

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC- SP

Maria Adriana Silva Moncinhatto

**A palavra como processo reflexivo:
A poesia da invencionice de Manoel de Barros**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

SÃO PAULO

2009

MARIA ADRIANA SILVA MONCINHATTO

Dissertação apresentada como exigência parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura e Crítica Literária à Comissão Julgadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Juliana Silva Loyola.

São Paulo

2009

BANCA EXAMINADORA

.....

.....

.....

DEDICATÓRIA

Este trabalho de pesquisa é dedicado a todos que de uma forma ou de outra contribuíram para sua elaboração.

Em especial a Deus, por me guiar nos momentos difíceis, sempre me mostrando que não vale à pena desistir.

À Minha querida filha Giulia por tentar compreender os momentos de isolamento da mamãe, os dias que não podemos estar juntas, os dias que não estive disponível para exercer o papel de mãe.

Aos meus pais pela sempre disposição em ajudar nos momentos de finalização deste trabalho.

Ao Gilberto por me apoiar sempre e incentivar o desejo de crescimento intelectual e profissional, e me manter próxima mesmo nos momentos difíceis e de incompatibilidade.

À professora Juliana Loyola pela paciência e sapiência e à mais nova e querida amiga, professora Geruza Zelnys, pelo trabalho de revisão.

À Secretaria de Educação do Estado de São Paulo, pela concessão da Bolsa de Estudos.

Ao Programa de Estudos Pós – Graduação em Literatura e Crítica Literária.

À Professora Maria Aparecida pelo aclarar de idéias acerca do chiste.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus ...

RESUMO

Este trabalho de pesquisa tem por objetivo mostrar a palavra como processo criativo na trilogia **Memórias Inventadas**, obra do poeta Manoel de Barros, que compreende os seguintes livros: A Infância (2007), A Segunda Infância (2008), A Terceira Infância (2009). Para isso, buscamos compreender como o poeta faz uso da metalinguagem e do chiste, entendidos aqui como elementos compositivos que expõem o fazer poético ao leitor na sua forma mais original e criativa. Apresentamos o conceito de metalinguagem a partir dos autores Haroldo de Campos, Samira Chalhub e João Alexandre Barbosa, estabelecendo relações entre a metalinguagem e a obra poética de Manoel de Barros. Já no conceito de chiste trabalhamos com as teorias de Sigmund Freud, a respeito do chiste como inconsciência lampejada e de André Jolles, para quem o chiste pode ser considerado uma das chamadas “formas simples”. Para tal busca, nos detemos na figura do ser criança e/ou menino e nas imagens das “coisas do chão” para pôr em evidência um fazer poético que se apropria do elemento orgânico para transformá-lo metalinguisticamente em material de poesia. Observaremos, ainda, como Manoel de Barros coloca em xeque o lugar comum e trabalha com o que há de mais inusitado – a criação de um trans-mundo a partir da metaforização e dos ditos de espírito reelaborados ao modo de gracejos, responsáveis pelo efeito chistoso nos poemas. Por fim, analisaremos a construção poética barreana a partir da perspectiva da invenção ou reinvenção, uma vez que o leitor amalgama-se num mundo constantemente recriado e altamente imagético que o convida a participar de seus despropósitos.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira, Metapoesia, Chiste, Manoel de Barros.

ABSTRACT

This research work aims to show the word as creative process in the trilogy **Memórias Inventadas**, work of the poet Manoel de Barros, which includes the following books: *A Infância* (2007), *A Segunda Infância* (2008), *A Terceira Infância* (2009). For this, we try to understand how the poet makes use of the metapoetry and wit, understood here as compositive elements that expose to the reader the “do poetic” in its most original and creative form. We introduce the concept of metalanguage from authors Haroldo de Campos, Samira Chalhoub and João Alexandre Barbosa, establishing relations between the metalanguage and the poetic work of Manoel de Barros. If in the concept of wit, we work with Sigmund Freud's theories, about the wit as sparkly unconsciousness and André Jolles, for whom the wit can be considered a so-called “simple forms.” For this search, we focus on the picture of the child be and/or little boy and the images of “things from the ground” to put in evidence the “do poetic” that appropriates of the organic element to turn it into, metalinguistically, material of poetry. We also observe how Manoel de Barros puts in check the common place and works with the most unusual – the creation of a trans-world from the metaphorization and said of mind, revised as graces, responsible for the wit effect in the poems. Finally, we analyze the barreana's poetic construction through the perspective of the invention or reinvention, once the reader merges in a constantly recreated and highly imagery world that invites him to join their misplaced.

Keywords: Brazilian Literature, Metapoetry, Wit, Manoel de Barros.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 A METAPOESIA: A POESIA PENSANTE DE MANOEL DE BARROS	13
1.1 O código contra o código: a exposição do ser na metapoesia.....	15
2 O CHISTE POÉTICO COMO EFEITO DE CRIATIVIDADE: UM GRACEJO ELABORADO EM MANOEL DE BARROS	26
2.1 A busca pelo conceito	26
2.2 Os chistes na obra barreana – um arranjo especial da linguagem ...	29
3 “MEMÓRIAS INVENTADAS”: METALINGUAGEM E CHISTE COMO REVELAÇÃO CONSCIENTE DO FAZER POÉTICO.....	34
3.1 Das Memórias Inventadas n’A Infância.....	35
3.2 Das Memórias Inventadas n’A Segunda Infância.....	49
3.3 Das Memórias Inventadas n’A Terceira Infância	58
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	67
5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	72

INTRODUÇÃO

No quintal a gente gostava de brincar com palavras mais do que de bicicleta
(Manoel de Barros).

O presente trabalho consiste num estudo sobre a poesia de Manoel de Barros, especialmente sobre a forma como o poeta utiliza os recursos da metapoesia e do chiste em seus poemas e como tais recursos atuam na evidenciação de um gesto poético peculiar, que se apóia fortemente na valorização do ínfimo e nas memórias da infância.

Manoel de Barros é um poeta original que parece recorrer às memórias de sua infância no deleite da escritura. Teve como grande influência o Padre Antônio Vieira em seus sermões. Estudou desde a adolescência no Rio de Janeiro e publicou seu primeiro livro em 1937 cujo nome, **Poemas Concebidos sem Pecado**, delineia o teor de suas páginas – a iniciação do poeta no universo das palavras concebidas sem a pretensão da originalidade. Nessa obra, Barros apresenta-nos um dos seus personagens mais citados, Bernardo, o qual aparecerá, depois, em vários poemas, ao longo de sua produção poética.

Podemos dizer que sua poesia alia experiências vividas ao conhecimento que possui de literatura e arte, transportando para seus poemas toda a carga estética necessária para romper com os padrões canônicos e dar um certo “ar de criancice” às composições, seja qual for o tema abordado. Sua poesia é constituída de animismo e niilismo absolutos, de inversão de valores e redefinições de lugares. A partir disso, nascem novas palavras com cargas emotivas renovadas inerentes ao eu-lírico.

Pretendemos mostrar a metalinguagem e o chiste em alguns poemas de Manoel de Barros com o intuito de evidenciar que a presença desses componentes origina um ato criativo, peculiar e transformador da realidade, sobre a qual o poeta reflete enquanto cria. Destarte, abordaremos um poeta complexo e único na forma de escrever, um poeta que busca a representação do inaugural,

não apenas no seu sentido inusitado, mas primeiro, essencial, à semelhança das experiências míticas reveladoras do gesto criador.

Levantamos a hipótese de que decorre daí o sentido profundo e significativo do procedimento metalingüístico em suas composições. Por essa razão, um aspecto importante que se pretende abordar neste estudo é o uso da metalinguagem. Interessa-nos refletir sobre esse procedimento, presente na poesia barreana como algo que coloca o leitor a par de sua criação por meio de imagens cruas, escatológicas e viscerais. Nesse sentido indagamos se seria possível dizer que o lirismo permanece nos poemas de Barros, apesar da racionalidade instituída pela função metalingüística.

Outro procedimento dos mais interessantes na obra barreana é a construção do chiste poético que se depreende da leitura dos poemas. Nesse sentido, é fundamental observar qual é a atuação do chiste na busca por uma poesia visceral e, ainda, qual é o efeito causado por este chiste a partir da busca por uma linguagem lúdica atuante na poesia de Manoel de Barros. A partir dessas reflexões, tentaremos delinear como ocorre a recuperação das coisas que possuem seus valores convencionais redefinidos na poesia de Manoel de Barros.

Para alcançar os objetivos propostos, estruturamos o trabalho em três capítulos que estão assim constituídos:

No primeiro capítulo, **A metapoesia: a poesia pensante de Manoel de Barros**, tomamos como referência o conceito de metalinguagem. Nesse capítulo, situamos o poeta Manoel de Barros como um dos difusores do uso da metalinguagem e apresentamos o conceito a partir dos autores Haroldo de Campos, Samira Chalhub e João Alexandre Barbosa, estabelecendo relações entre a metalinguagem e a obra poética de Manoel de Barros, especialmente nos volumes intitulados “Momórias Inventadas”.

No segundo capítulo, **O chiste poético como efeito de criatividade: um gracejo elaborado em Manoel de Barros**, focalizamos a utilização do chiste e observamos como se dá seu efeito compositivo, atuante na poesia de Barros. Para o estudo sobre o chiste trabalhamos as teorias de Sigmund Freud, a respeito

do chiste como inconsciência lampejada e de André Jolles, para quem o chiste pode ser considerado uma das chamadas “formas simples”.

No terceiro capítulo, “**Memórias Inventadas**”: metalinguagem e chiste como revelação consciente do fazer poético, destinado às análises, procuramos mostrar a utilização da metapoesia e do chiste, no corpus selecionado. Tomando os eixos principais desta pesquisa – a metalinguagem e o chiste -, mostramos como o poeta utiliza estes desdobramentos da lírica moderna para evidenciar o valor poético das coisas sem préstimos, ínfimas.

Cabe salientar, que a escolha do corpus ocorreu a partir de leituras e análises prévias para integrar este trabalho. Trabalhamos com nove poemas, cujas características compositivas permitem a visualização dos eixos analíticos eleitos para a leitura dos poemas de Manoel de Barros. Esta seleção se pautou na coleção **Memórias Inventadas**, composta por três livros que se apresentam inovadores no que diz respeito ao projeto gráfico, que já nos leva ao encontro do fazer poético. Os livros são apresentados em caixas, sem costuras na lateral, e com apenas uma amarração. Com isso, o leitor é convidado a refletir sobre o trabalho de feitura do livro e mesmo sobre o que é o livro para além do seu formato habitual. Esta reflexão ou revisão do lugar do livro pode ser entendida imediatamente como uma reflexão metalingüística e chistosa, como veremos no decorrer das análises.

Cabe lembrar ainda que desde o primeiro livro, **Poemas Concebidos sem Pecado** (1937), a este último, **Memórias Inventadas – A terceira infância** (2008), a inventividade do autor e sua marca peculiar de criação ganharam novos deslocamentos, mas não se pode dizer o mesmo sobre o modo como o poeta olha o mundo que cria.

O *corpus* selecionado para o desenvolvimento deste trabalho foi extraído da obra editada pela Editora Planeta durante os anos de 2006 a 2009. Elencamos três poemas de cada obra componente da trilogia **Memórias Inventadas** retiramos do livro **A infância (2006)** os poemas: “Brincadeiras”, “Desobjeto” e “Escova”; de **Segunda infância (2008)**, “Aventura”, “Estreante” e “Lacraia”; e de **Terceira infância (2009)**, “o menino que ganhou um rio”, “Fontes” e “invenção”.

Estes poemas são nossos objetos de estudo e a partir deles traçaremos as interpretações que fundamentarão esta pesquisa analítico-descritiva.

I. A METAPOESIA: A POESIA PENSANTE DE MANOEL DE BARROS

Tudo o que não invento é falso (Manoel de Barros)

Estudiosos como Hugo Friedrich delegam à segunda metade do século XIX o surgimento do estilo lírico que predomina na poesia. A chamada lírica ocidental dos gregos conservou até o século XIX uma homogeneidade: a de gênero poético popular, cuja temática era arraigada em fundamentos clássicos e não inovava no sentido de recorrer a novos recursos para dar vazão aos sentimentos poéticos. Mas, com as revoluções francesa e industrial, poetas, pensadores, estudiosos e teóricos, movidos por diversas transformações sociais e filosóficas, subvertem os valores, perturbam a linguagem e re-elaboram os conceitos estéticos, transgredindo qualquer ligação com os cânones, gerando, no dizer de Friedrich (1991, p. 15), a lírica do século XX que “*fala de maneira enigmática e obscura*”.

É nessa lírica enigmática que encontramos Manoel de Barros, imerso em seu ambiente lúdico e peculiar de imagens insólitas que dizem o que o poeta pensa sobre o mundo. Barros faz uma leitura do mundo sob uma ótica original e compõe sua obra a partir da experiência do primitivo e da sintaxe quebrada - um ponto extravagante dentro de sua poesia. As incursões por suas palavras poéticas nos levam a vivenciar diferentes mundos arranjados dentro de um grande mundo ontológico. Este exercício de trans-visão do mundo abre as portas para a ruptura, pois o poeta recombina o código e liberta a obra da linearidade frasal dando-lhe configurações de uma obra moderna, reinventada. A presença de elementos da chamada lírica moderna e contemporânea é evidente em seus poemas, a partir da transfiguração de um universo antes estático, pela subversão de valores sociais antes tidos como modelares e o uso da intertextualidade a serviço de um arranjo original.

Segundo Friedrich (1991, p. 253), a realidade na poesia, libertou-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e fez diminuir as diferenças entre a proximidade e a distância, entre o belo e o feio, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu. Na poética de Barros, experimentamos o mesmo, já que não há

diferenças hierárquicas entre o chão e a lesma, entre a formiga e o homem ou entre o grande e o que é canonicamente denominado ínfimo. Isso porque sua poesia está em busca da primitividade, da origem, o que transporta o homem para o momento inaugural onde ele pode questionar e revalidar seus mitos.

A poesia de Manoel de Barros cria um estranhamento, porquanto se funda em uma sintaxe desconstrutiva e reduzida a expressões nominais. Ela ainda utiliza os mais antigos instrumentos da poesia — a metáfora e a comparação — porém, de maneira renovada como pretendemos demonstrar adiante. A metapoesia juntamente com o chiste utilizado como efeito nesta poesia renovadora provocam uma impressão de anormalidade, de desconstrução exacerbada. Cada um destes instrumentos é utilizado de forma peculiar o que para a aquisição do “novo” é essencial, já que a ruptura com a tradição na poesia barreana é evidenciada por meio da metapoesia e do chiste. Observamos essa transformação na forma de se fazer poesia que se dá também ao modo do olhar de curiosidade de uma criança e, assim, o poeta moldará seu universo: com as menores sensações e estas serão recebidas como algo sempre surpreendente. Sendo assim, o poeta inscreve estas pequenas vivências em todos os graus de sensorialidade.

Podemos dizer que essa quebra de paradigmas vivenciada na poesia de Manoel de Barros já existia no nosso modernismo e que o que o poeta faz é complementar o que já havia de novo, elegendo o labor poético como grande tema de criação. Esta linguagem poética vem delineada na expressão de um poder criativo que coloca em evidência toda a materialidade do processo de criação. É a modernidade evidenciada por um poeta que fala para uma multidão como se estivesse em seu escritório particular. É a expressão pura e simples do sensível enredado com competência e aliado à cultura regional.

Sua obra poética é perpassada pela agudeza intelectual e pelo uso da simplicidade, tanto no plano do que é expresso, como no plano da expressão. Por isso, refletir sobre a linguagem poética de Manoel de Barros é estar de mãos dadas com a modernidade, é estar frente a frente com um objeto complexo e subjetivo, diante de um enfrentamento que clama pelo desvendamento, através da

interpretação do significado que o poeta atribui ao poema. Para conseguir tal feito, precisamos interpretar nós mesmos o que ele próprio interpreta, dando vida ao que o poeta pensa. Fazer isso é participar da atitude dessacralizadora do poeta que não se submete ao pronto, já-dado ou canonizado, mas, sim, transgride os modelos e insere o signo da mudança na linguagem. Manoel de Barros atribui nova vida à linguagem e esboça um pensamento novo através das criações vocabulares e imagéticas inusitadas que lhe são peculiares.

1.1 O código contra o código: a exposição do ser na metapoesia

Nas palavras de Chalhub (1997, p. 52), a metalinguagem se define como uma equação em que a linguagem-objeto é abordada como a língua do tema, ou melhor, o poema põe em xeque o próprio poema. Para a autora, metalinguagem não se separa de leitura e mundo já que ambos são linguagens. E afirma:

leitura é o termo que podemos considerar como a emissão que organiza os signos referentes ao objeto, operando um conhecimento acerca desse mesmo objeto, descrevendo-o, explicando-o, identificando-o, reproduzindo-o/produzindo-o, criando-o, reinventando-o, equacionando-o, equivalendo-o ao segundo termo.

Desta equação nascerá a linguagem-objeto ou a linguagem que fará referência a ela própria. Linguagem que terá como sinônimos mudança, reflexão, transcendência e crítica. Quando nos reportamos para a extensão conceitual, a linguagem que fala da linguagem refere-se a tudo desde os tempos em que o homem era apenas um animal simbólico. Isso porque, o homem sempre se referiu às coisas numa relação dialógica com o universo, visto que este universo já exercia um sistema de sinais.

Chalhub (1997) atribui à metalinguagem o conceito de leitura relacional, isto porque, segundo ela, há relações de pertencimento, pois na metalinguagem os signos formam sistemas de um mesmo conjunto e as referências apontam para

eles próprios, explicando o objeto em cena com referências recíprocas de um sistema de signos, de linguagem.

Quando falamos de metalinguagem no âmbito literário, buscamos a definição também de Chalhub, que apresenta a metapoesia como um jogo que se instaura diante de um poema, o jogo do poeta e do leitor face ao objeto comum a ambos: as palavras.

Na obra de Manoel Barros temos esta evidência já que o trabalho com a palavra é o sustentáculo de seus poemas e engendra o crivo crítico do poema. Nesta poesia, a arte literária exerce uma ação reveladora, pois rastreia o sentido das coisas, mostrando-as como se fossem todas novas. Mas, novas não são as palavras que o autor utiliza na construção de seus poemas, o que há de novo são as combinações que realiza para instigar ambigüidades e novos meios de apreensão do real.

A poesia que se depreende do poema pode traduzir-se como a lógica da atração analógica, ou das similaridades. Isso porque, na metapoesia o objeto tende a se auto-referencializar e a buscar situações analógicas entre objetos que não se conectam: *os ventos deram gravidez ao pote* (Barros, 2008). Neste verso, que será analisado mais adiante, temos a relação imprópria a que nos referimos. Pote, ventos e gravidez não possuem relações comunicativas, mas, em se tratando de poesia, a mensagem ganha um teor estético e comunica uma imagem impossível de ocorrer, que, no entanto, é compreendida graças às diferentes formas das funções metalingüística e poética de comunicar.

Na poesia de Barros, as informações sobre o código são utilizadas com o intuito de ocasionar distúrbios propositais no momento de criação e da leitura. Substituir termos e dar a eles novos significados é mexer com os entremeios da metalinguagem. Na poesia barreana estas diferentes formas de descrever os objetos que são a matéria de sua poesia ganham um colorido, um visual interjetivo e este exercício metalingüístico de ampliação de repertório (mas com as mesmas coisas) dão ensinamento criativo, lúdico e até didático, pois brincam com o mesmo material de trabalho em todos os momentos – a palavra. Assim, a elaboração

desse exercício metalingüístico se dá de forma plural e na tentativa de buscar uma identidade entre as diversas linguagens utilizadas pelo autor para falar da palavra a partir da palavra. Ou nas palavras de Chalhub (1997, p. 32) é *a linguagem do significado e a linguagem do significante*.

Os poemas de Barros apresentam posturas metalinguísticas, dentre elas a utilização de onomatopéias, figuras sonoras e visuais que exercem sempre com o objeto ao qual se referem uma relação não-arbitrária. Assim, a representação sonora e seu significante são uma quase identidade do novo objeto formado.

Nessas posturas metalingüísticas, podemos incluir invenções gráficas e vocabulares como “entresonhado”, invenções de resgate de significante, que definem o significado dos termos. O trabalho que o poeta desempenha com o código e com a mensagem resultarão na metalinguagem das formas poéticas. Ou:

Um texto configurado poeticamente pretende traduzir o objeto do real. De um modo icônico, isto é, o objeto sobre o qual o poema fala está na diagramação do texto, o objeto sobre o qual o poema fala está no texto, o objeto nasce no texto. O poeta é designer da linguagem. O poeta presentifica as possibilidades configuradoras do código, na mensagem. Um poeta diagrama e configura planos, e isto resulta numa mensagem que indica sua própria estrutura, através das funções relacionais dos elementos que a compõem. (CHALHUB, 1997 p.39).

Segundo a concepção de Haroldo de Campos (2006), é possível pensar a metalinguagem como uma relação que se define como um sistema de signos dotado de uma coerência estrutural e de originalidade e, neste caso, a crítica seria a explicitação da metalinguagem, uma vez que a linguagem vem marcada para mediar. Ou seja, a metalinguagem explicita um pensamento mediador sobre o ato de criar, coloca crítica no corpo do poema. Por sua vez, este deixa de ser/exercer um papel meramente figurativo, para exercer uma função de crítica pensante.

Nas palavras de Pound (1992, p. 56), a metalinguagem completa a “exercitação do ato criador que é crítica de poetas para poetas”. Para Pound, a

metalinguagem dentro da poesia requer também do leitor a qualidade de leitura e vivência. Sendo assim, o leitor passaria a exercer também o papel de co-criador.

Podemos recorrer a Haroldo de Campos para compreender melhor a proposta barreana, especialmente em relação ao que o crítico afirma sobre outros poetas que se utilizam deste laborar metalingüístico, por exemplo, João Cabral de Melo Neto em *a Educação Pela Pedra*, e Carlos Drummond de Andrade em *Lição de Coisas*. Ao lado destes ícones da literatura brasileira, temos Manoel de Barros que se enquadra na classificação de Campos no que diz respeito ao teor crítico dos poemas (1992, p. 58),

A arte moderna não suporta facilmente um atraso da linguagem e do pensamento na sua interpretação e na sua crítica. Portanto, a criação só pode ser progressiva. Cabe salientar que Max Bense tomou como método em seus escritos a elevação da crítica e a estética posta em evidência.

Para Campos, a metalinguagem revela-se como um valor real que só se pode aferir em relação à linguagem-objeto, ou seja, o poema ou o texto em questão:

Não se poderia esperar posição mais fecunda perante a criação artística, nem mais séria contribuição teórica à problemática de uma revolução crítica de formas que se põe, indeclinavelmente, perante todo artista contemporâneo consciente do seu fazer. (CAMPOS, 2006, p.28)

Ainda segundo Campos, a preocupação de traçar a gênese de seus escritos, como faz Edgard Allan Poe em ***A filosofia da composição***, delineia a criação poética como sendo um objeto de análise racional e metódica, mas não exclui de forma alguma os elementos fenomenológicos da descrição e tampouco elementos agregados à sensibilidade.

Com essa nova linguagem perturbadora, com a descentralização do ato criador “lançou-se mão da ruptura da linearidade” e optou-se pelo que há de mais

joyceano: a “revolução da palavra, e conseguir fazer dela um problema novo, autônomo, alimentado em latências e possibilidades” (CAMPOS, 2006, p. 58).

No que diz respeito a Manoel de Barros, para Rodrigues (2006, p. 13) “a metapoesia lança reflexões sobre o processo de elaboração textual do literário – é uma das palavras-chave para se referir à poesia de Manoel de Barros”. Ele completa o conceito afirmando que a metapoesia põe em cena o exercício de construção da atividade literária oferecendo “oportunidade para a escritura falar e se falar, ao mesmo tempo em que problematiza a respeito da classificação que visa distinguir o trabalho do poeta, do crítico e do teórico”. Por isso, autores como Poe e Padre Viera são lembrados por Manoel de Barros em vários de seus livros, em que dialoga com grandes nomes da literatura por meio de poemas que ora prestam homenagens, ora celebram a peculiaridade poética do nome ensejado. Encontramos estas marcas intertextuais em toda a sua obra, a busca pelo encaixe de grandes nomes a esta poética do traste exemplifica o poeta que deseja ser *muitos*. Poeta, crítico e teórico: todos os seus “eus” eternizados a partir da metalinguagem.

O exercício poético de Barros origina-se da criança, do menino que, em meio às andanças pelo cenário pantaneiro, admira-se com tudo que vê – árvores, rãs, pedras e outros seres que aprendeu a valorizar neste exercício poético. A matéria mais desimportante é poesia na obra de Manoel de Barros. Poesia oriunda de um desarranjo que o próprio Barros nomeia como “desencontro da palavra com a idéia”. Este ilogismo semântico se traduz por meio de imagens incompatíveis com a realidade, como em “o pente estava sem costela”. Este procedimento que mantém a frase num estado tensional constante oferece ao leitor a sensação de quebra da continuidade. Temos a idéia do descontínuo. A linguagem passa a ser o “autor” de situações, personagens e narrativas curtas dentro do poema. A vivência destas situações coloca o leitor em contato com antíteses que permeiam os poemas barreanos. A matéria da poesia de Barros é o contar pelo avesso, o mundo poético revisto. A poesia que pensa e leva o leitor ao mundo dos desautômatos.

Como já dissemos, a poesia barreana apresenta um mundo desfeito a partir das sensações oferecidas por cada imagem invocada. Em cada verso, oferece-nos um mosaico, quebra-cabeça ou uma colcha de bilros. Estes são elementos que metaforizam a forma fragmentária assumida pela escrita do autor. Enveredar pelas coisas ditas inúteis, lixos, ciscos e outras existências que são equiparadas ao homem: esse é o movimento que nos permite penetrar a poesia singular e primitiva de Barros, sua originalidade e inventividade. O desnome, os seres desacontecidos, os espaços para-textuais – o rumar para a vacuidade do nada é ingressar nesta poética da desaprendizagem dos pequenos seres barreanos.

Rodrigues (2006, p. 18) conclui que, para entendermos a poesia de Manoel de Barros, é necessário reinventá-la usando os artifícios das imagens, recurso bastante utilizado pelo poeta para sugerir, em vez de anunciá-la. Fazemos nossas as palavras do estudioso, pois consideramos que o que se tem na poesia barreana é uma verdadeira colcha de bilros, formada a partir de imagens inusitadas, coloridas e fragmentadas que convocam seus elementos para associações de idéias. Idéias estas que devemos vivenciar, pois o poeta cria a colcha e estende sobre a cama e nós, leitores, experimentamos a peculiaridade de cada recorte, cor e figura formada.

Segundo Bédá (2007, p. 56), Manoel de Barros é um poeta de muitas faces e essa característica do poeta é uma das mais apresentadas nos dias de hoje. A pluralidade é uma constante nos versos contemporâneos e fica mais explícita em poetas que se procuram em acontecimentos do seu passado. Para a estudiosa, o poeta escreve poemas de cunho autobiográfico. Entretanto, o que nos parece é que o autor possui lampejos de autobiografia em alguns de seus poemas, mas não há apenas a rememoração. O que percebemos é o retorno para um tempo mítico, onde o autor cria acontecimentos que poderiam ser vivenciados por qualquer um e não fatos ocorridos em seu passado que, agora, na idade adulta, ganhariam vida ao serem narrados por ele. O mundo é um mundo inteligível, onde a criança tem seu tempo e a verdade é a verdade poética.

Vale lembrar, que todos estes recursos dão ao poeta a consciência de seu fazer poético, nada é colocado em seus poemas sem que haja implícita uma intencionalidade. Tudo tem uma razão de ser neste labor. O poeta quando rompe, despe-se para o leitor dando-lhe o poder de criar suas próprias asas na leitura. A este cabe, a partir de então, inventar imagens surrealistas, trocar palavras de lugar, atribuir sentidos fora do comum, enfim reinventar. A poesia barreana é a poesia da reinvenção. Nesta poesia o poeta encontra seus *selves* expostos na forma de personagens característicos, que não possuem nomes convencionais e aparecem caricaturados por alguma peculiaridade. Agindo desta forma, o poeta é levado a pensar sobre si mesmo em cada Bernardo ou Bola-Sete, nomes de seus personagens mais característicos.

Manoel de Barros mostra em sua obra reflexão e inquietação e, a partir destas, transforma matérias consideradas desimportantes em poesia. Valendo-se dos mais peculiares recursos molda em metatextos o verso funcional, a liberdade formal e as técnicas surrealistas de criação de imagens, características que indicam uma poética de vanguarda. O apagamento da distância temporal entre autor e escrita indica um esforço para diminuir o lapso entre a expressão e as formas, cuja incorporação se dá visivelmente no corpo de suas composições. Situado cronologicamente no modernismo, Manoel de Barros aprimora as vanguardas européias com sua forma poética e transcende a palavra numa explosão de criatividade e invenção poética. É uma poesia aparentemente simples, mas que requer do público pensamento hábil para seu entendimento.

O poeta valoriza coisas ínfimas, como formigas e lagartixas que são temas constantes em sua poesia e que se tornam “grandes” devido ao espaço e ao destaque encontrado na obra. Lucia Castello Branco, em uma das apresentações de **O guardador de Águas** (2004), livro que faz alusão ao célebre **O guardador de rebanhos**, do também célebre Fernando Pessoa, comenta:

A natureza barreana é a natureza dos mínimos seres aquáticos. São as larvas, as rãs, os escorpiões de areia, os seres que habitam a líquida matéria. E, menos que personagens, menos que objetos evocados pela voz do guardador, esses seres são, eles

próprios, a coisa que pulsa, que fala, que faz a poesia de Manoel de Barros “ele me coisa, ele me rã, ele me árvore” o poeta, mais tarde, em suas ignoranças. São macerações de sílabas, inflexões, elipses, refegos, o que ouvimos, quando ouvimos não apenas um guardador, mas as águas que ele guarda. (2004, orelha do livro)

São essas imagens poéticas que Manoel utiliza como a matéria de sua poesia. Imagens de uma simplicidade inovadora já que instigam a atividade intelectual. Sobre tal forma de poetar a estudiosa Berta Waldman (1999, p. 78) afirma que:

Manoel de Barros, como todo artista consciente, só “erra” depois de ter feito um inventário dos processos da língua. Nesse sentido sua poesia interage mais com a prosa de Guimarães Rosa que com a poesia propriamente dita da geração de 45.

A união da metapoesia com as coisas do chão dá ao poeta uma forma peculiar de exercer e de refletir sobre o fazer poético, transfigurando o valor inicial das palavras e atribuindo a elas o poder que o poeta desejar. Segundo João Alexandre Barbosa (1974, p.34), o uso da metalinguagem “indica a dessacralização do mito da criação, ao deixar explícito o processo de criação artística ao leitor que, hoje, não mais a contempla como ‘algo inatingível’, e inspirado pelo poeta”. Para ele,

Na verdade, o processo de dessacralização que Benjamim vê como essencial no movimento de arte moderna, aquela ‘destruição da aura de suas criações’, por força da própria evolução dos meios de reprodução da civilização industrial, levava inapelavelmente para o plano da reconsideração, da crítica, os instrumentos de que se serviam as artes de representação, nelas, evidentemente, incluindo-se a poesia, a Literatura. (BARBOSA, 1974, p. 34)

Assim, a partir de um processo metódico de seleção e organização de imagens, o poeta aprimora sua obra e com os recursos da metapoesia dá à

palavra até então comum *status* de originalidade, inventividade e, por que não dizer, experiência lúdica e infantil. Isso nos reporta às palavras de Friedrich, (1991, 178 p.) a respeito da poesia moderna que adquire

(...) o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado. O vocabulário usual aparece com significações insólitas. Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas liricamente. A sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas.

Transformando as estranhezas do léxico em brincadeiras de crianças, a poesia de Barros se caracteriza como aquela que se impõe à linguagem comum. Poesia que produz lirismo ao falar das lagartixas, ou do menino que carrega água numa peneira, ou daquele que deseja ser manco para estar mais próximo de Deus. Por tudo isso, a criatividade de Manoel de Barros é visível na trilogia “Memórias Inventadas”, na qual a originalidade do poeta reside no fato de que, recusando grandes temas, elabora liricamente e com coisas menores verdadeiras relíquias de linguagem. Estas relíquias nos remetem a uma realidade possível: a realidade dos sonhos ou da verdade poética. Esta nova realidade guarda um novo mundo.

Em Manoel de Barros as palavras importam na medida em que o deixarão mais próximo do mundo que busca. Para o poeta, sonhar a palavra é situá-la esteticamente, independente do seu significado convencional. Manoel de Barros exerce este ofício. O poeta realiza arranjos semânticos para dar às palavras o sentido que ele realmente vê dentro delas. É certo dizer que Barros bebeu da fonte dos vanguardistas europeus, que buscavam expandir poeticidade aos espaços e seres. Esse desejo de criar as mais estranhas imagens o moveu como também moveu escritores como Mallarmé e Valéry que “sonhavam com uma linguagem original que, liberta das necessidades práticas, que se pudesse oferecer-se ao uso poético numa virgindade absoluta” (STALONNI, 2001, p. 145). A poesia de Manoel de Barros dialoga com a visão de Stalonni ao estabelecer conexão com o trabalho desses poetas. Segundo o próprio Manoel de Barros, ele

teria herdado dessa corrente literária, à qual pertenciam Mallarmé e Valéry, a consciência de que a palavra é seu material de trabalho. Na visão de Octávio Paz (1956, p. 38), o que o poeta realiza para conseguir estas façanhas é arrancar as palavras de suas conexões habituais e convertê-las em “objeto de participação” e, desse modo, as forças se impulsionam dando ao poema o mais alto ápice de criatividade e invencionice.

Essas considerações nos levam a crer que a poesia de Manoel de Barros pode ser caracterizada, ainda, como uma poesia desnivelada, pois não há seres superiores ou inferiores. Há uma “desierarquização” das coisas do mundo – processo que, no caso de Barros, não consiste apenas em colocar no lugar de maior valor aquele que se encontra em desvantagem, mas também de “reierarquizar” os lugares e os seres, colocando em xeque a própria idéia de bem e de mal. Trata-se de uma poesia que se manifesta pelo abandono de estados sentimentais, e que nivela o homem a qualquer outro ser, e o faz parecer o menos possível com um homem para, justamente, valorizá-lo como tal.

Dessa forma, em Barros, o homem não é diminuído, o que ocorre é que todos os elementos da poesia adquirem as mesmas proporções de um homem, os mesmos valores do humano. Nesse sentido, a atenta opção do poeta pelas coisas simples faz de sua poesia um “dialeto literário dos poetas do fim do século” (PAZ, 2006, p. 32).

Somado a este desnivelamento temos outros recursos que marcam esta poesia como moderna, ou seja, “a irrupção de expressões prosaicas no verso (...) a adoção do verso livre e do poema em prosa que foram recursos contra a versificação silábica e contra a poesia concebida como discurso rimado” (2006, p. 36).

Para Paz (2006, p. 19), o que tornou Baudelaire um poeta moderno não foi apenas a necessidade de ruptura com os preceitos canônicos, mas sua consciência diante dessa ruptura para um novo poetar: “Modernidade é consciência. E consciência ambígua: negação e nostalgia, prosa e lirismo”. Isso se aplica a Manoel de Barros, pois o poeta tem plena consciência do objeto de sua

poesia, sua poesia pensante lembra a linguagem de Eliot, ao devido despojo de palavras, fragmentos de verdades mostrando que não há ruptura entre palavra e sentido o que há é leitura de ambigüidades.

Manoel de Barros concede às palavras uma carga de emotividade que as torna elementos multifacetados. Vai do telúrico ao surrealista, da precisão da descrição até a mais inusitada metáfora, do lírico ao grotesco e suas provocações semânticas nos remetem aos dias áureos de Mário de Andrade na semana de 22.

Por tudo o que vimos discutindo até aqui, não há como negar que a poesia de Manoel de Barros possui elementos que a denominam como a poesia da invenção. Poesia esta que nos leva à consciência que o poeta tem sobre seu material de trabalho. A recuperação da realidade a partir da invenção insere a poesia barreana no que há de mais moderno em termos de criação poética.

II O CHISTE COMO EFEITO POÉTICO: UM GRACEJO ELABORADO EM MANOEL DE BARROS

Inventei um menino levado da breca para me ser. Ele tinha um gosto elevado para chão. (Manoel de Barros)

2.1 O chiste: a busca pela denominação

Nas palavras de Freud em seu ensaio ***O chiste e sua relação com o inconsciente*** (1905) o chiste aparece como “espirro da mente”. O psicanalista o define como fenômeno psíquico indissociável da linguagem quando queremos intencionalmente nos expressar e tropeçamos com a utilização de uma palavra que, tendo mais de um significado, produz no ouvinte uma escuta diferente da que tentamos transmitir. O que se vê aqui, portanto, é o inconsciente em ação, com sua lógica negligenciando as leis do raciocínio que caracterizam a consciência.

A linguagem inarticulada, se considerarmos a lógica em que opera a consciência humana, é gradualmente articulada numa forma estilística. Na experiência chistosa a linguagem dionisíaca é abrupta como diz Freud (1963, p. 16), em ***O chiste e sua relação com o inconsciente***, o que demonstra que os procedimentos da forma de arte e do chiste são próximos em termos qualitativos.

Vimos no capítulo anterior que Manoel de Barros apresenta em sua poesia um poder visionário que perpassa o bojo de seus escritos. O poder antecipatório, facilitado pelo modo peculiar de moldar as palavras empregadas e impregnadas do fazer poético, sugere para o leitor o mito da criação do mundo, o ato inicial e o sentido ímpar e inaugural da vida. A palavra é, portanto, símbolo de transcendência e esboça sua visão de mundo, passando a ser utilizada também para fragmentar e recriar o universo com liberdade total para resgatá-lo do indizível mundo dos sonhos.

Para explicar o chiste, Freud retoma as brincadeiras e o prazer que as crianças obtêm no jogo com as palavras, com composições ou junções sem respeito ao sentido, mas obtendo gratificação com o efeito de ritmo e rima. Para Freud¹ os chistes não receberam a atenção que deveriam: a atenção filosófica, já que o papel que os chistes desempenham na vida mental, para a evocação consciente e bem-sucedida é grande.

Segundo Fischer (1963, p. 19), o chiste está ligado a um juízo lúdico, que por meio de uma ilustração proporciona uma analogia “exatamente como a liberdade estética consiste na contemplação lúdica das coisas num instante”. Já Jean Paul, um dos teóricos citados por Ficher neste ensaio para ilustrar as diversas acepções do termo chiste, conclui: “fazer chistes é simplesmente jogar com as idéias”.

Essas ponderações nos levam a inferir que um dos propósitos do chiste é a busca por elementos similares a partir de coisas dessemelhantes. Este engendramento faz de Manoel de Barros um poeta altamente chistoso, pois é comum em sua poesia uma certa confusão de sentidos operacionalizada sobre o leitor.

O chiste se caracteriza pelo seu aspecto fulgurante, de surpresa e iluminação; pelo seu aparente pouco sentido ou não-senso; pela incongruência e pelo escândalo da transgressão às normas do código; e sobretudo pela novidade, o inédito. É uma exceção à regra. Tudo isso com o objetivo de obter prazer do jogo significativo. Ele se apóia, portanto, na economia do significativo. Neste

¹ Freud diz que o chiste e o cômico se distinguem antes de tudo pela sua localização psíquica [inconsciente e pré-consciente] (GW VI, 237) e pela economia de gasto psíquico exigida ora pela inibição (caso do chiste), ora pela representação (caso do cômico). O humor se aproxima do cômico, mas se distingue dele seja porque a economia de gasto psíquico é exigida pelo afeto, seja porque nele não havendo mais dois modos representativos do mesmo conteúdo, o que existe é uma predominância de um afeto “penoso” que é evitado, sua energia ficando disponível para ser descarregada em forma de prazer. Ademais, o humor não apenas produz prazer. Em 1928 Freud dirá que o humor além de liberar prazer, é algo de sublime e elevado, traços que não se encontram nem no chiste, nem no cômico. O sublime provém do triunfo do narcisismo, da invulnerabilidade do ego que se afirma vitoriosamente, negando-se a se deixar abater pelo sofrimento. Segundo Freud esse é o traço essencial característico do humor. – Quanto a Lacan, o lapso ou ato falho, o esquecimento (do nome) e o chiste obedecem todos a uma mesma tópica: a do significativo. É a economia do significativo que se acha no princípio de todas estas formações.

sentido se entende porque Lacan diz que o prazer do chiste só se acaba no Outro e para o Outro (Sem. 5 1985, p. 103): esta satisfação se obtém na relação do sujeito com o Outro enquanto lugar do significante. Os chistes apresentam um comportamento especial. Frequentemente não estão disponíveis em nossa memória quando precisamos deles: mas de outras vezes aparecem involuntariamente e essas formações involuntárias, segundo Lacan, são as melhores.

O chiste deve ser diferido do cômico porque marca a profusão de significados e sentido, enquanto o cômico esvai-se num instante. O chiste apresenta uma característica metódica na formação de palavras e da expressão que apresentará novas palavras. Já o cômico é funcional e instantâneo. Segundo Barilli (1979, p. 164), Freud explica que as frases espirituosas ou cômicas, em geral, têm como características a rapidez, a capacidade de surpreender-nos no momento em que a guarda do ego é baixada, quando

os freios inibidores estão afrouxados e portanto o sentido libidinoso ou agressivo tem possibilidades de transmitir pelo nobre ou irrepreensível, antes que a censura consiga distinguir entre dois, e afastar o hóspede abusivo.

Contudo, não se deve ainda atribuir ao chiste a idéia de anedota, caricatura ou afronta, pois ele está além desta definição simplista. O chiste se expressa por diversas formas lingüísticas, que nem sempre são inteligíveis ao leitor. O chiste pode parecer uma combinação estranha já que está intimamente ligado às estruturas verbais, ora por omissão de termos, ora por adição.

Embora reconheça e nomeie a importância do efeito do chiste sobre as pessoas que o escutam/lêem, Freud (1963) considera de maior relevância as funções cumpridas pelo chiste na mente daquele que o inventou. O autor ao inventar um chiste revela ao ouvinte/leitor o seu ato criador, despe-se diante de sua própria crítica, convida-o a participar de seu mundo criador. Por isso, o chiste é um elo de criação mítica entre quem cria e quem recebe a criação.

Conforme os estudos Freudianos, o chiste recebe várias nomenclaturas de acordo com sua formação. Assim, tem-se a formação de um chiste por condensação, cuja transformação se dá por formação de uma palavra composta ou por modificação. O uso desta técnica é universal entre os chistes, portanto é parâmetro para análise dos poemas barreanos.

Já o chiste com múltiplo uso de material está atrelado a um “todo e suas partes”, ou seja, a partir de um mesmo elemento formamos expressões ou palavras derivadas de uma palavra base que se ramificará em outras. Estas palavras podem aparecer em ordem diferente, ou com singular modificação, ou, ainda, com seu sentido pleno ou esvaziado. Nesta técnica, o nome aparece de duas maneiras diferentes, ou seja, uma vez como um todo e outra vez em segmentos silábicos, dando propensões para a criação de uma charada. Esta técnica possibilita que o mesmo material verbal seja arranjado e essa alteração dá a impressão de que algo novo está sendo dito pelas mesmas palavras. Há casos em que o autor do chiste pode iniciar a criação chistosa a partir de um traço cômico. O poeta coloca criticidade no poema através do chiste crítico, antes com propensões de anedota.

Faremos uso destas nomenclaturas durante as análises dos poemas de Manoel de Barros selecionados como corpus deste trabalho, mostrando que este elemento técnico é fundamental na sua produção poética.

2.2 Os chistes na obra barreana – um arranjo especial da linguagem

O chiste engloba a idéia de “articulação”, que em Manoel de Barros se expressa pela capacidade de estabelecer relações entre termos e idéias de variadas extrações. A poética de Manoel de Barros é marcada pela tradição moderna da ruptura, apreço pela rebeldia com as palavras, o que faz do poeta um transgressor. Sendo assim, Manoel de Barros, como um narrador da natureza e do homem, utiliza o chiste para obter em sua poesia um grande efeito criativo.

O poeta usa o que há de sustentáculo na poesia moderna – a ironia como pano de fundo para suas criações inusitadas -, pois o que seria o chiste senão a capacidade do autor de dar ao leitor a vivência participativa de sua obra?

Outro estudioso que traz contribuições importantes para a compreensão do chiste é André Jolles este estudioso aponta que o chiste funcionaria num mecanismo desatador de nós, a partir da disposição mental em sua totalidade o chiste atrelado a linguagem apresenta-nos um modo de gracejar , intitulado de o jogo das palavras. Este jogo de palavras ou mesmo o duplo sentido, o trocadilho, a ambigüidade, a polissemia etc, invertem o sentido das coisas e trazem a inconveniência, que significa “o desenlace das regras prescritas pela moral prática, pelos bons costumes e pelas conveniências sociais” (JOLLES, 1976, p. 208). Ou ainda: ao empregarmos uma palavra ou uma expressão que seja compreendida no seu sentido real, mas que deixe lacunas para apreensão de um segundo ou terceiro sentido, temos o “double entendre” e abrimos margem para a compreensão dual de determinados significados. Assim, abole-se a comunicação lingüística, a inteligibilidade é desatada e a ligação entre o locutor e o seu ouvinte é momentaneamente desfeita. Este desenlace é o que propõe o chiste. Todos os estereótipos criados e, em especial, algumas personagens como Cipriano ou mesmo o avô, exemplificam o chiste neste nível, atualizado através da linguagem verbal. Uma cena do poema Aventura mostra um jogo de imagens, que exemplifica um texto, onde a inconveniência se presentifica porque o absurdo indica que a lógica foi desfeita. Assim, a fantasia se passa como realidade. A linguagem possibilita chistes e, no caso dos poemas de Manoel de Barros, chistes metonímicos.

Quando falamos em chistes podemos nos remeter também à disposição mental, mas nem toda disposição mental propicia o aparecimento do gracejo e do humor. Contudo, algumas geram o inusitado, fogem dos padrões impostos pelas regras sociais. Tudo que está fora de uma lógica aparentemente dominante, tudo que não corresponde a uma resultante delimitada por causas e efeitos, por relações precisas de contigüidade entre elementos determinantes e determinados provoca um inevitável estado de espírito individual, caracterizado por um vazio,

capaz de marcar qualquer identidade. Essas, sim, são disposições mentais que podem proporcionar o aparecimento do humor. Surge, daí, o estado de graça ou o riso.

Portanto, o cômico será a disposição mental que irá gerar o chiste. O cômico, sempre tentando desfazer o repreensível estará desse modo ligado ao humor como riso, pois surge quando é descoberto o espaço vazio, a lacuna de qualquer identidade, ao questionarmos este espaço vazio, esta fenda. Já a zombaria, segundo Jolles (1976, p. 211), “é uma forma concreta e, de certo modo, coletivizada ou individualizada do cômico, pois, também tenta desfazer o repreensível a partir da insuficiência de uma identidade qualquer”. Seria uma linguagem, cujos gestos significantes corresponderiam a um simulacro de realidade, embora arbitrários, mas motivados. O chiste atualizado pela linguagem será uma forma simples (popular) ou uma forma produzida, ligada às artes literárias.

Uma exemplificação nítida de atualização do chiste ocorre nos poemas de Barros apresentados na trilogia **Memórias Inventadas**, nos quais o autor, a partir de imagens improváveis e que geram despropósitos ou pelo “nonsense”, faz com que a fantasia se passe como realidade, num enquadramento metonímico do chiste. Deste modo, o que temos na obra de Barros é o poeta moderno dando continuidade à obra iniciada pelo poeta antigo. Para Jolles (1976, p.211), “as coisas novas existem e são o essencial, é necessário empregar todos os meios para animá-las e aperfeiçoá-las”.

O chiste criativo esforça-se a tal ponto que passa a desempenhar no poema um ponto sólido, ganha forma própria e, por uma linguagem peculiar e única do seu autor, evidencia a força realizadora. Entretanto, a linguagem permanece aberta, fluída e com mobilidade e renovação constante. Nos dizeres de Jolles (1976, p.213), “no efeito chistoso o que ocorre é a elevação dos termos ao ponto artístico, saindo da simples anedota, ou do dito de espírito para algo que exponha a criação”.

O chiste na obra barreana apresenta-se como um efeito de criatividade e atrelado à metapoesia molda-se como uma forma que, embora dada por uma disposição mental, um lampejo, para estar ali no poema exercendo um efeito de humor, não deixa de ser um gênero artístico. Assim o chiste permanece vivo na obra de Manoel de Barros e não pode ser desvencilhado da função metalingüística, pois tanto o chiste quanto o metapoema são realizações de um labor poético exercido pelo autor, a fim de dar ao leitor a consciência do seu fazer.

O chiste possui ainda diversas denominações: piada, gracejo, dito de espírito. Neste trabalho de pesquisa, optamos pela utilização do termo *gracejo elaborado*. Isso porque, creditamos ao chiste a ocorrência e necessidade de crítica e consciência na sua formulação. Um gracejo não fluiria e não alcançaria seu leitor se o autor, no ato de sua concepção, não tivesse pleno conhecimento de quem ou onde quer chegar; ou, naquele determinado instante, o que deseja projetar, que imagens e efeito a utilização daquele chiste acarretará ao poema.

As palavras, a partir da utilização do chiste, recriam a realidade e colocam em evidência o verdadeiro circuito reversível do pensar que irá operar no plano semântico, plano este que não poderia ser mais fecundo: trazer para o poema a necessidade de uma evolução crítica, necessidade tal de qualquer poeta consciente de seu fazer.

Os chistes na poesia barreana assumem também o jogo sonoro e surreal de uma natureza refeita em poesia. Entre namoradas indianas, crianças, andarilhos, pássaros, pedras, rãs, lagartixas, e tudo o que não tem “valor”, descobrimos com os chistes a ironia do ilimitado jogo com as palavras. O poeta entrega ao leitor os sons e imagens perfeitamente audíveis apenas nos silêncios construídos entre um verso e outro.

A poesia de Barros é sedução exercida pelo desvio operado em cada componente de forma a levar o leitor à percepção dos chistes. Iluminar as coisas anônimas é o prazer do poeta e recriá-las até chegar ao estágio primeiro da redescoberta das palavras. Manoel de Barros “des-essencializa” a forma até torná-la pura. Suas metáforas cumprem a função desta figura de linguagem: expandem

nossa imaginação aos mundos criados pelo poeta, que se “coisifica” e passa a ser ele mesmo matéria de sua poesia.

O jogo lúdico e a criança sempre evidentes em cada poema retratam um poeta que se insere em cada verso seu. A brincadeira chistosa do dizer espirituoso coloca esta poesia em contato com uma sintaxe líquida, escrita num terreno arenoso de sílabas maceradas, inflexões e elipses e que desembocarão na poesia do resto, na poesia do ser criança.

3 MEMÓRIAS INVENTADAS: METALINGUAGEM E CHISTE COMO REVELAÇÃO CONSCIENTE DO FAZER POÉTICO

*O menino que era esquerdo viu no meio do quintal um pente. O
pente estava próximo de não ser mais um pente.
(Manoel de Barros)*

Como já dissemos a poesia barreana é a poesia da reinvenção. Nesta poesia que reflete sobre seu processo criador, nove poemas de Manoel de Barros questionam objeto de análise, as quais pretendem comprovar nossas hipóteses. Utilizamos, para isso, como forma de análise a interpretação e a fragmentação dos poemas, mostrando como se dá o uso da metalinguagem e do chiste em alguns poemas da trilogia **Memórias Inventadas**.

A coleção **Memórias Inventadas** é composta por três livros inovadores no que diz respeito ao projeto gráfico, o que já nos leva ao encontro do fazer poético barreano. Os livros são apresentados em caixas, sem costuras na lateral e com apenas com uma amarração central. Com isso, o leitor é convidado a refletir sobre o trabalho de feitura do livro e mesmo sobre o que é o livro para além do seu formato habitual: se é uma caixa, o que ele guarda?

Especificamente, a caixa guarda as Memórias que estão ali para que possam ser lidas pelo leitor a qualquer momento. Este leitor já mergulha nas lembranças no ato de abrir a caixa e desamarrar a fita que protege os papéis meio amarelados devido à passagem do tempo. Dessa forma, ao realizar esta trajetória, estará ele também fazendo a leitura de suas próprias lembranças, lembranças inventadas para ele e por ele no processo de interpretação e reflexão. Isso é

metapoético: entregar ao leitor o poder de realizar com a obra já escrita a reinvenção da mesma, tantas vezes ele desejar.

Podemos falar do chiste na obra, caracterizando-o não só pela linguagem em si, mas pela materialidade destas lembranças que, lançadas na caixa, misturam-se e confundem-se como se misturam as palavras inventadas por Manoel de Barros.

Memórias, palavras, invencionices: seriam as ferramentas de trabalho que o poeta guarda com carinho em sua caixa que, para o leitor, adquire ares de brinquedo? Sim, pois ao adquirir as caixas de “Memórias”, o leitor adquire um brinquedo poético e o autor lhe propõe que mergulhe e usufrua da brincadeira de leitura como se fosse sempre a primeira vez. Isso será possível pela temática abordada na obra, que vai das “peraltagens” de menino à iniciação sexual de um garoto. Assim, o que se deseja com estas memórias é que o leitor vivencie cada experiência do eu-lírico como se fosse a sua própria.

3.1 Das Memórias Inventadas n’A infância

O poema de abertura do livro **Memórias Inventadas – A Infância** traz a mutilação da sintaxe, característica surgida na poesia da modernidade. O poema “Escova”² resgata o aspecto mítico e o contato quase carnal com o objeto reinventado:

Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados
na terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens
não batiam bem. Porque ficavam sentados na terra o dia inteiro
escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens eram
arqueólogos. E que eles
faziam o serviço de escovar osso por amor. E que eles queriam
encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam

² In Memórias Inventadas: **A infância**: 2 ed. São Paulo: Planeta, 2007

enterrados por séculos naquele chão. Logo pensei de escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos.

Comecei a fazer isso sentado em minha escrivaninha. Passava horas inteiras, dias inteiros fechado no quarto, trancado, a escovar palavras. Logo a turma perguntou: o que eu fazia o dia inteiro trancado naquele quarto? Eu respondi a eles, meio entresonhado, que eu estava escovando palavras. Eles acharam que eu não batia bem. Então eu joguei a escova fora. (grifos nossos)

No poema “Escova”, assim como em “Desobjeto” por exemplo, o eu- lírico opta pela utilização de um utensílio simples: em “Desobjeto”, tem-se um pente que se incorpora às coisas do chão; aqui a escova, fundamental para que o poema se revele aos poucos, fruto do duplo movimento - cauteloso e paciente – desempenhado pelo poeta e pelo leitor.

Inicialmente vê-se a imagem de dois homens sentados na terra escovando ossos. Poderíamos numa primeira leitura situá-los nos tempos primitivos, mas, conforme lemos verso a verso, descobrimos que os homens são arqueólogos e que aquele “escovar” trata-se do seu ofício. Observando o jogo de sentidos entre as palavras escavação e escovação já temos aí um índice para compor o efeito chistoso do poema.

Partindo do título do poema, a palavra escova já antecipa a estranheza poética, pois tem em sua formação a palavra cova, buraco fundo feito no solo. Transportando isso para a poesia de Barros, poderíamos dizer que se trata do desenterrar das palavras, resgatando ou dando a elas novas significações, ou seja, exercendo com elas o ofício análogo ao dos arqueólogos só que, agora, como poeta.

Esta originalidade na captação das coisas mais simples dá o teor metalingüístico do poema que pode ser visualizado no ato de escovar as palavras remetendo também à idéia de deixar as palavras alvas e livres de contaminações. Mas que contaminações poderiam ser estas? Seriam significados para além da materialidade da palavra? Ou significados perdidos ao longo do tempo? Quanto a

isso, o eu- lírico diz que “as palavras eram conchas de clamores antigos”, ou seja, as palavras trazem em si tudo que uma civilização constrói desde sua formação e, a partir desta construção, o homem pode aprender mais sobre sua própria origem. Esse aprendizado se dá não só com objetos desenterrados ou ossos, mas com as palavras “incastas”, aquelas que perderam o seu significado ao longo do tempo e que necessitam ser renovadas, que serão, via mão do poeta, reescritas ou reestruturadas. Assim, entendemos o amor dos arqueólogos pelos ossos e do poeta pelas palavras.

Esta busca pelas palavras antigas lembra as palavras de Baudelaire (1997, p. 8), em seu livro **Sobre a Modernidade**, que remete à necessidade de recorrermos sempre ao passado para compor o que há de moderno: “o passado é interessante não somente pela beleza que dele souberam extrair os artistas para quem constituía o presente, mas igualmente como o passado, por seu valor histórico”. As palavras ditas antigas que precisam ser escovadas, ou trazidas para o estágio presente, serão as mesmas palavras de antes só que agora corrompidas pelos valores e necessidades do eu- lírico.

Temos neste poema, portanto, a sedimentação da palavra como organismo latente, a palavra fóssil, a palavra rente ao chão, e esta palavra ocupa o lugar de morada do poético: como o sussurro do mar ocupa o interior da concha. Daí a reiteração do exercício metalingüístico, uma vez que a poesia quer conhecer a si mesma, e isso se dá com a linguagem no exercício de palmilhar o não-sabido. Estas imagens criadas como “escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma” comunicam a revelação. Elas, as palavras, se movem no poema e são o relato da origem; mostram-se como um valor soberano para se exercer poesia.

No poema há ainda a inserção de uma forma nova “bígrafo”, que se dá pela não austeridade da gramática normativa para nomear seres e coisas. Segundo o eu-lírico, ele deseja “escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos”. Poderíamos interpretar a palavra pelo lado da formação: aquelas que possuem duas letras ou que não possuem ainda sentido algum serão apreciadas pelo poeta,

uma vez que estarão intimamente ligadas na composição de um novo mundo, o mundo da poesia.

Neste mundo da poesia, temos a constatação de estados da alma como o sugerido pela palavra também inventada “entresonhado”, que aqui pode ser lido como “envergonhado por sonhar” “envolvido no mundo dos sonhos e no mundo real”. Pois é neste mundo poético que poderíamos, através das palavras como já dissemos, buscar o entendimento de nossas origens e de outros povos que se utilizaram das contaminações semânticas para criar seu próprio mundo. Mundo este difícil de criar já que tanto os arqueólogos, em busca de dados que confirmem a história, quanto os poetas, ávidos por um termo que componha um poema, ficam dias a fio em busca desses tesouros: tesouros de linguagem. A busca pelo termo ideal e o diálogo comparativo entre os ofícios de arqueólogo e poeta se dão nos versos “por que ficavam sentados na terra o dia inteiro escovando osso” e em “passava horas inteiras, dias inteiros fechado no quarto, trancado, a escovar palavras”.

Podemos citar ainda a intertextualidade implícita no poema com os versos de Drummond no poema “Procura da poesia”³, no qual o autor também exhibe a necessidade de procurar os termos próprios para determinada criação que diz não ser fácil, diante da página em branco, mesmo nos dias de isolamento no quarto fechado. O metapoema de Drummond dialoga com o também metapoema “Escova”, de Manoel de Barros, já que nos dizeres de Samira Chalhoub (1997), a intertextualidade é uma forma de explicitação do fazer poético.

É importante destacar que o poema mostra a necessidade do leitor participar desta escavação, desta busca por estes termos incrustados na mente do criador. A co-participação do leitor no trabalho de escovação/escavação é indispensável, uma vez que aponta para a leitura como processo de desnudamento, de descoberta. É assim que Manoel de Barros se confirma como

³ Penetra surdamente no reino das palavras. / Lá estão os poemas que esperam ser escritos. / Estão paralisados, mas não há desespero, / há calma e frescura na superfície intata. / Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário. (www.releituras.com/carlosdrummonddeandrade)

arqueólogo do futuro: plasmando por uma escrita indelével e perene que se reconstruirá a cada poema.

No verso final, retomando a análise da palavra “entresonhado” que pode significar entre outras coisas estar entre dois mundos, o eu-lírico opta por não contrariar a “turma”, que achava que eles “não batiam bem”. É aí que o eu-lírico, apresenta-nos como finalização do poema um chiste: “Então eu joguei a escova fora”. Notamos que o chiste está justamente no despropósito: livrou-se objeto de busca pelas palavras, mas não se livrou das palavras, pois estas não cedem às convenções impostas pela sociedade. As palavras na poesia barreana juntamente com a auto-reflexão exploram o espaço racionalizado das palavras em seu percurso de rastreamento da realidade do chão. E ainda faz reflexões sobre a posição do poeta-arqueólogo e seu papel diante da estrutura da obra.

Como se vê, a convencionalidade das coisas não é objeto de poesia para Manoel de Barros. O autor recorre à desordem para a criação de termos desnudos do que se tem como termos dicionarizados e utilizados recorrentemente. Por isso, podemos dizer que Barros exerce com as palavras uma inversão de valores e lhes atribui características jamais pensadas para tais.

No poema “Desobjeto”⁴ temos a evidenciação desta nossa fala:

O menino que era esquerdo viu no meio do quintal um pente.
O pente estava próximo de não ser mais pente. Estaria mais perto
de ser folha dentada. Dentada um tanto que já havia incluído
no chão que nem uma pedra um caramujo um sapo. Era alguma
coisa
nova o pente. O chão teria comido logo um pouco de seus dentes.
Camadas de areia e formigas roeram seu organismo. Se é que um
pente
tem organismo.
O fato é que o pente estava sem costela. Não se poderia mais
dizer se
aquela coisa fora um pente ou um leque. As cores a chifre de que
fora

⁴ In Memórias Inventadas: **A infância**: 2 ed. São Paulo: Planeta, 2007

feito o pente deram lugar a um esverdeado a musgo. Acho que os bichos do lugar mijaram muito naquele desobjeto. O fato é que o pente perdera a sua personalidade. Estava encostado às raízes de uma árvore e não servia mais nem para pentear macaco. O menino que era esquerdo e tinha cacoete pra poeta, justamente ele enxergara o pente naquele estado terminal. E o menino deu para imaginar que o pente, naquele estado, já estaria incorporado à natureza como um rio, um osso, um lagarto. Eu acho que as árvores colaboravam na solidão daquele pente.

Nos três primeiros versos, temos a comunhão do objeto pente com a natureza: “o menino que era esquerdo viu no meio do quintal um pente”. Aos poucos, o objeto pente deixa de ser pente e passa a se amalgamar e a representar a natureza como um todo. Ou seja, o pente se torna um organismo em comunhão com os outros organismos naturais.

É recorrente no poema a linguagem que pode ser comparada à linguagem infantil pela utilização, mais de uma vez, da repetição de palavras e da omissão de vírgulas para cadenciar a fala de forma rápida como a fala descompassada das crianças.

A linguagem figurada no 8º verso diz dos dentes do pente que caíram e agora sobrara apenas o cabo representando seu organismo que não se podia mais identificar devido à comunhão com a totalidade. O pente convencionalmente não existia mais, havia se incorporado e deixado de ser o que comumente era um pente. Isso ocorre pela imagem produzida, evocada pela imaginação, que passa ao vocábulo pente um valor psicológico: as imagens são produtos imaginários. Isso transmite à palavra a pluralidade de significados sem quebrar a unidade sintática da frase ou do composto de frases.

O pente aos poucos vai se impregnando do sentido desejado/ renovado. Há a flexibilidade da palavra enquanto ser vivente a fim de provocar descontinuidade e pluralidade de sensações. O pente agora é um ser da natureza vivo e em constante modificação. Tudo isso graças ao poder arbitrário do signo de se tornar índice e operar imagetivamente com a linguagem.

A intertextualidade mais uma vez marca o metapoema ao despertar a lembrança do “guache” de Drummond, do poema Sete Faces. Neste poema o menino que nascera torto tinha suscetibilidade para a subtração da linguagem ao lugar comum. Assim, ao fazer alusão a um menino que era esquerdo, delineia um menino que instaura um ato reflexivo no qual a palavra retorna à fonte original. A linguagem torna-se fonte reveladora das coisas que se fazem seres através de sua nomeação. A poesia torna-se, então, o veículo que permite o acesso ao absoluto a partir da palavra para recuperar a linguagem perdida.

Dessa forma, numa leitura ontológica, poderíamos dizer que o fato de o menino ser esquerdo dava a ele a visão desordenada do mundo. No poema ele exerce o poder de visualizar coisas inusitadas por ser esquerdo e porque tinha o cacoete de poeta. Esta seria uma boa definição para o termo poeta, segundo Manoel de Barros, já que este entende o poeta como um visionário e, a partir disso, diz que para ser poeta é necessário ser diferente: “esquerdo” ou “torto”, por exemplo.

O lugar da poesia é mais uma vez colocado à prova. A aparição de um objeto alheio à realidade do quintal, que passa a incorporar aquela realidade como se fosse afeito a ela. É este o lugar de criação do menino-poeta. É neste lugar de criação que os seres inerentes àquela realidade passam a incorporar o ser diferente (pente) à realidade deles.

Voltando ao poema “Escova”, o eu- lírico tem a necessidade de dar ao pente novas significações, exercer com ele também o ofício realizado pelos arqueólogos. A lógica da poesia dá abertura para que aquele ser agora seja restolho como os entes do quintal e este pente passa, a partir do processo de criação da palavra, a ser árvore, animal, cisco ou que o poeta desejar. O poeta-menino brinca/elabora com os seres mínimos e faz do quintal de casa a sua folha de seleção para o que irá utilizar como bem de poesia. Esta seleção chega pronta para o leitor, mas, em “Desobjeto”, todo o processo de criação é narrado a partir deste pente que miticamente transformado em estado de rio, osso ou lagarto

explicita a palavra e seus “deslimites”: sem amarras, liberta, recortando a realidade e colocando o homem entre as coisas e o universo.

A conexão intertextual entre o poema “Desobjeto” e o poema “Escova” é visualizada, ainda, quando o eu- lírico de ambos lança a questão de que o pente transforma-se em osso no poema “Desobjeto”: “E o menino deu para imaginar que o pente, naquele estado, já estaria incorporado à natureza como um rio, um osso, um lagarto”. Logo, observa-se o diálogo com o último verso do poema de abertura “Escova”, jogada fora pelo menino que não mais escovava palavras. Seria o pente a escova descartada pelo menino-poeta?

Temos a chave para esta questão nos dados do próprio poema “Desobjeto”. Primeiro, pelo fato do pente ter aparência de pente, mas não dar clareza de sê-lo; segundo, por ser pó, ter perdido sua personalidade e agora parecer-se com qualquer coisa desprezível do quintal; e, terceiro, por estabelecer com as coisas do chão a mesma relação que a escova estabelecia com os arqueólogos e poetas: elemento de valorização das coisas ínfimas transformadas em bem de poesia.

Agora palavra pente poderá ser corrompida, pois esta não mais possui as características convencionais e, num interessante lance de inversão poética, passa suas características aos demais elementos orgânicos: “O chão teria comido logo um pouco de seus dentes. Camadas de areia e formigas roeram seu organismo”. Nesta inversão, há um chiste elaborado com maestria, pois pente tem dente e são os dentes que – não do pente, mas dos animais – roem as coisas. Aqui, são as palavras que graciosamente roem o significado das coisas e, materialmente, desenham, na disposição gráfica do poema impresso na página, a figura de um pente com seus dentes corrompidos formada a partir da irregularidade métrica dos versos. A palavra roída manifestará a consciência criadora e a visão que o poeta tem do mundo. Logo, o processo metalingüístico está na descrição minuciosa de como o objeto chegou ao ponto de desobjeto e de como agora é o motivo/matéria de poesia. A integração de algo comum com os entes da natureza funda o fazer poético. E o linguajar apresenta marcas

particulares – variações de acordo com a diversidade que constitui o poema de Manoel de Barros.

As imagens configuradas no poema “Desobjeto” são, portanto, provas de uma estética viva e em contato pulsante com seu espaço. A captação dos sentidos é realizada pelas vias da linguagem que, em Manoel de Barros, é a expressão da própria existência humana. Através da linguagem em tom metapoético atingimos o valor subjetivo de cada verso transformado em “Desobjeto”.

Com relação ao chiste, este aparece arraigado nos despropósitos atribuídos ao pente: o pente destituído de função, deixando de ser pente não serve “nem para pentear macaco”. Nele, encontramos o sentido espirituoso da retomada de um dito popular (vá pentear macaco!) que caracteriza a formação chistosa neste verso. O argumento chistoso, aqui, não possui como razão o convencimento, mas sim, levar o leitor ao lampejo do riso.

Riso e lampejos chistosos podem ser também encontrados no poema “Brincadeiras”⁵, no qual fica evidente mais uma vez o prazer encontrado no trabalho com as palavras. Nele, assim como em “Escova” e “Desobjeto”, a instabilidade semântica caracteriza-se pelo artesanato da palavra e pela busca de novas dimensões lingüísticas:

No quintal a gente gostava de brincar com palavras
Mais do que bicicleta
Principalmente porque ninguém possuía bicicleta.
A gente brincava de palavras descomparadas. Tipo assim:
O céu tem três letras
O sol tem três letras
O inseto é maior.
O que parecia um despropósito
Para nós não era despropósito.
Porque o inseto tem seis letras e o sol só tem três
Logo o inseto é maior. (Aqui entrava a lógica?)
Meu irmão que era estudado falou quê lógica quê nada

⁵ In Memórias Inventadas: **A infância**: 2ed. São Paulo: Planeta, 2007

Isso é um sofisma. A gente boiou no sofisma.
Ele disse que sofisma é risco n'água. Entendemos tudo.
Depois Cipriano falou:
Mais alto do que eu só Deus e os passarinhos.
A dúvida era saber se Deus também avoava
Ou se Ele está em toda parte como a mãe ensinava.
Cipriano era um indiozinho guató que aparecia no
Quintal, nosso amigo. Ele obedecia a desordem.
Nisso apareceu meu avô.
Ele estava diferente e até jovial.
Contou-nos que tinha trocado o Ocaso dele por duas andorinhas.
A gente ficou admirado daquela troca.
Mas não chegamos a ver andorinhas.
Outro dia a gente destampamos a cabeça de Cipriano.
Lá dentro só tinha árvore árvore árvore
Nenhuma idéia sequer.
Falaram que tinha predominâncias vegetais do que platônicas.
Isso era.

O poema "Brincadeiras" revela toda a simplicidade e o resgate do que é concreto em meio à busca pelo estágio primeiro das coisas, a partir do contato com a brincadeira de criança, mais uma vez no quintal de casa. É interessante notar também que o fato de não ter "bicicleta" o coloca mais perto ainda do chão e das coisas do chão, e o fato de todos os versos serem iniciados com letras maiúsculas representam o contínuo recomeçar de algo.

Assim, a princípio, tem-se a apresentação de uma verdade imediata, ou lógica poética, quando se apresenta a composição das palavras *sol*, *céu* e *inseto*. Isso só é possível, porque estamos no mundo da poesia. Numa leitura ainda imatura, interpretaríamos a questão como sendo elementar, já que no poema a palavra inseto é caracterizada como maior pelo fato de ter mais letras. Porém, o que temos aqui é a valorização do ínfimo – marca de sua poesia.

Ao trabalhar com coisas simples do cotidiano e atribuir a estas coisas *status* superiores, o poeta leva o criar poético para o mundo onde tudo será possível: o seu quintal. A imagem do quintal se torna cada vez mais importante na obra, uma vez que indica o que se esconde por detrás do olhar visitante: o quintal é aqui o lugar secreto do brincar/poetar onde tudo é possível, por isso inscreve-se como

lugar da brincadeira, mas a brincadeira ocorrerá com as palavras que assumirão o caráter de experimento poético.

O caráter metalingüístico se apresenta com a explicação que se efetua em torno da brincadeira com as palavras e na reflexão sobre a lógica da poesia, afeita à lógica infantil e resgatada pelo poeta em processo de criação: “no quintal a gente gostava de brincar com palavras mais do que bicicleta”, “A gente brincava de palavras descomparadas”. Essas palavras “descomparadas” podem ser entendidas como palavras virgens que recuperam a relação original do homem com a natureza, colocando, no mesmo espaço, o arcaico (sofisma) e as imagens insólitas a fim de propor uma reflexão acerca da poesia.

Podemos dizer também que o poema põe em evidência a retórica ao nos apresentar o vocábulo como sofisma⁶, o que causa estranhamento num poema com características infantis. Mas, a estranheza é quebrada quando o eu-lírico apresenta sua definição de sofisma: “Ele disse que sofisma é risco n’água. Entendemos tudo”, ou seja, trata-se da lógica possível do ilógico, do manifestamente impossível.

Destituído da lógica tradicional, o rompimento com a estética canônica se dá de antemão já com a quebra de paradigmas como o verso funcional livre, a tensão de discussão entre os elementos que o constituem, o ritmo cadenciado que nos envolve numa perspectiva tensional entre o valor da poesia e o não valor dos motivos que o poeta evoca para fazer poemas.

O poema não obedece a uma lógica linear assim como às vezes ocorre na própria oralidade (o uso da expressão “tipo assim” dá ao poema a proximidade com o linguajar de crianças/adolescentes e torna-o ainda mais informal). A brincadeira inicia com as palavras *céu*, *sol* e *inseto* e, nestes versos, que vão do 1º ao 11º, as palavras refletem sobre si mesmas e sobre sua relação com o

⁶ Sofisma de modo aproximado é o enunciado falso que parece verdadeiro numa compreensão superficial. Tradicionalmente, nem todo enunciado que parece verdadeiro é considerado sofisma. O tipo de semelhança que determina o sofisma geralmente é a relacionada com a forma lógica do enunciado. Também é comum considerar como sofisma aqueles enunciados aparentemente verdadeiros, em função de induções malfeitas, provavelmente devido à contigüidade que sempre existiu entre lógica e epistemologia na história do pensamento. In enciclopédia Barsa, 2004 p.322.

mundo convencional. É por meio da manipulação destas palavras que o poeta instaura a fragmentação do universo.

Em seguida, a brincadeira é saber se Deus “avoava” como os passarinhos. Nesta passagem, a lógica poética se faz presente, pois em poesia tudo é possível e, se Deus vive no céu, nada mais provável do que ter asas para voar até lá. Assim, como o poeta tem o dom supremo de fazer poemas tem, também, a capacidade de recortar a realidade e destruir os significados institucionalizados.

Outra brincadeira do pensamento é entender a troca nada convencional do avô: “Trocar o Ocaso por duas andorinhas”. O discurso com forte carga emotiva atribui à morte do avô, a geração mais velha, uma relação mítica com a natureza, pois ele possui o poder de incorporar-se aos entes naturais e realizar com eles uma integração. Assim, o avô passa de membro da família a material de poesia e apresenta-se distinto do cotidiano e jovial porque cultiva a inútil poesia.

Vemos que atrelar metalinguagem e chiste na poesia de Barros é plenamente possível já que o poeta utiliza tais recursos para a criação dessa linguagem poética que sempre incorpora a coisa re-significada e não o seu real significado. Isso pode ser visualizado na chegada do avô: “Nisso apareceu meu avô (...) contou-nos que tinha trocado o Ocaso dele por duas andorinhas. A gente ficou admirado”. O despropósito de realizar barganhas com os seres da natureza pode ser lido como um efeito chistoso, pois o avô personifica o ocaso dando ao mesmo função de coisa e este agora pode exercê-la como tal. A metalinguagem e o chiste entrecruzam-se na linguagem do verso de tal modo que a palavra torna-se o centro e o objeto do poema como um todo

Outro momento onde ocorre o chiste está em “outro dia a gente destampamos a cabeça de Cipriano (...) lá dentro só tinha árvore árvore árvore”. Nota-se o uso de expressões “linguajeiras” da fala infantil na construção desta imagem insólita. Trazendo estes versos para a linha intertextual, temos o dito de espírito implícito “sua cabeça só tem folhas”, ou o mais usual “cabeça de vento”, expressões que assumem o papel de despropósito para falar sobre a cabeça sem pensamentos do índio guató Cipriano. Outra análise possível seria de que, por ser

índio, Cipriano estaria mais próximo da natureza ou seria a própria natureza incorporada ao seu personagem, sendo assim, impossível de desvencilhá-lo da mesma. Entretanto, para nossa visada metalingüística, não seria mais provável que a cabeça do indiozinho é, assim como a cabeça do menino-poeta, povoada de palavras: “árvore árvore árvore”.

Nesse sentido, esta opção do autor pela exposição do ato criador é fazer valer sua experiência em torno do código, entendida aqui como avaliação de algo que se projetou. Neste poema são as palavras a matéria da poesia. Embora a abordagem da dimensão de cada palavra seja irrelevante para a poesia de grandes literatos, Manoel de Barros coloca em evidência um poema pensante a partir de palavras comuns como *sol*, *céu*, *inseto*, *árvore* e levanta uma discussão filosófica a respeito do tema.

Nas palavras de Paz (1972, p. 45), “as imagens poéticas têm sua própria lógica e ninguém se escandaliza de que o poeta diga que água é cristal...”. A construção de conexões entre objetos ou seres que não possuem conexão alguma atribui ao poema inventividade e primazia sobre o trabalho que tem como elemento primordial a palavra.

As palavras assumem-se como metáforas sonoras, plásticas: “mais alto do que eu só Deus e os passarinhos”. A ambigüidade com que o poeta reveste o signo instiga e provoca inúmeras tentativas de apreensão de sua essência. Neste verso, por exemplo, usando da faceta da desierarquização o eu-lírico encontra-se num nível inferior e equipara o ser ontológico Deus aos passarinhos: Deus exerceria as mesmas funções que os passarinhos neste mundo criado.

Dessa forma, nesta legião de seres menores e “desimportantes” que constituem a liberdade total da poesia de Manoel de Barros, o poema Brincadeiras apresenta-nos a simplicidade, o que, paradoxalmente, torna-o complexo. Isso porque a simplicidade apresentada neste poema problematiza sobre o que é essencial para a poesia, ou seja, sobre o trabalho com as palavras.

Na poesia de Barros, o ensinamento é sobre como se faz poesia a partir do que se tem, ou seja, tem-se que partir do chão para encontrar a essencialidade

das coisas, dos entes da natureza (como o indiozinho guató): “o campo da experiência espiritual é a linguagem. O verbo é o duplo do cosmos” (PAZ, 2006, p. 28).

Temos aqui o que seria a revelação do duplo ser do qual fala Paz (1982, p. 137): “a poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso confina com magia, religião e outras tentativas para transformar o homem e fazer deste ou daquele, esse ou outro, ou ele mesmo”. Acrescentamos a isso a visão de Bachelard (2006, p. 48) sobre esta experimentação com as palavras:

o quarto do poeta está repleto de palavras que circulam na sombra. Por vezes as palavras tentam estabelecer, de uma coisa a outra, sinonímias oníricas. Mas para um sonhador de palavras, existem fantasmalizações pela linguagem. Para ir a essas profundezas oníricas, é necessário deixar às palavras o tempo de sonhar. Somos levados a libertar-nos da teleologia da frase.

Esta fala de Bachelard exemplifica claramente a poesia do poeta Manoel de Barros em relação à lírica desconcertante. No poema, a “desinvenção” é utilizada a fim de alcançar o desejo do sonhador de letras que faz seu teste com as palavras: modificações e transformações até a palavra perder a convencionalidade e se impregnar do sentido desejado/renovado.

Assim, a imagem produzida, evocada pela imaginação, passa ao vocábulo um valor psicológico: as imagens são produtos imaginários. O que transmite à palavra a pluralidade de significados sem quebrar a unidade sintática da frase ou do composto de frases. O poema adquire musicalidade própria, pois é regido pelo poder da palavra, e esta música, como Mallarmé demonstra, é mais vasta que a do verso tradicional ou da prosa.

Como se vê, o poeta conserva-se no seu o sonho, para que a tarefa de escrever seja dominada: “a palavra que reflete sobre si mesma, tem consciência de seu canto” (PAZ, 2006, p. 153). A palavra pensante pode ser definida pela busca da proximidade entre o real a partir das vias da percepção.

3.2 Das Memórias Inventadas n'A segunda infância

Nossas indagações seguem quando nos deparamos com o poema intitulado “Estreante”⁷, que compõe **A Segunda Infância** e trata de um eu- lírico adolescente e em busca de descobertas:

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 lambar cheirar fugir voltar arrodar
Lambar beijar cheirar fugir voltar
Até.
Nobremente. Como os animais.
Isso eu aprendi com minha namorada indiana.
Ela me ensinava com ungüentos⁸.
Passava ungüento passava ungüento passava ungüento.
Dizia que era um ato religioso foder.
E que era preciso adornar os desejos com ungüento.
E passava ungüento e passava ungüento.
Só depois que adornava bem ela queria.
Pregava que fazer amor é uma eucaristia.
Que era comunhão.
E gente comungava o Pão dos Anjos.

⁷In Memórias Inventadas: **A segunda infância**: 2 ed. São Paulo: Planeta, 2008

⁸ In Dicionário Aurélio: Medicamento pouco consistente, de uso externo, pomada.

O poema apresenta-nos já no título a estréia físico-poética que se dá com a iniciação sexual do garoto de quinze anos. Usando da mesma simplicidade peculiar, o eu-lírico faz uma descrição formal do ato, porém a partir de imagens escatológicas. Com estas imagens a cena ganha uma tradução de almas entregues, de sentimentos e paixões humanas.

O lugar engendrado é peculiarmente um lugar inóspito, uma imersão em culturas diferenciadas. Diferenciadas porque, se o tomarmos biograficamente, vê-se que o autor deixa o ambiente pantaneiro e vai viver experiências em outras localidades no Rio de Janeiro, mas muito mais porque o eu- lírico entra em contato com pessoas diferentes como a namorada indiana. Assim, em “Estreante”, a troca de culturas entre o menino “ingênuo” e a experiente indiana forma o alicerce estruturador do poema que somado aos demais poemas desta segunda infância mostra as inserções cíclicas do poeta em suas memórias, como comprovam os verbos no pretérito imperfeito.

O menino - por descobrir instintivamente “o caminho poético do entregar-se” - e a indiana - que colabora neste descobrimento imputando sensibilidade e praticidade ao ato sexual - configuram o plano secundário para a construção da imagem que inscreve e inventa subjetividades. Não são as memórias de Manoel de Barros e, sim, a vivência pessoal dos entes explicitados no poema. A eficácia da palavra apóia-se na autoridade do orador e na imagética memorial compondo um diálogo que se dá entre o já dito reestruturado.

O eu- lírico traz para o espaço do poema o movimento análogo ao dos animais, “usar o desorgulho dos animais”, emanando do universo criado uma eterna convulsão de ânimos: “Passava ungüento passava ungüento passava ungüento”. Aqui se ouve o galopar frenético das palavras que contraria preceitos religiosos por comparar-se a um cavalo, retirando do discurso qualquer sombra de ordem e ficando, portanto, no nível da desordem e do ínfimo.

Outro artifício é o uso de palavras chulas que no poema aparecem como se fossem qualquer outra, dado o engendramento poético a que é submetida a

palavra. O verbo “foder”, por exemplo, que possui conotação pejorativa, aproxima-se da forma como o autor utiliza as coisas simples, de modo que nada poderia ser mais certo do que a palavra “incasta” para falar do ato sexual. Este verbo é o mais próximo do chão e aponta para a coloquialidade da fala de um menino de quinze anos.

A questão metalingüística ocorre justamente na comunhão desses contrários, ou das antíteses implícitas que sugerem a união entre o sagrado e o profano: o solo sagrado da poesia fertilizado pelo excremento das palavras chulas e cotidianas. Ou ainda, quando o eu- lírico, no chamado Pão dos Anjos, evoca intertextualmente no último verso uma sutil passagem bíblica do Salmo 77 versículo 25 que fala do pão que traz prazeres e o dom da vida. Sendo assim, ao pão alimento terreno soma-se a divindade dos anjos.

Este resgate da forma mística, transmutada pelas palavras, mostra o percurso das coisas ínfimas chegando ao ápice de sublime, e, assim, remete à idéia de que o ato sexual é realmente a emanção de vida. É o dom doado ao poeta para extrair o belo das situações mais improváveis. Esta passagem lembra ainda as palavras de Proust (1985, p. 34) que, quando comparava o poema ao pão e a profissão de padeiro à profissão de escritor, dizia: “que o pão dos anjos é como se fosse o ato de escrever ou como o do padeiro que produz o pão dos anjos, o pão puro e prazeroso”.

Assim, o que temos no poema “Estreante” é o puro prazer do ato de escrever aqui comparado metaforicamente ao ato sexual, que também tem origens míticas. O poeta, através da linguagem, vai tecendo esse conjunto de relações ligadas ao princípio e transforma o ato de escrever num espetáculo erótico que configura o próprio texto. Ou seja, passar ungüentos pode ser interpretado como o amaciar das palavras, retomando a idéia do poema “Escova”, de escovar as palavras. Neste caso, o ungüento metaforiza a preparação das palavras para a criação do poema e o estado de êxtase poderia ser lido como a entrega dos corpos e o nascimento propriamente dito da significação do poema. Os verbos de ação em “Precisa morder lambar cheirar fugir voltar”, como num

texto prescritivo, dão as coordenadas da preparação destas palavras para a realização do ato final: a construção do poema.

A situação de chiste se dá no último verso, ao trazer em tom de comicidade um dito da Igreja e inscrevê-lo intertextualmente para inaugurar uma expressão nova que traduza o momento de enlace corpóreo – entre os corpos e o *corpus* de palavras. Nesse amálgama descortinado, o universo da descoberta explora o termo exato, como figura de presença, utilizando a repetição e consolidando o ato de passar “ungüentos” para compor seu mundo de sentidos e deixar armada sua cenografia de sensações.

Podemos atribuir o efeito chistoso ainda, às ambigüidades provocadas no léxico a partir da apreensão de uma leitura que se quer outra, ou seja, as palavras são sugestivas e produzem uma escuta ambígua: rua do catete (cacete), me abatia (me batia), dava pancas (dava pacas), ungüento (agüento). Palavras que remontam à liberdade cotidiana do ato sexual e da explicitação do fazer poético ao deixar que, ao esfregarem-se uma na outra, se confundam seus sentidos.

No poema “Lacraia”⁹, a simplicidade mais uma vez é a marca principal. Aqui as crianças brincam harmonicamente com este inseto traiçoeiro. A lacraia serve de utensílio de brincar e é transformada em trem, dada a disposição do seu corpo feita aos pedaços/gomos/vagões:

Um trem de ferro com vinte vagões quando descarrila,
Ele sozinho não se recompõe. A cabeça do trem ou seja
A máquina, sendo de ferro não age. Ela fica no lugar.
Porque a máquina é uma geringonça fabricada pelo homem. E não
tem ser. Não tem destinação de Deus. Ela não tem alma. É
máquina. Mas isso não acontece com a lacraia. Eu tive na infância
uma experiência que comprova o que falo. Em criança a lacraia
sempre me pareceu um trem. A lacraia parece que puxava vagões.
E todos os vagões da lacraia se mexiam como vagões de trem. E
ondulavam e faziam curvas como os vagões de trem. Um dia a
gente teve a má idéia de descarrilar a lacraia. E fizemos essa
malvadeza. Essa peraltagem.

⁹ In Memórias Inventadas: **A segunda infância**: 2 ed. São Paulo: Planeta, 2008

Cortamos todos os gomos da lacraia e os deixamos no terreiro. Os gomos separados como os vagões da máquina. E os gomos da lacraia começaram a se mexer. O que é a natureza! Eu não estava preparado para assistir aquela coisa estranha. Os gomos da lacraia começaram a se mexer e se encostar um no outro para se emendarem. A gente, nós, os meninos, não estávamos preparados para assistir àquela coisa estranha. Pois a lacraia estava se recompondo. Um gomo da lacraia procurava o seu parceiro parece que pelo cheiro. A gente como que reconhecia a força de Deus. A cabeça da lacraia estava na frente e esperava os outros vagões se emendarem.

Depois, bem mais tarde eu escrevi este verso: com pedaços de mim eu monto um ser atônito. Agora me indago se esse verso não veio da peraltagem do menino. Agora quem está atônito sou eu.

A imagem da lacraia neste poema concorre para a materialização da própria construção poética. Assim, o organismo lacraia se configura como elemento oposto ao trem, máquina criada pelo homem cuja forma linear não tem nada de novo a acrescentar, ao contrário, da seqüência exata desses vagões depende o bom funcionamento da máquina. Já a lacraia, inseto rasteiro criado por Deus ou organismo natural (as duas interpretações possíveis no poema), possui “vagões” semelhantes aos do trem, com a diferença de que, desordenada e originalmente, ela pode se recompor.

Notamos que essas idéias contidas em lacraia e trem podem explicitar as características relativas à linguagem. No uso da linguagem utilitária, nos escritos cotidianos, temos a configuração do texto como trem, pois não lhe interessa subverter, atrair, daí sua linearidade e seqüencialidade necessárias. Já com relação à poesia, poderíamos dizer que os gomos da lacraia seriam as palavras/imagens que compõem o poema. Assim, as palavras, pelo estado de condensação e de totalidade em que se encontram no poema, podem ser cortadas, desfeitas, em termos de seqüencialidade, mas, pelo poder da poesia, os pedaços se juntam novamente dando origem a novos sentidos e, muitas vezes, a outros poemas. E isso não finda, porque a cada nova junção é um ser novo que se cria, é um novo sentido que se molda. A experiência obtida a cada vez que a

lacraia se recompuser será a memória do próprio poema constantemente se refazendo.

Lacraia é também um poema sobre descobertas. O menino que quer exterminar aquela vida é surpreendido pelo poder de recomposição do inseto. O efeito frase a frase, vagão a vagão, confere ao leitor e ao menino participarem desta composição cubista em que os blocos semânticos permitem vários planos de leitura, onde a única lógica existente é a lógica poética.

Pela sensibilidade perceptiva, Barros, no poema “Lacraia”, libera uma expressão cheia de plasticidade e com isso o poema vai ganhando formas. O poema traz em si o grito de um inseto (a lacraia) por um mundo nunca revelado, visto de baixo. Ou o grito do poeta ao criar um poema rico de coisas fúteis e que se torna um organismo vivo e pulsante graças à força que possui a linguagem.

As metáforas são assumidamente imagéticas: cabeça do trem comparada à cabeça da lacraia: a primeira comandada pelo homem nada pode fazer por se tratar de um ser racional e, por isso, alheio à natureza. Já cabeça da lacraia sugere apenas mais uma parte do corpo do inseto que comanda por magnetismo toda a junção de seus componentes. Por isso a lacraia se reveste de superioridade: por ser um ente instintivo e totalmente imantado à natureza.

A cabeça da lacraia, portanto, seria a cabeça do poeta, pois esta seleciona o que é matéria de poesia e vai juntando os pedaços até formular seu poema. Com esta cabeça de lacraia o poeta passa a vivenciar a vida de inseto, pequeno gigante “atônito” com o poder que possui a criação poética.

Por fim ele não sabe mais se é poeta ou se é lacraia:

Depois, bem mais tarde eu escrevi este verso: com pedaços de mim eu monto um ser atônito. Agora me indago se esse verso não veio da peraltagem do menino. Agora quem está atônito sou eu.

Nota-se aqui claramente o valor da experiência: escrever só ocorre no “bem mais tarde” depois de testadas todas as possibilidades. Possibilidades essas de se construir a si mesmo como um ser atônito porque feito de pedaços, pedaços de

memórias trazidas à tona no processo de escritura poética. Possibilidades como a inscrita na palavra “peraltagem” montada a partir de dois pedaços: peralta e traquinagem.

É interessante que sendo formado de gomos esse eu que o poeta menciona é também um gomo/pedaço da palavra Deus? Não é sem propósito tal associação, uma vez que Deus é uma constante no poema e, para o eu- lírico, os seres orgânicos, diferentes da máquina, têm “destinação de Deus”. Sendo Deus o destino, reconhecer-se atonitamente como eu é o ponto de partida para a totalidade refletida *no e pelo* plano divino.

O efeito chistoso culmina na expressão “Agora quem está atônito sou eu”, pois nem mesmo o poeta controla os fatos, já que o poema-lacraia, chamado de “coisa estranha”, ganha pulsação e vida incontável: “Pois a lacraia estava se recompondo. Um gomo da lacraia procurava o seu parceiro parece que pelo cheiro. A gente como que reconhecia a força de Deus”.

Como se vê, a dinâmica de invenção de palavras e de imagens a todo instante leva o poema barreano à proposta de brincadeira infantil. Podemos vivenciar as impossibilidades lógicas no poema “Aventura”¹⁰, cujo título explica a brincadeira de aventurar-se e buscar novas descobertas e situações a partir de algo simples:

Achamos na beira do rio um sapo seco, e um pote
O pote estava de barriga aberta ao sol. (Depois
Eu falo do sapo.) Nas enchentes nem quase que não
entravam as águas para dentro do pote. Por forma
que o pote era seco a aberto aos ventos. Os bons
ventos da tarde que entravam com areia e cisco
pelo ventre aberto do pote. (Demoramos de dois
anos para voltar àquele retiro.) Agora, de volta,
achamos o pote tibi¹¹ de emprenhado. A barriga do pote
fosse agora um canteiro arrumado. Estava bom
de criar. Foi que veio daí um passarinho e cagou
na barriga do pote uma semente de roseira. As
chuvas e os ventos deram à gravidez do pote forças
de parir. E o pote pariu rosas. E esplendorado

¹⁰ In Memórias Inventadas: **A segunda infância**: 2 ed. São Paulo: Planeta, 2008

¹¹ Povo ribeirinho que habitava as margens do rio Solimões no início do século XIX. Conhecidos no Pantanal por criarem artesanalmente objetos de barro às margens do rio. In www.mgs.gov.br

de amor ficou o pote! De amor, de poesia e de rosas.
E havia perto, por acaso, um sapo destripado e seco.
A abertura do ventre do sapo também se enchera
de areia e cisco. Também se fizera ele um canteiro
arrumado. Foi que outro passarinho veio e cuspiu
outra semente de rosa no ventre do sapo. E outra
rosa nasceu na primavera. Foi um dia de glória
para o nosso olhar. As rosas do sapo e do pote
foram abençoadas de borboletas que pousavam nas
roseiras. Houvemos júbilo!

Neste poema, primeiro temos a visualização do sapo seco e do pote tibi na beira do rio. A inventividade do eu – lírico está em elaborar um novo mundo, que se reinventa com a realidade em devir, enquanto brinca com palavras arejando seu acervo lexical e dialoga intertextualmente com o mundo das fábulas, ao criar um poema narrativo que oferece pistas falsas sobre o que realmente podemos descobrir em cada verso.

Em “Aventura”, expõe-se o contexto de Mato Grosso e das enchentes que modificam a vida do homem pantaneiro. Com as mesmas peripécias de criança, Barros trabalha o regional e registra aspectos inerentes ao Pantanal utilizando o bugre para falar de poesia e das raízes históricas de um certo povo “tibi”. As preferências por palavras do vocabulário informal podem reforçar a presença da variante lingüística pantaneira, entretanto, a leitura profunda vai muito além disso.

Aqui se nota a amplificação do tratado com as coisas ínfimas: o “sapo destripado”, por exemplo. O eu- lírico cria situações bizarras acerca do impossível “o pote pariu rosas” que persuadem o leitor e nos remetem a Píndaro, (Olímpicas, I, 43), quando diz: “A graça do discurso espalha por sobre as sedutoras mentiras da fábula uma beleza persuasiva, e então até o incrível se torna digno de fé.”

Novamente, tem-se a proposta do esquema com objetos sem excelência e o uso da poesia para valorizar elementos sem prestígio, como uma forma de sublimação, ou uma catarse que contraria a história linear. Assim, neste poema, o objeto é mostrado como coisa significada – a pura presença do objeto-imagem é mais convincente do que a mera descrição de fatos. Portanto, o uso da analogia

ou da metáfora para dar maior subjetividade ao poema é caminho trilhado para construir o sentido por meio da obscuridade e do cruzamento entre a intelectualidade de se expor o fazer e a simplicidade do que é dito no plano da expressão.

Podemos afirmar, então, que o desequilíbrio da interpretação é condição própria da linguagem neste poema e é o sustentáculo de sua estrutura poética. O pote esquecido na beira do rio pode ser o pote de barro que o povo tibi criava e que, por estar lá há muitos anos esquecido, fazia parte da natureza do local. Este pote assim como o pente incorpora-se à natureza lentamente passando a contê-la e a ser contido por ela.

Neste poema, a poesia sobre poesia apresenta-se ao dessacralizar o mito criador da procriação, discutindo através de imagens inusitadas o pensamento erigido pelo sentido novo das palavras e das imagens que se criam: “as chuvas e os ventos deram a gravidez ao pote...”, ou seja, o pote não é mais um ser esquecido: ele ganha vida e agora dá vida aos novos entes da natureza.

Nesse sentido, é importante pensar que estar vazio é a condição primeira a toda formação de conteúdo. Transportando isso para a poesia que pensa sobre si mesma temos que o pote vazio seria metaforicamente a folha de papel em branco. Este pote é engravidado pelas idéias e palavras que dão forma às flores e aos demais entes da natureza, ou seja, ao ecossistema do poema.

O efeito de chiste é gerado pela comunhão do lírico e do grotesco comungando para uma imagem insólita que dá visualidade e graça ao poema: “o sapo seco que pari rosas”.

Assim, o poema narra a própria construção poética de Manoel de Barros que traduz a força criadora em sua constante luta pelo desequilíbrio das coisas, pois só na desordem ocorrerá a relação de troca que se estabelece no processo de multiplicação entre os seres que são a matéria desta poesia. O poeta trabalha com o sistema cíclico da vida transportado para os seres da natureza. Os seres humanos nascem, crescem se reproduzem e morrem. Como se percebe, na

poesia de Manoel de Barros os argumentos serão baseados num real que passa a ser reinventado.

Partindo do trabalho com o homem, a criança e o andarilho formaram um todo indissociável em sua poesia, bem como a natureza e estes elementos, pois o poeta apreende e arquiteta com estes mesmos elementos porque trabalha com a essência de cada um e se auto - conhece através deles. Este recurso utilizado por Manoel de Barros permite o reportar-se para acontecimentos variáveis numa estrutura estável. Assim, ao uso do considerado normal se alinha em outro eixo – eixo do reinventado.

Manoel de Barros subverte a concepção de linearidade quando diz, por exemplo, que “a barriga do pote fosse agora um canteiro arrumado. Estava bom de criar.” Nesta lógica poética um pote pode gerar flores, por que esse pote é poesia.

3.3 Das Memórias Inventadas n’A terceira infância

No terceiro e último livro da série, temos a finalização de um ciclo. Neste livro o poeta apresentará os componentes de sua poesia e todo o processo de “conclusão” destas memórias que são inventadas.

No poema “Fontes”¹², o eu- lírico descreve o porquê dos eleitos de sua poesia, deixando explícita a complexidade estilística que a configura. Ele funciona como uma epígrafe, pois é o poema de abertura do livro **Memórias Inventadas – A terceira infância**:

Três personagens me ajudaram a compor estas
Memórias. Quero dar ciência delas. Uma, a criança:

¹² In Memórias Inventadas: **A terceira infância**: 2 ed. São Paulo: Planeta, 2009

Dois, os passarinhos; três, os andarilhos. A
Criança me deu semente da palavra. Os passarinhos
Me deram desprendimento das coisas da terra. E os andarilhos, a
paciência da natureza de Deus.
Quero falar primeiro dos andarilhos, do uso em
Primeiro lugar que eles faziam da ignorância.
Sempre eles sabiam tudo sobre o nada. E ainda multiplicavam o
nada por zero - o que lhes dava uma linguagem de chão. Para
nunca saber onde chegavam. E para chegar sempre de surpresa.
Eles não afundavam estradas, mas inventavam caminhos. Essa a
pré-ciência que sempre vi nos andarilhos. Eles me ensinaram a
amar a natureza
Um dia voltam para ela. Aprendi com os passarinhos a liberdade.
Eles dominam o mais leve sem precisar ter motor nas costas. E
são livres para pousar em qualquer tempo nos lírios ou nas pedras
– sem se
Machucarem. E aprendi com eles ser disponível para sonhar. O
outro parceiro de sempre foi a criança que me escreve. Os
pássaros, os andarilhos e a criança em mim são meus
colaboradores destas Memórias Inventadas e doadores de suas
fontes.

No primeiro verso temos a apresentação dos três elementos de sua poesia, ou seja, as várias vozes que a compõem nos são apresentadas: são vozes sociais como dos andarilhos, vozes da criança que já é naturalmente poeta, vozes da natureza que são a própria expressão do mundo que os outros dois elementos latentes referenciam. Mais uma vez, vemos que a linguagem do eu- lírico não tem limite: ele brinca com o código, pois de posse da liberdade de criação ele pode perverter, ironizar e recriar a linguagem. Assim, ele nos apresenta a linguagem em estado de desgaste e a partir dos três elementos principiadores de sua criação, brinca com as possibilidades inventivas que com os três pode moldar.

A descrição destes elementos eleitos e convertidos em poesia dá o tom metalingüístico e chistoso ao poema. O primeiro efeito ocorre pela comparação despropositada dos andarilhos nos versos: “Sempre eles sabiam tudo sobre o nada. E ainda multiplicavam o nada por zero - o que lhes dava uma linguagem de chão”. Os andarilhos possuem o dom de valorização das coisas simples e por isso estão mais próximos de um tempo inaugural. Possuem um olhar diferenciado do mundo ao seu redor, o mundo em constante devir.

Sensações, idéias, alucinações, brincadeiras dão origem aos versos que andarilhos, crianças e passarinhos convertidos em poetas escrevem. Estes sujeitos se ancoram nas palavras e na significação plural que cada imagem insólita traz. Assim, ao dar voz social a estes entes, eles ganham valor e podem, através da linguagem, adquirir novos significados para além das expressões verbais: tratam-se, agora, de seres sociais englobados no discurso.

Assim, ao dar voz social a estes entes, eles ganham valor e podem, através da linguagem, adquirir novos significados para além das expressões verbais: tratam-se, agora, de seres sociais englobados no discurso.

Mesmo com uma linguagem mais formal, o poema “Fontes” não deixa o lirismo em segundo plano. O eu- lírico trabalha com imagens que completam seu êxtase, tudo é possível: suas imagens precisam quebrar o comum para construir poesia. Só assim passarinhos estarão sempre disponíveis para sonhar.

Retomando o título do livro **Memórias Inventadas** no corpo do poema, o poeta aponta para a metalinguagem, pois torna explícita a fonte de sua poesia e faz abertamente um agradecimento aos seus colaboradores, ou seja, as três instâncias existentes dentro do poeta: “pássaros, os andarilhos e a criança em mim são meus colaboradores destas Memórias Inventadas e doadores de suas fontes”.

Lembramos neste fragmento o ideário surrealista e cubista que propunha uma volta à infância, porque para eles só através deste gesto o artista poderia se livrar das imposições das escolas literárias e produzir uma arte sem regras. Isso porque a criança desconstrói a língua e a forma clássica – por seus desenhos não realistas e por sua fala repleta de incongruências. É pela forma fragmentária de ver o mundo da criança que Manoel de Barros irá se aproximar dela.

O andarilho, outra instância utilizada pelo autor, aparece como aquele que tudo sabe, como aquele que possui o dom de não sentir a passagem de tempo e por estar em contato com o mundo da linguagem transformada em lixo. O andarilho tem em seus passos lentos o delírio da coisificação, ou seja, de enxergar a coisa em si. Dessa forma, os andarilhos negam o estatuto simbólico da

língua, assim como o fazem as crianças: para eles as palavras são as coisas. É a coisificação do significante.

A partir da configuração do poema: a disposição dos versos na folha impressa é sempre longa, os versos não se apresentam agrupados em estrofes e são livres, não há rimas e as imagens são cruas e sem ornamentos; tudo isso, enfim, nos lembra a figura do andarilho com seus passos contados. Este andarilho busca a palavra no momento de seu nascimento e perambula à procura da língua do chão ou como diz o estudioso Luis Henrique Barbosa (2006, p. 102), “o andarilho de Manoel de Barros está em busca da lituraterra”.

Com relação aos pássaros, vão falar da natureza como cenário e da natureza do traste. Neste cenário ocorrerá a materialização do significante, da desconstrução da língua e da coisificação do sujeito poético como o andarilho que do chão de letras faz brotar os mais inusitados cenários de poesia. O pássaro pode ser visualizado como a grande possibilidade de vôo e de liberdade da imaginação e criação poética como em: “E aprendi com eles ser disponível para sonhar”.

Retomando o título do poema, temos a idéia de “fonte” aqui conotando algo que jorra do centro da terra, desse chão pisado e repisado que pode ser a página onde o poeta traça seu poema, como no verso: “O outro parceiro de sempre foi a criança que me escreve” (grifos nossos). Como se vê, não é apenas o poeta que escreve o poema, mas o poema que escreve o poeta.

O traço de invenção destas memórias se confirma no poema “Invenção”¹³, que mostra a criação do ser criança a partir da expressão literária:

Inventei um menino levado da breca para me ser
Ele tinha um gosto elevado para chão.
De seu olhar vazava uma nobreza de árvore.
Tinha desapetite para obedecer a arrumação das coisas.
Passarinhos botavam primavera nas suas palavras.

¹³ In Memórias Inventadas: **A terceira infância**: 2 ed. São Paulo: Planeta, 2009

Morava em maneira de pedra na aba de um morro.
O amanhecer fazia glória em seu estar.
Trabalhava sem tréguas como os pardais bicam as tardes.
Aprendeu a dialogar com as águas ainda que não soubesse nem
as letras que uma palavra tem.
Contudo que soletrasse rãs melhor que mim!
Era beato de sapos.
De manhã pegava o regador e ia regar os peixes.
Achava arrulos antigos nas estradas abandonadas. Havia um dom
de traste atravessado nele.
Moscas botavam ovo no seu ornamento de trapo.
As garças pensavam que ele fosse árvore e faziam sobre ele suas
brancas bostas.
Ele não estava nem aí para os estercozinhos brancos.
Porém o menino levado da breca ao fim me falou que ele não fora
inventado por esse cara poeta porque fui eu que inventei ele.

Tomando como partida o título temos a descrição de uma invenção. Não uma invenção de um objeto, mas a invenção de um menino que pudesse esboçar as vontades do autor. Porém, este menino que tem intimidade com a natureza, com os sapos e os peixes ganha vida própria a ponto de dialogar com o poeta.

Entretanto, essa não é uma invenção que nasce do nada, esse menino já existia, ou melhor, sempre existiu no poeta, mas agora é reinventado pelo poeta como material de poesia. Esta alteridade construída no exercício do poetar – “inventei um menino levado da breca para me ser” – torna-se uma figura hiperbólica para chamar a atenção do leitor para o secundário ou miudezas que seguirão. Mas, muito mais do que isso, Barros aponta para a construção de um elemento poético: o eu- lírico, ou seja, o sujeito de onde emerge a voz de sua poesia. Esse eu- lírico criado a partir de subjetividades, ao contrário do poeta, pode realizar tudo dentro da esfera poética. Como se comprova nos versos:

Trabalhava sem tréguas como os pardais bicam as tardes.
Aprendeu a dialogar com as águas ainda que não soubesse nem
as letras que uma palavra tem.
Contudo que soletrasse rãs melhor que mim!
Era beato de sapos.
De manhã pegava o regador e ia regar os peixes.

O poeta introduz o chiste quando traz para o poema elementos estranhos como se fossem conhecidos ou certezas que não são usuais, nem racionais, mas de fundo puramente emotivo como em “ele tinha um gosto elevado para o chão”. A escrita distorcida e a falta de conexão entre os versos dá o aspecto de linguagem de criança, seguido da união de elementos díspares que passam a exercer relações inimagináveis uns com os outros como em “de seu olhar vazava uma nobreza de árvore”. O elemento árvore novamente é incorporado aqui para dizer do espaço natural reinaugurado em benefício de uma disfunção do real: a árvore que simboliza a natureza é elevada ao *status* de nobreza.

Assim, a poesia de Barros articula-se no patamar da brincadeira e da interação recreativa com o leitor. O prazer está em celebrar imagens sonoras e visuais, montar e desmontar o poema como se fosse uma criança que monta e desmonta brinquedos com restos de outros. E desta desarrumação o poeta-menino afirma não ter “desapetite para obedecer a arrumação das coisas”. E não tem, de fato o poeta não está numa ordem entendível. Os fatos são lançados e a infância implícita é discutida como o reduto da espontaneidade, como em “aprendeu a dialogar com as águas ainda que não soubesse nem as letras que uma palavra tem”. E não haveria necessidade de saber, pois a convenção das palavras neste mundo criado não tem valia. A linguagem válida é a linguagem de brincar e isso é uma desordem na escritura.

Uma outra junção de elementos díspares e que evocam o fazer poético está na relação de esterco branco/bosta branca. Poderíamos transpor estas relações para a página em branco onde a palavra germina os sentidos e onde a liberdade é tamanha que se é possível animar a matéria, sem ter a cobrança de explicá-la. O perfil da criança/menino/poeta se personifica perfeitamente no papel revelando a riqueza e as variações das imagens. É um poeta que diante de sua criação debate com ela. O efeito chistoso se dá justamente neste despropósito: o poeta olha para a página que contém seu poema e se vê questionado por ele.

No último poema selecionado, “O menino que ganhou um rio”¹⁴, o verbo é o encaixe de tudo, compondo o quintal poético que vimos tentando delinear desde as primeiras análises:

Minha mãe me deu um rio.
Era um dia de meu aniversário e ela não sabia
O que me presentear.
Fazia tempo que os mascates não passavam
Naquele lugar esquecido.
Se o mascate passasse a minha mãe compraria
Rapadura
Ou bolachinhas para me dar
Mas como não passava o mascate, minha mãe me
Deu um rio
Era o mesmo rio que passava atrás de casa.
Eu estimei o presente mais do que fosse uma
rapadura do mascate.
Meu irmão ficou magoado porque ele gostava
do rio igual aos outros.
A mãe prometeu que no aniversário do meu
irmão
Ela iria dar uma árvore para ele.
Uma que fosse coberta de pássaros.
Eu bem ouvi a promessa que a mãe fizera ao
meu irmão
E achei legal.
Os pássaros ficavam durante o dia nas margens
do meu rio
E de noite eles iriam dormir na árvore
do meu irmão.
Meu irmão me provocava assim: a minha árvore
deu flores lindas em setembro.
E o seu rio não dá flores!
Eu respondia que a árvore dele não dava
piraputanga.
Era verdade, mas o que nos unia demais eram
os banhos nus no rio entre pássaros.
Nesse ponto nossa vida era um afago!

Nota-se que os vocábulos se atraem como na colcha de bilros, formando imagens fragmentadas de um colorido lingüístico que consiste em conciliar uma

¹⁴ In Memórias Inventadas: **A terceira infância**: 2 ed. São Paulo: Planeta, 2009

peça concreta sob o fluxo de outra abstrata: “minha mãe me deu um rio”, “se o mascate passasse a minha mãe compraria rapadura”, “ou bolachinhas para me dar”. O poema eminentemente apresenta um eu- lírico que fala e recorda, ansiando convencer o interlocutor da autenticidade da situação.

Trata-se de um eu- lírico criança que improvisa com o mínimo de suporte, por exemplo a idéia do “rio atrás da casa”. Mais uma vez, junto à imagem de rio se firma outra: a de quintal, pois que ambas estão atrás da casa e só podem ser vistas se convidados a adentrarem nela, como os leitores de Manoel de Barros.

Estes efeitos especiais têm sentido simbólico e reivindicam o faz-de-conta contido nas promessas de uma mãe que poeticamente dá aos seus filhos presentes da natureza, instigando-os à brincadeira de deduzir novas possibilidades para a realidade física das coisas. Mas, que mãe é essa? E com o que de fato ela presenteia seus filhos?

Talvez pudéssemos pensar aqui na mãe-natureza e no dom da poesia. Um dom atribuído àquele que possui a visão de materialização da palavra em imagem, aquele que possui o olhar primeiro, o olhar de coisa a respeito da poesia e de como se faz poesia a partir do material que se tem.

Metalinguisticamente, portanto, o rio não é o rio que passa atrás da casa e sim, a trajetória que se segue até chegar ao poema pronto ou quase pronto, pois no caso de Manoel de Barros os poemas estão sempre sendo reinventados. A árvore é o símbolo do contato com a natureza e esta incorpora o símbolo da criação poética, pois ela também passa por uma transformação desde o seu nascimento com a formação de suas raízes aqui conotando o sentido escondido das palavras, o caule o crescimento do poema e os frutos como conotação deste poema pronto.

O poeta abole a arbitrariedade em benefício das semelhanças entre o menino e o rio que se encontram no ineditismo desta criação. A metalinguagem mostra como se pode ter de tudo por meio do trabalho com a palavra, porque tudo é palavra na poesia e, sendo assim, tudo será possível neste espaço onde não há limites.

É visível ainda neste poema a função metalingüística que dá suporte à intertextualidade frisada por Chalhub (1997). Nele, entretanto, trata-se de uma espécie de intratextualidade, uma vez que o poeta retoma elementos caros à sua poesia. São eles: os pássaros, as árvores, o rio que estão em constante diálogo com os outros poemas de sua obra.

Marcada pela utilização de sintaxes tortas da linguagem popular pantaneira e da oralidade da contação de histórias, o poeta parece desejar o retorno à poesia oral ao fazer a combinação do jogo entre palavras escritas e oralizadas: “e achei legal”. Talvez seja justamente por estar preocupado em criar novos ambientes para as palavras, que o poeta invente novos relacionamentos entre elas, instituindo assim o efeito chistoso. Em “o menino que ganhou um rio” as palavras ganham um *status* material, graças ao novo relacionamento gerado entre elas.

O efeito de gracejo elaborado pode ser visualizado nas passagens orais do poema como em “eu estimei o presente mais do que fosse uma rapadura do mascate” e no fato de se ganhar um rio. A incongruência gera uma reflexão logo com o título do poema que provoca toda a inspiração poética, esta imagem surge como uma iluminura que procura sempre o pequeno, o sem importância para retratar o lugar da poesia. Como o rio que tem suas curvas, o eu- lírico é entortado pela paisagem e é graças a essa flexibilidade que pode criar e recriar ilusões.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. (Manoel de Barros)

Como vimos ao longo deste percurso, Manoel de Barros estabelece um contato diferenciando com as palavras. Na elaboração de seus poemas, o autor utiliza amplamente os mecanismos da metalinguagem e do chiste como efeitos para moldar novas relações entre as mesmas palavras, dando-lhes um aspecto que poderia ser descrito como surreal. Isso ocorre porque as imagens criadas se afastam por completo de uma descrição realista.

Nesse sentido, Manoel de Barros apresenta uma preocupação desmedida com a linguagem que é o fio condutor que perpassa toda a trilogia **Memórias Inventadas**. Os poemas da trilogia nos apresentam uma disposição inventiva um jogo de descobertas e uma sequência narrativa e poética onde o predomínio do ritmo e da imagem são essenciais na construção destes relatos poéticos.

Há, portanto, nesta trilogia uma vontade de recuperar o estado inaugural da palavra que justifica as palavras de Barbosa (2006, p. 31):

Muitos colocam Manoel de Barros ao lado de Guimarães Rosa, por acreditar que em ambos existe uma coincidência temática, a utilização da linguagem popular e uma tentativa de recriar a linguagem.

Porém, Manoel de Barros apresenta um universo novo ao mostrar pelos olhos sem contaminação da criança, um universo simples, mas de uma poesia extremamente inovadora. Ele escreve poesia de uma maneira onde os personagens falam de dentro da página, ou seja, existe um diálogo entre os seres que habitam seus “mundos” e o próprio poeta. É a existência clara de um leitor

que parece estar implícito nestes versos relatados. E isso os diferencia, já que, a partir dos mesmos restos, Barros recria a cada poema uma leitura nova de mundo. Os usuais ciscos, rãs, sapos, escova, pente, passarinhos, árvores, insetos, andarilhos, menino e o próprio homem fazem parte de uma constante evolução poética, mas sempre como os mesmos objetos de poesia.

Como pudemos ver ao longo desse estudo, nos seus poemas a utilização de imagens inusitadas promulga a metáfora e a metalinguagem como sendo a marca de sua poesia transgressora. A imagem reconstruída e/ou reorganizada é o grande trunfo deste poeta que mutila a sintaxe a serviço de uma poesia que possui as características da poesia surgida com a modernidade. A imagem da natureza é incorporada organicamente ao poema e utilizada como matéria desta poesia.

A palavra arquitetada pelo poeta mostra-nos como ele se relaciona com o mundo que vê. É em seu mundo inventado. Por isso, Manoel de Barros eleva ao máximo o significado possível da poesia e utiliza o chiste, como apresentamos, para propor no poema acepções conhecidas e renovadas enredadas pela pregação do culto ao simples.

Nos livros que compõem a trilogia **Memórias Inventadas** pudemos observar o caráter processual de sua criação. No primeiro livro, “A infância”, temos a explicitação de como tudo começou, como o eu- lírico tomou gosto pela arte de poetar. Ao observar homens escovando ossos (arqueólogos), resolveu tomar para si o ato de escovar palavras e a partir daí começou a escová-las e recriá-las. Neste primeiro livro a trajetória de expor como tudo se inicia, de como o fazer poético é engendrado, é comum a todos os poemas, porém fica ainda mais claro nestes que escolhemos. Tudo se inicia com um objeto do mundo do chão e de como ocorre a transformação deste objeto reles na própria poesia, como em “Desobjeto”, no qual o pente corroído é modelo de como um objeto perde suas características ao bem de se tornar matéria poética. Em “Brincadeiras”, o ato de brincar com as palavras é retomado mais uma vez a partir da quebra que o poeta exerce com as convenções, estabelecendo para as mesmas palavras

motivos de poesia. Em **Memórias Inventadas – A infância**, temos, portanto, o início da descrição do processo poético apresentado através das coisas que são a matéria que comporão a poesia barreana.

Já no segundo livro, **Memórias Inventadas - A Segunda Infância**, observamos junto à descrição da matéria de poesia, a presença de enredos da vida inventada do eu-lírico que por vezes se confunde com a vida do poeta (embora essa comparação não tenha sido a proposta deste trabalho) e dos momentos que marcaram sua trajetória, na busca por uma poesia que clama pela revelação. De modo que o fazer poético é, mais uma vez, o grande tema. Por isso, assim como em **A infância**, o poema de abertura também apresenta o início do fazer poético que, em “Estreante”, é metaforizado pela iniciação sexual do eu-lírico. Esta forma de preparação é repetida no poema “Lacraia” que incita o leitor a pensar os gomos deste inseto como sendo as partes composicionais de um poema. Ela, a lacraia, é “descomparada” aos vagões de um trem, que seria a linguagem utilitária, linear e retórica, por isso sem força na poesia que, por si só, não segue em trilhos. Já a lacraia pela força do magnetismo consegue se quebrar e se recompor, fundando o poema-lacraia que se reestrutura a cada atualização de leitura. É o que ocorre também em “Aventura”, poema que narra a revelação do ato criador a partir da imagem crível de um pote que “pari flores”, o fazer poético vem delineado em toda a preparação fabular deste mesmo pote para ser capaz de gerar um ente da natureza, ou gerar uma matéria de composição de poesia. Isso nos reporta à criação do poema e de como este poeta prepara as palavras para comporem o seu produto final. No poema se revela a importância destes seres miúdos na composição desta poesia da invenção.

No terceiro livro **Memórias Inventadas – A Terceira Infância**, temos uma apresentação de metapoemas que trazem no bojo a criação inventiva, não negando o caráter crítico dos outros dois livros que compõem esta trilogia. No poema de abertura intitulado “Fontes”, o eu-lírico apresenta-nos aqueles que são os eleitos desta poesia da invenção, e nomeia um a um os entes que falam por ele em cada poema. As várias vozes são apresentadas, e podemos dizer que são vozes sociais como a dos andarilhos, matéria latente nos poemas de Manoel de

Barros, pois têm o poder de escutar o que os outros não escutam e possuem uma memória de sensações e de imagens improváveis. A criança-menino, que possui voz e que já é poeta, consegue ouvir as diversas vozes da natureza (passarinhos, rãs, sapos, lesmas, caracóis, ciscos etc.) que já são a própria expressão do mundo que os outros dois elementos latentes referenciam. Notamos que a linguagem do eu- lírico não tem limite, ele brinca com o código, pois de posse da liberdade de criação ele pode perverter, ironizar e recriar a linguagem. O poeta nos apresenta a linguagem em estado de desgaste e a partir dos três elementos principiadores de sua criação, (o andarilho, a criança e a natureza), brinca com as possibilidades inventivas que com os três pode moldar. No poema seguinte, “Invenção”, o eu- lírico inventa um menino que, como já dissemos, também ganhará voz própria dentro do poema. O fazer poético é delineado a partir da composição deste menino que foi criado para exercer os desejos do poeta. O prazer da criação deste menino está em celebrar imagens sonoras e visuais, montar e desmontar o poema como se fosse uma criança que monta e desmonta brinquedos com restos de outros. E, desta desarrumação, os fatos são lançados e a infância implícita é discutida como o reduto da espontaneidade, onde a linguagem válida é a linguagem de brincar e isso é uma desordem na escritura barreana. O último poema escolhido para compor este *corpus* intitulado “o menino que ganhou um rio”, expôs as memórias inventadas de um menino que celebrara seu aniversário ganhando um rio de presente de sua mãe. Aqui o eu- lírico fala e recorda, ansiando convencer o interlocutor da autenticidade da situação como uma criança que improvisa, com o mínimo de suporte, “o rio atrás da casa”. A partir da brincadeira de deduzir formas onde não existem, de não depender de nada além das coisas para se criar poeticamente é que o autor estabelece a criança como eu- lírico que não se limita à realidade física das coisas. Metalinguisticamente, o rio não é o rio que passa atrás da casa e, sim, a trajetória que se segue até chegar ao poema pronto ou quase pronto, pois no caso de Manoel de Barros os poemas estão sempre sendo reinventados.

Assim, os poemas analisados são exemplares dessa estética barreana, porque se apresentam num processo metalingüístico e mostram como o elemento

orgânico, pelas mãos do poeta-criança, fertiliza a folha de papel. Portanto, esta poesia que apresenta ao leitor um mundo sem ornamentos fala de si e mostra a este mesmo leitor a faceta de co-participar destes mundos inventados. O leitor sente verso a verso a densidade de imagens cruas e viscerais, mas que torna a poesia digerível graças à utilização do chiste, como um gracejo que vem quebrar esta densidade filosófica.

Podemos, então, nos reportar a fala de Oswald de Andrade quando este diz que aprendeu com seu filho a fazer poesia, e que aprendeu com ele também a buscar o ser menino, o lugar da criança a partir de brincadeiras e sensações que só as crianças podem esboçar. No caso de Manoel de Barros, o poeta é o próprio menino. Ele inscreve uma criança que existe dentro de si, e esta criança fala com uma linguagem própria, se desvencilhando até do poder que o poeta tem em criá-la. A criança- menino-poeta tem vida pulsante, assim como os trapos, matéria de sua poesia: os andarilhos e a própria natureza. A criança inscrita se equipara ao andarilho e à natureza que são as vozes do poeta encarnadas a partir do poder cabal da palavra.

REFÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Manoel de Barros

BARROS, Manoel. **Memórias Inventadas**: A infância: 2 ed. São Paulo: Planeta, 2007

_____ **Memórias Inventadas**: A segunda infância: 2 ed. São Paulo: Planeta, 2008.

_____ **Memórias Inventadas**: A terceira infância: 1 ed. São Paulo: Planeta, 2008.

Obras sobre Manoel de Barros

AZEVEDO, Lucy Ferreira. **Paixões e identidade cultural em Manoel de Barros**: O Poema como argumento. São Paulo: dissertação de mestrado. PUC-SP, 2006.

BÉDA, W.G. **A construção de si mesmo**: Manoel de Barros e a autobiografia. Assis: Tese de doutorado. UNESP, 2007

RODRIGUES, Ricardo Alexandre. **A poética da desutilidade**: Um passeio pela poesia de Manoel de Barros. Rio de Janeiro: dissertação de mestrado. UFRJ, 2006.

WALDMAN, Berta. **A poesia ao rés do chão**. Gramática Expositiva do Chão – poesia quase toda. 2. ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1992.

Obras teóricas

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

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

BARILLI, Renato. **Retórica**. Lisboa: Editorial Presença, 1979.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix,1993.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e Terra,1997.

CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem e outras metas**.4 ed. São Paulo: Perspectiva,2006

FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. São Paulo, Imago, 1963.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. 2 ed. São Paulo : Duas Cidades, 1991.

GUMBRECH ,Hans Ulrich. **A modernização dos Sentidos**. Ed 34. São Paulo, 1998.)

JAUSS, Hans Robert. **Tradição Literária e consciência atual da modernidade**, in Histórias de Literatura. OLINTO, Heidrun Krieger org., Editora Ática. São Paulo, 1996.

JOLLES, André. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.

PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **O arco e a lira**. São Paulo: Perspectiva, 1986

PEIRCE, C. Sanders. **Semiótica**. Estudos. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

POUND, Ezra. **Abc da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1993

RÖHL, Ruth. **Fundadores da Modernidade**. São Paulo: Ática, 1995.

STALONNI, Yves. **Os gêneros literários**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

STAROBINSKI, Jean. **As palavras sob as palavras**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SUZUKY, Márcio. **O gênio romântico: Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

Obras consultadas

ARISTÓTELES, LONGINO, HORÁCIO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1997.

CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **O arco – íris branco**. São Paulo: Imago, 1977

CARONE, Modesto. **A poética do silêncio**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Cultrix, 1995

COSTA, Ligia Militz da. **A poética de Aristóteles**. São Paulo: Ática, 2006

FABRIS Anna. **Imagem e Conhecimento**. São Paulo: Edusp, 2006

FREITAS, Verlaine. **Adorno e a arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003

GREIMAS, A.J. **Ensaio de semiótica poética**. São Paulo: Cultrix, 1992

JAKOBSON, Roman. **Poética em ação** 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1982.

PERRONE -MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005

SANTAELLA, Lúcia. **Comunicação e pesquisa**. Hacker editores, 2006

SCHLEGEL, Friedrich. **Conversa sobre poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1994

SILVA, Carvalho Domingos. **Uma teoria do poema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989

TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e poética**. São Paulo: Cultrix, 1996

Artigos e suplementos consultados

ACCIOLY, Anna. "Manoel de Barros: O POETA", In *Good Year*, São Paulo, s.e., 1989, pp. 116-117.

ALBUQUERQUE, Lina de. "Um poeta sai da sombra", In *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10/10/87.

ANTENORE, Armando. "Coletânea resgata livro como objeto de arte", In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 23/08/97.

ASSUNÇÃO, Paulinho. "Das artes do Assobio", In *O Estado de Minas*. Minas Gerais, 1/10/83.

_____, Paulinho. "As pré - coisas de Manoel de Barros", In *O Estado de Minas Gerais*. Minas Gerais, 23/01/86.

ARAGÃO, Diana. "Criador de pérolas", In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, julho de 1987.

ARRUDA, Heral do Povoas de. "A metapoesia de Manoel de Barros", In *revista Letras e Artes*, junho de 1990.

AUGUSTO, Sérgio. "As almas da festa", In *revista Leia*, s.e., junho de 1987.

_____, Sérgio. "A 'dupla dinâmica' da poesia carioca lança seus novos livros", In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 02/10/88.

AVELLAR, José Carlos. "Rascunho de Pássaro", In *Última Hora*, 24/08/89.

BARROS, André Luis. " 'O tema de minha poesia sou eu mesmo'", In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24/08/96.

_____, André Luiz. "A noite de gala da literatura", In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07/06/94.

BARROS, Manoel de. "Olhos Parados", In *Jornal*, 08/10/44.

BARROS, Elaine. "Homenagem a um poeta", In *Última Hora*, 21/08/89.

BARBOSA, Frederico. "Poeta elabora a gramática das coisas inúteis", In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 01/12/90.

BAUINAIN, Marcelo. " 'Caramujo' de Pizzini faz sucesso na Europa", In *Diário da Serra*. Campo Grande - MS, 07/07/93.

BAZIL, Sérgio. "Caramujo - Flor é aplaudido", In *Correio Brasiliense*. Brasília, 14/06/89

BIRAM, Tagore. "O desconsertador de linguagens", In *Jornal do Brasil Central*. Campo Grande - MS, 03/10/94.

_____, Tagore: "Obra de Manoel de Barros vai à Frankfurt". In *Diário da Serra*. Campo Grande, 10/03/94.

_____ Tagore. "O poeta amanheceu, de novo", In *Jornal do Brasil Central*. Campo Grande - MS, 21 a 27/11/93.

BORGES, Zulcy. "Presidentes terão aula de ecologia no Juburu", In *Jornal de Brasília*. Brasília, 24/05/92.

BORGES, João. "A natureza num amor de ignorante", In *O Globo*. Rio de Janeiro, 23/11/93.

_____, João. "Gramática remota da pureza perdida", In *O Globo*. Rio de Janeiro, 25/7/93.

BRANCO, Lucia Castello. "Palavra em estado de larva", In *O Estado de Minas Gerais*. Minas Gerais, 18/08/84.

BRITO, Orlando. "Paisagens de água e de árvores", In *revista Veja Centro - Oeste*. Rio de Janeiro, 23/10/91.

CAMARGO, Éverson Faganelo. "Curta Caramujo - Flor inova com simplicidade e imediata emoção", In *O Estado de Florianópolis*. Florianópolis - SC., 14/06/89.

CAMARGO, Maria Silva. "Memória do Império", In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20/08/89.

CANÇADO, José Maria. "A palavra essencial", In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 20/10/96.

_____, José Maria. "O escárnio e a ternura", In *revista Leia*, junho de 1987.

CARDIM, Ismael. "Um poeta em Mato Grosso", In *Jornal À Crítica*. Campo Grande - MS, 2 a 09/08/74.

_____, Ismael. "Um poeta sem pecado", In *Jornal À Crítica*. Campo Grande - MS.

CASTELLO, José. "Manoel de Barros faz do absurdo sensatez", In *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 18/10/97.

_____, José. " 'Minha poesia é torta' diz Manoel de Barros", In *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 18/10/97.

_____, José. "Manoel de Barros busca o sentido da vida", In *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 03/08/96.

CAVALCANTI, Valdemar. "Notícias em poucas linhas", In *Jornal Lux*. Rio de Janeiro, 08/0761.

CHICARINO, Carlos. "Câmera no Pantanal", In *Estado de São Paulo*. São Paulo, 25/10/87.

COELHO, Marcelo. "Barros tem sabor artificial de galinha caipira", In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 31/12/93.

_____, Marcelo. "Manoel de Barros não é Shakespeare" In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 14/01/94.

CORDOVIL, Cláudio. "Literatura Brasileira invade Paris", In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04/03/97.

CORREIA, Tina. "O poeta do Lixo", In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 01/12/89.

COUTO, José Geraldo. "Poesia de Manoel de Barros está de volta", In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 10/01/96.

_____, José Geraldo. "Manoel de Barros busca na ignorância a fonte da poesia", In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 14/11/93.

COSTA, Thaís. "O poeta vive do Mistério", In *Diário da Serra*. Campo Grande - MS, 1993.

_____, Thaís. "O Universo de Manoel de Barros, segundo Joel", In *Diário da Serra*. Campo Grande - MS, 05/05/87.

DIAS, Levindo. "A leitura cinematográfica de Manoel de Barros", In *Diário da Serra*. Campo Grande - MS, 13/05/87.

DOUCHET, Jean. "Curta 'Caramujo - Flor' busca a natureza", In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 22/12/89.

FAGÁ, Marcelo. "Nasce um poeta, aos 72 anos", In *IstoÉ Senhor*. São Paulo, p.72 a 74, 01/03/89.

FERNANDES, José. "A loucura da palavra", In *Universidade Federal de Mato Grosso*, 1987.

_____, José. "O Tropicalismo telúrico de Manoel de Barros", In *Revista do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal de Goiás*. Goiás, jan./jun. 1983.

FERNANDES, Millôr. "Olha aí moçada, poesia é isso!", In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 08/11/85.

FILHO, Hidelbrando Barbosa. "A lógica abismada da poesia", In *O Norte*, 22/03/92.

FRANCISCO, Severino. "Êxtase da poesia de Manoel de Barros", In *Jornal de Brasília*. Brasília, 06/02/94.

_____, Severino. "Desencontro com Manoel de Barros", In *Jornal de Brasília*. Brasília, 28/03/94.

FRAGA, Alex. "Uma viagem através da poesia viva de Manoel de Barros", In *Diário da Serra*. Campo Grande, 17/08/93.

_____, Alex. "Globo Ecologia traz a poesia de Manoel de Barros", In *Diário da Serra*. Campo Grande, 21/12/92.

FREITAS, Antônio. "O curta ganha espaço", In *O Globo*. Rio de Janeiro, 21/08/89.

FILHO, Antônio Gonçalves. "Manoel de Barros sai do Pantanal por escrito", In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 15/04/89.

GRAMADO, Éverson Faganelo. "Curta Caramujo - Flor inova com simplicidade e imediata emoção", In *O Estado*. Florianópolis, 14/06/89.

GRIINEWALD, José Lina. "Poeta com máscara de filósofo popular" In *O Globo*. Rio de Janeiro, 21/09/96.

GUIZZO, José Otávio. "Manoel de Barros: sobreviver pela palavra", In *Revista Grifo*, maio de 1979.

IORI, Cristina. "Surrealista, primitivo. O cinema descobre Manoel de Barros.", In *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 08/09/87.

JABOR, Arnald. "Brasileiros querem a poesia vital da lama", In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 08/09/92.

JANSEN, Roberta. "Manoel de Barros salva palavras da mesmice", In *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 15/05/95.

JÚNIOR, José Rezende. "E tudo acaba em música", In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 01/11/88.

_____, Maurício Melo. "Resgate sonoro da palavras", In *Correio Brasiliense*. Brasília, 03/09/96.

LEONARDOS, Stella. "Compêndio para Uso dos Pássaros", In *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 16/07/61.

LIMA, Abdias. "Estante de Livros", In *A Fortaleza*, 30/11/74.

LOBATO, Eliane. "O murmúrio das palavras", In *O Globo*. Rio de Janeiro, 07/11/90.

_____, Eliane. "Poeta de pés no chão", In *O Globo*. Rio de Janeiro, 14/06/90.

LOPES, Adélia Maria. "Um filme para poema do Caramujo - Flor", In *O Estado de Paraná*. Curitiba - Paraná, 19/07/87.

LUCINDA, Elisa. "Poesia em comunhão", In *Jornal Brasiliense*. Rio de Janeiro, 22/06/97.

MAGIOLI, Ailton. "Vagalumes driblam as trevas", In *Tribuna de Minas*. Minas Gerais, 21/12/88.

MAYRINK, Geraldo. "Com lama, suor e solidão", In *Veja*. São Paulo, 05/01/94.

MANAUD, Isabel Cristina. "Poeta busca estética do ordinário", In *O Globo*. Rio de Janeiro, 29/12/91.

M.M. " 'Filhos' líricos de Adélia Prado e Manoel de Barros", In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21/06/92.

MARIANO, João. "Manoel de Barros", In *Caros Amigos*, número 03, São Paulo, 1997.

MARIANO, João: "Manoel de Barros: O poeta por natureza", In *Fundação de Cultura*. Campo Grande, 2 semestre de 1996.

MARTINS, Wilson. "Olhar francês sobre nossa poesia", In *O Globo*. Rio de Janeiro, 04/04/98.

Medeiros, Sérgio. "A parábola de João de Barros", In *Jornal da Cidade*. Campo Grande, 10/12/83.

MEDEIROS, Sérgio. "Novos poemas de Manoel de Barros ganham edição de luxo", In *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 08/10/93.

_____, Sérgio. "Os vários duplos de Manoel de Barros", In *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 14/12/96.

MILLEN, Manya. "Um poeta em plena infância", In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07/11/98.

MINDLIN, José. "Alterações íntimas entre o mundo e o corpo", In *O Globo*. Rio de Janeiro, 23/11/93.

MORAES, Santos. "Os prêmios do Instituto", In *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 28/06/61.

NAME, Daniela. "Um inventor de palavras", In *O Globo*. Rio de Janeiro, 02/03/96.

_____, Daniela. "Manoel de Barros diz 'nada' e Cony faz entrevista na entrega do Prêmio Nestlé", In *O Globo*. Rio de Janeiro, 07/06/94.

_____, Daniela e Pires, Paulo Roberto. "Inspiração do nada e nas muitas caras da cidade", In *O Globo*. Rio de Janeiro, 26/12/93.

NETO, Miquet Sanches. "Achados do chão", In *Universidade Estadual de Ponta Grossa*. Paraná, 1997.

NETO, Gualter Mathias. "Caramujo do Pantanal", In *O Globo*. Rio de Janeiro, 06/07/87.

NOGUEIRA, Rui. "O poeta andarilho do Pantanal", In *Correio Brasiliense*. Brasília, 05/07/87.

NOGUEIRA, Albana Xavier e Vallezi, Waldomiro. "Manoel de Barros: ruptura lingüística na poética Sul-mato-grossense", In *MS Cultura*. Campo Grande.

PAULA, Caco de. "O fazedor de inutensílios", In *Veja Centro Oeste*, 24/10/91.

PESTANA, André. "Manoel de Barros", In *O Lutador*. Belo Horizonte, 05/11/91.

PETRILHO, Mila. "Mato Grosso promove curta sobre poeta", In *Correio Brasiliense*. Brasília, 31/10/88.

PINHEIRO, Márcio. " 'Conversamentos' de Manoel de Barros", In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20/03/94.

REZENDE, Otto Lara. "De mais e de menos", In *O Globo*. Rio de Janeiro, 18/08/85.

RODRIGUES, Claufe. "Versos e visões que perseguem a simples natureza as coisas", In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 05/02/94.

RÓNAI. "Uma beleza", In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07/10/96.

ROSA, Maria de Glória Sá. "Considerações sobre Concerto a Céu Aberto para Solos de Aves", In *Correio do Estado*. Campo Grande, 01/02/92.

SPÍNDOLA, Pedro. "Manoel de Barros, sem barrismo", In *Diário da Serra*. Campo Grande, 17/07/97.

SPITZ, Eva. "O poeta que poucos conhecem", In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 08/12/88.

SOSSÉLA, Sérgio Rubens. "Manoel de Barros: poetíssimo", In *Revista Panoram*, ano33, nº 337, 1987.

TRIGO, Luciano. "Perguntas para Manoel de Barros", In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, julho de 1989.

TURIBA, Luiz. " Manoel de Barros, o poeta vai sair do limbo", In *Correio Brasiliense*. Brasília, 26/03/89.

VASSALLO, Márcio. "Nada é tão poético quanto a inutilidade", In *Revista Lector*, 1996.

ZAPPA, Regina. "Coisas do pantaneiro gentil", In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26/08/98.

WALDMAN, Berta. "O mágico Cerco", In *Revista Leia*, nº 104, junho de 1987.

WALDMAN, Berta. "A poesia de Manoel de Barros: uma Gramática Expositiva do Chão", In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27/05/89.