissertação, Rodrigues propõe uma leitura da sociedade contemporânea pelo viés da (des)utilidade, contemplado na escrita de Manoel de Barros. Para ele, a característica marcante de Barros consiste em dar importância às “coisas” que não têm importância, dar preferência para o conjunto residual da sociedade capitalista.

Para Rodrigues, Manoel de Barros vai utilizar como matéria de poesia tudo que o sujeito alienado - que a sociedade capitalista tem formado - despreza, para construir imagens delirantes, a fim de repensar o homem e a sociedade.

Numa sociedade pautada no imediatismo e no pragmatismo das coisas, torna-se particularmente interessante investigar a presença da matéria sem prestígio no trabalho poético⁷⁵.

Rodrigues chama a atenção para o prestígio dado à palavra - escrita ou pronunciada – no conjunto de relações sociais da atualidade, analisando como as inovações tecnológicas têm proporcionado mais rápida integração entre culturas por meio de sofisticados sistemas de informações e, conseqüentemente, tem redimensionado o conceito de comunicação. Às palavras são aplicados novos significados, novos valores, que, segundo ele, ultrapassam o permitido e se resumem em compor silêncios e comunicar nada. Dessa maneira, Rodrigues mensura a poesia de Manoel de Barros como reinventadora de realidades, das quais a agitação dos valores sociais tem nos feito

⁷⁴ RODRIGUES, Ricardo Alexandre. *A poética da desutilidade: um passeio pela poesia de Manoel de Barros*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 08.

passar despercebido e até mesmo esquecer. “A literatura barreliana parece reinventar o outro lado da palavra: o mágicar, o poder fundador que nos reporta à inventabilidade de todas as coisas.”⁷⁶

Dessa forma, o autor vê Barros como uma forma de ler o mundo através de outras perspectivas, tentando buscar uma originalidade por meio de uma sintaxe peculiar, e despertando curiosidades pelas palavras poéticas que nos levam a conhecer outros mundos que podem existir. Nessa perspectiva, o pensamento de Rodrigues busca na obra barreniana a sua originalidade, almejando aproximar-se da origem do texto, do chamado contexto real.

Na concepção de Rodrigues, a originalidade da poética de Manoel de Barros provém da comunhão de sua sensibilidade e técnica para “desformar” o histórico e o social, cristalizados em conceitos e expressões de lugar-comum, o que significa para o autor transpor o reducionismo sem cair na armadilha da substituição de uma simplificação por outra, pois as “invenções” poéticas de Barros tangem a esfera do provisório para exercitar a dinâmica de ver o mundo em contínua transformação.

Apesar de trabalhar no campo de pesquisas literárias, o autor deixa claro que utiliza outras áreas do saber para dialogar, e conseqüentemente, ampliar seu horizonte. Rodrigues compara esse diálogo a uma colcha de retalhos, cujo encanto resulta da diversidade de fragmentos.

Rodrigues ressalta ainda que sua interpretação sobre a produção literária de Manoel de Barros não tem a pretensão de apreender as imagens construídas nos níveis do poema, o que segundo ele é irrealizável pelas palavras cursivas. Para que pudesse discorrer sobre a dicção poética foi preciso, explica o estudioso, reinventá-la usando o artifício das imagens, recurso bastante explorado pelo poeta para sugerir, em vez de anunciar, sua poética. Imagens que, segundo Rodrigues, nos fazem recordar o pensamento surrealista.

Rodrigues acredita que Manoel de Barros revê sua poética para fazer dela um “outro desconhecido” e, assim, percorrer diversos lados (re)encontrando-a e perdendo-se dela. O interesse de Rodrigues nesse trabalho se resume em entender o modo como o poeta aprecia a vida e transpõe para os poemas o que nela entrevê de mais fascinante, seja a riqueza do acaso desenhada na pluralidade das cores, sejam os cheiros, os formatos, os sabores.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 09.

A poesia escrita por Manoel de Barros vislumbra um estágio anterior à classificação que faz mover as coisas de seu lugar canônico, mas sem ter meios para fixar-se num lugar, pois a sintaxe quebrada lhe garante liquidez que sempre vaza. Ou ainda, podemos pensar nela como um barco sem âncora que habita um espaço, mas sem poder se fixar num ponto⁷⁷.

O autor acredita que, ao transpor o pragmatismo, a linguagem tocada pela poesia perde a propriedade de comunicar e se assume como despropósito no utilitarismo da língua; com isso, a linguagem volta ao seu estado primitivo, às suas origens, nos fazendo lembrar palavras pronunciadas por crianças. Contudo, o que o autor propõe em sua dissertação é mostrar que a obra de Manoel de Barros tem por propósito forçar os limites dos conceitos e valores a fim de desnaturalizá-los.

O silêncio, o vazio, o lixo, a terra, a água, a loucura, a infância, tudo que a sociedade não contempla revela dentro da poesia de Manoel de Barros grande fertilidade para fazer nascer outras perspectivas a partir das quais se possa transver o mundo⁷⁸.

Assim, a crítica de Barros, na opinião de Rodrigues, não é ao mundo, mas ao discurso sobre o mundo; logo, a crítica aparece como um discurso sobre o discurso e, por isso, o autor afirma que a poética de Barros se apresenta como uma metalinguagem.

A modernidade, nessa pesquisa, é abordada como algo que une e desune, que acrescenta e destrói. Como nos coloca Marshall Berman⁷⁹, para ele ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor. Contudo, ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos.

A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia. Nesse sentido, pode-se dizer

⁷⁷ RODRIGUES, Ricardo Alexandre. *A poética da inutilidade: um passeio pela poesia de Manoel de Barros*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. p. 92.

⁷⁸ RODRIGUES, Ricardo Alexandre. *A poética da inutilidade: um passeio pela poesia de Manoel de Barros*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. p. 93.

⁷⁹ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. Trad: Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

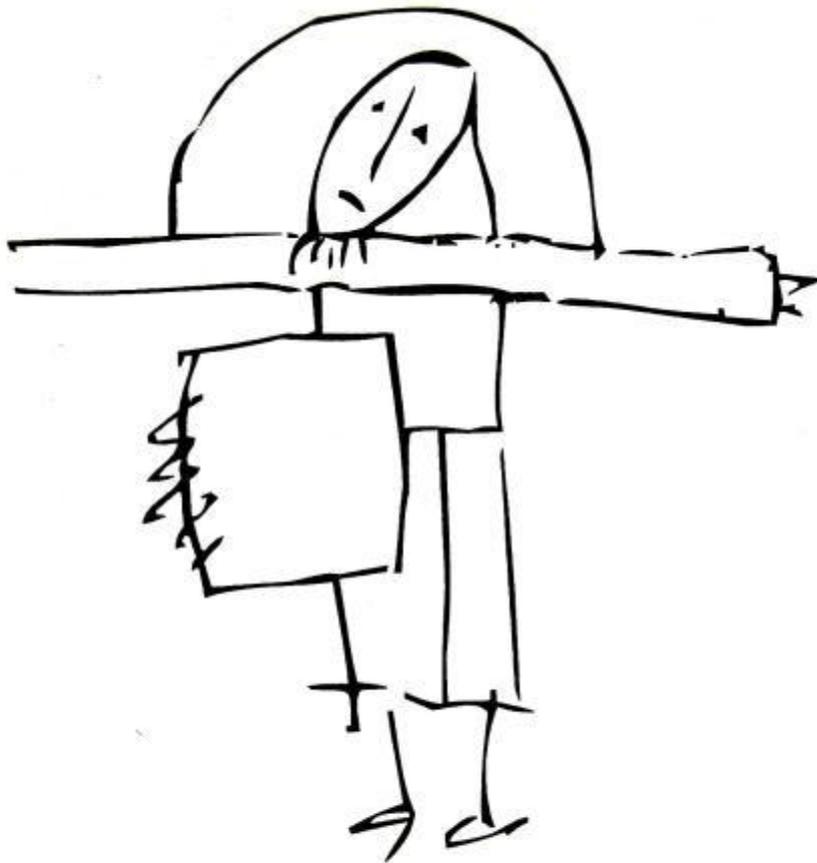
que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade. Para Berman, ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Em síntese, ser moderno, para Berman, é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar”, uma vez que, para Marx, o fato básico da vida moderna é que essa vida é radicalmente contraditória na sua base.

Outra forma de modernismo seria aquela de via negativa, pregadora de uma destruição sistemática do mundo, encarando o moderno como algo nocivo e que deveria ser extirpado do mundo. Também, uma forma de encarar a modernidade era o modernismo de fundo positivo, principalmente representado pela *pop-art*. A arte deveria ser conectada com as mais diversas formas de expressão para chegar ao público. O grande problema dessa visão cultural da modernidade era a percepção de não ter um limite para qualificar o que é arte, além de diluir a perspectiva crítica. O que é interessante é perceber que as várias formas de modernismo inaugurariam uma forma de construir uma ideia de passado e futuro.

Nessa conjuntura, a obra de Manoel de Barros é abordada como uma crítica à modernidade, ao processo de modernização. Que, como consequência tem gerado a perda da experiência cotidiana pelo bombardeio de informações e pela automatização do sujeito com a mecanização e divisão do trabalho industrial. Tendo em vista que as condições de vida nas sociedades modernas obrigam os indivíduos a concentrarem suas energias, protegendo-se dos *choques*, onipresentes na realidade. Absortos na vivência do presente, eles vão perdendo a memória, se isolando, adquirindo assim uma nova sensibilidade. Essa nova sensibilidade surge da necessidade de sobreviver ao impacto produzido pelos choques. Um dos seus traços essenciais é não possibilitar mais as sinestésias e metáforas que aludem à harmonia do homem com a natureza.

CAPITULO II

MANOEL DE BARROS E AS CONTRADIÇÕES DA MODERNIDADE



COM PEDAÇOS DE MIM
EU MONTO UM SER ATÔNITO

Manoel de Barros

(...) a função-autor é característica do modo de existência, circulação e funcionamento de certos discursos no seio de uma sociedade.

_____Michel Foucault (A ordem do discurso)

Ao nascimento da mecanização e da indústria moderna (...) seguiu-se um violento abalo, como uma avalanche, em intensidade e extensão. Todos os limites da moral e da natureza, de idade e sexo, de dia e noite, foram rompidos. O capital celebrou suas orgias.

_____Karl Marx (O capital, V.1)

O pensamento atual sobre a modernidade, de acordo com Marshall Berman⁸⁰, se divide em dois compartimentos distintos, hermeticamente lacrados um em relação ao outro: *modernização* em economia e política, *modernismo* em arte, cultura e sensibilidade. Segundo Berman, se tentarmos situar Marx em relação a esse dualismo, veremos, e isso não surpreende, que ele comparece em larga escala na literatura sobre modernização.

Nesse contexto, Manoel de Barros, ao longo de sua obra, constrói uma crítica à modernidade. Contrapondo através de seus poemas temas tão caros à modernidade social como o tempo, o útil, o valor atribuído às coisas e aos seres humanos, entre outros. Para tanto, Barros supervaloriza em sua obra tudo que é considerado como desprezível para a sociedade moderna que se torna cada vez mais imediatista e fragmentada.

Em entrevista concedida a José Otávio Guizzo para a revista Grifo e em entrevista a André Luiz Barros, Manoel de Barros afirma:

(...) Não sofri aquelas reações de retesar os versos frouxos ou endireitar sintaxes tortas. A mim não me beliscava a volta ao soneto. Achava e acho ainda 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. Li em Chestov que a partir de Dostoiévsky os escritores começam a luta por destruir a realidade. Agora a nossa

⁸⁰ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. Trad: Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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 por dentro de nós e das casas. Aos poetas do futuro caberá a reconstrução – se houver reconstrução. Porém a nós, a nós, sem dúvida – resta falar dos fragmentos, do homem fragmentado que, perdendo suas crenças, perdeu sua unidade interior. É dever dos poetas de hoje falar de tudo que sobrou das ruínas – e está cego. Cego e torto e nutrido de cinzas.⁸¹
É uma falta de unidade, o homem moderno não tem mais as grandes unidades, como Deus. A gente não tem crença em mais nada, aliás, toda a arte deste século é fragmentada, ninguém defende mais uma ideologia, hoje. O homem não acredita mais nem em ideologia, as religiões estão se fragmentando, o protestantismo está se dividindo, o cristianismo.⁸²

A partir de 1905 e de 1914 o imperialismo desempenhou o rompimento do Equilíbrio europeu, o político, o econômico, o social, e, enfim, o equilíbrio espiritual em que se baseava a literatura de 1900. Otto Maria Carpeaux⁸³ acredita que a arte modernista foi o resultado do desequilíbrio mental dos modernistas. Desequilíbrio este que na verdade significava a desarmonia entre órgãos estruturais da sociedade, desordem comparável à que existe entre as atividades econômicas no momento da crise de um sistema social. Nessa perspectiva é por meio do projeto estético do Modernismo que os artistas modernos constroem sua crítica à modernidade.

A modernidade, de acordo com Alain Touraine⁸⁴, apresentou-se como a *anti-tradição*, a derrubada das convenções, dos costumes e das crenças, a saída dos particularismos e a entrada no universalismo, ou ainda, a saída do estado natural e a entrada na idade da razão.

A questão da religião é uma constante na obra de Manoel de Barros. Ela é um dos artifícios pelo qual o poeta realiza sua crítica à razão: “Sou um homem de fé. Me acho incompleto e por isso preciso do mistério. Pra mim a razão é acessório. Preciso acreditar que estou nas mãos de Deus. Sem fé eu me sinto um símio.”⁸⁵

⁸¹ BARROS, Manoel de, *Gramática Expositiva do chão* (poesia quase toda). Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1992, p.307.

⁸² BARROS, Manoel de. Apud: BARROS, André Luiz. *O tema da minha poesia sou eu mesmo*. disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/barros04.html>. Acessado: 19/06/2011.

⁸³ CARPEAUX, Otto Maria. *As Revoltas Modernistas na Literatura*. Rio de Janeiro RJ: Ediouro.s/d.

⁸⁴ TOURAINE, Alain. *Crítica da Modernidade*. Trad. Elia Ferreira Edel. 7ª edição. Petrópolis RJ: Vozes, 2002.

⁸⁵ BARROS, Manoel de. Apud: MARTINS, Bosco. *Caminhando Para as Origens*. Disponível em: http://www.douradosinforma.com.br/entrevistas.php?id_ent=33 acessado em: 23/05/2012.

A ideia de modernização para Barros está estreitamente associada à da racionalização. Nessa perspectiva torna-se fundamental para o poeta explorar o ilógico: “Creio que a poesia está de mãos dadas com o ilógico. Não gosto de dar confiança para a razão, ela diminui a poesia.”⁸⁶

De acordo com Touraine, a mais forte concepção ocidental da modernidade, a que teve efeitos mais profundos, afirmou principalmente que a racionalização impunha a destruição dos laços sociais, dos sentimentos, dos costumes e das crenças chamadas tradicionais, e que o agente da modernização não era uma categoria ou uma classe social particular, mas a própria razão e a necessidade histórica que prepara o seu triunfo. Acreditava-se que com o triunfo do pensamento esclarecido, ou seja, livre de mitos e superstições a sociedade estaria livre da barbárie. De fato, a modernidade guiada pela razão instrumental, “desencantou o mundo”, colocando o homem na posição de senhor.

Mas o esclarecimento que supostamente conduziria a sociedade a um estágio mais evoluído da civilização acabou por seguir o caminho da regressão. Ele inverteu-se em mito à medida que a ciência tornava-se fonte única de verdade.

A modernidade, com sua razão instrumental, acabou substituindo a ideia de Deus pela Ciência, o que parecia apenas um pragmatismo, acabou transformando-se em uma nova metafísica. Para Touraine, a ideia da modernidade que fez da racionalização o único princípio de organização da vida pessoal e coletiva, resultou na substituição de Deus pela ciência como centro de referência. Desde então, a ciência passou a gozar de grande prestígio, tornando-se o referencial de análise da sociedade, como uma espécie de ‘nova religião’ que explicaria todos os fenômenos e resolveria todos os problemas, dando maior eficácia à moderna sociedade industrial.

Nesse sentido, o processo de industrialização é uma das grandes críticas de Manoel de Barros, como podemos perceber no poema a seguir:

V. A MÁQUINA
A MÁQUINA SEGUNDO H.V.,
O JORNALISTA

A Máquina mói carne
excogita
atrai braços para a lavoura
não faz atrás de casa

⁸⁶BARROS, Manoel de. Apud: BARROS, André Luiz. *O tema da minha poesia sou eu mesmo*. disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/barros04.html>. Acessado: 19/06/2011.

usa artefatos de couro
cria pessoas à sua imagem e semelhança
e aceita encomendas de fora

A Máquina
funciona como fole de vai e vem
incrementa a produção do vômito espacial
e da farinha de mandioca
influi na Bolsa
faz encostamento de espáduas
e menstrua nos pardais

A Máquina
trabalha com secos e molhados
é ninfômana
agarra seus homens
vai a chás de caridade
ajuda os mais fracos a passarem fome
e dá às crianças o direito inalienável ao
sofrimento na forma e de acordo com
a lei e as possibilidades de cada uma

A Máquina engravida pelo vento
fornece implementos agrícolas
condecora
é guiada por pessoas de honorabilidade consagrada,
que não defecam na roupa!

A Máquina
dorme de touca
dá tiros pelo espelho
e tira coelhos do chapéu

A Máquina tritura anêmonas
não é fonte de pássaros °
etc.
etc.

°isto é: não dá banho em minhoca / atola na pedra / bota azeitona na empada dos outros / atravessa períodos de calma / corta de machado / inocula o vírus do mal / adota uma posição / deixa o cordão umbilical na província / tira leite de veado correndo / extrai vísceras do mar / aparece / vai de sardinha nas feiras / entra de gaiato / não mora no assunto e no morro (...)⁸⁷

Para Barros, é preciso que se faça uma reflexão sobre o processo de industrialização. Nesse contexto, a ciência passa a se caracterizar como um conjunto de regras e métodos, organizado de acordo com o conhecimento matemático, visando a apresentar resultados incontestáveis. A supremacia do discurso científico alcançou o

⁸⁷ BARROS, Manoel de. Gramática expositiva do chão. In: ____ *Manoel de Barros: poesia completa*. São Paulo SP. Leya. 2010.p 139.

ponto em que os ‘esclarecimentos’ tornaram-se ‘totalitários’, situação na qual conhecimento e poder passaram a ser sinônimos.

De acordo com Karl Marx⁸⁸, a ruptura entre o capital e o trabalho, resulta que o operário acaba se transformando em mercadoria a serviço do capital. A isso Marx chama de Alienação do trabalho. Segundo o filósofo, dessa alienação vão derivar todas as outras formas de alienação: política, religiosa, etc. Para ele a única forma de se libertar desse *estado de coisa* é através da luta de classes, cabendo aos intelectuais com os seus conhecimentos da História desvelar essa ideologia, fazendo com que o proletariado tome consciência e tome o poder, para, por fim, acabar com a luta de classe.

Para Marx, a explicação das condições em que se encontra o mundo está no modo de produção, na estrutura econômica que, em última análise, determina as relações sociais. Na produção social de sua existência, os homens entram em relações determinadas e necessárias, independentes de sua vontade. O conjunto das relações constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se ergue uma superestrutura jurídica e política. O que vai determinar essa ruptura é a contradição entre a história natural da humanidade e a dominação de classe.

A truculência do capitalismo, aliado ao Estado, esmagou os atores sociais e a democracia, deixando somente como alternativa a luta entre o trabalho e a produção e a produção, contra a violência e o lucro. Importante salientar que apesar de lutar contra a modernidade, o pensamento de Marx é um pensamento social, não cabendo de forma alguma uma concepção individualista na sua filosofia.

Portanto, o capitalismo embutido no processo de modernização é responsável pela exclusão social de muitas pessoas. Nessa perspectiva, a poesia de Barros denuncia tal exclusão por meio de uma poesia do marginal. Nesse contexto o *ser* torna-se objeto fundamental na obra de Barros uma vez que, com a modernidade, as coisas mundanas passaram a ter valor maior, o consumo passou a ser referenciado como forma de *status* social e a vida passou a valer pelos bens materiais adquiridos ou desejados, passando o indivíduo a ser mera peça da engrenagem, apenas um número. Nesse contexto, pensar o papel do ser humano na sociedade moderna torna-se de fundamental importância para Manoel de Barros. Quando questionado por Bosco Martins: “Se tivesse que ser crítico de seus poemas, quais temas você diria que são mais recorrentes”, Barros responde:

⁸⁸ MARX, Karl. *O Capital*. Livro I, vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

Acho que ser gente é o tema tão mais recorrente. Ou não ser gente. Se o tempo não é humano eu humanizo. Amarro o tempo no poste para ele parar. Boto a Manhã de pernas abertas para o sol. Me horizonto para os pássaros. Uma ave me sonha. O dia amanheceu aberto em mim.⁸⁹

A humanização das coisas e a coisificação dos humanos são maneiras pelas quais Manoel de Barros critica não só a razão, invertendo a lógica racional e coisificando o homem. Barros critica a exclusão social do homem dentro do capitalismo e provoca a reflexão sobre o valor empregado aos humanos e às coisas nesta sociedade moderna. Uma vez que, segundo Marshall Berman,⁹⁰ o capitalismo reduz as infinitas possibilidades da vida moderna a limites preestabelecidos.

A ideia de modernidade, na sua forma mais ambiciosa foi, de acordo com Alain Touraine,⁹¹ a afirmação de que o homem é o que ele faz, e que, portanto, deve existir uma correspondência cada vez mais estreita entre a produção, tornada mais eficaz pela ciência, a tecnologia ou a administração, a organização da sociedade, regulada pela lei e a vida pessoal, animada pelo interesse, mas também pela vontade de se liberar de todas as opressões.

Para Touraine, a correspondência de uma cultura científica, de uma sociedade ordenada e de indivíduos livres repousa somente pelo triunfo da razão. Essa que estabelece uma correspondência entre a ação humana e a ordem do mundo, o que já buscavam pensadores religiosos, mas que foram paralisados pelo finalismo próprio às religiões monoteístas baseadas numa revelação. É a razão que anima a ciência e suas aplicações; é ela também que comanda a adaptação da vida social às necessidades individuais ou coletivas; é ela, finalmente, que substitui a arbitrariedade e a violência pelo Estado do direito e pelo mercado.

No bojo dessa discussões a verdade foi transformada em monopólio da ciência. Pensadores como Adorno e Horkheimer, citados por Touraine,⁹² denunciaram que, se

⁸⁹ BARROS, Manoel de. Apud: MARTINS, Bosco. *Caminhando Para as Origens*. Disponível em: http://www.douradosinforma.com.br/entrevistas.php?id_ent=33 acessado em: 23/05/2012.

⁹⁰ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. Trad: Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

⁹¹ TOURAINE, Alain. *Crítica da Modernidade*. Trad. Elia Ferreira Edel. 7ª edição. Petrópolis RJ: Vozes, 2002.

⁹² TOURAINE, Alain. *Crítica da Modernidade*. Trad. Elia Ferreira Edel. 7ª edição. Petrópolis RJ: Vozes, 2002.

não se submetesse ao critério da calculabilidade e da utilidade tornava-se suspeito para o esclarecimento. Para esses citados autores, o esclarecimento acabou por comportar-se com as coisas “como o ditador se comporta com os homens”, ou seja, buscando dominá-los.⁹³

Durante o processo de instauração da modernidade, que Touraine chama de Modernidade Clássica, o indivíduo se confundia com o Estado. Isso foi levado ao extremo de tal maneira que veio a provocar uma nostalgia do *Ser*. O homem perdeu a sua identidade, acabando por se imiscuir tanto nas questões sociais que esqueceu seu *eu*. Esse fato acarretou todo um problema ao homem que, por inculcar as culpas que acabaram de forma inexorável, se instalando no indivíduo, vai perder-se.

Em entrevista concedida a Douglas Diegues, Barros declara:

É a humanização que eu faço das coisas. A humanização de todas as coisas. E às vezes, a coisificação do homem. A humanização das coisas, do tempo, por exemplo, aquela linguagem que eu fiz nesse livro aí: “manhã de pernas abertas para o sol, e o sol a fecunda”. Quer dizer, é a humanização do tempo. A manhã como se fosse uma mulher. Tem um texto aí, que se chama pintura. Eu pinto a lápis a história, uma metáfora. Você repara que meus versos todos são humanização da coisa e ou coisificação do homem. Tem um livro meu que chama “retrato do artista enquanto coisa”, esse livro é pensado assim. Lembra o livro do Joyce, “Retrato do artista quando jovem”, só que eu botei enquanto coisa.⁹⁴

James Joyce juntamente com Rimbaud, Baudelaire são grandes referências na obra de Barros. Em Joyce, as duas grandes correntes da literatura moderna, o Naturalismo e o Simbolismo, aparecem numa síntese nova. No romance autobiográfico “Retrato do artista enquanto jovem”, Joyce rejeita a realidade irlandesa. Narrado com sutil arte simbolista, mas com tanta violência contra os jesuítas e o catolicismo irlandês, que a obra só podia ser publicada depois de Joyce ter saído do país. Excluído para sempre da realidade dentro da qual nascera, Joyce faz de suas experiências em Dublin o assunto principal da sua obra.

⁹³ TOURAINE, Alain. *Crítica da Modernidade*. Trad. Elia Ferreira Edel. 7ª edição. Petrópolis RJ: Vozes, 2002. p. 21 e 24

⁹⁴ BARROS, Manoel de. Apud: DIEGUES, Douglas. *Caminhando Para as Origens*. Disponível em: http://www.douradosinforma.com.br/entrevistas.php?id_ent=33 acessado em: 23/05/2012.

Joyce desenvolveu ao longo de sua obra uma linguagem particular. Seus romances situavam-se fora dos critérios da moral burguesa. De acordo com Carpeaux,⁹⁵ Joyce baseava esse seu imoralismo na psicanálise: o subconsciente não conhece moral. Nesse sentido Barros se aproxima muito de Joyce, tendo em vista que Manoel de Barros também faz das suas experiências vividas ainda na infância, de suas lembranças do lugar onde foi criado seu assunto principal. Para Barros, essas vivências são as únicas que ainda são puras, pois para ele os sentidos adquiridos depois são praticamente impostos pela sociedade modernizadora:

O meu conhecimento vem da infância. É a percepção do ser quando nasce. O primeiro olhar, o primeiro gesto, o primeiro tocar, o cheiro, enfim. Todo esse primeiro conhecimento é o mais importante do ser humano. Pois é o que vem pelos sentidos. Então, esse conhecimento que vem da infância é exatamente aquele que ainda não perdi. Porque os outros sentidos fomos adquirindo porque era quase uma obrigação.⁹⁶

Assim como Joyce, Manoel de Barros também busca a construção de uma linguagem particular. Ambos não se contiveram no imoralismo libertino, pois para eles além da moral, o subconsciente ignora as normas morfológicas e sintáticas da língua. Baseando-se na psicanálise, Joyce antecipou o Surrealismo. Tal como em Joyce, em Barros é possível perceber temas que buscam refletir sobre a moral, além da busca de uma linguagem própria que rompa com as regras gramaticais e apresente um projeto estético surreal.

Outra questão frequente em ambos é o olhar negativo para o processo modernizador. De acordo com Franco Morette,⁹⁷ Joyce tem, como poucos em seu tempo, uma consciência catastrófica relativamente ao avanço modernizador. Algo que se exhibe em seus textos. Não são poucos os momentos em que o seu personagem *Ulysses* apresenta uma perspectiva duramente embebida em negatividade, ao descrever os movimentos triviais do mundo, os quais, sem esforço, podemos utilizar na composição de uma complexa mirada acerca da totalidade capitalista.

⁹⁵ CARPEAUX, Otto Maria. *As Revoltas Modernistas na Literatura*. Rio de Janeiro RJ: Ediouro.s/d. p.140-145.

⁹⁶ BARROS, Manoel de. Apud: MARTINS, Bosco. *Caminhando Para as Origens*. Disponível em: http://www.douradosinforma.com.br/entrevistas.php?id_ent=33 acessado em: 23/05/2012.

⁹⁷ MORETTI, Franco, "O longo adeus: Ulysses e o fim do capitalismo liberal". In: ___MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

Em alguns trechos da obra de Joyce, fica evidenciada a forma como a linguagem se dobra à instrumentalização da lógica do dinheiro para dar a ver precisamente as contradições de seu alcance avassalador. Num parágrafo que principia falando de nascimento e termina abordando a morte, temos a hipoteca de toda uma existência à especulação financeira. São títulos, bens, seguros, ações. Valores que tilintam, ainda que sem a forma de ouro ou de moeda. Trata-se de uma metáfora do conceito marxista de entesouramento.

Para Marx⁹⁸, o dinheiro deve, no capitalismo, possuir a consistência elástica e fantasmagórica de uma matéria capaz de expandir-se e contrair-se. Na perspectiva de Marx, para reter o ouro como dinheiro e, portanto, como elemento de entesouramento, é necessário impedi-lo de circular ou de dissolver-se como meio de compra, em artigos de consumo. O entesourador sacrifica, por isso, ao fetiche do ouro os seus prazeres da carne. Abraça com seriedade o evangelho da abstenção.

Para sobreviver, o dinheiro no capitalismo depende de que o entesouramento não seja excepcional, mas sim sistêmico, trivial. O homem comum cumpre o entesouramento mais comum. De acordo com Carpeaux, a disposição reveladora de Joyce está em desejar articular tudo isso aos movimentos orgânicos do personagem, mostrando que o entesourar é tornar-se homem comum, homem médio, pedestre. Um homem como o personagem *Bloom* é um entesourador comum: sem o “defeito” excepcional da avareza, mas com a virtude trivial da “precaução”. Trata-se de alguém que incorpora a mercadoria ao próprio existir, com isso garantindo os fluxos de expansão e retração necessários à manutenção da lógica do dinheiro no capitalismo.

A força da narrativa de Joyce está em revelar o dado sistêmico, global e total do comum. Não é a excepcionalidade que revela a totalidade, mas a forma despercebida e às vezes dispersa com que o cotidiano anuncia as forças da dinâmica histórica global. O método, concentrar-se nas minúcias aparentemente mais insignificantes, tornou possível um dos relatos da vida cotidiana mais completos já apresentados por um romancista.

Assim como em Joyce, as minúcias, o insignificante, também são uma constante na obra de Manoel de Barros. Em entrevista a José Castello, Barros declara:

Prefiro as coisas menores, as coisas sem nome. Sempre fui muito voltado para as coisas sem importância. Há pouco tempo, uma poeta do Rio disse-me: “Quando você escreve, você só se interessa pelas

⁹⁸ MARX, Karl. *O Capital*. Livro I, vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985. p.253.

‘inutilizas’.” A palavra é dela, "inutilizas", e me pareceu muito boa. O livro que estou escrevendo tem o título provisório de Tratado Geral das Inutilizas.⁹⁹

Questionar o útil é um dos focos da poesia de Manoel de Barros: ao longo de sua obra os objetos inúteis, desimportantes ganham espaço na construção da crítica do poeta ao processo de mercantilização. O inútil na poesia de Barros representa tudo que não é objeto de valor para a moderna sociedade capitalista. Uma vez que o poeta acredita que a poesia é necessária para fazer com que as pessoas reflitam sobre a mercantilização de tudo no processo modernizador sobre o consumismo:

A mim me parece que é mais do que nunca necessária a poesia. Para lembrar aos homens o valor das coisas desimportantes, das coisas gratuitas. Vendem-se hoje até vistas para o mar, sapos com esquadrias de alumínio, luar com freio automático, estrelas em alta rotação, laminação de sabiás, etc. Há que ter umas coisas gratuitas para alimentar os loucos de águas e estandarte.¹⁰⁰

No processo de mercantilização os indivíduos não conseguem enxergar a história do objeto (mercadoria). Alienados, os indivíduos não percebem as relações sociais de trabalho embutidas no objeto. Todavia, segundo Karl Marx, para que o indivíduo perceba o caráter social, a historicidade da mercadoria, é importante retirar o caráter *fetichista* da mercadoria.¹⁰¹

De acordo com Karl Marx¹⁰², os objetos úteis só se tornam em geral mercadorias porque são produtos de trabalhos privados, executados independentemente uns dos outros. O conjunto desses trabalhos privados constitui o trabalho social global, uma vez que os produtores só entram em contato social pela troca dos seus produtos; é só no quadro dessa troca que se afirma também o caráter especificamente social dos trabalhos privados. Ou melhor, os trabalhos privados manifestam-se na realidade como frações do trabalho social global apenas através das relações que a troca estabelece entre os produtos do trabalho e, por intermédio destes, entre os produtores. Daí resulta que, para

⁹⁹BARROS, Manoel de. Apud: CASTELLO, José. *Manoel de Barros faz do absurdo sensatez*. disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/castell11.html> Acessado em: 12/06/2012.

¹⁰⁰ BARROS, Manoel de, *Gramática Expositiva do chão* (poesia quase toda). Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1992, p.310.

¹⁰¹ MARX, Karl. O Fetichismo da Mercadoria e o seu Segredo. In _____ *O Capital*. Volume I, Parte I

¹⁰² MARX, Karl. O Fetichismo da Mercadoria e o seu Segredo. In _____ *O Capital*. Volume I, Parte I

estes últimos, as relações sociais dos seus trabalhos privados aparecem tal como são, ou seja, não como relações imediatamente sociais entre pessoas nos seus próprios trabalhos, mas antes como relações materiais entre pessoas e relações sociais entre coisas.

Segundo Marx, o fetichismo é o processo pelo qual a mercadoria, ser inanimado, é considerada como se tivesse vida, fazendo com que os valores de troca se tornem superiores aos valores de uso e determinem as relações entre os homens e não vice-versa.

Nesse contexto o consumismo torna-se objeto de crítica na poesia de Manoel de Barros. De acordo com Zygmunt Bauman, pode-se dizer que o *consumismo* é um tipo de arranjo social resultante da reciclagem de vontades, desejos e anseios humanos rotineiros, permanentes e, por assim dizer, “neutros quanto ao regime”. Transformando-os na principal força propulsora e operativa da sociedade, uma força que coordena a reprodução sistêmica, a integração e a estratificação sociais, além da formação de indivíduos humanos.

Desempenhando ao mesmo tempo um papel importante nos processos de autoidentificação individual e de grupo, assim como na seleção e execução de políticas de vida individuais. O *consumismo*, na perspectiva de Bauman, chega quando o consumo assume o papel-chave que na sociedade de produtores era exercido pelo trabalho.

Para Bauma, de maneira distinta do consumo que, basicamente é uma característica e uma ocupação dos seres humanos como indivíduos, o consumismo é um atributo da sociedade. Para que uma sociedade adquira esse atributo, a capacidade profundamente, particularmente individual de requerer, desejar e almejar deve ser, tal como a capacidade de trabalho na sociedade de produtores, destacada dos indivíduos e reciclada numa força externa que coloca a sociedade de consumidores em movimento e a mantém em curso como uma forma específica de convívio humano. Enquanto ao mesmo tempo estabelece parâmetros específicos para as estratégias individuais de vida que são eficazes e manipula as probabilidades de escolha e conduta individuais.

Todavia, todas essas questões dizem muito pouco sobre o conteúdo da *revolução consumista*. Segundo Bauman, a questão que exige uma investigação mais atenta diz respeito ao que queremos, desejamos e almejamos, e como as substâncias de nossas vontades, desejos e anseios estão mudando no curso e em consequência da passagem ao consumismo.

De acordo com Zygmunt Bauman,¹⁰³ os membros da sociedade de consumidores são eles próprios mercadorias de consumo, e é a qualidade de ser uma mercadoria de consumo que os torna membros autênticos dessa sociedade.

As referências do pensamento marxista na obra de Manoel de Barros advêm de sua militância no Partido Comunista:

Militei durante cinco anos. Um dia, decepcionei-me com um discurso do Prestes, que passou a elogiar o Vargas, o mesmo que o tinha prendido, e resolvi afastar-me do partido. Meus amigos diziam-me: "Não sai do partido, porque eles te matam." Então resolvi sumir. Peguei um trem e fui para a fronteira do Paraguai, onde meu pai era gerente de uma charqueada. Fiquei escondido por uns seis meses.(...)¹⁰⁴

Ao ir para a fronteira do Paraguai, Manoel de Barros viaja pelo Pantanal. Todavia, seu retorno ao Pantanal, após sua militância política, é concebido a partir de outro olhar, que é um olhar resignificado por suas últimas vivências, e dão ao poeta uma nova percepção do lugar. É nesse momento que Barros descobre que no Pantanal se falava uma espécie de dialeto. “Viajando pela fronteira, dei-me conta de que cada fazenda do Pantanal era uma ilha linguística, em cada uma delas se falava um dialeto próprio”¹⁰⁵. Ao criar o *idioleto manoelês arcaico*, Manoel de Barros se apropria do dialeto das ilhas linguísticas e o resignifica, atribuindo a ele seus próprios valores. Valores construídos ao longo de sua trajetória pessoal, pois como declara em entrevista a Bosco Martins, quando questionado se se considera de esquerda, se tem posturas de esquerda, valores de ética, etc, Barros afirma:

Acho que todo cidadão que se preocupa com a vida do pobre, dos humilhados, dos oprimidos de um modo geral, todo cidadão que se preocupa ele é de esquerda, mesmo que não saiba que é. Mas eu acho que isso aí é esquerdismo é socialismo mesmo que ele não tenha consciência disso ele é um homem de esquerda. **Agora eu tenho consciência disso porque eu já militei no partido comunista**, mas sai decepcionado com o partido.¹⁰⁶(Grifo meu)

¹⁰³ BAUMAN, Zygmunt. *Vida para Consumo: a transformação das pessoas em mercadorias*. Trad: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 2008.

¹⁰⁴ BARROS, Manoel de. Apud: CASTELLO, José. *Manoel de Barros faz do absurdo sensatez*. disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/castel11.html> Acessado em: 12/06/2012.

¹⁰⁵ Ibidem, p.3

¹⁰⁶BARROS, Manoel de. Apud: MARTINS, Bosco. *Caminhando Para as Origens*. Disponível em: http://www.douradosinforma.com.br/entrevistas.php?id_ent=33 acessado em: 23/05/2012.

O olhar de esquerda adquirido na militância direciona a obra de Manoel de Barros para os oprimidos, para os humilhados. Um exemplo evidente na obra do poeta é o andarilho “Andarilho é um ser que honra o silêncio. Essa é uma qualidade de escol. Ele não sabe se chegou. Não sabe pra onde vai. E gosta de rio, de árvore e de passarinho. Andarilho é um ser errático – igual a poesia.”¹⁰⁷ O andarilho é um personagem que percorre toda a obra do poeta. Em geral ele é representado na pessoa de Bernardo da Mata.

Bernardo da Mata representa a pessoa que Barros desejou ser. Em entrevista concedida a Heloisa Godoy e Ricardo Câmara, ele declara:

Bernardo há de ser uma vontade em mim da inocência perdida. Uma vontade em mim do primitivo. Uma vontade em mim da despalavra. Uma vontade de conhecer o mundo só pelo rumor das palavras. Bernardo é a palavra encostada à natureza. Encostada aos mitos. Encostada à invenção. Talvez tudo que dentro de mim quer ser natência, quer se pré-coisa. Bernardo me lembra Tirésias, o cego adivinho de Édipo. Tirésias podia prever através do voo dos pássaros os caminhos de Édipo. Ele tem a sabedoria das fontes. Quero esclarecer que Bernardo não é um heterônimo, não é um pseudônimo, não é ficção. Se trata de um ser humano aonde a poesia mora. Ele existe e está pronto a traste e está pronto a poema. Bernardo faz o papel de meu guieiro. Ele já me ensinou a conversar com as águas, com as árvores, com as aves. E me ensinou a não saber mais nada. (Agora eu já sei) Acho que tudo o que eu não tenho coragem de falar usando minhas palavras eu falo usando os silêncios de Bernardo.¹⁰⁸

Bernardo, o andarilho, os loucos e todos os seres humanos que vivem à margem da sociedade capitalista, guiam o olhar de Manoel de Barros para o ínfimo, para o lixo humano da sociedade capitalista. Desperta nele a vontade pelo primitivismo, a vontade de encontrar a origem, o que ainda não está corrompido pela modernidade. Tal olhar direciona grande parte da sua obra. Em entrevista concedida a Cláudia Trimarco Manoel de Barros fala do olhar para baixo que adquiriu:

Cláudia Trimarco Quais palavras/cores, fatos/fotos melhor explicam o Manoel de Barros? (auto-retrato)

¹⁰⁷BARROS, Manoel de. Apud.: TRIMARCO, Cláudia. *Caminhando Para as Origens*. Disponível em: http://www.douradosinforma.com.br/entrevistas.php?id_ent=33 acessado em: 12/05/2012

¹⁰⁸BARROS, Manoel de. Apud: GODOY, Heloisa; CÂMARA, Ricardo. Revista *Cult* – Edição 15; p. 04-09. Outubro de 1998.

Manoel de Barros – Palavra: parvo; cores: o azul; fatos: passei a vida tentando escrever em língua de brincar. Minhas palavras são de meu tamanho; eu sou miúdo e tenho **o olhar pra baixo**. Vejo melhor o cisco. Minhas palavras aprenderam a gostar do cisco, isto é, da palavra cisco. E das coisas jogadas fora, no cisco. Pra ser mais correto: as coisas que moram em terreno baldio.¹⁰⁹(Grifo meu)

Manoel de Barros se define como um idiota que gosta do azul (o azul de um modo geral representa o deslimite, a liberdade para Barros) e tem o olhar para baixo. Afirma buscar o criancimento das palavras, a palavra cisco, escrever em língua de brincar, como que em uma busca às origens. Essa busca o levou mais longe, Manoel de Barros resolve viajar em busca do primitivo, como declara em entrevista concedida a Douglas Diegues:

Douglas Diegues – Conversando com o Bosco, ele apontou uma coisa interessante: nós estamos no centro do Brasil ou no umbigo dele. Estamos entre as culturas ancestrais, dos índios, as culturas antigas e a modernidade. E eu respondi: sobretudo Manoel de Barros. Depois que eu li Manoel, eu quis ir mais pra trás, ler os índios, pra ver se eu encontrava o Manoel por lá.

Manoel de Barros – Risos. É aquela história que nós inventamos do movimento de “vanguarda primitiva”. É uma vanguarda, mas é primitiva, que renova. Ler a palavra, a poesia, renova a gente. Se você entrar em contato com os primitivos, eles são nossa origem. Então, o original vem das palavras, do contato que você tem com o primitivismo, que pra mim é sempre fascinante. Inclusive andei e morei por lá, era uma questão só de fascinação. Não tinha intenção de empregar na minha poesia, não percebia o quanto iria ajudar na minha poesia. Depois dessa viagem que eu fiz pela Bolívia, Equador, Peru, que tive um choque cultural e comecei a mergulhar bem nessa questão. Quando fui morar nos Estados Unidos, chego lá e começo a conhecer Picasso, escutar Bach, Beethoven, vou conhecer pessoas que eram artistas de verdade. Era jovem ainda, devia ter meus 27, 28 anos e coisa contemporânea e erudita causou um choque entre o erudito e o primitivo dentro de mim. Eu passava a tarde inteira numa igreja do Século XIII, que foi transportada de avião pedra por pedra de uma cidadezinha da Itália e que foi construída perto de um parque. A Itália tinha dinheiro e fazia coisas grandiosas. Dentro da igreja tinha bancos, e o dia inteirinho até às 10 horas da noite, tinha algum padre tocando Bach, Beethoven, alguma coisa da música barroca e eu me empolgava, por que era uma coisa que alimentava muito a minha sensibilidade.¹¹⁰

¹⁰⁹BARROS, Manoel de. Apud: TRIMARCO, Cláudia. *Caminhando Para as Origens*. Disponível em: http://www.douradosinforma.com.br/entrevistas.php?id_ent=33 acessado em: 12/05/2012.

¹¹⁰ BARROS, Manoel de. Apud: DIEGUES, Douglas. *Caminhando Para as Origens*. Disponível em: http://www.douradosinforma.com.br/entrevistas.php?id_ent=33 acessado em: 23/05/2012.

O contato de Barros com a cultura primitiva o fascinou. Tais experiências foram tão fortes para ele que muitos personagens foram criados a partir de tal vivência. Essa experiência propiciou a ele o contato com o primitivo e o moderno.

Trazendo tais experiências para sua obra, Manoel de Barros enfatiza as fragmentações e o individualismo da modernidade. Touraine vai dizer que os fragmentos da modernidade trazem a modernidade em si. Tudo é moderno e antimoderno, a modernidade é autocrítica e autodestrutiva. Os fragmentos ainda estão unidos pela razão instrumental (técnica), pois sem ela estaria em conflito, reivindicando sua superioridade entre os demais.

De acordo com Touraine, a modernidade estaria decomposta em quatro fragmentos: A sexualidade (seria a destruição do ego); o consumo (hoje desenfreado); a empresa (seria um agente social) e a nação (seria uma luta contra a modernidade.) A sexualidade e a nação seriam da ordem do Ser (individual e coletivo), o consumo e a empresa seriam da ordem da mudança (individual e coletivo). Todas essas fragmentações são recorrentes na obra de Barros.

O irracionalismo seria a fragmentação da modernidade, que acarretaria o caos. Na perspectiva de Touraine, Marx, Nietzsche e Freud, cada um da sua forma detona a modernidade, colocando o eu como mais importante. Após o pensamento desses filósofos a modernidade nunca mais foi a mesma e os homens tiveram que repensar todo esse processo, toda essa *razão superior* que se dava ao cientificismo, à produção, ao lucro desvairado. Para Touraine, é evidente que esse pensamento não brota do nada, a modernidade já esgotada, já tinha utilizado todos os recursos para se manter hegemônica e acabou se deteriorando pelas suas próprias contradições.

De acordo com Berman,¹¹¹ o século XX assistiu a uma variedade de tentativas de realizar os sonhos populistas do século XIX à medida que regimes revolucionários chegaram ao poder em todo o mundo subdesenvolvido. Todos esses regimes tentaram, de diferentes maneiras, atingir aquilo que os russos do século XIX chamaram de salto do feudalismo para o socialismo: em outras palavras, atingir através de um esforço heroico as realizações da comunidade moderna, sem se deixar contaminar pelas profundidades da fragmentação e desunião modernas.

Segundo Berman, esse não é o lugar para discorrer sobre as diversas modalidades de modernização disponíveis no mundo contemporâneo. Contudo, o autor ressalta que,

¹¹¹ BAUMAN, Zygmunt. *Vida para Consumo: a transformação das pessoas em mercadorias*. Trad: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 2008.

a despeito das enormes diferenças entre os sistemas políticos, hoje, muitos deles parecem partilhar um forte desejo de banir de seus respectivos mapas a cultura moderna. Sua esperança é de, se for possível proteger o povo dessa cultura, este poderá ser mobilizado numa sólida frente a perseguir objetivos nacionais comuns, em vez de se dispersar numa multidão de direções no encalço de voláteis e incontrolláveis objetos individuais.

De acordo com Marx, o fato básico da vida moderna é que essa vida é radicalmente contraditória na sua base. Marx ressalta que, se de um lado a sociedade moderna teve acesso a forças industriais e científicas de que nenhuma época anterior, na história da humanidade, chegara a suspeitar. De outro lado, estamos diante de sintomas de decadência que ultrapassaram em muito os horrores dos últimos tempos. Nesse contexto tudo parece estar impregnado do seu contrário. O maquinário, dotado do maravilhoso poder de amenizar e aperfeiçoar o trabalho humano, só faz, como se observa, sacrificá-lo. As mais avançadas fontes de saúde, graças a uma misteriosa distorção, tornaram-se fontes de penúria. As conquistas da arte parecem ter sido alcançadas com a perda do caráter. Para Marx, na mesma instância que a humanidade domina a natureza, o homem parece escravizar-se a outros homens ou a sua própria infâmia.

No contexto de tais contradições da fragmentada sociedade moderna, torna-se relevante para Manoel de Barros discutir “Os nervos do entulho”:

Os nervos do entulho – como disse o poeta português José Gomes Ferreira. Tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mija em cima – é também matéria de poesia – eu repito. Só bato continência para árvore, pedra e cisco. Em estudo sobre O Processo, de Kafka, o humanista Gunter Anders, observa o amor de Leni pelos processados. Leni acha que a miséria da culpa os torna belos. Sua compaixão pelas vítimas é que a leva ao amor. De muita dessa compaixão pelas vítimas é que a leva ao amor. De muita dessa paixão é feita a poesia de nosso século. Um fundo amor pelos humilhados e ofendidos de nossa sociedade, banha quase toda a poesia de hoje. Esse vício de amar as coisas jogadas fora – eis a minha competência. É por isso que eu sempre rogo pra Nossa Senhora da Minha Escuridão¹¹², que me perdoe por gostar dos desheróis. Amém¹¹³

¹¹² Nossa Senhora da Minha Escuridão foi o primeiro livro escrito por Manoel de Barros, contudo, a obra não chegou a ser publicada. O livro foi apreendido pelos militares na ditadura (1937- 1945), e o poeta não tinha cópias.

¹¹³ BARROS, Manoel de, *Gramática Expositiva do chão* (poesia quase toda). Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1992, p.310.

Para Manoel de Barros, sua competência está em amar as coisas que a moderna sociedade capitalista joga fora, rejeita. Tendo em vista que com o processo modernizador a “Sociedade de consumidores”, tal como Bauman¹¹⁴ denominou, representa o tipo de sociedade que promove, encoraja ou reforça a escolha de um estilo de vida e uma estratégia existencial consumista, e rejeita todas as opções culturais alternativas. Uma sociedade em que se adaptar aos preceitos da cultura de consumo e segui-lo estritamente é, para todos os fins e propósitos práticos, a única escolha aprovada de maneira incondicional. Uma escolha viável e, portanto, plausível, e uma condição de afiliação.

De acordo com Bauman,¹¹⁵ *consumir* significa investir na afiliação social de si próprio, o que, numa sociedade de consumidores, traduz-se em *vendabilidade*: obter qualidades para as quais já existe uma demanda de mercado, ou reciclar as já existentes, transformando-as em mercadorias para as quais a demanda pode continuar sendo criada. A maioria das mercadorias oferecidas no mercado de consumo deve sua atração e seu poder de recrutar consumidores ávidos a seu valor de *investimento*, seja ele genuíno ou suposto, anunciado de forma explícita ou indireta. Sua promessa de aumentar a atratividade e, por consequência, o preço de mercado de seus compradores estas escritas, em letras grandes ou pequenas, ou ao menos nas entrelinhas, nos folhetos de todos os produtos, inclusive aqueles que, de maneira ostensiva, são adquiridos principalmente, ou mesmo exclusivamente, pelo puro prazer do consumidor. O consumo é um investimento em tudo que serve para o *valor social* e a autoestima do indivíduo.

Nesse panorama, as identidades estão à disposição do consumidor. Ser é para aqueles que podem consumir. Os outros, todos os demais, são excluídos perversamente do jogo ter/estar. Em entrevista a Bosco Martins, Manoel de Barros declara que o socialismo é utópico, uma vez que as ambições dos seres humanos são diferentes:

Algum tempo sonhei meu socialismo. Seria baseado nas palavras de Cristo “Amar o próximo como a nós mesmos”. Logo enxerguei que o sonho era utópico. Porque o ser humano nasce com ambições diferentes. Ambição de poder. Ambição de dinheiro. Como então amar ao próximo como a ele mesmo? A palavra de Cristo é genial e

¹¹⁴ BAUMAN, Zygmunt. *Vida para Consumo: a transformação das pessoas em mercadorias*. Trad: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 2008.

¹¹⁵ BAUMAN, Zygmunt. *Vida para Consumo: a transformação das pessoas em mercadorias*. Trad: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 2008.

por isso utópica. A ambição destrói qualquer amor ao próximo. A inveja e o ódio também.¹¹⁶

Para Manoel de Barros, com a fragmentação dos valores, torna-se cada vez mais utópico idealizar o socialismo, uma vez que, de acordo com Bauman,¹¹⁷ o momento presente pode ser caracterizado como a era da liquefação do projeto moderno, a *modernidade líquida*.

Desde o século XIX, já com Marx e Engels, mas também com muitos outros pensadores, a modernidade era tida como um processo social, econômico, político e cultural amplo que, ao longo de sua marcha histórica, derretia todos os sólidos existentes, como já mencionamos. O grupo de parentesco, a comunidade tradicional fechada e isolada, os laços e obrigações sociais fundados na afetividade e na tradição, a religião, dentre outros, foram, de certa forma, “derretidos” pelo progresso moderno que impõe a ambição e a individualização do ser, tornando cada vez mais, na perspectiva de Manoel de Barros, utópico pensar em uma sociedade que ame o próximo como a si mesmo.

Esse processo pode ser expresso na frase clássica de Marx, “tudo que é sólido se desmancha”, que se tornou o título da obra de Marshall Berman.¹¹⁸ No entanto, o projeto moderno não se contentava em apenas derreter esses antigos sólidos que moldavam a vida humana desde milênios, a modernidade almejava acima de tudo o melhoramento, o progresso, a razão. Os sólidos que se derretiam eram ressignificados e reinseridos, depurados de seus antigos elementos de superstição e irracionalidades, na nova ordem social moderna. A modernidade pode ser então pensada como um processo de destruição criativa que desenraizava o velho para reenraizá-lo de outra forma.

Na perspectiva de Bauman,¹¹⁹ o momento atual da modernidade é caracterizado justamente pela dissolução das forças ordenadoras que permitiam ativamente reenraizar e reencaixar os antigos sólidos em novas formas sociais modernas. Os padrões sociais de referência que balizavam a ordem social da modernidade tornaram-se liquefeitos, a classe, o Estado-Nação, a cidadania, juntamente com a livre expansão global das forças

¹¹⁶ BARROS, Manoel de. Apud: MARTINS, Bosco. *Caminhando Para as Origens*. Disponível em: http://www.douradosinforma.com.br/entrevistas.php?id_ent=33 acessado em: 23/05/2012.

¹¹⁷ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001

¹¹⁸ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. Trad: Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

¹¹⁹ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001

de mercado e o retrocesso da veia totalitária da ordem moderna libertaram os indivíduos de seus grilhões atados a uma ordem rígida e racional-instrumental.

De acordo com Bauman,¹²⁰ a modernidade entrou numa fase aguda de privatização e individualização que desvinculou os poderes de derretimentos dos sólidos da tradição de seu reenraizamento na ordem moderna, e, dessa forma, possibilitou uma cisão entre a construção individual da vida e a construção política da sociedade. O fenômeno mais aparente dessa desvinculação é o processo de desregulamentação política, social e econômica que se manifesta na expansão livre dos mercados mundiais, no desemprego coletivo e esvaziamento do espaço público.

Na modernidade líquida os indivíduos não possuem mais padrões de referência, nem códigos sociais e culturais que lhes possibilitem, ao mesmo tempo, construir sua vida e se inserir dentro das condições de classe e de cidadão. Chega-se à era da comparabilidade universal, na qual os indivíduos não possuem mais lugares preestabelecidos no mundo onde poderiam se situar, mas devem lutar livremente por sua própria conta e risco para se inserir numa sociedade cada vez mais seletiva econômica e socialmente.

O poder na era da liquidez não é mais aquele que se materializava na disciplina da fábrica fordista, na torre de controle, na administração pública. O poder agora é extraterritorial, o seu objetivo não é mais impor à sociedade um ordenamento rígido, mas simplesmente, através de uma aceleração compulsiva do tempo e do domínio total do espaço, expor todos os lugares do planeta à livre ação da globalização econômica do mercado capitalista. Nesse sentido é que Manoel de Barros busca, através do contato com as cidades decadentes, as suas “inutilezas”, como declara em entrevista a José Castello:

Castello - Onde você encontrou as "inutilezas" para o livro que está escrevendo?

Manoel de Barros - Em minha viagem à Bolívia, procurei as cidades decadentes, as mais miseráveis. Ficava o dia todo encostado, pescava, bebia, passava os dias misturado com os bugres, os descendentes diretos dos índios americanos. Eu vivia no meio deles, empenhado apenas em conhecer aquelas pequenezas.¹²¹

¹²⁰ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001

¹²¹ BARROS, Manoel de. Apud: CASTELLO, José. *Manoel de Barros faz do absurdo sensatez*. disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/castell11.html> Acessado em: 12/06/2012.

Considere-se os indivíduos comuns, a massa de pessoas que compõem a sociedade, são submetidos a um Estado ordenador total na modernidade sólida. Eles poderiam ter a liberdade de construir suas vidas individualmente, mas os parâmetros sociais estavam dados, essa construção somente poderia ser feita a partir deles. Na perspectiva de Bauman, no momento da modernidade líquida, os indivíduos foram justamente “condenados” a serem livres. A segurança da ordem social, dada na modernidade sólida, que poderia garantir um “seguro coletivo contra os infortúnios individuais”, se liquefez jogando aos indivíduos a solitária responsabilidade pelos seus problemas. Para Bauman,¹²² a insegurança em relação ao futuro decorre justamente do fato de que o poder moderno não é mais público (voltado para manutenção e segurança do mundo público), mas é privatizado, contingente e, para os indivíduos, fugaz.

De acordo com Bauman,¹²³ o paradoxo é que a sociedade, que a cada dia busca mais riquezas, conseqüentemente tem a cada dia pessoas menos felizes. O crescimento econômico acelerado parece não provocar um surto concomitante de felicidade. Nessa perspectiva torna-se relevante para Manoel de Barros representar em seus poemas a existência de pessoas simples, que são felizes mesmo não tendo acesso às coisas ditas importantes pela sociedade moderna, como é o caso de *Maria-pega-pelego*, *Bernardo*, *Catre-Velho*, entre outros que representam a vida marginalizada dos excluídos pelo processo modernizador.

Um dos efeitos de manter a busca da felicidade atrelada ao consumo de mercadorias é tornar essa busca interminável e a felicidade sempre inalcançada. O aspecto funcional dessa identidade fabricada e portátil é que ela pode ser descartada no momento em que se tornar inconveniente. Quando não estiver mais feliz com o seu “eu”, o indivíduo pode descartá-lo e comprar um novo no mercado dos produtos de estilo, tornando as relações cada vez mais líquidas como diz Bauman.

Partindo dos estudos de Nietzsche, Bauman¹²⁴ argumenta que o grande problema do nietzschiano é a incapacidade de dissipar todos os resíduos que ficam depois de cada momento presente, pois o passado se acumula como carga e impede a autoafirmação a cada instante. O passado é produto residual de cada autoafirmação presente e restringe o futuro daquele que deseja negar tudo que passou. Isso tudo parece significar que o

¹²² BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001

¹²³ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001

¹²⁴ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

próprio movimento contínuo de descarte da identidade acaba por restringir a construção futura dessas identidades, desgastando assim o próprio processo de busca contínua.

Na modernidade, ser um indivíduo responsável por suas escolhas não é uma escolha, mas um destino. A vida humana é uma perpétua luta contra as condições externas, contra a realidade e série de tentativas de superação dos desafios impostos em busca de uma “vida boa”. Nessa medida, a poesia de Barros busca sempre questionar a noção de vida boa. Questionando a real necessidade do homem em se modernizar.

De acordo com Bauman, a diferença intergeracional se manifesta na experiência da arte da vida. Para as gerações antigas, a arte da vida girava em torno de um plano prévio, de coisas permanentes, às quais vinham se associar os eventos, as casualidades e os apetrechos descartáveis. Para as gerações jovens, a arte da vida funciona como as “instalações”, tudo é movimentado, desmontado e montado, tendo em vista o momento presente e as incertezas, que são as únicas coisas permanentes. A arte da vida no mundo líquido-moderno caracteriza-se pelas sublevações intermitentes. A modernidade líquida encontra-se em estado de “revolução permanente”.

A arte da vida na versão líquida da modernidade desincumbe o indivíduo de se identificar. Ele pega o que desejar e achar necessário e segue em frente. A potência de se transformar numa pessoa diferente torna-se uma obrigação. Como ressalta Manoel de Barros ao dizer que apenas os sentidos adquiridos da infância são verdadeiros, pois os demais são adquiridos como uma obrigação. A identidade individual encontra-se em contínuo estado de nascimento, não podendo se erguer muito além disso.

Contudo, Manoel de Barros ressalva:

(...) Apesar de tudo, ainda me considero um socialista. O que sobrou do comunismo é muito importante para o mundo. Considero, além disso, que o socialismo é inevitável. Mais cedo ou mais tarde, o socialismo virá.¹²⁵

Para Touraine, a verdadeira modernidade deveria ter compromisso com a justiça. Obviamente que não se trata de uma justiça formal, falsa, mas de uma justiça vital, verdadeira, que se constrói a cada instante, criticamente. Para o autor, uma coisa é a

¹²⁵ BARROS, Manoel de. Apud: CASTELLO, José. *Manoel de Barros faz do absurdo sensatez*. disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/castell11.html> Acessado em: 12/06/2012.

justiça vital; outra, a justiça formal.¹²⁶ A justiça vital deve ser buscada incessantemente, a todo instante e em todo lugar.

A modernidade, para Touraine, deve superar toda a fragmentação que se operou historicamente. O que se quer é uma ética de tolerância, que respeite crianças, jovens e idosos; que não discrimine pessoas pelo sexo, pela idade, pela situação social, pela opção sexual; que faça com que haja uma convivência harmônica, no corpo da sociedade, de todos os seres vivos. A modernidade, para o autor, é construída a cada instante, com a superação de cada etapa histórica, para que se possa atingir uma sociedade solidária, de seres livres e responsáveis.

A modernidade é, em suma, a superação do velho, para que possa nascer o novo. Deve ser entendida como uma busca permanente de superação dos velhos valores e de construção de uma sociedade fraterna.

A sociedade grega clássica se assenta nos valores masculinos. Acredita-se que, desde o patriarcado, a violência masculina foi exercida em todas as esferas. É claro que, no plano político, ela se manifesta mais claramente. Enaltece-se, ainda hoje, a organização da *pólis* grega. Então, a sociedade grega já apresentava os traços masculinos que caracterizam, ainda hoje, a sociedade política humana. Com a ressalva de que os gregos proporcionavam às jovens uma educação especializada, “que é uma forma particular de *paidéia*.”

A sociedade moderna, na perspectiva de Touraine, precisa de toda experiência histórica para que possa se consolidar. É claro que, desde os primórdios, o homem buscou edificar uma sociedade fraterna, solidária, livre, sendo o marxismo a grande tentativa de encontrar solução para os intrincados problemas humanos. E repensar o político é fundamentalmente questionar todas as correntes em que se procura, parcialmente, respostas para o anseio de melhores dias, intrínseco em cada ser humano.

Repensar o político significa, sobretudo, questionar a estrutura de poder patriarcal e, fundamentalmente, o paternalismo que resulta na solução de todos os problemas populares pelos políticos.

Trata-se, na verdade, em essência, de um Estado que traz respostas para todas as perguntas e alívio para todos os aflitos. Há um Ministério da Saúde, um Ministério da Educação, enfim uma pasta para a solução de cada drama humano, como se fosse possível resolver, de maneira fragmentada, cada problema humano.

¹²⁶ TOURAINE, Alain. *Crítica da Modernidade*. Trad. Elia Ferreira Edel. 7ª edição. Petrópolis RJ: Vozes, 2002.

A saúde não pode ser concedida pelo Poder Público. Deverá ser conquistada pelo ser humano responsável. A educação é um processo que envolve toda a sociedade, em busca, fundamentalmente, da libertação dos dogmas a todos impostos pelos séculos e séculos. A educação deve buscar uma mudança comportamental. Não se confunde com a transmissão de conhecimentos.

A grande crise é do conhecimento dividido, alienado, escravizante. Precisa-se inaugurar na humanidade um conhecimento que liberte, que reconheça a multidimensionalidade dos fenômenos da vida, e que permita ao homem encontrar a verdade nas coisas mais simples.

A sofisticação tecnológica faz diagnósticos mais precisos, tratamentos cada vez mais violentos e ataques frontais às doenças. E cada vez mais não se busca compreender as múltiplas causas que desencadeiam as moléstias. As drogas apenas eliminam os sintomas. E acredita-se assim que as doenças foram curadas.

Indiscutivelmente, a humanidade acumulou um grande número de conhecimentos. Porém, carece-se de sabedoria; não se consegue viver em harmonia com a natureza, respeitando a vida.

No entender de Bauman, a modernidade líquida pode ser entendida como um processo de individualização e privatização do espaço público, relacionado com a nova dominação econômica extraterritorial.¹²⁷ A crítica deve então lidar primeiramente com a problemática da liberdade ilusória dos indivíduos, produto do processo de individualização. A tão sonhada liberdade, na modernidade líquida, assume a forma de uma liberdade compulsiva e obrigatória. Aos indivíduos é dada a tarefa de autoconstrução de sua vida sem qualquer apelação, visto que são culpados pelo que se tornam, sem qualquer garantia social contra os infortúnios que, por vezes, podem acontecer. Não existem mais parâmetros, condições e códigos que possam regular essa autoconstrução. A volatilidade identitária, a fluidez dos relacionamentos construídos no decorrer da vida, a dificuldade de vislumbrar um futuro seguro e estável (seja no trabalho ou em outros aspectos da vida), tornam a liberdade “líquida”, na verdade, uma sutil e ardilosa prisão.

A teoria crítica deve então, no entender de Bauman, além de demonstrar a natureza ilusória da liberdade, compreender as possibilidades de transformação dos indivíduos. Mas para realizar isso, a nova teoria crítica tem que inverter os antigos

¹²⁷BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001

postulados. Em vez de lutar para defender o espaço da liberdade individual diante do totalitarismo do público, ela deve agora defender o espaço público dissolvente da invasão do privado e resgatar a sua função de tradutor das aspirações e desejos individuais em ações coletivas.

Portanto, para Bauman, a possibilidade de emancipação decorre da necessidade de resgatar o espaço público como espaço de ação coletiva. “A verdadeira libertação do ser humano não irá ocorrer na época do desengajamento e da liberdade do consumidor, mas a verdadeira libertação requer hoje mais, e não menos, da ‘esfera pública’ e do ‘poder público’”.¹²⁸ A emancipação somente será possível se houver a possibilidade de reunir a “política-vida” dos indivíduos com a política da sociedade.

Todavia, é importante ressaltar que, de acordo com Malcolm Bradbury e James McFarlane,¹²⁹ quando falamos do estilo de uma época, podemos estar dizendo duas coisas muito diferentes. Podemos nos referir àquela forma geral das formas de pensamento que afeta a escrita de todo um período. Mas também podemos estar nos referindo a uma maneira consciente, escolhida por alguns escritores e artistas, embora não por todos, e que expressa uma visão de mundo existente, dominante ou autenticamente contemporânea daqueles artistas que melhor conseguiram intuir a qualidade da existência humana própria de sua época e que são capazes de exprimir essa experiência numa forma profundamente compatível com o pensamento, a ciência e a técnica que fazem parte daquela experiência.

Para Bradbury e McFarlane, o termo *modernismo* dificilmente poderia ser tomado de forma geral das formas de pensamento, pois qualquer boa definição sua terá de incluir uma qualidade de abstração e artifício altamente consciente, levando-nos ao que está por trás da realidade familiar, afastando-nos das funções familiares da linguagem e das convenções formais.¹³⁰

Nessa perspectiva, quando questionado se sua poesia era resultados de suas percepções da infância, Manoel de Barros responde:

¹²⁸ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001

¹²⁹ BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo*: Guia geral. São Paulo. Companhia das Letras. 1989.

¹³⁰ BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo*: Guia geral. São Paulo. Companhia das Letras. 1989.

O que aparece sempre é resultado de percepções, como se estivesse sentindo o mundo pela primeira vez. Isso é provado por Aristóteles que dizia que o conhecimento que conta é aquele que vem pelas percepções da infância, quando você está conhecendo o mundo e é esse que me alimenta até hoje. É verdade que eu estudei, tenho conhecimento fora disso, tenho conhecimento de linguística, estudei tudo. Isso aí só importa para sua técnica. Por que tem aquele poeta que diz que cultura é o caminho que o homem percorre pra se conhecer. E o Sócrates fez esse caminho pela vida dele e no final concluiu que tudo que ele sabia é que nada sabia.¹³¹

Com o surgimento do poema/objeto o poema oral perde seu sentido. Segundo Antonio Cícero, a escritura representou uma mudança radical na poesia; ela a desenraizou.¹³² Pensemos, em primeiro lugar, na fruição do poema. O poema oral era, em geral, desfrutado coletivamente por uma plateia que se encontrava presente ao ato da composição durante a apresentação do poeta grego. Os movimentos corporais, a voz, a dicção, a recitação, o canto do poeta grego, e a música que o acompanhava, faziam parte indissolúvel dessa apresentação.

O poeta, que é também um leitor, faz agora o poema exatamente para ser lido. Sendo assim, ele leva em conta todas essas faculdades e todos esses movimentos da leitura, ao fazer o seu poema. Este não sai mais num jorro entusiasmado, como o poema oral, mas, como toda obra de arte, costuma passar por várias correções, revisões, versões, antes que o poeta o dê por terminado. O poema escrito, poema-objeto, é, portanto, como todo objeto artificial, resultado de trabalho. Nessas circunstâncias, ainda que se possa falar dessas coisas, é evidente que elas já não podem ter o mesmo sentido que tinham para o poeta oral.

É nesse contexto que se deve entender o desgosto de um poeta como João Cabral de Melo Neto pela ideia de inspiração¹³³. Ele julga que os poetas que invocam a inspiração são os que desprezavam o trabalho. “À predominância do conceito de inspiração”, diz, “podemos atribuir a responsabilidade de uma atitude bastante comum na literatura de hoje, particularmente na literatura brasileira. É a atitude do poeta que espera que o poema aconteça, sem jamais forçá-lo a ‘desprender-se do limbo’”.¹³⁴ Para

¹³¹ BARROS, Manoel de. Apud: MARTINS, Bosco. *Caminhando Para as Origens*. Disponível em: http://www.douradosinforma.com.br/entrevistas.php?id_ent=33 acessado em: 23/05/2012.

¹³² CICERO, Antonio. *Homero e a essência da poesia*. Disponível em: http://www.seminariosmv.org.br/2008/textos/antonio_cicero.pdf acessado:24/06/2012.

¹³³ J. Cabral de Melo Neto. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 730

João Cabral, “o que há no fundo dessa atitude é o desprezo pela atividade intelectual, essa desconfiança da razão do homem, essa ideia de que o homem apenas sabe quebrar as coisas superiores que lhe são dadas e que nada pode por si mesmo”.¹³⁵

E, contra essa atitude, João Cabral opõe a aceitação da prioridade do trabalho de arte. Na origem desta está muitas vezes, segundo ele, “o desgosto contra o vago e o irreal, contra o irracional e o inefável, contra qualquer passividade e qualquer misticismo, e muito de desgosto, também contra o desgosto pelo homem e sua razão”.¹³⁶ Todavia, nenhum grande poeta, nem mesmo João Cabral de Melo Neto, jamais pôde deixar de se fazer disponível e receptível à irrupção dessas gratas e imprevisíveis contribuições.

Nesse sentido Manoel de Barros fala sobre os faróis da poesia, sobre as influências que sua obra sofreu:

Douglas Diegues – Suas influências estão naqueles que inauguraram a poesia moderna?

Manoel de Barros – No meu caso sim. Eu fui influenciado pelos “faróis” da poesia: Homero, Valéry e Baudelaire que reformulavam a poesia. Eram muito intuitivos, mas tiravam as coisas da infância também e eram gênios das palavras. Com 18 anos Baudelaire fugiu pra África pra fazer contrabando num sei do quê.

Penso que a partir dos “faróis” o poema passou a ser um objeto verbal. Por antes ele andava romântico. Recebia inspirações celestes. E até se falava em mensagens poéticas. Depois de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, poesia passou a ser feito de palavras e não de sentimentos.¹³⁷

De acordo com Bradbury e McFarlane,¹³⁸ a crise do Modernismo se fez sentir de modo particularmente agudo na poesia porque, mais do que todos os outros gêneros, ela tende a vivenciar as transformações nas relações e crenças de uma cultura no nível direto da relação sujeito/objeto e na própria base da forma e da linguagem. Mas, sob alguns aspectos, é basicamente na poesia que existe uma curiosa continuidade entre a escrita romântica e a escrita moderna, em parte porque as transformações da consciência

¹³⁵ Ibidem, p. 730

¹³⁶ Ibidem, p. 730.

¹³⁷ BARROS, Manoel de. Apud: DIEGUES, Douglas. *Caminhando Para as Origens*. Disponível em: http://www.douradosinforma.com.br/entrevistas.php?id_ent=33 acessado em: 23/05/2012.

¹³⁸ BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo: Guia geral*. São Paulo. Companhia das Letras. 1989.

ocorridas ao longo do século XIX foram agudamente observadas e correspondidas pelos poetas anteriores. A nova economia do poeta modernista provavelmente se revela com maior clareza no uso das novas métricas e estilos, como o verso livre, a visualização do poema na página. Mas ela também se baseava num conceito novo do símbolo e da imagem, que, na poesia modernista, tendem a não mais envolver uma metaforização fácil, mas consistem num árduo processo de elaboração fictícia.

Segundo Bradbury e McFarlane,¹³⁹ o Modernismo aparentaria ser o ponto em que a ideia das artes radicais e inovadoras, o ideal experimental, técnico, estético que veio crescendo desde o Romantismo, atinge uma crise formal, em que o mito, a estrutura e a organização em sentido tradicional sofrem uma derrocada, e não por razões formais. A crise é uma crise da cultura; muitas vezes comporta uma infeliz história, de modo que o escritor modernista não é simplesmente o artista libertado, mas o artista sob uma tensão específica, visivelmente histórica.

Bradbury e McFarlane acreditam que, se o Modernismo é o poder imaginativo na câmara da consciência, que converte as próprias pulsações do ar em revelações, muitas vezes é também uma consciência da contingência como catástrofe no mundo da temporalidade: “As coisas se soltam; o centro não consegue segurar”¹⁴⁰. Se é uma arte da metamorfose é também um senso de desorientação e pesadelo, percebendo a perigosa e fatídica magia do impulso criativo. Se toma o moderno como uma libertação de velhos laços de dependência, também vê o imenso panorama de futilidade e anarquia que Eliot enxergou em *Ulysses*. E, se é profundamente percorrida por uma devoção estética, é capaz de abandoná-la abrupta e violentamente, como na dimensão autodestrutiva do Dadaísmo ou do Surrealismo.

De acordo com Bradbury e McFarlane,¹⁴¹ isso nos leva a um outro tipo de explicação sobre as razões pelas quais o Modernismo é a nossa arte: é a única arte que responde à trama do nosso caos. É a arte decorrente do princípio de incerteza de Heisenberg, da destruição da civilização e da razão na Primeira Guerra Mundial, do mundo transformado e reinterpretado por Marx, Freud e Darwin, do capitalismo e da contínua aceleração industrial, da vulnerabilidade existencial à falta de sentido ou ao absurdo. É a literatura da tecnologia. É a arte derivada da desmontagem da realidade

¹³⁹ BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. O nome e natureza do modernismo. In _____ *Modernismo: Guia geral*. São Paulo. Companhia das Letras. 1989. P. 13- 45

¹⁴⁰ *Ibidem* P. 13- 45

¹⁴¹ *Ibidem*. p20

coletiva e das noções convencionais de causalidade, da destruição das noções tradicionais sobre a integridade do caráter individual, do caos linguístico que sobrevém quando as noções públicas da linguagem são desacreditadas e todas as realidades se tornam ficções subjetivas.

O Modernismo é, pois, a arte da modernização, por mais absoluta que possa ser seu gesto artístico. Assim, para o expressionista ou para o surrealista, por exemplo, é a antiarte que decompõe antigos quadros de referência e traz a anarquia do desejo volúvel dos homens, a forma expressiva da evolução humana liberando energia. Desse ponto de vista, o Modernismo não é a liberdade da arte, mas sua necessidade. O universo coletivo da realidade e da cultura que gerara a arte oitocentista havia findado, e os modos explosivamente líricos, ou ainda os modos irônicos e fictícios, que incluíram vastos elementos não só o de criação, mas também de descrição, mostraram-se inevitáveis.

O pressuposto de que a época requer um certo tipo de arte, e de que o Modernismo é a arte que ela requer, tem sido fervorosamente defendido por aqueles que veem na condição humana moderna uma crise da realidade, um apocalipse da comunidade cultural. Mas o que está claro é que nem todos os artistas acreditam que assim seja, que na verdade o nosso tem sido um século não só de desrealização, mas também de realismo, não só de ironia, mas também de extroversão. Para Bradbury e McFarlane, o paradoxo do Modernismo consiste na relação entre essas duas explicações e justificações muito diversas. De fato, na diferença entre, digamos, o Simbolismo tem sido um arcano e uma arte privada, ele tende a dividir aristocraticamente seu público em dois grupos, os que entendem e os que não o entendem, os instruídos em suas técnicas e premissas, concordantes com elas, e os que o consideram não só incompreensível, mas também hostil¹⁴². Assim, suas principais qualidades não são simplesmente vanguardistas, mas representam um despojamento e uma monopolização dos poderes artísticos em face do povo e das demandas do tempo e da história.

Por outro lado, pode-se considerar que a especialização e o experimentalismo têm um grande significado social. As artes são vanguarda por serem sondagens revolucionárias da consciência humana futura. Assim, poderíamos de fato dizer que a tendência modernista é a que olhou com maior verdade e profundidade para a situação das artes e do homem de nosso tempo, assegurando-nos uma arte digna numa época que parecia não nos oferecer nenhuma.

¹⁴² Ibidem. p. 13 – 45.

Desse ponto de vista, o Modernismo, embora não seja nosso estilo total, torna-se o movimento que tem expressado nossa consciência moderna, criando em suas obras a natureza da experiência moderna em sua plenitude. Pode não ser a única corrente, mas é a principal. Como o Romantismo, surgiu com limpidez histórica por volta do final do século XVIII, num período de profunda reavaliação intelectual e transformação social e intelectual, e veio a dominar progressivamente a sensibilidade, a estética e a mentalidade do núcleo principal de nossos maiores escritores, tornando-se a visão essencial e mais adequada para nossos leitores mais sensíveis. Como o Romantismo, é um movimento revolucionário, aproveitando um momento de enorme readaptação internacional, marcado por um volume de ideias, formas e valores principais que se difundiu de país para país e veio a se converter na linha mestra da tradição ocidental.

Hoje, certamente nos parece que a verdade se encontra em algum ponto entre a visão do Modernismo como suprema expressão moderna e a visão que lhe atribui uma importância marginal. O Modernismo, evidentemente, é mais do que um acontecimento estético, e algumas das condições que se encontram por detrás dele são claras e visíveis. Mas traz em si uma reação altamente estética, fundada no postulado de que o registro da consciência ou da experiência moderna não era um problema de representação, mas um profundo dilema cultural e estético, um problema na formação de estruturas, no emprego da linguagem, na unificação da forma, no significado social, enfim, do próprio artista. A busca de um estilo e de uma tipologia torna-se um elemento autoconsciente na produção literária do Modernismo; ele está perpetuamente engajado numa profunda e incessante viagem pelos meios e pela integridade da arte.

Nesse sentido, o Modernismo segundo o entendimento de Bradbury e McFarlane, não é tanto um estilo, mas uma busca de estilo num sentido altamente individualista e na verdade, o estilo de uma obra não constitui nenhuma garantia para a próxima.¹⁴³ É isso, talvez, o que Irving Howe quer dizer ao observar que “o modernismo não estabelece um estilo predominante próprio; se o faz, nega a si mesmo, assim deixando de ser moderno”.¹⁴⁴ As qualidades que associamos a pintores como Matisse, Picasso e Braque, a músicos como Stravinski e Schoenberg, a romancistas como Henry James, Mann, Conrad, Proust, Svevo, Joyce, Gide, Kafka, Musil, Hesse e Faulkner, a poetas como Mallarmé, Valéry, Eliot, Pound, Rilke, Lorca, Apollinaire, Breton e Stevens, a

¹⁴³ Ibidem. P. 13 – 45.

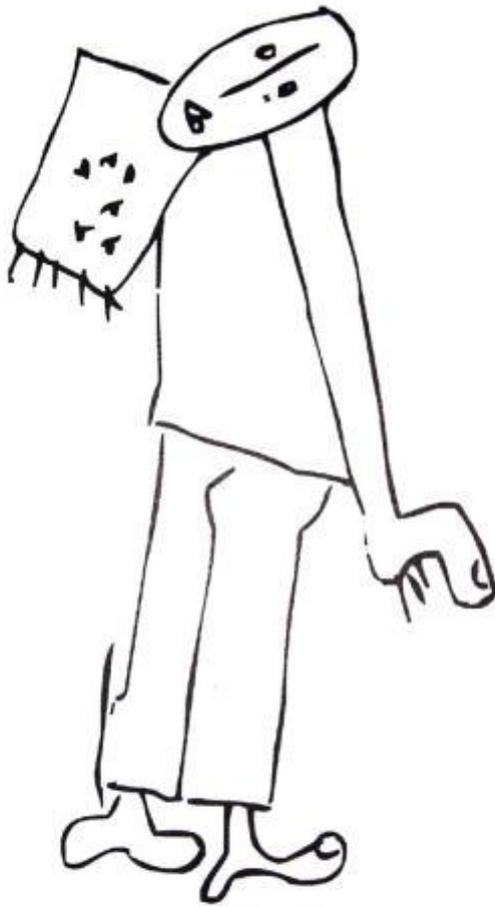
¹⁴⁴ HOWE, Irving, introduction to the idea of the modern. Apud: BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo*: Guia geral. São Paulo. Companhia das Letras. 1989.

dramaturgos como Strindberg, Pirandello e Wedekind, correspondem na verdade a seu elevadíssimo grau de marca pessoal, sua qualidade de sustentar cada obra com uma estrutura apropriada apenas a ela. A condição para o estilo da obra é uma suposta falta de estilo para a época, e cada obra é uma criação cabal, que subsiste menos pelo seu referencial do que por seus constituintes autotélicos, a ordem e o ritmo feitos para ela e por ela tragados.

O Modernismo, nesse sentido, é efetivamente uma tendência internacional, e podemos atribuir-lhe origens e causas e refletir sobre sua significação. Mas é difícil convertê-lo num estilo ou tradição universal, ainda que seu meio não seja obra apenas de indivíduos, mas de movimentos e tendências mais abrangentes. É de fato parte, se não a totalidade, de nossa arte moderna. No entanto, parece apresentar um centro discernível, um certo conjunto fluido mas detectável de pressupostos, fundados numa estética largamente simbolista, numa concepção vanguardista do artista e numa noção sobre a relação de crise entre a arte e a história. Nessa medida, também seria possível afirmar que há um “pico” histórico quando os impulsos de múltiplas fontes diversas começam a se aglutinar e se realizam num núcleo determinado de momentos, de onde saem muitas variantes e versões do impulso primário.

CAPITULO III

LIVRO SOBRE NADA: UMA DESUTILIDADE POÉTICA



ATÉ OS CARANGUEIJOS
QUEREM ELE PARA CHÃO

Francis e Baur

*Eles enverdam Jia nas auroras.
São viventes de ermo. Sujeitos
Que magnificam moscas – e que oram
Devante uma procissão de formigas...
São donos de nadifúndios.
(Nadifúndios é lugar em que nada
Lugar em que osso de ovo
E em que latas com vermes emprenhados na
boca.
Porém.
O nada destes nadifúndios não aludem 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 letras minúscula.)
Se trata de um tratal.
Aqui pardais descascam larvas.
Vê-se um relógio com o tempo enferrujado
dentro.
E uma concha com olho de osso que chora.
Aqui, o luar desova...
Insetos umedecem couros
E sapos batem palmas compridas...
Aqui, as palavras se esgarçam de lodo.*

—Manoel de Barros (O guardador de águas)

Na modernidade, na qual a significação de cada coisa passa a ser fixada pelo seu preço, a poesia de Manoel de Barros torna-se fundamental pela apropriação que faz dos elementos *banais* (*elementos do chão* como o autor denomina), buscados no cenário pantaneiro para revelar sua indignação interior.

A subversão do sentido das palavras em *Livro Sobre Nada* (1996) é uma forma de contraposição à maneira de reativação do mito empreendida pelo capitalismo. A desarticulação espaço-temporais, intrínseca à modernidade, encontra na poesia de Manoel de Barros uma forma de resistência.

Livro sobre Nada (1996), de Manoel de Barros, é um livro de poesia e prosa, de poesia em prosa, de "pensamentos" e fragmentos. Um livro sem um gênero definido, com a intenção de chamar a atenção para o *Nada*, para o que a sociedade capitalista vem tratar como as *coisas insignificantes*, traçando, dessa maneira, uma crítica aos sujeitos individualistas que a sociedade moderna tem construído. Uma vez que na modernidade,

o ciclo natural da vida deixa de ser a referência para se medir o tempo, que passa, cada vez mais, a ser calculado com exatidão matemática. O tempo como duração perde sua importância diante do tempo mercador.

Na abertura do livro, Manoel de Barros já nos dá indício do que será o foco da sua obra:

Pretexto

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 um 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.**¹⁴⁵(grifos meus)

Segundo Martha D'Angelo¹⁴⁶, as condições de vida nas sociedades modernas, obrigam os indivíduos a concentrarem suas energias, protegendo-se dos *choques*, onipresentes na realidade. Absortos na vivência do presente, eles vão perdendo a memória, se isolando, adquirindo assim uma nova sensibilidade. Essa nova sensibilidade surge da necessidade de sobreviver ao impacto produzido pelos choques. Um dos seus traços essenciais é não possibilitar mais as sinestésias e as metáforas que aludem à harmonia do homem com a natureza.

É nessa perspectiva, enfocando o distanciamento do homem com a natureza, que Manoel de Barros traça sua crítica a esse processo modernizante que torna os sujeitos cada vez mais centralizados e individualistas. Trabalhando como objeto de sua poesia *Tudo que use o abandono por dentro e por fora*.

Livro Sobre Nada é uma obra, entre as 25 do poeta, que enfoca sobretudo o *Nada existencial* como seu objeto central. O *Nada*, tão representado ao longo de toda a obra de Barros, é constituído pelos elementos corriqueiros que, em meio à turbulência da sociedade imediatistas, são passados despercebidos e de um modo geral são considerados inúteis. Os elementos de sua obra são, em sua grande parte, apropriados

¹⁴⁵ BARROS, Manoel de. Livro Sobre Nada. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.327.

¹⁴⁶ D'ANGELO, Martha. A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin. In: *Estudos Avançados* 20 (56), 2006. p. 237-251.

do Pantanal Sul-Mato-Grossense e resignificados e transcritos em forma de poesia pelo autor.

No primeiro poema da primeira parte intitulada *Arte de infantilizar formigas*, Manoel de Barros diz:

(...)As coisas tinham para nós uma inutilidade poética.
Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso dessaber.
A gente inventou um truque pra fabricar brinquedos com palavras.
O truque era só virar bocó(...).¹⁴⁷

O prefixo (des) é uma constante na obra de Barros, utilizado para compor neologismos que trabalham a desconstrução do significado dos radicais e ao mesmo tempo ressignificam. Nesse poema podemos perceber a crítica que ele faz à noção de *Saber*. Ao contrário do processo modernizante que prega o conhecimento constante, o poeta diz que para “aprender o truque de fabricar brinquedos com as palavras é só virar bocó”, ou seja, *dessaber, dessaprende*. Como diz Barros em outro poema “Desaprender oito horas por dia ensina os princípios”,¹⁴⁸ Com a modernidade somos cobrados a aproveitar bem o nosso tempo e para tanto temos que estar em constante processo de aprendizado que interfere diretamente na experiência vivida pelo sujeito.

Segundo Marshall Berman¹⁴⁹, a atmosfera que dá origem à sensibilidade moderna é de agitação e turbulência, aturdimiento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, autoexpansão e autodesordem.

Numa época em que o espaço de experiência é praticamente banido pelo progresso e os horizontes de expectativas são cada vez mais ampliados, torna-se de fundamental importância se recordar das experiências do passado. Sobretudo, ressignificar tais memórias a partir do presente.

No segundo e no quarto poema da primeira parte, Barros diz:

2.

O pai morava no fim de um lugar.

¹⁴⁷ BARROS, Manoel de. Livro *Sobre Nada*. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p329.

¹⁴⁸ BARROS, Manoel de. Livro *das ignoranças*. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p299.

¹⁴⁹ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. Trad: Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Aqui é lacuna de gente – ele falou:
Só quase que tem bicho andorinha e árvore.
Quem aperta o botão do amanhecer é o arãquã (...).

4.

Apenas de mês em mês aparecia uma carreta de mascate, puxada por 4 juntas de bois no fim daquele lugar. Levava caramelos, bolachinhas, pentes, argolas para laço, extrato Micravel, peças de algodoin para fazer saia branca, filó de mosquito, vidros de arnica para curar machucaduras, brincos de peschibequê, – essas coisinhas sem santidade...
Nossa mãe comprava arnica e bolachinhas.
Dona Maria, mulher do Lara, comprava brincos e extrato Micravel.
Meu avô abastecia o abandono.
De tudo haveria de ficar para nós um sentimento longínquo de coisa esquecida na terra –
Como um lápis numa península.

O pai de Manoel de Barros decidiu trabalhar para seu próprio irmão no Pantanal, construindo ranchos, cercando terras e amansando gado selvagem. A família mudou-se para o Pantanal de Corumbá (MS) quando ele ainda tinha dois meses. Nos poemas acima Barros relata o cenário pantaneiro a partir de algumas de suas memórias de infância. Um lugar com falta de gente e onde a presença da natureza predomina. O comércio é representado pelo mascate que vinha uma vez por mês em um carro de boi, completamente desprovido de artigos de luxo.

Um das representações do Pantanal para Barros é como lugar do *abandono*. Em diversos momentos de sua obra podemos observar essa referência como, por exemplo, nos versos: “O menino que recebera o privilégio do abandono./ Achava que o seu abandono era maior que o abandono do lugar. / Mas o abandono do Lugar era maior porque continha o primordial”¹⁵⁰. E logo mais à frente, na mesma obra, Barros reforça: “O abandono do lugar me abraçou de com força. / E atingiu meu olhar para toda a vida. / Tudo que conheci depois veio carregado de abandono (...).”¹⁵¹ Esse sentimento é transmitido nos últimos versos do quarto poema quando o poeta diz: “Meu avô abastecia o abandono. / De tudo haveria de ficar para nós um sentimento longínquo de coisa esquecida na terra – / Como um lápis numa península.” Ficam nítidas as

¹⁵⁰ BARROS, Manoel de. Menino do Mato. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.460

¹⁵¹ Ibidem.p. 463.

referências do poeta, do porquê Barros recorre ao Pantanal para construir sua contraposição ao moderno e à modernização dos sentidos.

Em algumas de suas poucas entrevistas concedidas, ele relata como era a vivência nesse abandono, fala da simplicidade e do quão pouco é necessário para se viver no Pantanal ou como dizia seu pai “no fim do lugar”.

Relata Manoel de Barros:

O rancho pantaneiro é muito simples, todos sabem construí-lo. As paredes eram de carandá rejuntado ou de pau-a-pique barroteado. A cobertura era de palha de acuri, o chão, de barro socado. De forma retangular, tinha numa das extremidades uma varanda aberta. Na mesma linha seguiam os quartos, medidos pela necessidade. A varanda, com longa mesa rústica e bancos laterais para as refeições, era também a sala de visitas, lugar de conversa e lazer. Ainda hoje, a varanda é a peça mais importante da casa do pantaneiro. Nos quartos, apenas o do casal tinha cama, pela precisão do sexo. Os demais dormiam em redes. Os velhos, depois de abrandada a carne, também dormiam em redes.

Mais tarde, as cobertas de palha foram substituídas por capim, mais higiênico, e as paredes de barro foram pintadas a cal. O rancho da minha infância já era assim [...] No fundo do quintal, um quadrado fechado, com o devido buraco, era a privada. Banho era no corixo ou na baía. No fim da pinguela, que avançava em busca de melhores águas, fazia-se uma bancada cercada de um empalhiçado para esconder o banho das mulheres. Os homens iam depois que escurecia.
152

Manoel de Barros cresceu brincando no terreiro em frente ao acampamento, pé no chão, entre os currais e as coisas “desimportantes” que marcam a sua obra. “Ali o que eu tinha era ver os movimentos, a atrapalhação das formigas, caramujos, lagartixas. Era o apogeu do chão e do pequeno” “Se há alguma coisa que valeu a pena foram esses armazenamentos ancestrais”.¹⁵³ E no quinto poema da primeira parte do *Livro sobre nada*, o poeta diz, em tom de melancolia, como quem olha para o passado e lastima: “O menino de ontem me plange.”¹⁵⁴ O verso soa como uma autocrítica, no qual o poeta se remete ao menino de olhar primário com uma visão que ainda não estava contaminada pela civilização. Sobretudo, o menino que era feliz com o simples, com o pouco.

¹⁵² BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 97-98.

¹⁵³ MAYRINK, Geraldo. Disponível em: <http://www.releituras.com/manoeldebarros_bio.asp>. Acesso em: 23 jul. 2006.

¹⁵⁴ BARROS, Manoel de. Livro Sobre Nada. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.331.

Sintetizando, como cita Barros parafraseando Sören Kierkegaard, “O homem seria metafisicamente grande se a criança fosse seu mestre”.¹⁵⁵

No sexto poema, podemos observar as referências de Barros ao avô, uma vez que este “depois de entrar para árvore começou a dar germínios”: É com seu avô que apreende a apreciar as coisas desimportantes.

6.

Depois de ter entrado para rã, para árvore, para pedra – meu avô começou a dar germínios.

Queria ter filhos com uma árvore.

Sonhava de pegar um casal de lobisomem para ir vender na cidade.

Meu avô ampliava a solidão.

No fim da tarde, nossa mãe aparecia nos fundos do quintal:

Meus filhos, o dia já envelheceu,• entrem pra dentro.

Um lagarto atravessou meu olho e entrou para o mato.

Se diz que o lagarto entrou nas folhas, que folhou.¹⁵⁶

•Aí a nossa mãe deu entidade pessoal ao dia. Ela deu ser ao dia. E ele envelheceu como um homem envelhece. Talvez fosse a maneira que a mãe encontrou para aumentar as pessoas daquele lugar que era lacuna de gente.

Barros começa o poema dando legitimidade à interação de seu avô com a natureza. Tamanha é sua interação com o Pantanal, que sua existência compunha a solidão do lugar. O poema menciona as lendas e mitos que permeiam o Pantanal, mas busca fundamentalmente focar as ausências do lugar e os preenchimentos através das humanizações dos elementos naturais desse lugar, questão que pode ser observada na nota de rodapé. Ao mesmo tempo em que o poeta humaniza seres naturais, ele coisifica seres humanos, numa tentativa de desconstrução de signos tão valorizados com a modernidade.

Podemos observar no poema abaixo um exemplo de análise a partir de elementos desconstrutivos do ser. No poema que descreve Catre-Velho, um ser admirado por Barros, os adjetivos atribuídos ao personagem constroem uma imagem de um *traste*.

8.

Catre-Velho é um traste pessoal à toa.

Nossa mãe falava:

Não vale um cabelo.

¹⁵⁵ BARROS, Manoel de. Menino do Mato. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.449.

¹⁵⁶ BARROS, Manoel de. Livro Sobre Nada. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.331

Não serve nem pra remendo.
Só presta pra cantar e tocar violão.
Catre-Velho ensinava: A voz de um cantador tem que chegar a
traste para ter grandezas...

Ele tinha uma voz de harpas destroçadas.¹⁵⁷

O personagem de Catre-Velho é a representação da margem da sociedade. A única coisa para a qual Catre-Velho serve é para cantar e tocar violão e mesmo assim, destaca Barros que sua voz é de harpas destroçadas. Catre-Velho ensina que temos que nos diminuir para alcançarmos as grandezas.

Personagens que vivem nas margens da sociedade moderna são uma constante na poética de Manoel de Barros, representados pelos loucos, andarilhos, pessoas abandonadas no Pantanal. Uma vez que grande parte dos modelos da vida privada no século XIX são inseparáveis das circunstâncias econômicas e sociais criadas pela indústria na modernidade. Algumas formas de afirmação de identidade nos indivíduos emergiram com o surgimento da multidão. Portanto, marcar a diferença é o reverso da massificação. Tal fenômeno também é possível ser observado no dandismo de Baudelaire, no qual o dândi representa uma forma radical de rejeição a todo tipo de uniformização.¹⁵⁸

Outro fator presente em Manoel de Barros e que podemos observar na proposta baudelairiana é o desenvolvimento de temas do insignificante, do ínfimo, uma vez que, para Baudelaire, o poeta deve catar na rua o lixo da sociedade e a partir dele fazer sua crítica heroica. Nessa perspectiva, tudo que é inútil, imprestável, torna-se objeto da poesia de Barros, como no poema seguinte:

9.

Nos fundos da cozinha meu avô tentou cortar o phalo com o
lado grosso da faca.
Não cortou.
Ia pinchar aos urubus.
Não pinchou.
Bem antes, em 1922, na Vila do Livramento, onde nascera, meu
avô apregoava urinóis enferrujado.
Ele subia no Coreto do Jardim:

¹⁵⁷ Ibidem.p.332

¹⁵⁸ Cf.; Gautier, Théophile. *Baudelaire*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

MENEZES, Marcos Antonio de. O poeta Baudelaire e suas máscaras: boêmio, dândi, flâneur. *Revista fato&versões* / n.1 v.1 / p. 64-81 / 2009

Olha o urinol enferrujado.
Serve para o desuso pessoal de cada um.
Já pertenceu de Dona Anfida do Cocais, senhora de
nobrementes.
É barato e inútil.
Quem se abastece?
Meu avô sabia o valor das coisas imprestáveis.
Seria um autodidata?
Era o próprio indizível pessoal.¹⁵⁹

Mais uma vez é possível perceber a utilização do *des-*, atribuindo sentido de negação, “Serve para o **des**uso pessoal de cada um”. E o inútil, o imprestável, aparecem na poesia para além de um projeto poético e estético de Barros, mas, sobretudo como um projeto político.

A *despalavra* é uma questão tão forte para Barros que no livro *Ensaios fotográficos*, o poeta tem um poema com esse título, no qual declara:

Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da despalavra.
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades de
humanas.
(...) Daqui vem que todos os poetas podem humanizar as águas.
Daqui vem que os poetas devem aumentar o mundo com as suas
metáforas.
Que os poetas podem ser pré-coisas, pré-vermes, podem ser
pré-musgos.
Daqui vem que os poetas podem compreender o mundo sem
conceitos.
Que os poetas podem refazer o mundo por imagens, por
eflúvios, por afeto.¹⁶⁰

Nesse poema Barros declara que a principal função da *despalavra* é construir imagens que desconstruam conceitos pré-estabelecidos e permitam a humanização das coisas, a desumanização dos homens e, sobretudo, uma nova compreensão do mundo e até mesmo uma proposta de refazer o mundo por meio dessas imagens.

A integração do homem com a natureza, numa tentativa de desprendimento do materialismo, é outro projeto político muito forte na poética de Barros. Podemos observar principalmente na figura de Bernardo, personagem que transita em quase todas

¹⁵⁹ BARROS, Manoel de. Livro Sobre Nada. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.332

¹⁶⁰ BARROS, Manoel de. Ensaios fotográficos. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.383

as obras de Barros, se multiplicando dentro dos inúmeros alter egos do poeta, como afirma o próprio Manoel de Barros em entrevista a Folha de São Paulo¹⁶¹.

Bernardo, para Manoel de Barros é um ser que interage com a natureza, ou melhor, ele faz parte da natureza, ele está intrinsecamente ligado à natureza. No *Livro de pré-coisas* (1985), Barros afirma que Bernardo é matéria natural, ou seja, pode ser transfeito em matéria de poesia,. “Bernardo está pronto a poema. Passa um rio gorjeado por perto. Com as mãos aplaina as águas. / Deus abrange ele.”¹⁶²

No *Livro sobre Nada*, Bernardo vem, juntamente com Catre-Velho, engrandecendo o *nada* com suas lacunas.

22.1

O nome de um passarinho que vive no cisco é João-ninguém.
Ele parece com Bernardo.

1.10

Bernardo fala com pedra, fala com nada, fala com árvore. As plantas querem o corpo dele para crescer por sobre. Passarinho já faz poleiro na sua cabeça.

11.11

A mãe disse que Bernardo é bocó. Uma pessoa sem pensa.

2.1.1926

Catre-Velho é um ser confortável para moscas. Ele nem espanta algumas.¹⁶³

Bernardo da Mata é um personagem que existiu para além da realidade do simbólico. Trabalhou com o pai de Manoel de Barros desde seus dezessete anos. Segundo Barros, em entrevista concedida para o filme “Língua de Brincar,”¹⁶⁴ seus pais procuravam alguém para cuidar de sua tia louca que não aceitava ninguém, além de um

¹⁶¹ *Folha de São Paulo*. Manoel de Barros cisca “Grandezas do Ínfimo” <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrd/fq2811200116.htm> acesso em 30/11/2007.

¹⁶² BARROS, Manoel de. Livro de Pré-coisas. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.211

¹⁶³ BARROS, Manoel de. Livro Sobre Nada. In ____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.333 - 335

¹⁶⁴ Filme: Língua de Brincar. Direção de Gabriel Sanna e Lucia Castello Branco. Coprodução Literaterras – Faculdade de Letras da UFMG. Disponibilizado junto com o livro: BRANCO, Lucia Castello. Caderno I – *Coleção AmorÍmpar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

cachorro. Quando Bernardo apareceu, procurando emprego, Barros constatou que ele tinha a voz abortada, mas uma mente memorável. Todavia, o que realmente o impressionou foi o aceitação de sua tia à pessoa de Bernardo.

Na ficção Bernardo aparece representando o que seria na perspectiva de Barros um homem completamente desprendido do materialismo. Mudo de nascença Bernardo da Mata só sabia imitar o som dos navios. E esse silêncio, segundo o poeta, o aproximava mais ainda da natureza. Segundo entrevista concedida a Pedro Cezar para a filmagem do curta “Só dez por cento é mentira”¹⁶⁵, Manoel de Barros e outros ex-funcionários da fazenda afirmam que os pássaros pousavam nos ombros de Bernardo e os peixes pulavam em suas mãos. O poeta atribui tais fenômenos ao total desapego de Bernardo aos valores materialistas.

O desprendimento de Bernardo é tamanho que Barros enfatiza no poema *No Presente do Livro de Pré-coisas* que “Não sabe se as vestes apodrecem no corpo senão quando elas apodrecem./ É muito apoderado pelo chão esse Bernardo. Seu instinto seu faro animal vão na frente.”¹⁶⁶

Na mesma perspectiva Barros apresenta Catre-Velho, como um ser que é confortável para moscas, um ser imprestável que está em processo de decomposição, contrastando com a perspectiva do moderno, que prega uma constante construção do eu. Ao contrário do sujeito moderno que visa constantemente ao horizonte de expectativas, os personagens da poética de Barros visam aos espaços de experiência.

A celebração das *naturezas* na poética de Barros é o meio pelo qual o poeta chama a atenção para a essa interação do homem com a natureza. Só assim, segundo ele, o ser pode estar pronto a poema.

Nos poemas seguintes podemos observar uma prática comum na poética de Barros que é a verbalização dos substantivos. Ao fazer isso os substantivos ganham dinamismo e corrompem, segundo o autor, o silêncio das palavras:

1.3
As árvores me **começam**.

1.4
Uma violeta me **pensou**. Me encostei no azul de sua tarde.

¹⁶⁵ Curta metragem: *Só dez por cento é mentira*: a desbiografia de Manoel de Barros. Direção de Pedro Cezar. 2010.

¹⁶⁶ BARROS, Manoel de. Livro de Pré-coisas. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.211.

10.4

Os patos **prolongam** meu olhar... Quando passam levando a tarde para longe eu acompanho...(grifos meus)

22.4

Hoje completei 10 anos. Fabriquei um brinquedo com palavras.

Minha mãe gostou. É assim:

*De noite o silêncio estica os lírios.*¹⁶⁷

Dessa maneira, Barros encerra a primeira parte do *Livro sobre Nada*, “Arte de infantizar formigas”, *infantizando* as palavras. Dispondo da mesma liberdade que tem a criança no manuseio da linguagem, o poeta faz com que os elementos estáticos ganhem movimento na poesia, dialogando assim com uma das propostas da tradição modernista, mas sobretudo, representando o que ele considera ser o estágio ideal do homem. Para o autor, a evolução do homem está em se relacionar harmonicamente com o que é considerado, pela sociedade imediatista, desprezível. Aqui, na obra de Barros, representado pela *natureza Pantaneira*, que se torna a legítima representação de abandono, do desprezível.

A segunda parte do *Livro Sobre Nada*, intitulada “Desejar Ser”, começa com uma epígrafe de Padre Antônio Vieira, “O maior apetite do homem é desejar ser. Se os olhos veem com amor o que não é, tem ser.” Vieira é uma das grandes referências da obra de Barros.

No primeiro poema da segunda parte, Barros afirma que é com pedaços dele mesmo que o autor constrói um ser atônito, um ser assombrado, seja de susto seja de admiração. “Com pedaços de mim eu monto um ser atônito.”¹⁶⁸ Fica evidenciado no poema que as construções poéticas de Barros partem de suas experiências pessoais, das vivências que construíram o ser Manoel de Barros e, fundamentalmente, que tais experiências serviram para construir um pasmo, estupefato. Nesse caso é a biografia de Barros que justifica seu discurso. É na perspectiva do olhar desse ser que ele segue as suas construções poéticas.

No segundo poema, Barros expressa bem seu olhar para o que é denominado pela sociedade como defeito humano. Todavia, seu olhar é de deslumbramento, olhar de um ser atônito de admiração pelo *defeito*.

¹⁶⁷ BARROS, Manoel de. Livro Sobre Nada. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.336.

¹⁶⁸ BARROS, Manoel de. Livro Sobre Nada. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.337.

2.

Prefiro as linhas tortas, como Deus. Em menino eu sonhava de ter uma perna mais curta (Só pra poder andar torto). Eu via o velho farmacêutico de tarde, a subir a ladeira do beco, torto e deserto... toc ploc toc ploc. Ele era um destaque.

Se eu tivesse uma perna mais curta, todo mundo haveria de olhar para mim; lá vai o menino torto subindo a ladeira do beco toc ploc toc ploc. Eu seria um destaque. A própria sagração do Eu.¹⁶⁹

Manoel de Barros relata o acontecimento pelo olhar dele ainda criança, um olhar puro, livre de preconceitos, um olhar que visualiza a diferença como “A própria sagração do Eu”, como uma ação do sagrado. Barros constrói uma crítica acerca do que é belo, do que é sagrado e esplêndido.

No poema abaixo o poeta se vangloria por não ter esplendor, por ser referente para ferrugem, ou seja, está em processo de decomposição.

3.

Não é por me gavar

mas eu não tenho esplendor.

Sou referente pra ferrugem

mas do que referente pra fulgor.

Trabalho arduamente para fazer o que é desnecessário.

O que presta não tem confirmação,

o que não presta, tem.

Não serei mais um pobre-diabo que sofre de nobrezas.

Só as coisas rasteiras me celestam.

Eu tenho cacoete pra vadio.

As violetas me imensam.¹⁷⁰

Barros constrói ao longo da sua obra uma crítica ao modo de trabalho, buscando desmistificar o do pantaneiro, denominado de forma geral, como preguiçoso.

Outra questão importante do poema é o desprezo do poeta quanto aos valores capitalistas e seu apreço pelas coisas do chão, “não serei mais um pobre-diabo que sofre de nobrezas. / Só as coisas rasteiras me celestam.” Vale ressaltar, que as atitudes chocantes na obra de Barros constituem seu modo particular de contraposição aos choques da modernidade.

Podemos observar o grande apreço do poeta pelo desprezível à proporção que, o próprio poeta diz escrever num dialeto usado pelos idiotas para compreender o ínfimo. Como já mencionamos acima, Manoel de Barros tem um jeito próprio de escrever, de

¹⁶⁹ BARROS, Manoel de. Livro Sobre Nada. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.337

¹⁷⁰ BARROS, Manoel de. Livro Sobre Nada. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.338

trabalhar com as palavras. Jeito este, muito acentuado pelos seus neologismos, ou pelo *idioleto manoelês arcaico*, como prefere o autor.

4.

Escrevo o idioleto manoelês 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: uma desviação ortográfica para o arcaico. Estômago por estômago. Celeusma por celeuma. Seja este um gosto que vem de detrás. Das minhas memórias fósseis. Ouvir estômago produz uma ressonância atávica dentro de mim. Coisa que sonha de retravés.

Grande parte das palavras *arcaicas* na poética de Barros advém de suas memórias do tempo em que viveu no Pantanal e conviveu com as pessoas desse lugar. Palavras como *Estômago* são achados para Barros, uma vez, que sua poética é toda construída a partir de apropriações. Ele enxerga poesia em tudo no Pantanal, seja na linguagem, no modo de vida seja no ambiente. Como diz o poeta “Ele sabia que as coisas inúteis e os homens inúteis/ se guardam no abandono./ Os homens no seu próprio abandono./ E as coisas inúteis ficam para a poesia,”¹⁷¹

As palavras ditas de uma forma peculiar pelos pantaneiros tornam-se poemas para Barros e são ressignificadas pelo poeta à medida que a elas são atribuídos novos sentidos. Todavia, Barros ressalta que as palavras em sua poética não têm intenção de significar, pois para Barros “significar limita a imaginação” e o “homem não se transfigura senão pelas palavras.”¹⁷² Dessa forma, fica evidenciado que é por meio do criancamento das palavras que o poeta se transfigura.

Como afirma Célia Silva¹⁷³ em seu estudo sobre Manoel de Barros, é por trás dessa aparente falta de lógica, comum na linguagem infantil, que se esconde uma profunda consciência da criação poética.

¹⁷¹ BARROS, Manoel de. Menino do Mato. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.465

¹⁷² Ibidem.p.465

¹⁷³ SILVA, Célia Sebastiana. Manoel de Barros: lírica, invenção e consciência criadora. In: *Revista Fronteira*. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/revistafrenteiraz/download/pdf/mbarros.pdf> acessado em:12/02/2012.

Tais primórdios são santificados por Barros, como podemos perceber no poema abaixo:

6.
Carrego meus primórdios num andor.
Minha voz tem um vício de fontes.
Eu queria avançar para o começo.
Chegar ao criancamento das palavras.
Lá onde elas ainda urinam na perna.
Antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos.
Quando a criança garatuja o verbo para falar o que não tem.
Pegar no estame do som.
Ser a voz de um lagarto escurecido.
Abrir um descortínio para o arcano.¹⁷⁴

O poeta do chão, como é usualmente conhecido, explora as falas de crianças como porta-vozes para se chegar ao mundo lúdico da poesia. Lá onde é inteiramente permitido fazer brinquedo com a palavra e utilizá-la “como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e devolvê-la ao seu sentido original” e para “restituir a virgindade a certas palavras ou expressões,” conforme declara Manoel de Barros em “Gramática expositiva do chão”.¹⁷⁵

A fragmentação da linguagem na poética de Barros contrasta com o mundo fragmentado pela modernidade. Enfocando o inconexo:

7.
Sei que fazer o inconexo aclara as loucuras.
Sou formado em desencontros.
A sensatez me absurda.
Os delírios verbais me terapeutam.
Posso dar alegria ao esgoto (palavra aceita tudo).
(E sei de Baudelaire que passou muitos meses tenso porque não encontrava um título para os seus poemas. Um título que harmonizasse os seus conflitos. Até que apareceu *Flores do mal*. A beleza e a dor. Essa antítese o acalmou.)

As antíteses congraçam.¹⁷⁶

¹⁷⁴ BARROS, Manoel de. Livro Sobre Nada. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.339

¹⁷⁵ BARROS, Menoel de. Gramática expositiva do chão. *Poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. P.310

¹⁷⁶ BARROS, Manoel de. Livro Sobre Nada. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.340

O poeta francês Charles Baudelaire, citado no poema acima, é uma das referências de Manoel de Barros. Baudelaire via na imensidão das grandes cidades a efemeridade que caracterizou sua época.

Na poesia de Baudelaire são simultâneos a decepção com o desenvolvimento tecnológico, o impacto da vivência nas metrópoles e a derrota da Revolução. A vida parecia perder o sentido, para o poeta francês, já não era tão simples descobrir a justa proporção entre os produtos. Charles Baudelaire tentara resgatar os objetos e as pessoas perdidas no caos da grande cidade. O poeta experimentou a angústia da desordem e a ânsia de sentido. Tal vertigem o arrastou ao seu fáustico destino. A audácia daquele que, atirando sobre os relógios, queria fazer parar o tempo da história, não pôde se sustentar por muito tempo como projeto filosófico e estético.

Segundo Marcos Menezes¹⁷⁷, Baudelaire tinha uma percepção instintiva da interdependência existente entre o indivíduo e o ambiente moderno. Para Menezes, Baudelaire rompe com o dualismo “entre o espírito e a matéria” ao conferir às suas visões riqueza e profundidade ausentes aos nossos contemporâneos. Não separa “modernismo” e “modernização”, diferenciando, assim, espírito puro (imperativos artísticos e intelectuais autônomos) do processo material (políticos, econômicos, sociais).

Baudelaire, assim como Barros, vê a modernidade como fragmentadora da sociedade. Daí a necessidade de ambos em chamar a atenção para o lixo da sociedade moderna, para o desprezível. Por isso as antíteses são tão caras nos poemas de Barros, pois é por meio delas que o poeta faz a suas críticas, buscando contrapor questões como a utilização do tempo, tão consolidadas na modernidade. Como podemos observar no poema abaixo:

8.
Nasci para administrar o à toa
o em vão
o inútil.

¹⁷⁷Cf: MENEZES, Marcos Antonio, *Um Flâneur Perdido na Metrópole do Século XIX: História e Literatura em Baudelaire*. Tese de doutorados no Curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba 2004.

MENEZES, Marcos Antonio. O poeta baudelaire e suas máscaras: boêmio, dândi, flâneur. In. *Revista fato&versões* / n.1 v.1 / p. 64-81 / 2009.

BERMAN, Marshall, Baudelaire: o modernismo nas ruas. In. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.158-203.

Pertenço de fazer imagens.
Opero por semelhanças.
Retiro semelhanças de pessoas com árvores
de pessoas com rãs
de pessoas com pedras
etc etc.
Retiro semelhanças de árvores comigo.
Não tenho habilidade pra clarezas.
Preciso de obter sabedoria vegetal.
(Sabedoria vegetal é receber com naturalidade uma rã no talo.)
E quando esteja apropriado para pedra, terei também sabedoria mineral.¹⁷⁸

Outra constante que podemos perceber ao longo da poética de Manoel de Barros é sua crítica ao conhecimento científico, apontando suas contradições e questionando sua noção de saber, o modo de classificar e de calcular da ciência. Criticando inclusive o acúmulo de muita informação, tão valorizado pela modernidade. Questões que podemos analisar no poema abaixo:

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

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

Os sabiás divinam.¹⁷⁹

E segue criticando a importância dada à tecnologia, contrapondo valores que buscam chamar a atenção para as pequenas coisas que são esquecidas ou deixadas de lado pela História. Buscando desconstruir a importância dada aos eventos poderosos que, predominantemente, dominaram ao longo da História.

10.
Mosca dependurada na beira de um ralo –
Acho mais importante do que uma joia pendente.

¹⁷⁸ BARROS, Manoel de. Livro Sobre Nada. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.340

¹⁷⁹ Ibidem.p.341

Os pequenos invólucros para múmias de passarinhos que os antigos egípcios faziam
Acho mais importante do que o sarcófago de Tutancâmon.

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

As coisas que não têm dimensões são muito importantes.
Assim, o pássaro tu-you-you é mais importantes por seus pronomes do que por seu tamanho de crescer.

É no ínfimo que eu vejo a exuberância.¹⁸⁰

No poema acima Barros questiona o lugar que a tecnologia ocupa na sociedade moderna. Uma vez que, partindo das análises de Marshall Berman¹⁸¹, o turbilhão da vida moderna tem sido alimentado por muitas fontes, entre elas as grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; descomunal explosão demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu cotidiano, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas; rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano; sistemas de comunicação em massa, dinâmicos em seu desenvolvimento, que embrulham e amarram, no mesmo pacote, os mais poderosos, burocraticamente estruturados e geridos, que lutam com obstinação para expandir seu poder; movimentos sociais de massa e de nações, desafiando seus governantes políticos ou econômicos, lutando por obter algum controle sobre suas vidas; enfim, dirigindo e manipulando todas as pessoas e instituições, um mercado capitalista mundial, drasticamente flutuante, em permanente expansão.

Para Berman, no século XX, os processos sociais que dão vida a esse turbilhão, mantendo-o num perpétuo estado de vir a ser, vêm a chamar-se “modernização”, esta que desperta em Barros a necessidade de se refletir sobre o ritmo de vida nessa nova sociedade. Nessa perspectiva, a crítica de Barros está fundamentalmente direcionada à

¹⁸⁰ BARROS, Manoel de. Livro Sobre Nada. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.341

¹⁸¹ BERMAN, Marshall, Baudelaire: o modernismo nas ruas. In. _____ *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

indignação do poeta com o processo de modernização que visa a uma sociedade industrializada a qualquer preço.

No poema abaixo o poeta declara seu apego pelo imprestável:

11.

Prefiro as máquinas que servem para não funcionar:
quando cheias de areia de formigas 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.)¹⁸²

Todavia, com a modernidade, ao romper com a rigidez religiosa e social que existiu na Idade Média, o homem viu-se diante da própria sorte, com um profundo sentimento de desligamento; a sua individualidade provocou a sensação de unidade e, por isso mesmo, de separação do meio. Para sentir-se “religado”, Barros, usualmente, procurou uma espécie de segurança por meio de vínculos com o mundo que lhe destruíram a liberdade e a integridade do eu individual. Em parte, as grandes catástrofes do mundo moderno e os nacionalismos se devem a isso, pois o sujeito precisava sentir-se ligado ao meio, mesmo que apenas moralmente, por uma causa que fosse, ou, ao menos, parecesse, maior que ele e, portanto, o engrandecesse. Tudo que guarda em si a essência do abandono e do imprestável torna-se objeto da obra de Manoel de Barros. O poeta faz uma relação desses objetos com o divino pois, para ele sua proximidade com os marginalizados o religam com Deus.

No poema abaixo. Barros traz uma análise de uma exposição da XXIII Bienal de Artes Plásticas de São Paulo de 1994. A exposição era de um prego enterrado em uma parede 3 x 4, o qual era datado do século XIII.

12.

¹⁸² BARROS, Manoel de. Livro Sobre Nada. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.342

Vi um prego do Século XIII, enterrado até o meio numa parede de 3 x 4, 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 do XII?
Era um prego sozinho e indiscutível.
Podia ser um anúncio de solidão.
Prego é uma coisa indiscutível.¹⁸³

Barros começa sua análise questionando a veracidade da data do objeto e conclui que poderia apenas ser um anúncio de solidão. Todavia, o poema nos faz refletir sobre como a forma que nós olhamos para um objeto é determinante para legitimar a importância dada a ele. Se o prego fosse apenas um prego qualquer enferrujado, a importância dada seria a mesma? Certamente não, pois nesse caso o envelhecimento, o desuso, todo o processo de apodrecimento adquiridos pelo tempo do prego o valorizam, mesmo que esse tempo seja questionável. O lugar onde ele está o legitima como uma raridade e o torna importante.

No próximo poema, Manoel de Barros assume seu legado com as coisas rasteiras, com as coisas do chão:

13.
Venho de nobres que empobreceram.
Restou-me por fortuna a soberbia.
Com esta doença de grandezas:
Hei de monumentar os insetos!
(Cristo monumentou a Humanidade quando beijou os pés dos seus discípulos.
São Francisco monumentou as aves.
Vieira, os peixes.
Shakespeare, o Amor, A Dúvida, os tolos.
Charles Chaplin monumentou os vagabundos.)
Com esta mania de grandeza:
Hei de monumentar as podres coisas do chão mijadas de orvalho.¹⁸⁴

É comum encontrarmos na poesia de Barros, além da utilização do inútil, referências a pintores, atores, escritores, que também construíram suas críticas à modernidade, para referenciar a sua própria crítica. Como, por exemplo, o poema acima e o poema 5. que se segue:

¹⁸³ BARROS, Manoel de. Livro Sobre Nada. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.342

¹⁸⁴ Ibidem.p.343

5.
Sou um sujeito cheio de recantos.
Os desvãos me constam.
Tem hora leio avencas.
Tem hora, Proust.
Ouço aves e beethovens.
Gosto de Bola-sete e Charles Chapin.

O dia vai morrer aberto em mim.¹⁸⁵

No que diz respeito à referência a Beethoven, vale ressaltar, que nenhum outro compositor ocupa uma posição tão central na história da música quanto Beethoven. Ele resume o ápice da tradição e dos ideais clássicos, ao mesmo tempo em que representa sua ruptura, ao apontar em direção a um novo conceito musical que seria seguido e desenvolvido por compositores das mais variadas correntes. No século XX a obra de Beethoven obtém um alcance universal.

A temática trabalhada por Beethoven em sua fase tardia levou certo tempo para ser assinalada e compreendida. Segundo Erika Ribeiro¹⁸⁶, isso se explica pelo fato de a música desse período ter se originado muito mais intimamente do que sob influência do ambiente musical da época, provavelmente devido à surdez que o afetou. A música da fase tardia de Beethoven é considerada complexa por abarcar as principais técnicas composicionais existentes até então. Nessa fase o compositor experimenta maior liberdade formal, concebendo a música desse período com uma avançada linguagem harmônica que se afastava cada vez mais dos moldes clássicos, mais do que em seus trabalhos anteriores. Ribeiro afirma que, nas últimas sonatas, o compositor estava certamente menos preocupado com o que fosse “confortável” de se executar ao piano.

Quanto ao que se refere a Charles Chaplin, partimos da análise de seu personagem, que sem dúvida é mais peculiar, Carlitos. Concebido, logo no início de sua carreira, para ser uma figura cômica que Chaplin pudesse interpretar, suas roupas foram escolhidas para provocar estranheza. Porém, havia algo contraditoriamente imperfeito e incompleto: suas roupas e sapatos velhos, a posição de pés, que é igualmente usada pelos bailarinos, a calça larga e paletó apertado, além da bengala inútil e do bigodinho pitoresco, construíram um vagabundo pouco comum.

¹⁸⁵ BARROS, Manoel de. Livro Sobre Nada. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.339

¹⁸⁶ RIBEIRO, Erika Maria. *Aspectos interpretativos da sonata op. 110 de Beethoven*. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo SP. 2009

Na verdade, esses recursos forjaram um atributo de nobreza ao Carlitos/vagabundo. Era uma sátira do chamado “herói burguês” vitoriano e propunha o desafio de um sujeito sem nome, raízes, títulos ou posses de misturar-se a uma sociedade composta de valores que lhe eram estranhos, ou, até mesmo, incompatíveis. Desajustadamente vestido com a mesma indumentária comum aos respeitáveis, Carlitos/vagabundo, diante da conjuntura temporal em que foi criado, tornou-se uma representação da angústia predominante naquele tempo e provocou a empatia geral daqueles que puderam vê-lo em ação no cinema.

Everton Luis Sanches¹⁸⁷, afirma que Carlitos simbolizou a angústia do homem moderno, que foi denunciada por Chaplin, entretanto, por meio do cinema. Para Sanches, Chaplin conseguiu fazer do seu personagem um amontoado de indagações e contradições, tanto sociais quanto existenciais, de maneira a alcançar o que talvez apenas Shakespeare tenha podido.

Portanto, podemos perceber o quanto tais referenciais nos dizem sobre o valor dos defeitos e a angústia do homem moderno, questões estas tão explanadas por Manoel de Barros. Beethoven, por se libertar do formal e não se preocupar em compor algo confortável e, sobretudo, por ter composto suas melhores sonatas quando já não estava mais em suas faculdades normais de audição. O artista rompe com sua classificação de ser apenas músico clássico e contradiz a lógica popular de que um compositor surdo não seria capaz de compor com a mesma qualidade de um com perfeita audição. Como diz Barros “O artista é um erro da natureza. Beethoven foi um erro perfeito”. E Chaplin faz, através de seu personagem Carlito, uma crítica às contradições sociais e existências do homem moderno, retomando questões que só tinham sido discutidas antes por Shakespeare.

Antecedendo o título da próxima parte do livro “O livro sobre nada”, todo trabalhado em frases, Barros afirma, no poema abaixo, que perder o nada é um empobrecimento apodrecido.

14.

O que não sei fazer desmancho em frases.

Eu fiz o nada aparecer.

¹⁸⁷ SANCHES, Everton Luiz. *Charles Chaplin: confrontos e intersecções com seu tempo*. Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista–UNESP/Franca SP. 2003

(Represente que o homem é um poço escuro.
Aqui de cima não se vê nada.
Mas quando se chega ao fundo do poço já se pode ver o
nada.)

Perder o nada é um empobrecimento.¹⁸⁸

A terceira parte do “Livro Sobre Nada” é intitulada “O Livro sobre Nada”, como que um ensaio do livro dentro do próprio livro. Toda construída com frases, essa parte do “Livro Sobre Nada” retoma temas como a religião e a essência do *nada*: “Ateu é uma pessoa capaz de provar cientificamente que não é nada. Só se compara aos santos. Os santos querem ser os vermes de Deus”¹⁸⁹ e temas como os da limitações da sociedade *sensata*: “È mais fácil fazer da tolice um regalo do que da sensatez”. Contudo, o que mais se destaca nessa parte são as referências que Barros faz a sua obra e a si mesmo.

Manoel de Barros fala sobre a função de sua poesia seja a simples função de inventar, de brincar com o real, como na frase: “Tudo que não invento é falso” seja na frase a seguir: “Há muitas maneiras sérias de não dizer nada, mas só a poesia é verdadeira” na qual Barros ressalta seu compromisso em transcrever o nada, de escrever um verso sem intenção de informar ou nomear: “Melhor que nomear é aludir. Verso não precisa dar noção” ou na frase: “Sempre que desejo contar alguma coisa, não faço nada; mas quando não desejo contar nada, faço poesia.” Tais frases reforçam o comprometimento de Barros em trazer para a sua poesia o ínfimo e o banal como objetos de sua crítica à modernidade.

Barros ressalta sua preocupação em usar sua poesia para criticar a lógica: “O que sustenta a encantação de um verso (Além do ritmo) é o ilogismo”. Todas as questões citadas nessa parte já apareceram anteriormente, mas aqui aparecem com uma justificativa de Barros sobre sua escrita, sobre seu estilo como na frase: “Estilo é um modelo anormal de expressão: é estigma”.

A forma com que Barros trabalha com o conceito de verdade, buscando sempre contrapor, por meio de suas antíteses, a ideia de verdade absoluta, é levantada nas frases: “Há histórias tão verdadeiras que às vezes parece que são inventadas”/ “Melhor para chegar a nada é descobrir a verdade”. Assim como a forma com que ele trabalha com as palavras, a dimensão que a palavra adquire em sua poética também é questão revista nessa parte, como podemos observar nas frases: “Uma palavra abriu o roupão

¹⁸⁸ BARROS, Manoel de. Livro Sobre Nada. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.343.

¹⁸⁹ Ibidem.p.345

pra mim. Ela deseja que eu a seja”. Para o poeta, a palavra busca ser fecundada por quem a pronuncia. Nessa perspectiva Barros afirma: “Não gosto da palavra acostuada”. Manoel de Barros afirma não aceitar a palavra acostuada, o poeta está sempre dando as palavras nova função, desarrumando-as para atribuir a elas um novo sentido, como diz nas frases: “A terapia literária consiste em desarrumar a linguagem a ponto que ela expresse nossos mais profundos desejos” / “Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria”.

Podemos concluir que Manoel de Barros faz poesia com a sensibilidade, com o corpo e confessa: “Nunca escrevi uma palavra que não tenha roçado no meu corpo”¹⁹⁰. Barros acredita que para alcançar o significado poético, é preciso vivenciar. Para isso, o poeta resgata a infância, não como cenário, mas sim como experiência vivida e constrói as suas ressignificações do mundo e do ser humano.

Em entrevista concedida para a realização do filme *Só Dez Por Cento É Mentira*, Barros faz uma declaração sobre a sua poesia:

Poesia é uma coisa que a gente não descreve, a gente descobre. A gente acha. Eu sou procurado pelas palavras. Não tenho inspiração. Não sei o que é isso. Só conheço de nome. Eu então acho que eu sou excitado por uma palavra. As palavras se apaixonam por mim. As amigas que elas têm pelo mundo se encontram pelo cheiro para desabrochar num poema e desabrocha em mim.¹⁹¹

Na perspectiva de Manoel de Barros, ele é criado pelas frases e um ser composto de palavras; entre ambos há uma relação de interdependência. Manoel concebe um relacionamento entre ele e as palavras, e esse relacionamento transforma-o em um ser encantador de palavras e, ao mesmo tempo, fica encantado por elas.

Manoel de Barros é um ser feito de conflitos e evidencia isso em toda a sua obra como nas frases: “Melhor jeito que achei para me conhecer foi fazendo o contrário. / Sou muito preparado de conflitos”. Os conflitos marcam a obra de Barros, pois foram eles que despertaram seu olhar para o desprezível, fazendo com que o poeta tivesse que se conhecer ou, como prefere Barros, se desconhecer. No Livro das ignorâncias o poeta

¹⁹⁰ BARROS apud: ROSA, Maria da Glória Sá, MENEGAZZO, Maria Adélia, RODRIGUES, Idara N. Duncan. *Memória da arte de Mato Grosso do Sul: histórias de vida*. Campo Grande, MS: UFMS/CECITEC, 1992. p.59

¹⁹¹ Depoimento de Manoel de Barros no Documentário *SÓ DEZ por cento é mentira* direção de Pedro Cezar, 2008.

diz: “Me procurei a vida inteira e não me achei – pelo que fui salvo. / Descobri que todos os caminhos levam à ignorância.”¹⁹²

Barros segue representando seus conflitos, e suas contradições através de suas antíteses: “O meu amanhecer vai ser de noite” / “Meu avesso é mais visível do que um poste”. Trabalha ainda questões como a construção do seu saber de suas certezas: “Para ter mais certezas tenho que me saber de imperfeições”. Além de frases como: “A inércia é meu ato principal” / “Não saio de dentro de mim nem pra pescar” / “Por pudor sou impuro” / “O branco me corrompe” / “A minha diferença é sempre menos”, que indiciam as angústias que perpassam pelo interior desse poeta.¹⁹³

Nessa conjuntura podemos concluir que Manoel de Barros compõe uma poesia que proporciona o (des)concerto e a (des)ordem da estética surrealista, tornando possível dizer o indizível. E a maneira que o poeta encontrou foi mediada pela construção da imagem, em que é possível aproximar os opostos. Segundo Octavio Paz, a união dos contrários só se viabiliza pelos jogos de palavras: “A imagem diz o indizível. (...) Há que retornar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer”.¹⁹⁴

Dialogando com as artes plásticas, Barros elege, ao longo de toda a sua obra, alguns pintores que mais se aproximam de sua poética: Marc Chagall, Arthur Bispo do Rosário, Vincent Van Gogh, Pablo Picasso, Juan Miró, Paul Klee e Amadeo Modigliani. A influência desses artistas referencia a construção do projeto estético e político de Manoel de Barros.

Ao citar a arte em seus versos, Barros alinha seu pensamento ao de Antoine Compagnon: “escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação”.¹⁹⁵ Dessa forma, a fala de Barros é habitada por outras vozes, à medida que ele faz suas referências, seu discurso é composto por outros discursos.

¹⁹² BARROS, Manoel de. Livro das Ignorâncias. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.324

¹⁹³ Todas as frases citadas na análise da terceira parte encontram-se em: BARROS, Manoel de. Livro Sobre Nada. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.345 – 348.

¹⁹⁴ PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1990. p. 44.

¹⁹⁵ COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. p. 31.

Nessa perspectiva a quarta parte do “Livro Sobre Nada” intitulada *Os outros: O melhor de mim sou eles*, é o momento em que Manoel de Barros reúne pessoas que marcaram e representaram seus ideais ao longo de suas obras, como por exemplo a figura do Andarilho, de Mário-pega-sapo, de Arthur Bispo do Rosário, de Antônio Ninguém, entre outras, como a do Artista Plástico Rômulo Quiroga. Figuras estas que legitimam o discurso do poeta.

Segundo Wanêssa Cristina Vieira Cruz¹⁹⁶, os artistas citados nos poemas podem ser aproximados de Manoel de Barros com base nas seguintes características: o onírico em Chagall e Miró, a cor em Van Gogh, o resto em Arthur Bispo do Rosário, a matéria em Rodin, o traço em Picasso, Modigliani e Klee.

Logo no início da quarta parte, Manoel de Barros faz uma nota explicativa que diz muito de suas referências artísticas:

Nota: Um tempo antes de conhecer Picasso, eu tinha visto na aldeia boliviana de Chiquitos, perto de Corumbá, uma pintura meio primitiva de Rômulo Quiroga. Era um artista iluminado e um ser obscuro. Ele mesmo inventava as suas tintas. Trazia dos cerrados: seiva de casca de angico (era o seu vermelho); caldos de lagartas (era o verde); polpa de jatobá maduro (era o seu amarelo). Usava poças de piranhas derretidas para dar liga aos seus pigmentos. Pintava sobre sacos de aniagem. Mostrou-me um ancião de cara verde que havia pintado. Eu disse: mas verde não é a cor da esperança? Como pode estar em rosto de ancião? A minha cor é psíquica – ele disse. E as formas incorporantes. Lembrei que Picasso depois de ver formas bisônticas na África, rompeu com as formas naturais, com os efeitos de luz natural, com os conceitos de espaço e de perspectiva, etc etc. E depois quebrou planos, ao de Braque, propôs a simultaneidade das visões, a cor psíquica e as formas incorporantes. Agora penso em Rômulo Quiroga. Ele foi apenas e só uma paz na terra. Mas eu vi latejar rudemente nos seus traços milagres de Klee. Salvo não seja.¹⁹⁷

Contemplando a obra *Les Demoiselles d'Avignon* (Picasso), podemos perceber a leitura que Manoel de Barros faz da tela, em suas referências ao tema abordado por Picasso.

¹⁹⁶ CRUZ, Wanêssa Cristina Vieira. *Iluminuras: A Imaginação Criadora Em Manoel De Barros*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte. 2009

¹⁹⁷ BARROS, Manoel de. Livro Sobre Nada. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.349



FIGURA 1- *Les Femmes d'Alger* - Pablo Picasso, 1907 — Óleo sobre tela: 243,9 x 233,7 cm. Nova Iorque (N.Y), Museu de Arte Moderna (MoMA)

Wanêssa Cristina Vieira Cruz¹⁹⁸ acredita que essa é uma obra audaciosa e perturbadora apresentada em 1907, que deixa a todos perplexos.

Enquanto esteve trabalhando suas *demoiselles*, Picasso entrou em contato com a escultura africana, fato que, segundo Nikos Stangos,¹⁹⁹ marcou essa obra. O rosto como máscara da *demoiselle* na extrema esquerda e, sobretudo, os rostos violentamente distorcidos e retalhados das duas figuras da direita são testemunhos claros do impacto que essa escultura exerceu sobre ele.

A despeito de sua repulsa inicial, posteriormente, pelas inovações estilísticas, essa obra introduz uma inovação no mundo da arte, criando novos cânones de beleza estética e um tratamento inédito do espaço. Maria Adélia Menegazzo ressalta que, ao recusarem a perspectiva linear com ponto de fuga fixo, os cubistas procuraram concentrar seu

¹⁹⁸ CRUZ, Wanêssa Cristina Vieira. *Iluminuras: A Imaginação Criadora Em Manoel De Barros* Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte. 2009.p.81.

¹⁹⁹ STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.p.39

interesse no objeto e sua posição no espaço, atribuindo a cada plano, uma nítida função estrutural dinâmica.²⁰⁰

Para Giulio Carlo Argan, a ideia da apresentação simultânea de diversas visões de um objeto é latente, resultando num trabalho obcecado de desenhos reduzidos cada vez mais ao essencial. Essa obra reflete o novo enfoque da representação de volumes tridimensionais numa superfície bidimensional. É aí que reside sua originalidade – nos planos quebrados e na simultaneidade das visões:

Nas cabeças das três figuras na metade esquerda da composição, as intenções de Picasso são enunciadas de um modo cru, esquemático: as cabeças das duas figuras centrais são vistas frontalmente e, no entanto, têm narizes de perfil, ao passo que a cabeça vista de perfil tem um olho colocado de frente. Mas, na figura agachada à direita, a parte mais importante do quadro — e a última a ser pintada —, essa espécie de síntese ótica é aplicada mais imaginativamente a toda a figura.²⁰¹

O rompimento com a perspectiva tradicional resultaria mais tarde no que os críticos chamariam de visão simultânea, a fusão de várias vistas de uma figura ou objeto numa única imagem.

Argan conclui que a tensão entre as zonas lisas de cor e as linhas angulosas que criam a ideia de volume em *Les Femmes d'Alger*, de Picasso, mostra a hierarquia que faz a cor submeter-se à forma. A cor é abandonada em favor de uma paleta quase monocromática: no caso de Picasso, porque a cor lhe parecia secundária em relação às propriedades esculturais de seus objetos. Nesse sentido, “a decomposição cubista visava a um conhecimento mais preciso e exaustivo do dado objetivo, e a uma construção mais correta do espaço”.²⁰²

Quanto às referências a Paul Klee, podemos perceber que o desenho, em Klee, é uma de suas atividades e constitui um instrumento de manifestação emotiva e fantasiosa. Segundo Argan, “Klee também se interessava pelas atividades gráficas das crianças: elas se lhe afiguram como os primeiros atos de um pensamento que procede por imagens, e não tanto por conceitos.”²⁰³ Do desenho, Klee passa às aquarelas, com as quais irá elaborar sua teoria da cor e da luz: “a cor, para ele, terá um significado mais

²⁰⁰ MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande: CECITEC/UFMS, 1991. p. 82

²⁰¹ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 476.

²⁰² *Ibidem*. p.476.

²⁰³ *Ibidem*. p. 447.

mágico do que simbólico, será quase um meio alquímico com que virá a manifestar sua sensibilização cromática.”²⁰⁴

A função da livre fantasia em Klee e em Barros será a de criar imagens, dentro da aquarela e da poesia, que não se limitam às margens impostas pela lógica racional e, sim, procuram ultrapassá-las, originando um universo novo em linguagem renovada, uma linguagem que busca no primitivo seu objeto para criar.

É por enxergar todas essas questões que Manoel de Barros se impressiona com a arte de Rômulo Quiroga, pois o poeta declara em poesia que aprendeu com Quiroga que “a força de um artista vem de suas derrotas”. Barros escreve um poema só com as lições que aprendeu com o pintor boliviano:

AS LIÇÕES DE R.Q.

Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):
A expressão reta não sonha.
Não use o traço acostumado.
A força de um artista vem das suas derrotas.
Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro.
Arte não tem pensa:
O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo.
Isto seja:
Deus deu a forma. Os artistas desformam.
É preciso desformar o mundo:
Tirar da natureza as naturalidades.
Fazer cavalo verde, por exemplo.
Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.

Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por aí a desformar.

Até já inventei mulher de 7 peitos para fazer vaginação comigo.²⁰⁵

Com Quiroga, Barros aprende que é preciso deformar o mundo, tirar da natureza as naturalidades como em Marc Chagall.

Marc Chagall é um artista que não tem qualquer reserva em expor suas imagens oníricas. Segundo Argan, Chagall “mantém-se mais próximo ao plano da experiência sensorial, que para ele é imediatamente contínuo ao plano da psique.”²⁰⁶ A estrutura ilógica de suas telas adapta-se adequadamente ao mundo fabuloso, onírico, “subvertida

²⁰⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 668.

²⁰⁵ BARROS, Manoel de. Livro *Sobre Nada*. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.350

²⁰⁶ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 437

a sucessão ordenada, racional, dos planos, não surpreende que tudo caminhe ao contrário, como nos sonhos.”²⁰⁷ O ponto em comum entre Chagall e o Surrealismo é a exaltação do sonho, do inconsciente, do ilógico.

Para Chagall, assim como para Barros, de nada valem as leis do mundo físico. Não há mais barreiras entre os diversos reinos da natureza e as diferentes fases do tempo. Como no pensamento surreal, as coisas que normalmente são alheias entre si tornam-se interligadas. O presente não é só o “agora”, é também a lembrança do passado. A verdade é subjetiva. Por isso, a arte de Chagall representa a autobiografia íntima do pintor. Quando o artista chegou a Paris, já trazia consigo essa perspectiva poética e ilógica do inconsciente e da intuição, radicalmente oposta à reflexão racional.

Essa é a sua revolução: substituir a ilustração do mundo percebido pelos sentidos, ou seja, “o mundo normal, real, objetivo”, pela ilustração da presença do “irreal” que existe nesse mundo. Chagall nos mostra até que ponto o elemento surreal permeia os dados mais concretos de nossa vivência diária. Daí, também, o desaparecimento dos limites entre o ontem e o hoje. O tempo pertence ao objetivo. Em nosso subconsciente, em nossas dimensões mais interiores, passado e presente coexistem e se fundem.

Ora, se o pintor se liberta da necessidade de reproduzir o mundo sensível, é natural que igualmente use a cor com inteira liberdade, fazendo com que ela assuma função puramente simbólica. “Os tons de Chagall não contêm a luz física, mas sim iluminação psicológica”, no dizer de Argan.

Quanto aos temas das pinturas de Chagall, muito se assemelham aos das poesias de Barros. Nesses anos de formação, a evocação da infância, o amor, a paisagem russa e o calor da intimidade na casa paterna ocupam preponderantemente os pincéis do artista. Até mesmo suas recordações de infância tornam-se mais líricas, como se passassem da memória para a tela através de um filtro de delicada sensibilidade.

Dedica-se, ainda, à ilustração de obras literárias de Gogol a *La Fontaine* e à Bíblia. Uma luz extraordinária banha as figuras rústicas de Vitebsk. Chagall se aproxima da Bíblia com uma interpretação única e ilustra o Pentateuco com retratos contendo ciclos de encontros históricos entre o homem e Deus. Em suas representações simbólicas na Bíblia, para sugerir a presença de Deus, veem-se Círculos de Luz, o arco-íris, as mãos de Deus e, frequentemente, seus mensageiros, os anjos. Na Bíblia de

²⁰⁷ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 437

Chagall o sobrenatural e o natural coexistem e se comunicam claramente através de expressivos olhares, gestos e poses.

Herbert Read comunga em pensamento semelhante quando afirma que é “função da arte transtornar os planos: arrancar as coisas da segurança de sua existência normal, e colocá-las onde nunca estiveram antes, exceto em sonhos.”²⁰⁸

Para Argan, parece ser essa a situação que Chagall quer determinar: “o que se pede à fábula é que seja inacreditável.”²⁰⁹ Caracterizando o fabuloso, o sonho e a espacialidade mística, Chagall adota o voo como seu motivo principal. O ilógico de suas construções plásticas encontra ressonância no tom onírico que Manoel de Barros emprega em seus versos.

Nos próximos poemas é possível observar outras referências de Barros. Referências de figuras que representam para o poeta a sociedade marginalizada. O poema abaixo é sobre um homem que pegava sapos para revisar as suas entranhas na tentativa de ler o seu futuro:

MÁRIO REVISITADO

Mário-pega-sapo, de noite, abria em casa todos os sapos que pegava durante o dia em banhados, nos barrancos, nos monturos, nos porões, nos terrenos baldios, debaixo de caixas d'água.

Abria um por um de canivete os sapos para ler nas entranhas deles o seu futuro (do Mário).

Eu pensava que aquele Mário-pega-sapo fosse um descendente dos arúspices (sacerdotes romanos que adivinhavam o futuro remexendo no altar as entranhas de seus inimigos).

Em todos os velórios da cidade Mário se compungia como se fosse o dono do defunto. Seria uma transferência?

Tentei descobrir na lama de Mário alguma coisa mais profunda do que não saber nada sobre as coisas profundas.

Consegui não descobrir.²¹⁰

As práticas anormais, que beiram a loucura, inspiram o poeta, despertam nele o gosto pelo desprezível. Sua curiosidade em não saber nada sobre as coisas profundas.

No poema anterior, podemos observar a presença do ilógico em Manoel de Barros quando ele fala de seu Antônio Ninguém, pessoa que ele conheceu através do poeta brasiguaió²¹¹ Douglas Diegues:

²⁰⁸ READ, Herbert. *A arte de agora, agora*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. p. 107

²⁰⁹ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 437

²¹⁰ BARROS, Manoel de. Livro Sobre Nada. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.350

ELEGIA DE SEO ANTÔNIO NINGUÉM*

Sou um sujeito desacontecido
rolando borra abaixo como bosta de cobra.
Fui relatado no capítulo da borra.
Em aba de chapéu velho só nasce flor taciturna.
Tudo é noite no meu canto.
(Tinha a voz encostada no escuro. Falava putamente.)
Estou sem eternidades.
Não tenho mais cupidez.
Ando cheio de lodo pelas juntas como os velhos navios naufragados.
Não sirvo mais pra pessoa.
Sou uma ruína concupiscente.
Crescem ortigas sobre meus ombros.
Nascem goteiras por todo canto.
Entram morcegos aranhas gafanhotos na minha alma.
Nos lepramentos dos rebocos dormem baratas torvas.
Falo em alamares.
Meu olhar tem odor de extinção.
Tenho abandonos por dentro e por fora.
Meu desnome é Antônio Ninguém.
Eu pareço com nada parecido.

*Nota: Conheci o Antônio Ninguém através do grande poeta brasiguaiou Douglas Diegues.²¹²

Antônio Ninguém é mais um personagem que representa bem o interior do próprio Manoel de Barros, ou como ele mesmo diz no título dessa quarta parte: “O melhor de mim sou eles”. Antônio Ninguém é a própria representação do nada humano, assim como o filósofo do beco. Ambos exaltam o aniquilamento do homem como virtude.

O *beco* no poema abaixo é ressignificado por Barros e aparece representando o lugar onde o homem pode encontrar sua salvação pelo aniquilamento:

UM FILÓSOFO DO BECO

Bola-Sete é filósofo de beco.
Marimbondo faz casa no seu grenho – ele nem zine.
Eu queria fazer a biografia do orvalho – me disse.
E dos becos também.
É preciso refazer os becos, Senhor!
O beco é uma instituição que une o escuro do homem com a indigência do lugar.

²¹¹ Os brasiguaios ou brasilguaios são [brasileiros](#) (e seus descendentes) estabelecidos em território da República do [Paraguai](#), em áreas fronteiriças com o [Brasil](#), no sudeste do [Paraguai](#).

²¹² BARROS, Manoel de. Livro Sobre Nada. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.351

O beco é um lugar que eleva o homem até o seu melhor aniquilamento.

Um anspeçada, amigo meu, de aspecto moscal, só encontrou a salvação nos becos.

Antoninha-me-leva era Eminência nos becos de Corumbá.

Senhor, quem encherá os bolsos de guimbas, de tampinhas de cerveja, de vidrinhos de guardar moscas – senão os tontos de beco?

E quem levará para casa todos os dias de tarde a mesma solidão – senão os doidos de beco?

(Algum doido de beco me descende?)²¹³

A abordagem sobre a loucura aparece com muita ênfase na obra de Manoel de Barros. Tendo convivido com uma tia por parte de seu pai que era louca, Barros conhece muito bem essa realidade e a traz para a sua obra.

A discriminação, em vários sentidos, esteve intrinsecamente ligada à institucionalização da insanidade em diversos períodos. Em *História da Loucura na idade média clássica*²¹⁴, Michel Foucault mostrou como a Europa do século XVII deu início à prática da internação como forma de isolamento dos indivíduos que a sociedade considerava personagens não absorvidos no cotidiano pela aristocracia burguesa. A medicina só se apropriou da insanidade a partir do século XIX, época em que homens de ciência como Pinal e Esquirol consolidaram a psiquiatria como responsável pelos *alienados*.

A loucura, na obra de Barros aparece ou de forma explícita como no poema anterior ou implícita como no poema seguinte, no qual Barros faz uma referência a Arthur Bispo do Rosário, artista plástico pobre, negro e louco:

A.B. DO R.

Arthur Bispo do Rosário se proclamava Jesus. Sua obra era ardente de restos: estandartes podres, lençóis encardidos, botões cariados, objetos mumificados, fardões de Academia, Miss Brasil, suspensórios de doutores- coisas apropriadas ao abandono. Descobri entre seus objetos um buquê de pedras com flor. Esse Arthur Bispo do Rosário acreditava em nada e em Deus.²¹⁵

²¹³ BARROS, Manoel de. Livro Sobre Nada. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.352

²¹⁴ FOUCAULT, Michel. *A História da Loucura na Idade Clássica*. 1997. 8ª ed. São Paulo: Perspectiva. 2005.

²¹⁵ BARROS, Manoel de. Livro Sobre Nada. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.352

Arthur Bispo do Rosário, figura que se autodetermina Jesus, foi interno da Colônia Juliano Moreira por trinta anos, onde bordou um mundo escrito em silêncio. A partir de restos, das linhas desfiadas dos lençóis e do rude fio de algodão azul, o texto de Bispo é tecido, bordado com agulha e linha azul e se inscreve nos objetos como a letra no papel. Como se bordam palavras? Como se leem palavras bordadas? Segundo o crítico de arte e curador Frederico Morais, “Bispo reuniu objetos esparsos, enigmáticos para nós, que ele colecionava como parte do mundo [...] Ele tentou reproduzir tudo o que conhecia no mundo com o seu bordado de letras.”²¹⁶

Bispo compôs mais de sessenta *assemblages* a partir desse entulho que colecionou nos redutos marginalizados da pobreza, numa prática de ressignificar objetos do cotidiano urbano e que foram considerados, mais tarde, obras de arte. As *assemblages* podem ser vistas como jogos de construção com coisas achadas ao acaso. Elaboradas com os mais variados objetos tornaram-se uma prática artística com alta carga de ambiguidade, ironia e crítica aos próprios sistemas de valores que definiam o que era arte. Na arte contemporânea é uma obra tridimensional, figurativa ou não, que reúne objetos e/ou materiais diversos, não convencionais, para se obter um efeito insólito e romper com as técnicas tradicionais da pintura e da escultura.²¹⁷

A ressignificação do banal em extraordinário é atravessada pelo movimento espontâneo da imaginação. Nas estratégias artísticas ou poéticas de ressignificação ou reencantamento diante das coisas banais, é importante considerar também a relação com a vida, a atenção diante das pequenas coisas e o acaso. Manoel de Barros, em consonância com Arthur Bispo, também se vale dos restos para compor sua poética: “cada coisa sem préstimo tem seu lugar na poesia ou na geral (...) O que é bom para o lixo é bom para a poesia.”²¹⁸ Barros possui estima por tudo que é ordinário. O que a nossa civilização rejeita, o poeta, nos achamentos do chão, vai catando e transformando em matéria de poesia. Considera que “as coisas apropriadas ao abandono o religam a Deus.”²¹⁹

Gravetos, cacos de vidro, fragmentos de ossos, sapatos cobertos de líquenes, pregos enferrujados, latas abandonadas e os homens marginalizados são coisas que o

²¹⁶ QUINET, Antônio. *A teoria clínica da psicose*. São Paulo: Forense Universitária, 1997. p. 226.

²¹⁷ HIDALGO, Luciana. Eletrochoques, pena e pincéis. In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Ano 1 / nº 2 / Agosto de 2005.

²¹⁸ BARROS, *Matéria de poesia*, Rio de Janeiro: Record, 1970. p. 14

²¹⁹ BARROS, *Livro sobre nada*, Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 57.

poeta apanha nas ruínas e nos montes de borra. O que deixa de funcionar, “pode um dia milagrar de flores”²²⁰ como o “buquê de pedras com flor” de Bispo.

A partir de um “coisário”, Arthur Bispo do Rosário e Manoel de Barros estruturaram suas obras. Um “coisário” é um conjunto de objetos e coisas reunidas em qualquer lugar. O termo foi sugerido pelo filósofo Gaston Bachelard em seu livro *A poética do devaneio*. Esse “coisário” consistiria em um local em nós mesmos onde depositaríamos nossas lembranças, vivências e afetos, e que poderíamos frequentemente visitar: “Nossos devaneios de objetos, se profundos, fazem-se na concordância entre os nossos órgãos oníricos e o nosso *coisário*.”²²¹

Reunir coisas implica potencializá-las para novas possibilidades de uso, valor, significado e interpretação. Objetos de convivência, de estimação, descartáveis, coisas da infância, coisas ínfimas, coisas anônimas fazem parte do “coisário de nadezas” barreano que se compõe dessa maneira: “o chão tem gula de meu olho por motivo que meu olho possui um coisário de nadezas”²²², referindo-se a pregos, latas, folhas e ciscos que acumulam debaixo das árvores. Para o poeta, o que perde a função ganha o privilégio do abandono: “catar coisas inúteis garante a soberania do Ser. / Garante a soberania de Ser mais do que Ter.”²²³

Trancado em sua cela, Bispo deu início ao texto tecido e bordado da criação do mundo: *O Manto da Apresentação*, uma espécie de mortalha, uma veste que o identificaria na presença de Deus. O texto bordado é lugar de memória. A agulha que perfura o tecido borda os nomes de todos os eleitos que o acompanhariam na viagem. A história da vida se desloca para o pano. O pano texto é narrativa, mistura poética.

²²⁰ Ibidem. p. 57.

²²¹ BACHELARD, *A poética do devaneio*, São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 160.

²²² BARROS, *O Livro das ignoranças*, Rio de Janeiro: Record, 1993. p. 99.

²²³ BARROS, *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record. 2001 p. 43.



FIGURA 2 - *O Manto da Apresentação*. Arthur Bispo do Rosário – sem data — Tecido, fios e linhas: 18,5 x 141 x 20 cm. Rio de Janeiro (RJ) – Museu Bispo do Rosário.

A matéria-prima para suas criações, Bispo encontrou em seu cotidiano, no agora de sua própria experiência: canecas, pentes, garrafas, latas, ferramentas, talheres, embalagens de produtos descartáveis, papelão, madeira de caixas desmanchadas de feira, cabos de vassouras, botões, restos de tecidos puídos, estatuetas de santos, brinquedos, enfim, tudo o que a sociedade jogou fora, desprezou.

Outra figura que representa muita dessa sociedade marginalizada na obra de Manoel de Barros é o andarilho. O andarilho representa a marginalização, a insignificância e o abandono. Sua casa é o caminho que trilha e o chão em que dorme. Está tão próximo da natureza que “as andorinhas, pelo que sei, consideram os andarilhos como árvores.”²²⁴

Manoel de Barros sugere que devemos conhecer um pouco sobre a fisiologia dos andarilhos para podermos avaliar até onde o isolamento tem o poder de influir sobre ele; conhecer a relação desse homem com as águas, árvores, aves e pedras; saber em quanto tempo ele pode permanecer em suas condições humanas antes de se apoderar do chão e começar a adivinhar:

²²⁴ BARROS, *O fazedor de amanhecer*. Rio de Janeiro: Record. 2001.

O ANDARILHO

Eu já disse quem sou Ele.
Meu desnome é Andaleço.
Andando devagar eu atraso o final do dia.
Caminho por beiras de rios conchosos.
Para as crianças da estrada eu sou o Homem do Saco.
Carrego latas furadas, pregos, papéis usados.
(Ouço harpejos de mim nas latas tortas.)
Não tenho pretensões de conquistar a inglória 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.

*Penso que devemos conhecer algumas poucas cousas sobre a fisiologia dos andarilhos. Avaliar até onde o isolamento tem o poder de influir sobre os seus gestos, sobre a abertura de sua voz, etc. Estudar talvez a relação desse homem com as suas árvores, com as suas chuvas, com as suas pedras. Saber mais ou menos quanto tempo o andarilho pode permanecer em suas condições humanas, antes de se adquirir do chão a modo de um sapo. Antes de se unir às vergôntes como as parasitas. Antes de revestir uma pedra à maneira do limo. Antes mesmo de ser apropriados por relentos como os lagartos. Saber com exatidão quando que um modelo de pássaro se ajustará à sua voz. Saber o momento em que esse homem poderá sofrer de prenúncios. Saber enfim qual o momento em que esse homem começa a adivinhar.²²⁵

Bertha Waldman, em “A poesia ao rés do chão”, avalia que “descentrado o homem de seu papel de dominação sobre os seres da natureza, nivelado à condição de coisa entre coisas, miúdo, ele é submetido a uma ordem que vale para todos os seres”²²⁶. Manoel de Barros revela a decomposição da condição humana. Transfigurado, desumanizado, o homem é refugio que o poeta transforma em arte/poesia. Esse ser se instala num espaço improdutivo, de negatividade, portanto, propício à poesia.

²²⁵ BARROS, Manoel de. Livro Sobre Nada. In _____ *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.353

²²⁶ WALDMAN, Bertha. A poesia ao rés do chão. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p. 16.

As personagens presentes nos livros de Barros nunca estão em família; abandonados, aparecem já deserdados e solitários, habitando lugares em que há decadência, como os becos, “terrenos sitiados pelo abandono, apropriados à indigência. Onde os homens terão a força da indigência”.²²⁷

O homem, na obra de Manoel de Barros, apresenta-se com várias faces: o ser-poeta, Bernardo, Andaleço, Felisdônio, Catre-Velho, Passo-Triste, Pote-Cru, Bola-Sete (filósofo de beco) e Antônio Ninguém - o traste, o bocó, sujeito quase coisa; são seres detentores de “entidade coisal”: A convivência com os personagens dementes permite ao poeta um aprendizado maior em direção ao aprimoramento cada vez mais acurado da invenção em versos, uma ruptura quase completa com a realidade onde os dementes perderam a razão. Na ótica barreana esses personagens pantaneiros, “esacontecidos”, plenos de insignificância estão sempre a fugir do real e, dessa maneira, podem inventar, transcender, desorbitar pela imaginação.

Barros concebe seus personagens como seres desapercebidos, desprezados e os desvalorizados como os lunáticos, andarilhos e vagabundos. Habitantes da outra margem da razão, *pertencem de andar atoamente*. Seres mais afeitos a encantações do que a informações, esses sujeitos desverbados, desacontecidos sofrem de abandono por dentro e por fora. Como um traste pessoal, são mais propensos a uma ruína que a uma pessoa, para o poeta, o próprio nada desenvolvido.

Compondo esse elenco estão os “pobre-diabos” a que Manoel de Barros se refere como borra:

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

²²⁷ BARROS, Manoel de. *O Guardador de águas*. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 53

pobre-diabos não ficarem?²²⁸

Sem dúvida, o interesse de Manoel de Barros pela figura do Andarilho está relacionado à possibilidade que o personagem oferece de recuperação desse olhar poderoso capaz de identificar a importância das coisas em pequenos fragmentos. Nas transfigurações do poeta, é possível observar o mesmo interesse da criança pelo residual, a sombra e o que foi jogado fora. Adotando um procedimento idêntico ao catar resíduos no lixo da história dos homens.

Sintetizando, um dos principais traços que caracterizam a poética de Manoel de Barros é a invenção, a criação, a "loucura da palavra". Sua literatura não reproduz a realidade, mas, sim, tende à criação de uma nova realidade em que "(...) o universo é reinaugurado em benefício de uma disfunção do real".²²⁹ (...) Para o poeta, fazer poesia é errar o idioma, errar as coisas, ser errante, aventurar-se, nunca andar na trilha, ser agramático. Considerando a poesia como uma aventura errática, compara-a com a existência dos andarilhos: "(...) Os andarilhos não andam por caminhos traçados. Eles fazem seus caminhos. Mas não sabem aonde chegar. E se um dia chegam, eles nem desconfiavam".²³⁰ O poeta justifica que "(...) andando na reta e por cima de trilho você não enxerga além".²³¹

Segundo Friedrich, "a língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado".²³² Assim é a palavra poética barreana - desmancha a correspondência com o objeto, restando o transtorno na compreensão de uma suposta significação.

Seu estilo consagra-o como um grande manipulador das palavras revelando, a partir das imagens, dos sons e das cores, um rico universo dos sentidos que condiciona

²²⁸ BARROS, Manoel de. *Ensaaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 61

²²⁹ CARPINEJAR, Criaçamento das palavras, fragmentos do ensaio _A teologia do traste – a poesia de Manoel de Barros_, p.3. Disponível em: <http://www.revistazunai.com.br/ensaios/manoel_de_barros_carpinejar.htm> Acesso: 27-jan.-2009. p. 3.

²³⁰ BARROS, Manoel de. A prática poética da infância. In: *Revista Poesia Sempre*. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional Ano 13, Número 21, 2005. Entrevista concedida a Ana Cecília Martins. p. 13.

²³¹ BARROS, Manoel de. Respostas a 5 perguntas do jornalista João Borges Filho. In: SPÍNDOLA, Pedro (org). *Celebração das coisas: Bonecos e Poesias de Manoel de Barros*. Campo Grande: Fundação Manoel de Barros, 2006. p. 55.

²³² FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do Século XX)*. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p.17.

diferentes figuras de linguagem. Na poesia ou na prosa, diversos recursos estilísticos compõem o conjunto heterogêneo de sua literatura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



DEIXEI UMA AVE
ME AMANHECER

Francisco de Barros

(...) *via o mundo como a pequena rã vê a
manhã de dentro de uma pedra
pela delicadeza de muitos anos ter se
agachado nas ruas para apanhar detritos –
compreende o restolho
a esse tempo lê Marx
tem mil anos
tudo que vem da terra para ele sabe a
lesma
é descoberto dentro de um beco
abraçado no esterco
que vão dinamitar
antes de preso fora atacado por uma
depressão mui peculiar que o fizera invadir-
se pela indigência: uma depressão tão
grande dentro dele como a ervinha rasteira
que num terreno baldio cresce por cima de
canecos enferrujados pedaços de porta
arcos de barril...
era de profissão encantador de palavras
ninguém o reconheceria mais
resíduos de Raskolnikof encardiam sua
boca de Pierrô muito comida de tristeza
e sujo*

Manoel de Barros (Gramática
Expositiva do Chão)

Diante das reflexões suscitadas nesta dissertação, enfocando a multiplicidade das maneiras de perceber o mundo e as inúmeras interpretações, verificamos que a poética de Manoel de Barros dinamiza um movimento com as *desutilidades* para refletir sobre o homem moderno. Vimos como o poeta evoca a natureza pantaneira e objetos sem valor para suspeitar daquilo que se apresenta como natural. Nesse intento, além de apresentar figuras, nos chama atenção a insistência do prefixo -des (despalavra, *desutensílios*, *desexplicar*, *desobjeto*, etc) que aponta para um modo desconfiado de ver, como quem acredita poder alongar mais a visão sobre as coisas.

Nestas considerações, as desutilidades e despropósitos lidos nos versos de Manoel de Barros removem a função utilitária dos objetos destinando-lhes uma força reflexiva. Por certo, nos absurdos gerados, identificamos a maneira encontrada para desarticular o modo como fomos acostumados a perceber as coisas.

A poesia escrita por Barros vislumbra um estágio anterior à classificação que faz mover as coisas de seu lugar canônico, mas sem ter meios para fixar-se num lugar, pois a sintaxe quebrada lhe garante liquidez.

_ E o poema é seus fragmentos?
_ É muito complicado dar ossos à água. Passei anos enganchado num pedaço de serrote na beira do rio Coxim. Veio uma formiguinha de tamanho médio, me carregou. Eu ia aos trancos como mala de louco. E não podia entender a razão pela qual aquela formiguinha, me carregando, não evitava os barrancos os buracos os abismos
Me carregava obstinada para o seu formigueiro
Ao comer o meu escroto!
Nossa grandeza tem muito cisco
Há mistérios nascendo por cima das palavras desordenadamente como bucha em tapera
E moscas porta portadoras de rios.²³³

Ao transpor o pragmatismo e o imediatismo, a linguagem tocada pela poesia perde a propriedade de comunicar e se assume como total despropósito no utilitarismo da língua. Com isso, a linguagem volta ao seu estado primitivo com sua melodia e improvisação de imagens soltas e confusas tal como aquela pronunciada pela boca de uma criança. Portanto, a subversão do código instrumentalizado não é mais do que um regresso às origens, à primeira linguagem.

Forçar os limites dos conceitos e valores a fim de desnaturalizá-lo, mostrar a artificialidade, o silêncio, o vazio, o lixo, a terra, a água, a loucura, a infância, tudo que a sociedade não contempla, que marginaliza, revela dentro da poesia de Manoel de Barros grande fertilidade para fazer nascer outras perspectivas a partir das quais se possa transver o mundo. Passa a ser matéria de poesia tudo aquilo que escorrega entre as mãos controladoras do poder disciplinador: o que está no campo semântico do imprevisível, do não pragmático, do devaneio.

Ao levar a linguagem ao extremo, expondo os limites da razão, Manoel de Barros deixa exposta a ausência de sentido que torna possível todo sentido, selando uma aliança definitiva entre a palavra e a loucura. Dessa forma, em vez de subordinar a fala delirante à racionalidade, a poesia de Barros lhe dá voz, desvelando um poder e uma profundidade que até então eram ignorados.

²³³ BARROS, Manoel de, Arranjos para Assobio. In: _____ *Poesia Completa*. São Paulo, Leya, 2010, p. 179.

Dentre as inúmeras interpretações da obra de Barros, nota-se a presença de fenômenos ou objetos pertencentes ao mundo “real” ou imaginário. Porém, não se trata de um discurso sobre o mundo, cuja finalidade seria atribuir-lhe um sentido. Ao contrário, percebe-se um impulso para criar possibilidades de sentidos. Não importa mais como esse mundo aparece, desde que não apareça como de costume. Sendo assim, qualquer que seja a literatura ela deve falar de um objeto exterior e anterior à linguagem.

Já o objeto da crítica, de acordo com Roland Barthes,²³⁴ não é o mundo, mas o discurso sobre ele. Logo, a crítica aparece como um discurso sobre o discurso e, por isso, apresenta-se como metalinguagem. Tudo isso decorre da consciência da linguagem que, para tal, necessita perceber as relações linguagem-mundo e crítica-linguagem. Tudo aponta para constatação da ultrapassada classificação de falsa ou verdadeira. Sobre uma linguagem, devemos ter a capacidade de saber de sua validade dentro de um sistema de signos. Assim, caberia à crítica elaborar um discurso cujo propósito estaria em sublinhar a estrutura discursiva, incluindo-se também nesse objeto-estudo. Daí, dizer que toda crítica é crítica da obra e de si mesma.

Tomar consciência do discurso requer uma observação cuidadosa sobre ele, a fim de assinalar as ideologias que o delineiam e o perpassam. Disso, nasce a suspeita lançada sobre a relação de correspondência entre as palavras e as coisas. No decorrer deste texto, nos enveredamos pela poética de Manoel de Barros e notamos que poesia e pensamento remetem para o impulso criador, gerado pela incapacidade de nos contentarmos com as coisas já dadas. Assim, da autoconsciência da linguagem e da equivalência dos termos, poeta e pensador desdobram-se nas figuras do crítico e do teórico na qualidade de intérprete e criador de conhecimentos. Dessa maneira, o poeta não precisa mais escolher entre isso ou aquilo, entre ser poeta, romancista, contista, crítico ou teórico, pois se tornou impossível rotulá-lo.

²³⁴ BARTHES. “O que é a crítica”. In: *Crítica e verdade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999. pág 157

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO



A 15 METROS DO ARCO-ÍRIS
O SOL É CHEIROSO

Francisco Basso

FONTES:

Obras de Manoel de Barros:

BARROS, Manoel de *Livro sobre nada*, Rio de Janeiro: Record, 1996.

BARROS, Manoel de, *Gramática Expositiva do chão* (poesia quase toda). Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1992.

BARROS, Manoel de, *Poemas concebidos sem pecado*. 4ª ed., Rio de Janeiro: RECORD, 1999.

BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. Rio de Janeiro. Record. 1980. p. 25.

BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BARROS, Manoel de. *Ensaio fotográficos* Rio de Janeiro. Record. 2000.

BARROS, Manoel de. *Exercícios de ser criança*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BARROS, Manoel de. *Livro de pré-coisas: roteiro para uma excursão poética no pantanal*. 4º ed. Rio de Janeiro, Record, 2003.

BARROS, Manoel de. *Matéria de poesia*, Rio de Janeiro: Record, 1970.

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: a infância* São Paulo, Planeta, 2003.

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: terceira infância*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

BARROS, Manoel de. *O fazedor de amanhecer*. Rio de Janeiro: Record. 2001.

BARROS, Manoel de. *O Guardador de águas*. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BARROS, Manoel de. *O Livro das ignoranças*, Rio de Janeiro: Record, 1993.

BARROS, Manoel de. *Para encontrar azul eu uso pássaros: O Pantanal por Manoel de Barros*. Curitiba; Clichepar. Ed., 1999

BARROS, Manoel de. *Poemas rupestres*. Rio de Janeiro. Record. 2004.

BARROS, Manoel de. *Poesias completa*. São Paulo. Leya. 2010.p.383

BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BARROS, Manoel de. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001

BARROS, Manoel de. *Compêndio para uso dos pássaros*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

Teses e dissertações:

AZEVEDO, Lucy Ferreira. *Paixões e identidade cultural em Manoel de Barros: o poema como argumento*. Tese de doutoramento apresentada pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). São Paulo, 2006

BÉDA, Walquíria Gonçalves. *A construção poética de si mesmo: Manoel de Barros e a autobiografia*. Tese (doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2007.

BRANCO, Lucia Castello. Autora do prefácio de: BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*, 3ª ed. Rio de Janeiro. Record. 2003.

CÂMARA, Ricardo Pieretti. *Os causos: uma poética pantaneira*. 2007. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia e Letras (FFCHL) São Paulo, USP, 2007, 393 p.

CAMPOS, Maria Cristina de Aguiar. *Manoel de Barros: o demiurgo das terras encharcadas – educação pela vivência do chão*. São Paulo. USP 2007. Tese de doutoramento em Educação pela Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação.

CANÇADO, José Maria. O escárnio e a ternura. *Revista Leia*, [s.l.], jun. 1987. (mimeo)

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

CRUZ, Wanêssa Cristina Vieira. *Iluminuras: A Imaginação Criadora Em Manoel De Barros* Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte. 2009

DAVID, Nismária Alves. *A (meta)poesia de Manoel de Barros: do lúdico a manifestação do mítico*. Dissertação (mestrado em estudos literários) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2004.

FILHO, Domício Proença. Estilos de época na literatura. São Paulo: Ática, 1994, p. 407. apud.. SILVÉRIO, Nirce Aparecida Ferreira. *Memória e interdiscurso em: o Guardador de águas de Manoel de Barros*.UFU. 2006. Dissertação do programa de pós- graduação em Lingüística – Curso de em Lingüística do instituto de Letras e Lingüística da Universidade Federal de Uberlândia. 2006.

GARCIA, Mirian Theyla Ribeiro. *Exercício de ser humano: A poesia e a infância na obra de Manoel de Barros*. Dissertação do Mestrado em Teoria Literária e Literaturas, da Universidade de Brasília – UnB, Instituto de Letras, 2006.

GRACIA-RODRIGUES, Kelcilene. *De corixos e de veredas: A alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa*. Doutorado em Estudos Literários. Universidade Estadual Paulista-Faculdades de Ciências e Letras de Araraquara, FCL-AR / UNESP, 2006.

LINHARES, Andréa Regina Fernandes, *Memórias inventadas: Figurações do sujeito na escrita autobiográfica de Manoel de Barros*. Dissertação (mestrado em história da literatura) – Instituição depositária: Núcleo de informação e documentação Fundação Universidade Federal do Rio de Janeiro: 2006

MARTINS, Bosco; LOPES, João Carlos; SANTINI, José. Um Privilégio nosso e de nossos leitores. *Caros Amigos*. Dezembro 2008.

MARTINS, Waleska Rodrigues de M. O.; GARCIA-RODRIGUES, Kelcilene. Limites Corrompidos: o pós-modernismo em Manoel de Barros. In: Anais do *SILEL*. Volume 1. Uberlândia: EDUFU, 2009.

MENEGAZZO, M. A. *A poética visual de Manoel de Barros*. In: IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 2004, Évora. Estudos literários/Estudos culturais. Évora: Ed. Universidade de Évora/APCL, 2004. v. 3. p. 1-8.

NETO, Henrique Duarte. Manoel de Barros: uma poética do ínfimo e do maravilhoso. In: revista *dEsEnrEdoS* - ISSN 2175-3903 - ano III - número 11 - teresina - piauí - outubro novembro dezembro de 2011.

NOGUEIRA, Albana Xavier: *Pantanal: Homem e cultura*. Campo Grande/MS: ed. UFMS, 2002

NOLASCO, Paulo. Guimarães Rosa e Manoel de Barros: um guia para o sertão. In: NOLASCO, Paulo. *O outdoor invisível: crítica reunida*. Campo Grande – MS: UFMS. 2006.

OLIVEIRA, Clenir Ballezi de. O caminho de Guimarães Rosa entre a pequena Codisburgo e o Olimpo da literatura brasileira. *Discutindo Literatura*. Ano 03. n. 13, São Paulo: Escala Educacional, 2007

RODRIGUES, Ricardo Alexandre. *A poética da desutilidade: um passeio pela poesia de Manoel de Barros*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

ROSA, Guimarães. APUD: OLIVEIRA, Clenir Ballezi de. O caminho de Guimarães Rosa entre a pequena Codisburgo e o Olimpo da literatura brasileira. *Discutindo Literatura*. Ano 03. n. 13, São Paulo: Escala Educacional, 2007, p. 37.

SANTOS, Henrique Pimenta. *Os processos de concisão e de construção da imagem nos poemas de Manoel de Barros*. Dissertação (mestrado em letras) – Universidade Federal de Mato grosso do sul, 2005.

SILVA, Célia Sebastiana. Manoel de Barros: Lírica, Invenção e consciência criadora. *Fronteiras* (São Paulo), v. 01, p. 212-220, 2010.

SILVÈRIO, Nirce Aparecida Ferreira. *Memória e interdiscurso em: O guardador de águas de Manoel de Barros*. Uberlândia. UFU. 2006. dissertação de mestrado do programa de pós-graduação em Lingüística do instituto de letras e Lingüística da Universidade Federal de Uberlândia. 2006.

TORCHI, Gicelma da Fonseca Chacarosqui. *Por um cinema de poesia mestiço: O filme caramujo-flor de Joel Pizzini e a obra poética de Manoel Barros*. PUC-SP. 2008. Tese de doutoramento em comunicação e semiótica pela Pontifca Universidade Católica de São Paulo. 2008.

VASCONCELOS. Vânia Maria. *A poética in-verso de Manoel de Barros: metalinguagem e paradoxos representados numa "disfunção lírica"*. Doutorado em comunicação e semiótica. Pontifca Universidade Católica se São Paulo, PUC/SP, 2002.

WALDMAN, Bertha. A poesia ao rés do chão. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

Publicações de entrevistas concedidas por Manoel de Barros:

BARROS, Manoel de. apud: ROSA, Maria da Glória Sá, MENEGAZZO, Maria Adélia, RODRIGUES, Idara N. Duncan. *Memória da arte de Mato Grosso do Sul: histórias de vida*. Campo Grande, MS: UFMS/CECITEC, 1992. p.59

BARROS, Manoel de. A prática poética da infância. In: *Revista Poesia Sempre*. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional Ano 13, Número 21, 2005. Entrevista concedida a Ana Cecília Martins. p. 13.

BARROS, Manoel de. Apud: BARROS, André Luiz. *O tema da minha poesia sou eu mesmo*. disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/barros04.html>. Acessado: 19/06/2011.

BARROS, Manoel de. Apud: CASTELLO, José. *Manoel de Barros faz do absurdo sensatez*. disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/castel11.html> Acessado em: 12/06/2012.

BARROS, Manoel de. Apud: DIEGUES, Douglas. *Caminhando Para as Origens*. Disponível em: http://www.douradosinforma.com.br/entrevistas.php?id_ent=33 acessado em: 23/05/2012.

BARROS, Manoel de. Apud: GODOY, Heloisa; CÂMARA, Ricardo. *Revista Cult – Edição 15*; p. 04-09. Outubro de 1998.

BARROS, Manoel de. Apud: MARTINS, Bosco. *Caminhando Para as Origens*. Disponível em: http://www.douradosinforma.com.br/entrevistas.php?id_ent=33 acessado em: 23/05/2012.

BARROS, Manoel de. Apud: TRIMARCO, Cláudia. *Caminhando Para as Origens*. Disponível em: http://www.douradosinforma.com.br/entrevistas.php?id_ent=33 acessado em: 12/05/2012.

BARROS, Manoel de. Respostas a 5 perguntas do jornalista João Borges Filho. In: SPÍNDOLA, Pedro (org). *Celebração das coisas: Bonecos e Poesias de Manoel de Barros*. Campo Grande: Fundação Manoel de Barros, 2006. p. 55.

BARROS, apud. PONTES, Jose Couto Vieira. *História da Literatura Sul-matogrossense*. São Paulo: Editora do Escritor, 1981.

BARROS, Manoel de. apud. BIRAM, Tagore. O desconcertador de linguagens. *Zero Hora*. Segundo Caderno, [s.l.], 3.set. 1994.e NAME, Daniela. Um inventor de palavras. *O globo*. Prosa & Verso, Rio de Janeiro, 2 mar. 1996.

BARROS, Manoel de. apud. COSTA, Thaís. O poeta vive do mistério. *Poesia. Executivo Plus*,[s.l.], [19--].

BARROS, Manoel de. apud. GONÇALVES FILHO, Antonio. Manoel de Barros sai do Pantanal por escrito. *Folha de São Paulo*. Letras. São Paulo-SP. 15 de abr. 1989.

FILMOGRAFIA:

Curta Metragem: *O Caramujo-flor*. direção de Joel Pizzini. 1988.

Curta metragem: *Só dez por cento é mentira: a desbiografia de Manoel de Barros*. Direção de Pedro Cezar. 2010.

Filme: *Língua de Brincar*. Direção de Gabriel Sanna e Lucia Castello Branco. Coprodução Literaterras – Faculdade de Letras da UFMG. Disponibilizado junto com o livro: BRANCO, Lucia Castello. Caderno I – *Coleção AmorÍmpar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

PERIÒDICOS:

ALVES, R. E. Folha Ilustrada. *Folha de São Paulo*. 28 de novembro de 2001, p. E4.

ARGAN, Giulio Carlo. As fontes da arte moderna. *NOVOS ESTUDOS* n° 18 setembro de 1987

BIBLIOGRAFIA GERAL:

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BACHELARD, *A poética do devaneio*, São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*, Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 2005

- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida para Consumo: a transformação das pessoas em mercadorias*. Trad: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 2008.
- BENJAMIM, Walter. Sobre o conceito de história. – Tese V. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p.224.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. Trad: Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BORDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. trad. Fernando Tomaz. 11º ed. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2007
- BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1966.
- BOSI, Alfredo. *Historia concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/Edusp 1977.
- BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo: Guia geral*. São Paulo. Companhia das Letras. 1989.
- BURKE, Peter. (org.). *A escrita da História; novas perspectivas*, Trad. Magda Lopes. São Paulo. UNESP. 1992
- BURKE, Peter. *O que é cultura?* Trad. Sérgio Góes de Paula. Rio De Janeiro. Jorge Zahar. 2005.
- CANDIDO, Antonio. *A literatura e a formação do homem*. Ciência e cultura. São Paulo, 24:809-809, set. 1972
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 5º ed., São Paulo: Nacional, 1976.
- CANDIDO, Antonio. *Noções de análise literária*. São Paulo. Associação Educacional Humana, 2005.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: FFLCH (USP), 1993
- CARPEAUX, Otto Maria. *As Revoltas Modernistas na Literatura*. Rio de Janeiro RJ: Ediouro.s/d. p.140-145.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural - Entre Práticas e Representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel; Bertrand, 1990, p. 63.

CHARTIER, Roger. *Inscrever & apagar*. Trad. Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo. UNESP, 2007.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: _____ *Á beira da Falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 2002. p. 61 – 79.

COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. p. 31.

D'ANGELO, Martha. A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin. In: *Estudos Avançados* 20 (56), 2006. p. 237-251.

EAGLETON, Terry. *A idéia de Cultura*. Trad. Sandra Castello Branco; revisão técnica Cezar Martari. São Paulo. UNESP, 2005.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura; uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6º ed. São Paulo. Martins fontes. 2006.

FERNANDES. Claudemar Alves.(org.). *Sujeito, Identidade e Memória*. Uberlândia. EDUFU, 2004.

FONSECA, Orlando. *Na vertigem da Alegoria: militanciai poética de Ferreira Gular*. Santa Maria. EFSM, Curso de Mestrado em Letras, 1997.

FOUCAULT, Michel. *A História da Loucura na Idade Clássica*. 1997. 8ª ed. São Paulo: Perspectiva. 2005.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do Século XX)*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAUTIER, Théophile. *Baudelaire*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

GOLDSTEIN. Norma. *Versos, Sons, Ritmos*. 7ª ed. São Paulo. Atica. 1991.

GULLAR, Ferreira. *Sobre arte, Sobre poesia*. 2º ed. Rio de Janeiro. José Olimpio, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001. p.71.

HIDALGO, Luciana. Eletrochoques, pena e pincéis. In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Ano 1 / nº 2 / Agosto de 2005.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. (org.). *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. 5ª ed. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1997.

HUNT, Lyn. *A Nova História Cultural*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 13.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 19 Apud: MARTINS, Waleska Rodrigues de M. O.; GARCIA-RODRIGUES, Kelcilene. Op Cit. p.2.

JAUSS, Hans Robert. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de Literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo, SP. Editora Ática. 1996.

LE GOFF. Jacques. *A nova História*. Trad. Eduardo Brandão. 5ª ed. São Paulo. Martins Fontes. 2005.

MARX, Karl. *O Capital*. Livro I, vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985. p.253.

MENEGAZZO, M. A. A poética visual de Manoel de Barros. In: IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 2004, Évora. Estudos literários/Estudos culturais. Évora: Ed. Universidade de Évora/APCL, 2004. v. 3. p. 1-8.

MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande: CECITEC/UFMS, 1991. p. 82

MENEZES, Marcos Antonio de. O poeta Baudelaire e suas máscaras: boêmio, dândi, flâneur. Revista *fato&versões* / n.1 v.1 / p. 64-81 / 2009

MENEZES, Marcos Antonio, *Um Flâneur Perdido na Metrópole do Século XIX: História e Literatura em Baudelaire*. Tese de doutorados no Curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba 2004.

MERQUIOR. José Guilherme. *Razão Do Poema; ensaios de critica e de estética*. 2ª ed. Rio de Janeiro. Topbooks, 1996.

MOISÉS. Massaud. *A criação Literária*. 16ª ed. São Paulo. Cultrix. 2003.

MOISÉS. Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 2ª ed. São Paulo. Cultrix. 1978.

MORETTI. Franco, “O longo adeus: Ulysses e o fim do capitalismo liberal”. In: ___MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

NETO, J. Cabral de Melo. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

PATRIOTA. Rosangela. RAMOS, Alcides Freire. (org.). *Historia e Cultura: espaços plurais*. Uberlândia. Aspectus / NEHAC. 2002.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e literatura: uma velha-nova história. In: COSTA, Cléria Botelho da; MACHADO, Maria ClaraTomaz (Orgs.). *História e Literatura: identidades e fronteiras*. Uberlândia-MG: EDUF, 2006. p.11-28.

QUINET, Antônio. *A teoria clínica da psicose*. São Paulo: Forense Universitária, 1997. p. 226.

READ, Herbert. *A arte de agora, agora*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. p. 107

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da Narrativa*. Série Fundamentos. Editora Atica. 1971.

RIBEIRO, Erika Maria. *Aspectos interpretativos da sonata op. 110 de Beethoven*. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo SP. 2009

RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. São Paulo; Edições Loyola, 2000. p. 94-99

SANCHES, Everton Luiz. *Charles Chaplin: confrontos e intersecções com seu tempo*. Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista–UNESP/Franca SP. 2003

SANTOS, Regma Maria dos (org.). *Historia e linguagens: Literatura, musica, oralidade, cinema*. 1º ed. Uberlândia- MG: aspectus, 2003.

SARTRE. Jean – Paul. *Que é literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. 3ª ed. São Paulo. Atica. 1999.

SEVCENKO. Nicolau. *Literatura como Missão; Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*, São Paulo. Brasiliense, 1999.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.p.39

TOURAINÉ, Alain. *Crítica da Modernidade*. Trad. Elia Ferreira Edel. 7ª edição. Petrópolis RJ: Vozes, 2002.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. Poesia e historia: dialogo e reflexão. ArtCultura. Uberlândia, v.07, n.10, p.20, jan-jun. 2005

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. 3ª ed. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1992.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Trad. Waltensí Dutra. Rio de Janeiro. ZAHAR. 1979.

WEBGRAFIA:

ARRUDA, Raphael Barbosa Lima. Manoel de Barros: aspectos estilísticos e semânticos. *Diário do Nordeste*; Caderno Cultura; 15.11.2006 disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/manu.html#raphael>. Acessado em: 18/02/2012

BARROS, Manoel de. apud. BARROS, André Luis O tema de minha vida sou eu mesmo. *Jornal do Brasil*, Caderno Idéias, Entrevista, Rio de Janeiro, 24 ago. 1996. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/barroso4.html>>. Acesso em 26 de novembro de 2007.

BRASIL, Ubiratan. Artigo publicado em 04/11/2009 no *O Estado de S.Paulo*. disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/manoelbarros.html> Acessado: 18/02/2012.

CARPINEJAR, Criaçamento das palavras, fragmentos do ensaio *_A teologia do traste – a poesia de Manoel de Barros*’, p.3. Disponível em:<http://www.revistazunai.com.br/ensaios/manoel_de_barros_carpinejar.htm> Acesso: 27-jan.-2009. p. 3.

CASTELHO, Jose. Manoel de Barros busca sentido da vida. In: O estado de São Paulo. Caderno 2. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/caste109.html> Acesso em: 26/11/2007.

CASTELLO, José. Manoel de Barros faz do absurdo sensatez. *Jornal O Estado de São Paulo*. São Paulo, 03 de dezembro de 1993. Disponível em : <<http://secrel.com.br/jpoesia/castel11.html>>. Acesso em 26 de novembro de 2007.

CICERO, Antonio. *Homero e a essência da poesia*. Disponível em: http://www.seminariosmv.org.br/2008/textos/antonio_cicero.pdf acessado:24/06/2012.

FILHO, Francisco Perna. Manoel de Barros: Abrindo fendas com o corpo. *Jornal de Poesia*. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/fpernaens1.html>. Acessado em:18/02/2012.

Folha de São Paulo. Manoel de Barros cisca “Grandezas do Ínfimo” <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrd/fq2811200116.htm> acesso em 30/11/2007.

JABOR, Arnaldo. Escrevo hoje um artigo sobre quase nada. *Jornal da Poesia*. Disponível: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/arnald01.html> acessado: 18/02/2012.

LIMA, Manoel Ricardo. Paciência e Silêncio em Manoel de Barros. *O POVO: o jornal do Ceará*. 09/05/1999. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/mricardo08c.html>. Acessado: 18/02/2012.

MAYRINK. Geraldo. Disponível em: <http://www.releituras.com/manoeldebarros/bio.asp>> acessado em 23/07/2006.

MENEZES, Edna. A auto-reflexão em “Estado de palavra” na poética de Manoel de Barros. Disponível em <www.secrel.com.br/jpoesia/ednamenezes2.html> Acesso: 19/jan./ 2009.

MENEZES, Edna. Manoel de Barros: O poeta universal do Mato Grosso do Sul. In: *Jornal de Poesia*. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ednamenezes1.html>. Acessado em 18/02/2012.

NETO, Miguel Sanches. A repetição de si mesmo. *In Gazeta de Curitiba*. 21/12/1998
Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/disseram12.html>. Acessado em:
18/02/2012.

SILVA, Célia Sebastiana. *Manoel De Barros: Lírica, Invenção E Consciência Criadora*.
UFG. Artigo Disponível:
<http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/download/pdf/mbarros.pdf> Acessado:
10/03/2012

VIANA, Carlos Augusto. Manoel de Barros a poética da reinvenção. *Diário do nordeste*.
Caderno Cultural 15/11/2006. Disponível em:
<http://www.revista.agulha.nom.br/viana.html> Acesso em: 26 de novembro de 2007.

SITES:

http://www.releituras.com/manoeldebarros_bio.asp

<http://www.jornaldepoesia.jor.br/manu.html>

http://www.pensador.info/autor/Manoel_de_Barros/

<http://www.fabiorocha.com.br/barros.htm>

<http://www.fmb.org.br/>

http://www.screamyell.com.br/pms_cnts/manoeldebarros.htm

<http://www.overmundo.com.br/overblog/a-caros-amigos-traz-manoel-de-barros-parte-2>

<http://www.youtube.com/watch?v=v6pXFw0zaGc&feature=related>

Autorizo a reprodução deste trabalho.

Dourados, 31 de agosto de 2012.

Fernanda Martins da Silva