

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

NISMÁRIA ALVES DAVID BARROS

**O LUGAR DO LEITOR NA POESIA DE
MANOEL DE BARROS**

Goiânia - GO

2010

NISMÁRIA ALVES DAVID BARROS

O LUGAR DO LEITOR NA POESIA DE MANOEL DE BARROS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientação: Profa. Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo

Goiânia - GO

2010

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG**

B277I Barros, Nismária Alves David.
O lugar do leitor na poesia de Manoel de Barros /
Nismária Alves David Barros. - 2010.
134 f.

Orientadora: Profa. Dra. Goiandira de Fátima Ortiz
de Camargo.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras, 2010.

Bibliografia.

1. Leitor – Poesia 2. Barros, Manoel de. I.Título

CDU: 821.134.3(81)-1.09

NISMÁRIA ALVES DAVID BARROS

O LUGAR DO LEITOR NA POESIA DE MANOEL DE BARROS

Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras e Linguística, aprovada em 19 de março de 2010 pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo (UFG-Goiânia)
Presidenta da Banca

Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite (UNESP-Araraquara)

Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos (UFMS-Campo Grande)

Prof. Dr. Agostinho Potenciano de Souza (UFG-Goiânia)

Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza (UFG-Goiânia)

À minha filha, Marina, toda a alegria.

Ao poeta Manoel de Barros, toda a admiração.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo, por toda a orientação, pela disponibilidade, pelo incentivo ao meu crescimento intelectual e pelas várias leituras criteriosas deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Agostinho Potenciano de Souza e ao Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza, pelas valiosas sugestões oferecidas durante o exame de Qualificação e pela participação na Banca de Defesa.

À Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite, uma presença importante em minha trajetória acadêmica, e à Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos, por se disporem a avaliar este trabalho na Banca de Defesa.

À Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da UEG e à Unidade Universitária de Pires do Rio, pelo afastamento integral em 2008.

À minha querida família e ao Lucivaldo, pelos momentos de apoio verdadeiro e de cuidados com a Marina.

Aqui também me lembro da sensibilidade de minha primeira professora, Dona Hermogênia (*in memoriam*); das aulas de português dadas pela Profa. Leíta em Alto Garças-MT; das primeiras leituras da poesia de Manoel de Barros que fiz durante a iniciação científica, sob a orientação do Prof. Isaac Ramos na UNEMAT-Alto Araguaia; e daquela tão motivadora expectativa, compartilhada com a Rosidelma, de realizar a Pós-Graduação.

Minha sincera gratidão!

Você vai encher os
vazios com as suas
PERALTAGENS
E algumas pessoas
vão te amar por seus
despropósitos.

(Manoel de Barros em
Exercícios de ser criança, 1999)

BARROS, Nismária Alves David. *O lugar do leitor na poesia de Manoel de Barros*. 2010. 134f. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

RESUMO

Este trabalho estuda a obra do poeta Manoel de Barros, publicada entre os anos de 1937 e 2008, para conhecer e detalhar os procedimentos que delineiam o lugar do leitor e que favorecem a legibilidade dos seus poemas. Investigar como o discurso poético barriano constrói a recepção de seus textos é uma contribuição para os estudos de poesia lírica brasileira contemporânea e se insere na linha de pesquisa “Poéticas da Modernidade”. Essa investigação, primeiramente, apóia-se no conceito de leitor como uma construção textual a partir da teoria do Leitor-Modelo de Umberto Eco. Depois, considera o pressuposto teórico de Michael Hamburger que atribui à poesia a função de comunicabilidade, visto que esta comunica tanto a arte quanto o homem. E, por fim, discute o erotismo relacionado à criação poética, de acordo, sobretudo, com as acepções de erotismo como poética corporal e de poesia como erótica verbal, ambas oferecidas por Octavio Paz. A partir desse referencial teórico-metodológico e de outros autores citados nas análises dos poemas selecionados, é possível identificar na poesia barriana, por exemplo, o ato performativo no discurso autorreflexivo, a criação de um sujeito lírico-poeta, a marcação de interlocutor no texto, a memória do lido, a experiência do vivido, o uso de ironia como paradoxo, o erotismo na poesia e o erotismo da poesia. Os resultados confirmam que a ênfase na leitura é um elemento fundamental na construção poética realizada por Barros. Este escritor atualiza e renova a experiência moderna de poesia, uma vez que comunica a experiência histórica daquele que pretende organizar e dominar seus materiais poéticos e, ao fazer sua poesia, faz o sujeito e faz o leitor. A arte barriana compartilha seus valores poéticos com o leitor, motivando este a pensar sobre si mesmo e, conseqüentemente, a pensar sobre o mundo, oferece-lhe sua maior contribuição, que é a valorização da poesia, e, assim, convoca a necessária humanização do homem.

Palavras-chave: leitor; poesia; Manoel de Barros.

ABSTRACT

This thesis studies work by poet Manoel de Barros, published between 1937 and 2008, to know and to detail the procedures that delineate the reader's place and that promote the readability of his poems. Investigate how the poetic discourse by Barros builds the reception of his texts is a contribution to the field of Brazilian studies of contemporary poetry and it is in search's line "Poetics of Modernity". At first this research is based on the concept of reader as a textual construction from the theory of Model-Reader by Umberto Eco. Then it is considered the role of poetry is communication, according to theoretical assumption by Michael Hamburger, because the poetry communicates the art and the man. Eventually this research discusses the eroticism related to poetic creation, essentially based on meanings of eroticism by Octavio Paz as body poetic as verbal eroticism. Considering this theoretical support and others citations in analysis of selected poems, we can identify in poetry by Manoel de Barros, for example, the performative act in the metalinguistic discourse, the invention of a lyrical subject as poet, the indication of an interlocutor in the text, the memory of reading, the experience lived, the use of irony as paradox and the eroticism. The results confirm that the emphasis on reading is a key element in poetic construction by Barros. This writer modernizes and renews the modern experience of poetry because he communicates the historical experience in order to organize and master his poetic materials. When Barros makes poetry, he makes the subject and the reader, he shares his poetic values with the reader, he incentives the reader to think about itself and the world, he offers his greatest contribution, which is the appreciation of poetry, and he invites the necessary humanity of the man.

Key words: reader; poetry; Manoel de Barros.

LISTA DE ABREVIATURAS

<i>APA</i>	<i>Arranjos para assobio</i>
<i>CCAPSA</i>	<i>Concerto a céu aberto para solos de ave</i>
<i>CPUP</i>	<i>Compêndio para uso dos pássaros</i>
<i>EF</i>	<i>Ensaio fotográficos</i>
<i>FI</i>	<i>Face imóvel</i>
<i>GA</i>	<i>O guardador de Águas</i>
<i>GEC</i>	<i>Gramática expositiva do chão</i>
<i>LI</i>	<i>O livro da ignoranças</i>
<i>LPC</i>	<i>Livro de pré-coisas (Roteiro para uma excursão poética no Pantanal)</i>
<i>LSN</i>	<i>Livro sobre nada.</i>
<i>MII</i>	<i>Memórias inventadas – a infância</i>
<i>MISI</i>	<i>Memórias inventadas – a Segunda Infância</i>
<i>MITI</i>	<i>Memórias inventadas – a Terceira Infância</i>
<i>MP</i>	<i>Matéria de poesia</i>
<i>P</i>	<i>Poesias</i>
<i>PCSP</i>	<i>Poemas concebidos sem pecado</i>
<i>PR</i>	<i>Poemas rupestres</i>
<i>RAQC</i>	<i>Retrato do artista quando coisa</i>
<i>TGGI</i>	<i>Tratado geral das grandezas do ínfimo</i>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 UMA POÉTICA DA LEITURA: O POETA MANOEL DE BARROS E SEU LEITOR.....	
..17	
<u>1 UMA POÉTICA DA LEITURA: O POETA MANOEL DE BARROS E SEU LEITOR.....</u>	<u>17..... 15</u>
São obras de Manoel de Barros, cujas primeiras publicações ocorreram, respectivamente, nos seguintes anos: Poemas concebidos sem pecado (1937), Face imóvel (1942), Poesias (1956), Compêndio para uso dos pássaros (1960), Gramática expositiva do chão (1966), Matéria de poesia (1970), Arranjos para assobio (1980), Livro de pré-coisas (1985), O guardador das águas (1989), Poesia quase toda (1990), Concerto a céu aberto para solos de aves (1991), O livro das ignoranças (1993), Livro sobre nada (1996), Retrato do artista quando coisa (1998), Exercícios de ser criança (1999), Ensaios fotográficos (2000), O fazedor de amanhecer (2001), Poeminhas pescados numa fala de João (2001), Tratado geral das grandezas do ínfimo (2001), Memórias inventadas: a infância (2003), Cantigas para um passarinho à toa (2003), Poemas rupestres (2004), Memórias inventadas: a Segunda Infância (2006), Memórias inventadas para crianças (2007) e Memórias inventadas: a Terceira Infância (2008) e Menino do Mato (2010). Recentemente, sua produção poética foi reunida e publicada em Poesia Completa (2010).....	19
1.1 BASES TEÓRICAS PARA O ESTUDO DA POÉTICA DA LEITURA EM MANOEL DE BARROS.....	26
1.2 O ATO PERFORMATIVO NO DISCURSO AUTORREFLEXIVO E O SUJEITO LÍRICO-POETA.....	34
1.3 A MARCAÇÃO DE INTERLOCUTOR NOS VERSOS.....	45
1.4 DEFININDO O POEMA E A MATÉRIA DE POESIA	50
1.5 O POETA, LEITOR DOS OUTROS E LEITOR DE SI MESMO.....	60
2 PELA LEGIBILIDADE: EXPERIÊNCIA DO VIVIDO E IRONIA.....	67
2.1 A EXPERIÊNCIA DO VIVIDO E O AUTORRETRATO.....	72
2.2 UM MODO DE VER A MORTE: NATURALIDADE E IRONIA.....	83
3 A METÁFORA ERÓTICA E A COMUNHÃO COM O LEITOR.....	94
3.1 O EROTISMO NA POESIA.....	97
3.2 O EROTISMO DA POESIA	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	129

INTRODUÇÃO

Ao discutir a poesia brasileira contemporânea, a crítica literária aponta a pluralidade como uma característica marcante. Essa pluralidade nos textos líricos ora é entendida como a ausência de unidade e de projeto, revelando a carência de utopias coletivas, conforme se lê em Iumna Maria Simon (1999); ora é vista como a confirmação de que há uma poesia intensa, diversa e multifacetada como, por exemplo, interpretam Antonio Carlos Secchin (1996) e Celia Pedrosa (2000). A propósito do estudo da poesia recente, Pedrosa e Ida Alves (2008, p. 8), na apresentação de *Subjetividades em devir: estudos da poesia moderna e contemporânea*, chamam a atenção para a “expectativa de identidade discursiva da poesia”, a qual, segundo demonstram as várias pesquisas acadêmicas reunidas no referido livro, é exposta tanto à pluralidade quanto ao hibridismo devido à análise de procedimentos como a teatralização e/ou a narrativização da voz lírica.

Também, em seu ensaio “Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum)”, Pedrosa (2008, p. 49) acrescenta à categoria da pluralidade a categoria da mediania, destacando a necessidade de pensar a poesia como acontecimento transitivo em direção ao plural e ao comum. Desse modo, o reconhecimento da pluralidade mediana da produção pós-moderna implica em exercer uma leitura sem se restringir à crença na exemplaridade das obras-primas modernas, nem à crença na catalogação identitária, mas, no entanto, sem transformar a recusa da origem e da identidade em nova forma de legitimação (PEDROSA, 2008).

Marcos Siscar (2009), por sua vez, em “Do anacronismo da poesia”, ao observar que convivem a “tematização do colapso da poesia” e a especulação de uma “recente e extraordinária pujança”, analisa a idéia de que a poesia está em crise, idéia veiculada por artigos de jornais, trabalhos acadêmicos e, até mesmo, por obras literárias. Em vez de crise propriamente dita, Siscar (2009, p. 180) prefere

apontar “o discurso da crise” como algo característico da poesia moderna, o qual constitui uma das formas de criatividade do discurso poético e que traduz como a poesia se relaciona com o presente. Segundo o estudioso, afirmar que a poesia continua em crise toca a questão da identidade da poesia, demonstrando tanto a condição marginal do poeta quanto conferindo a ela “um lugar crítico, de paradoxal *resistência*” (SISCAR, 2009, p. 187, grifo do autor). Desde Baudelaire, o clima de ruína na cultura justifica a necessidade de transformação, julgando a poesia como “fenômeno legítimo da experiência contemporânea” e, sobretudo, negando a inculpação da poesia por anacronismo, Siscar (2009) conclui que:

existe uma convivência difícil e problemática entre aquilo que se aponta como decadência cultural da poesia e sua potência mais brilhante e decisiva. Essa potência não se realiza plenamente pelo simples movimento de oposição, mas pela ambivalência da crise, ou seja, por um certo modo de explicitar o paradoxo, de experimentar a dupla condição (de artífice e de vítima) do presente. (SISCAR, 2009, p. 187).

Diante dessas considerações, cabe salientar que, embora haja divergências no que se refere ao valor da pluralidade de experiências poéticas na contemporaneidade, é perceptível a dificuldade de se apontar as tendências da poesia brasileira atual, de traçar-lhe o perfil literário, de estabelecer relações entre a atividade poética coletiva e os talentos individuais, inclusive Alfredo Bosi (2003, p. 488) afirma que muitos textos “encenam o teatro da dispersão pós-moderna”.

Quando se pensa o cenário poético contemporâneo, surgem muitas perguntas tais como: O que caracterizam as experiências poéticas atuais? Quais os talentos permanecerão? Há pontos de identificação entre as diversas trajetórias poéticas? Como se determina, temporalmente, a contemporaneidade? Qual é a definição de poético hoje? Com a certeza de que há, por exemplo, essas indagações e de que a reflexão sobre o fenômeno literário contemporâneo, como pontua Ítalo Moriconi (1992), exige a consciência da proximidade temporal e a consequente percepção de que muitas conclusões poderão ser provisórias, este trabalho pretende abordar a obra de um poeta contemporâneo.

Trata-se da obra do poeta sul-mato-grossense Manoel de Barros¹ que, em setenta e três anos de vida poética, já soma mais de vinte títulos publicados². Sua poética ingressa no cenário da literatura brasileira em 1937 com a publicação de *Poemas concebidos sem pecado*. Marginalizado até os anos 80, o estilo barriano recebeu atenção e elogios públicos dos respeitadíssimos Antonio Houaiss e Millôr Fernandes com a publicação de *Arranjos para assobio* (livro publicado em 1980). Depois disso, contribuiu para o reconhecimento do poeta a publicação de seus livros por editora de renome, a qual possibilitou o acesso dos leitores com uma distribuição significativa nas livrarias do país.

É notável o isolamento de Manoel de Barros no que se refere aos agrupamentos estéticos da época quando começou a publicar. Apesar de não ter tido contato pessoal com os poetas ícones do modernismo brasileiro, apresenta afinidade estética com o movimento, bem como se revela um verdadeiro conhecedor da tradição literária ocidental, visto que estabelece diálogo cultural, implícita ou explicitamente, com vários escritores como, por exemplo, Padre Antônio Vieira, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Jorge Luis Borges. No processo de construção poética, Barros também mobiliza vários elementos de diferentes manifestações artísticas como a pintura e a escultura. Ainda o retorno a léxico, temas, imagens e técnicas, por meio de intratextualidade, e o emprego de recursos de intertextualidade como, por exemplo, a referência, a alusão e a epígrafe reaparecem com uma peculiar dicção nos poemas barrianos.

Partindo da observação de que Manoel de Barros se revela, em seus próprios versos, como leitor de si mesmo e leitor dos outros, esta pesquisa propõe a

¹ Nascido a 1916 em Cuiabá-MT, filho de João Wenceslau de Barros e de Alice Pompeu de Barros, Manoel Wenceslau Leite de Barros passou sua infância em terras do Pantanal mato-grossense no município de Corumbá. Obteve estudos em internatos de Campo Grande e do Rio de Janeiro, tornando-se bacharel em Direito em 1939. Após a morte de seu pai, em 1949, a fim de cuidar das terras herdadas, o escritor, já casado com Stella, regressou para Campo Grande, atual capital de Mato-Grosso-do-Sul, lugar onde mora desde então.

² São obras de Manoel de Barros, cujas primeiras publicações ocorreram, respectivamente, nos seguintes anos: *Poemas concebidos sem pecado* (1937), *Face imóvel* (1942), *Poesias* (1956), *Compêndio para uso dos pássaros* (1960), *Gramática expositiva do chão* (1966), *Matéria de poesia* (1970), *Arranjos para assobio* (1980), *Livro de pré-coisas* (1985), *O guardador das águas* (1989), *Poesia quase toda* (1990), *Concerto a céu aberto para solos de aves* (1991), *O livro das ignorâncias* (1993), *Livro sobre nada* (1996), *Retrato do artista quando coisa* (1998), *Exercícios de ser criança* (1999), *Ensaio fotográfico* (2000), *O fazedor de amanhecer* (2001), *Poeminhas pescados numa fala de João* (2001), *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), *Memórias inventadas: a infância* (2003), *Cantigas para um passarinho à toa* (2003), *Poemas rupestres* (2004), *Memórias inventadas: a Segunda Infância* (2006), *Memórias inventadas para crianças* (2007) e *Memórias inventadas: a Terceira Infância* (2008) e *Menino do Mato* (2010). Recentemente, sua produção poética foi reunida e publicada em *Poesia Completa* (2010).

investigação da importância conferida ao ato de leitura nos textos barrocos com o objetivo de discutir o lugar concedido ao leitor. Acredita-se que a ênfase na leitura é um elemento fundamental na construção poética realizada por Barros. Por isso, este estudo se apóia no conceito de leitura entendido como interpretação, segundo ensina Umberto Eco (2008). Para esse teórico, no processo de leitura, cabe ao leitor cooperar com a construção dos sentidos do texto. Dessa maneira, considera-se que a leitura/interpretação está intimamente ligada à atividade de tradução, conforme aponta Octavio Paz (1984, p. 98-99): “a leitura é uma tradução que transforma o poema do poeta em poema do leitor”. Na poesia barroca, o leitor torna-se responsável pela tentativa de compreensão de certos empregos do léxico e da sintaxe realizados pelo poeta.

Em outras palavras, o propósito desta tese é estudar a leitura na poesia de Manoel de Barros: conhecer e detalhar alguns procedimentos linguísticos que delineiam o lugar do leitor e que contribuem à legibilidade dos poemas barrocos. Ademais, pretende-se identificar a significação da leitura na poesia barroca e de que modo o poeta Manoel de Barros possivelmente renova o lirismo contemporâneo através da encenação da leitura no próprio poético. Já se disse, esta investigação toma dois pontos de partida: leitura como interpretação (ECO, 2008) e leitura como tradução (PAZ, 1984). Na verdade, essas duas perspectivas convergem para o destaque dado ao leitor como agente que coopera com o sentido do texto.

No que se refere à escolha do *corpus* literário, todos os livros de Manoel de Barros foram lidos para, então, serem selecionados alguns poemas que permitem a caracterização da poesia de Barros que se volta para o leitor. Quanto à apresentação das análises, optou-se pela organização do trabalho em três capítulos, os quais dialogam entre si para a consecução do tema, “O lugar do leitor na poesia de Manoel de Barros”, e podem ser sintetizados da seguinte forma:

No primeiro capítulo, intitulado “Uma poética da leitura: o poeta Manoel de Barros e seu leitor”, busca-se demonstrar as relações entre poética e leitura. Para tanto, estuda-se o leitor como uma construção textual, principalmente, com base na teoria do Leitor-Modelo de Umberto Eco (2004). A partir da teoria umbertiana, foi possível identificar quatro procedimentos interdependentes que contribuem para a construção textual do Leitor-Modelo na poesia de Barros. Primeiramente, constata-se a realização do ato performativo que possibilita ao sujeito lírico adotar, implícita ou explicitamente, o papel de poeta. Como um *performer*, apoiando-se no emprego

de estratégias autorreferenciais, o poeta diz e faz. Depois, identifica-se a marcação de interlocutor nos próprios versos, procedimento que postula operações interlocutórias e confere um caráter teatral à poesia de Manoel de Barros. O terceiro procedimento abordado são as tentativas recorrentes de conceituar poema e de especificar a matéria de poesia encontradas na obra de Barros, as quais norteiam o modo de poetizar barriano, o modo de ser poeta e, logo, o modo de ser leitor. Ao comentar essa insistência presente em Barros, salienta-se que o exercício barriano de metalinguagem não se restringe a um espaço narcísico, uma vez que toca questões fundamentais para o sujeito e para este tempo. Por exemplo, o sujeito lírico barriano sugere uma identidade que valoriza os seres desprezados e pretende angariar do leitor o reconhecimento e a comunhão dos mesmos valores. Na parte final do capítulo, salienta-se, no estilo de Manoel de Barros, o procedimento de recriação de leituras tanto de seus próprios textos quanto de textos de outros autores. Por revisitar temas e imagens, Barros mostra-se fazedor de um autêntico e criativo trabalho de reescrita que permite reconhecer o estilo barriano pelo modo de dizer o que diz. Para comprovar o trabalho intertextual na obra barriana, são mencionadas várias pesquisas acadêmicas que já se debruçaram sobre o diálogo de Barros e outros. A partir de tais exemplos, pode-se perceber a exigência da competência intertextual do Leitor-Modelo barriano, requerendo deste ora uma atitude colaborativa ora uma atitude crítica. Ainda, mediante o sujeito lírico-poeta, Barros comporta-se como um leitor-crítico de poesia no interior de sua própria produção poética. À medida que dialoga com sua própria obra, estabelece caminhos de leitura para seu Leitor-Modelo.

Em sua poética da leitura, além da memória do lido, Barros também emprega a experiência do vivido e a ironia como estratégias que favorecem a legibilidade de seus poemas. Diante disso, no segundo capítulo, “Pela legibilidade: experiência do vivido e ironia”, busca-se refletir sobre essas estratégias que atribuem ao poema um caráter mais comunicativo. A observação da poesia de Manoel de Barros permite o reconhecimento da importância da comunicação³, pois o poeta expressa uma poesia que valoriza a enunciação lírica, resgata a experiência do vivido, não rompendo com o eu-empírico, aspectos que são comentados à luz do

³ Neste trabalho, à luz de Michael Hamburger (2007), entende-se que a poesia comunica tanto a arte quanto o homem. Em razão disso, adota-se o conceito de comunicação oferecido por Umberto Eco em *A estrutura ausente* (2005b), onde se lê que a mensagem estética comunica uma emoção inusitada por meio da palavra poética e, assim, é sempre um instrumento de conhecimento.

caráter de ficção da verdade autobiográfica discutido por Dominique Combe (1999). A obra barriana cria imagens desconcertantes que são também imagens que comunicam com o receptor e permitem explorar diversos níveis de leitura, bem como possibilita o estabelecimento daquilo que a teoria de Eco (2004) chama de contrato (des)confiado com o leitor. Com uma lírica individual, Barros comunica a experiência histórica daquele que pretende organizar e dominar seus materiais poéticos.

Para o desenvolvimento do segundo capítulo, considera-se, sobretudo, o pressuposto teórico de Michael Hamburger (2007) que atribui à poesia a função de comunicabilidade, visto que ela comunica tanto a arte quanto o homem, tanto a imaginação quanto a experiência exterior, e, assim, mesmo quando a poesia revela sobre a linguagem, revela também sobre o homem. Cabe ao leitor, reconhecer-se nas experiências possíveis de serem partilhadas. Mais que a democracia da comunicação, é o afundamento na realidade individualizada do sujeito que, para Theodor W. Adorno (2003), eleva a lírica ao universal. Para ilustrar a efetivação do desejo de comunicar que, segundo Rosa Maria Martelo (2004), favorece a renovação do lirismo contemporâneo, optou-se por salientar o modo barriano de ver o tema morte. A cosmovisão barriana sobre esse tema, como evento natural, legitima que a vida é um verdadeiro paradoxo assim como é a palavra humana e o trabalho do poeta. Apoiado em ironia, entendida como paradoxo, o sujeito lírico barriano reflete sobre sua arte e espera o acolhimento do leitor no que se refere à naturalização das contradições apresentadas nos versos.

Pode-se afirmar que a poética da leitura impulsiona uma erótica da leitura apoiada na metáfora do erotismo. Barros mostra-se consciente do trabalho com a linguagem e realiza a recriação poética do erotismo a qual contribui para a comunhão que o poeta busca estabelecer com o leitor. Por isso, no terceiro capítulo, “A metáfora erótica e a comunhão com o leitor”, discute-se o erotismo ligado à criação poética barriana. Embasando-se, sobretudo, nas acepções de erotismo como poética corporal e de poesia como erótica verbal oferecidas por Octavio Paz (1994), analisa-se os dois modos de apresentação do erotismo na poética barriana: o erotismo do corpo (a textualização do erótico) e o erotismo da escrita poética (o corpo linguístico). O primeiro modo, erotismo na poesia, serve à poetização da sensibilidade corporal que convoca a sensibilidade do leitor. Por outro lado, o segundo modo, erotismo da poesia, realiza-se por meio de um sujeito lírico-poeta que manifesta a erótica verbal, desnudando o processo de criação do poema; do

corpo da palavra como fonte criadora; e da humanização da natureza, em especial, da imagem da lesma que metaforiza, por exemplo, a corporeidade da escrita poética.

De fato, na poesia de Barros, chama a atenção o destaque atribuído ao elemento corpo, pois, além de servir ao erotismo e à escrita poética, a imagem do corpo também serve à reflexão sobre a vida quando veicula a temática morte. De modo geral, a análise dos poemas de Barros permite constatar a metáfora erótica como uma condição para a cooperação interpretativa do Leitor-Modelo. Isso se justifica porque, por meio da metáfora erótica, o sujeito lírico barriano busca a comunhão com a natureza, com a poesia e com o leitor. É possível entender que, com a metáfora erótica, Manoel de Barros comunga seus valores poéticos com o leitor. Assim, enquanto os corpos são violados no ato erótico segundo a perspectiva de George Bataille (1987), pode-se dizer que o espírito do leitor é penetrado pela palavra na leitura do poema e, ao conhecer o sujeito lírico barriano que cultua o chão e valoriza os pequenos seres e as coisas desprezadas, o leitor é motivado também a pensar sobre si mesmo e, conseqüentemente, a pensar sobre o mundo.

Além disso, guiando-se pelo ponto de vista de Paz (1982), este trabalho constata que a dicção poética de Barros oferece marcas do tempo histórico em que vivencia (e vivenciou), por isso traz representações (recriações, figurações) dessa experiência. Na poesia de Manoel de Barros, conjugam-se o vivido, o lido e o escrito, os quais instam o leitor a experimentar essa realidade própria da obra e, até mesmo, a reconhecer-se nela. Com efeito, a experiência do poeta torna-se experiência do leitor e, notadamente, fazer poesia é uma forma de expressar o desejo de continuidade pelo poema, a continuidade no e pelo leitor.

Entendendo como o discurso poético barriano constrói a recepção de seus poemas, portanto, com os resultados obtidos aqui, espera-se colaborar com a área dos Estudos Literários, principalmente, para os estudos de poesia lírica brasileira contemporânea no que se refere à compreensão do estilo da obra (ainda em processo) de Manoel de Barros, a qual oferece elementos interessantes para a tentativa de compreensão da contemporaneidade e da nossa cultura. Isso porque a arte de Barros segue atravessando décadas, fazendo-se em um contexto de transformações de comportamentos, de práticas e de valores, atualizando e renovando a experiência moderna de poesia, bem como segue oferecendo ao leitor

sua maior contribuição que é a valorização da poesia e, a partir desta, segue convocando a necessária humanização do homem.

1 UMA POÉTICA DA LEITURA: O POETA MANOEL DE BARROS E SEU LEITOR

Manoel de Barros publica seu primeiro livro, *Poemas concebidos sem pecado*, em 1937 – momento em que, de acordo com Antonio Candido (1989, p. 186), a lírica brasileira já consolidava as primeiras conquistas modernistas por manifestar, cada vez mais, coloquialismo, ironia, estilo prosaico e regionalismos em sua fatura, além de cultivar versos livres e brancos. Dentre os aspectos que tornam a poesia de Barros em um instigante objeto de estudo, percebe-se que, desde a produção inicial, sua voz lírica projeta o lugar do leitor, visto que busca traçar o caminho de leitura na própria criação dos versos. Desse modo, oferece uma particular poética da leitura que busca orientar o leitor de seus poemas, aspecto que será discutido neste capítulo.

É necessário esclarecer que a expressão “poética da leitura” é tomada emprestada do significativo estudo da obra de Jorge Luis Borges feito por Emir Rodríguez Monegal (1980), no qual se destaca que a teorização borgiana apresentada em obras como, por exemplo, *Outras inquisições*, *Pierre Menard, autor de Quixote* e *Kafka & seus precursores* forma um fecundo conjunto de reflexões acerca do ato de ler. Segundo Monegal (1980), dentre as contribuições de Borges para a estética literária, percebe-se uma poética da leitura cuja matéria se centra na relação entre receptor e obra. Em linhas gerais, a lição de Borges propõe nulificar as pretensões de paternidade literária, uma vez que o ato de produção não se restringe à escrita, mas também ocorre durante a leitura. De certo modo, a obra pertence também ao leitor que, ao exercer a atividade de leitura, sempre confere significado e originalidade ao texto. Isso realça a ideia de que a linguagem é de todos, bem como promove o leitor à condição de autor (MONEGAL, 1980). Logo, por poética da leitura, entendem-se tanto os elementos que o poeta produz para configurar o lugar do leitor no próprio poema, quanto aqueles procedimentos que podem constituir

índices norteadores de leitura, já que uma obra oferece contínua predisposição à produção posterior e sempre renovadora daquele que a lê.

Além de considerar esse sentido de poética da leitura, com o propósito de demonstrar o lugar do leitor na arte de Manoel de Barros, primeiramente, passa-se a apresentar as bases teóricas deste estudo para, depois, oferecer as análises dos textos selecionados.

1.1 BASES TEÓRICAS PARA O ESTUDO DA POÉTICA DA LEITURA EM MANOEL DE BARROS

Tratar da poética da leitura requer discutir um conceito-chave no campo da Teoria da Literatura: leitura. Para tanto, convém lembrar que o termo poética, do grego *poietiké téchne*, conforme explica Emil Staiger (1997, p. 180-181), desde Aristóteles, referia-se a ensinar a essência da poesia, oferecer instruções práticas e modelos a iniciantes sobre a composição da poesia, por isso deveria inventariar todos os modelos existentes, algo que gera o conhecido problema dos gêneros que, até então, na poética aristotélica, dividiam-se em superior (poesia épica e tragédia) e em inferior (comédia).

Entretanto, Staiger (1997) aponta que o termo *téchne* desaparece e poética deixa de ser imitação da natureza e dos modelos de autores clássicos, passando a ser entendida como atividade criadora. De certa maneira, poética configura-se na manifestação do grego *poíesis* que, por sua vez, expressa a ideia de formação, criação, realização. Ademais, Staiger (1997, p. 182) salienta que, depois de Hegel, a poética se ocupa da descrição dos gêneros. Em *Conceitos fundamentais da poética*, não se reconhece gênero como modelo e despreza a tripartição dos gêneros, uma vez que “toda obra poética participa em maior ou menor escala de todos os gêneros e apenas em função de sua maior ou menor participação, designamo-la lírica, épica ou dramática” (STAIGER, 1997, p. 190). Com base nisso, cada obra participa de cada um dos três gêneros, sempre oscilando entre estes, porque a poética “esforça-se para provar como a essência do homem aparece nos domínios da criação poética” (STAIGER, 1997, p. 197). Afinal, o homem é, ao mesmo tempo, lírico, épico e dramático. Dito de outra forma, a

poética se ocupa do que é a arte, esta manifestação/realização do homem, refletindo sobre o fazer poético.

O conceito de poética aliado à leitura indica a realização do ato de ler. Isso porque tanto a poética quanto a leitura estão ligadas ao realizar, são resultados de um processo, de um fazer. A leitura concretiza-se na entidade leitor, elemento integrante da estética literária e essencial à constituição do sentido da obra, pois cabe a ele a percepção e a atualização do fenômeno estético. Em vez de tratar de uma teoria da recepção, Wolfgang Iser (1996, p.15), um dos mais conceituados teóricos da Estética da Recepção, prefere falar de uma teoria do efeito estético, que se apóia no texto cujo efeito somente é produzido no processo de leitura. No ato de leitura, há a interação entre texto e leitor, e deste último exigem-se atividades imaginativas e perceptivas (ISER, 1996, p. 16). Portanto, pensar a leitura é pensar o efeito estético (ISER, 1996). Exemplo disso se encontra na *Poética*, de Aristóteles, ao salientar a catarse (do grego *kátharsis*, purificação, purgação), que já indicava o efeito da arte no receptor.

Umberto Eco (2008, p. 2-3), por sua vez, aponta que as diversas teorias sobre o leitor como, por exemplo, Estética da Recepção, Hermenêutica, Semiótica e Desconstrução ressaltam a importância do ato de leitura para a construção – ou desconstrução – do texto. Pensar a leitura é, assim, pensar a interpretação, a cooperação do receptor. Cabe ao destinatário, atualizar e interpretar o texto. Somente exercendo seu papel, o destinatário permite o funcionamento do texto. De acordo com Eco (2008), o texto prevê determinada participação do leitor. A produção de um texto é dirigida a uma comunidade de leitores, cada um com sua competência em relação à língua. A língua, por sua vez, é um patrimônio social; a ela, são importantes as regras gramaticais e a enciclopédia adquirida com o seu exercício, ou seja, as convenções culturais produzidas e a história de interpretações anteriores de diversos textos. Por isso, o teórico esclarece: “Destarte, todo ato de leitura é uma transação difícil entre a competência do leitor (o conhecimento de mundo compartilhado pelo leitor) e o tipo de competência que um dado texto postula para ser lido de maneira econômica.” (ECO, 2008, p. 84). A economia de leitura, por conseguinte, refere-se à não haver excessos e à possibilidade de um acordo entre uma comunidade de intérpretes.

A poesia de Manoel de Barros espera por um leitor especializado, um leitor que já tenha uma enciclopédia mínima de conhecimento da poesia e de outras

artes. Entretanto, se esse tipo de leitor não aparece, ao criar sua poética da leitura Barros oferece orientação a todo e qualquer leitor, permitindo vários níveis de apreensão do texto. Nos poemas barrianos, aparece um sujeito lírico atento ao leitor, pois, ao assumir a postura de poeta-crítico, não se limita à autorreflexão sobre o processo de escrita, mas, sobretudo, sugere o modo como pretende ser lido. Para fundamentar a análise desse aspecto tão explorado pelos textos barrianos, este trabalho recorre a pressupostos acerca do ato de leitura apresentados por Umberto Eco (2004; 2001; 2005a; 2005b; 2005c; 2008) com destaque para o conceito de Leitor-Modelo.

Ainda que centradas na análise de narrativas, as ideias de Eco podem se aplicar a qualquer tipo de texto, inclusive ao lírico⁴. O teórico serve-se de instrumentos do Formalismo russo, da Linguística Estrutural, da Semiótica de Roman Jakobson, de Charles Sanders Peirce e de Roland Barthes para sua proposta de atividade de cooperação interpretativa do leitor no texto. A leitura constitui o centro do universo ficcional e, no que se refere ao papel de seu agente, o leitor, segundo Eco (2004), cabe a atualização do texto, a percepção e/ou atribuição de sentido ao texto. Todo texto é sempre incompleto e sua mensagem sempre “postula uma competência gramatical” do leitor. Baseando-se em Charles Ducrot, Eco (2004) lembra que o texto traz o não-dito, isto é, o conteúdo a ser atualizado pelo leitor. Daí a importância da cooperação consciente e ativa do leitor para que o texto funcione.

Eco (2004, p. 37) escreve:

O texto está, pois, entremado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos e os deixou brancos por duas razões. Antes de tudo, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu; [...] Em segundo lugar, porque, à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar.

⁴ Embora Umberto Eco investigue apenas textos narrativos, a teoria que desenvolve toma o conceito semiótico de texto, podendo, portanto, ser aplicada a todo tipo textual, inclusive a textos não-literários e não-verbais (ECO, 2004, p. XI; 54). Além disso, a aplicação de uma teoria de narrativa ao texto lírico pode ser subsidiada pela definição de eu-lírico como “um enunciador fictício” e pelo conceito de cena do poema-lírico como “a ficção” que são oferecidos por Francisco Achcar (1994, p. 48; 59).

De modo geral, cabe ao leitor preencher as possíveis lacunas deixadas pelo texto, pois “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho.” (ECO, 2001, p. 9). De acordo com Eco (2004), o leitor desdobra-se em dois tipos: leitor-empírico, aquele que realiza uma leitura particular da obra com total liberdade; e Leitor-Modelo, aquele leitor criado pela própria obra e previsto como colaborador de seu sentido. O primeiro tipo de leitor, extratextual, é convidado a seguir o segundo, implícito no texto. Nesse sentido, também são esclarecedoras as seguintes palavras:

O Leitor-Modelo de uma história não é o leitor empírico. O leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto. (ECO, 2001, p. 14).

O Leitor-Modelo é postulado, podendo não existir concreta e empiricamente, quer dizer, é criado no/ e para o texto. Com relação ao modo como o texto prevê o leitor, Eco (2004) esclarece que podem ser distintas as competências do destinatário e do emitente. A decodificação de uma mensagem verbal exige tanto competência linguística quanto competência variadamente circunstancial, ou seja, as competências textual e contextual.

Na verdade, funda-se o jogo literário entre texto e leitor, um jogo de possíveis leituras. O Leitor-Modelo, que aqui interessa, observa as regras com ansiedade para jogar, ora se comportando em um primeiro nível (realiza uma atenta leitura para saber o desfecho do texto), ora em um segundo nível (pratica várias leituras do mesmo texto em busca da fruição estética, perguntando-se sobre o tipo de leitor no qual se deva tornar). O Leitor-Modelo deve cooperar ativamente para alcançar o sentido do texto. Para tanto, é guiado por uma entidade chamada Autor-Modelo, que pode ser entendida como um estilo, uma estratégia textual explícita que revela a intenção do texto (ECO, 2008, p. 85). O Leitor-Modelo e o Autor-Modelo são entidades que se criam mutuamente e se evidenciam apenas no processo da leitura (ECO, 2001, p. 20; 30). Nessa perspectiva, Eco (2001, p.118) entende o ato de ler

como uma aposta, na qual o leitor aposta que será fiel às “sugestões de uma voz que não diz explicitamente o que está sugerindo”.

O texto norteia e instrui a participação do leitor. Isso significa que, desde o processo gerativo do texto, já estão previstas as atitudes interpretativas do Leitor-Modelo. Acima da intenção do autor (*intentio auctoris*, sujeito-emissor) e da intenção do leitor (*intentio lectoris*, sujeito-receptor), está a intenção da obra (*intentio operis*, os códigos que trazem os limites da interpretação e permitem despontar um certo significado). (ECO, 2008, p. 91).

O Leitor-Modelo deve exercitar a flexibilidade, a superficialidade e a boa vontade, conforme se lê em Eco (2008):

Não cabe ao Leitor-Modelo ter em mente a representação de todos os lugares e indivíduos mencionados pelo romance. Basta que *faça de conta que crê conhecê-los*. Não se pede apenas ao Leitor-Modelo que exercite uma flexibilidade e uma superficialidade enormes, a ele também se pede que exercite uma consistente *boa vontade*.

Caso o Leitor-Modelo se comporte de acordo, poderá fruir da história. (ECO, 2008, p. 179, grifo do autor).

Considerando-se essas palavras, pode-se salientar que Manoel de Barros emprega um sujeito lírico cujo objetivo é fazer com que o Leitor-Modelo reconheça e aprecie as estratégias estilísticas, tanto por sentir os efeitos quanto por descobrir como estes foram produzidos. Segundo Eco (2001), o universo poético possui uma entidade autoral subjacente e nele há as instruções de leitura, são exigidos os “passeios inferenciais” (as previsões) do leitor, podendo este recorrer à sua experiência de vida e/ou ao conhecimento de outros textos. Embora não seja possível prever o resultado do diálogo interpretativo, o Autor-Modelo antecipa algumas possibilidades de leitura. Dessa maneira, cabe ao leitor, ativar sua competência linguística para a tarefa de interpretar a obra, atualizá-la segundo o momento histórico em que vive e, assim, contribuir para torná-la em um produto cultural.

Como se nota, salta aos olhos a questão da fruição estética. Ao descrever a abertura como condição de toda fruição estética, Eco (2005a, p. 68) afirma que toda obra artística se propõe “como objeto aberto a uma infinidade de degustações”. Imbricado nisso, está o fato de que a literatura permite a multiplicidade de leituras,

pois convida o leitor a perceber e a atribuir uma significação ao texto. Comentando sobre o discurso aberto em entrevista concedida a Augusto de Campos, Eco (2005a, p. 280) explica:

[o] discurso aberto se torna a possibilidade de discursos diversos, e para cada um de nós é uma contínua descoberta do mundo. A segunda característica do discurso aberto é que ele me reenvia antes de tudo não às coisas de que ele fala, mas ao modo pelo qual ele as diz. O discurso aberto tem como primeiro significado a própria estrutura. Assim, a mensagem não se consuma jamais, permanece sempre como fonte de informações possíveis e responde de modo diverso a diversos tipos de sensibilidade e de cultura. O discurso aberto é um apelo à responsabilidade, à escolha individual, um desafio e um estímulo para o gosto, para a imaginação, para a inteligência. Por isso a grande arte é sempre difícil e sempre imprevisível, não quer agradar e consolar, quer colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas.

Dessa forma, pode-se sublinhar que o texto literário é um discurso aberto que traz a ambiguidade e valoriza o processo de construção da obra (ECO, 2005a). Isso significa que o leitor deve ser um fruidor⁵ a quem o autor oferece uma obra a ser acabada. O acabamento se dá no sentido de que o fruidor (com sua perspectiva, seu gosto, sua execução pessoal) faz a obra reviver. O leitor assume uma função ativa na estratégia poética do texto. Esse fundamento remete também às palavras de Octavio Paz (1976, p.117) quando afirma que o leitor ou ouvinte é o “verdadeiro depositário da obra, que, ao lê-la, recria-a e outorga-lhe sua significação final”, dando a prova da existência do poema. Depreende-se, assim, que a interpretação favorece a participação do leitor no canto poético. Vale salientar que, para Eco (2005c), a finalidade do texto é justamente provocar interpretações. A partir da estratégia textual, não se especulam as intenções do autor, mas sim as intenções do texto. Nesse sentido, Eco (2005c, p. 93) afirma: “Entre a intenção inacessível do autor e a intenção discutível do leitor está a intenção transparente do texto, que invalida uma interpretação insustentável.” Aqui se constata a soberania do texto que, ao mesmo tempo, estimula e regula a liberdade de interpretação (ECO, 2005b, p. 68; ECO, 2008, p. 81).

⁵ Adota-se fruidor para denominar leitor segundo a proposta de Eco (2005a, p. 62). Fruidor é aquele que, no percurso interpretativo, emprega sua perspectiva, seu gosto, sua execução pessoal, identifica intertextualidade, respeitando as instruções oferecidas pelo texto, portanto, apreende as estratégias previstas na obra. Segundo Eco (2008, p. 179), caso o Leitor-Modelo se comporte com *boa vontade*, poderá fruir da história.

Essa visão de Eco acerca do discurso aberto guia este estudo, já que Manoel de Barros cria poemas perpassados pela possibilidade de o leitor complementar a estrutura comunicativa do texto, ou seja, o leitor virtualmente colabora na fatura da obra. Pensando em Eco (2005a, p. 42), pode-se dizer que Barros possui a consciência crítica do que seja a relação interpretativa e, por isso, constrói sua obra estimulando diversas interpretações. Desse modo, percebe-se a importante interação produção-obra-fruição (autor-texto-leitor). Esta interação exige o questionamento trazido por Eco (2005b): como ler uma mensagem estética? Para responder a essa pergunta, Eco recorre à perspectiva semiológica que assimila a conhecida subdivisão das funções da linguagem proposta por Jakobson. No texto jakobsiano, *Linguística e Poética* (1978), a poética é uma parte integrante da Linguística e consiste no estudo de problemas da estrutura verbal com o propósito de revelar “o que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte”. Entretanto, para Eco (2005b, p.67), a Poética é “um modelo de pesquisa para todos os sistemas de signos” como, por exemplo, ao estudo semiológico da comunicação de função estética.

Nessa perspectiva, tratar da interação produção-obra-fruição na mensagem estética exige considerar a função estética. A respeito dessa função, Eco (2005b, p. 52) escreve: “a mensagem assume uma função estética quando se apresenta estruturada de modo ambíguo e surge auto-reflexiva, isto é, quando pretende atrair a atenção do destinatário primordialmente para a forma dela mesma, mensagem”. Destacam-se a ambiguidade e a autorreflexividade, as quais possibilitam várias experiências individuais e permitem que a mensagem seja considerada um “instrumento de conhecimento” (ECO, 2005b, p. 68) ora de código ora de referentes. No caso da poesia, a mensagem estética serve-se da palavra poética que é definida por Eco (2005a, p. 107) da seguinte forma:

Considera-se comumente palavra poética aquela que, pondo numa relação absolutamente nova som e conceito, sons e palavras entre si, unindo frases de maneira incomum, comunica, juntamente com um certo significado, uma emoção inusitada; a tal ponto que a emoção surge ainda quando o significado não se faz imediatamente claro.

Na linguagem poética, convivem o discurso emotivo, o discurso referencial e o discurso metalinguístico. Segundo Eco (2005a, p.83-84), há um “uso emotivo das referências e um uso referencial das emoções”, bem como há a potencialização do código, visto que o destinatário é levado a olhar atentamente para o novo arranjo linguístico e, a partir deste, a pensar a língua em sua totalidade (ECO, 2005b).

Dessa maneira, Eco aponta a convivência de emoção, referente e autorreflexividade como inerente à linguagem poética e como aquilo que norteia a interação produção-obra-fruição. Além de essa convivência ser implícita no texto poético, chama a atenção o fato de que isso se torna, cada vez mais, explícito a partir da modernidade. Por isso, faz-se necessário mencionar que, em estudo sobre a poesia moderna, João Alexandre Barbosa (1986) esclarece que, na modernidade, há o início de uma relação entre o poeta e a linguagem da poesia, da mesma forma que entre o leitor e o poema. Sabe-se que muitos poetas modernos transformaram a poesia em um espaço para a reflexão literária. Como legado da razão crítica praticada pelos poetas alemães românticos — Novalis, August e Friedrich Schlegel que privilegiaram a consciência poética — a poesia moderna expõe a aliança de criação e reflexão, segundo esclarece Maria Esther Maciel (1999).

Essa consciência poética se configura na consciência de leitura, conforme se depreende em Barbosa (1986). O leitor do poema está entre o poeta e a linguagem, e “deixa de ser o consumidor para se incluir como latência de uma linguagem possível” (BARBOSA, 1986, p. 14). Assim a decifração do texto literário cede lugar à sua recifração, uma vez que poeta e leitor firmam parceria no mesmo jogo. O leitor está, portanto, na consciência do poeta e deve recuperar a qualidade histórica do poema. A historicidade do poema apresenta-se marcada pelo componente intertextual, já que o poeta também é leitor e, por isso, dialoga com a tradição literária. Barbosa (1986, p.17) considera que a “criação poética não é posterior à consciência, mas esta atua como instrumento, ao mesmo tempo, controlador e procriador de novos espaços criativos”. A isso, pode-se somar a observação feita por Maciel (1999, p.37) de que a consciência de leitura serve para reler a história da poesia moderna, bem como para a reflexão sobre o conflito tradição/modernidade.

É possível notar que Manoel de Barros é representante de uma época cuja linguagem crítica permeia as relações entre poeta e poesia. É um escritor que

traz a consciência de leitura e segue delineando o lugar do leitor em sua poética, imprimindo uma poética da leitura. Para revelar como isso ocorre, dá-se destaque aos procedimentos linguísticos que colaboram na constituição do Leitor-Modelo. Consideram-se alguns meios de definir a imagem do Leitor-Modelo apresentados por Eco (2004), são elas: as escolhas de uma língua, de um tipo de enciclopédia, do léxico e do estilo, o oferecimento de sinais de gênero que selecionam a audiência, a restrição do campo geográfico, a inserção de referências e alusões. Pensando nesses meios, é possível identificar, pelo menos, quatro procedimentos interdependentes que frequentam a literatura barroca e que colaboram na construção textual do Leitor-Modelo, os quais são discutidos a seguir.

1.2 O ATO PERFORMATIVO NO DISCURSO AUTORREFLEXIVO E O SUJEITO LÍRICO-POETA

Direcionar este estudo para a especificidade do Leitor-Modelo em Manoel de Barros requer se lembrar da assertiva de Eco, na qual o Leitor-Modelo é aquele leitor integrante do texto literário gerado pela própria obra e que deve colaborar com o sentido. A partir disso, considera-se o emprego do discurso autorreflexivo como uma estratégia discursiva que serve para esboçar a interação do poema com o leitor, uma forma de mostrar o enlace da experiência estética com a experiência crítica, enlace já mencionado por Luiz Costa Lima (2002, p. 49). Isso remete a uma tentativa de racionalizar o poético por meio da experiência individual e da subjetividade, pois o sujeito lírico reiteradamente pretende aclarar e/ou sugerir suas concepções e atitudes poéticas. Não se pode restringir tal procedimento ao mero didatismo, o discurso autorreflexivo serve como ponto de apoio à constituição do Leitor-Modelo, bem como motiva o leitor-empírico a depreender e sentir o ato performativo tão presente na poesia de Manoel de Barros.

Embora se saiba que a performance é uma operação pragmática relacionada à dança, ao teatro e ao cinema, neste estudo, serve-se do sentido *lato sensu* do termo performativo, originado do verbo inglês, *to perform*, a emissão do proferimento enquanto se realiza a ação correspondente, e se entende a performance como ação criadora, estética da execução, desempenho e atuação do

poeta aplicados ao texto literário. Deve-se assinalar que a performance, conforme Roland Barthes (1973, p. 43, grifo do autor), traz o prazer ao “manter a *mimesis* da linguagem (a linguagem imitando-se a si própria)”. A performance, então, requer a competência, o saber-fazer.

Em Manoel de Barros, pode-se pensar a performance como um modo de construção poética e associar o sujeito lírico a um *performer*, que cria seu próprio papel, visto que usufrui o papel de enunciador e assume o lugar de enunciação de poeta. Há a criação do sujeito lírico-poeta que materializa o Autor-Modelo e, conseqüente, especifica o Leitor-Modelo.

Para demonstrar o modo como esta estratégia se manifesta na poesia de Barros, começa-se pelo poema 9 de *Poemas concebidos sem pecado*:

9.

Entrar na Academia já entrei
mas ninguém me explica por que que essa torneira
aberta
neste silêncio de noite
parece poesia jorrando...
Sou bugre mesmo
me explica mesmo
me ensina modos de gente
me ensina a acompanhar um enterro de cabeça baixa
me explica por que que um olhar de piedade
cravado na condição humana
não brilha mais que anúncio luminoso?
Qual, sou bugre mesmo
só sei pensar na hora ruim
na hora do azar que espanta até a ave da saudade
Sou bugre mesmo
me explica mesmo:
se eu não sei parar o sangue, que que adianta
não ser imbecil ou borboleta?
Me explica por que penso naqueles moleques como nos peixes
que deixava escapar do anzol
com o queixo arreventado?
Qual, antes melhor fechar essa torneira, bugre velho...
(PCSP, 1999, p.27-28).

No poema 9, em especial, verifica-se que há a motivação de contrastar a propriedade intelectual de “entrar na Academia” (verso 1) à carga depreciativa depreendida na palavra “bugre” e na menção a seus modos de agir. Dessa maneira, a Academia pressupõe a instância reguladora de comportamentos cuja prática o sujeito lírico desconhece e/ou nega. Quando se observa o sujeito lírico e sua

insistente busca de respostas, percebe-se que esse poema se funda a partir de um monólogo. Esse tipo de discurso é apoiado pelo efeito estilístico de repetição de termos no início e no término dos versos, bem como pelo emprego predominante do mesmo tempo verbal, presente do indicativo, na voz ativa e na primeira pessoa.

No monólogo, falar com si próprio pressupõe o desdobramento do sujeito em eu e tu, remetendo a uma audiência implícita com quem se compartilham os conflitos expostos. Trata-se de uma estratégia que, por meio de sintaxe cotidiana e de elementos da oralidade, o sujeito lírico concomitantemente diz e faz no espaço do poema. De fato, demonstra o performativo, aproxima-se do gênero dramático, proporcionando a impressão de que o ato poético se desenvolve no momento assim como o ato de ler. No poema em estudo, o sujeito lírico assume o lugar de enunciação do poeta, trazendo a autodefinição reiterada na expressão “sou bugre mesmo”. A materialidade da imagem, expressa no substantivo “bugre” e firmada por “mesmo”, confere uma sensação de certeza. Se, por um lado, há essa sensação, por outro lado, ao trazer as recorrentes interrogações, oferece a orientação para que o leitor usufrua e atue na construção dos sentidos do poema. Mais que pretender a verdade, o poeta expõe suas dúvidas.

Nessa perspectiva, o monólogo tanto mostra a poesia atrelada à tensão do sujeito lírico como concede espaço à liberdade criadora. As lacunas (respostas) dos versos devem ser preenchidas pelo leitor. Isso significa que a criação poética está sempre em construção. Não significa que o texto esteja disponível para mudanças, mas sim que seu modo de composição se aproxima da autonomia da performance e torna o leitor também em um agente de criação.

A imagem do jorro é a condição elementar. Prova disso é que a própria estrutura do texto demonstra o jorro poético, pois o discurso vai se erguendo a partir de situações comuns e explorando o aspecto visual. Deve-se sublinhar, com base em Eco (2001, p. 42), que o discurso compõe uma estratégia do Autor-Modelo, visto que este se revela no modo como se organizam os versos. No poema 9, prevalecem-se versos breves e sem conectivos, todavia ligados pelo ritmo subjetivamente marcado pela insistência, como se confirma, principalmente, nas reiterações “me ensina” e “me explica”. Interessa, assim, salientar que a imagem da “torneira/aberta” (versos 2 e 3) associada a “parece poesia jorrando” (verso 5) evoca o fazer poético em oposição ao silêncio sugerido no último verso pela imagem de “fechar essa torneira”, o qual causa a ruptura e, conseqüentemente, o inesperado

para o leitor. Isso porque a declaração manifestada em “Qual, antes melhor fechar essa torneira, bugre velho...” instaura o rompimento do discurso e, por apresentar a repetição da imagem, sugere que todas as indagações dos versos anteriores são a poesia interligando o dizer e o fazer poéticos. Eco (2004, p. IX) salienta que um texto apresenta características estruturais que estimulam e regulam a liberdade de interpretação. O poema barriano em questão expressa um sujeito lírico-poeta que diz e faz para que o leitor pressuponha o não-dito.

Além do monólogo, Barros traz a estratégia textual do diálogo conforme exemplificam os excertos do poema XV de *Arranjos para Assobio*, citados a seguir:

[...]

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

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

Eu escrevo com o corpo
Poesia não é para compreender, mas para
Incorporar
Entender é parede; procure ser uma árvore.

[...]

Meu olho perde as folhas quando a lesma
A gente comunga é sapo
Nossa maçã é que come Eva
Estrela é que tem firmamento
Mas se estrela fosse brejo, eu brejava.

[...]

— E como é que o senhor escreve?

— Como se bronha.

E agora peço desculpas
Estou arrumado para pedra.
(APA, 2002, p. 37; 38; 40).

O poema XV serve-se do formato de entrevista para que o sujeito lírico-poeta expresse questionamentos, os quais poderiam ser sintetizados em “por que e para que há a poesia?”. A poesia se torna passível de questionamento, o texto de Barros indaga sobre si. Importa, aqui, verificar como a forma do diálogo é atualizada pelo poeta com o propósito de elucidar aspectos da sua poética e configurar seu

Leitor-Modelo. Embora a existência do interlocutor seja um artifício de escrita, de certa forma, o leitor tem acesso às concepções literárias do escritor. Depreende-se um modo de dizer e um modo de se dizer. Tais posturas trazem um caráter especular que, de acordo com Maciel (1999, p.45), é algo próprio do poema moderno.

Para Eco (2004), a interpretação é prevista no projeto gerativo dos versos. Nos excertos acima, Barros sugere o percurso de decifração a ser tomado pelo leitor, adiantando a expectativa de se ter um Leitor-Modelo. Também se amplia a significação das palavras, uma vez que se cria uma nova ordem a partir de elementos do cotidiano, ocorrendo a desestruturação. Segundo Maurice-Jean Lefebvre (1980, p.27-28), a desestruturação caracteriza a linguagem poética e é perceptível quando “certas regras do código ordinário são violadas”.

O sujeito lírico-poeta sabe e experimenta os expedientes da construção poética, o ofício de criador. Como forma de convite às sensações do leitor, depreende-se a associação do erotismo do corpo ao erotismo da escrita. O corpo possibilita a percepção do mundo e a percepção do poético, pois, na poesia barriana, há lugar para a associação íntima do corpo à poesia, o gozar da/na escrita, insinuando a convergência entre o ato erótico e o ato poético⁶.

De acordo com Eco (2004), o Leitor-Modelo, como leitor crítico, interpreta criticamente a postura da primeira leitura (leitura ingênua). É notável que Barros cria um texto que conta a si mesmo, o poeta planeja sua obra e, além de dizer e fazer, oferece ao leitor o experimento. Aqui, faz-se necessário destacar que o ato performativo leva o Leitor-Modelo a reconhecer que a expressão lírica é a do corpo. Corpo e palavra tornam-se iguais. Logo, o entendimento também deve ser do corpo, não do espírito. Trata-se de um entendimento que dá relevo aos sentidos, o que, por exemplo, justifica a ênfase aos desvios linguísticos. Manoel de Barros abre um feixe de possibilidades de ler sua poesia ao mesmo tempo em que desperta no leitor-empírico a vontade de buscar um caminho, não para interpretar, mas para incorporar seus versos. O significado do entendimento dos sentidos para sua poética da leitura consiste em notar que o modo de escrever de Barros direciona o modo de ler sua poesia. Aquele que lê a poesia barriana, como ela espera ser lida, torna-se um poeta da leitura.

⁶ Esse assunto é objeto de discussão no terceiro capítulo deste trabalho.

Ganha relevo a voz do delírio, conforme se constata na estrofe 2, visto que se potencializam imagens por meio do impacto da inversão, expediente muito empregado na poética barriana. O sentido desqualificador do verbo derivado de termo chulo, “se bronha” (verso 17), acentua o caráter de surpresa e o caráter transgressor do erotismo que o sujeito lírico insiste em oferecer ao leitor. Afinal, a estética do feio contribui com o efeito dissonante da poesia moderna (FRIEDRICH, 1991). Além disso, a imagem sugere o encontro do sujeito lírico consigo mesmo.

No poema em análise, a percepção da impossibilidade de explicar o poético, por mais que se tente, conduz o poeta a interromper o discurso com o verso, “Estou arrumado para pedra.”, que remete à idealização recorrente de uma simbiose com a natureza, com as origens. A recorrência do vocábulo “pedra” na obra de Manoel de Barros é significativa para a construção da voz que transita tanto em busca de interação sensorial quanto de silêncio. Dito de outra forma, paradoxalmente, no último verso citado, a figura pedra remete ao fato de o sujeito lírico estar pronto para o calar-se (silêncio verbal) e para a permanência no ecoar os sons da voz do silêncio porque, como metaforiza George Steiner (1988, p. 59): “Onde cessa a palavra do poeta, começa uma grande luz”. Nota-se que os poemas barrianos oferecem possibilidades interpretativas regidas por um programa poético que direciona a experiência estética.

Cabe ao leitor não apenas utilizar seu intelecto, mas também seu corpo no ato de ler, uma vez que carrega consigo suas experiências e contribui na produção dos sentidos do texto lido. Para o leitor, conforme Paz (1982), a poesia é ritmo e imagem. Nesse sentido, o corpo possibilita que a arte poética se (re)faça, permitindo ao leitor um retorno ao “estado nascente (e felizmente nascente) de emoção criadora”, de que fala Paul Valéry (1991, p. 201).

Na obra *Poemas Rupestres* (publicado em 2004), o poema “OS DOIS” é um exemplo significativo do lugar do leitor na poesia barriana:

OS DOIS

Eu sou dois seres.

O primeiro é fruto do amor de João e Alice.

O segundo é letral:

É fruto de uma natureza que pensa por imagens,

Como diria Paul Valéry.

O primeiro está aqui de unha, roupa, chapéu
e vaidades.

O segundo está aqui em letras, sílabas, vaidades
frases.
E aceitamos que você empregue o seu amor em nós.
(*PR*, 2004, p. 45).

Existem textos que, segundo Eco (2004, p. 40), tornam evidente o seu Leitor-Modelo. Esse poema de Barros é um exemplo disso, pois, desde o título, “OS DOIS”, o poeta identifica-se duplo: sujeito civil (empírico) e sujeito lírico (instituído na linguagem). Trata-se de uma cisão impelida pela própria prática poética. De acordo com Dominique Combe (1999), pode-se afirmar que, no encontro entre sujeito empírico e sujeito lírico, ambos não se confundem devido aos deslocamentos metonímicos, podendo o eu lírico tornar-se um Nós. Nessa perspectiva, no poema supracitado, demonstra-se o reconhecimento de seres distintos compondo o ser poeta, porém se espera a unidade na leitura. Como ensina Barthes (1973, p. 46), um autor escreve aquilo que será lido. Por pensar o leitor, Manoel de Barros busca converter o mundo em linguagem sensível. Fala com o corpo e faz a linguagem ser um corpo, corporificando a emoção lírica. Esse corpo necessita ser amado pelo outro, o leitor. Isso explica a exortação (ao leitor) no verso final: “que você empregue o seu amor em nós”.

Paz (1976, p.122) escreve: “Nossa poesia é consciência da separação e tentativa de reunir o que foi separado”. De fato, o poema de Barros convoca o encontro com o outro, a fusão, em que se espera que o leitor compartilhe do instante de união. Ademais, pode-se, com base em Eco (2004, p. 41), afirmar que o poema estabelece o seu Leitor-Modelo ao dirigir-se implicitamente ao recebedor e se empenha em estimular um efeito preciso: a percepção da distinção entre vida e obra, porém ambas colocadas à disposição do leitor.

Pode-se dizer que, em Barros, não há o narcisismo do eu, visto que seu sujeito lírico-poeta se completa com o outro (leitor). Por amor, tem-se a aproximação do outro (leitor). Dessa maneira, há implícita a ideia de que o texto é uma permanente produção assim como se vê teorizado por Barthes (2004; 1973). Cabe lembrar que Barthes, em vez de tratar do prazer da leitura, trata do prazer do texto que coloca em identidade o prazer de escrever e o prazer de ler, por isso considera legítimo falar de uma “erótica da leitura” (BARTHES, 2004, p. 249). O leitor coopera

com o texto que, de acordo com Barthes, gera o prazer e/ou a fruição do texto (apud ECO, 2004).

O privilégio da recepção também confirma que o sujeito lírico, antes de escritor, sobretudo, é um leitor. Identifica-se a ideia de Borges de que uma obra é sempre recriação de leituras feitas pelo autor. É marcante a ressonância consciente de leituras na obra barriana, seu trabalho poético proclama a tão sabida rede de intertextualidades. Desse modo, a referência explícita a Paul Valéry faz lembrar que a este escritor francês, segundo Maciel (1999, p.29, grifo da autora), “a finalidade de uma obra não é mais nem menos que, mesmo a contragosto, fazer pensar o leitor”.

Além do prazer do texto, o poema “OS DOIS” ressalta a leitura. Por isso, é interessante a opinião de Silviano Santiago (1989) no que concerne à importância do leitor. Para esse crítico, “quem se exercita na leitura não é o autor (ele já deu o que tinha de dar na concretização do poema), mas o leitor”. Cabe ao leitor, “o prazer fecundo da leitura” (SANTIAGO, 1989, p.60).

Em “OS DOIS”, também se subentende o tom de afetividade do poeta em relação ao leitor. A busca persistente de uma unidade que é alcançada no poema. Pensando em Paz (1979, p.18) — quando este explicou que a dupla maravilha consiste em “falar com o corpo e converter a linguagem num corpo” — suas palavras poderiam ser tomadas para qualificar a poesia barriana, pois, de fato, Barros expõe a “lógica sensível” dos primitivos, expressando a conversão da linguagem em corpo, em imagem.

O empenho pelo qual a palavra busca a imagem e se faz “palavra articulada” (BOSI, 1999, p.21) pode ser validado no poema I, que abre a parte “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada” do livro *O guardador de Águas* (publicado em 1989), onde Barros escreve:

I
[...]
Entesouro frases. Por exemplo:
— Imagens são palavras que nos faltaram.
— Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem.
— Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser.
[...]
Concluindo: há pessoas que se compõem de atos, ruídos,
Retratos.
Outras de palavras.
Poetas e tontos se compõem com palavras.
(GA, 1998b, p. 57).

Desempenha-se o ato performativo à medida que o sujeito lírico-poeta diz e faz apoiando-se na metalinguagem. De fato, a tarefa de definir o fazer poético não corresponde apenas ao poeta, mas se estende à cooperação do leitor. Lendo Barthes (1970, p. 28), depreende-se que a metalinguagem é a linguagem que propicia a investigação lógica da linguagem-objeto, é uma preocupação estética pela qual “a literatura começou a sentir-se dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura”.

No texto de Barros, vê-se o movimento de voltar-se sobre si mesmo. É necessário atentar para os conceitos barrianos atribuídos aos signos “Poesia”, “Imagem” e “Ser”, os quais autorizam o questionamento da linguagem poética. Convém recuperar que o poema crítico se presta a falar de si próprio e toma a linguagem como seu pólo de eleita suspeita (COSTA LIMA, 2003, p. 195). Além disso, deve-se acrescentar que os versos em estudo, paradoxalmente, evidenciam sua criticidade em defesa da criação poética, pois, como explica Maciel (1999, p. 24), a metalinguagem é também um recurso que permite ao poema sobreviver na sociedade que minimiza o poeta e o condena ao degredo.

Quanto ao verso final do poema em análise, “Poetas e tontos se compõem com palavras.”, este oferece uma reveladora analogia. Na acepção popular, poeta e louco se aproximam porque ambos se comportam de modo excêntrico. Retém-se da aproximação entre os dois termos o movimento impulsionado pela palavra. Vale apontar que a importância concedida ao significante também sugere o nomear. Assim, poeta e louco estão prontos para o desrespeito às leis da lógica racional e para o privilégio da imaginação, a capacidade excepcional de ver e criar as coisas, o acesso a um mundo onírico carregado de imagens.

É interessante notar que a poesia de Manoel de Barros, ao mesmo tempo, usa a palavra para a criação do poema e para a criação do sujeito que é, frequentemente, um poeta. Tanto o poema quanto o sujeito se valem da postura metalinguística do fazer poético e postulam o Leitor-Modelo.

Importa, neste momento, reiterar a própria definição que o sujeito lírico se atribui e apresenta ao leitor no poema IX, intitulado “O apanhador de desperdícios”, da obra *Memórias inventadas: a infância* (publicada em 2003), transcrito a seguir:

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.
(*MII*, 2003, poema IX).

Devido à poesia pertencer ao plano da invenção, o poeta 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. Barros realiza o culto à inovação e ao desvio linguístico, pois destaca a necessidade de novos significados aos signos, infringindo algumas formas tradicionalmente aceitas.

Como método de explicitar ao leitor tamanha irreverência, ganha relevo o emprego da linguagem poética para observar o movimento interno do verso e apresentar ao leitor a postura do sujeito lírico diante de sua arte e do mundo. Salienta-se o valor atribuído às “coisas desimportantes”, as quais são desprezadas pela sociedade subordinada ao capital e ao progresso desorganizado. Logo, tem-se um exemplo de poema que exhibe a resistência simbólica aos discursos dominantes, sobre a qual comenta Alfredo Bosi (1999). A dicção do poeta toma consciência de si mesma e, mediante a apropriação da palavra, renega-a, criando a falsa ideia de incomunicabilidade estética. De fato, evidencia a necessidade de encarar a arte como um instrumento que permite, paradoxalmente, a comunicação do incomunicável. Com efeito, ao analisar o ser e o tempo da poesia, Bosi (1999, p. 106), muito acertadamente, observa que “o silêncio que se abre depois da última

palavra guarda, nas dobras da percepção de quem ouve, o modo de ser de quem fala”.

Retome-se, aqui, o verso final (“Só uso a palavra para compor meus silêncios.”), no qual ocorrem a antítese “palavra” *versus* “silêncios” e a metonímia “meus silêncios”. Essas imagens sinalizam o questionamento do lugar do poeta e a eterna busca da poesia. Isso remete a Barbosa (1986) quando ele escreve que o poema moderno oscila entre expor a comunicação da linguagem e a autonomia da arte. Como ocorre no poema “O apanhador de desperdícios”, o eu da enunciação enfatiza o fazer poético e penetra o reino do silêncio, dando vazão à poesia cuja existência antecede à do poema. A poesia de Manoel de Barros é performativa e o sujeito lírico-poeta busca convencer, fazer-se acreditar.

O poeta trabalha o material lingüístico e faz da construção, no nível da linguagem, o essencial para o sentido. Oferece a leitura dessacralizada porque perde a aura. Segundo Marshall Berman (1999, p. 155), ao discutir “A Perda do Halo”, de Charles Baudelaire, a aura permite à crítica a crença na santidade da arte; a sua perda, por sua vez, indica a convergência entre o mundo da arte e o mundo comum. O bulevar arranca o halo do herói e o conduz ao tráfego moderno. Por conseguinte, na dessacralização, os poetas tornam-se homens comuns, a poesia pode florescer no outro lado do bulevar, naqueles lugares baixos, “apoéticos”. De fato, trata-se de um convite à cumplicidade do leitor. À medida que o sujeito lírico-poeta elucida seu modo de poetizar ao leitor, pode-se inferir que ambos devem compartilhar dos mesmos valores poéticos, pois é instituída a competência que, por exemplo, valoriza o silêncio, o chão, a desimportância, a invencionática, como mostram os versos do poema em questão. Em consonância com Eco (2004, p. 40): “Portanto, prever o próprio Leitor-Modelo não significa somente ‘esperar’ que exista, mas significa mover o texto de modo a construí-lo. O texto não apenas repousa numa competência, mas contribui para produzi-la”. Dessa maneira, o Leitor-Modelo deve compartilhar com o estilo barriano e cooperar para atualizá-lo. Pode-se afirmar também que a competência do sujeito lírico-poeta se torna competência do Leitor-Modelo.

Mais que resultante de uma compulsão narcísica, a reflexão poética mostra a composição de um sujeito lírico-poeta que busca a unidade consigo e com o outro por meio do ato performativo. Para tanto, o comportamento singular do sujeito lírico-poeta serve de guia ao Leitor-Modelo. Uma lição metatextual, pois todo

texto tem duas componentes: “a informação fornecida pelo autor e aquela acrescentada pelo Leitor-Modelo, sendo que a segunda é determinada e orientada pela primeira”. (ECO, 2004, p. 173). Na obra barriana, fazer poesia é fazer o sujeito-poeta, é fazer o sujeito-leitor.

1.3 A MARCAÇÃO DE INTERLOCUTOR NOS VERSOS

Conforme Eco (2004), em textos escritos, postulam-se operações interlocutórias. Nos versos barrianos, há a presença de um interlocutor ora implícito ora explicitamente marcado por vocábulos como, por exemplo, “tu”, “você” e “a gente”, além de desinências verbais indicativas de segunda e terceira pessoas do singular e de primeira pessoa do plural. Esse interlocutor, fundado no poema, aparece como uma personagem principal com a qual o Leitor-Modelo é convidado a estabelecer um vínculo de cumplicidade e a segui-lo. Pensando na teoria de Eco (2001), em muitos poemas barrianos, identifica-se a estratégia textual de instituir e/ou fingir um interlocutor no próprio texto.

Selecionam-se poemas em que o destinatário é gramaticalmente manifestado na mensagem. Essa estratégia se torna essencial tanto para a expressão quanto para o conteúdo dos versos e, sobretudo, sugere que o poeta Manoel de Barros prevê seu receptor por se preocupar com o modo que pretende ser lido. Isso remete a Eco (2005c, p. 93) quando teoriza que “o autor empírico deve permanecer em silêncio”, mas há casos em que “tem o direito de reagir como o Leitor-Modelo” (ECO, 2005c, p. 94; ECO, 2008, p.91). Reagindo como o Leitor-Modelo, Manoel de Barros deixa indícios do Leitor-Modelo, que ele é de sua própria obra, no próprio poema e contribui para o entendimento de seu processo criativo.

A respeito da reação de qualquer escritor como Leitor-Modelo, Eco escreve:

Ainda assim, há ao menos um caso em que o testemunho do autor empírico adquire uma função importante, não tanto para entender melhor seus textos, mas com certeza para entender o processo criativo. Entender o processo criativo é entender também como certas soluções textuais surgem por

acaso, ou em decorrência de mecanismos inconscientes. (ECO, 2005c p. 100).

Nos poemas de Barros, de um lado, está o sujeito lírico-poeta como *performer*, de outro lado, está o interlocutor, o Leitor-Modelo, estratégias que conferem um caráter teatral à arte barriana. Deve-se salientar que, ao escrever sobre signos teatrais que são incorporados criativamente por poetas modernos no processo de construção artística, Maciel (1999) esclarece que isso permite “estruturar um novo conceito de *poiesis* e de sujeito poético a partir da apropriação orgânica de alguns elementos extraídos do universo teatral e conjugados, simultaneamente, com signos advindos de outras artes temporais e espaciais” (MACIEL, 1999, p.157).

De fato, Barros potencializa a linguagem da simplicidade para oferecer um novo modo de dizer as coisas, mediante o trabalho particular com as palavras. Deve-se lembrar de que o acesso passa a ser difícil ao leitor ainda não afeito à leitura de poesia, exigindo deste o esforço necessário. Em entrevista a Heloísa Godoy, o próprio escritor Manoel de Barros (1998d, p. 6) declara: “Escrevo meu avesso in-verso; por isso não sou de entendimento linear. Sou um ser difícil, contraditório, inseguro. Sou um antro de incertezas. Sou complicado.”

O Leitor-Modelo barriano deve estar pronto a buscar a lógica interna da escrita, apesar de ela trazer alogismos e virtualidades em sua essência. Desse modo, a marcação de interlocutor gera um efeito oratório. Pode-se dizer, com base em Eco (2004, p. 175), que a marca de interlocução é uma das estratégias discursivas que colaboram na construção do Leitor-Modelo, pois estabelece a estratégia de cumplicidade.

Em *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (publicado em 2001), Barros escreve sobre o envolvimento do poeta com seu ofício:

POEMA

A poesia está guardada nas palavras — é tudo que eu sei.

Meu fado é o de não saber quase tudo.

Sobre o nada eu tenho profundidades.

Não tenho conexões com a realidade.

Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro.

Para mim poderoso é aquele que descobre as

insignificâncias (do mundo e as **nossas**).
Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil.
Fiquei emocionado e chorei.
Sou fraco para elogios.
(TGGI, 2005, p.19, grifo nosso).

Esse poema sugere um sujeito lírico em desajuste com o mundo, visando a revelar a não conformidade com aquilo que o cerca. De uma lição metapoética que concebe a poesia como produto das palavras, se é guiado à ficcionalização do “eu” que declara sua própria ignorância. “Meu fado” sugere a predestinação do poeta às “ignorâncias”, como escreve o poeta no título de sua obra *O Livro das Ignorâncias*, e, talvez, ao isolamento. Não se tem o sofrimento, mas o sujeito lírico lidando com ironia e/ou humor, segundo a confissão do próprio poeta: “Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil”. Assim Barros explicita (e sugere) o modo de ver o poeta. O sujeito-poeta ri-se, pois a ironia e/ou o humor são utilizados como recursos para superar e/ou refrear a dor. Sobretudo, com uma dicção irônica, Barros reinventa a realidade propondo a transgressão das leis da lógica, portanto, inventa uma realidade poética e pede a intromissão de seu Leitor-Modelo.

O sentir-se deslocado do mundo é uma das justificativas para a recorrente manifestação da necessidade de valorizar o desprezado e o insignificante. Tanto no âmbito poético quanto no âmbito ontológico, há uma feição filosófica que se dedica à busca de identidade. Tem-se a impressão de que o sujeito lírico pretende alcançar a unidade consigo mesmo e com o outro, por isso inclui o leitor nos versos: “Para mim poderoso é aquele que descobre as/ insignificâncias (do mundo e as nossas)”. De certa maneira, isso faz lembrar de que é “próprio do ficcional permitir a descoberta, na alteridade da cena do texto, de uma semelhança com a cena dos valores de quem o recebe.” (COSTA LIMA, 2003, p. 81).

Na obra *barriana*, deve-se acrescentar que uma das estratégias para direcionar o Leitor-Modelo é a criação do professor como, por exemplo, aparece no poema X da obra *Memórias inventadas: a Segunda Infância* (publicada em 2006):

Aula
Nosso prof. de latim, Mestre Aristeu, era magro
e do Piauí. Falou que estava cansado de genitivos
dativos, ablativos e de outras desinências. Gostaria
agora de escrever um livro. Usaria um idioma

de larvas incendiadas. Epa! o prof. falseou-ciciou um colega. Idioma de larvas incendiadas! Mestre Aristeu continuou: quisera uma linguagem que obedecesse a desordem das falas infantis do que as ordens gramaticais. Desfazer o normal há de ser uma norma. Pois eu quisera modificar nosso idioma com as minhas particularidades. Eu queria só descobrir e não descrever. [...]

Conforme demonstra o trecho supracitado, a postura linguística do professor serve para demonstrar traços próprios da poética barriana. O sujeito lírico fala do outro, porém, na verdade, fala de si mesmo, realizando uma encenação. Reiteradas vezes, em diversos poemas, o sujeito lírico barriano se posiciona como poeta-aprendiz, como ele próprio sugere ou indica em seus versos. Além do professor, o sujeito lírico aprende (ou desaprende) com uma galeria de figuras criadas por ele: a criança, o avô, o andarilho, Bernardo, Salustiano, entre outros. Acentua-se a reflexão sobre a palavra e essa valorização do fazer poético pelos poetas modernos, segundo Maciel (1999, p. 37), corresponde a uma espécie de “religião estética”. Religião da poética, culto à poesia. Metalinguagem como ritual, repete e renova-se, resultando num arranjo de palavras que incita o leitor a notar a construção do texto. Pensando na teoria de Eco (2008, p. 177), pode-se afirmar que o Leitor-Modelo de Barros é convidado a fazer de conta que presenciou as cenas apresentadas pelo sujeito lírico e a exercer a boa vontade cooperativa. Verifica-se essa estratégia discursiva também no poema IX de *O livro das ignoranças* (publicado em 1993):

IX
Para entrar em estado de árvore é preciso
partir de um torpor animal de lagarto às
3 horas da tarde, no mês de agosto.
Em 2 anos a inércia e o mato vão crescer
em **nossa** boca.
Sofreremos alguma decomposição lírica até
mato sair na voz.

Hoje eu desenho o cheiro das árvores.
(*LJ*, 1994, p.19, grifo nosso).

Manoel de Barros desconstrói o pressuposto racionalista de superioridade do homem sobre os demais seres. Essa é uma característica fundamental para a compreensão dos poemas barrianos em geral. O Leitor-Modelo compartilha do estilo do autor, coopera para atualizá-lo. “O Leitor-Modelo constitui um conjunto de *condições de êxito*, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial.” (ECO, 2004, p. 45, grifo do autor).

Ao ler o verso inicial, “Para entrar em estado de árvore é preciso”, depreende-se a sugestão de que os demais versos fornecerão a resposta ou mesmo uma condição: a maneira de ser e de se comportar. A inclusão do leitor ocorre em “nossa boca” e “sofreremos”, expressões que solicitam o acolhimento. Para Costa Lima (2003, p.94), a obra poética se realiza ao ser “acolhida pelo leitor”, constitui-se de um quadro de indicações a serem ativadas pela cooperação do leitor.

O poema de Barros possibilita a representação de múltiplas realidades, resultantes da produção ativa do leitor, e que podem influenciar sua postura diante do mundo graças à esperada “decomposição lírica”. O caos articula-se a favor do estado poético no último verso, que se apresenta como síntese do que propõem os versos anteriores, compõe-se por sinestesia e exprime a imagem alógica: “Hoje eu desenho o cheiro das árvores.” Desse modo, há a cena motivada pela própria tessitura verbal. Costa Lima (2003) explica que esse dispositivo de produção origina certa dificuldade ao receptor, a saber:

Isso causa para o receptor uma dificuldade específica: para que penetre no poema numa experiência estética, não mais dispõe das coordenadas culturais de orientação que facilitaríamos a formação da verossimilhança. Ao contrário, ao penetrar no entendimento do texto, percebe que ele lhe obriga a descartar-se das comparações com o mundo do percebido, pois o poema lhe apresenta uma “representação” que, por conter objetos que se dizem ocultos, não se conforma às leis da percepção. (COSTA LIMA, 2003, p. 171-172)

Deixar a *mimesis* da representação exige que o receptor busque apreender o significado do texto poético pela análise de sua produção, somente assim se pode despertar uma significação. A esse respeito, Costa Lima (2003) observa a afirmação de Gaston Bachelard de que “o real é uma das formas do

possível” e conceitua a *mimesis* da produção como “fazer o apenas possível transitar para o real. [...] Em suma, o produto rebelde às representações, à *aplicação* da ideia de Ser, continua a ser um produto mimético se só é capaz de *funcionar* pela participação ativa do receptor.” (COSTA LIMA, 2003, p. 181). Dada a relevância disso, no poema IX, a esperada decomposição lírica induz o sujeito lírico a tomar para si a palavra no tempo presente, tomar o lugar do artista e construir imagens que desconcertam a ideia anterior de racionalismo veiculada com a indicação de horas, mês e anos e condutas a serem seguidas. De fato, o prazer surge não de um reconhecimento, mas sim do próprio conhecimento da produção, do processo de escrita que arranca as palavras de sua habitual disposição. Isto suscita a expectativa do inesperado. O leitor deve deter-se na materialidade das palavras, dos versos, praticando o que é proposto, a “decomposição lírica”.

1.4 DEFININDO O POEMA E A MATÉRIA DE POESIA

Na obra de Manoel de Barros, são recorrentes a apresentação de conceitos de poema e de poesia, bem como o esclarecimento do que é sua matéria poética. Em especial, a matéria de poesia norteia o modo de poetizar, o modo de ser poeta e, conseqüentemente, o modo de ser leitor. Ao atentar para o verso, a poesia barriana revela o Autor-Modelo e, de certa forma, especifica o Leitor-Modelo. Para comentar sobre isso, seleciona-se a profusão de imagens comprometidas com o fazer poético que se encontram em *Gramática expositiva do chão* (obra publicada em 1966), especificamente, nos fragmentos do poema IV, “A Máquina de chilrear e seu uso doméstico”:

O POETA (*por trás de uma rua minada de seu rosto andar perdido nela*)
— Só quisera trazer pra meu canto o que pode ser carregado como papel pelo vento
pelo vento
[...]

O POETA (*se usando em farrapos*)
— Meu corpo não serve mais nem para o amor nem para o canto
[...]

O POETA (*lesmas comendo seus cadernos relógios telefones*)
— Ai, meu lábio dormia no mar estragado!

[...]

O POETA (*ventos o assumindo como roupas*)

— Os indícios de pessoas encontrados nos homens eram apenas uma tristeza nos olhos que empedravam.

[...]

O POETA (*ensinado de terra*)

— Amar é dar o rosto nas formigas.

[...].

(GEC, 1992, p. 169-172).

Nota-se a representação do poeta firmada na e pela linguagem. Depreende-se um Autor-Modelo cuja voz se aproxima do dramático por empregar rubricas e discurso direto. Essa disposição do texto leva ao entendimento de que o sujeito lírico se constrói no discurso, ele assume o lugar de poeta e, além disso, pretende atingir o leitor mediante sensações e experiência proporcionadas pelas imagens. Há a confluência de diferentes versos para criar a figura de um poeta que sugere, por exemplo, o andarilho, imagem que marca significativamente outros poemas de Barros. Esta figura do andarilho carrega o estigma do marginalizado e do abandono, é uma corporificação que, marcada pela liberdade, traduz as possibilidades do trabalho do poeta.

As falas atribuídas ao poeta revelam episódios independentes entre si para demonstrar a fratura da voz lírica. Assim, se por um lado, o corpo sofre a dispersão e/ou fragmentação, por outro lado, o sujeito lírico faz sua inquietação se tornar poética, resultando em um modo de resistência que lhe é peculiar. Vale destacar que a imagem do vento guia o fazer poético para a leveza como se lê em “O POETA (*ventos o assumindo como roupas*)”; e a imagem da terra, para a sabedoria das fontes, conforme se lê em “O POETA (*ensinado de terra*)”.

Verifica-se o sujeito lírico em contato com a natureza, sem dúvida, um motivo frequentemente revisitado por Barros. Mas, sobretudo, o sujeito lírico em atividade poética, uma vez que se pode considerar a ambiguidade da palavra “folhas” como, por exemplo, no trecho retirado do livro *Poesias* (publicado em 1956), no qual se lê: “[...] Sou eu apreensivamente/ Solicitado pela inflorescência/ Redescoberto pelo bulir das folhas...” (*P*, 1992, p. 76).

Assim, os versos em questão são uma obra aberta em que o leitor se vê convidado a agir. Com base em Eco (2005a), dizer que a obra é aberta indica que

ela não está para a contemplação, mas está sempre por fazer, em permanente construção, no sentido de que cabe ao leitor construí-la na sua cooperação, legitimando o ato do escritor. Dito de outra maneira, o leitor transforma o poema em experiência estética e escolhe sua significação no leque de interpretações possíveis. Por isso, o ato de leitura também se faz performativo.

Um recurso importante para o delineamento da poética da leitura em Barros consiste na ênfase da materialidade linguística, conforme se constata no poema XIII do livro *Concerto a céu aberto para solos de ave* (publicado em 1991):

XIII.
Certas palavras têm ardimentos; outras, não.
A palavra *jacaré* fere a voz.
É como descer arranhado pelas escarpas de um
Serrote.
É nome com verdasco de lodo no couro.
Além disso é agríope (que tem olho medonho).
Já a palavra *garça* tem para nós um
Sombreamento de silêncios...
E o azul seleciona ela!
(CCAPSA, 1998a, p.19).

Esse poema revela a concepção de poesia como fenômeno da linguagem. Nota-se que a matéria linguística exerce fascínio sobre o poeta e desenrola-se um profícuo diálogo entre som e sentido. Há a intenção de se compartilhar isso com o leitor, abrindo-se uma paisagem natural (e linguística) inusitada. O leitor coopera com o poema desde o seu início e, inclusive, no verso 7, é explicitamente convocado a participar da cena. Desse modo, estabelece-se a proximidade entre ambos (poeta e leitor) que compartilham a atração das associações imagéticas, as quais se fazem descontínuas e imprevisíveis. Dito de outra forma, poeta e leitor encontram-se na imagem, como já teoriza Paz (1982). Acerca da imagem poética, Bosi (1999, p. 13) argumenta “a imagem é um modo da presença que tende a suprir o contacto direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós”.

O poeta constrói o discurso alógico para jogar com as expectativas do leitor que, por sua vez, tira do texto o que não é dito, suas entrelinhas. Nessa direção, Barros também destaca a materialidade do signo linguístico em outro poema “COMPARAMENTO” de *Ensaio Fotográficos* (publicado em 2000):

COMPARAMENTO

Os rios recebem, no seu percurso, pedaços de pau,
folhas secas, penas de urubu
E demais trombolhos.
Seria como o percurso de uma palavra antes de
chegar ao poema.
As palavras, na viagem para o poema, recebem
nossas torpezas, nossas demências, nossas vaidades,
E demais escorralhas.
As palavras se sujam de nós na viagem.
Mas desembarcam no poema escurritas: como que
filtradas.
E livres das tripas do nosso espírito.
(EF, 2000, p.21).

Trata-se de um texto que se centra no percurso da palavra ao poema. Barros vale-se de palavras da linguagem trivial e de linguagem elevada, recorrendo às ligações metafóricas entre rio e palavras, viagem e criação. Ao metaforizar o processo poético no signo viagem, adquire relevo a sensação de passagem por uma esfera original de signos postos em contiguidade: “pedaços de pau”, “folhas secas”, “penas de urubu”, “trombolhos”, “torpezas”, “demências”, “vaidades”, “escorralhas”. Tais signos pertencem ao campo semântico dos restos, ao mesmo tempo, em que sugerem multiplicidade.

Cabe salientar o verso 12 de “COMPARAMENTO”, “As palavras se sujam de nós na viagem”, que permite entrever a carga emocional que antecede a realização do poema. Todavia, quando o poema é concretizado, estabelece-se um modo de ver que se apóia na ideia de poema filtrado. Por isso, vale destacar o verso final do poema em questão, “E livres das tripas do nosso espírito”. Este, em sua polissemia, parece sugerir a convivência de “tripas” e “espírito”, grotesco e sublime, baixo e solene, respectivamente, e, ao mesmo tempo, anunciar sua separação. Isso indica um modo de ser poético em que há o entendimento da arte poética como arranjo da escrita, algo que é cuidadosamente cultivado em Barros.

Ainda cumpre assinalar que, na poesia barriana, a transformação da matéria de poesia em matéria de participação social é uma forma significativa de representação do verso. Nota-se a consciência crítica na fatura dos versos, por exemplo, em *Matéria de poesia* (obra publicada em 1970), de onde são retirados os seguintes excertos do poema homônimo de abertura da obra:

I
MATÉRIA DE POESIA

1.
Todas as coisas cujos valores podem ser
disputados no cuspe à distância
servem para poesia

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

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

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

As coisas que não levam a nada
Têm grande importância

[...]

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

[...]

Tudo aquilo que a **nossa**
civilização rejeita, pisa e mija em cima,
serve para poesia

[...]

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

[...]

As coisas sem importância são bens de poesia

[...]. (MP, 2001a, p.11-15, grifo nosso).

A matéria de poesia pode ser considerada uma imagem da obra de Manoel de Barros. O poeta eleva objetos de uso corriqueiro ao patamar de objetos artísticos conferindo um novo valor, um valor poético, convocando as competências ideológicas do leitor. Nos versos acima, refletir sobre a matéria de poesia faz com que ela seja também matéria de protesto. Sujeito lírico-poeta e leitor são

testemunhas de um mesmo tempo. O poema oferece esse espaço, uma vez que se evidencia a voz contra os comportamentos e valores comuns da sociedade contemporânea, contra a fetichização da mercadoria própria ao capitalismo. A função estética opõe-se à função pragmática, pois, segundo Costa Lima (2003, p.93): “Ante a função pragmática, a estética se diferencia por ser uma forma *sui generis* de comunicação. *Sui generis* porque só indiretamente estabelece uma relação com o real. E nisto a *mimesis* se distingue das outras formas de representação social”.

Valendo-se do conceito de que o Leitor-Modelo é uma entidade criada e manifestada no processo da leitura (ECO, 2001), por conseguinte, pode-se entender a função da poesia barroca nos termos de Paz (1993, p. 147): “A poesia exercita nossa imaginação e assim nos ensina a reconhecer as diferenças e a descobrir as semelhanças. [...] A poesia é o antídoto da técnica e do mercado”.

Pode-se afirmar que Barros reivindica uma consciência de resgate e valorização do marginalizado, excluído e desprezado. Uma consciência que reside em toda a sua obra poética, pois o sujeito lírico assume o lugar em que a escrita poética recusa ser mercadoria. O poético conduz ao referencial histórico e, no diálogo com ele, insere a reflexão e a crítica. Sobre poesia, escreve Bosi (1999, p.192): “A poesia traz [...] aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar”.

Barros já sugere o lugar da poesia como um lugar excluído da esfera dominante de poder e, contra a concepção de valor capitalista, propõe a transgressão. Para tanto, permite o encontro do desprezado com a poesia, o qual corresponde a uma forma de resistência. Para Costa Lima (2003, p. 106, grifo do autor), “é o *capitalismo enquanto tal que impede a formulação de canais simbólicos de identificação do indivíduo com a comunidade a que pertence*”. Pode-se, assim, afirmar que, enquanto a sociedade privilegia o capital e se dá pela apropriação privada por poucos, o poeta Manoel de Barros combate ações de sua própria classe social e privilegia os restos.

Se, por um lado, há a crença de que o “poema é como a História, o poema é História, o próprio do produto humano é traçar seu rumo, não a partir de nossas intenções, mas a despeito delas”, na perspectiva de Costa Lima (2003, p. 193), por outro lado, há a crença na relação dialética entre o poético e o histórico, conforme mostra Paz (1984), visto que, ao mesmo tempo, a poesia afirma e nega a

história. É certo que o poema barriano toma a crítica da poesia e, logo, seus versos favorecem o questionamento do objeto poético. Nesse sentido, por estabelecer um diálogo com o seu tempo, o poeta provoca o leitor a pensar na poesia e sobre seu processo de construção. Ao expressar sua matéria de poesia, valida que, mais que transmitir uma mensagem, o ato performativo é aquele que permite ao leitor contribuir para o sentido do texto, reforçando o papel fundamental da alteridade.

Ao realizar a performance, pode-se comparar a poesia de Manoel de Barros à postura dos poetas românticos, pois, estes, segundo Paz (1984, p. 85):

concebem a experiência poética como uma experiência vital, na qual o homem participa totalmente. O poema não é apenas uma realidade verbal: é também um ato. O poeta diz e, ao dizer, faz. Este fazer é sobretudo um fazer-se a si mesmo: a poesia não é só autocriação. O leitor, por sua vez, repete a experiência da autocriação do poeta e assim a poesia encarna-se na história.

Dessa maneira, a poesia barriana é performance porque interfere simbolicamente. São comportamentos do sujeito lírico: evidenciar ao leitor o valor que atribui aos seres desprezados pela sociedade capitalista e, com esses, constituir sua matéria de poesia, bem como assumir a posição do defensor do ínfimo e, a partir disso, talvez, buscar a participação social do leitor. Em outros termos, o sujeito lírico insiste para ser ouvido pelo leitor e, por meio do ato performativo, afirma sua identidade e pretende angariar deste o reconhecimento e a comunhão dos mesmos valores.

Na obra *Arranjos para Assobio*, encontra-se o poema IX em que o poeta pensa a utilidade do poema ao afirmar a poética do inutensílio. Barros poetiza no seguinte excerto: “O poema é antes de tudo um inutensílio.” (APA, 2002, p.25). A palavra inutensílio requer decisões interpretativas do leitor. Primeiramente, o sujeito lírico provoca surpresa por desmanchar o sentido da palavra utensílio, aquilo que serve para ser usado. Desse modo, o poema passa a ser considerado em sua não utilidade prática, aludindo ao que pontua Paz (1993, p.142) quando destaca que o poema é comercialmente inútil. Com um matiz de teor lúdico, o poeta traz a autorreferencialidade e é, então, o fazedor de inutensílio.

Ao comentar sobre o discurso autorreferencial, Maciel (1999, p.23) escreve: “Em decorrência dessa auto-referencialidade, a linguagem geralmente assume, nessa modalidade poética, a condição de sujeito, considerando-se que a subjetividade do poeta se desloca para o poema, dando a impressão de que este se faz e se diz simultaneamente”. Com base nisso, pode-se afirmar que a obra barriana se cria a partir dos conceitos que elabora e, assim, é delineada a imagem do leitor. Para aprofundar essa constatação, em *Retrato do artista quando coisa* (publicado em 1998), lêem-se os seguintes versos do poema “12 (Apêndice)”: “2. Poema é lugar onde a gente pode afirmar/ que o delírio é uma sensatez.” (RAQC, 1998c, p.81). Nesse sentido, os versos deixam a iniciativa interpretativa ao leitor, mas também descrevem metatextualmente as possíveis antecipações. No dizer e fazer dos versos, o leitor obtém a experiência de que o modo de ser se reflete no modo de dizer e vice-versa. É o caso também do poema “14” de *Livro sobre nada* (publicado em 1996), no qual o sujeito da ação faz e constrói o saber-fazer nos versos:

14.
O que não sei fazer desmancho em frases.

Eu fiz o nada aparecer.

(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.
FIM
(LSN, 1996, p.63).

Esse poema revela imagens paradoxais em torno do nada que se constitui matéria de poesia e remete ao modo de ser do sujeito lírico. Como ensina Eco (2004, p.37), cabe ao leitor um trabalho inferencial. Assim, a partir da oposição entre “nada” e “o nada”, vê-se que o **nada** revela o riso irônico do poeta. O sujeito lírico demarca a sua posição frente ao fazer poético performativamente, diz e faz, como se lê no verso 2: “Eu fiz o nada aparecer.”, aludindo a um dos contornos decisivos da poética barriana. O nada se torna o poema. Via trabalho linguístico, o sujeito lírico justapõe inquietude estética à inquietude vivencial. O Autor-Modelo

pede que o Leitor-Modelo assuma o ponto de vista do poeta para que o texto funcione.

Relacionado à tentativa de definição do poema e à matéria de poesia, na arte barriana, sobressai um expediente que muito convoca o Leitor-Modelo: os gestos de animismo. As imagens criadas por Barros exibem uma força plástica e sua materialização, muitas vezes, ultrapassa o valor de coisa, sublimando-a, para se apresentar dotada de uma alma. Disso decorre a condição para que o poema se efetive. Dito de outra forma, frequentemente, o fazer poético barriano possibilita que uma ideia se torne coisa, como também permite que uma coisa receba valores humanos. Por meio desse expediente, o Autor-Modelo é textualmente manifestado como estilo reconhecível. Os motivos recorrentes e o arranjo das palavras marcam a presença daquele que diz, compõem o “ídioloeto manoelês” que valoriza o concreto em detrimento do abstrato. Julga-se necessário destacar o poema “TEOLOGIA DO TRASTE”, encontrado em *Poemas Rupestres*:

TEOLOGIA DO TRASTE

As coisas jogadas fora por motivo de traste
são alvo da minha estima.
Prediletamente latas.
Latas são pessoas léxicas pobres porém concretas.
Se você jogar na terra uma lata por motivo de
traste: mendigos, cozinheiras ou poetas podem pegar.
Por isso eu acho as latas mais suficientes, por
exemplo, do que as idéias.
Porque as idéias, sendo objetos concebidos pelo
espírito, elas são abstratas.
E, se você jogar um objeto abstrato na terra por
motivo de traste, ninguém quer pegar.
Por isso eu acho as latas mais suficientes.
A gente pega uma lata, enche de areia e sai
puxando pelas ruas moda um caminhão de areia.
E as idéias, por ser um objeto abstrato concebido
pelo espírito, não dá para encher de areia.
Por isso eu acho a lata mais suficiente.
Idéias são a luz do espírito — a gente sabe.
Há idéias luminosas — a gente sabe.
Mas elas inventaram a bomba atômica, a bomba
atômica, a bomba atôm.....
..... Agora
eu queria que os vermes iluminassem.
Que os trastes iluminassem.
(PR, 2007, p. 47).

Conforme Eco (2004, p. 46), o Leitor-Modelo atualiza as “intenções virtualmente contidas no enunciado”. O texto barriano em questão especula sobre a competência ideológica do leitor, pois alude justamente à racionalização do conhecimento empreendida na modernidade, quando as boas expectativas do avanço científico e a utopia de felicidade plena desaparecem para dar lugar à frustração do homem. A “TEOLOGIA DO TRASTE” revela-se suficiente para lidar e substituir o sentimento de fracasso, contraditoriamente, fomentado pelo progresso. Sob a perspectiva de lidar com essa ambivalência, a alegada aptidão das latas leva a uma nova postura social e, conseqüentemente, poética, similar a uma depuração de costumes tanto históricos quanto estéticos. Valendo-se da estratégia de estima ao desprezado (ao traste), além de reforçar a imagem de rebeldia e de desejo de romper com as normas, Barros transmite uma postura crítica com o propósito de instaurar uma nova ordem e uma nova crença: “os vermes iluminassem”, “os trastes iluminassem”, imprimindo a marca própria à sua escrita que surpreende por destoar da concepção vigente e pretende ser um canal de conhecimento ao leitor.

Afeito à preocupação social, ao tocar a representação realista da bomba atômica, o poema “TEOLOGIA DO TRASTE” cumpre a função de apontar a atrocidade gerada pelo mundo moderno do homem contra o próprio homem. Devem ser destacados os versos compostos, predominantemente, por linha pontilhada que evocam a destruição e o silêncio gerados pela bomba. Em todo o poema, o sujeito lírico convida a cooperação interpretativa do leitor, remetendo à teoria de Eco (2004). No poema em questão, Barros realiza o ato performativo, pois à medida que declara a intenção de fazer a “TEOLOGIA DO TRASTE” já está realizando-a, o sujeito que diz cumpre com a palavra dita. As reticências convidam o leitor a imaginar, a fazer antecipações, a recuperar sua enciclopédia, considerando o que Eco teoriza (2004, p. 178).

A forma verbal “queria”, marca sintática do querer-fazer, que se apresenta no penúltimo verso do poema, sugere o possível não realizado ou, até mesmo, o desejo frustrado do sujeito lírico que compartilha sua inquietação ao leitor. A “TEOLOGIA DO TRASTE” oferece o caráter de contestação, pois pretende construir um mundo que se realiza apenas como discurso, esta é a intenção do texto com a qual a intenção do leitor colabora. Vale lembrar que a cooperação textual é fenômeno que se realiza entre duas estratégias discursivas, não entre dois sujeitos individuais (ECO, 1986, p. 46).

Para Eco (2005a), independentemente das intenções do autor empírico, o Autor-Modelo cria seu Leitor-Modelo e permite renovar a percepção e o modo do leitor compreender as coisas. A poesia barroana desperta o exercício intelectual e subjetivo da criatividade, o caráter emancipador, leva seu leitor a tentar compreender criticamente a realidade em que está inserido. Como Eco (2008, p. XX) escreve: “É através de processos de interpretação que, cognitivamente, construímos mundos, atuais e possíveis”. O Leitor-Modelo pertence à estrutura do texto, mas também antecipa a presença do leitor-empírico. Os versos barroanos buscam um pacto com o leitor, trazem um sujeito lírico que convida o leitor a se identificar com ele, a ser cúmplice dele.

1.5 O POETA, LEITOR DOS OUTROS E LEITOR DE SI MESMO

A partir da observação dos poemas de Manoel de Barros elaborados e publicados em distintos momentos, pode-se verificar que a obra barroana exibe uma recorrência de procedimentos na construção do discurso e uma revisitação aos mesmos temas e imagens, sobretudo se destaca a repetição de lexemas em diferentes textos, constituindo um verdadeiro trabalho de reescrita como ocorre com a imagem da lesma abordada no terceiro capítulo desta tese. Considerando que o estilo, para Norma Discini (2004, p. 332), é “um modo próprio de presença no mundo”, de fato, a poesia de Barros cria seu estilo permitindo identificar quem diz pelo modo de dizer o que diz.

O estilo de Manoel de Barros põe em evidência o poeta que é, ao mesmo tempo, leitor dos outros e leitor de si mesmo, oferecendo em sua arte aquilo que Maciel (1999, p. 36) chama de “movimento labiríntico de intertextualidades”, a recriação de leituras já feitas. Em razão do exercício literário que demonstra a prática intertextual, é necessário destacar que cabe ao leitor realizar os chamados “passeios inferenciais” no universo extratextual da intertextualidade e constatar posteriormente a aprovação ou contradição de suas previsões. (ECO, 2004, p. 180). Desse modo, para se realizarem as inferências de encenações intertextuais, considera-se a experiência que o leitor tem de outras obras, seus conhecimentos textual e contextual, pois, ainda conforme Eco (2004, p. 66): “[...] as encenações

intertextuais circulam na enciclopédia, apresentam-se sob várias combinações e o autor pode cientemente decidir a desatendê-las justamente para surpreender, iludir e deleitar o leitor”.

Manoel de Barros espera a competência intertextual do Leitor-Modelo, visto que, em seus poemas, emprega tanto citações explícitas quanto implícitas; vale-se de epígrafes de escritores renomados; demonstra o diálogo com obras de outrem, ditos populares e expressões do cotidiano inclusive nos títulos de seus livros, ora manifesta ironia, ora parodia, ora oferece acréscimos, bem como requer ora uma atitude colaborativa, ora uma atitude crítica do Leitor-Modelo.

Aqui não se tem a pretensão de analisar comparativamente a obra de Manoel de Barros, mas para comprovar o trabalho intertextual na obra barriana, pode-se mencionar o interesse de várias pesquisas acadêmicas, as quais analisam pontos de contato entre a escrita de Barros e a de outros escritores, ou ainda o diálogo que esta estabelece com diferentes manifestações culturais como a pintura e o cinema. Sem detalhar toda a fortuna crítica dedicada a Manoel de Barros, merecem ser salientados alguns trabalhos comparativistas já realizados como, por exemplo, a tese de Doutorado de Julio Augusto Xavier Galharte, *Despalavras de efeito: os silêncios na obra de Manoel de Barros*, defendida na USP em 2007. No referido trabalho, o autor investiga a manifestação do silêncio nos poemas barrianos relacionando-os ao silêncio em obras de Anton Tchekhov, Clarice Lispector, Samuel Beckett, Luís Buñuel, Akira Kurosawa e Federico Fellini, apontando as coincidências de imagens de homens de costas, de observação de insetos, de compaixão pelos de “voz pequena” e de volta à inocência, para dar ênfase à busca de Barros pela “despalavra inaugural” e o eterno refazer-se. Especificamente na parte “Leitores do guardador de águas e de calares”, Galharte (2007, p. 47-62) resume brevemente vários estudos sobre a obra de Barros, dentre os quais se destacam o livro *A alquimia do verbo e das tintas* em que a autora Maria Adélia Menegazzo discute o diálogo da arte barriana com as pinturas surrealista e cubista, bem como a Dissertação de Mestrado *Inventário bibliográfico sobre Manoel de Barros*, defendida na UNESP-Assis em 2002, por Walquíria Gonçalves Béda, na qual a autora cataloga a recepção da obra barriana até 2002. Ainda, no resumo dos estudos sobre Barros, Galharte (2007) apresenta muitos trabalhos críticos que comparam Barros a outros

escritores⁷, tais como Padre Antônio Vieira, Alberto Caeiro, Velimir Khlébnikóv, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, João Guimarães Rosa, Haroldo de Campos, Cecília Meireles e Benedito Monteiro.

Devem ser acrescentados outros trabalhos críticos que adotam o método comparativo de análise para a investigação do fazer poético de Manoel de Barros, a saber:

A Tese de Doutorado *A poética do fragmentário: uma leitura da poesia de Manoel de Barros*, de Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo, defendida na UFRJ em 1997, em que a autora aproxima a poesia de Manoel de Barros à literatura de Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Raul Bopp e Arthur Rimbaud e aos pintores Paul Klee, René Magritte, Giuseppe Arcimboldo e Joan Miró para situar a arte barriana na literatura brasileira, destacando a inserção do coloquial, as tematizações do cotidiano e do imaginário infantil com traços autobiográficos e a marcante expressão do lúdico.

A Dissertação de Mestrado de Francisco Perna Filho, intitulada *Criação e vanguarda: Bopp & Barros*, defendida na UFG em 2000, relaciona a obra *Compêndio para uso de pássaros*, de Manoel de Barros, à obra *Cobra Norato*, de Raul Bopp, verificando as insignificâncias, a busca de uma linguagem perdida, a proximidade com o pictórico, a predileção por um espaço naturante (Floresta amazônica e Pantanal mato-grossense) e a reintegração do homem à natureza como traços comuns entre ambas as obras.

A Dissertação de Mestrado *Exercícios de ser poeta: Manoel de Barros e José Saramago na literatura infantil*, defendida na PUC-SP em 2005, de Ana Paula da Costa Carvalho de Jesus, centra-se na análise das obras *Exercícios de ser criança*, de Manoel de Barros, e *A maior flor do mundo*, de José Saramago, e constata nestas a presença da metáfora “ser criança” mediante personagens-crianças inseridas em um mundo imaginário, bem como o uso de metalinguagem para discutir questões teórico-literárias levando o leitor-mirim a pensar o universo da literatura.

Mara Conceição Vieira de Oliveira, em sua Tese de Doutorado – *Nomeação e pensatividade poética em Manoel de Barros, Murilo Mendes e Francis Ponge* – defendida na UFF em 2006, identifica a descrição das coisas e a

⁷ Para o conhecimento das referências dos trabalhos críticos, pode-se consultar Galharte (2007, p.47-62).

preocupação com a nomeação como aspectos que aproximam estes escritores e sustenta a ideia de que, neles, a poesia pensa, estabelecendo relação entre “as significâncias, a razão poética e a infância tanto do homem quanto da palavra” (OLIVEIRA, 2006, p. 17).

Ainda em 2006, a Tese de Doutorado *A palavra encena: uma busca de entendimento da linguagem poética a partir de Manoel de Barros*, defendida na UNB, por Devair Antônio Fiorotti, discute a construção da linguagem poética de Manoel de Barros, destacando a metáfora, a prosopopeia, a sinestesia e a antítese, bem como avalia a importância da intertextualidade e da intratextualidade no discurso barriano. O estudioso apresenta, por exemplo, o diálogo que a poesia de Barros encerra com o texto bíblico “Eclesiastes”, *A trilogia tebana* de Sófocles e *Hamlet* de Shakespeare, visto que tais obras permitem pensar a relação do homem com a palavra/com a morte, para salientar que quem age no texto barriano é a própria linguagem.

A tese de Doutorado *Entre a magia da voz e a artesanaria da letra: o sagrado em Manoel de Barros e Mia Couto*, de Maria Auxiliadora Fontana Baseio, defendida na USP em 2007, analisa a dimensão do sagrado que participa do projeto estético e do projeto político dos dois escritores. Segundo a estudiosa, em Barros e em Couto, há uma consciência mágica que enfatiza o lugar simbólico da infância e a sacralidade telúrica, o sagrado contribui para projetar um novo homem e nova forma de conhecimento para o século XXI, sobretudo, por valorizar a apreensão do mundo pela sensibilidade, “o pensar mágico, a intervenção do onírico, a possibilidade da interferência do extraordinário no ordinário” (BASEIO, 2007, p. 258).

Marina Coelho Moreira Cezar, em sua Tese de Doutorado *Do ensino da língua literária e do sentido: reflexões, buscas, caminhos*, defendida na UFF em 2007, para demonstrar a importância do uso do texto literário em sala de aula desenvolvendo no aluno a capacidade reflexiva, crítica e criadora recorre, por exemplo, ao texto de Manoel de Barros e nota a intertextualidade deste com Carlos Drummond de Andrade, Fernando Pessoa e Mario de Andrade, aspecto que, segundo a estudiosa, possibilita ao aluno a experiência com a língua, a descoberta de si mesmo e a descoberta do outro.

Em 2008 na USP, Marinei Almeida defende a Tese de Doutorado *Entre vãos, pântanos e ilhas: um estudo comparado entre Manoel de Barros e Eduardo White*, na qual são analisados os livros *Gramática expositiva do chão* e *Livro de pré-*

coisas, do escritor brasileiro, e os livros *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave* e *Janela para Oriente*, do escritor moçambicano, e identifica no *corpus* o uso da metalinguagem, de espaços mítico-poético da criação (Pantanal e Moçambique), do poema em prosa e da prosa poética como princípios norteadores da revisão de gêneros.

A Tese de Doutorado *O recado do brejo: por uma poética das sobras*, defendida por Simone Rodrigues do Amaral na UNB em 2008, investiga a criação artística a partir das sobras e dos restos, por isso, relaciona a poesia de Manoel de Barros, que opta por seres, palavras e coisas “desimportantes”, aos trabalhos dos artistas Marcos Chaves, Arthur Bispo do Rosário, S. Gabriel Joaquim dos Santos e Franz Krajcberg, e ao conto “Partida do audaz navegante”, de João Guimarães Rosa. A autora salienta que as produções desses comprovam a arte elaborada com sobras e sucatas como uma realização própria da contemporaneidade: a atividade do homem comum que, em seu espaço, revela a pluralidade e a criatividade.

Em 2009, a Dissertação de Mestrado *Convergências e tessituras de pedras, rios, ilhas e ventos: Manoel de Barros, João Cabral de Melo Neto e Corsino Fortes*, defendida por Rosidelma Pereira Fraga Soares na UFG, ao comparar a escrita poética dos escritores mencionados, aponta a preferência por termos apoéticos com forte tendência à celebração do baixo, a recorrência da imagem da pedra, as paisagens do rio e da ilha, o emprego de palavras que denotam erotismo, o retorno à infância da língua e o uso de metalinguagem como aspectos que lhes são habituais.

Essas diferentes abordagens confirmam o engenho do poeta Manoel de Barros, pois contribuem para o reconhecimento do diálogo com uma multiplicidade de vozes na arte barriana. Como todo grande escritor, o poeta atua como leitor e, graças à leitura, aproveita o legado de seus precursores. Inclusive, uma particularidade da poesia de Barros é a criação de um sujeito lírico-leitor no corpo do poema quando o próprio sujeito lírico rememora suas leituras. Essa criação remete ao sujeito autobiográfico, tipo discutido por Dominique Combe (1999), resultante da memória, e convida a pensar sobre o sujeito empírico (o autor-leitor) embora se saiba que a voz lírica pertença ao discurso. Em relação ao sujeito lírico-leitor, podem ser mencionados os seguintes exemplos barrianos: “[...] *remexendo papéis na Biblioteca do Centro de Criadores da Nhecolândia, em Corumbá, dei com um pequeno Caderno de Armazém, [...]. Levei o manuscrito para casa. Lendo as frases*

com vagar [...]” (LI, 1994, p. 33, grifo do autor); e ainda: “[...] Tem hora leio avencas./ Tem hora, Proust. [...]” (LSN, 1996, p. 45).

Diante disso, é oportuno considerar o que escreve Goiandira Ortiz de Camargo (2008, p. 99), em seu artigo “Subjetividade e experiência de leitura na poesia lírica brasileira contemporânea”, acerca do significado do ato de leitura na lírica atual. Para a autora, a leitura é “uma experiência constitutiva da subjetividade, em seu esforço de apropriação da coisa poética”, a memória do lido relaciona-se à experiência de vida e, conseqüentemente, revela as circunstâncias histórica e pessoal do poeta. Sem dúvida, a literatura barriana é um exemplo disso, uma vez que, nela, identificam-se a palavra da experiência e a experiência da palavra.

Dessa maneira, o Leitor-Modelo da poesia barriana é aquele que reconhece a licença poética, os desvios na linguagem gerados pela manipulação do material linguístico explorando, por exemplo, o coloquial, as possibilidades da língua falada pela criança, a criação de neologismos. Na obra de Manoel de Barros, há momentos em que o leitor se depara com versos que se ancoram em um dado referencial; em outros momentos, vê-se diante de versos cuja significação só é apreendida pela análise de sua produção. A necessidade de participação ativa do leitor constitui a chamada “*mímesis* da produção”, segundo Costa Lima (2003, p. 181). Pela *mímesis* da produção, o possível torna-se real.

Barros segue instituindo sua poética da leitura assentada no ato performativo, apresenta um sujeito lírico que se identifica, explícita ou implicitamente, como poeta. Apesar de o Leitor-Modelo ser um elemento da estrutura interna dos poemas, é frequente a estratégia de marcação de interlocutor nos versos barrianos. Em toda a obra, quando lida em seu conjunto, são observados os conceitos de poema e a elucidação da matéria de poesia que direcionam tanto o modo de ser poeta quanto o modo de ser leitor, bem como há a solicitação de inferências de encenações intertextuais necessárias para a atualização do discurso. Por essas razões, neste capítulo, afirma-se que a análise desses procedimentos contribui para a identificação do Leitor-Modelo barriano.

A poética da leitura, no sentido que Manoel de Barros lhe confere, configura-se como o ponto de apoio da estética (e da ética) de seus poemas. Se, por um lado, Barros encena o ato performativo (diz e faz), por outro lado, o leitor pressupõe o não-dito ou, até mesmo, pressupõe o dito fingido do poeta. “Como princípio ativo da interpretação, o leitor constitui parte do quadro gerativo do próprio

texto” (ECO, 2004, p. XI). Ao explicitar e/ou sugerir o que é o fenômeno literário, a poesia, o poema, o trabalho e o modo de ser do poeta, Barros desenvolve um discurso sobre o princípio da cooperação interpretativa no próprio texto, adotando uma postura similar à pedagógica. Dessa feita, ensinando como deve ser lido, Barros modela seu leitor.

Para complementar esse enfoque, no capítulo seguinte, dedica-se a atenção a duas estratégias recorrentes na poesia de Manoel de Barros – a experiência do vivido e o uso de ironia – que favorecem a legibilidade dos poemas barrianos.

2 PELA LEGIBILIDADE: EXPERIÊNCIA DO VIVIDO E IRONIA

Como o poeta Manoel de Barros confere legibilidade a seus poemas? Quais são as chamadas condições de êxito para a cooperação interpretativa exigidas pelo texto barriano? Com o objetivo de responder essas perguntas, neste capítulo, opta-se por destacar as estratégias discursivas adotadas por Barros que favorecem a legibilidade de seus textos, são elas: a experiência do vivido e o uso de ironia. Guiando-se pela teoria de Umberto Eco (2004), pode-se entender que, na poesia barriana, tais estratégias instam a cumplicidade do leitor a fim de que o conteúdo do poema seja efetivamente atualizado.

Na perspectiva de Eco (2008), o texto (*intentio operis*) – ponto de ligação entre o autor (*intentio auctoris*) e o leitor (*intentio lectoris*) – é a materialização do modo pelo qual o autor o gerou. Ao leitor, cabe se movimentar interpretativamente como o autor se movimentou gerativamente, efetivando o princípio da cooperação interpretativa. O texto, ao mesmo tempo, estimula e regula a liberdade de interpretação, solicita ao leitor a tentativa de uma série de opções interpretativas como, por exemplo, realizar pressuposições, preencher espaços vazios, identificar intertextualidades e, até mesmo, “tirar do texto aquilo que o texto não diz” (ECO, 2004, p. IX).

Considerando que o texto estimula as operações de cooperação, julga-se pertinente a observação de Rosa Maria Martelo (2004, p. 250) acerca das novas formas de lirismo as quais, no plano do discurso, permitem explorar vários níveis de leitura e, por isso, aproximam do leitor (segundo a autora, nem sempre erudito). Apesar de o *corpus* da análise apresentado por Martelo se restringir à lírica contemporânea portuguesa, é possível reconhecer esse aspecto também na poesia de Manoel de Barros, visto que os poemas barrianos oferecem a possibilidade de diversos níveis de leitura serem explorados em favor de uma maior comunicação

com o leitor. Não se quer, contudo, filiar a poesia de Barros à poesia da experiência como a defendida pelos poetas portugueses⁸ – uma poesia despojada da retórica poética por empregar uma linguagem direta e com um forte caráter de circunstancialidade. Diferentemente dessas características, Manoel de Barros cria uma poesia bastante metafórica, exibindo uma retórica poética de imagens surpreendentes, que, além de desconcertar o leitor, pretende se comunicar com ele.

Quando se fala em comunicação na poesia, necessariamente, interessa lembrar o estudo realizado por Hugo Friedrich (1991) sobre a estrutura da lírica moderna. Ao tratar predominantemente da lírica francesa, o autor traça uma linha de desenvolvimento desde Baudelaire até metade do século XX, descrevendo a poesia moderna como uma única estrutura estilística inalterável e autônoma que dispensa o vínculo com a realidade e se manifesta como poesia pura ou hermética. Na introdução de sua obra, lê-se: “A lírica europeia do século XX não é de fácil acesso. Fala de maneira enigmática e obscura” (FRIEDRICH, 1991, p. 15). Devido a apresentar a obscuridade intencional e a incompreensibilidade, a lírica moderna provoca o fascínio e o desconcerto do leitor, a chamada dissonância, o efeito de choque. Isso significa que o leitor é conduzido ao não-familiar por uma poesia que deseja ser “uma criação auto-suficiente” e “pluriforme na significação” (FRIEDRICH, 1991, p. 16).

A lírica moderna torna os conteúdos estranhos, pois, segundo Friedrich (1991, p. 17): “Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica – sentir, observar, transformar – é esta última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua”. Desse modo, a poesia moderna evita a intimidade comunicativa, prescinde da experiência vivida, do sentimento e, até mesmo, do eu-empírico do poeta já que este deixa de ser uma pessoa particular para ser a “inteligência que poetiza”. O poema, entendido como uma composição autônoma do movimento linguístico, é “uma linguagem sem um objeto comunicável, tem o efeito dissonante de atrair e, ao mesmo tempo, perturbar quem a sente” (FRIEDRICH, 1991, p. 18).

Não desmerecendo a contribuição de Friedrich para a sistematização da poética da poesia pura e do hermetismo, Alfonso Berardinelli (2007, p. 21) destaca as características da lírica moderna apresentadas pelo teórico alemão, a saber:

⁸ A poesia da experiência, tendência surgida em Espanha, é representada em Portugal por poetas como Manuel de Freitas e Rui Pires Cabral.

“fantasia ditatorial, transcendência vazia, puro movimento da linguagem, ausência de fins comunicativos, fuga da realidade empírica, fundação de um espaço-tempo sem relações causais e dissociado da psicologia e da história”. Assim, Berardinelli mostra que Friedrich contribui para a análise e catalogação de muitos fenômenos estilísticos como o desconcertante, a obscuridade, a violação da norma, a recusa da tradição que cria uma nova tradição embora grande parte da poesia do século XX não se enquadre ao paradigma de lírica proposto (BERARDINELLI, 2007, p.22).

Na verdade, segundo Berardinelli (2007, p. 31), o estudo realizado por Friedrich contempla um dos momentos da poesia moderna, especificamente a linhagem francesa que se caracteriza por categorias negativas, dando a ideia de que uma linha evolutiva Novalis-Poe até Baudelaire serve como preparação à obra de Mallarmé que se torna, por sua vez, o modelo central da lírica que basta a si mesma, despersonalizada e alheia à história. Especializado em línguas românicas nas quais foi forte o rumo à poesia pura ou hermética, Friedrich não atenta para a poesia inglesa que tanto diverge da linha traçada por ele, conforme salienta Michael Hamburger (2007), e deixa de mencionar grandes poetas modernos e influentes como, por exemplo, Walt Whitman e Emily Dickinson, bem como menospreza um dos fenômenos típicos da modernidade que é “a fusão e o rearranjo dos gêneros” cujo exemplo é a aproximação da poesia à prosa, segundo aponta Berardinelli (2007, p. 17; 20; 29).

Uma outra crítica que Berardinelli (2007, p. 19-20; 177) direciona à obra *Estrutura da Lírica Moderna* é que de modo algum se poderia afirmar que o estilo da lírica moderna já se definira no final do século XIX e chama de “lenda ideológica” à “poesia pura” que se dizia desvinculada da realidade e fundamentalmente antidiscursiva e autorreferencial. A esse respeito, Berardinelli (2007, p. 28) escreve:

ao invés de uma fuga da realidade, poderíamos ler na poesia moderna um retorno à realidade: a irrupção do não-formalizado e do não-formalizável no interior de uma forma poética que esforça cada vez mais para organizar e dominar esteticamente os seus materiais.

Para confirmar o retorno à realidade na poesia moderna, Berardinelli (2007, p. 36) recorre à tese adorniana de que a lírica individual comunica a

experiência histórica e, assim, o crítico italiano mostra que a “fantasia ditatorial” e a “linguagem autônoma” ocorrem por uma determinação social e histórica, uma vez que aquelas formas não comunicativas e antirrealistas da lírica moderna revelam a própria sociedade contemporânea.

Com o propósito de entender a natureza da poesia moderna, Hamburger (2007) também parte da teoria de Friedrich e identifica nesta algumas incoerências e equivocadas generalizações. Podem ser mencionados brevemente os seguintes exemplos:

No que se refere a Baudelaire, poeta que considerava o ato de escrever poesia uma atividade autônoma e autotélica, no entanto também escreveu ensaios críticos que demonstram seu envolvimento com a função pública das artes e Friedrich não explora essa questão (HAMBURGER, 2007, p. 15;18);

Quanto a Mallarmé, Hamburger (2007) admite que este criou imagens inexplicáveis as quais enriqueceram os recursos da poesia por libertar os poetas da dicotomia desgastada entre o pensamento e as coisas. Mallarmé via o mundo exterior como uma “miragem brutal” e, para dissipar os vínculos entre poeta e a esfera circunstancial, não fazia referência direta a assuntos e se propunha a pensar em termos puramente estéticos. A poesia mallarmeana rompeu com o eu empírico e, para comprovar esta postura poética, Friedrich, de modo incoerente, cita declarações pessoais de Mallarmé em carta a Cazalis e em resposta a Degas. (HAMBURGER, 2007, p. 26; 48; 57);

Concernente a Rimbaud, este recria o mundo pelo poder de sua imaginação, foi o precursor do surrealismo juntamente com Lautréamont, mas se encaminha para o transcendentalismo vazio, um processo de desumanização que, segundo Friedrich (1991), caracteriza a poesia moderna. Em contrapartida, Hamburger (2007, p. 48) nega que a poesia seja totalmente desumanizada, pois a própria linguagem tem sentido e impede a abstração total, as palavras vinculam-se às ideias e ao sentido;

No tocante a Francis Ponge que, segundo Friedrich, escreve uma poesia cujo único conteúdo são as coisas, Hamburger contrapõe afirmando que os poemas de Ponge não expressam as coisas, porém “um modo de olhar para as coisas e ter a experiência delas”. (HAMBURGER, 2007, p. 46).

Dessa maneira, para Friedrich, a poesia moderna é especializada e difícil, entretanto, para Hamburger (2007, p. 25), a poesia “tem sua própria forma de

comunicar percepções complexas”, pois “a comunicação é uma função intrínseca à poesia, mesmo quando o poeta está consciente de não querer comunicar nada em particular, quando ele escreve para os mortos ou para ninguém.” (HAMBURGER, 2007, p. 31).

Ao enfatizar a importância da comunicação, que é a função básica da linguagem, Hamburger apresenta um modo de ler e de conceber a poesia moderna divergente de Friedrich. Em *A verdade da poesia*, o autor escreve que toda a literatura tem sua função que não pode se limitar à ordem estética e, sobretudo, a grande poesia permite a fusão entre imaginação e experiência exterior, sempre oferecendo uma visão do homem, uma vez que “o homem nunca pode ser excluído da poesia escrita por seres humanos, por mais impessoal ou abstrata”. A “arte pela arte” é uma utopia e a poesia, quando revela sobre a linguagem, está também revelando sobre o homem. (HAMBURGER, 2007, p. 31; 44; 46).

Em substituição ao preceito friedricheano de que a poesia moderna é despersonalizada porque despreza a realidade empírica e a experiência comum, Hamburger (2007) escreve que a poesia “despersonalizada” se preocupa com a humanidade:

De forma contrária ao que Hugo Friedrich asseverou, um bom exemplo poderia ser a humanidade específica de grande parte da poesia moderna, uma preocupação pela humanidade como um todo muito mais intenso por ser ‘despersonalizada’ de um modo que a poesia romântica não era, porque os poetas românticos mais confessionais estavam interessados principalmente em sua própria individualidade e nas coisas que faziam deles pessoas diferentes das outras. (HAMBURGER, 2007, p. 58-59).

É importante lembrar, nesse caso, que a prática da poesia como “uma arte cujo meio é a linguagem tem implicações sociais”, justamente a análise dos usos da linguagem revela as relações entre sociedade e literatura. Nesse contexto, a poesia tem funções e implicações públicas, apesar de o valor atribuído a elas variar em cada poeta. Para corroborar sua ideia, Hamburger (2007, p. 60) esclarece que a poesia pode excluir a individualidade, nunca o homem, e toma dois conceitos apresentados por Ezra Pound em *A arte da poesia*, a saber: “consciência humana” e “natureza do homem” – os quais assentam a presença do homem na poesia feita pelo homem.

A partir dessas reflexões, passa-se a demonstrar como a arte de Manoel de Barros estabelece o diálogo com o leitor e torna seus poemas legíveis. A poesia barriana busca o leitor e seu acolhimento, visto que, embora esta tenha a prática da textualidade, não se restringe à vertente da poesia moderna de arte pela arte, cujo exemplo maior é Mallarmé. É certo que o autor de “*Un coup de dés*”, segundo Hamburger (2007, p. 52-53), foi um poeta que se erigiu como poeta criador e que tornou a linguagem difícil conferindo à poesia a função de arte pela arte.

No caso de Manoel de Barros, sua poesia não rompe totalmente com o sujeito empírico, visto que valoriza a enunciação lírica, resgata a experiência do vivido e, sobretudo, assimila realidades experimentadas e observadas que revelam tanto o sujeito lírico quanto o homem. Dessa maneira, proporciona a legibilidade, pois o assunto tratado no poema se universaliza e pode ser identificado pelo leitor, desfazendo as barreiras que separam autor e leitor – os sujeitos do universo poético. O leitor, mais uma vez, é convidado a estabelecer cumplicidade com o poeta por se reconhecer nas experiências possíveis de serem partilhadas.

Como já foi dito, com base em Martelo (2004), o poema que valoriza a experiência se aproxima do leitor e, por isso, torna-se mais acessível. Convém esclarecer que a aproximação do leitor não ocorre por um tipo idealista de “democracia da comunicação”, nem por coincidência entre os sentimentos e experiências daquele que escreve e daquele que lê, mas sim porque, no poema, há um aprofundamento na realidade individualizada do sujeito e isso, segundo T. W. Adorno (2003), é o que eleva a lírica ao universal⁹. Por essa noção de universalidade, pode-se verificar que o poeta Manoel de Barros resgata a comunicação por meio de versos que exprimem o sujeito e, de certa maneira, o tempo em que sua lírica se exprime. Ao recuperar o Eu e, até mesmo, os materiais autobiográficos, Barros cria a sua poesia da experiência para o leitor. A seguir, detalha-se como isso se materializa na obra barriana.

2.1 A EXPERIÊNCIA DO VIVIDO E O AUTORRETRATO

⁹ Berardinelli (2007, p.34-38) discute essa interpretação paradoxal de universalidade oferecida por Adorno (2003).

Uma estratégia discursiva adotada por Manoel de Barros que favorece a legibilidade de seus poemas é a inserção da experiência do vivido no conteúdo dos versos. Quando se fala em experiência do vivido na poesia, toca-se a questão da especificidade do sujeito lírico, visto que, na teoria literária, há diferentes perspectivas teóricas que tentam definir a constituição da voz da lírica: ora com ênfase à biografia, ora ao texto literário, ora à referencialidade. Sem a pretensão de discutir as várias concepções de sujeito lírico neste trabalho, foi escolhida a concepção apresentada por Dominique Combe (1999) em *La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía*. Em seu texto, Combe (1999) ressalta que ficção e verdade não se excluem, mas sim se favorecem no universo literário. Por essa razão, o sujeito lírico deve ser entendido como um jogo entre sujeito lírico (interior à literatura) e sujeito autobiográfico (expressão literária do sujeito empírico, exterior à literatura), isto é, o sujeito lírico aparece como um sujeito autobiográfico ficcionalizado, um sujeito fictício.

Na obra barriana, há muitos momentos em que se identifica uma correspondência com dados biográficos do escritor, tais como a infância vivida em meio a bichos e plantas no Pantanal, os estudos em Colégio de Padres e sua mocidade na capital do Rio de Janeiro. Trazer a experiência do vivido, porém, não autoriza uma leitura biografista dos poemas, pois, conforme Combe (1999), em crítica ao pacto autobiográfico proposto por Philippe Lejeune, não há uma poesia autobiográfica em sentido estrito, aquela que traria a identidade entre autor, narrador e personagem reunidos em primeira pessoa. Segundo Combe (1999), não há rigorosamente uma identidade do sujeito lírico, uma vez que não é possível definir como “o Eu é o outro”, ou seja, como o sujeito do enunciado pode se referir ao indivíduo que escreve e ainda se abrir ao universal.

O referido teórico, então, esclarece que o problema da unidade do sujeito lírico pode ser abordado em dois planos, a saber: plano retórico e plano fenomenológico. No plano retórico, o sujeito lírico supera o sujeito empírico, atemporalizando-o e universalizando-o; no plano fenomenológico, por sua vez, o sujeito lírico conserva a tensão entre o biográfico e o fictício, entre o singular e o universal, realizando o movimento do empírico ao transcendental. Essa tensão mostra que o sujeito lírico é dinâmico, não está acabado, continuamente se cria no e pelo poema. Diante disso, em vez de uma identidade do sujeito lírico, Combe (1999)

prefere a ideia de uma ipseidade do sujeito lírico que permite a este a unidade na multiplicidade de disfarces.

À vista dessas considerações gerais sobre o sujeito lírico, o Leitor-Modelo da obra de Manoel de Barros deve entender o sujeito lírico barriano como uma tensão entre sujeito fictício e sujeito autobiográfico, uma vez que nas lacunas da memória surge a ficção. Ao expressar a experiência vivida, Barros demonstra que a poesia dialoga com a vida e abre a possibilidade de um ato singular tornar-se um valor universal. A fim de exemplificar, analisar-se-ão três autorretratos criados por Barros, são eles: “Auto-retrato Falado”, “Auto-retrato” e “Manoel por Manoel”. A escolha desses poemas foi determinada, a princípio, pelos índices paratextuais dos títulos, os quais já sugerem e antecipam o caráter autobiográfico. No autorretrato, o sujeito realiza a montagem de si mesmo conforme lhe apraz. Para tanto, o elemento biográfico é convocado e empregado, no caso da poesia barriana, como matéria de poesia e como estratégia que leva o leitor a identificar o sujeito do enunciado com o sujeito da enunciação.

Procede-se à análise do primeiro autorretrato selecionado:

Auto-retrato Falado

Venho de um Cuiabá garimpo e de ruelas entortadas.
Meu pai teve uma venda de bananas no Beco da Marinha,
onde nasci.
Me criei no Pantanal de Corumbá, entre bichos do
chão, pessoas humildes, aves, árvores e rios.
Aprecio viver em lugares decadentes por gosto de estar
entre pedras e lagartos.
Fazer o desprezível ser prezado é coisa que me apraz.
Já publiquei 10 livros de poesia; ao publicá-los me sinto
Como que desonrado e fujo para o Pantanal onde
sou abençoado a garças.
Me procurei a vida inteira e não me achei — pelo que
fui salvo.
Descobri que todos os caminhos levam à ignorância.
Não fui para a sarjeta porque herdei uma fazenda de
gado. Os bois me recriam.
Agora eu sou tão ocaso!
Estou na categoria de sofrer do moral, porque só faço
coisas inúteis.
No meu morrer tem uma dor de árvore.
(*LJ*, 1994, p. 107).

No autorretrato, mediante o suposto registro de experiências e recordações, o poeta desnuda-se a si mesmo à sua maneira. Já no verso inicial do

poema “Auto-retrato Falado”, há a emergência do eu e a presentificação do passado na forma verbal “Venho” que abre o jogo entre presente e passado nos demais versos: num momento, por exemplo, são empregados os verbos “aprecio”, “sinto”, “fujo”, “sou”, “recriam”, “faço”, “tem”; noutro, verbos como “teve”, “nasci”, “criei”, “publiquei”, “procurei”, “descobri”, “herdei”. Isso sugere um sujeito que se constitui na tensão entre o antes e o agora, contando suas ações e revelando o que sente.

De acordo com Combe (1999), não é possível confirmar a exatidão dos acontecimentos trazidos num texto que se propõe como autobiográfico, visto que a verdade autobiográfica é alcançada com ficção. Desse modo, além do jogo entre presente e passado no poema em questão, é possível destacar o jogo entre verdade e ficção, pois há tanto a referência a lugares que realmente compõem os dados biográficos do escritor Manoel de Barros – “Cuiabá” e “Pantanal de Corumbá” – quanto a declaração das preferências que se efetivam no universo poético, são exemplos: “viver em lugares decadentes”, “estar entre pedras e lagartos”, “fazer o desprezível ser prezado” e o fazer “coisas inúteis”.

Diante da inserção da experiência vivida no poema, o Leitor-Modelo barriano não deve cair na armadilha textual de confusão entre o sujeito da enunciação (eu empírico) e o sujeito do enunciado (eu lírico). Conforme esclarece Eco (2004, p. 174), entende-se que as intervenções do sujeito da enunciação podem estabelecer um “contrato (des)confiado” com o leitor. Por isso, é com confiança e desconfiança que o leitor deve se comportar perante as confissões autobiográficas de Manoel de Barros. Por exemplo, pode-se ler o Pantanal não como um lugar literal, mas como uma metáfora de fuga da realidade, de volta à natureza, de refúgio ao sujeito inquieto; um lugar utópico em que se é permitido brincar com o sagrado e, em vez de ser abençoado com graças, se é “abençoado a garças”; um lugar fantasioso no qual “os bois”, em vez de serem criados, “recriam” o próprio sujeito, sugerindo a imagem da criatura recriando o criador.

Neste autorretrato, caracterizado no título como “Falado”, o criador é o sujeito lírico-poeta que faz o desenho verbal de si mesmo e, nos versos 9 e 10, associa a publicação dos livros de poesia ao sentimento de desonra. Vê-se explorada a plurissignificação do adjetivo “desonrado” que pode significar desacreditado, difamado, sem glória e, até mesmo, violado. Como ensina Eco (2004), cabe ao leitor fazer inferências. Uma inferência possível, no caso desses versos, optando-se pelo significado de violação, é que a publicação do livro pode ser

considerada metonímia da publicação do indivíduo, ou seja, a publicação do livro possibilita a exposição do eu aos outros, do poeta ao leitor. Assim, aquilo que era particular (em especial, a experiência poética enquanto experiência vivida) se amplia ao uso de todos, pois, conforme teoriza Combe (1999), a experiência vivida se desdobra como possibilidade do humano, o singular torna-se universal.

Ademais, considerando que o mergulho na individualidade do sujeito eleva a lírica ao universal, como aponta Adorno (2003), o movimento do singular ao universal é marcante no poema em análise. O autorretrato barriano retrata um sujeito lírico que, embrenhado na busca de si mesmo, professa a ignorância e caracteriza seu trabalho por “coisas inúteis”. O poeta promove sua autocrítica e, assim, assume o papel de ironista porque, em vez da ignorância, revela um autoconhecimento (mesmo que seja dissimulado). Deve-se lembrar que o poeta irônico, segundo Arthur Nestrovski (1996, p. 11), é dissimulado e se empenha “para conciliar sua experiência da linguagem com a existência empírica”.

Dessa maneira, conciliando a criação poética e o criador-poeta, o sujeito lírico barriano valoriza a enunciação lírica. No que se refere à enunciação lírica, Combe (1999) lembra que a tese de Käthe Hamburger é mal compreendida quando a autora caracteriza o poema lírico como enunciação, pois isso não significa somente a expressão do eu do artista, mas evoca o lirismo do vivido: a experiência se torna ficção à medida que o sujeito se torna real no e pelo poema.

Cabe salientar o verso 17, “Agora eu sou tão ocaso!”, em que há a marcação temporal do agora e o signo poético “ocaso”, muito recorrente na obra barriana, o qual pode ser lido como metáfora da solidão, da velhice ou da morte. Depois da imagem do ocaso, no autorretrato, encontram-se palavras que pertencem ao campo semântico do sombrio: “sofrer”, “inúteis”, “morrer” e “dor”, as quais revelam o afundamento na subjetividade e a expressão do desânimo. Sobretudo, no verso final, “No meu morrer tem uma dor de árvore”, faz-se necessário destacar a surpresa proporcionada pela expressão “dor de árvore” que pode levar o leitor a várias hipóteses de leitura como, por exemplo, pode lembrar a negação da dor de amor que é própria dos poetas sentimentalistas; a preferência barriana pela imagem da “árvore” que, por sua imobilidade, pode sugerir a dor contida ou o silêncio da dor; ou, devido à árvore estar presa ao chão, pode confirmar o olhar de Barros voltado para a terra que, em sua obra, pode metaforizar as coisas insignificantes e, até mesmo, a consciência da morte.

O “meu morrer”, em lugar de minha morte, pode ser entendido metaforicamente como dores morais e sofrimento, ou metonimicamente como a consciência do processo de morte pelo qual todo homem passa. Octavio Paz (1982), adotando uma perspectiva heideggeriana, escreve sobre a relação homem e morte:

[a] morte não está fora do homem, não é um fato estranho que venha do exterior. [...] a morte é inseparável de nós. Não está fora: a morte é nós. Viver é morrer. E precisamente porque não é algo exterior, ao contrário, está incluída na vida, de modo que todo viver é também morrer, a morte não é algo negativo. (PAZ, 1982, p. 181-182).

Justamente por trazer essa consciência de que o homem já experimenta sua morte, pois esta integra a vida, o poema barriano se estende do particular ao universal. O sujeito lírico está no agora e, para Paz (1984, p. 198), o “agora reconcilia-nos com nossa realidade: somos mortais”. De fato, o autorretrato em questão parece dizer que, por mais que a vida dos indivíduos tenha sua particularidade, há algo em comum: todos carregam sua morte.

O poema “Auto-retrato Falado” permite aproximar o “meu morrer” às coisas inúteis e, logo, ao fazer poético. Nesse sentido, é oportuno trazer outro autorretrato barriano, em que também há o sujeito lírico-poeta associando o fazer poético ao morrer:

AUTO-RETRATO

Ao nascer eu não estava acordado, de forma que
não vi a hora.
Isso faz tempo.
Foi na beira de um rio.
Depois eu já morri 14 vezes.
Só falta a última.
Escrevi 14 livros
E deles estou livrado.
São todos repetições do primeiro.
(Posso fingir de outros, mas não posso fugir de mim).
Já plantei dezoito árvores, mas pode que só quatro.
Em pensamento e palavras namorei noventa moças,
mas pode que nove.
Produzi desobjetos, 35, mas pode que onze.
Cito os mais bolinados: um alicate cremoso, um
abridor de amanhecer, uma fivela de prender silêncios,
um prego que farfalha, um parafuso de veludo etc etc.
Tenho uma confissão: noventa por cento do que

escrevo é invenção; só dez por cento que é mentira.
Quero morrer no barranco de um rio; — sem moscas
na boca descampada!
(*EF*, 2000, p. 45).

No sujeito lírico de “AUTO-RETRATO”, reconhece-se o sujeito autobiográfico que, de acordo com Combe (1999), é a expressão literária do sujeito empírico. A começar pelos versos em que o sujeito se apresenta, nos quais há a imprecisão de datas (“não via a hora”, “faz tempo”) e a imprecisão de lugar (“na beira de um rio” em vez do “Cuiabá garimpo” do poema “Auto-retrato Falado”), o texto toca as circunstâncias biográficas do escritor e espera que o leitor reconheça a convivência de realidade e imaginação. A experiência do vivido é mobilizada a serviço da reflexão metapoética, pois esse autorretrato especifica o sujeito lírico-poeta e, assim, caracteriza o fazer poético barriano.

Salta aos olhos a relação da escrita poética com a morte quando o sujeito lírico expressa: “morri 14 vezes”, número que coincide com o total de livros, até então, publicados por Barros. Isso insinua que o processo de escrita do livro é finito, chega ao fim como ocorre na morte. Uma vez concluído o livro, nada mais o autor lhe acrescenta, então, compete ao leitor dar vida às palavras do poeta. Diferente da escrita, a leitura do livro é sem fim, pois sempre será renovada por um novo leitor. A obra passa a pertencer ao leitor e, talvez, por isso, o sujeito lírico diz nos versos 7 e 8: “Escrevi 14 livros/ E deles estou livrado”. Deve-se registrar a ambiguidade da palavra “livrado” que tanto pode se referir ao participio do verbo livrar, significando estar livre, quanto pode se referir a adjetivo e indicar objeto de livro (assim como, por exemplo, ocorre em amado, objeto de amor). Assim se institui o jogo poético entre livro e livrar. Esse jogo permite entender o livrar (de “livrado”) também como verbo que indica fazer o livro. Tudo isso sugere o poeta como objeto de livro, no sentido de que, em sua atividade poética pessoal e solitária, experiências, sentimentos, imaginação e até silêncio são convertidos em palavra a ser lida pelo leitor.

Quando o poema menciona o número de livros, é um dado real concreto, imediatamente comprovável na realidade, que documenta e, por isso, contribui para persuadir o leitor acerca da identificação de sujeito lírico e escritor. Todavia, o texto oferece pistas de que, embora convivendo, sujeito lírico e sujeito empírico se

distinguem e o caráter de fantasia sempre prevalece na criação artística. Em todo o “Auto-retrato”, estabelece-se o jogo entre ficção e autobiografia.

Nesse sentido, deve-se salientar que o sujeito lírico vê os livros como repetições do primeiro, sugerindo o ato de reescrita tão importante à obra barriana. Também se destaca o verso 10: “(Posso fingir de outros, mas não posso fugir de mim).”. Desta vez, há o jogo entre os verbos “fingir” e “fugir”, bem como entre “outros” e “mim”. Na obra barriana, como foi mencionado em capítulo anterior, Barros manifesta um intenso trabalho de recriação de leituras tanto como leitor de si mesmo quanto como leitor de outros escritores. Também há, em toda a obra, a criação da verdade de vários alter-egos como Bernardo, andarilho, Mário-pega-sapo. Em Barros, falar do outro é falar de si, e falar de si é falar do outro. Diante disso, cabe citar Octavio Paz (1982, p. 138): “A poesia coloca o homem fora de si e simultaneamente o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele outro.”

No poema “Auto-retrato”, sobretudo, o sujeito lírico distingue invenção (que envolve criatividade) de mentira (mera negação da verdade). É com a invenção que o sujeito cria seus “desobjetos”, dando-lhes ora uma nova função ora uma nova qualidade. Depois de apresentar alguns “desobjetos” da criação barriana ao leitor, o sujeito lírico assinala seu desejo de morte: “Quero morrer no barranco de um rio; — sem moscas/ na boca descampada!”. Dessa maneira, especifica como espera ser a “última” morte que aguarda (a morte do sujeito empírico), de volta à beira do rio como foi o nascimento, apesar de ter a consciência da linearidade do tempo que culmina na morte, demonstrando a valorização do tempo cíclico. Octavio Paz (1982, p. 40) comenta sobre os dois pólos pelos quais a poesia moderna se desloca, o mágico e o revolucionário. Interessa, aqui, o pólo mágico porque dá subsídios à postura de valorização do tempo cíclico adotada por Barros. O pólo mágico manifesta-se pelo desejo de retornar à natureza.

É possível estabelecer um diálogo entre os versos 18 e 19 (“Tenho uma confissão: noventa por cento do que/ escrevo é invenção; só dez por cento que é mentira.”) com a epígrafe das três obras *Memórias inventadas*, onde se lê: “Tudo o que não invento é falso”. Trata-se de um válido ponto para a compreensão da obra de Manoel de Barros, pois explicita a reverência à imaginação como fundamento para a imagem poética que, como disse Paz (1982), cria sua própria verdade.

Ainda nas três obras – *Memórias inventadas: a infância*, *Memórias inventadas: a Segunda Infância*, e *Memórias inventadas: a Terceira Infância* – encontra-se o texto de abertura, intitulado “Manoel por Manoel”, no qual há a inserção da experiência do vivido e a significativa ênfase à fantasia na tessitura dos versos:

Manoel por Manoel

Eu tenho um ermo enorme dentro do olho. Por motivo do ermo não fui um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui. Acho que o que [faço agora é o que não pude fazer na infância. Faço outro tipo de peraltagem. Quando era criança eu deveria pular muro do vizinho para catar goiaba.

[Mas não havia vizinho. Em vez de peraltagem eu fazia solidão. Brincava de fingir que pedra era lagarto. Que lata era navio. Que sabugo era um serzinho mal resolvido e igual a um filhote de gafanhoto.

Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que

[comparação. Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então eu trago das minhas raízes criancieiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa

[visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores. (MII, 2003; MISI, 2006; MITI, 2008).

O título “Manoel por Manoel” solicita que o leitor faça antecipações, visto que, devido a explicitar o nome Manoel, sugere uma autobiografia. Como explica Eco (2004, p. 180), cumpre ao leitor realizar passeios inferenciais e aguardar a aprovação ou contradição de suas previsões no decorrer do texto. No poema em análise, o que seria uma autobiografia logo assume outro rumo, a saber: o rumo da invenção. O autor expressa o depoimento do sujeito lírico que oscila entre o presente e o passado, intentando justificar ao leitor o porquê de agora realizar “outro tipo de peraltagem” e ter “a visão comungante e oblíqua das coisas”. As justificativas concentram-se na recordação do passado, lá no tempo de sua infância, quando ele se apresentava ligado aos elementos naturais, em um espaço mítico, conforme se relê nos seguintes excertos:

[...] Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores. (MII, 2003; MISI, 2006; MITI, 2008).

Nesse mundo de palavras, em que o poeta é personagem, verifica-se a valorização da enunciação lírica. Por conta disso, é inevitável lembrar que Barros admite, em diversas entrevistas, ter sido criado no chão, no terreiro, no meio das formigas, brincando com penas de pássaros (BÉDA, 2002). O escritor expressa: “O que sei e o que uso para a poesia vêm de minhas percepções infantis” e, acerca de sua vivência pantaneira, afirma que “Pantanal é o lugar da minha infância. Recebi as primeiras percepções do mundo no Pantanal. Meu olhar viu primeiro as coisas no Pantanal. Minhas ouças ouviram primeiro os ruídos do mato. [...]” (BARROS, 2006, p. 30-31). Assim, o leitor do discurso barriano, muitas vezes, sente-se motivado a ver a infância do poeta reinventada como a base produtora das imagens poéticas que revelam a visão infantil.

Uma visão infantil desconcertante que se manifesta pela voz do sujeito lírico, graças ao ato de recordar que, segundo Alfredo Bosi (1999), só se faz possível porque a imagem possui um passado que a formou e um presente que a revive constantemente. O poeta olha o passado e não vê amargura, vê com saudade a criança e sua fantasia. Eliminam-se as fronteiras entre o homem e a natureza, à medida que, como expõe Manoel de Barros (2006), o poeta caminha para as origens e não para o fim.

Essa visão da natureza como fonte de lirismo lembra os românticos, por isso, julga-se interessante destacar algumas características do romantismo apresentadas por Octavio Paz em seu livro *Os filhos do barro*, as quais, aqui, podem ser elucidativas para o entendimento da poética de Manoel de Barros. Segundo o escritor mexicano, com o romantismo inglês e alemão, inaugura-se a poesia moderna; estabelece-se o diálogo entre a prosa e a poesia, dando início ao poema em prosa e à inserção da fala popular; busca-se a fusão entre a arte e a vida, concebendo a experiência poética como uma experiência vital, isto é, a poesia remete ao ato performativo (o poeta diz e faz); rompe-se com a estética objetiva para a preponderância do eu do poeta; salienta-se o corpo mediante erotismo e

sonho; celebra-se a natureza como potência criadora; convivem a analogia (princípio poético das correspondências) e a ironia (a estética do grotesco, o bizarro), ambas irreconciliáveis, porém constituem o duplo recurso contra a morte (PAZ, 1984, p. 100).

Excetuando-se, por exemplo, a primazia da inspiração e o lugar central concedido à mulher, verifica-se que as características do romantismo acima sintetizadas frequentam a literatura barriana. Além disso, deve-se comentar que Moriconi (1998, p. 21) aponta que, assim como Adélia Prado, Manoel de Barros reatualiza a vertente de um sentimentalismo regionalista o que leva este último a se aproximar de um “intuicionismo romântico”. Este apontamento faz lembrar a observação de Malcolm Bradbury e James McFarlane (1999, p. 253) de que na poesia lírica do modernismo “existe uma curiosa continuidade entre a escrita romântica e a escrita moderna”. O romântico deixa de ser uma categoria histórica para ser uma categoria estética, desse modo, criativamente Barros retoma a tradição para criar sua arte. Mais que uma paisagem exuberante, a natureza aparece como linguagem na poesia barriana; em vez do escapismo, há a recriação da infância, universo idealizado de brincadeiras, no modo de poetizar.

O poema “Manoel por Manoel” expressa uma certa identificação entre poeta e leitor. A propósito da identificação entre essas duas entidades, poeta e leitor - apesar de ser singulares, Paulo Henriques Britto (2000) escreve:

A base comum ao poeta lírico e ao fruidor de poesia lírica é a condição humana, configurada numa sequência de vivências que formam um todo compartilhado pela humanidade: tal como o poeta, o leitor foi criança e jovem, com as delícias e terrores peculiares a cada idade; (BRITTO, 2000, p.125).

Essa ideia serve para descrever o projeto de escrita barriano, pois este é marcado fortemente pelo registro autobiográfico. Em razão de ser discurso, mediado pela palavra, o registro autobiográfico comporta tanto a verdade quanto a imaginação (COMBE, 1999). Com efeito, o registro autobiográfico resulta do contrato de leitura e não é estabelecido pelo conhecimento que o leitor tem sobre a vida do escritor. O leitor deve reconhecer que está diante de um artifício discursivo, todavia mesmo quando participa de uma experiência que não teria sido do autor empírico,

pode entender que tal experiência poderia ter sido real. O Leitor-Modelo deve atribuir a intenção ao Autor-Modelo, sujeito de uma estratégia textual, independente das intenções do autor empírico, conforme esclarece Eco (2004, p. 46). Dessa maneira, nos três poemas citados, há a valorização da enunciação lírica mediante a inserção da experiência do vivido. Mais que uma confissão, o poeta cria sua arte, cria um sujeito lírico que se volta para si mesmo, descrevendo-se e refletindo sobre seu trabalho poético.

Na obra de Manoel de Barros, o exercício do poema é também o exercício de uma leitura daquilo que serve para a poesia, o exercício do sujeito com suas contradições, o exercício do enfrentamento da morte, o exercício de um olhar irônico.

2.2 UM MODO DE VER A MORTE: NATURALIDADE E IRONIA

Manoel de Barros cria poemas que exibem a metáfora erótica, aspecto que será discutido no capítulo seguinte, também cria muitos poemas em que se exibem imagens da morte. Essa constatação, inevitavelmente, remete à concepção freudiana que vê a vida como conflito e conciliação da pulsão de vida (Eros) e da pulsão de morte (Tânatos), instintos que compelem o homem, enquanto vive, ao desejo de permanecer apesar de sua condenação trágica ao fim. Entretanto, aqui, não se pretende investigar a convivência de Eros e Tânatos na poesia de Barros. Pretende, sim, observar o modo barriano de ver a morte, o qual revela a cosmovisão do sujeito e exemplifica o emprego de ironia.

Na poesia de Manoel de Barros, o tema da morte torna-se uma experiência partilhável entre poeta e leitor, todavia sem ser uma obsessão. Deve-se considerar as seguintes palavras de Albert Camus (2008, p. 29): “na realidade, não há experiência da morte. Em sentido próprio, só é experimentado aquilo que foi vivido e levado à consciência”. Por essa razão, é necessário esclarecer que o tema da morte é uma experiência partilhável apenas porque se liga à consciência do tempo histórico que conduz o homem ao processo inexorável de decadência cujo fim é a morte. O homem experimenta o tempo, testemunhando a sua passagem, e adquire a consciência da proximidade da morte. Embora a morte seja um mistério

para o ser humano, há a certeza de sua chegada e, como diz Camus (2008, p. 29), há “a experiência da morte alheia”.

A morte toca a humanidade do homem de maneira mais imediata, uma vez que o adverte de sua vulnerabilidade: significa uma realidade humana. O modo barroco de ver a morte não comunica sem antes colocar o leitor em dificuldade, convocando-o à reflexão sobre a vida. Nesse sentido, é válido destacar que, para Costa Lima (2003, p. 94), uma obra, como signo, “adquire uma relação indireta com realidades importantes para o leitor e, através destas, com todo seu universo como complexo de valores”. Em especial, quando veicula imagens da morte, o sujeito lírico barroco também emite juízo de valor e convida o leitor a estabelecer cumplicidade com sua visão de mundo.

Para o sujeito lírico barroco, não há conflito entre vida e morte, ambas se complementam. A morte não é punição, nem representa passagem para a vida eterna, mas sim a renovação, o reintegrar-se à natureza (ao permanente e necessário ciclo vida-morte-vida). O poeta refere-se ao retorno à natureza em *Memórias inventadas: a Terceira Infância*, no poema I – “Fontes”: “[...] Bem que eu pude prever que os que fogem da natureza/ um dia voltam para ela. [...]”. A natureza naturaliza a morte e o poeta imita esse gesto, conforme também se comprova no poema a seguir:

O MORTO

I
A chuva lavou
As pessoas do morto
E lavou o morto
Com a sua fisionomia
De torto
E com seus pés de morto
Que arrastava um rio seco
E suas mãos de morto
Onde se dependurou
Insistente, um gesto oco.
À noite enterrou-se
O homem
Na raiz de um muro
Com sua roupa no corpo.
E a chuva regou no horto
Desse vitorioso
Homem morto
Enormes violetas
E uns caramujos férteis...
(P, 1992, p. 107).

Considerando a teoria apresentada por Hamburger (2007, p. 60), pode-se entender que nesse poema de Barros não há a individualidade, mas todavia há explicitamente o homem. No poema “O MORTO”, a morte transforma o indivíduo em morto anônimo que, por sua vez, representa o coletivo. Por mais estranhas e surpreendentes que as imagens se apresentem ao leitor no que se refere à seleção e à combinação das palavras – como se vê em “raiz de um muro” e “arrastava um rio seco” – é possível depreender que o ritual da morte é marcado pela chuva (água) e pelo enterro (terra), elementos que agem sobre o corpo inerte para integrá-lo à natureza e devolver-lhe a fertilidade, torná-lo húmus. Para George Bataille (1987, p. 55), o cadáver, sucessor do homem vivo, não significa mais nada. A vida individual vai extinta e retorna ao fluxo da natureza.

É preciso salientar os versos: “E suas mãos de morto/ Onde se dependurou/ Insistente, um gesto oco.” Esses substituem a imagem do “gesto largo e demorado”, que se lê em “Momento num café” de Manuel Bandeira, por “um gesto oco”. Pode ser uma armadilha textual, mas o Leitor-Modelo deve, portanto, como já teorizou Eco (2004), tentar suas opções interpretativas. O sujeito lírico barriano espera que o leitor preencha o poema com informações que não são ditas, isto é, que coopere na atualização do texto. Dessa feita, o poeta estabelece paralelismos (“com a sua fisionomia/ de torto”, “com seus pés de morto”, “com suas mãos de morto”, “com sua roupa no corpo”) ao descrever o morto. Por meio dessa descrição, hipóteses de leitura podem ser aventadas. Assim as imagens “torto”, “pés”, “mãos”, “roupas”, respectivamente, sugerem a condição do homem como ser imperfeito, o cansaço, o sacrifício inútil durante a vida e a imposição social que permanece mesmo após a morte. Tudo isso afirma que, na morte, o corpo do homem é apenas matéria orgânica.

Verifica-se, portanto, que, diferentemente dos poetas românticos – que fixam na questão da morte com angústia e sentimentalismo, com um estado de espírito sempre descendente como se dá em Álvares de Azevedo – a poesia de Manoel de Barros apresenta uma visão naturalista que concebe a morte como renovação da vida. Essa cosmovisão justifica o aparecimento das imagens positivas que interrompem o poema em questão: “Enormes violetas/ E uns caramujos férteis...” Inclusive, as reticências convidam o leitor a imaginar a continuidade.

Tem-se a afinidade da reprodução e da morte, por isso convém mencionar as observações de Bataille (1987, p. 52-53):

A vida é sempre um produto da decomposição da vida. Ela é tributária, em primeiro lugar, da morte, que desocupa o lugar; em segundo, da corrupção, que acompanha a morte, e repõe em circulação as substâncias necessárias ao incessante aparecimento de novos seres.

Caso se paute por essa afinidade da reprodução e da morte, talvez se explique o adjetivo “vitorioso” atribuído ao “homem morto”, pois confere o sentido de que o morto já cumprira sua missão. Em contrapartida, pode surgir a pergunta “venceu o quê?” cuja resposta fica em aberto e, por isso, a expressão “vitorioso homem morto” pode exprimir uma nota irônica. Em ambos os sentidos, é possível perceber a aceitabilidade da morte, sobretudo se tomar como fundamento o seguinte conceito de ironia oferecido por Octavio Paz (1984, p. 130): “a ironia transfigura-se em aceitação da morte”.

Entenda-se que, na poesia barriana, comunicar com o leitor não significa transparência da linguagem, pois o poeta coloca seu leitor em dificuldade diante das imagens densamente metafóricas que cria. É importante considerar que, conforme Eco (2004, p. 173), “o texto como resultado só é vencedor e ‘bem feito’ enquanto máquina que visa pôr o leitor em dificuldade”. Na poesia de Manoel de Barros, o leitor confronta-se com o uso de ironia, uma estratégia discursiva, que requer maior esforço no movimento interpretativo e, ao mesmo tempo, favorece a legibilidade dos textos. Empregando a ironia, o poeta oferece a oportunidade para a co-participação do leitor no que se refere a complementar o sentido dos versos e confirmar a estrutura comunicativa do texto artístico. Diante da estratégia irônica, o leitor é fundamental para que a obra comunique sua ambiguidade e, enfim, torne-se realidade.

À vista disso, deve-se registrar o conceito de ironia adotado neste trabalho. Mais que uma figura de expressão por oposição (que diz o oposto do se diz) conforme a retórica tradicional, entende-se a ironia como uma atitude crítica em conformidade com a concepção romântica. O conceito de ironia romântica, desenvolvido pelo alemão Friedrich Von Schlegel (1772-1829), sob o idealismo

alemão, fundamenta-se na ironia socrática que incitava o interlocutor à reflexão e ao conhecimento através de perguntas para as quais poderia não se ter respostas, todavia a redimensiona para expressar a essência da vida humana que é marcada pelo paradoxo: carregada de tensão e contradição. Acerca desse conceito, a estudiosa Lélia Parreira Duarte, em seu texto *Ironia, humor e fingimento literário*, destaca que, a partir do Romantismo, o sujeito, devido a adotar uma atitude ironicamente crítica em relação ao mundo, a si mesmo e à sua obra, “reconhece que o ser humano é condenado à impossibilidade de atingir o divino e o absoluto, mas pode encontrar, no exercício artístico da linguagem e na comunicação com o outro, uma ilusão momentânea de plenitude, satisfação e, principalmente, de liberdade”. (DUARTE, 1994, p. 61). Dessa maneira, Duarte (1994) expõe que, à ironia retórica, o conceito de ironia romântica acrescenta uma auto-ironia, pois o escritor revela o desejo de que o receptor reconheça sua obra como arte.

Trata-se da consciência em relação ao fazer poético. Em *Ironias da modernidade*, Arthur Nestrovski (1996, p.7) destaca a proximidade entre ironia e modernidade, visto que ambas provocam o movimento de suspensão ou de negação da linguagem, o jogo presença-ausência. Como lembra o referido autor, na modernidade, torna-se bastante evidente que “toda literatura – é ironia” e a poesia moderna é, então, uma poesia da consciência, uma poesia irônica. Logo, o poeta moderno é um ironista moderno. Para D. C. Muecke (1995, p. 54), em *Ironia e o irônico*, o ironista moderno serve-se de dissimulação ou fingimento não para ser acreditado, mas para ser entendido. Nessa perspectiva, a estratégia irônica favorece a legibilidade, pois a ironia ativa interpretações que podem ser diferentes conforme as competências do leitor, diria Eco (2004).

De fato, na obra de Manoel de Barros, a ironia não está presente apenas em poemas que apresentam imagens da morte. Por exemplo, deve-se ressaltar o emprego de ironia na professada ignorância do sujeito lírico barriano, a qual representa um artifício de comunicação que revela preocupação com o leitor, já que o (não) saber do sujeito-enunciador espera contar com a capacidade e colaboração do tu-receptor. De acordo com Muecke (1995), a estrutura irônica constitui-se estrutura dramática da ironia, assim é possível entender o espaço do poema como um teatro onde atuam poeta e leitor como jogadores. Juntamente com a dissimulação ou fingimento do sujeito lírico, há o convite ao leitor para que este entenda o fazer poético barriano.

Sem dúvida, o fazer poético de Manoel de Barros joga com o mundo da experiência do leitor ao trazer, no mundo de seus poemas, algumas imagens da morte que não se referem ao ser humano, mas sim a seres como, por exemplo, “cavalo”, “urubu”, “sucuri”, “bezerro”, “coró”, “formiga”. A escolha do léxico, conforme Eco (2004), é um meio de definir o Leitor-Modelo. Aquilo que comumente seria desprezado serve para a poética barriana. Nessa fissura, está a ironia que envolve o leitor e o faz compartilhar das ideias do sujeito lírico. A ironia, como se lê em Nestrovski (1996, p. 14), “aflige e reinventa a arte”. Barros demonstra consciência disso em vários textos, um deles segue transcrito:

O CAVALO MORTO

Na planície um cavalo
Mina em seu couro...
Urubus desplanam
E planam serenos.

O cavalo está enorme e derrete-se.
De sob seu dorso que se faz húmus
Uma florzinha azul reponta solidão.

Borboletas amarelas pousam na solidão.
(*P*, 1992, p. 112).

Em síntese, no poema “O CAVALO MORTO”, como indica o próprio título, apresentam-se cenas habituais da decomposição de um cavalo. Devido aos versos poetizarem esta circunstância, em que predomina o aspecto desagradável provocado pela força expressiva de imagens carregadas de plasticidade, provoca-se um certo incômodo ao leitor. É interessante destacar que o desconforto não se dá pela estranheza ou enigma do assunto tratado, mas sim porque ironicamente o sujeito lírico traz o banal e o familiar, bem como explora um certo efeito de realismo no modo de apresentação das imagens.

Manoel de Barros dá preferência pela matéria cotidiana em toda a sua obra, trazendo a realidade das insignificâncias e o “a-poético”, muitas vezes, mediante o feio como fizeram, cada um à sua própria maneira, Charles Baudelaire e Augusto dos Anjos. Ao discutir sobre a categoria do feio, Paolo D’Ângelo (1998, p. 127-129) explica que, a partir do romantismo, a noção de beleza perde a

centralidade, visto que a arte moderna busca o princípio do “interessante” a fim de oferecer atrativos que despertem o envolvimento do fruidor. Dentre tais atrativos, por exemplo, estão o mordaz, o horrendo, a deformidade, a exceção, o impressionante, todos esses recursos estabelecem a categoria do feio. Fundamentando-se em Victor Hugo e o prefácio ao seu drama *Cromwell*, escrito em 1827, Paolo D`Ângelo (1998) lembra que, no campo da arte, a categoria do feio ganha importância para captar a atenção do público e, notadamente, a poesia procede “exactamente como a natureza, que mistura nas suas criações o belo com o feio, o perfeito com o imperfeito, o atraente com o repugnante” (D`ANGELO, 1998, p. 132).

Já se disse que o poeta imita o gesto da natureza, mesclando o agradável com o desagradável, Barros exhibe imagens que naturalizam a morte, por meio de uma linguagem direta. Sem pessimismo e angústia letal, descreve a carne em putrefação: a sorte de todo ser vivo seja homem, seja animal. Do mesmo modo que ocorre no poema “O MORTO”, os versos de “O CAVALO MORTO” sugerem que a morte proporciona a volta ao solo e o corpo decomposto cumpre a função de fertilidade. O Leitor-Modelo barriano deve entender que assim como ocorre na natureza – em que os restos são valorizados – ocorre também em toda a poética de Manoel de Barros. Essa correspondência entre o ato do poeta e natureza poderia ser definida pelas seguintes palavras de Octavio Paz (1984, p. 199): “Uma cerimônia que celebrava a natureza como uma potência criadora: a natureza cria e o artista reconhece.” Um bom exemplo disso é encontrado no poema “O lápis”, de *Poemas Rupestres*, onde a voz lírica confessa:

[...]
Eu queria fazer para mim uma naturezinha
particular.
Tão pequena que coubesse na ponta do meu lápis.
[...].
(*PR*, 2007, p. 53).

Embora expresse uma visão naturalista da morte, a natureza na poesia de Barros não é a dos naturalistas, conforme será demonstrado no capítulo seguinte desta tese. Retornando ao poema “O CAVALO MORTO”, neste o sujeito lírico busca a pacificação da náusea provocada pela cena de decomposição quando apresenta

os dois últimos versos: “Uma florzinha azul reponta solidão” e “Borboletas amarelas pousam na solidão”. Da decomposição, portanto, nasce a “vida profusa”, diria Bataille (1987, p. 53). É necessário destacar que, além da ruptura do desagradável, essas imagens podem motivar o leitor à reflexão sobre o viver, à medida que reúnem a singela beleza frágil da “florzinha” e das “borboletas” ao profundo silêncio da “solidão” que, por sua vez, funciona como metonímia para a morte. Tudo isso para que o leitor entenda que a natureza, assim como a vida, é um paradoxo, pois, conforme esclarece Bataille (1987, p. 58), esta manifesta “excesso de energia viva” e “orgia da destruição”.

Paradoxalmente, a vida continua graças à morte. Em especial, na natureza, conserva-se o universo porque há a transferência de energia de um ser para outro. Para continuar exemplificando essa visão naturalista na obra barriana, cita-se um fragmento em que o sujeito lírico apresenta a ave urubu, encontrado em *Livro de pré-coisas* (publicado em 1985):

1. De urubu

Aqui, no fim das enchentes, urubus andam de a pé.
Quase nem precisam mais de avoar. Só caminham de banda, finórios, saltando de uma para outra carniça, lampeiros.

De outro modo, urubu é onipresente. Está em qualquer árvore do mundo em que debaixo dela um bicho morre.
[...]

Sujeito que entende, pois, de limpeza há de ser o urubu. Só ele que logra os vermes de frente. São entes muito sanitários. Conquanto que delimpam até o céu.

Como eles, sobre as pedras, eu cato restumes de estrelas. É muito casto o restume.
(LPC, 1992, p. 265-266).

O texto é apresentado por um sujeito que conta histórias, cujo modo de contar está muito marcado pelo registro oral. O assunto se refere à razão de existir a ave urubu no mundo, destacando sua conhecida função de se alimentar exclusivamente de despojos de um animal em putrefação. Novamente, depreende-se um paradoxo, pois cabe a esta ave da imundície a limpeza da podridão. O paradoxo é um modo de gerar a ironia porque exterioriza sempre uma ambiguidade e justamente, considerando a ambiguidade, Linda Hutcheon (2000) define a ironia como uma estratégia discursiva que convoca a adesão ou não por parte do leitor.

Para Hutcheon (2000, p. 30, grifo da autora): “o sentido ‘irônico’ não é, assim, simplesmente o sentido não dito, e o não dito nem sempre é uma simples inversão ou o oposto do dito: ele é sempre diferente — *o outro* do dito e mais que ele”.

Nesse sentido, diferente do corvo de Edgar Allan Poe o qual é um sinal de mau-agouro, em Manoel de Barros o urubu é elevado a uma condição poética para que o papel desta ave na natureza seja comparado com o que faz a voz lírica: “Como eles, sobre as pedras, eu cato restumes de estrelas”. É significativa a expressão “restumes de estrelas”, pois o neologismo “restumes” que sugere tanto restos quanto estrume é associado à palavra “estrelas” dando a ideia de um jogo de sublimação e de dessublimação, próprio da poética de Manoel de Barros que se volta para restos e coisas baixas para enaltecê-los. Além disso, deve-se observar a conclusão irônica do texto citado: “É muito casto o restume”. Por esse trecho, pensando no sentido irônico como “o outro do dito” de que fala Hutcheon (2000), entende-se que o trabalho do sujeito lírico, assim como a vida e o urubu, é concretizado pelo paradoxo. Talvez, esse entendimento também explique outros versos como: “(Para/ limpar das palavras alguma solenidade – uso bosta.)/ Sou muito higiênico.” (LSN, 1996, p. 43).

O sujeito lírico barriano diz e faz, conforme já foi abordado no primeiro capítulo deste trabalho. Todavia, cumpre acrescentar que no ato performativo se estabelecem o dito e o não-dito, os quais não se restringem a sentidos opostos e fechados, mas, sobretudo, abrigam a ambiguidade e o paradoxo. Isso pede que o leitor interaja com o texto, a fim de “desambiguar expressões” e de preencher os sentidos abertos sempre atento aos limites da interpretação, segundo ensina Eco (2004, p. 61; 2008).

A obra de Manoel de Barros expõe uma voz lírica em comunhão com a natureza como, por exemplo, é poetizado no texto “Manoel por Manoel” das *Memórias inventadas*. Pela comunhão com a natureza, também se justifica esse modo de ver a morte como um evento natural que contribui à renovação cíclica da natureza por ela mesma. A lírica barriana exerce a estratégia irônica ao jogar com a experiência e valores estéticos do leitor inserindo, em sua “naturezinha particular”, o banal, o familiar, as insignificâncias, os restos.

O sujeito lírico barriano define-se por meio de paradoxos (afirmações e negações) e, consciente de suas contradições, transmite-as com ironia ao leitor em versos como: “Ando muito completo de vazios. [...] A minha independência tem

algemas.” (LI, 1994, p. 57); e ainda: “Eu pareço com nada parecido.” (LSN, 1996, p. 79). Segundo Hamburger (2007, p. 83), o paradoxo e a ironia não se restringem ao eu e passam a integrar uma visão da existência humana em geral. Embora Hamburger (2007) se refira a Laforgue, entende-se que este comentário também poderia ser aplicado à poesia barriana, visto que Manoel de Barros revela a poesia como o lugar em que pensa a si mesma e pensa o homem.

Barros demonstra um envolvimento com a vida, por isso valoriza a enunciação lírica, insere a experiência do vivido e, assim, suscita a *fides* no leitor. Conforme Francisco Achcar (1994, p. 44; 47), no texto lírico, a *fides* (confiança ou pacto de lealdade) é o efeito de verdade provocado pelo efeito mimético sobre o receptor que tem a impressão de um contato reservado com o poeta. Mormente, Barros espera que a enciclopédia do leitor entenda o sujeito lírico, sujeito de enunciação, como um enunciador fictício que, como afirma Achcar (1994, p. 48), “mimetiza um ‘enunciado de realidade’”.

Octavio Paz (1982, p. 188) escreve: “Entre o nascer e o morrer a poesia nos abre uma possibilidade que não é a vida eterna das religiões nem a morte eterna das filosofias, mas um viver que envolve e contém o morrer, um ser isto que é também um ser aquilo”. Desse modo, a imagem poética aproxima ou conjuga realidades opostas, resulta escandalosa por desafiar o princípio de contradição e, assim, revela o homem.

Ademais, segundo Hamburger (2007, p. 56):

O objetivo dos poetas, pois, é ‘dizer verdades’, mas de maneiras necessariamente complicadas pelo ‘paradoxo da palavra humana’. A partir de Baudelaire (e muito antes de Baudelaire), os poetas se bateram sem cessar com esse paradoxo fundamental; e uma vez que a escrita da poesia é um ‘feito’ – um processo de exploração e descoberta – as verdades ditas são de um tipo especial.

Mediante a ironia, entendida como paradoxo, o sujeito lírico barriano analisa-se, volta-se sobre o seu fazer poético e espera que o leitor, além de perceber a ambiguidade, também naturalize as contradições que marcam o trabalho do poeta para que a comunicação seja efetivada. O Leitor-Modelo barriano, portanto, deve harmonizar as contradições que se materializam na construção lírica de Barros

– poeta que mescla o empírico e o fictício, pratica e “despratica” as normas linguísticas, propõe “desaprender” o que já aprendeu, reabilita velhas palavras e cria neologismos, tem consciência da linearidade do tempo e valoriza o tempo cíclico em sua arte. Enfim, essas são algumas condições de êxito para que a poesia barriana seja atualizada e seus poemas se tornem legíveis.

Muitas vezes, Barros demonstra um excesso de preocupação com o leitor para convencê-lo de sua visão de mundo. Quando Manoel de Barros se comporta pedagogicamente, não ensina somente a ler, mas talvez a poetizar também. Eis um traço essencial da poesia barriana: a busca da comunhão entre poeta e leitor. Por isso, na terceira parte deste trabalho, será discutido esse traço a partir da metáfora do erotismo na e da poesia. De sua poética da leitura, Barros impulsiona sua erótica da leitura, pois, como ensina Barthes (1973), a escrita deseja o leitor, por isso há sua procura e seu encontro no texto.

3 A METÁFORA ERÓTICA E A COMUNHÃO COM O LEITOR

Voltar-se para a obra poética de Manoel de Barros indagando o lugar do leitor conduz à experiência do erotismo, que frequenta seus textos desde *Poemas concebidos sem pecado* (1937). Considerando a teoria do Leitor-Modelo de Umberto Eco (2004), pode-se entender que, na poesia barriana, o Autor-Modelo emprega a metáfora erótica como uma condição para a cooperação interpretativa a ser efetivada pelo Leitor-Modelo. Mediante o erotismo que, essencialmente, pode ser entendido como a busca da comunhão em que sujeito e objeto participam ativos, Barros cria uma poesia que quer ser corpórea e incorporada. O erotismo proporciona o canto da comunhão em que se desfazem as diferenças, o eu e o outro se tornam unos, deixam a descontinuidade e gozam da sensação de continuidade, retomando o que escreve George Bataille (1987) em seu livro *O erotismo*.

Dada a complexidade de se conceituar erotismo, Bataille (1987, p.11) formula que “o erotismo é a aprovação da vida até na morte”. Com efeito, a atividade erótica é própria do ser humano, deflagra os movimentos da paixão que movem o ser, configurando-se em uma resposta à nostalgia da continuidade perdida que prevalece ao longo da vida. Como escreve Bataille (1987, p.15): “Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida”.

O homem aspira à imortalidade e cabe ao erotismo garantir, por um instante, a exuberância de vida. Unido ao amor, de acordo com Octavio Paz (1994), o erotismo compõe a dupla chama da vida que se origina a partir da sexualidade. “O fogo original e primordial, a sexualidade, levanta a chama vermelha do erotismo e esta, por sua vez, sustenta outra chama, azul e trêmula: a do amor. Erotismo e amor: a dupla chama da vida”. (PAZ, 1994, p. 7). Etimologicamente, o termo erotismo vem do grego *éros* e abarca a ideia de amor por se associar ao deus mitológico Eros, divindade primordial, responsável pela atração e junção dos seres.

Todavia, em *Banquete*, de Platão, Eros aparece como o intermediário entre os deuses e os homens, sendo uma força espiritual misteriosa, sempre insatisfeita e inquieta, um *dáimon*, conforme lembra Junito de S. Brandão (1996).

Ambas as perspectivas, apesar de distintas, convergem para a apresentação de Eros, metaforicamente, como solar e noturno, luz e sombra. Em outras palavras, ele é marcado pela ambiguidade, pois proporciona a vida e a morte, a repressão e a permissão, a sublimação e a perversão. “É o caprichoso servidor da vida e da morte” (PAZ, 1994, p. 18). Paradoxalmente, o erotismo oferece ao ser humano tanto a sensação de esquecimento de sua condição de descontinuidade quanto nega a função reprodutiva (BATAILLE, 1987). Logo, a noção de erotismo não deixaria de apontar para a teoria das pulsões aventada por Sigmund Freud, a qual traz Eros representando a pulsão de vida enquanto Tânatos representa a pulsão de morte.

No pensamento freudiano, sobressai a pulsão devido a esta objetivar a articulação corpo/psique, em que sexo/reprodução se amplia para sexo/prazer. Na obra *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (originalmente publicada em 1905), Freud (s.d.) destaca a importância do elemento sexual em toda a atividade humana. Após comentar sobre os desvios relativos ao objeto e ao fim sexual, Freud permite discutir a concepção do sexual e impulsiona a ideia de que o erotismo não visa à reprodução como ocorre na sexualidade, bem como é regulado pelo eixo prazer-desprazer. Em *Além do princípio de prazer* (1972), de modo geral, Freud aponta, ao lado da pulsão de vida da sexualidade humana, a força destrutiva da pulsão de morte. De fato, a vida encerra o conflito e a conciliação da pulsão de vida (Eros) e da pulsão de morte (Tânatos). A primeira é o princípio de ligação, quer a unidade. Dessa maneira, “a libido de nossas pulsões sexuais coincidiria com o Eros dos poetas e dos filósofos, o qual mantém unidas todas as coisas vivas”. (FREUD, 1972, p.70). A segunda, entretanto, indica a ruptura dessa ilusão de unidade.

Inclusive, Paz (1994) enfatiza a importância de Freud para a compreensão do erotismo. Ademais, o escritor mexicano acrescenta que o erotismo, além de se desprender da sexualidade por se desviar da reprodução, recupera a inocência dos animais, a realidade primordial na qual o saber se dá mediante os sentidos. Sustentado pelo erotismo, o amor congrega destino e liberdade, é escolha. O homem, ser incompleto como prega o mito do andrógino, faz do desejo amoroso a busca de completude. Na verdade, o erotismo coloca em cena a comunicação entre

o homem e o mundo via sentidos. Diante disso, Paz (1994) apresenta como formas de comunicação concreta, aquelas que permitem comunhão: a poesia, a festa e o amor. O poeta Manoel de Barros, em entrevista a Bosco Martins (BARROS, 2006), ao ser indagado sobre quais as três coisas que lhe são mais caras, responde: “As três coisas mais importantes para mim são duas: o amor e a poesia”. Em sua resposta, coincidentemente, incluem-se duas das três formas de comunhão elencadas por Paz (1994).

De acordo com Paz (1994), o erotismo é uma poética corporal, metáfora da sexualidade, ultrapassa a sexualidade animal para ser a sexualidade transfigurada. A poesia, por sua vez, é uma erótica verbal, erotização da linguagem. Tanto no erotismo quanto no ato poético, os sentidos são a origem, a fantasia atua para a criação de cerimônias e poemas, o prazer é o fim. O erotismo torna-se uma estratégia mobilizada por Barros, configura-se como um modo de o poeta se direcionar ao leitor, a fim de estabelecer a unidade e compartilhar o prazer estético. A metáfora erótica repercute na poesia barriana, visto que Barros esboça um projeto poético que busca a comunhão com a natureza, a comunhão com a poesia e, sobretudo, a comunhão com o leitor. A poesia barriana também é jogo de sedução e pretende exercer sedução sobre o leitor que deve participar da obra cooperando interpretativamente.

Quando se fala em metáfora, deve-se pontuar que, conforme Eco (2008), a metáfora permite inferências que lhe ampliam o sentido, pois a interpretação metafórica “não descobre mas constrói a similaridade” (ECO, 2008, p. 117). Este capítulo pretende interpretar o emprego da metáfora erótica na obra barriana, enfatizando a comunhão que o poeta busca estabelecer com o leitor. Ao observar as nuances que esse emprego proporciona, verificam-se dois modos de realização: o **erotismo na poesia** e o **erotismo da poesia**. O primeiro modo, erotismo na poesia, ocorre quando o corpo é assunto dos poemas, trazendo situações que apresentam, por exemplo, a mulher como componente erótico. Por outro lado, o segundo modo, erotismo da poesia, aparece quando a erotização da palavra é o assunto, principalmente ao se explorar a corporeidade da escrita poética e sua associação ao corpo humano.

Esses modos se aliam, pois ambos revelam a poetização do corpo, seja ele humano, seja ele linguístico. No projeto poético de Manoel de Barros, a aliança entre poeta e leitor estabelece-se no tempo presente. Até mesmo quando o sujeito

lírico se volta às memórias, o passado é presença no presente, como diria Paz (1984). O corpo, assim como a imaginação, valoriza o tempo presente e os sentidos. A esse respeito, Paz escreve (1984, p. 196-197): “O corpo e a imaginação ignoram o futuro: as sensações são a abolição do tempo no instantâneo, as imagens do desejo dissolvem passado e futuro em um presente sem datas. É o retorno ao princípio do princípio, à sensibilidade e à paixão dos românticos.”

Ao analisar o erotismo poético na poesia brasileira contemporânea de autoria feminina, Angélica Soares (1999) propõe a reflexão sobre a tensão entre consciência literária do erotismo e a consciência erótica do literário. Reservadas as especificidades do trabalho de Soares (1999), é possível estender essa reflexão à obra barriana, uma vez que Manoel de Barros expressa o valor da palavra poética e poetiza o sujeito que procura apreender a si mesmo mediante a metáfora erótica.

Com o intuito de aprofundar essas reflexões, fez-se um recorte representativo do emprego da metáfora erótica na obra poética de Manoel de Barros, por isso foram escolhidos poemas em que o autor é textualmente manifestado como um estilo reconhecível, como um idioleto textual, diria Eco (2004, p. 45), atentando para os dois modos de realização: erotismo na poesia e erotismo da poesia.

3.1 O EROTISMO NA POESIA

No que concerne ao erotismo na poesia, já foi dito que esse modo de realização da metáfora erótica ocorre quando o assunto dos poemas é o corpo. Pode-se acrescentar que o erotismo na poesia é a textualização do erotismo, a presença do erotismo no discurso, a chamada “poética corporal” no dizer de Paz (1994). Eros é a força que, segundo Platão (2003, p. 130-131), impulsiona a criação dos poetas. Manoel de Barros demonstra a consciência disso quando faz do erotismo uma matéria de sua poesia, recriando-o literariamente. Na obra barriana, encontram-se poemas que tratam do erotismo no cotidiano, tanto por meio de cenas triviais, quanto pela construção imprevisível de imagens. A ênfase dos sentidos, à medida que realiza a poetização da sensibilidade corporal, convoca a sensibilidade

do leitor. Trazer a matéria erótica no poema é um modo de liberar a subjetividade, é a tentativa de expressão do desejo.

Manoel de Barros cria imagens que trazem momentos de erotismo em que o sujeito deixa a inocência infantil e segue a caminho da descoberta do corpo. Além de ser um produto imaginário, a imagem, conforme Paz (1982), no poema, significa toda forma verbal que o poeta diz e sua realidade poética não aspira à verdade, pois, na esteira do impossível verossímil de Aristóteles, o “poeta não diz o que é e sim o que poderia ser” (PAZ, 1982, p.120). Nesse sentido, a imagem possui autenticidade, visto que traz a expressão genuína da visão e da experiência de mundo do poeta, bem como vale por si mesma já que o poeta cria realidades que possuem uma verdade, a sua própria lógica, que vale dentro de seu próprio universo.

Nessa perspectiva, pode-se dizer que Manoel de Barros constrói e reconstrói imagens para angariar a crença do leitor, pois este (leitor) pode reconhecer a si mesmo e aos outros. O sujeito lírico resgata a liberdade erótica, por isso explora a potencialidade de signos que insinuam e recontam o ato sensual.

É fundamental observar que o discurso barriano recupera o tempo da descoberta, o tempo quando se tinha o vigor físico, poetizando a intimidade do corpo. O sujeito lírico barriano narra e revive experiências por meio de palavras. Ao tornar o passado em discurso, o poeta faz do poema o lugar da imaginação, o lugar das sensações. Conforme estabelece Paz (1994, p.12, grifo do autor), “Os sentidos são e não são deste mundo. Por meio deles, a poesia ergue uma ponte entre o *ver* e o *crer*. Por essa ponte, a imaginação ganha corpo e os corpos se convertem em imagens”. Tomando essa perspectiva, nota-se que o poema barriano manifesta a força dos sentidos encarnada nas palavras. À medida que as imagens ganham corpo, assume importância a linguagem que apresenta e torna o passado uma presença.

Fundamentando-se em Paz (1984), pode-se identificar a ressonância da ética do agora na poesia barriana, visto que há a ênfase ao corpo e ao prazer quando se remete à sexualidade, por exemplo, na parte final do poema XIV – “Achadouros” da obra *Memórias inventadas: a infância*: “Hoje encontrei um baú cheio de punhetas”. Disso se depreende o viés erótico apoiado na sugestão de liberdade (e/ou de libertinagem). No achadouro do poeta, em vez de ouro, há “punhetas” que simboliza, segundo Walquíria Béda (2007, p. 58), “a meninice, a

descoberta do sexo e, finalmente, a transgressão – tão habitual nos versos de Barros”. Isso remete à analogia entre a descoberta erótica do menino e a descoberta estética do poeta, visto que ambas se apóiam na transgressão e almejam o prazer. Esse achado poético possibilita ao sujeito lírico reviver os instantes de gozo. O leitor, por sua vez, testemunha o encontro erótico que é recuperado no poema.

Na poesia barriana, esse apelo ao erotismo tem em “Estreante”, poema I, do livro *Memórias Inventadas: A Segunda Infância* (2006), uma de suas materializações mais explícitas:

Fui morar numa pensão na rua do Catete.
A dona era viúva e buliçosa
E tinha uma filha indiana que dava pancas.
Me abatia.
Ela deixava a porta do banheiro meio aberta
E isso me abatia.
Eu teria 15 anos e ela 25.
Ela me ensinava:
Precisa não afobar.
Precisa ser bem animal
Como um cavalo. Nobremente.
Usar o desorgulho dos animais.
Morder lambear cheirar fugir voltar arrodear
Lambear beijar cheirar fugir voltar
Até.
Nobremente. Como os animais.
Isso eu aprendi com minha namorada indiana.
Ela me ensinava com unguentos.
Passava unguento passava unguento passava unguento.
Dizia que era um ato religioso foder.
E que era preciso adornar os desejos com unguento.
E passava unguento e passava unguento.
Só depois que adornava bem ela queria.
Pregava que fazer amor é uma eucaristia.
Que era uma comunhão.
E a gente comungava o Pão dos Anjos.
(MISI, 2006, poema I).

A visualização da cena é guiada pelo que se ouve do sujeito lírico. A partir dos fatos que são contados por ele, o leitor adentra-se em uma cena privada ocorrida “numa pensão na rua do Catete”. Esse recinto íntimo sugere o componente biográfico, uma vez que Manoel de Barros, quando jovem, residiu na cidade do Rio de Janeiro. Quer dizer, o poema incorpora um elemento da experiência do vivido e a organização da narrativa se dá pelo emprego do discurso autobiográfico que, como foi apontado no capítulo anterior com base em Dominique Combe (1999), evoca um

sujeito lírico entre a ficção e o empírico. Na cena, há os ensinamentos e a aprendizagem do prazer e da volúpia, o relato de uma experiência erótica.

A respeito de imagem poética, Alfredo Bosi (1999, p. 13) afirma: “a imagem é um modo de presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós”. No poema, por sua vez, ela “é uma palavra articulada” que se apóia na analogia e na recorrência. Enquanto a analogia favorece a percepção, cumpre enfatizar que a recorrência possibilita tanto a sensação de simultaneidade quanto de insistência em prosseguir (BOSI, 1999, p. 21). Isso significa que a imagem possui um passado que a formou e um presente que a revive constantemente, por isso dá lugar ao ato de recordar. A recordação, termo originado do latim *cordis*, cujo sentido é de novo ao coração, não se restringe ao passado, de acordo com Emil Staiger (1997, p. 59-60): “Fatos presentes, passados e até futuros podem ser recordados na criação lírica”.

O poema “Estreante” parece ser uma releitura de outro poema barriano encontrado em *Poemas concebidos sem pecado*, a saber:

7.
Êta mundão
moça bonita
cavalo bão
este quarto de pensão
a dona da pensão
e a filha da dona da pensão
sem contar a paisagem da janela que é de se entrar de soneto
e o problema sexual que, me disseram, sem roupa
alinhada não se resolve.
(PCSP, 1999, p. 23).

Em ambos os textos, aparecem os mesmos elementos: “pensão”, “dona da pensão”, “filha da dona”, “cavalo”. Porém, enquanto no poema “7” se faz referência ao “problema sexual” (o desejo), no poema “Estreante” há a apresentação poética do ato sexual (o ato realizado). É justamente esta apresentação poética do erotismo que interessa aqui. Revisitando a afirmação feita por Paul Valéry (1991, p. 217) de que “um poema é uma espécie de máquina de produzir o estado poético através das palavras”, não seria exagero afirmar que o poeta Manoel de Barros, com o fito de produzir o estado poético, produz o estado erótico pelas palavras. A sensação erótica ressurge no instante em que o sujeito lírico a descreve. Ademais,

já que os “sentidos, sem perder seus poderes, convertem-se em servidores da imaginação e nos fazem ouvir o inaudito e ver o imperceptível” como ensina Paz (1994, p.11), pode-se assegurar que a construção poética barriana oferece o gozo do instante tanto ao sujeito lírico quanto ao leitor, visto que ambos se vêem suspensos do tempo do relógio e, conseqüentemente, postos fora do tempo histórico por aquele instante de leitura. De fato, o erotismo proporciona o êxtase num instante que, por sua vez, é gozado como se eterno fosse (BATAILLE, 1987).

O poema “Estreante” traz a escrita poética que se apóia nas sensações do corpo, uma vez que prevalece o instante do sentir: olhar, tocar, cheirar, ouvir, provar. Encarnado o desejo, propõe-se a analogia entre o ato erótico (ato humano, que busca o prazer) e o ato animal (sexualidade livre), por isso, Barros revisita a consagrada simbologia do cavalo para se referir ao contato sexual, como mostra a gradação de verbos: “Morder lamber cheirar fugir voltar arrodar/ Lamber beijar cheirar fugir voltar”. A dinamicidade da ação é demonstrada pelos verbos empregados e pela ausência de pontuação. Assim, o contato corporal aparece e se faz imagem no poema. As cenas são apresentadas de forma que simulam o ritmo do movimento dos corpos.

Faz-se necessário sublinhar os seguintes versos do poema em questão: “[...] Até./ Nobremente. Como os animais./ [...] / Dizia que era um ato religioso foder./ [...] / Pregava que fazer amor é uma eucaristia./ Que era uma comunhão./ E a gente comungava o Pão dos Anjos.” (MISI, 2006, poema I). Nesses versos, além da analogia entre o ato erótico e a animalidade, estabelece-se a analogia entre o erotismo e a religião, mesclando-se o profano e o sagrado. Tornam-se significativos, aqui, os apontamentos de Bataille (1987) acerca do erotismo. Conforme esse autor, a nostalgia humana da continuidade perdida confere um caráter sagrado ao ato erótico, pois a ação erótica proporciona a experiência interior que é a experiência religiosa, porém fora das religiões definidas. Ademais, Bataille (1987) chega a comparar o erotismo ao sacrifício religioso, visto que ambos colocam os corpos como objetos em jogo, seus movimentos são animados pela violência e pela violação, trazem o desnudamento e oferecem a experiência de continuidade.

Nessa direção, o discurso poético de Barros põe em evidência a sensação de unidade promovida pelo ato erótico. Para tanto, cria imagens em que o arrebatamento erótico não encerra o caráter de pecado, mas se apresenta como um gesto santo. Ao tomar a imagem da comunhão sagrada, a santidade do corpo, para

expressar a comunhão carnal, o poeta apóia-se na analogia a fim de harmonizar os contrários. A analogia, segundo Bosi (1999, p. 29), propicia ao discurso recuperar, “no corpo da fala, o sabor da imagem”.

“Ora, a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece” (PAZ, 1982, p.130). Considerando-se essa perspectiva, a comunhão ainda evoca a androginia, visto que os sexos se confundem num único ser e, como ensina Platão (2003), graças a Eros, são reconduzidos ao estado primitivo da natureza em que as metades são unidas. Com efeito, o erotismo alcança seu sentido na fusão (BATAILLE, 1987). Além disso, é importante observar que o último verso do poema barroco ressalta a elevação, pois a imagem final transporta o leitor da terra ao céu, da carne ao espírito, da ideia de fornicação à de pureza. Logo, o poema “Estreante” rememora a emoção humana que reveste o ato carnal de um valor espiritual, conferindo ao instante erótico, momentâneo e fugidivo, a sensação de eternidade ou o efeito sublime do amor sem o sentimento de pecado. Dessa maneira, o ato erótico é re-produzido no poema e na leitura.

A recorrência de cenas cotidianas é bastante frequente na obra de Barros e é uma estratégia que também apóia a recriação de imagens poéticas em que há o erotismo, como se constata no poema IX, intitulado “Circo”, de *Memórias inventadas: A Terceira Infância* (2008):

Nunca achei que fosse uma transgressão furar circo.
Ainda porque a gente não sabia o que era aquela
palavra. Achávamos que transgressão imitava
traquinagem. Mas não tinha essa imitação. Transgressão
era uma proibição seguida de cadeia. Algum tempo
depois li uma crônica do grande Rubem Braga na
qual ele contava que ficara indignado com uma placa
no jardim do seu bairro onde estava escrito: É
proibido pisar na grama. Braga viu-se castrado em
sua liberdade e pisou na grama e pisou na grama.
Fecha o parêntese do Rubem. Mas a gente furava
circo assim mesmo. Na ignorância. Partia que éramos
em cinco. Quatro guris de seis anos e o Clóvis,
nosso comandante, com doze anos. Clóvis seria o
professor de as coisas que a gente não sabia.
Partiu que naquele dia furamos a lona do circo
bem no camarim dos artistas. Ficamos arregalados
de alma e olho. E o Clóvis se deliciava de olhar
as trapezistas. Elas ficavam nuas e se trocavam
As trapezistas tinham uma aranha escura acima da
virilha. O Clóvis logo nos ensinou sobre as
aranhas. Que elas tinham um corte no meio e podiam
ser negras ou ruivas. Contou-nos o Clóvis que ele

tomava banho com a tia dele todos os dias. E que a aranha dela era enorme que as outras. Depois ele perguntou-nos se sabíamos por que as mulheres não mandam urina longe, a distância? A gente não sabia. E o professor nos ensinou. É porque elas não tem cano. Era só uma questão de cano! A gente aprendeu.
(*MITI*, 2008, poema IX).

O poema “Circo” permite ser lido como uma crônica do início da descoberta erótica, que se dá na infância e não na puberdade. Nas imagens recolhidas do passado, o sujeito lírico relata a experiência do corpo fundada na contemplação do corpo feminino e nos ensinamentos de “Clóvis”, garoto de doze anos. O poema constrói-se como “transgressão”, palavra que já aparece no primeiro verso e assume o valor de “traquinagem”. Depreende-se isso no tratamento dispensado pelo sujeito lírico à língua que mescla o nível culto ao nível vulgar, bem como na criação dos neologismos “sabiava” e “imitagem”. Ademais, no plano do conteúdo, a transgressão de furar a lona do circo para olhar as trapezistas nuas predispõe o leitor a entendê-la como uma das formas de se conhecer o erotismo.

Nessa transgressão, prevalece certa pureza que vem da própria ignorância, logo o erotismo é carregado de inocência. A experiência da transgressão suspende o interdito para o alcance do prazer, ensina Bataille (1987). Por isso, vale destacar que as mulheres são objetos prazerosos para Clóvis e este, por sua vez, é o responsável por motivar a curiosidade erótica dos demais meninos. O sujeito lírico faz questão de enfatizar que a transgressão ocorre devido à ignorância. Inclusive, a referência a Rubem Braga, além de ser registro da memória lida do poeta que escreve, vem exemplificar a transgressão consciente distinta do que ocorre com os cinco guris do poema. Novamente, é a voz das “ignoranças” que, muitas vezes, Barros canta em seus versos. Professar a ignorância torna-se uma autêntica estratégia discursiva que colabora com as imagens poéticas que, como diria Paz (1982), criam sua própria realidade.

Do que foi dito, interessa destacar que a associação entre lembrança e erotismo na poesia de Manoel de Barros é, acima de tudo, um exercício da fantasia criadora. Assim, já poetizou Barros no poema “*As lições de R.Q.*”: “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê” (*LSN*, 1996, p. 75). A descoberta erótica aparece como lembrança cuja emoção marcou e ainda marca o sujeito. O ato de

recordar a experiência erótica, trazê-la ao coração, revela-se presença, porque a sensação não pode ser esquecida, mas sim deve ser recriada poeticamente ao leitor que, pela leitura, sempre a re-produzirá.

Conforme foi mencionado no primeiro capítulo, o itinerário poético barriano apresenta um material que dialoga também com outras formas de arte. Uma aguda erudição que, dialogando com outros textos e códigos, confere à sua poesia um caráter encantador em que a força de Eros atua, conforme se comprova no poema a seguir:

PÊSSEGO
Proust
Só de ouvir a voz de Albertine entrava em
orgasmo. Se diz que:
O olhar de voyeur tem condições de phalo
(possui o que vê).
Mas é pelo tato
Que a fonte do amor se abre.
Apalpar desabrocha o talo.
O tato é mais que o ver
É mais que o ouvir
É mais que o cheirar.
É pelo beijo que o amor se edifica.
É no calor da boca
Que o alarme da carne grita.
E se abre docemente
Como um pêssego de Deus.
(PR, 2007, p. 61)

Revedo e revivendo o legado (Proust e Albertine), Barros traça o rumo de sua poética: uma poética dos sentidos, uma poesia do corpo. No poema “PÊSSEGO”, observa-se que a experiência do mundo liga-se ao corpo, a linguagem poética está a serviço da sensação erótica. Assim o quadro descrito se desenha por signos linguísticos que se referem às imagens eróticas, ao corpo em estado de excitação. Tomando emprestadas as palavras de Lúcia Castello Branco (1984, p. 8), pode-se afirmar que o sujeito escreve a “linguagem do desejo”. Em especial, o poema enfatiza a experimentação sensível do tato, o contato da pele como ato erógeno.

Convém lembrar que Francesco Alberoni (1990) comenta que, enquanto o erotismo masculino é mais visual, as mulheres possuem uma profunda sensibilidade tátil. Parece que Barros, nesse poema, tenta eliminar essa diferença, pois torna

saliente o aspecto sensível da experiência tátil. Versos anafóricos, iniciados pelo verbo ser, definem o tato, ressaltando sua superioridade sobre os demais sentidos. Instaure-se o ritmo que se intensifica até a sequência de emoções culminar na imagem final sagrada e profana: “E se abre docemente/ Como um pêssigo de Deus”. Nesses versos, o erotismo manifesta-se na imagem do fruto, uma vez que sua forma natural já sugere a imagem da vulva. A associação de imagens da natureza ao erotismo é, segundo Paz (1994), uma manifestação de amor e proporciona a sensação de retorno à totalidade original perdida, pois o amor é uma “via de reconciliação com a natureza” (PAZ, 1994, p. 193).

Tomando por base Eco (2008), seria possível dizer que Manoel de Barros arquiteta poemas como máquinas para produzir interpretações e procura indicar percursos de leitura. Desse modo, no poema em análise, deve-se enfatizar que os significantes que expressam a experiência subjetiva do tato acendem o desejo da carne e, ao mesmo tempo, a libertação do espírito. As palavras empregadas autorizam associações semânticas que fazem o poema ser um lugar onde se rompem as barreiras da libido reprimida. Ao trazer a analogia entre erotismo e natureza, Barros apresenta a poética corporal em que os sentidos do corpo são recriados literariamente, bem como as imagens construídas demonstram a beleza e a vivacidade dos elementos naturais.

3.2 O EROTISMO DA POESIA

Como já foi dito, a poética de Manoel de Barros aponta, de um lado, para a recriação poética da experiência erótica; de outro, para a expressão da consciência erótica da poesia. Neste tópico, discute-se como essa consciência se manifesta na obra barriana. Para tanto, propõe-se abordar quais os recursos linguísticos empregados por Barros na constituição do erotismo da poesia.

O ponto inicial para o entendimento desse aspecto está no questionamento: De que modo se dá a correspondência entre poesia e erotismo? Segundo Paz (1994, p. 12), se a poesia cria poemas, o erotismo cria cerimônias, porém ambos se originam dos sentidos e são resultados do imaginário, “a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é

erotismo.” Dessa maneira, a poesia não é só veículo da experiência erótica, mas sim o fazer poético é um ato erótico, uma erótica verbal.

De fato, Barros faz com que a operação poética seja também uma operação erótica. A poesia barriana mostra-se marcada pelo signo de Eros. Dizer isso implica em se considerar o significado do termo grego Eros, personificação do amor, que, segundo Brandão (1996, p. 186), é o “desejo incoercível dos sentidos”. O trabalho poético barriano nutre-se dos sentidos e testemunha a conversão do mundo numa linguagem sensível, como propõe Paz (1979, p. 18): “Dupla maravilha: falar com o corpo e converter a linguagem num corpo”.

A lírica barriana é uma lírica dos sentidos. O privilégio das sensações proporciona o prazer poético tanto ao instante de criação quanto ao de recepção. No projeto poético de Manoel de Barros, é interessante notar que o poema, feito por um corpo (poeta) para um corpo (leitor), reúne os corpos (as palavras), tudo isso em prova do amor pela poesia. Ademais, exhibe um sujeito lírico-poeta e a constante criação de metapoemas em que se destaca o encontro do poeta com a palavra e, logo, com o leitor. Por enfatizar o corpo da palavra, reforçando o caráter imagético, Barros cria uma poesia a ser incorporada pelo leitor (incorporador), ou seja, o leitor deve receber essa entidade espiritual que é a poesia como se lê nos versos: “Poesia não é para compreender, mas para/ Incorporar” (APA, 2002, p. 37). Logo, o poeta fala com o corpo, revelando a proeminência dos sentidos. Barros explica, em entrevista, “é nos sentidos que a poesia tem fonte. [...] Poeta não é necessariamente um intelectual; mas é necessariamente um sensual.” (BARROS, 1992, p. 316).

O amor à palavra é uma garantia de sobrevivência para a poesia e, conforme Maria Esther Maciel (1999), o erotismo entendido como a defesa da sensibilidade também cumpre essa tarefa. A referida autora ainda aponta que, graças à imaginação, o fazer poético e o fazer erótico são como “atos de reinvenção do corpo e da palavra” (MACIEL, 1999, p.112). Intimamente ligados à imaginação, pode-se acrescentar, com base em Paz (1994), que tanto a poesia quanto o erotismo são invenções exclusivamente humanas e buscam a libertação individual (metaforizada pelo desnudamento) podendo subverter e transgredir as normas. O resultado esperado é o gozo: o gozo dos sentidos, o gozo do corpo, o gozo poético, o gozo da leitura. O arranjo das palavras corporifica as imagens, produzindo o

poema e tornando-o produto cultural colocado à disposição do leitor para que este exerça a re-produção poética (PAZ, 1982).

3.2.1 O sujeito lírico-poeta e a erótica verbal

Considerando-se a forma de expressão da voz lírica na poesia barriana – o sujeito lírico como poeta – pretende-se investigar as relações desse traço distintivo com a erótica verbal. Como se pode observar, já em *Poemas concebidos sem pecado*, desvela-se o erotismo da poesia quando o sujeito lírico apresenta sua musa na 4. parte do livro, intitulada “Informações sobre a musa”:

Musa pegou no meu braço. Apertou.
Fiquei excitadinho pra mulher.
Levei ela pra um lugar ermo (que eu tinha que fazer
uma lírica):
— Musa, sopra de leve em meus ouvidos a doce
poesia, a de perdão para os homens, porém... quero
seleção, ouviu?
— Pois sim, gafanhoto, mas arreda a mão daí que a
hora é imprópria, sá?
Minha Musa sabe asneirinhas
Que não deviam de andar
Nem na boca de um cachorro!
Um dia briguei com Ela
Fui pra debaixo da Lua
E pedi uma inspiração:
— Essa Lua que nas poesias dantes fazia papel
principal, não quero nem pra meu cavalo; e até logo,
vou gozar da vida; vocês poetas são uns intersexuais...
E por de japa ajuntou:
— Tenho uma coleguinha que lida com sonetos de dor
de como; por que não vai nela?
(PCSP, 1999, p. 77-78).

Na mitologia grega, há nove musas, filhas de Mnemósina (deusa da memória) e de Zeus, cada uma delas presidia uma arte e era invocada por aqueles que se exercitavam na arte correspondente. Tradicionalmente, a musa ensina a arte, pois concede a inspiração ao artista. Assim o termo “Musa”, segundo Brandão

(1996, p. 202), pode se referir a “fixar o espírito sobre uma ideia, uma arte” e se compara com o verbo aprender.

O poema de Manoel de Barros remete a isso com o propósito de desconstruir esse tradicional pedido de inspiração poética. A Musa, no texto barriano, surpreende, pois, aos olhos do leitor, saltam várias imagens em um painel de ações que se abrem ao erotismo. Ao mostrar o comportamento irreverente da Musa, mediante as imagens, o poeta instaura o movimento de significação que possibilita repensar o fazer poético. Sua Musa torna-se outra, distinta da tradicional. Instaura-se a relação entre Musa e escrita poética, desejo e sua realização, porque há a identificação entre “excitadinho pra mulher” e “fazer uma lírica”. Presencia-se o encontro de erotismo e poesia, como teoriza Paz (1994). Nesse encontro, a imaginação é o agente e a finalidade é o gozo poético.

Há, de fato, um efeito de anedota em que se contradizem os princípios românticos da inspiração por se recusarem os papéis preestabelecidos da “Musa” e também da “Lua”. A partir da revisão dos papéis destinados a esses elementos, Barros mostra a maneira pretendida de se fazer poesia e humoriza a tarefa árdua de se escrever um poema, pois traz uma visão crítica de poesia e demarca seu lugar de poeta como o lugar de questionamento do convencional, deflagrando o inesperado. Dessa forma, Barros retoma a ideia de inspiração, renovando-a e destronando-a de seu lugar no fazer poético. Conforme se lê em Edgar Allan Poe (1997), a filosofia da composição vê o poeta não como um agraciado pelo dom divino, mas sim como um trabalhador que tem domínio sobre sua criação e que seleciona os recursos necessários para provocar certo efeito no leitor. Acerca da inspiração, Paz (1982) escreve:

A inspiração é uma manifestação da ‘outridade’ constitutiva do homem. Não está dentro, em nosso interior, nem atrás, como algo que surgisse subitamente do limo do passado; está, por assim dizer, adiante: é algo (ou melhor: alguém) que nos convida a sermos nós mesmos. E esse alguém é nosso próprio ser. Na verdade, a inspiração não está em parte alguma, ela simplesmente *não está*, nem é algo: é uma aspiração, um ir, um movimento para frente: para aquilo que nós mesmos somos. Desse modo, a criação poética é exercício de nossa liberdade, de nossa decisão de ser. (PAZ, 1982, p. 218, grifo do autor).

Na outridade teorizada por Paz (1982), sempre “eu sou tu”, ou seja, o homem é outro e si mesmo. A inspiração traz o convite ao homem para ser e leva-o a ser aquilo que é. Ainda, de acordo com Paz (1982, p. 220): “Ser é erotismo. A inspiração é essa voz estranha que arranca o homem de si mesmo para ser tudo o que é, tudo o que deseja: outro corpo, outro ser. A voz do desejo é a própria voz do ser, porque o ser não é outra coisa senão o desejo de ser”. Voltando ao poema de Barros, vale destacar o verso “vou gozar da vida; vocês poetas são uns intersexuais...”, onde se vê explicitado o desejo de ser por valorizar o exercício da liberdade, bem como se depreende a ironia porque o sujeito lírico-poeta critica os poetas (uma verdadeira autocrítica) quando define poetas como “uns intersexuais”. Essa definição faz lembrar a postura insolente dos andróginos que, segundo o mito registrado em Platão (2003), deixaram de reverenciar os deuses e, por isso, foram punidos com a separação em duas metades. Metaforicamente, a analogia entre os poetas e a androginia aparece no texto barriano para revelar que o poeta procura sempre recobrar a antiga unidade mítica, como também para destacar a necessidade da busca, por meio de Eros, da metade que reconduzirá o sujeito ao estado perfeito de completude. Segundo Platão (2003, p. 125), “prestamos homenagem a Eros, que [...] nos conduzirá ao antigo estado natural, nos há de curar e nos assegurará perfeita felicidade”. O Amor conduz o homem ao que lhe é próprio. É próprio do homem o desejo de Ser, por isso importa o gozar da vida.

O poeta zomba de si mesmo, de modo áspero, como zombaria dos outros. Isso indica que a autocrítica provoca o riso que, segundo Paz (1979, p. 14, grifo do autor), “é signo da dualidade humana”, pois o homem é sempre dois: “o eu e o *outro*”. Cabe ao riso, metáfora do prazer, suprimir essa dualidade regida pelo princípio da realidade e fazer o sujeito regressar ao mito da unidade original (PAZ, 1979). Por expressar o riso, o sujeito lírico barriano confere força irônica à inspiração e, nos dois versos finais, mediante frase interrogativa, deixa o texto em aberto. Desse modo, em vez da Musa, o leitor se torna o cúmplice do poeta na construção do poema. A ironia direcionada à inspiração pode ser explicada pelo depoimento de Barros quando diz, em entrevista: “Inspiração eu só conheço de nome. O que eu tenho é excitação pela palavra.” (BARROS, 2006, p. 30).

Essa professada “excitação pela palavra” assinala toda a obra de Barros. Isso é flagrado no livro *Arranjos para assobio*, onde também se encontram inúmeros exemplos (versos e palavras) que exibem a construção da figura do poeta

relacionada ao fazer poético-erótico, tais como: “Eu escrevo com o corpo” (APA, 2002, p. 37); “Nossa maçã é que come Eva” (APA, 2002, p. 38); “— E sobre a palavra, ela?/ — Mexo com palavra/ Até vir sangue no órgão” (APA, 2002, p. 40); “E como é que o senhor escreve?/ — Como se bronha.” (APA, 2002, p. 40). Todos esses exemplos relacionam a fabricação de versos ao sensório e, desse modo, concretizam a tarefa do poeta. No desnudamento da construção do poema, prevalece a consciência de que a palavra poética é uma palavra erótica.

Ao desnudar a construção do poema, o poeta oferece uma confissão ao leitor com quem passa a estabelecer um vínculo solidário tal como ocorre no ato erótico em que os corpos dos amantes também são solidários. Isso também se experiencia no poema “XVI” da obra *O livro das ignoranças*:

XVI

Entra um chamejamento de luxúria em mim:
Ela há de se deitar sobre meu corpo em toda
a espessura de sua boca!
Agora estou varado de entremências.
(Sou pervertido pelas castidades? Santificado
Pelas imundícias?)

Há certas frases que se iluminam pelo opaco.
(*LJ*, 1994, p. 25).

O verso 1 principia-se com o verbo **entrar** no tempo presente, confirmando a atualidade e o dinamismo da ação sofrida (e confessada) pelo eu. O ato de entrar dá a ideia de que algo externo se desenrolava no mundo e toma posse do sujeito. Logo, ao leitor, esse “chamejamento de luxúria” representaria a força do desejo e/ou seria a magia da poesia? De modo geral, este poema sugere a transgressão erótico-poética. Nos versos, ergue-se a intensidade erótica mediante a união dos signos: “chamejamento”, “luxúria”, “deitar-se”, “corpo”, “boca”, “pervertido” e “imundícias”. O que parecia a poesia do corpo se torna o corpo da poesia, pois a erotização das imagens poéticas leva ao pensar poético, sobretudo, nas frases interrogativas, as quais dão um caráter apelativo ao discurso e contribuem para que o sujeito lírico institua o jogo entre locutor e interlocutor. Cabe salientar que, segundo Michel Collot (2006, p.37), o jogo entre os papéis de locutor e de interlocutor é o derradeiro e fundamental aspecto do diálogo entre o Mesmo e o

Outro. O sujeito lírico barriano se embrenha à procura de respostas que tocam o erótico-poético. Ao mesmo tempo, ele se apresenta conhecedor do interdito e amador da transgressão.

No verso final, “Há certas frases que se iluminam pelo opaco.”, indica-se a consciência do sujeito lírico de que criou uma realidade feita de frases e, ao ser lido o poema, o leitor converte a palavra do poeta em sua palavra. A esse respeito, Paz (1982, p. 212) esclarece que a poesia opera a conversão do eu em tu. Esta conversão ocorre mais facilmente, de acordo com Collot (2006, p. 37), quando o poeta parece se dirigir ao leitor como sugerem os paradoxos e as frases interrogativas no poema XVI. Além do mais, a impressão de que o poeta se direciona ao leitor é bastante frequente no discurso poético de Barros, como também é recorrente a criação de paradoxos, conforme já mencionado nos capítulos anteriores. Sem dúvida, os paradoxos fazem o poema se configurar como aberto e assim suscitar o que Eco (2008, p. 81) chama de “infinidade de leituras sem, contudo, permitir uma leitura qualquer”. Inclusive, em entrevista publicada na Dissertação de Mestrado de Rosidelma P. Fraga Soares (2009, p. 152), Barros declara à estudiosa: “Os paradoxos são a minha poesia”.

Em estudo sobre o sujeito lírico, Collot (2004, p. 169) esclarece que o poeta contemporâneo em geral mobiliza toda uma física da palavra para dar corpo ao pensamento no plano da invenção. Por exemplo, em *Livro sobre nada*, Manoel de Barros escreve: “Até já inventei mulher de 7 peitos para fazer vaginação/ comigo.” (LSN, 1996, p. 75). O trecho citado lembra o mecanismo de associação absurda, que é patente no plano do sonho e/ou da invenção. Nesses versos, vislumbra-se outra realidade, na qual se desprezam as necessidades de coerência e de racionalidade. Põe-se o leitor diante da atividade de criação, visto que o sujeito lírico se revela consciente de seu potencial criador, aliás, quem diz é a forma verbal “inventei”. O termo “mulher” ganha um novo sentido com o acompanhamento do qualificativo “7 peitos” que o particulariza. A oração “para fazer vaginação comigo” assinala a finalidade da invenção e, portanto, permite entender que o poeta cria a arte em benefício próprio ou para satisfazer o seu desejo, seja erótico, seja poético.

Sem dúvida, em Manoel de Barros, o poema é uma construção. Além de contribuir para o encontro entre poeta e leitor, essa perspectiva coopera para o intercuro entre poesia e erotismo. Isso se estende ao poema 4. da obra *Retrato do artista quando coisa*, de onde são retirados os seguintes fragmentos:

4.
[...]
Não sei de tudo quase sempre quanto nunca.
Experimento o gozo de criar.
Experimento o gozo de Deus.
Faço vaginação com palavras até meu retrato
aparecer.
[...]
(RAQC, 1998c, p. 23).

O poeta realiza um efetivo trabalho com os sentidos, explora as possibilidades de arranjo das palavras e constrói um discurso sinestésico. A respeito desse trabalho, em entrevista à sua filha Martha Barros, Manoel de Barros afirma: “Não tenho certeza mesmo quase nunca do que faço. Porque o faço com o corpo. E você sabe, sensibilidade é traideira” (BARROS, 1992, p. 313). Nessa afirmação, fazer com o corpo se apresenta como uma possível justificativa para a ignorância, como se lê, por exemplo, no verso: “Não sei de tudo quase sempre quanto nunca.”

Ao visualizar o trabalho barriano com os sentidos, o leitor tem a experiência estética em que o entendimento do texto, como diria Costa Lima (2003), ocorre mediante a análise da produção e não da representação. A análise da produção desse poema, por sua vez, mostra que a ênfase nos aspectos sensoriais apresenta a visibilidade, uma das seis propostas de Ítalo Calvino (1990). Apropriando-se da teoria deste escritor no que concerne aos dois tipos de processos imaginativos, pode-se apontar que, de um lado, o poeta parte da imagem visiva à expressão verbal, de outro lado, o leitor parte da palavra à imagem visiva (CALVINO, 1990, p. 99).

Deve-se sublinhar que, na expressão verbal, Barros concebe a palavra como parceira da experiência erótico-poética. Notadamente, o trecho citado revela a relação amorosa entre poeta e palavra, conforme se apreende nos versos: “Experimento o gozo de criar./ Experimento o gozo de Deus.”. Nesses, associa-se a fantasia do poeta ao divino, ao dionisíaco, ao êxtase. Ademais, o paralelismo estabelecido entre “gozo de criar” e “gozo de Deus” metaforiza o gozo de enunciar. Acerca do enunciar, deve-se considerar a seguinte assertiva de Paz (1984, p. 97, grifo do autor): “Baudelaire não escreve: Deus criou o mundo, mas que o *enunciou*, disse-o. O mundo não é um conjunto de coisas, mas de signos: o que denominamos coisas são palavras”. Barros, consciente do poder de criação da palavra, concede importância à “vaginação com palavras” para enunciar o seu mundo de poesia. O

termo “vaginação”, ao mesmo tempo, sugere o aspecto erótico e o aspecto criativo, a intimidade e a fantasia. Dessa maneira, o poeta Manoel de Barros cria novas palavras, faz novos arranjos sintáticos e declara-se contra as palavras estanques. Associando a palavra à mulher, Barros compara palavras muito usadas às velhas prostitutas, propõe salvá-las por lhes restituir uma nova virgindade (BARROS, 1992, p. 308).

O resultado disso é sempre o êxtase da criação poética, pois, no poema, o sujeito pode se imaginar, ou seja, pode se transcender. Segundo Paz (1976, p.122): “Se o homem é transcendência, ir mais além de si mesmo, o poema é o signo mais puro desse contínuo transcender-se, desse permanente imaginar-se. O homem é imagem porque se transcende.”

Ao explorar a imagem erótica, dentre os cinco sentidos, Manoel de Barros geralmente salienta a sensação visual. Para ele, no olhar, o gozo se dá pela contemplação. Um exemplo válido é encontrado no livro *Memórias inventadas: a Segunda Infância*. Trata-se do poema III, denominado “PINTURA”:

Sempre compreendo o que faço depois que já fiz.
O que sempre faço nem seja uma aplicação de
estudos. É sempre uma descoberta. Não é nada
procurado. É achado mesmo. Como se andasse num
brejo e desse no sapo. Acho que é defeito de
nascença isso. Igual como a gente nascesse de
quatro olhares ou de quatro orelhas. Um dia tentei
desenhar as formas da Manhã sem lápis. Já pensou?
Por primeiro havia que humanizar a Manhã.
Torná-la biológica. Fazê-la mulher. Antesmente
eu tentara coisificar as pessoas e humanizar as
coisas. Porém humanizar o tempo! Uma parte do
tempo? Era dose. Entretanto eu tentei. Pinteí sem
lápis a *Manhã de pernas abertas para o Sol*. A
manhã era mulher e estava de pernas abertas para
o sol. Na ocasião eu aprendera em Vieira (Padre
Antônio, 1604, Lisboa) eu aprendera que as
imagens pintadas com palavras eram para se ver de
ouvir. Então seria o caso de se ouvir a frase pra
se enxergar a Manhã de pernas abertas? Estava
humanizada essa beleza de tempo. E com os seus
passarinhos, e as águas e o Sol a fecundar o
trecho. Arrisquei fazer isso com a Manhã, na cega.
Depois que meu avô me ensinou que eu pintara a
imagem erótica da Manhã. Isso fora.
(MISI, 2006, poema III)

O advérbio “sempre” confere o sentido de continuamente, a todo o momento (inclui, portanto, a ideia de passado, presente e futuro). “É sempre uma descoberta”: com essa frase, o sujeito lírico define aquilo que faz. Assim se entende que o ato de humanizar a Manhã, desenhando-a e pintando-a “sem lápis”, é mais uma das descobertas do Eu. Tal ato expressa uma imagem alógica, sobretudo por ser “sem lápis”. Ao revelar seu intento, o sujeito lírico parece se direcionar ao leitor indagando: “Já pensou?” Com efeito, trata-se de um convite à cooperação do texto por parte do leitor. Quanto à expressão “sem lápis”, o sentido do poema aponta para a imagem criada em pensamento, na imaginação e/ou com as palavras. Observa-se que Barros mescla o culto com o coloquial, visto que se, por um lado, faz referência a Padre Antônio Vieira (tradição literária clássica); por outro lado, emprega expressões não cultas como “era dose” e “na cega”.

Com a leitura do poema “PINTURA”, é inevitável não se lembrar do mito de Aurora (Eos), uma vez que se verifica a aurora personificada por ser representada na forma de uma mulher. Este poema amplifica os sentidos e valoriza, sobretudo, a visão. Dessa maneira, desenha um quadro que tematiza a sensualidade do corpo da mulher com suas “pernas abertas”. Como esclarece o próprio sujeito lírico, devido a atribuir carne à Manhã, instaura-se a erotização da imagem: “Depois que meu avô me ensinou que eu pintara a/ imagem erótica da Manhã. Isso fora.”

Além da figura do avô com seus ensinamentos ao sujeito lírico (que é também recorrente na obra barriana), a frase final (“Isso fora”) encerra ambiguidade, pois, pode se referir tanto ao tempo verbal pretérito-mais-que-perfeito (tempo que expressa ação anterior a outra), quanto a localização exterior, face externa e até diferente do habitual (reiterando o caráter de descoberta). Nesse sentido, entende-se que a arte também é espaço do desejo. O corpo escrito, que do desejo resulta, permanece, faz-se presença. Ademais, confirma-se a busca do poeta a fim de agir sobre o tempo. Toca a questão de humanizar o tempo, que é impiedoso aos seres mortais. Assim, uma das estratégias empregadas é a mitificação do tempo na poesia.

Ademais, ressalta-se a “beleza de tempo”. Vale-se recordar de que a beleza, de acordo com Bataille (1987), é um elemento que desperta o erotismo. Ao final, persiste a ideia de criação poética, metaforicamente, expressa pelo ato de pintar. Pode-se constatar o quanto Manoel de Barros está imbuído na construção

imagética: seu poema evoca a tela de um quadro, sugerindo o diálogo entre poesia e pintura. A propósito do diálogo entre poesia e pintura, Paz (1976, p.119) adverte que as imagens da poesia “são as visões suscitadas em nós pela palavra, não pela linha nem pela cor”. O erotismo corporal da Manhã é criado metapoeticamente, visto que, para Barros, a palavra é uma entidade corpórea e, graças a ela, veicula-se o corpo da poesia. Para melhor detalhar esse tratamento da palavra na poesia barriana, segue-se uma discussão sobre o corpo e a personificação da palavra como fonte de criação.

3.2.2 O corpo e a personificação da palavra poética

Manoel de Barros é um poeta que pensa a palavra poética. Em muitos poemas barrianos, o sujeito lírico apresenta uma corporificação da palavra ao metaforizá-la em corpo feminino e ao fazer dela uma matéria de criação poética. Por isso, no desnudamento do processo de criação do poema, muitas vezes, o poeta e/ou o leitor se deparam com a metaforização da nudez e da sensualidade da palavra poética. Para o desdobramento desse assunto, inicia-se com a breve consideração de dois versos que aparecem em *Matéria de Poesia*, a saber: “Atrás de um banheiro de tábuas a poesia/ Tirava as calcinhas pra eles” (MP, 2001a, p. 19). Deve-se observar que o poeta concede um corpo à poesia cuja forma assumida, metonimicamente, é feminina. Trata-se de um corpo erotizado, possuidor de liberdade para agir de acordo com seus impulsos. Os versos propagam a ideia de autonomia que há tanto no ato erótico quanto no ato poético, pois ambos os atos realizam a transgressão do interdito à sua maneira (seja erótica seja literária).

O jogo com a interdição e a transgressão erótico-literárias é frequente em Manoel de Barros. Isso justifica versos como, por exemplo, “Há que se dar um gosto incasto aos termos/ [...] Uma certa liberdade com a luxúria convém.” (GA, 1998b, p.63). Nesses, confirma-se que a poesia, em seu modo de operação, é erotismo. A poesia barriana conhece a norma para transgredi-la e, conforme explica Bataille (1987), a transgressão necessariamente só é possível devido à existência da norma.

No que concerne à escolha vocabular, Manoel de Barros costuma empregar vocábulos pertencentes ao mundo material, que reforçam o caráter de

corporeidade que seus versos exibem. O poeta apresenta a palavra como um corpo que, além de justapor som e sentido, revela também o desejo. Logo, na experiência barriana, a palavra corporifica-se, é animizada. Assim se lê nos versos a seguir:

— E as palavras, têm vida?
— Palavras para eles têm carne aflição pentelhos — e
a cor do êxtase.
(GA, 1998b, p. 28).

XV
Uma palavra abriu o roupão pra mim. Ela deseja que eu
a seja.
(LSN, 1996, p. 70).

Nessas citações, intensifica-se a aproximação do fazer poético com o ato erótico. A escolha e a união das palavras geram o prazer lírico. Importante assinalar que o resultado é o erotismo feito em linguagem. Presencia-se o encontro da palavra com o poeta, e não o contrário, inversão que corrobora a pretensão da poesia de se fazer metáfora erótica como também se verifica nos versos: “A terapia literária consiste em desarrumar a linguagem/ a ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos.” (LSN, p. 70). A existência humana é permeada pela experiência do desejo. No desejo, está a possibilidade de criação, inclusive da arte. Nos versos barrianos, manifesta-se a construção da subjetividade lírica à procura de satisfazer seus desejos íntimos, a ponto de realizar, até mesmo, a desestabilização de significados cristalizados e a criação de novos sentidos e de palavras. Por isso, toma-se a afirmação de Barthes (2004, p. 363) acerca de escrever em função do desejo: “a fantasia é um roteiro, no qual o sujeito se coloca em função de seu desejo”. Disso resulta, segundo o teórico, na produção de línguas segundo o desejo, “línguas do desejo”.

Com efeito, Manoel de Barros apresenta-se como um produtor de língua do desejo. Ao poetizar os atos de abrir o roupão e de desarrumar a linguagem, a personificação da palavra poética, ele evoca a necessidade de exploração da materialidade do signo linguístico pelo poeta. Na poesia barriana, a matéria da palavra opera a “cor do êxtase”, ou seja, proporciona e torna visível o

desprendimento dos sentidos das coisas materiais por conduzir o sujeito ao arrebatamento e à contemplação interior. Desse modo, a poesia barriana insiste no encontro do corpo da palavra com o poeta, merecendo destaque o poema a seguir:

MAÇÃ
Uma palavra abriu o roupão pra mim.
Vi tudo dela: a escova fofa, o pente a doce maçã.
A mesma maçã que perdeu Adão.
Tentei pegar na fruta
Meu braço não se moveu.
(Acho que eu estava em sonho.)
Tentei de novo
O braço não se moveu.
Depois a palavra teve piedade
E esfregou a lesma dela em mim.
(*PR*, 2007, p. 69).

O título do poema, “MAÇÃ”, além de evocar o verso “Nossa maçã é que come Eva” (*APA*, 2002, p. 38), remete ao fruto proibido do Paraíso genesíaco. Novamente, lê-se “Uma palavra abriu o roupão pra mim” que metaforiza o desnudamento pelo qual a palavra deve passar na construção poética. Ao personificar a palavra “maçã”, o poeta procura unir corpo e linguagem. Traz vários termos que lembram o erotismo: “pente”, em linguagem popular, expressa o púbis; “doce maçã” e “a mesma maçã” sugerem a sensação gustativa e, metaforicamente, o desejo; “fruta” indica aquilo que é comestível, logo, “tentei pegar na fruta” evoca o gesto de comer que remete à copulação com uma mulher.

Diante da palavra, o sujeito lírico mostra-se persistente como se verificam em: “Tentei pegar na fruta” e “Tentei de novo”. Por outro lado, mostra-se impotente: “Meu braço não se moveu” e “O braço não se moveu”. É interessante o fato de que todos os verbos aparecem no passado, exceto no verso 6, “(Acho que eu estava em sonho.)”. A forma verbal “Acho” revela a incerteza do sujeito lírico que a compartilha com o leitor e, devido estar no tempo presente, propicia a sensação de atualidade. Apesar desse jogo verbal, vigora o envolvimento emocional da palavra com o poeta. Notadamente, a palavra maçã é o agente da ação no início e no fim do texto. No verso final, “E esfregou a lesma dela em mim.”, cumpre salientar a excitação metafórica proporcionada pela ideia de lubricidade (“lesma”) e o deleite sensual (“esfregou”). Portanto, torna-se válido lembrar-se do seguinte ensinamento de Paz

(1984, p. 148): “Poesia [...] encarna-se em um corpo-linguagem que podemos ver, cheirar, tocar e, sobretudo, ouvir. O futuro desaparece: resta o presente, a presença do corpo”.

No poema “MAÇÃ”, instaura-se a unidade, ligam-se poeta e palavra, surge liricamente essa aproximação, a comunhão erótico-poética. Toda essa sensorialidade deflagrada está presente no depoimento de Barros em entrevista ao Canal Futura divulgada em 2008. O poeta declara: “Eu tenho paixão pela palavra, como por uma mulher bonita”. Além do mais, a abertura barriana ao erotismo da palavra, permite lembrar-se de Michael Hamburger (2007, p.56) que, na esteira de Wallace Stevens, teoriza: “é o poema que diz ao poeta o que ele pensa, não o contrário”. Na poesia de Barros, é realmente significativa a aparência de que a palavra diz ao poeta. Em alguns versos do poema “8” da obra *Retrato de artista quando coisa*, Barros escreve:

[...]
Rosa gostava muito do corpo fônico das palavras.
Veja a palavra bunda, Manoel
Ela tem um bonito corpo fônico além do
Propriamente.
[...]
(RAQC, 1998c, p. 33-35).

Ao leitor, o poeta oferece a dupla revelação: de si mesmo e do outro. Está-se diante de uma referência ao escritor João Guimarães Rosa e a seu gosto pela sonoridade das palavras. Compartilhando de mesmo gosto, o sujeito lírico ressalta a necessidade de se observar o valor crucial do som e da imagem na construção do sentido. Barros converte o corpo da palavra em veículo da erótica verbal. Ao comentar sobre as considerações linguísticas que Barros e Rosa traçam a partir de palavras carregadas de erotismo, Thalita Melotto e Marcelo Marinho (2002, p. 21) salientam que “as sensações táteis de natureza erótica estariam na origem da formação de certas palavras e, por extensão, na formação de certas representações da realidade”.

No poema “VI” de *Livro das ignoranças*, também se constata essa erotização da linguagem. De um modo metapoético, o poeta faz o corpo da poesia

com o corpo da palavra e espera que o leitor, assim como teoriza Eco (2008) acerca da cooperação interpretativa, respeite a perspectiva cultural e linguística:

VI
De primeiro as coisas só davam aspecto
Não davam ideias.
A língua era incorporante.
Mulheres não tinham caminho de criança sair
Era só concha. *
Depois é que fizeram o vaso da mulher com uma
abertura de 5 centímetros mais ou menos
(E conforme o uso aumentava.)
Ao vaso da mulher passou-se mais tarde a chamar
com lítera elegância de urna consolata.
Esse nome não tinha nenhuma ciência brivante
Só que se pôs a provocar incêndio a dois.
Vindo ao vulgar mais tarde àquele vaso se deu
o nome de cona
Que, afinal das contas, não passava de concha mesmo.

* *Era só concha:*
está nas Lendas em Nheengatu e Português, na
Revista do Instituto Histórico Geográfico
Brasileiro, Vol. 154
(LI, 1994, p. 87).

O poeta revisita o plano lendário que visa a explicar as origens e mudanças do nome do órgão sexual feminino, conferindo-lhe um tratamento lírico: “concha”, “vaso”, “urna consolata” e “cona”. O texto estrutura-se em espiral, visto que há o retorno ao ponto inicial do qual parecia se afastar, como comprovam os versos 5 e 15: “Era só concha.” e “Que, afinal das contas, não passava de concha mesmo.”, respectivamente. Inclusive, em todos os versos, verifica-se o estatuto simbólico da concha, de onde nasce a deusa do amor, Afrodite. Em razão disso, é possível relacionar que da mesma maneira que o erotismo sempre é renovado, a língua também é. Até se poderia tomar emprestada a expressão de Collot (2006), “outro no mesmo”, para defini-los.

Convém sublinhar que o poeta cita, em nota de rodapé, a *Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*, talvez, para testemunhar sua fonte de leitura e reforçar sua verdade criada no poema. Essa estratégia discursiva faz lembrar de que a escrita da poesia, para Hamburger (2007, p. 56), traz “um processo de exploração e descoberta – as verdades ditas são de um tipo especial”.

Notadamente, o verso 3 do poema em questão diz: “A língua era incorporante”. Esse verso cria a imagem de união entre corpo e língua para exprimir o erótico-poético. Ser incorporante, dar forma corpórea ou trazer para dentro do corpo, manifesta o concreto e, por extensão, permite a ênfase dos sentidos.

Para exprimir o erótico-poético, de fato, Barros adota a postura performativa (diz e faz), aproveitando-se das potencialidades imagéticas, fônicas e semânticas de um vocábulo. Uma interessante prova disso é o poema XI, em que o sujeito lírico destaca sua preferência pela palavra “amaranto”, pois esta condensa o verbo “*amar*” e o substantivo “*canto*” em CCAPSA (1998a, p. 18-19). Entendendo-se “canto” como metonímia de poesia, pode-se afirmar que tanto o amar quanto a poesia permitem a comunhão, a comunhão que se apresenta ludicamente na palavra “amaranto”.

A valorização do corpo da palavra contribui para a invenção poética. E justamente, em *Memórias inventadas: a infância*, Barros constrói a imagem do poeta-arqueólogo no poema I – “ESCOVA”, no qual o sujeito lírico confessa seu desejo de escovar palavras porque, segundo ele: “Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo/ muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas.” Escovar palavras remete ao processo de construção poética, em detrimento da inspiração. A esse respeito, Barros afirma em entrevista, já citada em parte anteriormente: “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” (BARROS, 2006, p. 30).

Esse resgate da existência ancestral da palavra, na verdade, sugere a tentativa de despir a palavra de toda a significação que não importa ao poeta. Assim a palavra nua é inserida no contexto do poema que, por sua vez, sempre estimula e abre um feixe de significação. Isso significa que o sujeito lírico barriano personifica a palavra e permite que o corpo dela (da palavra) se apresente como fonte criadora. Dessa maneira, a poética de Manoel de Barros convida o leitor a incorporar essa poesia do corpo da palavra e apreciar o gozo dos sentidos.

3.2.3 Erotismo da poesia e a imagem da lesma

Depreende-se a perspectiva, confirmada pela arte de Barros, de que o conhecimento de quaisquer seres e quaisquer coisas é algo similar ao que se exige e se obtém na intimidade do ato erótico: o desejo e o prazer. Não seria possível tratar de erotismo em Manoel de Barros e não comentar sobre a imagem da lesma que é recorrente em toda a sua obra. Interpretar a metáfora da lesma leva a compreender por que Barros a escolheu e conduz o leitor a ver o mundo de modo diverso. Ao comentar sobre a interpretação da metáfora, Eco (2008, p. 122, grifo do autor) pontua que para interpretá-la cumpre ao leitor “perguntar não *por quê* mas *como*” a metáfora mostra o mundo de um novo modo.

Por isso, neste tópico, abordam-se alguns poemas em que a imagem da lesma vai sendo construída. Já no livro *Arranjos para assobio*, encontra-se a seguinte definição de lesma: “Indivíduo que experimenta a lascívia do ínfimo” (APA, 2002, p. 44). Nessa, destacam-se os signos “experimenta” e “lascívia”, os quais são significativos para a constituição do traço erótico, uma vez que indicam a obtenção do conhecimento pela prática, pelos sentidos, pelo corpo. Além de a lesma ser um arquissema relacionado ao erotismo na poesia de Manoel de Barros conforme escreve Maria Cristina de Aguiar Campos (2007) em sua tese de Doutorado, a poesia barriana compartilha a criação da metáfora com o leitor, pois o ritmo da lesma e as suas relações com o ínfimo despertam o aflorar da poesia no poeta. Na percepção do poeta, a interação do corpo da lesma com o meio natural é erótica e metaforiza a relação do poeta com a palavra poética, logo, esta relação também recebe o valor erótico. A recorrência da imagem da lesma, na obra barriana, insta o leitor a confirmar Barros como leitor de si mesmo.

A opção pela analogia estabelece liricamente a interação entre natureza e corpo, corpo e escrita poética, escrita poética e natureza. De fato, na associação íntima entre os três elementos — natureza, corpo e poesia — o desejo mobiliza a experiência erótica, bem como mobiliza a experiência poética. Em ambas as experiências, erótica e poética, apresenta-se a eterna busca da continuidade e promove-se o encontro com o leitor. Afinal, sabe-se, como estabelece Bataille (1987), que o erotismo é uma forma de enfrentamento da morte. A escrita, por sua vez, também cumpre esse papel, pois concede permanência à efemeridade do ser.

Essa busca da continuidade é figurada na comunhão dos corpos (lesma e pedra, poeta e palavras) como no poema transcrito a seguir:

10.

Em passar sua vagínula sobre as pobres coisas do chão, a
lesma deixa risquinhos líquidos...
A lesma influi muito em meu desejo de gosmar sobre as
palavras
Neste coito com letras!
Na áspera secura de uma pedra a lesma esfrega-se
Na avidez de deserto que é a vida de uma pedra a lesma
escorre...
Ela fode a pedra.
Ela precisa desse deserto para viver.
(GA, 1998b, p. 49).

Direcionando seu olhar para a “lesma”, o poeta toca a realidade natural para recriá-la no mundo poético. A “lesma” realiza o rastejar, o esfregar, o repetir, ações que evocam o contato corporal e, conseqüentemente, o ato erótico. Assim, a erotização desta figura age sobre o desejo poético do sujeito lírico desencadeando a criação do poema que, por sua vez, é metaforizada por “meu desejo de gosmar sobre as palavras” e por “coito com letras”. Desse modo, poetiza-se o encontro erótico entre poeta e palavra. Ao associar a imagem da cópula carnal às letras, atribui-se carne ao verbo, quer dizer, há a ênfase da sensibilidade, sugerindo a intensidade e a intimidade das experiências erótica e poética. O sujeito lírico manifesta a essência do ato de escrever, concebendo-o como algo inquietante: “meu desejo”. Trata-se de um ato particular e, até mesmo, solitário conforme sugere a metáfora “deserto”. Analogamente à lesma que precisa da pedra “para viver”, o poeta precisa da palavra. Então, convivem a necessidade de completude no outro e o isolamento do sujeito. Esse jogo caracteriza o erotismo e a escrita poética, pois ambos são movidos pelo desejo e proporcionam a experiência interior ao ser e se completam no outro. Sobretudo, no caso da escrita poética, a completude está no leitor.

A recorrência à imagem erótica da lesma serve também para metaforizar a liberdade/libertinagem, que é mobilizada no fazer poético, como se pode observar no poema “Passeio nº 6” do livro *Matéria de poesia*:

Passeio nº 6

Casebres em ruínas
muros
escalavrados...
E a lesma — na sua liberdade de ir nua
úmida!
(MP, 2001a, p. 45).

Esse poema sobrepõe ao cenário de abandono (que poderia ser entendido como a presença da morte) o movimento impulsivo e imprevisível da lesma (que exprime a exuberância da vida). Importa destacar os adjetivos “nua” e “úmida”, os quais remetem ao feminino e à excitação corporal. A nudez, segundo Bataille (1987), mostra a predisposição ao ato erótico. Pela imaginação e vontade do poeta, a lesma ganha essa característica humana que é o erotismo. Assim, Barros segue delineando a comunhão entre natureza, erotismo e fazer poético. Nessa direção, vale citar o poema abaixo que, graficamente, é dividido em duas partes (a primeira compõe-se por dois versos, e a segunda, por uma nota visando ao esclarecimento do termo “lesma”):

6

Caracol é uma casa que se anda
E a lesma * é um ser que se reside.

Nota 1 — A fim de percorrer uma lesma desde o seu nascer até sua extinção, terei que aprender como é que ela recebe as manhãs, como é que ela anoitece. Terei de saber como é que ela reage ao sol, às chuvas, aos escuros, ao abismo, ao alarme dos papagaios. Vou ter que encostar o meu ventre no chão para o devido rastejo. Terei que produzir em mim a gosma dela a fim de lubrificar os caminhos da terra. Para percorrer uma lesma terei de exercitar o esterco com lubricidade. Terei de aprender a marcar com a minha saliva o chão dos poemas. E terei que aprender por final a arte de ser invadido ao mesmo tempo pelo orvalho e pela espuma dos sapos.

A lesma sabe de cor o lugar da manhã que se abre primeiro.
(RAQC, 1998c, p. 69).

O paradoxo e a antítese prevalecem nas imagens deste poema, contribuindo para a expressão da consciência construtiva da linguagem que permite, por exemplo, a adoção de um ponto de vista diverso do convencional e a criação de uma lógica distinta da pragmática do mundo. Vigora um discurso poético que se abre ao mundo natural ínfimo (da lesma) apresentado como superior, visto que se exigem diversas aprendizagens do sujeito lírico. Uma dessas aprendizagens é: “Terei de aprender a marcar com a minha saliva/ o chão dos poemas”. Isso significa que novamente se cria a analogia entre lesma e poeta: assim como aquela se encontra com a terra, este se encontra com o poema. O exercício reflexivo sobre a lesma apóia o exercício reflexivo sobre a criação poética. O sujeito lírico se apresenta inquieto e predisposto à experiência da fantasia como sugere a maioria dos verbos no futuro do presente. O leitor se vê diante de uma busca que ressalta o caráter erótico da criação poética e, nas palavras de Angélica Soares (1999), seria a consciência erótica do literário.

Cabe destacar que, ao contrário da imagem feminina atribuída à lesma em “Passeio nº 6”, no poema “NOMES” de *Memórias Inventadas: a Segunda Infância*, há uma figura masculina, conforme mostra o trecho a seguir:

[...]
Me esquecia da lesma e seus risquinhos de
esperma nas tardes do quintal.
A gente já sabia que esperma era a própria
ressurreição da carne.
Os rios eram verbais porque escreviam torto
como se fossem as curvas de uma cobra.
Lesmas e lacraias também eram substantivos
verbais
Porque se botavam em movimento.
Sei bem que esses nomes fertilizaram a minha
linguagem.
Eles deram a volta pelos primórdios e serão
para sempre o início dos cantos do homem.
(MISI, 2006, poema VI).

Desta vez, “com seus risquinhos de esperma”, esta imagem carrega a lembrança do mito de Urano (Céu), em que se conta que o esperma (líquido fecundante) cai e fecunda Gaia (Terra). Isso dialoga com a ideia de que a sexualidade é a energia vital, é a semente que prolifera. Como ensina Freud (19--?),

o impulso sexual gerencia e motiva toda a atividade humana (pode-se dizer, inclusive, o fazer poético). Ao falar sobre o esperma, Barros reúne o mítico ao cristão ao trazer a imagem “ressurreição da carne”. Trata-se de uma imagem, ao mesmo tempo, sagrada e profana, uma vez que não é a ressurreição da alma, mas da carne.

As imagens poéticas do poema “NOMES” expressam o movimento, o dinamismo. Os nomes revelam corpos, a partir dos quais se angaria o poético. Efetivamente, isso remete ao comentário de Paz (1979, p. 18, grifo do autor): “As palavras já não são coisas e, sem deixar de ser signos, se animam, *ganham corpo*.” Cumpre registrar que o mundo concreto se torna linguagem, pois há a transfiguração dos componentes da realidade física: “rios”, “lesmas” e “lacraias”. No poema, lê-se: “Sei bem que esses nomes fertilizaram a minha/ linguagem.”. Nesse trecho, indica-se a posse do sujeito sobre a linguagem. Essa postura barriana também reporta a Mikel Dufrenne (1969, p. 48), o qual explica que a poesia “não reflete sobre a linguagem, ela a produz; mas não a inventa; apenas transfigura a linguagem comum”. Michel Collot (2006), por sua vez, chama de Outro no Mesmo a essa elaboração do discurso poético a partir das palavras e das estruturas da língua habitual.

Nos versos finais do trecho barriano supracitado, há a ideia de perpetuidade. Passado e futuro se imbricam, surgindo a imagem temporal do eterno retorno, estrutura aberta para o recomeço, celebração da atitude cíclica: esses nomes “deram a volta pelos primórdios e serão/ para sempre o início dos cantos do homem.” Isso atende ao desejo de permanência do ser, sempre re-atualizando a emoção lírica.

Com Manoel de Barros, o poema, mais que um lugar de reflexão sobre o fazer poético, é o lugar de criação da linguagem poética. Dessa forma, quando se volta para o erótico e para a natureza, o sujeito lírico barriano também fala de si, conforme se registra no Poema V, “VER”, de *Memórias inventadas: a infância*, transcrito a seguir:

Nas férias toda tarde eu via a lesma no quintal. Era a mesma lesma. Eu via toda tarde a mesma lesma se despregar de sua concha, no quintal, e subir na pedra. E ela me parecia viciada. A lesma ficava pregada na pedra, nua de gosto. Ela possuía a pedra? Ou seria possuída? Eu era pervertido naquele espetáculo. E se eu fosse um

voyeur no quintal, sem binóculos? Podia ser. Mas eu nunca neguei para os meus pais que eu gostava de ver a lesma se entregar à pedra. (Pode ser que eu esteja empregando erradamente o verbo entregar, em vez de subir. Pode ser. Mas ao fim não dará na mesma?) Nunca escondi aquele meu delírio erótico. Nunca escondi de meus pais aquele gosto supremo de ver. Dava a impressão que havia uma troca voraz entre a lesma e pedra. Confesso, aliás, que eu gostava muito, a esse tempo, de todos os seres que andavam a esfregar as barrigas no chão. Lagartixas fossem muito principais do que as lesmas nesse ponto. Eram esses pequenos seres que viviam ao gosto do chão que me davam fascínio. Eu não via nenhum espetáculo mais edificante do que pertencer do chão. Para mim esses pequenos seres tinham o privilégio de ouvir as fontes da Terra.
(*MII*, 2003, poema V).

A natureza é capaz do poético, “inspira o poeta e através dele o leitor”, afirma Dufrenne (1969, p.179). No poema acima, o sujeito lírico confessa as sensações que lhe eram provocadas pela observação do movimento do corpo da lesma na pedra. Ambos os corpos (lesma e pedra) se doam um ao outro, figurando a reciprocidade erótica, o acorde erótico, que resulta na experiência do prazer. Na ação rememorativa, nota-se a expressão “Era a mesma lesma” que indica familiaridade e recorrência, servindo para a reiteração do fingimento poético.

Ao falar da natureza, o sujeito lírico fala de si e abre-se ao leitor. Essa abertura é erótica, uma vez que traz o convite à comunhão. Por isso, é plausível que a opção vocabular feita neste poema sirva para compartilhar o efeito esperado, o qual consiste no “delírio erótico”, não somente o delírio verbal como Barros pregara em *Livro das ignoranças*, onde se lê: “O verbo tem que pegar delírio” (*LI*, 1994, p. 17). Já se disse que enquanto os corpos são violados no ato erótico (BATAILLE, 1987), pode-se dizer que o espírito do leitor é penetrado pela palavra na leitura do poema e, ao conhecer o sujeito lírico barriano que cultua o chão e valoriza os pequenos seres, o leitor é motivado também a pensar sobre si mesmo e, conseqüentemente, a pensar sobre o mundo.

Sem desprezar o caráter imaginativo predominante, devemos pontuar que a poesia barriana é feita de palavras, mas também de sentimentos. Como o próprio Barros declarou em entrevista a José Otávio Guizzo: “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.” (BARROS, 1992, p. 310). O escritor acrescenta: “Se a poesia desaparecesse do mundo, os homens se transformariam em monstros, máquinas, robôs”. (BARROS, 1992, p. 311). Nessa perspectiva, o

modo textual como o poeta se relaciona com a natureza pode motivar o leitor a assumir postura similar de valorização das pequenas coisas e dos pequenos seres, ao menos, na poesia, pois a comunhão entre poeta e leitor se dá por meio da linguagem, pelo exercício da língua.

Dessa forma, a poesia barriana cria o “contrato fiduciário” que torna possível a comunhão entre poeta e leitor. Segundo Eco (2008, p. 261), “o contrato fiduciário estabelece entre os participantes uma relação na qual se aceita a verdade de tudo quanto é dito no discurso”. Por essa razão, cria-se um “mecanismo idioletoal” que, em vez de estabelecer correlações enciclopédicas válidas apenas para um texto específico, exhibe correlações enciclopédicas, como diria Eco (2008, p. 264), válidas para toda a obra. É o que se constata em toda a obra barriana, na qual se lê o “idioleto mannelês” (LSN, 1996, p. 43).

No idioleto mannelês, a imagem da lesma é, ao mesmo tempo, a mesma e a diferente, visto que se repete e se renova a cada poema. Por esta razão, toma-se emprestada a imagem da espiral – atribuída à história por G. Vico conforme expõe Roland Barthes (2004, p. 396) – para relacioná-la à poética barriana. Apesar de a imagem do círculo frequentar os poemas de Barros, é a espiral que mais o representa. Prova disso é que temas e imagens (como, por exemplo, a erotização da lesma) sempre voltam, não ao mesmo lugar, mas sim em um lugar bastante moderno capaz de propiciar a transcendência.

A imagem da lesma também é encontrada em *Memórias inventadas: a Terceira Infância*, no poema VII, intitulado “Formação”, no qual o sujeito lírico fala sobre sua formação e das palavras, nos seguintes versos: “[...] Podia/ se dizer que a gente estivesse pregado na vida/ das palavras ao modo que uma lesma estivesse/ pregada na existência de uma pedra. Foi no que/ deu nossa formação. [...]”. Esse trecho é mais um exemplo de que, no enlace da imagem da lesma com o erotismo e o fazer poético, Barros encontra um modo de verbalização e de visualização de sua poesia ao leitor para com este comungá-la. O poeta manifesta a valorização da experiência erótico-poética e permite cultivar a produção singular de subjetividade em sua obra poética.

No fazer poético barriano, mais que personificar, o poeta humaniza a natureza e, antes de cumprirem a finalidade reprodutiva do sexo, os seres naturais são primeiramente eróticos. Essa atitude poética de humanizar a natureza revela a consciência do diálogo entre o homem e o mundo. Evidencia-se que a natureza é

essencial à vida porque integra o ser e, portanto, despreza-se a ideia de superioridade humana. Por isso, são válidas as palavras de Dufrenne (1969, p.209): “O homem é, indissolavelmente, consciência e natureza, correlato e elemento da natureza: sua encarnação nada mais significa. E a fenomenologia deve buscar no corpo as raízes do transcendental”. O homem deve se redescobrir como parte da natureza e com ela se reconciliar graças a Eros.

Não cabe à crítica buscar as intenções do autor. Contudo, para Eco (2008, p. 78), “um leitor sensível está autorizado a encontrá-las porque o texto, ainda que potencialmente, as contém e suscita”. Na obra de Manoel de Barros, a metáfora erótica é um dos meios de definir a imagem do Leitor-Modelo barriano, pois exige que este esteja sempre atento à possibilidade de leituras cruzadas e que, no ritual de leitura do poema, reconheça e atualize o estilo barriano. Para Hamburger (p.37, p. 422), a poesia tem fins humanos, é uma forma de conhecimento, representa verdades de algum tipo. Embora o texto independa das intenções do autor empírico, na arte barriana, ao personificar a palavra, ao humanizar a lesma, a poesia humaniza o homem, como diria Antonio Candido (1972). Barros deposita sua esperança não em programas políticos, mas na natureza humana que deve ser movida pela sensibilidade expressa pela poesia. Logo, o sujeito lírico barriano pede um determinado perfil de leitor: aquele leitor que busque e valorize a poesia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pluralidade observada na poesia brasileira contemporânea, como se afirmou na introdução deste trabalho, suscita diversas interpretações, ora positivas ora negativas, entre diferentes textos críticos. Diante da dificuldade de se avaliar a pluralidade da lírica atual, esta proposta buscou oferecer uma contribuição para os estudos de lírica por se concentrar na abordagem da obra do poeta contemporâneo Manoel de Barros, cuja produção poética é significativa tanto em extensão quanto em qualidade literária. Considerado um dos grandes poetas do momento no Brasil, Barros cria uma poesia que pensa o leitor. Assim, foi com o objetivo de revelar o lugar concedido ao leitor na poesia barriana, viés que carecia ser explorado em pesquisas, que se evidenciaram a atualidade e a relevância da discussão aqui feita.

Ao investigar o lugar do leitor na poesia de Manoel de Barros, à luz dos pressupostos teóricos de Umberto Eco sobre o ato de leitura e, em especial, sobre o Leitor-Modelo – os quais permitem entender a leitura como o ato de interpretação em que o leitor, uma construção textual, deve cooperar para a atualização dos sentidos do texto – foi possível constatar que Barros traça o caminho de leitura na própria tessitura dos versos, produzindo uma poética da leitura que cumpre a função de modelar seu leitor.

Para confirmar essa constatação, inicialmente, após discutir o conceito de leitura, identificada como resultante de um fazer, verificou-se que a poesia barriana, a partir do que apontam João Alexandre Barbosa (1986) e Maria Esther Maciel (1999) sobre a poesia moderna, apresenta-se como um espaço para a reflexão literária e expressa uma consciência poética que, na verdade, é uma consciência de leitura marcada pelo componente intertextual, pois Barros dialoga com a tradição literária e com sua própria produção escrita ao revisitar temas e imagens em seus versos. Em razão das encenações intertextuais apresentadas por Barros, num primeiro momento, pode-se supor que este solicita um leitor especializado, também

conhecedor da tradição, todavia se verifica que a poesia barriana permite explorar vários níveis de apreensão do texto e, dessa maneira, aproxima-se de todo e qualquer leitor.

No capítulo em que se abordou a poética da leitura criada por Barros, foram analisados quatro procedimentos interdependentes que colaboram na construção do Leitor-Modelo barriano. Após a análise, pode-se concluir que o sujeito lírico barriano se apresenta como um sujeito lírico-poeta e realiza o ato performativo (diz e faz) num frequente discurso autorreflexivo; ao instituir e/ou sugerir um interlocutor nos versos aproxima-se de uma estratégia teatral; oferece diversas definições de poema e daquilo que é sua matéria de poesia; exige a participação ativa do leitor que deve estar atento às encenações intertextuais, visto que Barros se mostra leitor dos outros e de si mesmo, bem como cria um sujeito lírico-leitor. Cabe sublinhar que não se deteve em reflexões acerca do diálogo de Barros e outros escritores, optando-se apenas por mencionar alguns dos estudos já feitos, devido à poesia barriana oferecer-se como campo fecundo ao desenvolvimento do assunto e, por isso, capaz de gerar muitos outros estudos e desdobramentos que extrapolariam, assim, o tema deste estudo.

A partir do que foi apresentado sobre os procedimentos mencionados, foi possível constatar que a poesia de Manoel de Barros se assenta no retorno à memória do lido e à memória do escrito. Desse modo, ao longo da obra barriana, encontram-se versos que elucidam outros versos do poeta, notas de rodapé que explicam certos termos e/ou construções frasais, poemas que definem o que é ser poeta e como se deve ler poesia: algumas provas de que Barros se preocupa com o leitor e quer que sua poesia seja acessível. Pensando sobre as estratégias adotadas por Barros que favorecem a legibilidade de seus versos, destacaram-se a experiência do vivido e o uso de ironia.

Considerando-se que, na perspectiva de Michael Hamburger (2007, p. 31), a poesia tem a comunicação como função intrínseca, este trabalho buscou demonstrar que, embora Barros escreva versos que surpreendam e, até mesmo, desconcertem o leitor por serem de uma complexidade metafórica mais profunda, a poesia barriana favorece a legibilidade de seus textos por se aproximar do leitor e oferecer-lhe uma poesia da experiência, a qual se fundamenta na valorização da enunciação lírica e na recriação da experiência do vivido quando recupera o eu e certos materiais autobiográficos.

Do que se discutiu no segundo capítulo, na esteira de Dominique Combe (1999) e de Umberto Eco (2004), foi possível reconhecer que a poesia barriana estabelece o contrato (des)confiado com o leitor ao empregar o discurso autobiográfico. Além disso, apesar de realizar o ato performativo (dizer e fazer), o sujeito lírico barriano põe o leitor em dificuldade, exigindo deste que preencha os versos com informações que não são ditas. O poeta finge e adota estratégias irônicas, requerendo a cooperação do leitor. Focalizando a ironia como paradoxo neste trabalho, a observação do modo barriano de ver a morte – como natural e, paradoxalmente, necessária à perpetuação da vida – permitiu exemplificar que a poesia barriana, ao usar ironia, espera que o Leitor-Modelo naturalize as contradições que assinalam o trabalho do poeta para que se efetive o diálogo entre poeta e leitor.

Manoel de Barros eleva os restos, as pequenas coisas e os pequenos seres à condição poética e compartilha esses valores com o leitor com quem busca a comunhão. Encaminhando-se para o término deste trabalho, no terceiro e último capítulo, observou-se que, ao poetizar o corpo, Barros não só expressa a finitude do ser, mas também enfatiza o sensório tão necessário à criação poética. Tomando as perspectivas teóricas de George Bataille (1987) e Octavio Paz (1994), concluiu-se que Barros se aproveita da sensualidade e da erotização do corpo humano, estendendo-as ao corpo da palavra e ao corpo de seres e elementos da natureza por meio do recurso retórico de personificação.

Especialmente, a partir da observação da recorrência da imagem da lesma e de outras imagens a ela relacionadas como caracol e concha, foi possível chegar à assertiva de que a lesma e seu mundo natural são recriados poeticamente para que se estabeleça a analogia entre os movimentos desse ser, por exemplo, sobre a pedra e a lida do poeta com a palavra, movimentos e lida, por excelência, eróticos.

Dessa maneira, na poesia barriana, há a metáfora erótica que permite a comunhão com a natureza, a comunhão com a poesia e, em especial, a comunhão com o leitor que deve entender o corpo como a via da criação poética barriana. Em seu exercício literário, Barros faz uma poética da leitura em que o corpo serve à escrita poética que é o que permanece e triunfa sobre a morte, fazendo-se continuidade pelo poema, o corpo da poesia. Por essas razões, torna-se pertinente citar o que escreve Bataille (1987, p. 23): “A poesia conduz ao mesmo ponto como

cada forma do erotismo; conduz à indistinção, à fusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, e pela morte, à continuidade”.

É notável que Barros humaniza a natureza, concebendo-a como integrante do ser humano o qual não lhe é superior, assim falar da natureza é falar do sujeito. Considerando o que afirma Antonio Candido (1972) sobre o papel que a literatura exerce sobre a formação do homem, é possível entender que a poesia barriana, ao explorar a erotização da lesma, cumpre também a função de humanizar o sujeito.

Esses são alguns dos traços essenciais da lírica de Manoel de Barros que, no tecido textual, marcam seu estilo e o tornam um idioleto textualmente reconhecível. Cabe ao Leitor-Modelo, reconhecer, considerar e compartilhar o estilo barriano, cooperando para atualizá-lo. O leitor é impelido a uma travessia que passa por estratégias que buscam revigorar a poesia. Isso se justifica porque, no idioleto manoelês, o tema maior e sempre recorrente é a busca da poesia. O modo de poetizar de Barros sinaliza a poesia como o lugar que pensa o fazer poético e, por esse caminho, pensa o leitor. Além de pensar a si mesma, a poesia barriana pensa o homem, seus valores e seu esforço de expressar-se liricamente. Cabe lembrar a perspectiva de Jorge Luis Borges, abordada por Emir R. Monegal (1980), de que a produção de um texto ocorre também durante a leitura.

Diante disso, então, qual é o lugar do leitor na poesia de Manoel de Barros? Embora Eco (2008, p. 285) tenha dito que a comunicação não veicula um só significado, pode-se arriscar em dizer que o lugar do leitor em Barros é o lugar da criação: fazer a poesia é fazer o sujeito e é também fazer o leitor. Com a realização deste trabalho, verificou-se a dificuldade de demarcar, com precisão, em linha reta, as conquistas estéticas de Manoel de Barros. Mesmo assim, toma-se a imagem da espiral (caracol) para representar o movimento do fazer poético barriano que se volta sobre si mesmo e aos mesmos lugares, criando uma dicção tão singular.

Por fim, este trabalho trouxe uma visão sobre o lugar do leitor na obra barriana, cuja pesquisa obviamente continua inconclusa, visto que Barros tem, literalmente, uma obra aberta que ainda trará outras contribuições à lírica brasileira.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Editora da USP, 1994.

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. *Notas de literatura 1*. Tradução Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

ALBERONI, Francesco. *O erotismo*. 3. ed. Tradução Elia Edel. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

ALMEIDA, Marinei. *Entre vãos, pântanos e ilhas: um estudo comparado entre Manoel de Barros e Eduardo White*. 2008. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2008.

AMARAL, Simone Rodrigues do. *O recado do brejo: por uma poética das sobras*. 2008. Tese (Doutorado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília (UNB), Brasília, 2008.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARROS, Manoel de. Face imóvel. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*. (Poesia quase toda). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992, p.57-72.

_____. Poesias. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*. (Poesia quase toda). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992, p.73-120.

_____. Compêndio para uso dos pássaros. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*. (Poesia quase toda). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992, p.121-150.

_____. *Gramática expositiva do chão*. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*. (Poesia quase toda). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992, p. 151-176.

_____. Livro de pré-coisas (Roteiro para uma excursão poética no Pantanal). In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*. (Poesia quase toda). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992, p. 225-272.

_____. *Conversas por escrito* (Entrevistas: 1970-1989). In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*. (Poesia quase toda). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992, p. 305-343. Entrevistas concedidas a José Otávio Guizzo, Martha Barros, Antônio Gonçalves Filho, e Turiba & João Borges.

_____. *O livro da ignoranças*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 1998a.

_____. *O guardador de Águas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998b.

_____. *Retrato de artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998c.

_____. Entrevista – Manoel de Barros relança *Arranjos para assobio* e fala de sua obra poética. *Cult: Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo: Lemos Editorial, out. 1998d, p. 04-09. Entrevista concedida a Heloísa Godoy e Ricardo Câmara.

_____. *Poemas concebidos sem pecado*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *Ensaio fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Matéria de poesia*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001a.

_____. *Arranjos para assobio*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Memórias inventadas – a infância*. Rio de Janeiro: Planeta do Brasil, 2003.
_____. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Memórias inventadas – a Segunda Infância*. Rio de Janeiro: Planeta do Brasil, 2006.

_____. Três momentos de um gênio. *Revista Caros Amigos*. São Paulo: Casa Amarela, Ano X, n. 117, dez. 2006, p. 29-33. Entrevistas.

_____. *Poemas rupestres*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *Memórias inventadas – a Terceira Infância*. Rio de Janeiro: Planeta do Brasil, 2008.

_____. *Exercícios de ser criança*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

_____. A “Caros Amigos” traz a poesia de Manoel de Barros. 16 dez. 2008. Disponível em <<http://www.overmundo.com.br/overblog/a-caros-amigos-traz-a-poesia-de-manoel-de-barros>>. Acesso em 07 jun. 2009. Entrevista concedida a Bosco Martins.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *O prazer do texto*. Tradução Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1973 (Coleção Signos 5).

_____. O adjetivo é o “dizer” do desejo. *O grão da voz: entrevistas, 1961-1980*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes).

BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana. *Entre a magia da voz e a artesanía da letra: o sagrado em Manoel de Barros e Mia Couto*. 2007. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2007.

BATAILLE, George. *O erotismo*. Tradução Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

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

_____. *A construção poética de si mesmo: Manoel de Barros e a autobiografia*. 2007. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Assis, 2007.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução Mauricio Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERMAN, Marshall. Baudelaire: o modernismo nas ruas. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 127-165.

BORGES, Jorge Luís. O fazedor. In: BORGES, Jorge Luís. *Obras completas de Jorge Luís Borges*, volume 2, São Paulo: Globo, 2000. (Vários tradutores).

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura Brasileira*. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. 11. ed. São Paulo: Cutrix, 1999.

BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (Org.) *Modernismo : guia geral 1890-1930*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Coleção Primeiros Passos).

BRANDÃO, Junito de S. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1996.

BRITTO, Paulo Henriques. Poesia e Memória. In: PEDROSA, Célia (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 124-131.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARGO, Goiandira de Fátima Ortiz de. *A poética do fragmentário: uma leitura da poesia de Manoel de Barros*. 1997. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 1997.

_____. Subjetividade e experiência de leitura na poesia lírica brasileira contemporânea. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (Orgs.) *Subjetividades em devir. Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 99-107.

CAMPOS, Maria Cristina de Aguiar. *Manoel de Barros: o demiurgo das terras encharcadas – Educação pela vivência do chão*. 2007. Tese (Doutorado em Educação), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2007.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução Ari Roitman e Paulina Watch. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CANDIDO, A. *A educação pela noite E outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

_____. A literatura e a formação do homem. In: CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas cidades, 1972.

CEZAR, Marina Coelho Moreira. *Do ensino da língua literária e do sentido: reflexões, buscas, caminhos*. 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2007.

CICERO, Antonio. A poesia escrita. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 01 dez. 2007. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0112200729.htm>> Acesso em 15 set. 2009.

COLLOT, Michel. O outro no mesmo. Tradução Marcelo Jacques de Moraes. *Revista Alea: Estudos Neolatinos*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, jan.-jun. 2006, vol. 8, n. 1, p. 29-38. Disponível em <<http://www.scielo.br/alea>>. Acesso em 10 ago. 2007.

_____. O sujeito lírico fora de si. Tradução Alberto Pucheu. *Terceira margem: poesia brasileira e seus encontros interventivos*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Ano VIII, n. 11, 2004, p. 165-176. Disponível em <www.ciencialit.letras.ufrj.br>. Acesso em 10 ago. 2007.

COMBE, Dominique. La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía. Tradução Ángel Abuín González. ASEGUILAZA, Fernando Cabo (Org.). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco Libros, 1999. p. 127-153.

COSTA LIMA, Luiz. Poesia e experiência estética. In: COSTA LIMA, Luiz. *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002, p.39-56.

_____. *Mimesis e Modernidade: formas das sombras*. 2.ed. atualizada. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

D'ÂNGELO, Paolo. *A estética do romantismo*. Tradução Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

DISCINI, Norma. *O estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia, literatura*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, humor e fingimento literário. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. *Resultados da pesquisa ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: NAPq/ FALE/ UFMG, 15 fev. 1994, p.54-78.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Tradução Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Lector in Fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. 2.ed. Tradução Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução Giovanni Cutolo. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005a.

_____. A mensagem estética. In: ECO, Umberto. *A estrutura ausente*: introdução à pesquisa semiológica. Tradução Pérola de Carvalho. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005b. p. 51-71.

_____. Entre autor e texto. In: ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. Tradução Monica Stahel. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005c, p. 79-104.

_____. *Os limites da interpretação*. Tradução Pérola de Carvalho. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FILHO, Francisco Perna. *Criação e vanguarda*: Bopp & Barros. 2000. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, 2000.

FIOROTTI, Devair Antônio. *A palavra encena*: uma busca de entendimento da linguagem poética a partir de Manoel de Barros. 2006. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília (UNB), 2006.

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição Standard Brasileira. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1972, v. XVIII (1925-1926), 2006, p. 11-75.

_____. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Tradução Ramiro da Fonseca. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s.d. (Coleção Vida e Cultura).

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. Tradução Marise M. Curione e Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GALHARTE, Julio Augusto Xavier. *Despalavras de efeito*: os silêncios na obra de Manoel de Barros. 2007. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2007.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução Alípio Correia Franco Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução Júlio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996, v. 1.

JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 119-62.

JESUS, Ana Paula da Costa Carvalho de. *Exercícios de ser poeta: Manoel de Barros e José Saramago na literatura infantil*. 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2005.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Tradução José Carlos S. Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1980

MACIEL, Maria Esther. *Vôo transverso: poesia, modernidade e fim do século XX*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.

MARTELO, Rosa Maria. Reencontrar o leitor: alguns lugares da poesia contemporânea. In: MARTELO, Rosa Maria. *Em parte incerta: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto: Campo das Letras, 2004, p. 237-259.

MELOTTO, Thalita; MARINHO, Marcelo. Arte, erotismo e representação do universo: da pintura rupestre a Manoel de Barros. In: MARINHO, Marcelo et. al. *Manoel de Barros: o brejo e o solfejo*. Brasília: Ministério da Integração Nacional: Universidade Católica Dom Bosco, 2002, p. 15-27. (Coleção Centro-Oeste de Estudos e Pesquisas, 5)

MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges: uma poética da leitura*. Tradução Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Coleção Debates).

MORICONI, Ítalo. Pós-modernismo e a volta do sublime na poesia brasileira. In: PEDROSA, Célia et.al. (Org.). *Poesia hoje*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1998, p. 11-26.

_____. Demarcando terrenos, alinhavando notas (Para uma história da poesia recente no Brasil). *Travessia* (Revista de literatura brasileira: Poesia brasileira contemporânea). Florianópolis: Editora da UFSC, 1. sem, n.24, 1992, p. 17-33.

MUECKE, D. C. *Ironia e o Irônico*. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NESTROVSKI, Arthur. Ironia e modernidade. In: NESTROVSKI, Arthur. *Ironias da modernidade*. Ensaios sobre Literatura e Música. São Paulo: Ática, 1996, p. 7- 21.

OLIVEIRA, Mara Conceição Vieira de. *Nomeação e pensatividade poética em Manoel de Barros, Murilo Mendes e Francis Ponge*. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2006.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Conjunções e Disjunções*. Tradução Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *A outra voz*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PEDROSA, Célia. Apresentação. In: PEDROSA, Célia (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 7-8.

_____. Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum). In: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida (orgs.) *Subjetividades em devir. Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 41-50.

PEDROSA, Célia; ALVES, Ida. Apresentação. In: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida (orgs.) *Subjetividades em devir. Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 7-8.

PLATÃO. *Banquete*. Tradução Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 93-166.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios*. MENDES, O. (Org. e Tradução). Colaboração Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 911-920.

PRIOSTE, José Carlos Pinheiro. *A unidade dual: Manoel de Barros e a poesia*. 2006. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2006.

SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 53-61.

SECCHIN, Antonio Carlos. Caminhos recentes da poesia brasileira. In: SECCHIN, Antonio Carlos. *Poesia e desordem: escritos sobre poesia & alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 93-135.

SIMON, Iumna Maria. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. *Revista Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo: CEBRAP, n. 55, nov. 1999, p. 27-36.

SISCAR, Marcos. Do anacronismo da Poesia. In: *Revista de Linguagens Boca da Tribo*, v. 1, n. 1, abr. 2009, p.179-188. Disponível em <www.ufmt.br/bocadatribo> Acesso em 15 dez. 2009.

SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória: vozes da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Difel, 1999.

SOARES, Rosidelma Pereira Fraga. *Convergências e tessituras de pedras, rios, ilhas e ventos: Manoel de Barros, João Cabral de Melo Neto e Corsino Fortes*. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, 2009.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. 3. ed. Tradução Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Tradução Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução Maíza M. de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VERSOS apaixonados do poeta pantaneiro. *Portal Futura – Notícias*, 22 mar. 2008. Disponível em <<http://www.futura.org.br/main.asp?View={38DE8932-C99D-4430-A122-6511060DF964}>>. Acesso em 25 abr. 2008.