

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Felipe Diógenes Ramos Vieira

RETRATO DO ARTISTA QUANDO COISA,
DE MANOEL DE BARROS: uma estética da repetição

Belo Horizonte

2025

Felipe Diógenes Ramos Vieira

RETRATO DO ARTISTA QUANDO COISA,
DE MANOEL DE BARROS: uma estética da repetição

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFMG como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural (LHMC)

Orientadora: Prof^ª. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Belo Horizonte

2025

B277r.Yv-r Vieira, Felipe Diógenes Ramos.
Retrato do Artista Quando Coisa, de Manoel de Barros [manuscrito] :
uma estética da repetição / Felipe Diógenes Ramos Vieira. – 2025.
1 recurso online (124 f.) : pdf.

Orientadora: Maria Zilda Ferreira Cury.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 119-124.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Barros, Manoel de, 1916-2014. – Retrato do artista quando coisa – Crítica e interpretação – Teses. 2. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 3. Repetição em literatura – Teses. 4. Natureza na literatura – Teses. 5. Intertextualidade – Teses. I. Cury, Maria Zilda Ferreira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.13



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *RETRATO DO ARTISTA QUANDO COISA, DE MANOEL DE BARROS: UMA ESTÉTICA DA REPETIÇÃO*, de autoria do Mestrando FELIPE DIÓGENES RAMOS VIEIRA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - POSLIT/FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Ana Maria Chiarini - POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Maria Ângela de Araújo Resende - UFSJ

Belo Horizonte, 21 de fevereiro de 2025



Documento assinado eletronicamente por **Ana Maria Chiarini, Professora do Magistério Superior**, em 21/02/2025, às 17:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Ângela de Araújo Resende, Usuário Externo**, em 21/02/2025, às 19:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Zilda Ferreira Cury, Professora do Magistério Superior**, em 25/02/2025, às 06:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3961331** e o código CRC **01B3B27F**.

Dedico este trabalho aos meus pais,
Marlene Ramos dos Santos e Aci Diógenes
Vieira.

AGRADECIMENTOS

Ao poeta Manoel de Barros, por me ensinar a voar fora da asa e por ser meu professor de agramática.

À Profª Drª. Maria Zilda Ferreira Cury, que me proporcionou uma orientação muito inteligente, paciente e atenta.

Ao Corpo Docente e Discente do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG.

À companheira Carla Quaresma, que me ouviu nos momentos de ansiedade.

À bibliotecária Adrieli Sandra pela amizade e cuidado com este trabalho.

Aos meus amigos Vanessa Corrêa, Rodrigo Teixeira, Sivaldo Souza, Geraldo Alves, Thiago Borges, Samuel Medina, Tiago Souza, Fabiano da Mata e Ricardo Neto, pela escuta.

À família, que me apoiou desde o começo da jornada acadêmica.

À CAPES, pela bolsa, pois sem ela não seria possível realizar esta pesquisa.

Perdoai. Mas eu preciso ser Outros.

Manoel de Barros

RESUMO

O objetivo deste trabalho é refletir sobre a forma como a repetição – tomada como diálogo com a tradição e com o próprio sujeito poético – fundamenta a obra de Manoel de Barros. Nele apresentamos uma revisão sobre a teoria da intertextualidade e da influência e também sobre o estado da arte, buscando entender o que já foi estudado sobre o tema na obra do renomado poeta. Por fim, tendo como corpus o livro *Retrato do artista quando coisa* (1998), mas também recorrendo a outros livros do autor quando necessário, analisamos procedimentos literários e temas que se repetem na poesia do poeta mato-grossense, tais como a metamorfose com a natureza e com as coisas, a metalinguagem e o olhar para o ínfimo e para o ordinário.

Palavras-chave: Manoel de Barros; Retrato do Artista Quando Coisa; repetição; intertextualidade; intratextualidade; metamorfose; metalinguagem; ordinariedade.

ABSTRACT

The objective of this work is to reflect on the way in which repetition – understood as the dialogue with tradition and with the speaker itself – underpins the work of Manoel de Barros. In it, we present a review of the theory of intertextuality and influence, as well as the state of the art, seeking to understand what has already been studied on the subject in the work of the renowned poet. Finally, taking as our corpus the book *A Portrait of the Artist as a Thing* (1998), but also resorting to other books by the author when necessary, we analyze literary procedures and themes that are repeated in the poetry of the poet from Mato Grosso, such as the metamorphosis with nature and with things, metalanguage and the gaze towards the insignificant and the ordinary.

Keywords: Manoel de Barros; *A Portrait of the Artist as a Thing*; repetition; intertextuality; intratextuality; metamorphosis; metalanguage; ordinariness.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – MANOEL DE BARROS E A REPETIÇÃO: O ESTADO DA ARTE..	12
CAPÍTULO 2 – INTERTEXTUALIDADE: UMA REVISÃO	22
CAPÍTULO 3 – UMA ESTÉTICA DA REPETIÇÃO	27
3.1 Manoel de Barros e a Tradição	27
3.2 A Metamorfose em Manoel de Barros	38
3.3 Os Inutensílios: O Olhar Para o Comum e Para o Outro.....	77
3.4 A Metalinguagem como um Retrato do Artista.....	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	110
REFERÊNCIAS.....	119

INTRODUÇÃO

Pode-se pensar o texto poético como um tecido atravessado por repetições, seja pelo ritmo ou por outros procedimentos. Como salienta Alfredo Bosi (1977, p. 92), a linguagem poética articula esquemas de repetição (ritmos) com outros processos não tão cerrados de significação. Para o crítico, a poesia moderna é força e representação. Na poesia e na literatura, de modo geral, a repetição pode aparecer por meio de procedimentos intertextuais, tais como apropriação, empréstimo, paródia, pastiche, colagem, alusão, entre outros. Pode-se dizer, portanto, que ser intertextual é repetir, originando um novo texto por meio do diálogo.

Dick Higgins (1987) explora o conceito de “poesia de padrões”, definida como o cruzamento entre arte visual e verbal em textos poéticos anteriores às vanguardas europeias do início do século XX. O autor elenca poesia visual já antes de 1900, em que o texto e a forma visual interagem. Um exemplo latino seria o “Enigma de Sator”, um quadrado de palavras no qual se lê a mesma informação tanto horizontalmente quanto verticalmente e de trás para frente. Além de salientar o hibridismo entre arte verbal e visual, Higgins aponta também para a repetição como uma característica que se espalha na estrutura desses textos.

No contexto da poesia concreta brasileira, Haroldo de Campos chega a dizer que tanto na Europa quanto nas Américas escrever é reescrever e remastigar. Campos faz vários movimentos de retomada em sua obra, basta pensar em suas “transcrições” (traduções) de diversas obras e em *Galáxias* (1963-1976) para observar como a intertextualidade salta aos olhos na obra do poeta-crítico.

Marjorie Perloff (2013) também discorre sobre a forma como alguns escritores modernos e contemporâneos criam “poesia por outros métodos”. A escritora estadunidense trabalha com o conceito de literatura citacional, o qual esgarça o procedimento da intertextualidade para criar uma nova obra. A linguagem citacional é chamada por outro crítico, Antoine Compagnon, como “reescritura”. Para Perloff (2013, p. 41) *The Waste Land*, de T. S. Eliot aparece como um texto fundador na poética citacional, a qual parece ter alcançado níveis ainda maiores com a criação de uma escrita chamada “não criativa”, por Kenneth Goldsmith. Esse nome refere-se ao processo de retextualização utilizado pelo poeta estadunidense, processo que também recebe o nome de “escrita conceitual”, tendo como precursores Andy Warhol, John Cage e principalmente Marcel Duchamp. A retextualização, porém, já pode ser notada no Modernismo brasileiro com, por exemplo, “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira.

Leonardo Villa-Forte (2019) salienta a intertextualidade como um procedimento inerente à literatura, atentando-se, também, para o fato de que ocorreu uma radicalização em alguns textos literários contemporâneos, os quais são compostos inteiramente pela apropriação de outros textos. Villa-Forte pensa o autor como um “processador de linguagem e sensações”, o qual tenta extrair outras leituras de textos de outros autores a partir da remontagem ou recriação. Nesse sentido, o escritor apresenta-se como um curador e manejador de citações.

A relação entre textos constitui a matéria poética desde sempre. O teórico Antoine Compagnon chega a dizer: “escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação” (Compagnon, 1996, p. 41). Julia Kristeva foi uma das primeiras teóricas a lançar mão do termo intertextualidade, a partir da leitura que faz da obra seminal de Mikhail Bakhtin, que tem a primazia no tratamento do conceito. A teórica usa da imagem do mosaico para falar da constituição das obras como retomada, absorção e transformação incessante de outros textos (Kristeva, 1974).

Tais breves considerações, já tão comuns na análise literária, são, no entanto, ainda pertinentes para o estudo da poesia em geral e, particularmente, da obra do poeta Manoel de Barros. Isso porque Manoel de Barros faz do diálogo, muitas vezes explícito, com outros escritores, desde seu livro inaugural *Poemas concebidos sem pecado*, de 1937, um dos pontos centrais de sua poética. A reflexão sobre sua poética ganha densidade com o esquadrinhamento das relações criadas com os outros textos, como bem mostra a pesquisadora Maria Ângela de Araújo Resende, em sua dissertação intitulada *Memória e Infância em Manoel de Barros: a construção de uma poética* (Resende, 1997).

A pesquisa de Resende (1997) discorre sobre a importância da infância e da memória na poética do escritor mato-grossense, nos livros publicados até aquele momento – de *Poemas Concebidos Sem Pecado* (1937) até *Livro Sobre Nada* (1996). No capítulo 6, (“Restos Perdidos, Rostos Queridos”), Resende (1997, p. 120) reflete sobre a forma como Manoel de Barros utiliza procedimentos intertextuais e intratextuais na concepção de sua poesia, concluindo que esses processos fundamentam a obra do autor. Será esse também o enfoque do presente trabalho.¹

A partir do entendimento da repetição como procedimento dialógico, portanto intrinsecamente intertextual, pretendeu-se um levantamento dos procedimentos intertextuais e intratextuais. Isso foi realizado no livro *Retrato do artista quando coisa* (1998), publicado por

¹ Em relação aos processos de repetição (ritmo) na poesia de Manoel de Barros, percebe-se, como lembra Adalberto Müller (2010, p. 31), que o poeta mato-grossense usa uma métrica menos tensa, optando por explorar figuras como a assonância, aliterações, paronomásias e anáforas.

Manoel de Barros em 1998, buscando examinar de que modo a repetição, tomada como diálogo com a tradição, pode assinalar a cosmovisão do poeta, ou seja, sua percepção de mundo e sua concepção de poesia e da própria literatura, recorrendo também a outros livros do autor. No primeiro capítulo, pretendeu-se um breve estado da arte, isto é, um levantamento não exaustivo, do que já foi estudado sobre o tema da repetição na obra do escritor. No segundo capítulo, buscou-se uma revisão sobre as teorias da Intertextualidade e da Influência literária. No terceiro capítulo, tomou-se a repetição, embora sempre em diferença, como o diálogo do poeta com a tradição literária, privilegiadamente em *Retrato do artista quando coisa*. Especialmente neste livro, mas também reiterados em outros do escritor, os procedimentos de repetição mostram-se nas temáticas da metamorfose – termo que em si mesmo já indica duplicação, transformação – dos inutensílios e da desfuncionalização dos objetos. A explicitação metalinguística de sua poética, uma constante na totalidade da poesia de Manoel de Barros, também será tratada como procedimento notável neste terceiro capítulo.

CAPÍTULO 1 – MANOEL DE BARROS E A REPETIÇÃO: O ESTADO DA ARTE

A fortuna crítica de Manoel de Barros, como rapidamente se mostrará, aponta para as temáticas privilegiadas no presente trabalho. Por sua parte, José Luís Landeira (2010), no artigo *A Repetição na Poesia de Manoel de Barros: as Distâncias do Nada*, percebe a repetição de modo semelhante ao utilizado neste trabalho no sentido de analisar recorrências no texto poético de Barros, exceto por não tomar o diálogo do poeta com outros escritores como repetição. O autor discorre sobre como as repetições auxiliam na valorização das imagens do pequeno e do insignificante. Ao analisar o poema “A disfunção”, presente no livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, José Landeira (2010, p. 42) destaca como, do ponto de vista da métrica, o poema de Barros se desvincula da tradição clássica por mostrar versos livres e rimas fáceis, conforme mostrado no trecho do poema analisado no artigo:

Se diz que há na cabeça dos poetas um parafuso de
a menos.
A troca de parafusos provoca nos poetas uma certa
disfunção lírica (Barros, 2010, p. 399).²

O crítico analisa a linguagem na poesia do poeta mato-grossense atentando-se para o jogo de repetições em um poema do livro *Retrato do artista quando coisa*. Além disso, Landeira (2010, p. 43) salienta a alteridade como um tema comum na poesia de Manoel de Barros e aponta como as repetições de negação constroem o sentido no poema “O que eu não sei fazer desmancho em frases”, presente em *Livro sobre nada*:

O que não sei fazer desmancho em frases.

Eu fiz o nada aparecer.

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

Perder o nada é um empobrecimento (Barros, 2010, p. 343).

Micheletti (1997, p. 154) lembra-nos de que a prosa pode ser entendida como a linguagem do dia a dia. A linguagem da poesia, por outro lado, busca objetivos estéticos. De

² No presente trabalho utilizou-se a edição *Poesia Completa* de Manoel de Barros, publicada em 2010 pela Editora Leya.

acordo com o autor (p. 155), no poema, ocorre o maior nível de repetição, pois, no texto poético, o ritmo usa das recorrências para criar um campo encantatório, prendendo a atenção do leitor, primeiro no significante e depois no significado. Na poesia, aponta o autor, as repetições sonoras, lexicais e sintáticas criam conexões entre o texto e o leitor, impregnando o significante de significado. O pesquisador (p. 158) analisa o *Poema Sujo*, de Ferreira Gullar, e entende por repetição a reiteração de fonemas, palavras e estruturas, salientando que a repetição é um elemento intensificador gerador de expectativa, tensão e significado. Além disso, em outro nível, Micheletti (1997, p. 161) indica que a repetição também aparece em *Poema Sujo*³ quando Gullar dialoga com a tradição ao utilizar referências, estilização e paródia.

Por sua vez, Renato Suttana (2009) pensa a poesia de Manoel de Barros como imagem, caracterizando-a como matéria dinamizadora do poema. Para tanto, salienta as rupturas e deslocamentos operados pelo poeta mato-grossense. De acordo com o crítico, o texto de Barros pode ser entendido como uma poética do “deslimite”, pois esse neologismo demonstra a potência poética do escritor quando recria um Pantanal sem limites, fazendo-nos perceber o trabalho do autor com a linguagem, a qual também rompe limites. Além disso, o “deslimite” também aponta para o rompimento entre as fronteiras do exterior com o interior, ou seja, o Pantanal é realmente uma forte fonte de inspiração, tornando-se matéria de poesia (linguagem poética), fato que exemplifica uma poesia ocupada com uma questão moderna: a relação entre as palavras e as coisas. O autor chama a atenção para a importância da imagem da água na poesia de Manoel de Barros, considerando-a um arquétipo que articula as semânticas do chão e do úmido no Pantanal. Suttana (2009, p. 45) lembra que o líquido na poesia é, seguindo a perspectiva de Bachelard, “o próprio desejo da linguagem”. Suttana (2009, p. 100) chama a atenção para a exploração da repetição na obra de Manoel de Barros, associando-a à imobilidade. Algumas imagens são recorrentes nessa poesia: o andarilho, o bêbado, a criança e os animais. Para o pesquisador, a repetição “tem o sentido de imobilizar o ser naquilo que ele tem de fugidivo e mutável” (Suttana, 2009, p. 100). Para o pesquisador (Suttana, 2009, p. 113), a relação entre palavra e coisa se resolve metonimicamente, ou seja, o termo “palavra” se ramifica em várias outras formas, ou melhor, coisas, numa interação de “promiscuidade”.

Nery Nice Reiner (2006, p. 81) explora o diálogo entre Manoel de Barros e Alberto Caetano, heterônimo de Fernando Pessoa. Para tanto, a pesquisadora analisa o livro *O guardador de águas*, de Barros em comparação com *O guardador de rebanhos*, de Caetano, indicando a

³ A referência ao *Poema Sujo*, de Ferreira Gullar, ocorre nesta seção da dissertação para somar ao campo semântico da repetição um outro renomado poeta que também trabalha em sua escritura com uma multiplicidade de temas e estilos.

relação entre as obras, desde os títulos. A autora salienta que ambos são poetas da natureza e ressaltam a necessidade de conhecer o mundo a partir dos sentidos. Além da intertextualidade com Caeiro, Reiner (2009, p. 91) indica também a que ocorre entre a personagem Apuleio, presente em *O livro das ignoranças*, de Manoel de Barros e o filósofo Lucius Apuleius, autor de *As metamorfoses* ou *O asno de ouro*.

Nesse aspecto, Maria Emília Daniel e Maria Leda Pinto (2005, p. 890) ressaltam o efeito de sentido do termo “azul” no verso “Para encontrar o azul eu uso pássaros”, lembrando que essa cor simboliza o céu e as águas do Pantanal, espaço rico de animais. Além disso, as autoras reforçam o caráter altamente fictício do Pantanal recriado na poesia de Manoel de Barros, pois para o poeta mato-grossense poesia não é paisagem, mas linguagem. Nesse sentido, sua poesia inventa outro Pantanal.

Wanessa Cruz (2009) salienta o teor autobiográfico da obra de Manoel de Barros, sendo ao mesmo tempo telúrica e surreal, pois o ilogismo consiste num dos fundamentos dessa poesia. Além disso, a pesquisadora afirma: “quando o poeta mato-grossense dá voz aos seres da natureza, reflete também sobre a existência humana” (2009, p. 26). Ressalta, ainda, (2009, p. 26) que a poesia de Barros encontra-se no campo da invenção por meio do diálogo do poeta com outros artistas: Marc Chagall, Juan Miró, Van Gogh, Arthur Bispo do Rosário, Pablo Picasso, Auguste Rodin, Amadeo Modigliani e Paul Klee. Ao analisar o diálogo de Barros com Rodin (2009, p. 114), a autora percebe que os “des-heróis” são personagens recorrentes e importantes na extensão da obra do poeta. Atenta-se também para os procedimentos de coisificação do homem e humanização da natureza. Para Cruz (2009, 122), o poeta pratica “uma estética da ordinariedade”, pois em sua obra saltam aos olhos as coisas simples da natureza.

Manoel de Barros tornou-se reconhecido a partir da década de 80, após a publicação de *Arranjos Para Assobio* (1980). Muitos críticos e resenhistas compararam o estilo do poeta mato-grossense ao do escritor João Guimarães Rosa. Como lembra Kelcilene Grácia-Rodrigues (2006, p. 34), o seu trabalho poético consiste, antes de tudo, em revivificar a linguagem, do mesmo modo como o faz Guimarães Rosa. Além disso, a pesquisadora aponta outras semelhanças entre os autores:

Assim como o autor de *Grande sertão*: veredas, Manoel de Barros utiliza-se das pequenas coisas, dos pequenos acontecimentos, para trabalhar sua linguagem inventada, que se volta para o desprendimento das coisas ao configurar num vocábulo inumerável marcas coruscantes de um estilo enviesado. [...] Tal como o escritor Guimarães Rosa, o poeta Manoel de Barros [...] assinala nova margem para a escrita (Lima, Tânia 2001, p. 145-146 *apud* Grácia-Rodrigues, 2006, p. 36).

Apesar de reconhecer a inegável proximidade entre os dois escritores, a autora ressalta que Manoel de Barros não produz um pastiche da obra de Rosa, contrariando o que muitos resenhistas e críticos afirmam. Porém, evidencia as várias semelhanças entre as primeiras obras dos autores – *Poemas concebidos sem pecado* (1937), de Manoel de Barros e *Sagarana* (1946), de Guimarães Rosa, em que ambos propõem novas poéticas, criticam estereótipos, recuperam as origens das palavras, preferem o simples ao grandiloquente, valorizam a oralidade e a linguagem popular e fazem renovação do léxico. Aponta, portanto, que o escritor mato-grossense traz todas essas características em sua poesia, desde sua obra inaugural (1937), ou seja, antes da estreia de Guimarães Rosa em 1946. Assim, “o Rosa que porventura exista em Barros é o Barros que já pré-existia no próprio Barros” (Grácia-Rodrigues, 2006, p. 91).

Grácia-Rodrigues (2006, p. 50-51) ressalta que o tom coloquial de alguns poemas da coletânea filia o poeta mato-grossense ao Modernismo: “Barros apresenta peças poéticas com características da poesia mais avançada que se fazia à época no Brasil, no Modernismo, como a de Oswald de Andrade, no final dos anos 20, e a de Drummond em seus primeiros livros na década de 30” (Grácia-Rodrigues, 2006, p. 53). Ainda sobre a primeira obra do poeta, mostra como ele constrói sua poesia valorizando coisas e personagens simples e, além disso, nega preceitos do parnasianismo, do romantismo e do período clássico (2006, p. 68).

A confluência da poesia de Manoel de Barros com a poesia de Oswald de Andrade é pontuada por Goiandira de F. Camargo (1996). Segundo a pesquisadora (1996, p. 31), o poeta, em seu livro de estreia, dialoga com Oswald quando insere em seu texto o coloquial, tematiza o cotidiano e a infância e trabalha com o ilógico. Além disso, Camargo atenta-nos para o recurso da paródia, usada por Manoel de Barros a fim de contrapor o nascimento da personagem Cabeludinho, relatado no primeiro livro de Barros, ao de Iracema, de José de Alencar, enfatizando que tal procedimento aproxima o poeta mato-grossense da postura de desconstrução do Movimento Modernista de 1922, que tinha nos românticos, como José de Alencar, um parâmetro a ser parodiado. A autora defende que tanto para Oswald de Andrade, quanto para Manoel de Barros a criação poética irrompe da ignorância, tomada no seu sentido de olhar inaugural:

[...] a infância como instância privilegiada de olhar o mundo. Ali toma forma a poesia: ela está na ignorância, que é meio de criação tanto para Oswald quanto para Barros, e, conseqüentemente na surpresa da descoberta. Para Oswald, a poesia é revelação daquilo que nossa percepção automatizada não percebe e, assim, a memória não recria, não dá movimento ao poético. No “Manifesto Pau-Brasil”, escreve Oswald: “A poesia para os poetas. Alegria da

ignorância que descobre.” É nessa fronteira que se reforçam os laços entre Manoel de Barros e Oswald de Andrade e, em Barros, pode-se pressentir a presença de Arthur Rimbaud. Para Barros, reitere-se, criar começa na própria ignorância, na relação originária, sem pressupostos lógicos, estabelecida com as coisas (Camargo, 1996, p. 38).

Como referido acima, Manoel de Barros estabeleceria uma relação intertextual também com Rimbaud. Conforme Camargo (1996, p. 51), o poeta mato-grossense “desenvolve” Rimbaud, acrescenta ao horizonte aberto pelo poeta francês um universo de imagens e possibilidades de destruição da representação mimética do mundo pela literatura”. Ambos os poetas trabalham poeticamente para romper com a organização do que Barthes nomeia de “primeira língua”, ou seja, a língua oficial da qual a literatura deseja se afastar para receber a condição de literária.

Em suma, segundo Camargo (1996, p. 54-55), de Oswald de Andrade, Manoel de Barros tomou emprestados a “inocência criativa”, o procedimento paródico, o humor e o lúdico. Já de Rimbaud, tomou a ruptura dos sentidos e a sinestesia. A autora afirma que os dois autores participaram da construção da linguagem poética de Barros. Também são pontuadas convergências com Raul Bopp. Em ambos há figurações e personificações da natureza – de vegetais, animais e minerais – e o uso de uma linguagem que mimetiza a língua da infância. Com isso, estabelecem-se semelhanças entre o Pantanal de Barros e a Amazônia de *Cobra Norato*. Ainda segundo Camargo (1996, p. 66), nota-se convergência também com Murilo Mendes: “A imagem é o que une Manoel de Barros e Murilo Mendes numa área de identificação com o Surrealismo. Tanto um como o outro enraízam suas imagens no sonho, numa realidade que se desobriga da lógica e encarna a iluminação poética” (Camargo, 1996, p. 69). Assim, com imagens inusitadas e exploração do lúdico, ambos os escritores filiam-se ao reino do surreal, pois investem na visão onírica, na visão de uma supra-realidade. No entanto, a pesquisadora afirma que os dois autores não exploram, como os surrealistas, a escrita automática, pois acreditam no trabalho com a linguagem, na depuração dos significados da palavra.

Mara Conceição (2011), em *Manoel de Barros, Murilo Mendes e Francis Ponge: nomeação e pensatividade poética*, realiza uma análise comparativa entre os três autores presentes no título de seu livro, baseada na ideia de que eles criam poéticas que objetivam “descristalizar” o uso cotidiano da língua. Sinaliza a forma como os poetas buscam a compreensão do infinito a partir do ínfimo (Conceição, 2011, p. 135). Assim, quando Ponge descreve a chuva, a concha, a vela, ou seja, coisas simples, deseja revelar uma experiência que supera a razão. Nesse sentido, tanto no escritor francês quanto no escritor mato-grossense existiria uma infância da linguagem. Em relação à aproximação entre Barros e Murilo Mendes,

Conceição (2011, p. 110) afirma que ambos produzem uma poesia “marcada pela pensatividade a partir das coisas que não pensam.”. A “pensatividade” em Murilo Mendes aparece na seção “Microlições de Coisas” do livro *Poliedro*, sendo o texto “A mesa” um exemplo:

A mesa representa um braço de floresta reduzida, operada, polida, reinventada. Nela pastamos, tocando diariamente a terra por via de antiquíssimas vitaminas; num rito religioso e de circunstância.

A mesa, redonda ou quadrada, oval. Elemento básico de tangência e contaminação. Suporte conjuntivo ou adversativo da tribo. Festa fundamental; infesta às vezes.

*

Na mesa redonda dos encontros internacionais figura sempre o teorema da reconciliação das famílias que compõem o mosaico do mundo. Pudessem a mesa ser bem servida e o mecanismo do teorema funcionar; pudessem recordar para sempre a mesa sagrada, à qual se assentou o Cristo, que segundo sua própria espantosa palavra, “veio para servir o homem”, entregando-lhe o umbráculo do pão, versando-lhe o rubi do vinho, lavando-lhe antes os pés cansados e sujos da tarefa diária (Mendes, 2017, p. 64).

Em Manoel de Barros, a “pensatividade” referida aparece quando o poeta mato-grossense deixa que as coisas falem, como ocorre com o peixe no seguinte poema:

Para apalpar as intimidades do mundo é preciso
saber:

- a) Que o esplendor da manhã não se abre com faca
 - b) O modo como as violetas preparam o dia para morrer
 - c) Por que é que as borboletas de tarjas vermelhas têm devoção por túmulos
 - d) Se o homem que toca de tarde sua existência num fagote, tem salvação
 - e) Que um rio que flui entre dois jacintos carrega mais ternura que um rio que flui entre dois lagartos
 - f) Como pegar na voz de um peixe
 - g) Qual o lado da noite que umedece primeiro.
- etc
etc
etc

Desaprender oito horas por dia ensina os princípios (Barros, 2010, p. 299).

Michele Giacomet (2020) defende que o poeta é herdeiro da tradição moderna baudelairiana: “A ruptura na poesia moderna, de Baudelaire a Manoel de Barros, faz-se por meio da problematização do fazer poético, e o poema é o espaço em que poesia e crítica são redimensionadas” (Giacomet, 2020, p. 14). Segundo a autora (2020, p. 15), a escrita fragmentada, a crítica e até mesmo a teoria literária incorporadas aos versos de Barros refletem

a época moderna, a qual se sustenta na desconstrução, sendo a ruptura importante marca da modernidade, com seu corolário de sujeitos fragmentados, condição que afeta todas as artes (Giacomet, 2020, p. 17).

De fato, Baudelaire rompe com o gênero poesia na sua forma mais tradicional quando produz poesia em prosa, como em *O Spleen de Paris*: pequenos poemas em prosa (1869). Manoel de Barros também cria poesia em prosa em *Livro de Pré-Coisas*. De acordo com Giacomet (2020, p. 18), a ruptura da poesia moderna ocorre também por meio da “fantasia”, ou seja, em oposição ao sentimentalismo, cria-se a poesia baseada no trabalho intelectual e na reflexão sobre o fazer poético. Um bom exemplo dessa reflexão metapoética na poesia de Manoel de Barros apresenta-se no seguinte poema:

O poema é antes de tudo um inutensílio.

Hora de iniciar algum
convém se vestir roupa de trapo.

Há quem se jogue debaixo de carro
nos primeiros instantes.

Faz bem uma janela aberta
uma veia aberta.

Pra mim é uma coisa que serve de nada o poema
enquanto vida houver.

Ninguém é pai de um poema sem morrer (Barros, 2010, p. 174).

Adalberto Müller Jr. (2003, p. 276) pontua a filiação de Manoel de Barros às poéticas de Fernando Pessoa, Rimbaud, Oswald de Andrade, padre Vieira, Proust, João Guimarães Rosa e Raul Bopp. O pesquisador afirma que o escritor mato-grossense parece escrever o mesmo livro desde os anos 60. Ao analisar o poema “A Pedra”, presente no livro *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo* (2001), conclui (2003, p. 276): “A pedra que fala no poema é, portanto, o Outro, ou o eutro”. O autor entende que a pedra no livro supracitado significa encantamento, não se parecendo, portanto, com a aspereza da pedra de João Cabral de Melo Neto, Paul Celan ou Zibgniew Herbert.

Eis “A educação pela pedra”, de João Cabral:

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).

A lição de moral, sua resistência fria
 ao que flui e a fluir, a ser maleada;
 a de poética, sua carnadura concreta;
 a de economia, seu adensar-se compacta:
 lições de pedra (de fora para dentro,
 cartilha muda), para quem soletrá-la.

Outra educação pela pedra: no Sertão
 (de dentro para fora, e pré-didática).
 No sertão a pedra não sabe lecionar,
 e, se lecionasse, não ensinaria nada;
 lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
 uma pedra de nascença, entranha a alma (Melo Neto, 2020, p. 359).

Eis o poema “A pedra”, de Manoel de Barros:

Pedra sendo
 Eu tenho gosto de jazer no chão.
 Só privo com lagarto e borboletas.
 Certas conchas se abrigam em mim.
 De meus interstícios crescem musgos.
 Passarinhos me usam para afiar seus bicos.
 Às vezes uma garça me ocupa de dia.
 Fico louvoso.
 Há outros privilégios de ser pedra:
 a – Eu irrito o silêncio dos insetos.
 b – Sou batido de luar nas solitudes.
 c – Tomo banho de orvalho de manhã.
 d – E o sol me cumprimenta por primeiro (Barros, 2010, p. 405).

Antônio Augusto Lopes Filho e Susana Scramim (2023), no ensaio “Bugre: os seres simbiotes de Manoel de Barros”, afirmam que o olhar para o ínfimo se baseia na cosmovisão dos indígenas, salientando a quebra da fronteira entre os seres simbiotes na poesia de Barros:

O habitar poético construído, de herança bugral, retira a linha divisória entre pessoas e coisas, humanos e não humanos, sujeitos e objetos. Não há separação, a olho nu, dos seres simbiotes de Manoel de Barros. Existe uma força de imbricação das matérias vivas nos poemas, e pelas palavras, lê-se a mistura (Lopes Filho; Scramim, 2023, p. 246).

Veja-se, então, que a poesia de Barros é atravessada pelo perspectivismo ameríndio, criando uma conexão na mistura ou metamorfose com as coisas e com os seres da natureza.

Por sua vez, Célia Sebastiana Silva (2009) discorre sobre como o poeta mato-grossense trabalha com temas caros à poesia moderna, tais como a exploração do lúdico, a metalinguagem, a poética da negatividade e o diálogo com a tradição. A pesquisadora analisa o livro *Retrato do artista quando coisa*, mostrando como o objetivo do poeta é desautomatizar

a linguagem, seja por meio de paródia com o discurso bíblico, seja por meio da mimetização da palavra da criança. Aponta, ainda, como o sujeito poético de Barros amplia-se para a condição de coisa, tornando-se parte do jogo poético e metamórfico no qual os seres ínfimos e coisas desimportantes se fundem.

Maria Ângela de Araújo Resende (1997, p. 120), por sua vez, discorre sobre a forma como Manoel de Barros utiliza dois processos para elaborar sua poesia: 1) processos intratextuais e 2) processos intertextuais. Nos primeiros, ocorre a repetição de si e dos seus arquissemas. Veja-se como no poema que se transcreve abaixo, desde o título, lança-se mão do arquissema água e, no corpo do texto, da palavra “chão”, motivo literário reiterado pelo poeta:

Água, s.f.
 Da água é uma espécie de remanescente quem já
 incorreu ou incorre em concha
 Pessoas que ouvem com a boca no chão seus
 rumores dormidos pertencem das águas
 Se diz que no início eram somente elas
 Depois é que veio o murmúrio dos corgos para dar
 testemunho do nome de Deus (Barros, 2010, p. 182).

A palavra água, seguida das abreviaturas próprias dos dicionários para indicar substantivo feminino, aponta para o dicionário como repositório da língua poética, em que, como se vê no poema, o poeta vai apor suas significações poéticas, inclusive misturando seu verbo àquele sagrado, ao nome de Deus.

No livro *O guardador de águas* (1989), Manoel de Barros mais uma vez traz o elemento água somado ao signo “chão”, desde o primeiro poema do livro:

O aparelho de ser inútil estava jogado no chão, quase
 coberto de limos –
 Entram coxos por ele dentro.
 Crescem jacintos sobre palavras.
 (O rio funciona atrás de um jacinto.)
 Correm águas agradecidas sobre latas...
 O som do novilúnio sobre as latas será plano.
 E o cheiro azul do escaravelho, tátil.
 De pulo em pulo um ente abeira as pedras.
 Tem um cago de ave no chapéu.
 Seria um idiota de estrada?
 Urubus se ajoelham pra ele.
 Luar tem gula de seus trapos (Barros, 2010, p. 239).

Nos segundos processos, há o diálogo com outros escritores, com o recurso de notas de rodapé, epígrafes, versos emprestados, tendo a intratextualidade e intertextualidade,

estruturando a poesia do poeta mato-grossense, como quer Resende (1997, p. 120). No livro *Retrato do artista quando coisa*, por exemplo, Barros parodia o discurso religioso: “Pote Cru é meu Pastor. Ele me guiará” (Barros, 2010, p. 360). No poema 7 da primeira parte desse mesmo livro, há referências explícitas a Camões: “Camões chamava a isso “Venéreo ajuntamento”./ Mas a gente não sabia de Camões e nem de/ venéreos” (Barros, 2010, p. 362). Em *Livro sobre nada* (1996) há o diálogo com outros escritores e artistas, como mostra o seguinte poema:

Sou um sujeito cheio de recantos.
Os desvãos me constam.
Tem hora leio avencas.
Tem hora, Proust.
Ouço aves e beethovens.
Gosto de Bola-Sete e Charles Chaplin (Barros, 2010, p. 339).

Desse modo, intratextualidade e intertextualidade como quer Resende (1997, p. 120) estruturam a poesia do poeta mato-grossense.

CAPÍTULO 2 – INTERTEXTUALIDADE: UMA REVISÃO

Para Ricardo Piglia, em seu ensaio intitulado “Memoria y tradición” (1991), a memória do escritor latino-americano é a tradição. Da mesma forma que as palavras de um certo idioma pertencem a todos os falantes da língua, a literatura produzida também faz parte da herança do novo escritor, sendo este sempre um devedor de tradições as mais diversas. Piglia está pensando, sobretudo, no escritor latino-americano, que até pela língua em que escreve defronta-se com a tradição europeia de que é herdeiro incontestado, muito embora sempre a transfigure, sempre desafie as influências e referências. Silviano Santiago (2000, p. 16) afirma que a maior colaboração da América Latina à cultura do ocidente origina-se da desconstrução das ideias de unidade e de pureza. Para o ensaísta, a América Latina estabelece seu lugar no mundo ocidental devido ao gesto de ruptura com a norma. Assim, o escritor latino-americano é aquele que fala e escreve contra, aquele que desconstrói as “origens” europeias. Conforme Santiago:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz (Santiago, 2000, p. 16).

Maria Zilda Ferreira Cury (2009), em seu ensaio intitulado “Escritores latino-americanos e a tradição: Machado de Assis, Borges e Ricardo Piglia”, comenta a posição do escritor latino-americano em relação à cultura europeia. Cury (2009, p. 141) observa que o escritor latino-americano manifesta uma apropriação audaciosa da tradição e cultura europeias, transformando-as em nacionais através da desconstrução. Cury (2009, p. 143) salienta que tanto Machado de Assis quanto Borges e Ricardo Piglia, ou seja, escritores das literaturas construídas a partir da margem, produzem suas obras com a devoração e apropriações várias das tradições dominantes.

No texto “Kafka e seus precursores” (1951), Borges reflete sobre o poder que tem o grande escritor de criar seus precursores. Mas o que significa um escritor criar seus precursores? Significa alterar tanto o presente quanto o passado a partir de uma nova obra. Desse modo, a própria tradição pode ser modificada quando uma nova obra e um novo escritor surgem na contemporaneidade, tornando-se possível encontrar, por exemplo, uma atmosfera kafkiana em obras muito anteriores à de Kafka. O texto de Borges acrescenta uma camada importante ao

campo da intertextualidade, porque o escritor argentino diz que um grande escritor não somente cria seus precursores, mas cria igualmente a literatura que será escrita.

Harold Bloom em *A Angústia da Influência* (2002), parte da premissa de que todo escritor sofre de uma angústia, da qual deseja se livrar. Para tanto, o novo poeta busca se desvencilhar de seus precursores, lutando contra eles simbolicamente uma vez que se angustia diante da premência de criação de uma obra original. Nesse sentido, o novo poeta, quando inicia seu trabalho criativo, percebe-se em conjunto com outros textos e escritores, reconhecendo-se um herdeiro de toda uma tradição poética, com a qual irá dialogar com o objetivo de se posicionar como um poeta simultaneamente digno da herança recebida, mas desejoso de a ela se contrapor. Nessa relação ocorre uma operação revisora de um texto ou obra anterior, havendo sempre uma tensão. É como se o novo poeta realizasse uma “correção” de um poema anterior, nutrindo uma obra contínua, a da própria literatura, a da própria tradição, com a qual tem uma relação de “amor e ódio”, de reverência e transgressão.

Harold Bloom (2002) introduz seis procedimentos pelos quais o novo poeta pode lutar contra seus precursores. Arthur Nestrovski (1992) explica tais procedimentos criados por Bloom da seguinte forma:

A angústia da influência é a sensação paralisadora que todo poeta tem do precursor; é a falência da imaginação quando o “Homem Célebre” de Machado de Assis se afasta do piano e confessa a si mesmo que sua inspiração era “apenas o eco de alguma peça alheia, que a memória repetia e ele supunha inventar”, ou a sensação claustrofóbica de um pedigree inalienável, como no poema de Hardy. Essa angústia, no modelo primário apresentado em *A Angústia da Influência*, vai-se renovar a cada texto, segundo um ciclo que é igualmente o ciclo vital do poeta-como-poeta. O ciclo proposto se desenrola em seis estágios mais ou menos arbitrariamente definidos da relação entre um poeta e seu antecessor, e descritos por Bloom em termos tomados de empréstimo a uma variedade de fontes clássicas: *clinamen* é a desleitura propriamente dita, a descrição mais geral do desvio de um poeta em relação à obra de seu precursor; *tessera*, palavra ancestral que Bloom reencontra em Lacan, é a complementação do precursor na obra do poeta novo; *kenosis* é o esvaziamento do poeta, um mecanismo de ruptura semelhante às defesas contra as compulsões de repetição; demonização é um deslocamento na direção do contra-sublime, ou seja, de um sublime contrário ao do precursor; *askesis* é o truncamento de certas qualidades do poeta mais novo, uma ascese que permite ao poeta, afinal, interpretar seu precursor; e *apophrades*, por último, é o retorno dos mortos, a apropriação do poeta mais velho, o retorno do precursor como se fosse, ele mesmo, obra do poeta mais novo” (Nestrovski, 1992, p. 221-222).

O crítico elucida a angústia da influência, explicando-a como o medo do escritor de que sua voz literária não seja de fato sua. O interesse de Bloom, afirma Nestrovski, centra-se no

olhar para o “poeta forte”, ou seja, para aquele escritor capaz de sobreviver a essa angústia, vencendo o tempo e os precursores.

Em *Um Mapa da Desleitura*, Bloom (2003) dá prosseguimento ao tema da influência poética, enfatizando a desapropriação, ou a “desleitura”, isto é, o novo poeta sempre revisita uma obra ou um poema anterior, realizando um procedimento desviante. Nesse ato de desvio, um novo texto surge sempre em tensão e em relação a um anterior. A forma como o crítico entende a influência poética não consiste na semelhança verbal entre um poeta e outro, mas em uma “desinterpretação” ou “desleitura” de um poema ou poeta precursor, ou seja, uma desapropriação da herança recebida, freudianamente “matando” o poeta precursor, na tentativa de riscar-lhe a influência. O crítico dá ênfase à figura da metalepse (tomar o antecedente pelo conseqüente) e, sendo assim, ocorre uma ação revisionista no processo da leitura e escrita de poemas, havendo um retorno dos precursores por meio do trabalho do novo poeta.

De acordo com Bloom (2003, p. 37-38), poemas “são necessariamente sobre outros poemas; um poema é a resposta a outro poema, como um poeta é uma resposta a outro poeta, ou uma pessoa uma resposta a seus pais.”. Como o crítico explica, “*Um Mapa da Desleitura* estuda a influência poética, termo que continuo não usando como a passagem de imagens e ideias de poetas para seus sucessores. A influência, como a concebo, significa que *não* existem textos, apenas relações *entre* textos” (Bloom, 2003, p. 23). Para o teórico (Bloom 2003, p. 94), um texto tardio pode ser capaz de completar um texto anterior, e nesse sentido, um poeta combate seu precursor, a ele respondendo. Bloom (2003, p. 132) afirma, ainda, que para o poeta se tornar um poeta, deve começar afirmando os precursores; na medida em que se confirma como uma nova voz poética torna-se capaz de negar outras vozes.

Michel Schneider (1990), por sua vez, explora o conceito de plágio de uma forma mais ampla, ou seja, referindo-se à influência e à intertextualidade, e não apenas a uma apropriação da obra de outrem. O autor realiza uma contextualização histórica em relação ao plágio, mostrando a concepção de autoria como algo moderno, sofrendo modificações ao longo dos anos. Ocorreu um período – reflexo do individualismo e da propriedade privada – no qual o plágio se exacerbou, mas houve novamente uma flexibilização no mundo moderno, quando técnicas como a colagem, derivação, entre outras, passaram a ser entendidas como procedimentos próprios da arte literária. O teórico (1990, p. 62) afirma que: “o escritor forma uma nova individualidade a partir de uma multidão de elementos esparsos, ele procura, ele compara, ele monta, ele põe em relação”. Percebe-se, portanto, que a voz literária do novo escritor depende de sua capacidade de criar diálogos com textos prévios, com seus precursores. Supõe-se do escritor contemporâneo que seja um ótimo leitor, que entenda as ideias de

individualidade e originalidade como dependentes da forma como ele se apropria de outros textos e discursos vários. O escritor, sendo antes de tudo um leitor, funciona como um agenciador de textos:

Aproximamo-nos aqui da insistência moderna na noção de texto como tecido, tela de reminiscência, uma vez que um texto nunca dá acesso à coisa escrita pela primeira vez. Como a lembrança-sobre-tela, o texto é lembrança de uma tela. Texto que se lembra de um texto anterior. O grau zero da escritura não existe e talvez jamais tenha existido. A literatura é sempre de segundo grau, não em relação à vida ou à realidade social de que ela seria *Mimésis* (Auerbach), mas em relação a ela mesma, e o plágio não é senão um caso particular dessa escritura sempre derivada de uma outra (Schneider, 1990, p. 63).

O crítico (1990, p. 71) parece ir ao encontro da teoria de Bloom ao mostrar a literatura como palimpsesto, ou seja, os textos literários promovem seus significados na relação existente entre textos. Pode-se dizer, portanto, que o escritor escreve também a partir da própria literatura e sobre a própria literatura. O palimpsesto – superposição de textos – é termo também utilizado pela psicanálise e inserido na literatura para mostrar a existência de uma proximidade entre a análise e o texto literário, pois, em ambos os casos, há uma rasura, um escrever por cima, seja através da resignificação de um trauma ou através da retomada de um precursor. Mesmo que tudo já tenha sido dito, como lembra Schneider (1990, p. 91), nada impede a novidade e a originalidade na literatura.

A originalidade apresenta-se, portanto, na forma como o escritor transforma o já dito e pensado, resultando em uma nova obra. Não é possível escapar da herança da tradição, logo é preciso pensar na forma como se dialoga com os mortos antecessores, pois “cada livro é o eco dos que o anteciparam ou o presságio dos que o repetirão” (Schneider, 1990, p. 100). A repetição, então, pode ser entendida como o diálogo entre textos, ou seja, como a parte da intertextualidade, conceito essencial para a literatura. A forma como um escritor dialoga com a tradição exhibe, assim, suas marcas de leitura, uma vez que o escritor é sempre e antes de tudo um leitor: “Não há, nesse caso, uma estranha convivência, uma transmissão de pensamento, um movimento através do qual a leitura e a escritura são, incessantemente, o desdobramento uma da outra? A leitura, escritura recomeçada, a escritura, leitura interminável” (Schneider, 1990, p. 105). E leitura e escrita passam a ser a mesma coisa no momento em que o leitor faz associações intertextuais. De um certo modo, então, escritor e leitor constantemente intercambiam seus lugares. A atividade de leitura é também uma forma de escrita.

As teorias de Piglia, de Borges, de Bloom, de Netrovski e de Schneider apontam para a forma como a relação entre textos afeta leitura e escritura. Quando os autores falam de influência – metáfora para apropriação poética – ou quando falam de angústia da influência – o medo do autor não ter uma voz literária autêntica – estão na verdade refletindo sobre como na literatura sempre se parte de textos para realizar uma retomada. Sendo assim, um texto sempre ecoa um outro texto e o novo texto também sinaliza sua existência, reivindicando uma possível imortalidade.

CAPÍTULO 3 – UMA ESTÉTICA DA REPETIÇÃO

3.1 Manoel de Barros e a Tradição

Em quais pontos as teorias apresentadas acima se alinham à pesquisa da obra escolhida? Resumindo, rapidamente, as diferentes posições, temos que para Bloom não existem textos, apenas relação (tensa) entre textos. O crítico parte do pressuposto de que todo artista deseja se livrar da angústia da influência. Qual angústia é essa? É o medo do escritor de que a sua voz literária não seja própria, além do peso da tradição que, de alguma forma, sente-se na obrigação de superar. Além disso, o crítico estadunidense afirma que um poeta primeiro afirma seus precursores para depois vencê-los. Michel Schneider afirma que a literatura é palimpsesto, ou seja, o escritor escreve por cima de outros textos. Note-se, nesse sentido, o título que dá a seu livro: Ladrões de palavras. Poetas são ladrões das palavras alheias. Arthur Nestrovski diz que literatura é influência, mas deve-se entendê-la, como salienta Bloom, que é retomado pelo crítico brasileiro, como metáfora para apropriação poética, caracterizando, assim, o caráter intertextual de toda arte literária.

Tais teorias iluminam a poética de Manoel de Barros. Pode-se dizer que o projeto literário de Manoel de Barros tem como ponto fulcral a ideia de que um texto é composto por vários outros, pois não só faz uso de procedimentos literários presentes em obras de outros autores de modo claramente explícito, mas também elabora uma poesia constantemente voltada para sua própria fatura, como exposição consciente das apropriações que faz. Ademais, o poeta mato-grossense retoma outros escritores através da paródia e da citação, tornando essas formas de intertextualidade marcas de seu projeto poético em que estranheza e familiaridade se apresentam com ineditismo como o *ethos* de sua escrita. Como lembra Schneider (1990, p. 332), em cada escritor há uma multiplicidade de influências: “[...] Chegaríamos assim ao seguinte paradoxo: quanto mais um autor é influenciado em profundidade e extensão, tanto mais original ele é.” (Schneider, 1990, p. 332).

A construção de uma poética da repetição indica, na verdade, a maturidade de um escritor. Sendo assim, Barros, ao trazer outras vozes para seu texto, evidencia que o trabalho do escritor não pode ser apenas lidar com a linguagem, mas é também a forma como o novo poeta assimila a tradição – negando-a, confrontando-a, absorvendo-a, digerindo-a.

Como diz Schneider (1990, p. 344), “Citar é reconhecer a dívida, não apaga-la, não desvencilhar-se de seu jugo”. Barros, ao revelar suas referências, reconhece sua dívida em

relação à tradição, sem deixar de rivalizar com seus precursores. Vale ressaltar, usando as palavras de Schneider (1990, p. 332), que “quanto mais um autor é influenciado em profundidade e extensão, tanto mais original ele é”.. É fundamental marcar que parte da obra de Manoel de Barros apresenta características do gênero ensaio, mostrando-se, portanto, como um texto altamente metalinguístico, no sentido de voltar-se para a própria literatura, exibindo sua “carpintaria poética”. Veja-se que o próprio tema desta dissertação é contemplado em um poema-ensaio presente em *O Livro das Ignorâncias* (1993): “Repetir repetir – até ficar diferente./ Repetir é um dom do estilo” (Barros, 2010, p. 300).

A repetição da qual o poeta apropria-se para criar o poema acima pode ser entendida como uma referência à tradição e à literatura. O estilo de Barros assimila um conceito muito caro para a própria arte literária – o da repetição tomada como embate com a tradição. O sujeito poético entende, logo no primeiro verso, ser pelo reconhecimento de uma imensa herança literária a conquista de originalidade de um novo poeta. Marcar o próprio estilo com a repetição, e Manoel de Barros o faz inúmeras vezes por meio de citações e notas de rodapé, demonstra uma consciência do poeta sobre como se dá a constituição do processo literário em que o texto é espaço para o eco de tantos outros. Conforme Schneider (1990, p. 73), ocorre a transformação de um autor onisciente para a concepção moderna de um autor inexistente, que não é ninguém:

[...] essa concepção romântica e panteísta, por mais superada que esteja, indica a antiguidade da ideia segundo a qual **cada livro é feito de todos os livros, ou que todos os livros são só fragmentos de um único livro infinito**. A assinatura, a singularidade dos nomes é uma ilusão moderna que encobre o fato de que cada autor é muitos autores e que aquilo que constitui a literatura é muito mais a cadeia de repetições e a sucessão de formas impessoais do que o eco repercutindo nomes próprios. Escrever é perder o poder de dizer “eu”; é, segundo a frase de Blanchot: “Passar do Eu ao Ele, de modo que o que me acontece não aconteça a ninguém.” Virar autor, autor, é propriamente dispor-se a servir as palavras, crescer (augere) seu império (Schneider, 1990, p. 73, grifo nosso).

Quando Barros escreve que “repetir é um dom do estilo”, talvez não se refira somente ao seu próprio estilo, mas, antes, ao de todos os escritores. Desse modo, o poeta encara a tradição literária, trazendo o tema da repetição em forma de um poema-ensaio, o que, claramente, não pode ser visto como uma escolha gratuita. O gênero ensaio é por definição um gênero híbrido (arte e crítica) e, sendo assim, Manoel de Barros coloca-se tanto como poeta quanto como um crítico.

Quando dialoga com algum escritor, realiza tanto uma desconstrução quanto uma reverência, pois só se busca na tradição o que tem valor, o que pode ser retomado à tradição e

reconhecido pelo leitor. Barros deseja afirmar sua poética e o faz ao citar, retrabalhando outros autores. Nessa relação, há uma tensão porque o poeta busca inserir sua identidade como poeta em meio a vozes da tradição literária. Sendo assim, pode-se dizer que existe uma tradição da qual Barros faz parte mesmo quando pretende negar um estilo: a tradição da ruptura. A linha usada para tecer sua poesia baseia-se profundamente no rompimento com a própria Geração de 45, a qual objetivava um retorno da forma fixa e o uso de uma linguagem rebuscada, negando tais objetivos ao apresentar uma linguagem prosaica, que privilegia a oralidade, e insere no corpo de seu texto o que seriam “erros” das falas das crianças:

Nain remou de uma piranha.
 Ele pegou um pau, *pum!*,
 na parede do jacaré...
 Veio Maria-preta fazeu três araçás pra mim.
 Meu bolso teve um sol com passarinhos (Barros, 2010, p. 95).

Barros também centraliza em sua poesia a busca por uma origem, por algo anterior, pela ancestralidade. Pode-se pensar nessa obsessão do poeta como um objetivo literário, mas parece também indicar um olhar consciente do autor para com a tradição. O poeta segue a teoria de Bloom (2003, p. 37), a qual diz que os poetas fortes retomam as origens no final, pois mostram-se obcecados por elas:

[...] Os críticos podem desconfiar de origens, ou consigná-las desdenhosamente aos abutres da erudição, aos caçadores de fontes, mas o poeta-em-um-poeta é tão desesperadamente obcecado pelas origens poéticas quanto eles, geralmente a contragosto, assim como uma pessoa-em-uma-pessoa acaba se tornando obcecada por suas origens pessoais (Bloom, 2003, p. 37).

O poeta mato-grossense parece dar tanta importância às origens que transforma sua busca em uma temática, a qual inclui um olhar para a ancestralidade:

Um dia me chamaram *primitivo*:
 Eu tive um êxtase.
 Igual a quando chamaram Fellini de *palhaço*:
 E Fellini teve um êxtase (Barros, 2010, p. 371-372).

“Primitivo” refere-se às origens. Faz um retrato de si como um artista atento tanto para as pequenas coisas quanto para a ancestralidade. Não à toa coloca a infância também como uma origem de criatividade, utilizando uma linguagem que mimetiza a ingenuidade, num jogo de encantamento no qual a própria língua poética aparece tematizada. O poema acima pode ser

lido como um texto carregado de uma marca autobiográfica, uma vez que do contexto no qual se apresenta – um retrato do artista – pode-se inferir que o livro consiste em um pequeno inventário da identidade do próprio poeta, dividido em duas partes: 1) Retrato Do Artista Quando Coisa e 2) Biografia do Orvalho. A ancestralidade reivindicada pelo sujeito poético no poema em questão faz parte de um catálogo de elementos que compõem a sua biografia: a natureza, as artes e os outros artistas/escritores (Fellini incluído), a própria poesia, a linguagem, os “inutensílios” e o ínfimo. Ao chamar à cena inaugural o cineasta, vincula sua poética a outras formas artísticas, e justamente a um diretor que especial valor concede em seus filmes às memórias de infância. Assim, obra e biografia confundem-se neste livro que fotografa a escritura de Barros. O título do livro de poemas também remete ao romance de James Joyce, *Retrato do artista quando jovem*. A referência ao poeta irlandês, conhecido pelas inovações revolucionárias da linguagem literária, e a este que foi um romance de formação, é emblemática da reflexão sobre o próprio fazer literário de Barros. É como se Barros esmiuçasse para o leitor sua formação como escritor, expondo-se e ao seu fazer poético, como se verá mais adiante.

O poeta revela, inclusive, em entrevista, sua busca pelo ancestral como um projeto literário:

Não sou alheio a nada. Não é preciso falar de amor para transmitir amor. Nem é preciso falar de dor para transmitir seu grito. O que escrevo resulta de meus armazenamentos ancestrais e de meus envolvimento com a vida. Sou filho e neto de bugres andarejos e portugueses melancólicos. Minha infância levei com árvores e bichos do chão. Essa mistura jogada depois na grande cidade deu borá: um mel sujo e amargo. Se alguma palavra minha não brotar desse substrato, morrerá seca. “As correntes subterrâneas que atravessam o poeta, transparecem no seu lirismo”, - disse Theodoro Adorno. E disse mais: “Baudelaire foi mais fiel ao apelo das massas do que toda a poesia gente-pobre de nossos tempos”. Falo descomparando (Barros, 2010, p. 48-50).

A proposta de Manoel de Barros de trabalhar com seus armazenamentos ancestrais faz o leitor atento lembrar a insistência do poeta na figura da criança, do menino:

Lembro um menino **repetindo**
as tardes naquele
Quintal.

[...]

O menino de ontem me plange

[...]

A uma açucena encostada no rosto de uma criança

O meu aferidor deu nota dez.

[...]

O menino tinha no olhar um silêncio de chão (Barros, 2010, p. 304; 331; 382; 449).

O menino aparece em toda a obra de Manoel de Barros como uma fonte de palavras e de vida da qual o poeta recolhe momentos ou mesmo fabrica lembranças através de uma linguagem que rompe com a tradição de versos fixos para privilegiar uma encenação da ingenuidade. A criança é um ser primevo ao qual o poeta adulto recorre para sinalizar uma poesia que privilegia a invenção, a metalinguagem e as coisas “desúteis”.

Segundo Genette (2010, p. 35), “a forma mais rigorosa da paródia, ou *paródia minimal*, consiste então na apreensão literal de um texto conhecido para dar-lhe um significado novo, jogando com a essência e se possível com as próprias palavras”. Assim faz Manoel de Barros com a figura da criança, a qual também remete a outra obra da tradição literária: *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter, de Mário de Andrade. A rapsódia do escritor modernista aparece parodiada no primeiro livro de Barros. Veja-se o início de *Macunaíma* (1928) em que se retrata o nascimento do herói:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma (Andrade, 2017, p. 7).

No início do livro de estreia, lê-se o seguinte: “Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho/ bem diferente de Iracema/ desandando pouquíssima poesia/ o que desculpa a insuficiência do canto/ mas explica a sua vida/ que juro ser essencial” (Barros, 2010, p. 11). Realiza um procedimento paródico em relação às obras de Mário de Andrade e de José de Alencar. Percebe-se a desconstrução comum da paródia, mas pode-se entender que ela também traz consigo uma homenagem, pois só se busca a referência já canonizada e conhecida do leitor a ponto de poder reconhecê-la na paródia feita no texto posterior. Embora Bloom (2003, p. 32) afirme que “nenhum poeta, ou, melhor dizendo, nenhum poeta forte, pode escolher seu precursor, da mesma forma que nenhuma pessoa pode escolher seu pai”, vê-se um projeto muito sólido de Barros, criando diálogos com a tradição literária e com outros artistas de modo bastante explícito.

Cabeludinho nasce em um contexto muito diferente daquele de Iracema, como pontuado pelo próprio sujeito poético. A imagem da indígena no texto de Alencar, partícipe de um imaginário de fundação da nacionalidade, é revertida e desconstruída pelo novo marco metaforizado na personagem Cabeludinho do poema de Barros. Assim é narrado o nascimento da indígena:

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema.

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira.

O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado.

Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu?" onde campeava sua guerreira tribo da grande nação tabajara, o pé gracil e nu, mal roçando alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas (Alencar, 1991, não paginado).

Percebe-se no livro de Alencar um tom solene e uma natureza heroica ao retratar o nascimento de Iracema, simbolizando uma quase fundação da nacionalidade, símbolo duradouro no imaginário nacional.

Registre-se que também o nascimento do herói Macunaíma da rapsódia de Mário de Andrade busca um efeito paródico com relação aos heróis dos textos clássicos: o “herói de nossa gente” é fruto do medo da noite, uma criança feia, despida, portanto, dos atributos comumente vinculados aos grandes heróis épicos.

O livro *Poemas Concebidos Sem Pecados* (1937) aproxima Manoel de Barros histórica e esteticamente do modernismo. O poeta mato-grossense apropria-se de uma linguagem coloquial e oralidade modernistas. A licença poética da qual Manoel de Barros faz uso tem origens no modernismo brasileiro, como mostra o seguinte trecho de *Macunaíma*:

Macunaíma agradeceu o feito e frechou cantando pro mocambo nativo.

A noite vinha besourenta enfiando as formigas na terra e tirando os mosquitos d'água. Fazia um calor de ninho no ar. A velha tapanhumas escutou a voz do filho no longe cinzado e se espantou: Macunaíma apareceu de cara amarrada e falou pra ela:

— Mãe, sonhei que caiu meu dente.

— Isso é morte de parente, comentou a velha.

— Bem que sei. A senhora vive mais uma Sol só. Isso mesmo porque me pariu (Andrade, 2017, p. 18).

Como lembra Perrone-Moisés referindo-se a Oswald de Andrade (2023, p. 348), “A Antropofagia oswaldiana era mais do que uma proposta estética. Como programa cultural, ela

convidava à devoração crítica dos elementos estrangeiros e à libertação das normas cultas e acadêmicas na linguagem”. A pesquisadora nesse programa cultural também inclui *Macunaíma*, o qual se inspirava nas origens múltiplas do brasileiro.

O movimento modernista brasileiro inspirou muitos escritores, incluindo Manoel de Barros, como já se disse. O projeto literário de Barros valoriza as pessoas marginalizadas, os seres ínfimos, o Pantanal, a própria poesia, as coisas descartadas pela sociedade, a infância e a infância da linguagem. Quando o poeta mato-grossense dialoga com Mário de Andrade, sinaliza seu projeto de produzir uma literatura que pensa uma identidade múltipla para a sociedade brasileira, revelando em sua poesia o que geralmente é recalcado pela sociedade. Ademais, vale destacar que a personagem Macunaíma traz traços infantis tanto em sua característica física quanto em sua personalidade:

Então pegou na gamela cheia de caldo envenenado de aipim e jogou a lavagem no piá. Macunaíma fastou sarapantado mas só conseguiu livrar a cabeça, todo o resto do corpo se molhou. O herói deu um espirro e botou corpo. Foi desempenando crescendo fortificando e ficou do tamanho dum homem taludo. Porém a cabeça não molhada ficou pra sempre rombuda e com carinha enjoativa de piá (Andrade, 2017, p. 18).

“Piá” significa menino de etnia indígena, ou seja, criança. A transformação de Macunaíma em “homem taludo”, mas com cabeça de menino coincide com suas características psicológicas que conferem complexidade à personagem, quase um anti-herói, e marcada pela multiplicidade de etnias (indígena, branca e negra), como aponta Leyla Perrone-Moysés (2023, p. 338). A ensaísta em seu ensaio intitulado “Uma Farsa Trágica”⁴, questiona a ideia de que Mário de Andrade buscava instaurar uma “identidade nacional” a partir de seu livro, pois na verdade o escritor falava publicamente sobre seu objetivo de explorar uma “entidade nacional”, indicando a capacidade da arte de ser múltipla e metamórfica:

Ao tentar sintetizar o que observou nessa “entidade”, M. A. é severo. Observa “nossa gatunagem”, “a elasticidade da nossa honradez”, “o despreço à cultura verdadeira”, “o improvisado”. E conclui: “É feio.” (1º Prefácio). Embora o caráter de Macunaíma consista em não o ter, é possível observar certos traços constantes, ou predominantes, de sua personalidade. Esses traços não são comentados pelo narrador, mas se depreendem de seus atos, que têm dois móveis principais: o prazer sexual e o dinheiro. Para obtê-los, ele é capaz de qualquer coisa. Macunaíma é individualista, busca seus interesses pessoais sem pensar nos outros. É palavroso, não resiste à tentação de discursar. É sensual, preguiçoso, mentiroso, oportunista, vaidoso, desbocado, violento com as mulheres etc. Como representação do homem brasileiro, esta não é

⁴ Ensaio publicado na edição do livro *Macunaíma* da editora Global (2023, p. 337-349).

nada lisonjeira, do ponto de vista ético. Mas o herói conquista a simpatia do leitor por ser espontâneo, divertido, artiloso e desprovido de cálculo, qualidades que são exatamente correlatas a seus defeitos. Tais qualidades lhe dão um aspecto infantil, inocente. Não por acaso, sua forma definitiva é a de um corpo de homem com cabeça de criança (“de piá”) (Perrone-Moisés, 2023, p. 340-41).

Manoel de Barros parece se fundamentar nos traços infantis da personagem Macunaíma para construir a personagem Cabeludinho e iniciar uma poética calcada na infância. Cabeludinho apresenta características múltiplas, pois é representado como uma personagem que reúne ao seu redor a riqueza cultural brasileira, ou seja, o espaço dessa figura acolhe, além de indígenas, a personagem Bolivianinho, indicando uma marca territorial de um Brasil fronteiro e múltiplo. É pertinente a lembrança de que também Macunaíma, em uma de suas inúmeras fugas, vai dar na ilha de Marapatá onde deixa a consciência. Não a encontra, contudo, ao voltar para recuperá-la. Assume, então, a consciência de um hispano-americano e se dá muito bem indicando uma abrangência sul-americana, por assim dizer, a sua representatividade como herói.⁵ Além disso, há semelhanças linguísticas entre as obras, uma vez que Barros utiliza uma linguagem coloquial em seus versos prosaicos ou em seus poemas em prosa.

Maria Zilda Ferreira Cury (1981), em seu artigo “Arte e Criação em Macunaíma” explicita a busca por uma identidade do protagonista. Nesse percurso, o anti-herói esbarra em diversas facetas da realidade de um país complexo como o Brasil:

Alusões claras a uma realidade do Terceiro Mundo podem ser encontradas na rapsódia: a civilização da luz e do calor e o urucungo africano no episódio de Vei, a Sol; a troca de consciência com um latino-americano; a não aceitação de um limite que circunscreva Macunaíma numa fronteira só brasileira etc.. O espaço como um todo também aponta para uma realidade que se afirma em contraposição à europeia. É um espaço que admite o maravilhoso, o insólito, o mágico como elementos componentes estruturais. Um espaço que ainda precisa ser “lido” para que a história possa ser contada novamente, mas só que de um outro ponto de vista (Cury, 1981, p. 168).

A representação de uma nação brasileira múltipla também aparece na poesia de Manoel de Barros, uma vez que o poeta mato-grossense recria o Pantanal em seu texto poético, assimilando a rica cultura desse território fronteiro.

Retomando a conexão de Barros com o Modernismo, em *Poemas concebidos sem pecado*, Manoel de Barros privilegia alguns registros da coloquialidade e oralidade em versos

⁵ “Macunaíma se desculpou, subiu na montaria e deu uma chegadinha até a boca do rio Negro pra buscar a consciência deixada na ilha de Marapatá. Jacaré achou? nem ele. Então o herói pegou na consciência dum hispano-americano, botou na cabeça e se deu bem da mesma forma”.

livres, ou seja, com a presença de características modernistas, o que se pode ver, por exemplo, no poema “CLÁUDIO”, da seção “RETRATOS A CARVÃO”:

Cláudio, nosso arameiro, acampou debaixo da árvore
 para tirar postes de cerca
 Muito brabo aquele ano de seca
 Vinte léguas em redor, contam, só restava aquela
 Pocinha d'água:
 Lama quase
 Metro de redondo
 Palmo de fundura.
 Ali tinha um jacaré morador magrento
 Compartilhando essa aguinha bem pouca
 De tão sós e sujos, Cláudio
 E esse jacaré se irmanavam

De noite na rede estirada
 Nos galhos da árvore
 Cláudio cantava cantarolava:
*Ai, morena, não me escreve
 Que eu não sei a ler*

Pra lavar a feição
 Bem de cedo
 Esse Cláudio abaixava no poço, batia no ombrinho
 magro daquele jacaré: - licença, amigo...
 Que se afastava pro homem lavar-se
 Que se lavava, enchia o cantil
 E rumava pra cerca uma légua dali
 Depois, contam, Cláudio levou esse jacaré para casa
 Que vive hoje no seu terreiro
 Bigiando as crianças.
 Pode ser (Barros, 2010, p. 26).

O poema “CLÁUDIO” traz o seguinte léxico: “brabo”, “fundura” e “bigiando”. Todas essas variantes criam um vocabulário coloquial e prosaico, próprio do movimento modernista de 1922. A agramaticalidade também consiste em uma marca da poesia de Manoel de Barros. A imagem da personagem lamentando a perda da mulher amada também pode ser lida com a passagem em que Macunaíma lembra de Ci, a amazona, rainha das icamiabas por quem se apaixonara:

No outro dia bem cedo o herói padecendo saudades de Ci a companheira pra sempre inesquecível, furou o beijo inferior e fez da muiquitã um tembetá. Sentiu que ia chorar. Chamou depressa os manos, se despediu das icamiabas e partiu. Gauderariam gauderariam por todos aqueles matos sobre os quais Macunaíma imperava agora. Por toda a parte ele recebia homenagens e era sempre acompanhado pelo séquito de araras vermelhas e jandaias. Nas noites de amargura ele trepava num açazeiro de frutas roxas como a alma dele e

contemplava no céu a figura faceira de Ci. "Marvada!" que ele gemia... Então ficava muito sofrendo, muito! e invocava os deuses bons cantando cânticos de longa duração.. .

Rudá, Rudá!... Tu que secas as chuvas, Faz com que os ventos do oceano Desembestem por minha terra Pra que as nuvens vão-se embora E a minha marvada brilhe Limpinha e firme no céu!.. . Faz com que amanssem Todas as águas dos rios Pra que eu me banhando neles Possa brincar com a marvada Refletida no espelho das águas!... (Andrade, 2017, p. 27)

Na seção “POSTAIS DA CIDADE”, o poema “DRAGA” narra a história de Mário-pega-sapo:

Quando Mário morreu, um literato oficial, em
necrológio caprichado, chamou-o de Mário-Captura-Sapo!
Ai que dor!
Ao literato cujo fazia-lhe nojo a forma coloquial.
Queria captura em vez de pega para não macular (sic)
a língua nacional lá dele...
O literato cujo, se não me engano, é hoje senador pelo
Estado.
Se não é, merecia.
A vida tem suas descompensações.
Da velha draga
Abrigo de vagabundos e de bêbados, restaram as
expressões: estar na draga, viver na draga por estar sem
dinheiro, viver na miséria
Que ora ofereço ao filólogo Aurélio Buarque de
Holanda
Para que as registre em seus léxicos
Pois que o povo já as registrou (Barros, 2010, p. 21).

Barros realiza um elogio à coloquialidade no poema supracitado, valendo-se da estética modernista para criticar o “literato cujo fazia-lhe nojo a forma coloquial” e iniciar sua própria composição poética, a qual privilegia, por exemplo, as incorreções das falas das crianças, como demonstra o primeiro poema da seção “RETRATOS A CARVÃO”:

POLINA
- Como é seu nome?
- Polina
Não sabia dizer Paulina
Teria 8 anos
Rolava na terra com os bichos
Tempo todo o nariz escorrendo (Barros, 2010, p. 25).

O projeto literário de Manoel de Barros consiste, entre outras coisas, na valorização e instauração de uma infância da linguagem. Ao fazer poesia com os “erros” das crianças, Barros sinaliza seu objetivo de causar um estranhamento com sua escolha de palavras, visando a

desautomatização das palavras e das percepções. Ao encenar a infância em sua arte poética, o poeta vai contra os signos cristalizados e em favor de um olhar renovado para a vida, para o mundo. A figura da criança aparece também no poema “Infância”, de Carlos Drummond de Andrade:

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
 Minha mãe ficava sentada cosendo.
 Meu irmão pequeno dormia.
 Eu sozinho menino entre mangueiras
 lia a história de Robinson Crusóé.
 Comprida história que não acaba mais.

No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu
 a ninar nos longes da senzala – e nunca se esqueceu
 chamava para o café.
 Café preto que nem a preta velha
 café gostoso
 café bom.

Minha mãe ficava sentada cosendo
 olhando para mim:
 - Psiu... Não acorde o menino.
 Para o berço onde pousou um mosquito.
 E dava um suspiro... que fundo!

Lá longe meu pai campeava
 no mato sem-fim da fazenda.

E eu não sabia que minha história
 era mais bonita que a de Robinson Crusóé (Andrade, 2014, p. 10).

Como bem mostra Silviano Santiago referindo-se a este poema de Drummond, trata-se de uma cena provinciana “do sabor/saber popular [em que] Carlos Drummond afina pelo afeto a voz da empregada doméstica, ex-escravizada e, acertada e contraditoriamente, situa-a em etnia e classe diferentes das dele” (Santiago, 2023, p. 28).

Ainda evidenciando a relação estreita de Manoel de Barros com o modernismo, nessa temática da infância e da linguagem de um “professor de agramática” (cf. *O Livro das Ignorâncias*, de Manoel de Barros), veja-se o poema “Evocação do Recife”, de Manuel Bandeira:

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
 Vinha da boca do povo na língua errada do povo
 Língua certa do povo
 Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil (Bandeira, 1925 *apud* Santiago, 2023, p. 27).

Sobre o texto de Bandeira, assim se expressa Silviano Santiago: “No cenário poético da infância provinciana, Manuel Bandeira sobrepõe ao erro/correto o sabor e o saber da experiência proporcionada ao cidadão brasileiro pelo linguajar das classes populares.” (Santiago, 2023, p. 27)

Tal olhar renovado guarda relação com uma visão do poético enquanto desautomatização, como se os procedimentos artísticos nos devolvessem uma visão singular dos seres. Veja-se a colocação de Chklóvski:

Assim a vida desaparece, transformando-se em nada. A automatização engole os objetos, as roupas, os móveis, a mulher e o medo da guerra. [...] E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para sentir que a pedra é de pedra, existe o que chamam arte. A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão, e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos, e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção na arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o vir a ser do objeto, o que já “veio a ser” não importa para a arte (Chklóvski, 2013, p. 91).

Nesse sentido, Barros também faz uso do efeito de estranhamento tão valorizado pelos formalistas russos. Krystyna Pomorska (2010) assevera como no formalismo o critério da verificação do literário não está centrado na dualidade verdadeiro/falso e na biografia do autor. Pomorska (2010, p. 29) corrobora as ideias de Jakobson quanto à função da expressividade da poesia em detrimento da comunicação. Além disso, a teórica (2010, p. 31) recorre também a Chklóvski para reforçar a noção de que o conhecimento não é o objetivo da literatura, pois para o formalismo a metáfora literária não atua como uma condensação do pensamento. O que o formalismo parece defender é uma língua poética livre de uma obrigação de comunicação objetiva e prática. A poesia de Barros parece ancorar-se na mesma concepção, pois a repetição da figura da criança na sua obra tem o objetivo de possibilitar olhar para a palavra em seu sentido ainda não cristalizado, obrigando o leitor a criar novos significados para as imagens e metáforas na obra de que se apossa.

3.2 A Metamorfose em Manoel de Barros

O primeiro diálogo de Manoel de Barros no livro *Retrato do artista quando coisa* aparece logo no título, pois percebe-se a alusão ao romance *Retrato do artista quando jovem* (1916), de James Joyce, como já se disse. O romance joyceano mostra a construção da identidade do protagonista Stephen Dedalus, iniciando pela sua infância, passando pelo colégio

e pelas questões da vida profissional. A narração do livro ocorre em terceira pessoa, mas a linguagem varia de acordo com a idade da personagem. Em outro ponto, a religião atravessa a caracterização da personagem de modo marcante na narrativa, bem como o rompimento com a vida religiosa e sua opção pela arte literária como um ofício. Pode-se dizer que a narrativa de Joyce funciona como um romance de formação, no qual a personalidade do protagonista vai se construindo ao passo que a personagem se desenvolve. Além disso, nota-se também que o rompimento com a religião, caracterizando um momento de crescimento psicológico de Dedalus, como mostra a seguinte fala:

– Olha aqui, Cranly – disse ele. – Tu me perguntaste o que eu faria e o que eu não faria. Vou te dizer o que farei e o que não farei. Não servirei àquilo em que não acredito mais, chame-se isso o meu lar, a minha pátria, ou a minha igreja: e vou tentar exprimir-me por algum modo de vida ou de arte tão livremente quanto possa, e de modo tão completo quanto possa, empregando para a minha defesa apenas as armas que eu me permito usar: silêncio, exílio e sutileza (Joyce, 2017, p. 247).

Dedalus, assim como o próprio Joyce, rompe com a religião e passa a investir na arte literária, fazendo da poesia parte significativa de seu desenvolvimento. Manoel de Barros cria um diálogo com a obra de Joyce porque seu sujeito poético também retrata algumas escolhas do poeta mato-grossense, sendo uma delas a metamorfose do “artista quando coisa” em natureza. Vale ressaltar que o recurso aqui utilizado por Barros é a alusão. Vários elementos do romance de James Joyce estão presentes no livro de Barros como uma atmosfera, digamos assim, como uma presença apenas suspeitada. O ponto de contato parece ser mesmo a construção da identidade do sujeito poético.

No poema 1 do livro *Retrato do artista quando coisa*, Manoel de Barros utiliza um procedimento muito comum em sua poesia: a metamorfose de um tipo muito particular. O sujeito poético deseja se tornar a própria natureza:

Retrato do artista quando coisa: borboletas
 Já trocam as árvores por mim.
 Insetos me desempenham.
 Já posso amar as moscas como a mim mesmo.
 Os silêncios me praticam.
 De tarde um dom de latas velhas se atraca
 em meu olho
 Mas eu tenho predomínio por lírios.
 Plantas desejam a minha boca para crescer
 por de cima.
 Sou livre para o desfrute das aves.
 Dou meiguice aos urubus.

Sapos desejam ser-me.
 Quero cristianizar as águas.
 Já enxergo o cheiro do sol (Barros, 2010, p. 357).

O sujeito poético começa fazendo um retrato de si, do artista quando coisa, mostrando seu principal motivo: a metamorfose, a transformação de si em árvore. O poeta promove repetições de sons vocálicos (/a/, /o/, /e/) e consonantais (/t/, /l/, /m/), criando aliteração e assonância. A repetição de /a/ e /t/ no primeiro verso nas palavras “retrato”, “artista”, “coisa” e “borboletas” prepara a imagem acústica do artista que se mistura aos seres. A aliteração em /m/ nas palavras “amar”, “moscas”, “mim” e “mesmo” aponta para o procedimento da metamorfose no próprio poema e na obra em questão, o significante indica o significado: o homem se metamorfoseia em natureza. A aliteração do fonema /l/ nas palavras “latas”, “lírios”, “plantas” e “livre” indica a imbricação desse sujeito poético com o reino da natureza, liberto da língua comum para ser vivo na língua poética, a qual inaugura a paisagem pantaneira a partir da construção metamórfica do retrato do artista.

Surge uma forma especial de metamorfose em que o Outro constitui esse Sujeito lírico, marcado pela força constituinte desse Outro, e vice-versa. O Outro é sempre uma heterogeneidade constitutiva, como lembra Jacqueline Authier-Revuz em *Palavras Incertas: as não-coincidências do dizer* (1998). Segundo a linguista francesa, “a enunciação é pensada como lugar de uma inevitável heterogeneidade (Authier-Revuz, 1998, p. 183). A ideia de mediação da construção enunciativa nesse poema significa, pois, a determinação do eu pelo outro e vice-versa (“Insetos me desempenham”.) Veja-se que existe, nesse sentido, uma retomada do texto bíblico (“amar ao outro como a si mesmo”) em “Já posso amar as moscas como a mim mesmo”. Esse sujeito lírico faz também um inventário de seus objetos poéticos: a borboleta, a metamorfose em árvore, o silêncio, a lembrança da criança sinalizada pela lata velha, objeto que também pode se metamorfosear em qualquer coisa como brinquedo na mão de uma criança. No meio do poema, o eu poético já é parte da natureza, ou, antes, é determinado pela força constituinte da natureza, quando “plantas desejam sua boca para crescer”, ou seja, o eu poético chegou ao estado de chão incubador em cio, em estado de gênese. Mas a natureza mostrada para o leitor não é uma natureza comum, mas uma natureza em devir, num processo em que o eu-lírico vivencia as aves, mas também causa uma torção semântica, “dando meiguice aos urubus”. Ora, urubu não é uma ave considerada poética, então quando o poeta realiza essa torção, ele mostra que seu Pantanal e sua natureza são inventados e mais, constitutivos do sujeito lírico, com ele intercambiáveis (“Insetos me desempenham”). Nessa invenção mágica,

é possível se transformar em sapo, e sacralizar as águas, fonte de vida e de memória. Conforme Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001), no *Dicionário de Símbolos*:

As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. Esses três temas se encontram nas mais antigas tradições e formam as mais variadas combinações imaginárias – e as mais coerentes também.

As águas, massa indiferenciada, representando a infinidade dos possíveis, contêm todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção. Mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se, de novo, num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova: fase passageira de regressão e desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e regenerescência (v. banho*, batismo*, iniciação*) (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 15).

A água em Manoel de Barros parece indicar um processo no qual o poeta busca as origens, protagonizando em sua poesia tanto a criança como também a própria linguagem. Veja-se que o poeta busca a *descristalização* da linguagem cotidiana desde seu livro inaugural (1937). Quando o sujeito poético diz: “Quero cristianizar as águas”, é preciso pensar nessas águas como fonte de linguagem, como a capacidade da linguagem de se reinventar, isto é, de ser viva e múltipla. A cristianização das águas remete à purificação delas pelo Cristo que salva e dá nova vida pelo batismo, inaugura uma nova vida.

Nesse cenário de comunhão com a palavra e com a natureza é possível misturar os sentidos e "enxergar o cheiro do sol". A sinestesia é uma figura de linguagem muito utilizada por Manoel de Barros, geralmente com o objetivo de embaralhar os sentidos do sujeito poético, colocando-o em contato com uma natureza muito mais próxima de um laboratório linguístico do qual o poeta faz uso para compor sua poesia.

Enquanto o leitor lê o primeiro poema de *Retrato do artista quando coisa*, especialmente o quinto verso – “Os silêncios me praticam” – pode se lembrar da presença do silêncio em outro poema também sinestésico – “O Fotógrafo” – presente no livro *Ensaio Fotográficos* (2000):

Difícil fotografar o silêncio.
Entretanto tentei. Eu conto:
Madrugada a minha aldeia estava morta.
Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre
as casas.
Eu estava saindo de uma festa.
Eram quase quatro da manhã.

Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado.
 Preparei minha máquina.
 O silêncio era um carregador?
 Estava carregando o bêbado.
 Fotografei esse carregador.
 Tive outras visões naquela madrugada.
 Preparei minha máquina de novo.
 Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.
 Fotografei o perfume.
 Vi uma lesma pregada na existência mais do que na
 pedra.
 Fotografei a existência dela.
 Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo.
 Fotografei o perdão.
 Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.
 Fotografei o sobre.
 Foi difícil fotografar o sobre.
 Por fim eu enxerguei a *Nuvem de calça*.
 Representou para mim que ela andava na aldeia de
 braços com Maiakovski – seu criador.
 Fotografei a *Nuvem de calça* e o poeta.
 Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa
 mais justa para cobrir a sua noiva.
 A foto saiu legal (Barros, 2010, p. 379-380).

Manoel de Barros invoca um fotógrafo (visão) para olhar o silêncio (audição), embaralhando sinestesticamente os dois sentidos. A metáfora do silêncio parece significar a comunhão do sujeito poético com o Outro, instituindo, portanto, uma espécie de metamorfose do olhar do poeta para com as coisas, misturando-se com elas. Por isso, a palavra “Silêncio” aparece com a letra inicial maiúscula, ou seja, para demonstrar o poder de notar e de ser o Outro: “Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado./ Preparei minha máquina/ O silêncio era um carregador?/ Estava carregando o bêbado.” O Silêncio aparece, pois, personificado, sendo capaz de carregar um corpo bêbado. Mais uma vez o poeta explora a sinestesia ao trabalhar com o cheiro e a fotografia: “Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado./ Fotografei o perfume.”. O sujeito poético também aqui, exhibe partes do conjunto para a elaboração de um novo poema, integrando partes importantes de sua poesia.

Assim, o sujeito poético prossegue olhando para coisas cotidianas sem importância: “Vi uma lesma pregada na existência mais do que na pedra./ Fotografei a existência dela.” À medida que o sujeito poético faz o elenco de seus objetos poéticos, seu texto recebe uma carga muito forte de narratividade e torna-se parecido com uma crônica, isto é, o poeta parece retirar do cotidiano a matéria de sua poesia tal qual um cronista. Além disso, cria-se no poema um raciocínio em cascata, fazendo o leitor seguir uma linha de pensamento para ler seu texto com a exposição clara de um pacto de leitura, ainda que torções semânticas, muitas vezes, quebrem

a expectativa inicialmente proposta, como nos versos: “Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo./ Fotografei o perdão.”. O sujeito poético segue seu ensaio fotográfico mirando sua máquina em coisas impossíveis para um fotógrafo: “Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa. Fotografei o sobre.” O fotógrafo procura a essência das coisas, o “sobre”, o excesso. Por fim, o fotógrafo chega ao intertexto, retomando *Nuvem de Calças* (1915), de Maiakovski. O sujeito poético do poema do poeta russo fala do ponto de vista de um amante que não tem seu amor correspondido, mas não apenas isso: o texto aborda também a própria arte, o sistema e a religião.

Em suma, no poema “O Fotógrafo” indicam-se vários elementos, sem importância para a sociedade: o bêbado, o jasmim e a lesma (o ínfimo da natureza), o mendigo e a própria literatura. Pode-se tomar sua poesia como uma “literatura menor”, como lembra Resende (1997, p. 56). A poesia de Barros protagoniza os excluídos de uma forma geral, e, acrescenta-se a ideia de “literatura menor” como a desenvolvem os filósofos Deleuze e Guattari (2023) para falar do abalo promovido pela obra de Kafka no cânone da chamada “grande literatura”. Esse conceito divide-se em três características: 1) desterritorialização; 2) a literatura menor é política; 3) o texto literário instaura um valor coletivo.

As três características da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação. É o mesmo que dizer que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que se chama grande (ou estabelecida). Mesmo aquele que tem a infelicidade de nascer no país de uma grande literatura deve escrever em sua língua como um judeu tcheco escreve em alemão, ou como um uzbeque escreve em russo. Escrever como um cachorro que faz seu buraco, um rato que faz sua toca. E, para isso, achar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio dialeto, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto (Deleuze; Guattari, 2023, p. 39).

Manoel de Barros subverte o *status quo* com sua matéria de poesia, salientando o poder político de sua literatura, a qual convida ao leitor para “desver⁶” e depois ver o mundo do avesso, escrevendo numa língua do ínfimo e dos marginalizados. Infere-se da referência a Maiakovski a necessidade de produzir uma literatura capaz de uma revolução, criando até mesmo um dialeto próprio, como o faz Manoel de Barros com sua literatura “menor”, que inclui ínfimo do chão, objetos “desúteis” e personagens marginalizadas.

⁶ “Então era preciso desver o mundo para sair daquele/ lugar imensamente e sem lado” (Barros, 2010, p. 450).

Dessa forma, sua poesia pode ser lida como uma “literatura menor” porque é altamente disruptiva, porque o poeta mato-grossense escolhe “errar” a “língua maior” para acertar na língua da poesia, língua das coisas do chão e de personagens como Pote Cru, Passo-Triste, Antoninha-me-leva e o andarilho Bernardo da Mata, de consciência e personalidade altamente simples. Além disso, há também presente na obra do poeta o fator político explícito, pois ele não se esquivava dos problemas sociais, indicando sua posição como agente modificador do mundo, como se pode ver no poema 11 da seção “Cabeludinho” de seu livro inaugural:

A última estrela que havia no céu
deu pra desaparecer
o mundo está sem estrela na testa

Foi o vento quem embrulhou minhas palavras
meteu no umbigo e levou pra namorada?

Eram palavras de protesto idiota!
Como o vento leva as palavras!

Me lembrar que o único riso solto que encontrei
era pago!
É preciso AÇÃO AÇÃO AÇÃO
Levante desse torpor poético, bugre velho.

Enfim, Cabeludinho, é você mesmo quem está aqui?
Onde andarão os seus amigos do Porto de Dona Emília? (Barros, 2010, p. 17).

O poeta não se furta a revelar a forma como o texto poético pode funcionar como uma arma política, uma verdadeira “língua menor” porque escreve metamorfoseando-se nos Outros, como se a alteridade fosse sua principal estratégia poética, explorando temas universais como a condição da mulher tal qual no poema “Antoninha-me-Leva”, presente na seção “Retratos a Carvão” de seu primeiro livro:

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

Um dia a preta Bonifácia quis ajudá-la e morreu.
Foi enterrada no terreiro com o seu casaco de flores,
Nessa noite Antoninha folgou.
Há muitas maneiras de viver mas essa de Antoninha era
de morte!

Não é sectarismo, titio.
Também se é comido pelas traças, como os vestidos.

A fome não é invenção de comunistas, titio.
Experimente receber três e até quatro comitivas de
boiadeiros por dia! (Barros, 2010, p. 29-30)

A personagem Antoninha-me-leva trabalha como prostituta e o poeta suaviza seu contato sexual com os boiadeiros quando escolhe o verbo “receber”. De certa forma, a cosmovisão de Manoel de Barros aparece quando o poeta toma o partido das pessoas marginalizadas, as quais são descartadas pela sociedade. Nesse sentido, sua “literatura menor” se corporifica ao sentido do coletivo e do pertencimento ao povo, como exposto por Deleuze e Guattari (2023).

O poema de abertura do livro *Menino do mato* (2010), também traz um campo semântico que se inscreve no registro da “literatura menor”, da metamorfose do sujeito poético com a natureza:

Eu queria usar palavras de ave para escrever.
Onde a gente morava era um lugar imensamente e sem
nomeação.
Ali a gente brincava de brincar com palavras
tipo assim: Hoje eu vi uma formiga ajoelhada na pedra!
A Mãe que ouvira a brincadeira falou:
Já vem você com suas visões!
Porque formigas nem têm joelhos ajoelháveis
e nem há pedras de sacristias por aqui.
Isso é traquinagem da sua imaginação.
O menino tinha no olhar um silêncio de chão
e na sua voz uma candura de Fontes.
O Pai achava que a gente queria desver o mundo
para encontrar nas palavras novas coisas de ver
assim: eu via a manhã pousada sobre as margens do
rio do mesmo modo que uma garça aberta na solidão
de uma pedra.
Eram novidades que os meninos criavam com as suas
palavras.
Assim Bernardo emendou nova criação: Eu hoje vi um
sapo com olhar de árvore.
Então era preciso desver o mundo para sair daquele
lugar imensamente e sem lado.
A gente queria encontrar imagens de aves abençoadas
pela inocência.
O que a gente aprendia naquele lugar era só ignorâncias
para a gente bem entender a voz das águas e
dos caracóis.
A gente gostava das palavras quando elas perturbavam
o sentido normal das ideias.
Porque a gente também sabia que só os absurdos
enriquecem a poesia (Barros, 2010, p. 449-450).

A repetição do vocábulo “palavras” enfatiza no texto em questão uma língua poética que se metamorfoseia em coisas, ecoando o discurso bíblico: “E o Verbo se fez carne...” (João 1:14). A palavra aqui se faz coisas: é ave e também é jogo. Para enfatizar a capacidade de ludicidade da língua poética, alitera o jogo quando repete as palavras “brincava”, “brincar” e “brincadeira”. O jogo, por sua vez, faz parte do campo semântico de poesia do “fingimento”, a qual privilegia a invenção e mistura. O sujeito poético pontua seu desejo de metamorfosear o trabalho poético em natureza, em ave, em ínfimo: “Eu queria usar palavras de ave para escrever.” A ave apresenta-se como motivo literário assim como a palavra “chão”: “O menino tinha no olhar um silêncio de chão/ e na sua voz uma candura de Fontes.” Tal qual no poema “O Fotógrafo”, a metáfora do silêncio une aqui o olhar do menino do mato com as coisas do chão, ou seja, os bichos e os insetos, mas também ocorre uma ligação com as “Fontes”, palavra iniciada com a letra maiúscula para funcionar como uma alegoria da memória e da palavra. Pelo olhar do menino e pela forma como o poeta as (re)constrói, suas memórias inventadas tornam possível ver o mundo de outra forma: “O Pai achava que a gente queria desver o mundo/ para encontrar nas palavras novas coisas de ver”. “Desver o mundo” pode consistir na possibilidade de enxergar o mundo pelo avesso, ou seja, valorizar o menor, o ínfimo, desestabilizando a estrutura da sociedade. “Desver o mundo” parece referir-se também à própria literatura com a necessidade de aceitar os pactos ficcionais propostos. No poema em análise, o pacto ficcional propõe uma palavra-natureza, uma palavra-ave, a partir da encenação da ingenuidade: a partir do olho do “menino do mato”. A partir do olhar, o poeta cria metamorfoses, primeiro da palavra com a natureza, depois do olhar com o chão, até que a própria natureza se metamorfoseia entre si através da palavra da personagem Bernardo da Mata: “Assim Bernardo emendou nova criação: Eu hoje vi um/ sapo com olhar de árvore.” A natureza-palavra lembra ao leitor a todo instante da possibilidade da poesia alcançar o belo através da ruptura com a linguagem cotidiana: “A gente gostava das palavras quando elas perturbavam/ o sentido normal das ideias./ Porque a gente também sabia que só os absurdos/ enriquecem a poesia.” Esses quatro últimos versos poderiam fazer parte de um texto ensaístico, pois recebem o tom de uma crítica, versando sobre a própria arte literária e poética. Na verdade, esses versos parecem uma tentativa de criar a legibilidade da leitura, isto é, a forma como o leitor deve acessar o texto. Vale entender como funciona o gênero ensaio teoricamente:

[...] o ensaio sempre fala de algo já formado, ou, no melhor dos casos, de algo já existente; é próprio de sua natureza não extrair coisas novas do vazio, mas simplesmente reordenar coisas que, em algum momento, aconteceram. E como só as reordena, como não forma nada a partir do informe, o ensaio

também está vinculado às coisas, tendo sempre de expressar a “verdade” sobre elas, de encontrar expressão para sua essência. Talvez a forma mais breve de expressar essa diferença seja a seguinte: a poesia retira seus motivos da vida (e da arte); para o ensaio, a arte (e a vida) serve como modelo. Talvez assim a diferença fique bastante clara: o paradoxo do ensaio é quase idêntico ao do retrato. Você percebe por quê? Não é verdade que, diante de uma paisagem, você nunca se pergunta: essa montanha – ou esse rio – é de fato assim como está pintado? Mas, diante do retrato, sempre surge espontaneamente a pergunta sobre a semelhança. Examine um pouco esse problema da semelhança, cuja formulação insensata e superficial desespera o verdadeiro crítico. Você depara com um retrato de Velázquez e diz: “Como é parecido”, e sente que realmente disse algo sobre o quadro. Parecido? Com quem? Com ninguém, naturalmente. Você não tem ideia de quem está sendo representado e talvez jamais possa saber; e, mesmo que pudesse, isso pouco lhe interessaria. No entanto, você sente que é semelhante (Lukács, 2018, p. 99-100).

Manoel de Barros fala de algo já formado em sua poesia, discorre sobre sua escrita e sobre a própria literatura. Assim, o poeta figura-se também como crítico na medida em que versa sobre a arte literária, escrevendo poemas-ensaios e retomando versos de seus outros livros, como é o caso da reflexão sobre o estranhamento como catalizador da língua poética e da natureza-palavra presentes também em *Livro sobre nada* (1996): “A terapia literária consiste em desarrumar a linguagem/ a ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos. [...] Quero a palavra que sirva na boca dos passarinhos” (Barros, 2010, p. 347).

Desse modo, cria suas metamorfoses para mostrar seu poder inventivo: “Tudo que não invento é falso” (Barros, 2010, p. 345). Por isso, categorizá-lo simplesmente como poeta pantaneiro reduz a abrangência de sua poesia. As metamorfoses criadas por Barros parecem mostrar a natureza linguística de seu Pantanal inventado: pensaremos na Natureza como real (marca autobiográfica) e como inventada, baseando-se em Foucault. Segundo o filósofo, a própria natureza mostra-se como palavra: “a natureza, em si mesma, é um tecido ininterrupto de palavras e de marcas, de narrativas e de caracteres, de discursos e de formas” (Foucault, 1985, p. 56). A metamorfose como um procedimento capaz de vegetalizar o sujeito poético ou humanizar insetos e bichos amplia o aspecto fictício dessa natureza forjada, facilitando o processo de “desver o mundo”, renovando a linguagem. Para tanto, o poeta mato-grossense faz uso de procedimentos parecidos com aqueles propostos por Gianni Rodari em seu livro *Gramática da Fantasia* (1982). Rodari (1982, p. 22) propõe, entre outros jogos, o “binômio fantástico”:

No “binômio fantástico” as palavras não estão presas a seu significado cotidiano, mas libertas da cadeia verbal da qual fazem parte cotidianamente. São “estranhas”, “desambientadas”, jogadas uma contra as outras em mares

nunca dantes navegados. Só então encontram-se em condições ideais para gerar uma estória (Rodari, 1982, p. 22).

Manoel de Barros cria um novo termo a partir da fusão de dois substantivos no poema intitulado “O peixe-cachorro”, presente no *Livro de pré-coisas* (1985), realizando um procedimento parecido com o “binômio fantástico” de Rodari (1982). O poeta mato-grossense produz uma metamorfose a partir de dois seres de natureza diferentes:

Era um peixe esquisito pra cachorro:
Cruza de lobisomem com tapera?
Filho de jacaré com cobra-d’água? Ou
Simplesmente cachorro de indumentos?

Era muito esquisito para peixe
E pra cachorro lhe faltava andaime.
Uma feição com boca de curimba
E o traseiro arrumado para entrega.

Se peixe, o rabo empresta ao liso campo
Um andar de moreia atravancada.
Sendo cachorro não arranca a espada?

Difícil de aceitar esse estrupício
Como um peixe; ainda que nade.
Pra cachorro não cabe no possível (Barros, 2010, p. 221).

O poema acima parte da metamorfose entre dois animais para a construção de um texto parecido com uma fábula. O poeta faz uso do verbo “ser” no pretérito imperfeito – “(ele) era” – iniciando, portanto, um pacto ficcional do campo da fantasia. Além disso, o verbo “era” cria um relaxamento na narração, a qual parece incrementada pela estrutura interrogativa das orações: “Cruza de lobisomem com tapera?/ Filho de jacaré com cobra-d’água? Ou/ Simplesmente cachorro de indumentos?”. Nesse poema, o sujeito lírico parece mesmo um contador de estórias. O “peixe-cachorro” de Barros só existe no campo da invenção e seu criador explicita seu recurso metamórfico na última estrofe do poema: “Difícil de aceitar esse estrupício/ Como um peixe; ainda que nade./ Pra cachorro não cabe no possível.” Esse ser híbrido não cabe no possível porque sua natureza é palavra-coisa: esse ser é ao mesmo tempo “peixe-cachorro” (ficção) e substância. As várias questões formuladas mostram o caráter duplo da coisa, mas também indicam o próprio caráter múltiplo da literatura. Ademais, Barros também usa do humor para criar jogos de palavras ou para recriar expressões cotidianas, como demonstra o primeiro verso: “Era um peixe esquisito pra cachorro”. Assim, colocando os dois

substantivos juntos no primeiro verso, o poeta parece indicar para o leitor sua predileção para criar encantamentos através de metamorfoses.

A exploração da metamorfose em sua poesia pode criar um bloqueio de leitura devido à estranheza das imagens, afinal a repetição da metamorfose esgarça o dispositivo do estranhamento, reforçando certo delírio imagético. Maria Zilda Cury (2003), em seu ensaio intitulado “De poemas e ressonâncias”, discorre sobre a intertextualidade no texto literário, demonstrando o cruzamento entre diferentes discursos, tanto os textos do cânone quanto os não canônicos ativados pela leitura. Para tanto, a pesquisadora analisa alguns poemas de Altino Caixeta, procurando “ressonâncias”, em seus textos poéticos, de outros escritores. Caixeta usa diversos procedimentos intertextuais em sua poesia, tais como citações, alusões, epígrafes e dedicatórias. Todos esses processos intertextuais são marcas de leitura do autor e, digamos, diálogos um pouco mais explícitos com outras obras. Ao mesmo tempo, Cury usa a palavra “ressonância” para significar nesse contexto uma relação não tão explícita entre os textos. Nesse sentido, o escritor mineiro demanda do leitor um trabalho de articulação com seu repertório de leitura. Cury (2003, p. 241), citando Hertz (1994, p. 60), refere-se à noção de sublime matemático de Kant, oriundo de exaustão cognitiva, causadora de um bloqueio mental, o qual pode ocorrer também durante o ato da leitura quando o leitor se vê diante de uma dificuldade no poema. Segundo Cury (2003, p. 241), o bloqueio aparece metaforizado nos poemas de Altino e de Fernando Pessoa, quando esses poetas duplicam seus sujeitos poéticos, causando estranhamento.

Tal bloqueio pode ocorrer quando o leitor depara-se com os procedimentos metamórficos operados por Manoel de Barros, nesse jogo repetitivo de misturar as coisas entre si e as palavras às coisas. A “coisa” do retrato do artista é altamente contaminada de vários seres: bichos, insetos, homens, árvores. A coisa é a própria metamorfose no sentido da recorrência desse procedimento na extensão dessa poesia de ruptura. A coisa é a própria substância chamada poesia. O bloqueio mental de que fala Maria Zilda Cury (2003) ocorre devido ao fato do retrato do artista ser atravessado por essa coisa que é a própria poesia, que é a própria palavra. Jacques Derrida (1992) discorre sobre que coisa é a poesia, comparando-a ao animal:

Quem ousa pedir-me isso? Mesmo que de todo não pareça, pois desaparecer é a sua lei, a resposta *vê-se ditada*. Eu sou *um* ditado, profere a poesia, aprende-me de cor, recopia-me, vela-me e guarda-me, olha-me, ditada, sob os olhos: banda sonora, *wake*, traço de luz, fotografia da festa em luto. Ela *vê-se ditada*, a resposta, sendo poética. E, por isso, tendo de se dirigir a alguém, singularmente a ti, mas como se se dirigisse ao ser perdido no

anonimato, entre cidade e natureza, um segredo partilhado, a um tempo público e privado, *absolutamente* um e outro, absolvido de fora e de dentro, nem um nem outro, o animal lançado na estrada, absoluto, solitário, enrolado em bola *junto de si*. Pode deixar-se esmagar, justamente, por isso mesmo, o ouriço, *istrice* (Derrida, 1992, p. 5).

A poesia é o ouriço porque é hermética e, sendo assim, é causadora de bloqueio. Por esse motivo, o leitor sofre uma espécie de bloqueio antes de acessar o sublime do texto poético de Manoel de Barros, pois quando percebe o erotismo oriundo dos processos metamórficos, vê-se surpreendido por uma questão tanto linguística quanto corpórea: a mistura entre as coisas, a mistura do homem com as coisas, a metamorfose das coisas em homem.

Ainda no *Livro de pré-coisas* (1985), Manoel de Barros escreve um poema em prosa intitulado “Retrato de Irmão”, no qual explicita tanto a metamorfose quanto a metalinguagem e o ensaio como projetos literários:

Era um ente irresolvido entre vergôntea e lagarto. Tor-
dos que externam desterro sentavam nele. Sua voz era
curva pela forma escura da boca. (Voz de sótão com
baratas luminosas.) Dava sempre a impressão que esti-
vesse saindo de um bueiro cheio de estátuas. – Confor-
me o viver de um homem, seu ermo cede – ensinava.
Era a cara de um lepidóptero de pedra. E tinha um
Modo de lua entrar em casa.

Deixou-nos um TRATADO DE METAMORFOSES
cuja Parte XIX, *Livro de pré-coisas*, transcrevemos (Barros, 2010, p. 218).

De certo modo, Manoel de Barros parece criar um modo de ler sua própria obra. O poeta utiliza um recurso próprio à ironia romântica quando indica a Parte XIX do livro como sendo um tratado deixado por alguém, mostrando, portanto, um caráter metarreflexivo dessa poesia que se desdobra em muitos eus. Assim, aponta a metamorfose – procedimento recorrente em seus poemas – como um caminho para leitura de sua poesia. Nesse sentido, o “Retrato do Irmão” torna-se mais uma vez o retrato do próprio Manoel de Barros. A metamorfose parece também um modo de fugir dos clichês, como indica o seguinte poema na seção das Metamorfozes:

Cortázar conta que quando alguma expressão
lhe queria sujar, ele a camuflava. Assim: *espec-*
tador ativo virou H especta dor Hativo. Com essas
vestimentas de HH, aquele lugar-comum não
lhe sujava mais (Barros, 2010, p. 223).

O poeta mato-grossense constrói sua obra longe dos estereótipos, longe do lugar-comum. Barros recorre a outros escritores, como Cortázar, para afirmar (e explicar) sua poética da ruptura, da ressignificação e do hibridismo (poema-ensaio e poesia em prosa).

Depois de realizada a necessária digressão, cumpre retomar a reflexão sobre o uso do procedimento da metamorfose. Os quatro primeiros versos do primeiro poema do livro *Retrato do artista quando coisa* retratam uma comunhão do sujeito poético com a natureza, uma especial metamorfose: “Retrato do artista quando coisa: borboletas/ Já trocam as árvores por mim./ Insetos me desempenham./ Já posso amar as moscas como a mim mesmo” (Barros, 2010, p. 357). A recorrência da palavra “árvore” na poesia de Manoel de Barros com um sentido de “vir-a-ser” e de troca até ontológica entre natureza e ser humano parece reforçar o investimento do poeta na valorização do olhar do indígena para o mundo. Ele utiliza esse termo doze vezes em *Retrato do artista quando coisa*. Hanna Limulja (2022) salienta a criação da *Mari hi* – árvore dos sonhos – por *Omama*, criador dos Yanomami. A pesquisadora trabalha com a forma como os sonhos fundamentam o saber do pensador indígena Davi Kopenawa. O sonho pode, segundo Kopenawa, deter “a queda do céu”, ou seja, essa forma de saber atua contra a destruição do mundo. É *Mari hi* que, plantada nos rincões da terra, envia seus sonhos aos Yanomami quando suas flores brotam.

Por meio dos sonhos, Kopenawa pensa no mundo e nos outros, atitude diferente daquela dos homens brancos, os quais costumam preocupar-se apenas consigo mesmos:

Como ele diz, os *napë pë*⁷ não sabem sonhar, ou melhor, sonham apenas consigo mesmos, o que, em última análise, são equivalentes no pensamento yanomami, pois o sonho que realmente importa é aquele motivado pelos outros – ou, como veremos, são os outros que motivam os sonhos yanomami. Quem sonha apenas consigo nunca sai de si; e, nesse caso, o mundo se torna pequeno demais. Por não sonharem longe, os *napë pë* ignoram os pensamentos de outros povos e lugares e, portanto, não concebem outra forma de pensar capaz de ir além daquela que experimentaram. É por essa mesma razão que eles não conseguem ver a imagem das coisas e tampouco sonhar a floresta (Limulja, 2022, p. 51).

Como pontua Limulja (2022, p. 73), os sonhos yanomami não significam uma profecia incontornável, pelo contrário, dizem respeito a assuntos que podem ser tratados e para isso são socializados. Sendo assim, os sonhos funcionam como orientadores das ações dos homens, podendo ter, portanto, um efeito profilático, pois a partir deles o sonhador debate problemas que poderiam afetar o bem comum. Para os Yanomami, lembra a pesquisadora (2022, p. 100),

⁷ *napë pë* significa não yanomami, estrangeiro, branco.

“o sonho é concebido como uma forma de conhecimento, e a pessoa que tem uma atividade onírica intensa é considerada sábia.” Além disso, a antropóloga explica: os mitos yanomami foram antes sonhados.

Nesse sentido, o poeta sabe não apenas “voar fora da asa” (cf. *O Livro das ignoranças*), mas também parece saber sonhar fora da asa, para usar a linguagem da alteridade yanomami. A forma como a poesia de Barros privilegia a natureza evidencia uma cosmovisão atenta para muitas questões que recebem atenção privilegiada na contemporaneidade, como as ambientais e também as que reivindicam uma valorização do ponto de vista dos povos originários sobre a natureza e as relações humanas.

O poeta, por meio da metamorfose, mostra seu olhar preocupado com a vida de outros povos e seres, baseando-se, aparentemente, no perspectivismo ameríndio como esse é explicado por Viveiros de Castro: “Lembremos que, no perspectivismo ameríndio, comunicar-se com seres que não são aparentemente da sua espécie tem sentido de abrir a porta da alteridade para sua própria transformação em outro” (Viveiros de Castro, [2002] 2017, p. 344 *apud* Limulja, 2022, p. 79).

Na exposição do perspectivismo ameríndio de Viveiros de Castro ocorre também uma metamorfose, sendo que os animais são vistos como gente e há também uma mistura, pois bichos viram outros bichos:

Em suma, os animais são gente, ou se veem como pessoas. Tal concepção está quase sempre associada à ideia de que a forma manifesta de cada espécie é um envoltório (um ‘roupa’) a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs. Essa forma interna é o espírito do animal: uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materializável, digamos assim, em um esquema corporal humano oculto sob a máscara animal. Teríamos então, à primeira vista, uma distinção entre uma essência antropomorfa de tipo espiritual, comum aos seres animados, e uma aparência corporal variável, característica de cada espécie, mas que não seria um atributo fixo, e sim uma roupa trocável e descartável. A noção de ‘roupa’ é, com efeito, uma das expressões privilegiadas da *metamorfose* – espíritos, mortos e xamãs que assumem formas animais, bichos que viram outros bichos, humanos que são inadvertidamente mudados em animais –, processo onipresente no “mundo altamente transformacional” (Rivière 1994) proposto pelas culturas amazônicas (Viveiros de Castro, 2002, p. 351).

O trecho acima revela a metamorfose como um procedimento fundamental para entender o perspectivismo ameríndio. Além disso, pode-se dizer que Manoel de Barros faz uso do procedimento da metamorfose tal qual a entende Viveiros de Castro. No perspectivismo ameríndio, cada espécie estabelece uma perspectiva. A partir de cada uma dessas perspectivas

constrói-se uma outra natureza, a natureza torna-se múltipla, podendo-se dizer tratar-se de uma perspectiva multinatural. A perspectiva é associada a diferentes formas de corpos, os quais estabelecem uma espécie de natureza comum. Cada espécie marca uma perspectiva, a qual estabelece um mundo próprio, uma multinatureza.

Não se pretende aprofundar na questão do perspectivismo ameríndio nesta dissertação, mas vale associar o ponto de contato entre o modernista Mário de Andrade, que no final de *Macunaíma*, opera também uma metamorfose do herói em Ursa Maior:

Então Pauí-Pódole teve dó de Macunaíma. Fez uma feitiçaria. Agarrou três pauzinhos jogou pro alto fez em encruzilhada e virou Macunaíma com todo o estenderete dele, galo galinha gaiola revólver relógio, numa constelação nova. É a constelação da Ursa Maior (Andrade, 2017, p. 180).

Mário de Andrade exhibe a ideia do “pensamento selvagem” quando opera metamorfoses as mais variadas na rapsódia. “Não vim ao mundo para ser pedra”, diz o herói de nossa gente quando, ao final do texto, já todo roído pelas piranhas, muda de estado e quer ser estrelinha no céu.

Este recurso ao “pensamento selvagem” – termo usado pela antropologia contemporânea a Mário de Andrade para falar do perspectivismo ameríndio – é mais um elemento que aproxima a poética modernista marioandradina da poética de Manoel de Barros. Desde o título, o livro *Retrato do artista quando coisa* revela a importância da metamorfose para a poética do escritor mato-grossense. Para além da intertextualidade com o nome do romance de Joyce, já aqui tratada, tem-se no título a ideia de anterioridade ontológica, no sentido de que o poeta “foi coisa”, condição que permanece no tempo presente da escrita, indissociada às condições humana e natural.

Barros cria cenas metamórficas não apenas neste livro, mas também na parte II de *Gramática Expositiva do Chão* (1966):

O homem de lata
arboriza por dois buracos
no rosto

O homem de lata
é armado de pregos
e tem natureza de enguia

O homem de lata
está na boca de espera
de enferrujar

O homem de lata
se relva nos cantos
e morre de não ter um pássaro
em seus joelhos

O homem de lata
traz para a terra
o que seu avô
era de lagarto

o que sua mãe
era de pedra
e o que sua casa
estava debaixo de uma pedra (Barros, 2010, p. 127-128).

Percebe-se que Manoel de Barros faz uso da metamorfose desde os primeiros textos. No fragmento do poema supracitado, o homem de lata figura como um ser que respira natureza, como mostra a primeira estrofe: “O homem de lata/ arboriza por dois buracos/ no rosto”. O processo de metamorfose ou de “vegetalização” causa uma surpresa no leitor, pois o poeta compõe seu poema com elementos da natureza – “arboriza”, “enguia”, “relva”, “pássaro”, “terra” e “pedra” – mas não existe um olhar contemplativo em relação ao que comumente é tido como natureza, pelo contrário, esses termos aparecem de forma ativa, ou seja, realizam uma operação de ruptura com a normalidade. O processo de “vegetalização” evidencia a predileção pela natureza, mas também aponta que essa natureza tem algo de fictícia, de fingimento, de fabricada. Em relação à forma do poema, o poeta utiliza de uma figura de linguagem – anáfora – que consiste na repetição da primeira palavra, no caso toda uma frase é repetida: “O homem de lata”. Como observa Suttana (2009, p. 88), Manoel de Barros faz uso de um procedimento de colagem nesse poema, ou seja, o poeta justapõe imagens díspares: um homem de lata e vários seres da natureza mostram-se unidos pela metamorfose. Refletindo sobre a colagem no contexto da repetição, pode-se dizer que ela também se insere no rol de procedimentos intertextuais, contudo, nesse caso, o poeta mato-grossense não toma emprestado nenhum verso de outro escritor, mas toma emprestada a fertilidade de um Pantanal múltiplo e vivo, o qual aparece recriado em sua obra. A anáfora também repete e reconstrói esse homem de lata, pois a cada repetição há novas características, ou seja, o poeta segue mesmo o seu conceito de repetição (“repetir até ficar diferente”). Assim, ao mesmo tempo em que Manoel de Barros esgarça seus procedimentos de repetição, instaura a originalidade e novidade, fazendo um inventário da natureza: enguia, relva, pássaro, lagarto, pedra, lesma, árvore, folhas, lagartixa, borboleta e água. Esse homem de lata é composto por todos esses seres, tornando-se, portanto, altamente

complexo na medida em que sua essência depende dos outros. Percebe-se, portanto, a anáfora como catalisadora e enfatizadora de uma personagem múltipla.

Ainda no livro *Retrato do artista quando coisa*, nota-se a metamorfose do sujeito poético com a natureza em vários outros poemas. No poema 2 da primeira parte do livro, o poeta parece querer ensinar o leitor a misturar-se com os elementos ínfimos e com a beleza:

Bom é corromper o silêncio das palavras.
Como seja:

1. *Uma rã me pedra.* (A rã me corrompeu para pedra. Retirou meus limites de ser humano e me ampliou para coisa. A rã se tornou o sujeito pessoal da frase e me largou no chão a criar musgos para tapete de insetos e de frases.)
2. *Um passarinho me árvore.* (O passarinho me transgrediu para árvore. Deixou-me aos ventos e às chuvas. Ele mesmo me bosteia de dia e me desperta nas manhãs.)
3. *Os jardins se borboletam.* (Significa que os jardins se esvaziaram de suas sépalas e de suas pétalas? Significa que os jardins se abrem agora só para o buliço das borboletas?)
4. *Folhas secas me outonam.* (Folhas secas que forram o chão das tardes me transmudaram para outono? Eu sou meu outono.)

Gosto de viajar por palavras do que de trem (Barros, 2010, p. 358).

O silêncio é corrompido a partir do momento em que o sujeito poético dá vida aos seres da natureza, os quais, por sua vez, originam outros seres. Nesse cenário, um anfíbio (rã) transforma o sujeito poético em um mineral (pedra). Mais uma vez o poeta mato-grossense rompe a norma gramatical, causando uma torção semântica, quando usa o substantivo “pedra” com função de verbo: “Uma rã me pedra.” O mesmo procedimento ocorre em todas as frases, de 1 a 4: o substantivo “árvore” aparece como verbo; o substantivo “borboleta” aparece flexionado como verbo (“borboletam”) e o mesmo ocorre com o substantivo “outono”, aparecendo conjugado como “outonam”. Assim, a linguagem, metamorfoseada, mimetiza a própria temática do poema. A repetição da torção semântica enfatiza nesse caso a metamorfose do homem com a natureza e da metamorfose das coisas com elas mesmas. A recorrência da metamorfose presentifica e confirma esse procedimento literário como um núcleo da poesia de Manoel de Barros, fazendo com que o leitor perceba certa incomunicabilidade, ou seja, o escritor aponta para imagens pantaneiras, porém o sentido da metamorfose parece ser a própria

metamorfose, como potência de linguagem. O procedimento é de certa forma citacional – o autor deseja chamar a atenção para o processo como forma de autocitação e também para indicá-lo como fonte de sua poética de mistura.

A transformação do sujeito poético em pedra, ocasionada pela rã, rompe os limites de ser humano, ampliando-o para a condição de “coisa”. Sabe-se que a “coisa” em Manoel de Barros refere-se aos seres ínfimos do chão e também a objetos desimportantes. De certa maneira, é surpreendente o uso do verbo “ampliar” – “A rã me corrompeu para/ pedra. Retirou meus limites de ser humano/ e me ampliou para coisa.” – pois o poeta parece desejar ampliar as coisas desimportantes do chão, colocando o eu-lírico como um desses seres ampliados: “A rã se tornou/ o sujeito pessoal da frase e me largou no/ chão a criar musgos para tapete de insetos/ e de frades.” O poeta refere-se ao peixe-frade, peixe marinho que vive em pedras e corais. O sujeito poético, como se vê, torna-se a própria natureza, amplia seu ser, seu estar no mundo.

No item de número dois, salta aos olhos o uso do verbo “transgredir”: “Um passarinho me árvore. (O passarinho me/ transgrediu para árvore. Deixou-me aos/ ventos e às chuvas. Ele mesmo me bosteia/ de dia e me desperta nas manhãs.)” A metamorfose do sujeito poético em árvore funciona mesmo como uma transgressão, possível apenas devido à transgressão linguística promovida no verso. O poema evidencia o caráter disruptivo da poesia, uma vez que o ser poético mistura-se com a natureza por meio dos seres ínfimos, capazes de encantar o seu olhar. Repare-se, pois, no uso do grau diminutivo usado não apenas para indicar o tamanho do pássaro, mas também para mostrar o afeto a ele concedido, assim como apontar a cosmovisão do poeta, que inclui o mínimo como máximo, ou seja, quando protagoniza coisas ínfimas ou descartadas pela sociedade, torna-as sublime a partir de seu texto poético.

No item de número três, a imagem representada pela frase “Os jardins se borboletam” revela um animismo literário desempenhado pela beleza das borboletas. O leitor deve se atentar também para a aliteração criada pela consoante “b” nas palavras “buliço” e “borboletas”, resultando na vivacidade da natureza. “Buliço” (“bulício”) é uma palavra gramaticalmente “incorreta”, mostrando a licença poética de Barros e sua irreverência para escrever com os “erros”. Tal escolha remete a Oswald de Andrade com seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*: “A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.”. Retomando, “buliço”

significa “grande agitação de pessoas”⁸. O significado desse termo reforça a ideia repetida de “vegetalizar” o humano e humanizar as coisas.

No item de número quatro do poema, o sujeito poético transforma-se nas folhas secas e no próprio outono: “Folhas secas me outonam”. Em sentido figurado, outono é um período de quem se aproxima da velhice, sendo também tempo de colheita. Pode-se pensar nesse verso como indicador de uma poesia já madura, que faz da metamorfose com a natureza e da metalinguagem marcas fortes da escritura. Por isso, o poeta retoma o início do poema quando toca novamente no ponto central de sua poesia: a própria palavra. “Gosto de viajar por palavras do que de trem”. É por meio do trabalho intenso com a palavra que o poeta proporciona esse texto de fruição, no qual o homem figura como a própria natureza:

Textos de fruição. O prazer em porções; a língua em porções; a cultura em porções. São perversos pelo fato de estarem fora de qualquer finalidade imaginável – *mesmo a do prazer* (a fruição não obriga ao prazer; pode mesmo aparentemente aborrecer). Nenhum alibi resiste, nada se reconstitui, nada se recupera. O texto de fruição é absolutamente intransitivo. Entretanto, a perversão não basta para definir a fruição: é o extremo da perversão que a define: extremo sempre deslocado, extremo vazio, móvel, imprevisível. Esse extremo assegura fruição: uma perversão média se atravanca rapidamente com um jogo de finalidades subalternas: prestígio, cartaz, rivalidade, discurso, parada etc. (Barthes, 2015, p. 62).

O texto poético de Manoel de Barros é um texto de fruição por mostrar-se uma poesia muitas vezes hermética. Embora sua poesia seja comumente taxada de simples e ecológica, percebe-se que o poeta mato-grossense busca o estranhamento a todo o momento, ora com seus “desobjetos” e “inutensílios”, ora com as personagens ordinárias. A ordinariedade também causa um estranhamento, pois em sua gênese há uma torção semântica em relação à própria sociedade, a qual possui meios tradicionais de valores, geralmente excludentes. Quando Barros protagoniza o ordinário, inverte a ordem fazendo com que o simples se torne sublime.

O poema 3 da primeira parte do livro *Retrato do artista quando coisa* traz a metamorfose logo no primeiro verso:

Há um cio vegetal na voz do artista.
Ele vai ter que envesgar seu idioma ao ponto
de alcançar o murmúrio das águas nas folhas
das árvores.
Não terá mais o condão de refletir sobre as
coisas.

⁸ BULIÇO. In: DICIO: dicionário online de português. Porto: 7Graus, 2024. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/bulico/>. Acesso em: 09 maio 2024.

Mas terá o condão de sê-las.
 Não terá mais ideias: terá chuvas, tardes, ventos,
 passarinhos...
 Nos restos de comida onde as moscas governam
 ele achará solidão.
 Será arrancado de dentro dele pelas palavras
 a torquês.
 Sairá entorpecido de haver-se.
 Sairá entorpecido e escuro.
 Ver sambiguxa entorpecida gorda pregada na
 barriga do cavalo –
 Vai o menino e fura de canivete a sambiguxa:
 Escorre sangue escuro do cavalo.
 Palavra de um artista tem que escorrer
 substantivo escuro dele.
 Tem que chegar enferma de suas dores, de seus
 limites, de suas derrotas.
 Ele terá que envesgar seu idioma ao ponto de
 enxergar no olho de uma garça os perfumes do
 sol (Barros, 2010, p. 359).

De certo modo, o primeiro verso – “Há um cio vegetal na voz do artista.” – chama a atenção para o procedimento de “vegetalização” ou metamorfose com a natureza operada pelo sujeito poético, ou melhor, o poeta alitera a natureza com a repetição do fonema /v/: “vegetal”, “voz”, “envesgar” e “árvores”. Essa voz da natureza mostra-se como a natureza da voz, funcionando como o núcleo do poema e se repetindo de modo geral em toda a obra de Barros. A aliteração aciona o modo retórico da melopeia, conforme Pound (2013), pois demonstra preocupação com a sonoridade do texto poético, por outro lado metamorfoseia, vegetaliza o sujeito poético.

A escolha da palavra “cio” já insere o sujeito poético no reino vegetal. Assim, o poema parece introduzir um tom erótico do eu-lírico em relação à natureza. Aqui o poeta não cria somente uma reflexão distanciada sobre os seres ao seu redor, mas se metamorfoseia nesses seres como mostram os versos 5, 6 e 7: “Não terá mais o condão de refletir sobre as/ coisas./ Mas terá o condão de sê-las.” Nessa mistura com as coisas, o artista produz uma sabedoria vegetal, no sentido colocado por Evando Nascimento em seu livro intitulado *O Pensamento vegetal*:

Um pensamento vegetal desloca o par humanismo/anti-humanismo porque indaga radicalmente todas as formações conceituais centradas no humano e no animal, pondo também em relevo as plantas, os fungos, as bactérias, os vírus, os minerais, as coisas, as máquinas e os fenômenos ditos naturais (alguns na verdade provocados por intervenção humana, como a mudança climática em curso.) (Nascimento, 2021, p. 25).

A escolha do termo “condão” aponta para a capacidade do poeta de produzir uma língua fabricada, palavra que se repete para acentuar o caráter inventivo dessa poesia. O artista retratado no poema perderá suas palavras para ser a própria beleza: “Não terá mais ideias: terá chuvas, tardes, ventos,/ passarinhos...”. O poeta mostra-se um com a natureza tal qual Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, em seu livro *O Guardador de rebanhos*:

Eu nunca guardei rebanhos,
Mas é como se os guardasse.
Minha alma é como um pastor,
Conhece o vento e o sol
E anda pela mão das Estações
A seguir e a olhar.

Toda a paz da Natureza sem gente
Vem sentar-se a meu lado.
Mas eu fico triste como um pôr de sol
Para a nossa imaginação,
Quando esfria no fundo da planície
E se sente a noite entrada
Como uma borboleta pela janela.

Mas a minha tristeza é sossego
Porque é natural e justa
E é o que deve estar na alma
Quando já pensa que existe
E as mãos colhem flores sem ela dar por isso.

[...]

Pensar incomoda como andar à chuva
Quando o vento cresce e parece que chove mais.
Não tenho ambições nem desejos
Ser poeta não é uma ambição minha
É a minha maneira de estar sozinho.
E se desejo às vezes
Por imaginar, ser cordeirinho
(Ou ser o rebanho todo
Para andar espalhado por toda a encosta
A ser muita cousa feliz ao mesmo tempo),
É só porque sinto o que escrevo ao pôr do sol,
Ou quando uma nuvem passa a mão por cima da luz
E corre um silêncio pela erva fora (Caeiro, 2010, p. 11-12).

Tanto Caeiro quanto Manoel de Barros enxergam na natureza a potência necessária para desenvolverem a “outridade”. Por isso, “Ser poeta não é uma ambição minha/ É a minha maneira de estar sozinho” (Pessoa, 2010, p. 12). Esses versos ecoam também nas palavras do poema em análise: “Nos restos de comida onde as moscas governam/ ele achará a solidão./ Será arrancado de dentro dele pelas palavras/ a torquês” (Barros, 2010, p. 359). É por meio das

palavras que o poeta consegue ser outros, sendo arrancado de dentro de si mesmo para forjar outras vidas, outros seres, outras coisas. O artista existe na “outridade”, existe a partir do(s) outro(s). A outridade ou alteridade aparece também como uma repetição do sujeito poético de Manoel de Barros, existindo ora como sua metamorfose em outros seres, ora como diálogo com outros escritores.

O poema de Barros ainda traz outro elemento: “Palavra de um artista tem que escorrer/ substantivo escuro dele” (Barros, 2010, p. 359). Aqui aparece outro conceito de Pound (2013), a logopeia, pois mostra a engenhosidade de Barros em conjugar forma e conteúdo. A escolha lexical do escritor sugere sentidos da palavra do artista, a qual precisa mostrar-se substância e essência. O artista de Barros parece necessitar “escrever com o sangue”, como ensina Zaratustra: “De tudo quanto se escreve, agrada-me apenas o que alguém escreve com o próprio sangue. Escreve com sangue, e aprenderás que sangue é espírito” (Nietzsche, 2011, p. 46). O texto poético de Barros ecoa também a crônica de Machado de Assis de 16 de maio de 1885 quando o escritor chega a afirmar que “os adjetivos passam, e os substantivos ficam”.

O artista quando coisa, retratado no poema, usa seu próprio repertório de mundo e de vida para criar sua arte: “Tem que chegar enferma de suas dores, de seus/ limites, de suas derrotas./ Ele terá que envesgar seu idioma ao ponto de/ enxergar no olho de uma garça os perfumes do/ sol” (Barros, 2010, p. 359). O artista quando coisa precisa entortar a língua para criar imagens poéticas, sinestésicas, torções semânticas e sintáticas. Mas esse próprio sujeito poético parece colocar-se como torto, como demonstra o poema V do livro *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991):

Quando eu nasci
 o silêncio foi aumentado.
 Meu pai sempre entendeu
 Que eu era torto
 Mas sempre me aprumou.
 Passei anos me procurando por lugares nenhuns.
 Até que não me achei – e fui salvo.
 Às vezes caminhava como se fosse um bulbo (Barros, 2010, p. 275-276).

O poema referido acima encontra eco no “Poema de Sete Faces”, de Carlos Drummond de Andrade: “Quando nasci, um anjo torto/ desses que vivem na sombra/ disse: Vai, Carlos! Ser *gauche* na vida” (Andrade, 2014, p. 9).

No poema 11 da segunda parte de *Retrato do artista quando coisa*, o sujeito poético explicita uma vez mais a “outridade”, base da poesia:

A maior riqueza do homem é a sua incompletude.
 Nesse ponto sou abastado.
 Palavras que me aceitam como sou – eu não
 aceito.
 Não aguento ser apenas um sujeito que abre
 portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que
 compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora,
 que aponta lápis, que vê a uva etc. etc.
 Perdoai. Mas eu preciso ser Outros.
 Eu penso renovar o homem usando borboletas (Barros, 2010, p. 374).

O sujeito poético é abastado de incompletude, necessitando, assim, de “ser Outros”. O poeta investe na figura de oposição: é abastado de incompletude. Essa imagem insere a linguagem poética no campo do “indecidível” (Derrida apud Nascimento 2002, p. 16). Ademais, o poema humaniza as coisas e vegetaliza o homem, utilizando do procedimento da metamorfose quase como um motivo literário, tal qual o chão. Quais são os Outros na poesia de Barros? O poeta mato-grossense cria uma mistura em seus poemas protagonizando os seres miúdos do Pantanal, também dá voz aos loucos, às crianças, aos andarilhos e a seres marginalizados. Para tanto, Barros junta-se a outros poetas e artistas, como já dito, para somar nesse jogo intertextual que enriquece sua literatura. Os Outros, portanto, são muitos outros. São muitos os que não suportam o automatismo da vida, tal como a voz que fala no poema acima: “Não aguento ser apenas um sujeito que abre/ portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que/ compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora,/ que aponta lápis, que vê a uva etc. etc.” O sujeito poético – um poeta – não tolera o automatismo exatamente pelo motivo de necessitar recriar o mundo a partir de suas palavras, longe da cartilha linguística automatizada e repetitiva como aparece na referência “que vê a uva”. Próprio das cartilhas alfabetizadoras escolares, em que o aprendizado da letra “v” aparece com o famoso exemplo “vovô vê a uva”, é recusado pela língua poética. O penúltimo verso – “Perdoai. Mas eu preciso ser Outros.” – explicita a característica fundamental da literatura, ou seja, a “outridade” ou “alteridade”. É não sendo que o poeta é outros, e sendo outros que se é poeta.

Manoel de Barros é conhecido por criar *alter egos*, ou seja, outros eus. Continuando a reflexão sobre a metamorfose, observa-se também no poema 9 do livro *Retrato do artista quando coisa* a protagonização de um sujeito comum, provavelmente a personagem Bernardo da Mata:

Havia no lugar um escorrer azul de água
 sobre as pedras do córrego.
 (Um escorrimento lírico.)
 Andava por lá um homem que fora desde

criança comprometido para lata.
 Andava entre rãs e borboletas.
 Me impressionou a preferência das andorinhas
 por ele.
 Era um sujeito esmolambado à feição de ser
 apenas uma coisa.
 Era um sujeito esmolambado à feição de ser
 apenas um trapo.
 Percebi que o homem sofria por dentro de uma
 enorme germinação de inércia.
 Uma inércia que até contaminava o seu andar
 e os seus trajos (Barros, 2010, p. 363-364).

Os dois primeiros versos introduzem o andarilho Bernardo da Mata em um espaço não muito poético: o córrego. No entanto, o andarilho – sujeito ordinário – é elevado ao estado de sublime: “(Um escorrimento lírico)”. Esse escorrimento lírico é colocado entre parênteses pelo poeta não por cumprir uma função acessória, mas para inserir uma introdução do espaço propício ao andarilho Bernardo da Mata, ou seja, para anunciar que esta personagem existe no espaço da metamorfose com o espaço da natureza e da própria poesia.

Do quarto ao oitavo versos, nota-se a personagem como um ser conectado à natureza, ou melhor, metamorfoseado em natureza: “Andava por lá um homem que fora desde/ criança comprometido para lata./ Andava entre rãs e borboletas./ Me impressionou a preferência das andorinhas/ por ele” (Barros, 2010, p. 363-364). Muitos críticos entendem Bernardo da Mata como um *alter ego* de Manoel de Barros, porém ele realmente existiu, como mostra o documentário intitulado *Só dez por cento é mentira: a desbiografia oficial de Manoel de Barros* (2010), dirigido por Pedro Cezar. No filme, Bernardo da Mata é retratado como um ser altamente conectado aos bichos, exatamente como os versos do poema também retratam.

No poema em questão, salta aos olhos a repetição quando o sujeito poético caracteriza a personagem: “Era um sujeito esmolambado à feição de ser/ apenas uma coisa./ Era um sujeito esmolambado à feição de ser/ apenas um trapo” (Barros, 2010, p. 364). A estrutura anafórica dos versos pretende enfatizar a característica de ser “coisa” e depois elevar tal coisa para a qualidade de “trapo”, ou seja, uma poética negativa capaz de revelar o sublime no baixo, no resto, no inaproveitável. A poesia de Manoel de Barros eleva as coisas ínfimas através da língua poética. Outra característica que salta aos olhos nos versos é a grande carga de narratividade, pois existe nesse texto poético uma evolução da personagem, passando da infância quando jogava com a lata até figurar como uma figura emblemática. Esse sujeito altamente lírico parece simbolizar a própria poesia no sentido de ser parte do “escorrimento lírico”, de ser “coisa”.

Nesse sentido, Bernardo da Mata como “coisa” se aproxima da própria substância da poesia, pois ele faz parte desse “escorrimento lírico”.

Concebendo a repetição como intertextualidade e intratextualidade (repetições do próprio sujeito poético), pode-se pensar na reaparição de Bernardo da Mata no poema 13 da primeira parte do livro *Retrato do artista quando coisa* como um cruzamento intratextual, pois Bernardo figura em vários livros de Manoel de Barros, aparecendo aqui nomeado:

Desde criança ele fora prometido para lata
 Mas era merecido de águas de pedras de árvores
 de pássaros.
 Por isso quase alcançou ser mago.
 Nos apetrechos de Bernardo, que é o nome dele,
 achei um canivete de papel.
 Servia para não funcionar: na direção que um
 canivete de papel não funciona.
 Servia para não picar fumo.
 Servia para não cortar unha.
 Era bom para água mas obtuso para pedra.
 Havia outro estrupício nos guardados de Bernardo.
 Tratava-se de um *Guindaste para Mosca*.
 Esse engenho, pra bem funcionar, havia que estar
 ligado por uma correia aos ventos da manhã.
 Funcionava ao sabor dos ventos.
 Imitava uma instalação.
 Mas penso que seja um desobjeto artístico (Barros, 2010, p. 366).

A união da personagem quando criança com o objeto lata simboliza sua capacidade inventiva, isto é, de fazer dos objetos outras coisas. A palavra “lata” metaforiza o próprio poeta e sua imaginação, rompendo com seu significado referencial quando perde sua característica utilitária. Nos segundo e terceiro versos – “Mas era merecido de águas de pedras de árvores/ de pássaros.” – percebe-se uma personagem que se metamorfoseia na própria natureza: é mineral, animal e vegetal. O advérbio “quase” no quarto verso – “Por isso quase alcançou ser mago.” – instaura uma incerteza, a qual sugere que Bernardo da Mata, apesar de ter quase alcançado a posição de mago, não pode ser classificado, pois a classificação o engessaria. O que a personagem de fato faz é produzir “inutensílios”, tal como se vê nos versos cinco e seis: “Nos apetrechos de Bernardo, que é o nome dele,/ achei um canivete de papel.” A produção de um “inutensílio” demonstra o jogo duplo de Manoel de Barros tornando-se o próprio Bernardo da Mata para mostrar mais uma vez que sua poesia visa desfuncionalizar a mercadoria, fazendo-a não mais servir para venda. Além disso, o “inutensílio” indica uma incomunicabilidade do próprio texto poético. A força do “inutensílio” é potencializada pela anáfora seguida da negativa “não”: “Servia para não funcionar na direção que um/ canivete de papel não funciona./ Servia

para não picar fumo./ Servia para não cortar unha”. A repetição da palavra “servia” traz sempre novas informações aos versos seguintes, as quais somam conteúdo ao campo semântico da arte literária que visa reforçar seu objetivo não utilitário. A anáfora, portanto, ressalta que a arte não deve querer informar como um texto jornalístico informa, mas deve funcionar como um objeto deslocado de seu habitat natural para que, transferido para um museu ou para o espaço de um poema possa funcionar como objeto artístico. Nesse sentido, o poema de Manoel de Barros é conceitual, pois desviou literalmente um objeto, transformando-o em arte. O ataque dessa desarticulação do produto promove uma crítica ao capitalismo e uma valorização do uso não utilitário da arte e da linguagem. Bernardo da Mata figura no poema como um artista altamente crítico e inventivo. Sua segunda criação – um “Guindaste para Mosca” – demonstra sua capacidade de deslocar objetos de sua origem, dando-lhes nova vida. Nesse sentido, esse “desobjeto” recebe uma familiaridade com os *ready made* de Duchamp:

Os *ready mades* de Duchamp não são obras de arte, mas manifestações. O sentido da sua provocação não reside na totalidade de forma e conteúdo dos objetos particulares que Duchamp assina, mas unicamente no constraste entre os objetos produzidos em série, por um lado, e a assinatura e as exposições de arte, pelo outro. É evidente que uma provocação assim não pode ser repetida em qualquer momento. A provocação depende da natureza do seu objetivo: neste caso da ideia de que a arte é criada por indivíduos. Porém, uma vez que o urinol assinado é aceito nos museus, a provocação deixa de ter sentido e transforma-se no contrário. Quando um artista dos dias de hoje assina e exhibe uma chaminé de fogão, já não está a denunciar o mercado da arte: está a submeter-se a ele; não destrói, mas antes confirma, o conceito da criação individual. Haverá que procurar a razão disto no fracasso da intenção vanguardista de superar a arte. Quando o protesto da vanguarda histórica contra a instituição arte chega a considerar-se como arte, a atitude de protesto das neo-vanguardas tem que ser falsa. Daí a impressão de arte industrial que as obras neo-vanguardistas provocam com frequência (Bürger, 1993, p. 93-95).

A partir do momento em que Manoel de Barros coloca em cena “desobjetos”, como ele mesmo define – “Mas penso que seja um desobjeto artístico.” –, demonstra seu ataque ao uso utilitário da linguagem e sugere que a poesia deve romper com as normas. Além disso, há uma ironia situacional e visual (lembre-se de que o poeta dialoga com as artes plásticas como aponta o verso 17: “imitava uma instalação.”), ou seja, a situação apresentada pela imagem “Guindaste para Mosca” causa um efeito de humor muito forte. Colocar um guindaste, máquina feita para levantar grandes pesos, para elevar uma mosca é criar tanto um “inutensílio” quanto um *ready made*. Desloca-se semanticamente um uso, causando a ampliação (tornando-o sublime) de um inseto ínfimo: a mosca. Por isso Bernardo “Era bom para água mas obtuso para pedra.”, aparecendo como um camaleão, um ser altamente metamórfico, fluindo como a água, servindo-

se do seu poder vital, mas sobretudo funcionando como um purificador de signos, fazendo de si a própria água para limpar e *descristalizar* as sujeiras dos significados gastos.

Bernardo é coisa, é linguagem, é poesia e é também parte da tradição literária. O Bernardo da Mata, de Manoel de Barros, remete também ao Bernardo Soares, heterônimo de Fernando Pessoa e autor do *Livro do desassossego* (1982). O primeiro, como já mostrado, une-se à natureza enquanto Soares escreve um livro de forma fragmentada, no qual inventa paisagens, pois vive sonhando, sonha imaginando e imagina sentindo. O olhar de Manoel de Barros para Bernardo da Mata parece ser de alteridade, um tema comum entre o escritor brasileiro e Bernardo Soares, conforme mostra o fragmento 348:

Nada pesa tanto como o afeto alheio — nem o ódio alheio, pois que o ódio é mais intermitente que o afeto; sendo uma emoção desagradável, tende, por instinto de quem a tem, a ser menos frequente. Mas tanto o ódio como o amor nos oprime; ambos nos buscam e procuram, nos não deixam sós.

O meu ideal seria viver tudo em romance, repousando na vida ler as minhas emoções, viver o meu desprezo delas. Para quem tenha a imaginação à flor da pele, as aventuras de um protagonista de romance são emoção própria bastante, e mais, pois que são dele e nossas. Não há grande aventura como ter amado Lady Macbeth, com amor verdadeiro e direto; que tem que fazer que[m] assim amou senão, por descanso, não amar nesta vida ninguém?

[...]

Só o que sonhamos é o que verdadeiramente somos, porque o mais, por estar realizado, pertence ao mundo e a toda a gente. Se realizasse algum sonho, teria ciúmes dele, pois me haveria traído com o ter-se deixado realizar. Realizei tudo quanto quis, diz o débil, e é mentira; a verdade é que sonhou profeticamente tudo quanto a vida realizou dele. Nada realizamos. A vida atira-nos como uma pedra, e nós vamos dizendo no ar, "Aqui me vou mexendo".

Seja o que for este interlúdio mimado sob o projetor do sol e as lantejoulas das estrelas, não faz mal decerto saber que ele é um interlúdio; se o que está para além das portas do teatro é a vida, viveremos; se é a morte, morreremos, e a peça nada tem com isso.

Por isso nunca me sinto tão próximo da verdade, tão sensivelmente iniciado, como quando nas raras vezes que vou ao teatro ou ao circo: sei então que enfim estou assistindo à perfeita figuração da vida. E os atores e as atrizes, os palhaços e os prestidigitadores são coisas importantes e fúteis, como o sol e a lua, o amor e a morte, a peste, a fome, a guerra na humanidade. Tudo é teatro. Ah, quero a verdade? Vou continuar o romance... (Pessoa, 2006, p. 326-327)

Percebe-se no fragmento de Soares uma capacidade do narrador de nutrir-se de vida, a qual o afeta de forma demasiada, sendo o ódio também uma forma de afeto. Nota-se também a assimilação do conteúdo da vida por meio da arte, pois é no teatro que Soares encontra verdadeiramente com a vida, mesmo que a vida seja ela mesma uma espécie de representação, trazendo consigo temas universais como a morte. Soares mostra-se também um fingidor que

sonha ou um sonhador que finge: “Realizei tudo quando quis, diz o débil, e é mentira; a verdade é que sonhou profeticamente tudo quanto a vida realizou dele. Nada realizamos. A vida atira-nos como uma pedra, e nós vamos dizendo no ar, “Aqui me vou mexendo””. A ideia do sonho é recorrente na obra.

Para além da atmosfera de sonho, Bernardo Soares também dialoga com Bernardo da Mata quando cria imagens da natureza, como mostra o fragmento 29:

Depois que os últimos pingos da chuva começaram a tardar na queda dos telhados, e pelo centro pedrado da rua o azul do céu começou a espelhar-se lentamente, o som dos veículos tomou outro canto, mais alto e alegre, e ouviu-se o abrir de janelas contra o desesquecimento do sol. Então, pela rua estreita do fundo da esquina próxima, rompeu o convite alto do primeiro cauteleiro, e os pregos pregados nos caixotes da loja da esquina reverberaram pelo espaço claro.

[...]

Ainda, pela frescura aberta da minha janela única, se ouviam cair dos telhados os pingos grossos da acumulação da chuva ida. Ainda, vagos, havia frescores de haver chovido. O céu, porém, era de um azul conquistador, e as nuvens que restavam da chuva derrotada ou cansada cediam, retirando para sobre os lados do Castelo, os caminhos legítimos do céu todo (Pessoa, 2006, p. 60-61).

As imagens de chuva são recorrentes em *Livro do Desassossego* e em alguns momentos a água parece refletir o estado de espírito do narrador, como no fragmento 69: “Por onde quer que alongue os olhos tudo é cor de chuva, negro pálido. Tenho sensações estranhas, todas elas frias. Ora me parece que a paisagem essencial é bruma, e que as casas são a bruma que a vela.” (Pessoa, 2006, p. 99) O estado psicológico do narrador é completamente afetado pela paisagem de chuva.

No poema 12 da primeira parte do livro, desconstrói-se o discurso religioso para introduzir a personagem Passo-Triste, a qual também se metamorfoseia em coisas:

O rio cortava a tarde pelo meio.
De um lado passeavam cavalos,
De outro lado Passo-Triste, aves e borboletas.
Passo-Triste tinha um gosto entre beato e bêbado.
Uma espécie de ascese moscal o perseguia.
Andava favorável para coisas.
Pedra ser, inseto ser era seu galardão.
Sua casa era guardada por aves do que ferrolhos.
Não tinha dente nem letras.
Dava aos andrajos grandeza.
Vivia desgualapado.
Certa vez pegou moléstia de cobra e se arrastava
de barriga nos lajedos.
Cachorros faziam poste nele.

Gostava de encantações do que de informações.
 Passo-Triste é meu Pastor.
 Ele me guiará (Barros, 2010, p. 365-366).

Passo-Triste é também retratado como um ser da natureza: “De outro lado Passo-Triste, aves e borboletas.” O verso 4 indica uma personagem ambígua, isto é, cuja personalidade está entre o sagrado e o profano: “Passo-Triste tinha um gosto entre beato e bêbado.” No verso 5, cria-se o neologismo “moscal” para indicar a filiação desse sujeito ao campo semântico dos trapos e dos restos: “Uma espécie de ascese moscal o perseguiu.” O termo “ascese” se refere a exercícios espirituais. Nos versos 6 e 7, o leitor pode percebê-lo como um ser que se mistura ao meio: “Andava favorável para coisas./ Pedra ser, inseto ser era seu galardão.” A metamorfose em inseto e pedra o filia aos reinos da natureza. As ações de Passo-Triste assemelham-se ao procedimento literário mais comum na poesia de Manoel de Barros: elevar as coisas ordinárias. Essa personagem “dava aos andrajos grandeza.” Tornar sublimes andrajos, ou seja, elevar a condição dos trapos é parte do objetivo literário de Barros, privilegiando um mundo do avesso. O leitor deve perceber que a metamorfose intensifica-se nos versos doze e treze: “Certa vez pegou moléstia de cobra e se arrastava/ de barriga nos lajedos.” De certa forma, o poema faz referência à própria poesia, como se vê no verso quinze: “Gostava de encantações do que de informações.” O poeta, afinal, é aquele que sugere, mas não aquele que informa como se faz, por exemplo, num texto jornalístico. Por fim, o sujeito poético enxerga em Passo-Triste uma autoridade divina: “Passo-Triste é meu Pastor./ Ele me guiará.” Recriar o discurso bíblico oxigena a linguagem para renovar a língua cristalizada. Essa personagem ordinária elevada a uma figura divina faz com que o leitor renove seu olhar para o mundo, podendo enxergar signos gastos como se fossem usados pela primeira vez.

No poema 14 da primeira parte do livro *Retrato do artista quando coisa*, tematiza-se a infância, sempre aliada ao procedimento da metamorfose em meio a essa natureza-palavra fértil:

Remexo com um pedacinho de arame nas
 minhas memórias fósseis.
 Tem por lá um menino a brincar no terreiro:
 entre conchas, osso de arara, pedaços de pote,
 sabugos, asas de caçarolas etc.
 E tem um carrinho de bruços no meio do
 terreiro.
 O menino cangava dois sapos e os botava a
 puxar o carrinho.
 Faz de conta que ele carregava areia e pedras
 no seu caminhão.

O menino também puxava, nos becos de sua
 aldeia, por um barbante sujo umas latas tristes.
 Era sempre um barbante sujo.
 Eram sempre umas latas tristes.
 O menino é hoje um homem douto que trata
 com física quântica.
 Mas tem nostalgia das latas.
 Tem saudades de puxar por um barbante sujo
 umas latas tristes.
 Aos parentes que ficaram na aldeia esse homem
 douto encomendou uma árvore torta –
 Para caber nos seus passarinhos.

De tarde os passarinhos fazem árvore nele (Barros, 2010, p. 367).

Manoel de Barros, no poema acima referido, retira de suas “memórias fósseis” um menino que figura em sua obra desde seu livro inaugural de 1937: “Tem por lá um menino a brincar no terreiro:/ entre conchas, osso de arara, pedaços de pote,/ sabugos, asas de caçarolas etc.” Esse menino, sem dúvida, compõe parte central na poesia de Barros, criada a partir da rememoração da infância, isto é, recriando partes de sua história e reinventando o Pantanal. O poema traz a passagem do tempo e da mudança de fases: “O menino é hoje um homem douto que trata/ com física quântica./ Mas tem nostalgia das latas./ Tem saudades de puxar por um barbante sujo/ umas latas tristes.” O homem “douto” (erudito) marca a evolução do sujeito poético como um homem culto que lida com questões avançadas da ciência. No entanto, a conjunção adversativa “mas” no verso 18 aponta para o argumento mais importante no poema: a nostalgia. Por isso a palavra “lata” aparece no poema três vezes. A repetição desse termo reforça uma poética da infância na poesia de Manoel de Barros, mas, como já se viu, “lata” pode representar a própria poesia ao refletir sobre a ludicidade na extensão da obra do poeta. A reminiscência das latas, palavra que aparece nove vezes no livro e que pode sugerir, em um sentido coloquial, algo sem valor, e ao mesmo tempo, pensando na extensão da obra do poeta mato-grossense, a palavra parece sempre enfatizar a possibilidade do jogo, do lúdico.

Os últimos quatro versos do poema apontam uma conexão desse homem erudito com a natureza: “Aos parentes que ficaram na aldeia esse homem/ douto encomendou uma árvore torta –/ Para caber nos seus passarinhos./ De tarde os passarinhos fazem árvore nele.” A metamorfose apresenta-se na transformação desse homem em árvore por meio de uma aprendizagem da sabedoria vegetal, pois o livro *Retrato do artista quando coisa* apresenta primeiro personagens como Pote Cru, Passo-Triste e Bernardo da Mata como seres em comunhão com as coisas e com a natureza. Quase no final da primeira parte do livro, o poeta introduz o menino transformando-se em homem culto com suas reminiscências da infância e

sua configuração em árvore tal qual ocorre com a personagem Bernardo da Mata. Percebe-se que o sujeito poético do poema 14 aprende com as personagens para se metamorfosear em coisas e gerar seu retrato de artista, o qual pode se assemelhar a uma aprendizagem desse sujeito poético que aprende a ser o ínfimo e a natureza.

Na parte 2 de *Retrato do artista quando coisa*, intitulada “Biografia do Orvalho”, o sujeito poético continua seu procedimento de misturar-se ao reino da natureza:

Deus disse: Vou ajeitar a você um dom:
 Vou pertencer você para uma árvore.
 E pertenceu-me.
 Escuto o perfume dos rios.
 Sei que a voz das águas tem sotaque azul.
 Sei botar cílio nos silêncios.
 Para encontrar o azul eu uso pássaros.
 Só não desejo cair em sensatez.
 Não quero a boa razão das coisas.
 Quero o feitiço das palavras (Barros, 2010, p. 369-370).

Existe, no primeiro verso, uma reescrita do discurso religioso, quando Deus confere ao sujeito poético um dom. No entanto, o dom consiste na metamorfose do eu-lírico em árvore: “Vou pertencer você para uma árvore. / E pertenceu-me.” Ao mesmo tempo em que se repete o procedimento da metamorfose, faz-se uso também da metalinguagem e da paródia do discurso religioso: “Só não desejo cair em sensatez.” Percebe-se que o poeta mato-grossense troca um pequeno fragmento da oração do Pai Nosso, a mais conhecida do cristianismo: “e não nos deixeis cair em tentação”. Desse modo, o poeta *descristaliza* um discurso, apontando para um de seus objetivos: não cair em sensatez, ou seja, fugir do lugar-comum e dos clichês, da racionalidade. Nota-se, ainda, que quando o sujeito poético transforma-se em árvore, passa a assimilar o mundo de forma diferente, misturando também os sentidos sinestésicamente: “Sei que a voz das águas tem sotaque azul.” Há aqui a procura do estranhamento do leitor ao misturar a audição (voz das águas) com a visão (sotaque azul). O azul é repetido no verso 7: “Para encontrar o azul eu uso pássaros.” Esse é o mesmo verso da epígrafe da parte 2 do livro *Retrato do artista quando coisa*, tomado emprestado de Machado de Assis. Parece que Manoel de Barros deseja encontrar o belo e, para tanto, insere o pássaro em seu texto poético para reforçar uma poesia que privilegia as coisas miúdas. Além disso, o azul simboliza as águas e o céu do Pantanal, indicando, portanto, o olhar do poeta para o espaço pantaneiro, mas a poesia de Manoel de Barros é feita de linguagem, não de paisagem como uma cena meramente copiada do real, mas sim como um real trabalho e oriundo da linguagem e língua poética. A segunda frase da epígrafe de Machado de Assis diz o seguinte: “As letras fizeram-se frases.” Essa frase

é retirada da crônica “Analfabetismo”. As frases de Manoel de Barros, como já dito, fogem do comum. Os dois últimos versos do poema mostram o objetivo claro do poeta mato-grossense de criar um texto poético que cause o encantamento: “Não quero a boa razão das coisas./ Quero o feitiço das palavras.” Uma forma de causar o “feitiço das palavras”, como recurso frequente, é usar a sinestesia, criar torções semânticas e oxigenar textos considerados sagrados, criando, assim, novos sentidos.

Outro exemplo da metamorfose na obra do escritor mato-grossense aparece novamente com a personagem Bernardo da Mata, presente também no livro *O Guardador de Águas* (1989), obra que estabelece, desde o título, um diálogo com *O guardador de rebanhos*, de Alberto Caeiro, como já registrado:

O que ele era, esse cara
 Tinha vindo de coisas que ele ajuntava nos bolsos –
 por forma que pentes, formigas de barranco, vidrinhos
 de guardar moscas, selos, freios enferrujados etc.
 Coisas
 Que ele apanhava nas ruínas e nos montes de borra de
 mate (nos montes de borra de mate crescem abobreiras
 debaixo das abobreiras sapatos e pregos engordam...)
 De forma que recolhia coisas de nada, nadeiras, falas
 de tontos, libélulas – coisas
 Que o ensinavam a ser interior, como silêncio nos
 retratos.
 Até que de noite pôs uma pedra na cabeça e foi embora.
 Estrelas passavam leite nas pedras que carregava.
 Vagou transpedregoso anos.
 Se soube que atravessou Paris de urina presa.
 Estudou anacoreto.
 Afez-se com as estradas e o cheiro de ouro dos
 escaravelhos.
 Um dia chegou em casa árvore.
 Deitou-se na raiz do muro, do mesmo jeito que um rio
 Fizesse para estar encostado em alguma pedra.
 Boca não abriu mais?
 Arbora em paredes podres (Barros, 2010, p. 241).

O poema leva o leitor a um estado de incerteza, uma vez que não se sabe o que Bernardo da Mata representa: “O que ele era, esse cara(?)”. Logo no segundo verso a explicação de uma das metamorfoses: “Tinha vindo de coisas que ele ajuntava nos bolsos –”. Quais coisas? Pentes, formigas, vidrinhos de guardar moscas, selos, freios enferrujados, coisas, etc. No primeiro momento, o sujeito poético informa ao leitor que a personagem origina-se de coisas inúteis, podendo levar a entender que o próprio Bernardo também se mistura com essas coisas, isto é, são, a personagem e as coisas, um só ser, metamorfoseados, embora. Mas não são coisas

quaisquer, pois Manoel de Barros cria um verdadeiro animismo literário: “debaixo das abobadeiras sapatos e pregos engordam...”). O poeta usa a personificação, conferindo às coisas inúteis papel central em sua poesia, compondo um forte operador de leitura do que o poeta chama de “inutensílio”, que pode ser entendido como as coisas “desúteis”, para usar outro termo tão caro ao poeta, coisas que não têm e não devem ter uma função utilitária ou que perderam essa função.

Voltando ao poema, nota-se uma segunda metamorfose ainda mais gritante: “Até que de noite pôs uma pedra na cabeça e foi embora./ Estrelas passavam leite nas pedras que carregava./ Vagou transpedregoso anos.”. Mais uma vez os versos apontam para a criação de um ser uno com as coisas e com a natureza, criando até mesmo um neologismo para dar conta da metamorfose: “transpedregoso”. O prefixo “trans” sugere uma ação de um sujeito que vai “além de” e “através de”, porque está em trânsito, porque Bernardo da Mata não somente carregou uma pedra na cabeça, mas metamorfoseou-se em pedra, vagando como pedra por anos. Além disso, o sujeito é um ser místico: “Estudou anacoreto”. Anacoreta designa um religioso que vive em solidão e fora do convívio social. Assim, Bernardo da Mata assenhorou-se da linguagem dos místicos, dos eremitas, seres em perene reflexão. Tal informação é muito importante para o leitor, pois no verso seguinte (18), ocorre a última metamorfose do poema e talvez a mais significativa: “Um dia chegou em casa árvore” e agora “Arbora em paredes podres.” Notadamente, a fusão de Bernardo da Mata em natureza indica um projeto sólido do poeta mato-grossense: o da simbiose entre homem e natureza. Ao mesmo tempo, os elementos que podem ser traduzidos por “inutensílios” ou coisas “desúteis” também apontam uma predileção do poeta pelas coisas ínfimas, invisíveis, escondidas, podres, abandonadas, ou seja, para tudo que resta, predileção, como já se disse, presente em toda sua obra, como um projeto de escrita.

No livro *Poesias* (1947), também se registra a metamorfose no poema “Continho À Maneira de Katherine Mansfield”:

Perdera mais aquele seu dia encantador que, bem usado,
poderia, quem sabe? transformar-se em alguma coisa útil ou
de cristal.
Perdera-o entre sonhos e perguntas.
E agora a noite era dos sapos.
E sua boca cheia quase foi entrando para o reino vegetal,
escorrendo seiva
E entoando sumarentos beijos. Ela desconfiava.
Os ramos sempre tratavam de adormecer os seus pássaros,
friorentos, agasalhando-os.
Dava vontade de saltar pelos muros do quintal onde estava

Ganhar a rua e errar pelos cantos, entre pessoas...
 Os braços crescendo, espalhando-se, lavavam-na toda de
 enormes silêncios.
 Seus pés na areia fofa dormiriam... Como raízes?
 Sombras acordavam nas trepadeiras.
 Se os pensamentos tivessem voz despertariam com certeza
 os galos empoleirados nas cercas
 E as borboletas no pé de tamarindo, e todos os patinhos
 que estavam dormindo debaixo das árvores.
 Lúcia passeia amorosamente seus dedos pelos troncos
 revelhos – e sobe.
 Agora seu quarto parece impregnar-se de um cheiro bom
 de mato... (Barros, 2010, p. 87)

O poema novamente investe na comunhão da personagem com a natureza: “E sua boca cheia quase foi entrando para o reino vegetal,/ escorrendo seiva”. O termo “quase” é essencial para marcar a imprecisão de um corpo que está entre o humano e o vegetal. Depois, o processo de metamorfose aparece ainda mais forte, porém ainda marcado pela indeterminação: “Seus pés na areia fofa dormiriam... Como raízes?” A força está na possibilidade da transformação do ser por completo, isto é, da metamorfose dos pés em raízes, sendo esta a parte que sustenta a árvore na terra. Claro que todo o tempo da dúvida situado pelo tempo verbal futuro do pretérito (“dormiriam”), pelo ponto de interrogação e também pela atmosfera do sonho colaboram para uma imprecisão que esgarça o dispositivo onírico, por isso o sujeito poético mantém um ar de indefinição ainda na conclusão do poema: “Agora seu quarto parece impregnar-se de um cheiro bom/ de mato...”. Assim, terminado o poema, o leitor agora pode retomar a leitura e atentar-se, por exemplo, para o quarto verso – “Perdera-o entre sonhos e perguntas.” – pois este verso pode reforçar a atmosfera onírica do poema, além da imprecisão. A presença da Katherine Mansfield, de quem repete o estilo, digamos assim, acentua a atmosfera onírica e a densidade psicológica presentes nos contos da escritora. Assim, o leitor vai percebendo, à medida que lê a obra do poeta em sua extensão, as repetições que compõem um campo semântico metamórfico. Mansfield, no conto “O canário” lança o olhar para o mínimo e para a alteridade, criando mais um ponto de contato com a poesia de Manoel de Barros: “... Eu o amava. Como eu o amava! Talvez não importe muito que coisa amamos neste mundo. Mas devemos amar alguma coisa.” (Mansfield, 1991, p. 134). O canário, para narradora, é uma companhia perfeita: “... Companhia! É isso, veja, isso é o que ele era. Uma companhia perfeita. Se você algum dia viveu só, compreenderá o quanto isto é precioso” (Mansfield, 1991, p. 135). É perceptível o diálogo dos dois autores pela forma como protagonizam os bichos, fazendo da alteridade um modo de existência. Não é sem razão, já que, declaradamente, o poeta mato-grossense assume, como já

poeta, percebe-se o poder da fabricação da linguagem, ou melhor, da língua poética. Ademais, na construção sintática exposta – “Ele me coisa”; “Ele me rã” ou “Ele me árvore – ocorre uma torção da sintaxe e também da semântica, pois no uso cotidiano da língua portuguesa, o leitor pode se lembrar: faria mais sentido um verbo no lugar dos substantivos “coisa”, “rã” ou “árvore”, no entanto, o poeta violenta a língua cotidiana, convertendo-a em estranha sintaxe para figurar os espaços natural e poético. Ao mesmo tempo em que o poema em questão e vários outros mostram como a metamorfose pode esgarçar o literário, o poeta parece enfatizar com a repetição das torções semânticas que poesia se faz com desvio, mas atente-se para o fato de que, como ressalta Jean Cohen (1978, p. 162) que “o estilo é erro, mas nem todo erro é estilo.” Nota-se, portanto, a partir da observação das metamorfoses em sua poesia uma poética do desvio.

A poesia, apesar do que disse Poe, não é possuída pelo “espírito de negação”. Ela só destrói para reconstruir. O conjunto da operação, como se vê, não é nulo. Sobra um produto limpo. O absurdo do poema é-lhe essencial, mas não é gratuito. É o preço que se paga por uma clareza de outra ordem. Na figura e pela figura, o sentido é ao mesmo tempo perdido e reencontrado. Mas não sai intacto da operação. No caminho, sofreu uma metamorfose cuja natureza precisamos explicar agora (Cohen, 1978, p. 163).

A poética da metamorfose em Barros destrói o signo gasto para reconstruir uma palavra-coisa (“Ele me coisa”). A corporificação da palavra nos seres da natureza sofre uma metamorfose física e também de sentido: esse sujeito poético imbricado de natureza e de palavra aponta para a incompletude do homem. Pode-se conceber esse tipo de deslocamento como uma repetição nuclear na poesia do poeta mato-grossense, quase uma estrutura anafórica que perpassa vários livros com o objetivo de reforçar a ideia de um eu-lírico que assimila os seres do Pantanal, numa espécie de colagem maior operada pelo autor.

Se Manoel de Barros não escreve em português, em qual língua escreve? Parece necessário recorrer ao poema número 4 da segunda parte de *Livro sobre nada* (1996) para tentar responder à questão:

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

ço certidão (Barros, 2010, p. 338).

Na mesma página, em uma nota de rodapé, o poeta explica o “manoelês arcaico”:
 “Falar em arcaico: aprecio uma desviação ortográfica para o arcaico. *Estômago* por *estômagô*. *Celeusma* por *celeuma*. Seja este um gosto que vem detrás. Das minhas memórias fósseis. Ouvir estômago produz uma ressonância dentro de mim. Coisa que sonha de retravés.”
 (Barros, 2010, p. 338, *Livro sobre nada*). Pode-se perceber, para além da autorreferencialidade e metalinguagem ao classificar sua linguagem como manoelês, um forte humor, em que escrever com o “erro” e apurar um olhar não convencional encontra eco no Manifesto da Poesia Pau Brasil, de Oswald de Andrade: “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. *Ver com olhos livres*” (Andrade, 2017, p. 26).

Sobre a proposta oswaldiana, Silviano Santiago defende que “ver com olhos livres” é recuperar o pensar das classes populares e seu linguajar precário, mas muito rico:

Na língua portuguesa falada no Brasil, o dado e tido como certo pela gramática e pela estilística lusa é errado. O dado e tido como errado por elas – e falado pelo povo brasileiro – é o certo. O poeta finge ser um adulto aparentemente ingênuo e, ao mesmo tempo, uma criança precoce, e ainda finge ser povo desprovido de voz. Surge um terceiro fingimento. Ao *apadrinhar* (não nos iludamos, recorramos ao inglês para melhor esclarecer o sentido do verbo “apadrinhar” em português: *to patronise*) a própria ingenuidade, a precocidade da criança e o povo sem voz, o discurso poético modernista se quer força de resgate de nova geração e de nova cidadania (Santiago, 2023, p. 26).

Manoel de Barros faz poesia com os olhos livres e, por isso, “desvê” o mundo para recriar um Pantanal mágico através de suas personificações e das figurações das crianças: “A Poesia Pau Brasil. Ágil e cândida. Como uma criança” (Andrade, 2017, p. 22). Ou ainda, uma encenação da ingenuidade: “Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênuo” (Andrade, 2017, p. 25).

Ainda falando sobre Oswald de Andrade, segue Silviano:

O paradoxo brasileiro do erro/correto pode ser explicado com a ajuda de Fernando Pessoa e do poema “Autopsicografia” (“O poeta é um fingidor./ Finge tão completamente/ que chega a fingir que é dor/ a dor que deveras sente”). O erro/correto é moeda desvalorizada tanto pela burguesia quanto pelo senso comum europeizado, mas é moeda preciosa que financia a futura e a boa cidadania híbrida e discrepantemente cosmopolita (Santiago, 2023, p. 26-27).

O crítico dá como exemplo o poema “Pronominais” do poeta modernista. Veja-se como Manoel de Barros aproxima-se da estética modernista ao assumir os “erros” como procuradamente compondo sua poética. Vale a transcrição do poema de Oswald:

Dê-me um cigarro
 Diz a gramática
 Do professor e do aluno
 E do mulato sabido
 Mas o bom negro e o bom branco
 Da Nação Brasileira
 Dizem todos os dias
 Deixa disso camarada
 Me dá um cigarro (Andrade *apud* Santiago, 2023, p. 27).

Como se viu, no livro *Retrato do artista quando coisa* (1998), usa-se o procedimento da metamorfose, enfatizando-se, especificamente nessa obra, a necessidade do sujeito poético de ser outros. Até a assunção de um português “errado”, que aproxima a linguagem poética da fala infantil e da popular, como se viu acima, é postura intelectualmente procurada, em que o sujeito lírico metamorfoseia-se em emissor ingênuo, com a pureza da infância. A metamorfose torna o ser literário duplo causando um efeito de estranhamento que confere especificidade ao discurso literário. De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant:

Todas as mitologias estão cheias de descrições de metamorfoses: deuses se transformam ou transformam outros seres em seres humanos, animais e, na maior parte dos casos, em árvores, flores, nascentes, rios, ilhas, rochedos, montanhas, estátuas. Apenas para a mitologia grega. P. Grimal cita mais de cem exemplos (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 608).

Os autores (2001, p. 609) explicam que “A metamorfose é um símbolo de identificação, em uma personagem em via de individualização que ainda não assumiu a totalidade de seu eu nem atualizou todas as suas potencialidades”. Essa personagem “em via de individualização”, está em processo, ou seja, ainda não configura nem uma coisa nem outra, e por isso, causa fascínio no leitor.

O verso “Ele me coisa”, pois, parece sintetizar a proposta metamórfica do poeta, a qual pretende vegetalizar o humano e humanizar as coisas, ou seja, os seres do reino da natureza. Com o procedimento da metamorfose, o escritor insere o desvio como uma norma de sua composição, figurando como um “professor de agramática”, conceito que Manoel de Barros parece ter retirado da teoria da literatura, como indica o seguinte trecho: “O estilo, como desvio, designado pelo contexto, será rebatizado de “agramaticalidade”, palavra claramente tomada de

empréstimo à linguística, doravante ciência de referência” (Compagnon, 2010, p. 181). Vale ressaltar: o poeta ao mesmo tempo em que esgarça o procedimento da metamorfose também se volta para a reflexão metapoética, tornando-se um poeta-crítico.

3.3 Os Inutensílios: O Olhar Para o Comum e Para o Outro

Manoel de Barros costuma ser tratado como o poeta das miudezas e dos “inutensílios” uma vez que compõe sua poesia com seres marginalizados e com objetos que são descartados pela sociedade, como já se mostrou em mais de um momento deste trabalho. Objetos “desúteis” são recorrentes na extensão da obra de Manoel de Barros, presentes também em *Retrato do artista quando coisa*. O poeta, como já se disse, dialoga com a tradição, com que é um exemplo o diálogo explícito com Francis Ponge:

Sobre meu corpo se deitou a noite (como se eu fosse um lugar de paina).
 Mas eu não sou um lugar de paina.
 Quando muito um lugar de espinhos.
 Talvez um terreno baldio com insetos dentro.
 Na verdade eu nem tenho ainda o sossego de uma pedra.
 Não tenho os predicados de uma lata.
 Nem sou uma pessoa sem ninguém dentro – feito um osso de gado
 Ou um pé de sapato jogado no beco.
 Não consegui ainda a solidão de um caixote – tipo aquele engradado de madeira que o poeta Francis Ponge fez dele um objeto de poesia.
 Não sou sequer uma tapera, Senhor.
 Não sou um traste que se preze.
 Eu não sou digno de receber no meu corpo os orvalhos da manhã (Barros, 2010, p. 365).

O sujeito poético avalia a si mesmo como um ser banal, tal como uma pedra, uma lata, um pé de sapato descartado ou um caixote como o engradado presente desde o título no poema de Ponge, como se verá. O que Barros faz é criar um campo semântico do nada, das coisas descartáveis, nas quais o eu poético quer se metamorfosear.

Francis Ponge tematiza a própria escrita nos poemas do livro *A Mesa* (1981) e observa o cotidiano em *O Partido das Coisas* (1942). Seu poema em prosa “O Engradado” focaliza um objeto comum, do cotidiano. Essa referência é um aspecto que aproxima as poéticas de Manoel de Barros e do poeta francês: um olhar para as coisas ao redor, que aparentemente não possuem

nada de poético, mas que se metamorfoseiam em matéria de poesia pela atuação do sujeito poético:

“O ENGRADADO”

A meio caminho de engraçado e degradado a língua portuguesa tem engradado, simples caixote com claraboias destinado ao transporte dos frutos que, com a mínima sufocação, contraem finalmente uma doença.

Arranjado de maneira que no termo de seu uso possa ser quebrado sem esforço, não serve duas vezes. Assim sendo dura menos ainda que os víveres fundentes e nebulosos que encerra.

Ali nas esquinas das ruas que levam ao mercado, reluz do brilho sem vaidade da madeira branca. Novinho ainda, e levemente aturdido por ficar posando desajeitado no olho da rua descartado, esse objeto é, em suma, dos mais simpáticos, - sobre a sina do qual não convém, entretanto, ficar repisando (Ponge, 2017, p. 20).

O poema em prosa de Ponge inicia-se com um jogo de linguagem, com a rima entre as palavras “engraçado”, “degradado” e “engradado”. Para o sujeito poético, o engradado está a meio caminho de ser engraçado ou degradado, mas o importante mesmo é que se trata de um “simples caixote”, algo descartável do cotidiano. No entanto, com toda sua simplicidade, esse objeto, mesmo quando novo, acaba por ser descartado na rua, sempre menos importante do que o conteúdo que carrega. O olhar do poeta observa algo descartável, de onde é muito improvável se extrair poesia, mas deixa-o tomar conta de todo o poema. As rimas terminadas em “ado” fazem com que o objeto que dá título ao texto cresça na mente do leitor, fazendo com que observe o mundo e o cotidiano de uma maneira a valorizar o que não aparece de pronto. Nesse sentido, Ponge e Barros podem ser aproximados num parentesco poético. Assim, além da referência a Ponge, há também na poética de Barros uma concepção do repositório da língua como riqueza à disposição do poeta. Assim, apesar do sujeito poético afirmar que “Não consegui ainda a solidão de um caixote –”, na verdade tal objeto pode ser visto como uma metáfora para a própria poética dos restos, ou como um símbolo que remete a Bernardo da Mata, que se mostrou como um verdadeiro colecionador de objetos descartáveis ou também a outras figuras que aparecem nessa constelação intertextual e intratextual do poeta dos inutensílios. Percebe-se no poema um exercício autorreferencial, o qual traça diálogos intertextuais como forma de expandir sua coleção de objetos. Em *Retrato do artista quando coisa* (1998), como de costume, promove-se o diálogo com outros escritores e artistas: James Joyce, Fernando Pessoa, Luís de Camões, João Guimarães Rosa, Francis Ponge, Fellini, Casimiro de Abreu, Kant, Darwin, Machado de Assis e Rodin. Além disso, o texto investe na paródia do discurso religioso.

Na primeira epígrafe, tomada de Fernando Pessoa, percebe-se o projeto do livro e talvez da própria obra de Barros: “Não ser é outro ser.” Infere-se desse texto introdutório a arquitetura de uma literatura que constrói a própria vida na “outridade”, ou seja, o poeta tem consciência de que a sua lírica nutre-se de outras vozes, como aponta Octavio Paz em *O arco e a lira*:

Religião e poesia tendem a realizar de uma vez para sempre essa possibilidade de ser que somos e que constitui nossa própria maneira de ser; ambas são tentativas de abraçar essa “outridade” que Machado⁹ chamava de “essencial heterogeneidade do ser”. A experiência poética, como a experiência religiosa, é um salto mortal: um mudar de natureza que é também um regressar à nossa natureza original. Encoberto pela vida profana ou prosaica, nosso ser de repente se recorda de sua identidade perdida; e então, aparece, emerge, esse “outro” que somos. Poesia e religião são revelação. Mas a palavra poética não precisa da autoridade divina. A imagem é sustentada em si mesma, sem que seja necessário recorrer nem à demonstração racional nem à instância de um poder sobrenatural: é a revelação de si mesmo que o homem faz a si mesmo. A palavra religiosa, pelo contrário, pretende nos revelar um mistério que, por definição, nos é alheio (Paz, 1982, p. 166).

Como vimos, a epígrafe de Fernando Pessoa – poeta dos heterônimos – introduz e confirma uma escrita que se vale também de muitos outros, isto é, revela a “essencial heterogeneidade do ser” de que fala Antonio Machado. Como Paz explica, tanto a religião quanto a poesia investem na “outridade”, como tentativa de retornar a uma natureza original. Entende-se, assim, que o poeta mato-grossense parodia o discurso bíblico como uma forma de acentuar seu projeto literário, ou seja, um projeto que busca o retorno da palavra ao seu estado anterior ao nome, ainda sem significação.

Veja-se a este respeito o poema 5 do livro *Retrato do artista quando coisa*:

Pote Cru é meu Pastor. Ele me guiará.
 Ele está comprometido de monge.
 De tarde deambula no azedal entre torsos de
 cachorro, trapas, trapos, panos de regra, couros
 de rato ao podre, vísceras de piranhas, baratas
 albinas, dalias secas, vergalhos de lagartos,
 linguetas de sapatos, aranhas dependuradas em
 gotas de orvalho etc. etc.
 Pote Cru, ele dormia nas ruínas de um convento.
 Foi encontrado em osso.
 Ele tinha uma voz de oratórios perdidos (Barros, 2010, p. 360-361).

⁹ Octavio Paz se refere a Antonio Machado, poeta espanhol.

Como diz Paz (1982, p. 166), “a palavra poética não precisa da autoridade divina”. Por conseguinte, o poeta pode parodiar o discurso religioso para mostrar a sua autoridade de criador de poesia e, também, para *descristalizar* um discurso altamente engessado: o bíblico. No poema em questão, um objeto inútil – um “inutensílio” – assume o lugar da máxima autoridade: o de “Senhor”, o de divindade. O Salmo 23 pede clamor pela tranquilidade possível através da relação com as coisas celestiais: “Leva-me para junto das águas de descanso; refrigera-me a alma. Guia-me pelas veredas da justiça por amor do seu nome.” No poema, ao contrário, o “Pote Cru” guia para as coisas descartáveis e para os restos. Dar a algo ordinário o estatuto de divindade, além de criar um deslocamento, pode demonstrar que não é necessário olhar para as coisas celestiais para chegar ao sagrado e ao encantamento. Como mostra o poeta, o encantamento apresenta-se nas coisas ordinárias do cotidiano: torsos de cachorro, trapas, trapos, panos de regra, couros de rato ao podre, vísceras de piranhas, baratas albinas, dalias secas, vergalhos de lagartos, linguetas de sapatos, aranhas dependuradas em gotas de orvalho e muitos outros objetos que o leitor poderia inserir nesse inventário. Manoel de Barros retira sua poesia das ruínas – “Pote Cru, ele dormia nas ruínas de um convento.” – oportunizando uma mudança de olhar do leitor, o qual pode começar a perceber a partir da leitura desse texto poético o sagrado em coisas profanas. A inversão do profano para o sagrado parece mesmo ser o objetivo do uso do discurso bíblico como suporte para ouvir o infraordinário. O último verso do poema – “Ele tinha uma voz de oratórios perdidos.” – remete às origens, alvo principal de Manoel de Barros. Desse modo, o poema funciona como uma oração poética e polifônica, basta refletir sobre a “voz de oratórios perdidos” desse ser. “Oratório” pode ser a palavra-chave do poema, uma vez que significa uma composição musical para coro, solistas e orquestra, cujo tema pode ser tanto bíblico quanto profano. Essa ambiguidade enriquece o texto poético de Manoel de Barros, porque parece, mais uma vez, mostrar a capacidade de sacralizar o profano. A ruptura novamente manifesta-se como uma marca gritante da poesia de Barros.

Na execução da “outridade”, estabelece-se a figura desse artista quando coisa como um ser que experimenta a própria criação poética como algo divino:

Uso um deformante para a voz.
 Em mim funciona um forte encanto a tontos.
 Sou capaz de inventar uma tarde a partir de
 uma garça.
 Sou capaz de inventar um lagarto a partir de
 uma pedra.
 Tenho um senso apurado de irresponsabilidades.
 Não sei de tudo quase sempre quanto nunca.
 Experimento o gozo de criar.

Experimento o gozo de Deus.
 Faço vaginação com palavras até meu retrato
 aparecer.
 Apareço de costas.
 Preciso de atingir a escuridão com clareza.
 Tenho de laspear verbo por verbo até alcançar
 o meu aspro.
 Palavras têm que adoecer de mim para que se
 Tornem mais saudáveis.
 Vou sendo incorporado pelas formas pelos
 cheiros pelo som pelas cores.
 Deambulo aos esgarços.
 Vou deixando pedaços de mim no cisco.
 O cisco tem agora para mim uma importância
 de Catedral (Barros, 2010, p. 360).

O artista retratado no poema é capaz de “deformar” a língua oficial, como mostra o primeiro verso: “Uso um deformante para a voz.” O poeta representado é do tipo inventivo, ou melhor, “inventores”, segundo a categoria de escritores presente no livro *ABC da literatura*, de Ezra Pound (2013, p. 45). O verbo “inventar” repetido duas vezes representa mesmo uma palavra-chave, pois na estrutura anafórica enfatiza o caráter linguístico da natureza: o poeta inventa uma tarde a partir de uma garça e um lagarto a partir de uma pedra. Manoel de Barros faz as imagens irromperem desse artista quando coisa, o qual tem uma relação íntima com as palavras e com as coisas da natureza. A anáfora aparece novamente quando o poeta experimenta o gozo de criar, de ser Deus: “Experimento o gozo de criar./ Experimento o gozo de Deus.” A repetição da palavra “experimento” reforça a ideia de uma poesia feita nas experiências do sujeito poético vividas com os outros, na alteridade. O que se configura nos versos 3 a 6 é uma dança de signos, isto é, o artista quando coisa “deforma” tanto a língua oficial para criar uma língua literária que funda novamente a língua com nova semântica: “Sou capaz de inventar uma tarde a partir de/ uma garça./ Sou capaz de inventar um lagarto a partir de uma pedra.” O sujeito poético chama a atenção para a natureza, mas também para a capacidade de renovar o olhar através do trabalho do poeta com a linguagem. O poeta deseja renovar a língua, pois como diz Pound: “Literatura é a linguagem carregada de significado” (Pound, 2013, p. 35). Além disso, pensando na escolha do termo “pedra” e observando sua ocorrência treze vezes no livro *Retrato do artista quando coisa*, pode-se salientar a filiação do poeta mato-grossense à tradição pétreia, digamos assim, de poetização da pedra na série literária brasileira. É impossível não lembrar do poema “No Meio do Caminho”, de Carlos Drummond de Andrade:

No meio do caminho tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho

tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra (Andrade, 2014, p. 22).

A pedra de Drummond parece se referir a uma certa angústia, a dificuldades a serem suplantadas; enquanto a de Manoel de Barros parece indicar a metapoesia presente em seu poema.

A palavra “pedra” tem diversos usos e significados, sendo termo de grande potência literária. Vinícius Abreu (2023) realiza, na sua monografia, uma extensa pesquisa em relação ao arquissema “pedra”, buscando explicar a conexão de Paulo Leminski com a tradição. Como lembra Abreu (2023, p. 18), o signo “pedra” é recorrente na poesia brasileira. Além do famoso poema de Drummond, o signo “pedra” aparece com frequência também em Cláudio Manuel da Costa, João Cabral de Melo Neto, Paulo Leminski e outros. O pesquisador (2023, p. 18) salienta, a partir dos poemas de Leminski, a pedra como um signo que remete à ruína, lembrando: as tradições milenares perderam força frente à ocidentalização. Mostrando como a intertextualidade é o centro da literatura, Abreu (2023, p. 56) aponta, no poema “No meio do caminho”, de Drummond, diálogo com a tradição, pois subverte os versos parnasianos de Olavo Bilac no soneto “Nel mezzo del camin...” (*Poesias*, 1888). O soneto de Bilac, por sua vez, dialoga com a abertura do livro “Inferno” da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Abreu (2023, p. 60) atenta para o olhar conferido ao livro *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa:

Novamente, a metáfora da pedra aparece associada à simbologia de obras fundamentais da série literária no Brasil. Para Santiago, a “pedra-lascada” é a imagem concebível para *Grande Sertão: Veredas* que surge com uma selvageria, com o objetivo de mostrar o avesso da pretensa industrialização e modernização do país propagandeada na época. Rosa mostra que o contexto brasileiro apresenta a brutalidade instrumental de uma pedra lascada com muito mais potência que uma geometria pilastra de concreto armado. Ademais, o romance roseano provoca uma verdadeira revolução na crítica literária, já que essa “pedra lascada” é de difícil compreensão e não suporta leituras rápidas e desatentas. A epopeia sertaneja de Rosa é um diálogo profundo com o presente e o passado brasileiros, que tem o efeito de uma grande rocha despencando, que inevitavelmente cairá desazada e estrondosamente, sendo assim, uma grande vitória distraída (Abreu, 2023, p. 60).

Abreu (2023, p. 51) enfatiza a polissemia do termo “pedra”, recorrendo aos vários significados do dicionário:

Pedra, substantivo feminino, vindo do latim *petra*, é palavra polissêmica, transitiva e intransitiva, funciona sozinha, mas se combina com uma variedade de outras palavras. No Dicionário Aurélio da língua portuguesa são registrados vinte e quatro significados para o verbete, além de uma série de combinações que geram novos significados, como “pedra afeiçoada, pedra bruta, pedra filosofal, pedra lascada, pedra preciosa” etc.. As definições vão da mais literal, como “1. Matéria mineral dura e sólida, da natureza das rochas [...] 2. Fragmento dessa matéria [...] 10. Pedaco de qualquer substância sólida e dura [...] 15. Litogr. V. pedra litográfica.” (Ferreira, 2010, p. 1592) até às mais conotativas, como “22. Fig. Pessoa muito estúpida, bem pouco inteligente: Este menino nada aprende, é uma pedra! 23. O que é duro, insensível, empedernido: coração de pedra; olhar de pedra.” (Ibid., p. 1592). Já o Novíssimo Aulete dicionário contemporâneo da língua portuguesa contabiliza quatorze definições para o verbete e ressalta, já nas primeiras definições, a pluralidade material a que esse mesmo sintagma se refere: “1 Pet. Matéria rochosa sempre sólida e dura, que existe em todas as formas e tamanhos, seja em unidades grandes e mais ou menos uniformes, como os rochedos, seja em fragmentos de todo tipo: “Me cobre com uma pedra perfumada.” (Manuel Bandeira, Estrela da tarde). 2 Monte, montanha dessa natureza: Subia para o alto da pedra da Babilônia” (Aulete, 2011, p. 1043). (Abreu, 2023, p. 51-52)

Abreu (2023) justifica a poética pela pedra em Leminski a partir da própria potência da palavra “pedra” e da recorrência do termo nos poemas do escritor curitibano. A repetição do signo “pedra” é uma constante em Manoel de Barros.

Salta aos olhos a forma como o poema de Manoel de Barros retrata o artista quando coisa: “Experimento o gozo de criar./ Experimento o gozo de Deus./ Faço vaginação com palavras até meu retrato/ aparecer./ Apareço de costas” (Barros, 2010, p. 360). Nota-se, além do erotismo como motor da poesia, a aparição do artista quando outros, isto é, o poeta representado no texto aparece de costas: por ser um fingidor¹⁰ e por dialogar com a tradição, consciente de que existe em relação aos outros, ao seu passado literário. Criador de mundos, como um deus, o poeta inventa seres, transforma em ser vivo o mineral, como Deus tirou o ser humano do barro: “Sou capaz de inventar um lagarto a partir de uma pedra”.

João Cabral de Melo Neto, por sua vez, representa o sertanejo como um ser pétreo:

O sertanejo falando

A fala a nível do sertanejo engana:
as palavras dele vêm, como rebuçadas

¹⁰ “O poeta é um fingidor/ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente” (Pessoa, Fernando).

(palavras confeito, pílula), na glâce
de uma entonação lisa, de adocicada.
Enquanto que sob ela, dura e endurece
o caroço de pedra, a amêndoa pétrea,
dessa árvore pedrenta (o sertanejo)
incapaz de não se expressar em pedra (Melo Neto, 2020, p. 348).

A pedra de João Cabral retrata o nordeste brasileiro bem como a fala árida do sertanejo. A pedra de Manoel de Barros parece mesmo sugerir a metapoesia e a magia da poesia a partir da capacidade do artista quando coisa inventar um lagarto a partir da pedra. Após a observação do artista que vai se formando no poema, ampliam-se o tamanho e a importância do cisco, palavra que aponta para a valorização do ínfimo: “Vou sendo incorporado pelas formas pelos/ cheiros pelo som pelas cores./ Deambulo aos esgarços./ Vou deixando pedaços de mim no cisco./ O cisco tem agora para mim uma importância/ de Catedral” (Barros, 2010, p. 360). O cisco recebe a autoridade de algo sagrado. A comparação com a Catedral desloca sentidos automatizados pela sociedade, pois afinal, no dia a dia, as pessoas não dão valor para coisas “desimportantes” como um cisco.

O olhar para as coisas comuns e menores também aparece no poema 6 da primeira parte do livro *Retrato do artista quando coisa*:

Aprendo com abelhas do que com aeroplanos.
É um olhar para baixo que eu nasci tendo.
É um olhar para o ser menor, para o
insignificante que eu me criei tendo.
O ser que na sociedade é chutado como uma
barata – cresce de importância para o meu
olho.
Ainda não entendi por que herdei esse olhar
para baixo.
Sempre imagino que venha de ancestralidades
machucadas.
Fui criado no mato e aprendi a gostar das
coisinhas do chão –
Antes que das coisas celestiais.
Pessoas pertencidas de abandono me comovem:
tanto quanto as soberbas coisas ínfimas (Barros, 2010, p. 361).

O poema traz uma crítica ao mundo moderno. Escolher aprender com as abelhas mais do que com uma máquina como um avião evidencia a resistência do sujeito poético em relação à máquina, isto é, a um símbolo do capitalismo e da modernidade. Mesma crítica feita por Lefebvre na sua reflexão sobre a modernidade:

Nós não podemos dispensar hipóteses extremas para compreender a Modernidade: guerra atômica, destruição do planeta, volta àquilo que restará da humanidade, aventura cósmica deixando intatas as desigualdades do desenvolvimento e abandonando o planeta num estado miserável (Lefebvre, 1969, p. 259-260).

O olhar para o ínfimo não parece ser um hábito comum. Esse modo de se colocar no mundo tem origem nos indígenas, como o poeta mesmo explica:

Acho que invento essas coisas a partir de um atavismo bugral que existe em minhas latências. O índio, o bugre, vê o desimportante primeiro (até porque ele não sabe o que é importante). Vê o miúdo primeiro, vê o ínfimo primeiro. Não tem noção de grandezas. Aliás, a sua inocência vem de não ter noção. Bugre não sabe a floresta; ele sabe a folha. Enxerga o movimento das formigas e tem devaneios (Barros; Müller, 2010¹¹ *apud* Lopes Filho e Scramim, 2023, p. 234).

O sujeito poético afirma desconhecer por que herdou esse olhar para baixo, mas sua fala na entrevista acima demonstra sua escolha por uma noção de mundo “bugral”. Pensar o mundo do avesso parece ser uma característica muito forte da poesia de Barros, protagonizando as coisas ínfimas, tornando-as elevadas, sublimes. No entanto, o poeta faz questão de marcar sua poesia como pertencente ao mundo das palavras, de afirmar sua origem no campo da palavra escrita. Veja-se o que diz em entrevista:

Leio pouco e estudo menos. Mariposeio sobre livros. Só paro de vez nalgum livro quando levo um susto. Quando encontro uma palavra fértil. (Fértil para aquele momento meu.) Fico sonhando sobre essa palavra, em cima dela. E de repente encontro para ela uma sintaxe inconexa. Um encaminhamento de mim. Em geral minhas leituras acompanham meu faro, meu instinto de criar. No meu cotidiano, afora vadiar, tomo nota de expressões inusuais que escuto nas ruas ou que leio nos livros. Embrulho e misturo tudo para compor algum verso. Porém se encontro uma expressão muito enfeitosa – desconfio. Preciso me dizer de um modo magro. Pra responder ao fim: nunca escrevi uma só linha no mato. Quero estar junto dos meus dicionários, para escrever. (Barros; Müller, 2010, p. 22-23).

No poema 4 da parte 2 de *Retrato do artista quando coisa*, o diálogo abre-se com Auguste Rodin, também iluminando o fato do famoso escultor francês ter retratado as seis personagens históricas sem nenhum heroísmo na obra “Os Burgueses de Calais”, como mostram as palavras de Barros:

¹¹ BARROS, Manoel de; MÜLLER, Adalberto. *Manoel de Barros: encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

Me achei como aqueles des-heróis de Callais
que Rodin esculpiu: nus de seus orgulhos e
de suas esperanças. Só de camisolões e de
cordas no pescoço. Pesados de silêncio e da
tarefa de morrer.

(Morrer é uma coisa indestrutível.) (Barros, 2010, p. 370)

Rodin, no conjunto escultural referido, representa seis homens vestidos com túnicas de condenados à morte. Representam prisioneiros que foram entregues pelo rei Felipe VI para o rei da Inglaterra durante a Guerra dos Cem Anos (1337-1453). Registre-se que foram poupados do enforcamento porque a rainha da Inglaterra, devido a sua gravidez, pediu ao rei que poupasse os seis burgueses para não atrair má sorte para seu futuro filho.

A partir desse contexto histórico, Auguste Rodin (1840-1917), em 1888, após receber um convite do prefeito de Calais, produziu uma escultura em homenagem aos seis homens. O que mais chama a atenção na obra do famoso escultor francês é a opção por representar as personagens históricas sem nenhum heroísmo: seus rostos refletem um grande desespero e a vestimenta e as cordas fragilizam suas personas, resultando na representação de certa impotência frente ao destino, ou seja, frente a iminência da morte.

O diálogo com os “des-heróis de Callais” instaura-se no poema porque sua poesia valoriza o menor, o trapo, os “des-heróis”. Basta lembrar que o primeiro diálogo do poeta mato-grossense é com Macunaíma, isto é, “o herói sem nenhum caráter”. Além disso, seu texto poético protagoniza personagens simples, como Bernardo da Mata. Barros tem como uma de suas referências artísticas o ator e comediante britânico Charles Chaplin, este que pode também ser considerado um “des-herói” por representar homens comuns, como aquele que denuncia a exploração do trabalhador no filme *Tempos Modernos* (1936) ou a fome e a pobreza em tantos outros filmes. Outro possível “des-herói” é o indígena Salustiano. O artista que se cria nesse livro aprende mesmo a sabedoria das fontes:

As árvores velhas quase todas foram preparadas
para o exílio das cigarras.
Salustiano, um índio guató, me ensinou isso.
E me ensinou mais: Que as cigarras do exílio
são os únicos seres que sabem de cor quando a
noite está coberta de abandono.
Acho que a gente deveria dar mais espaço para
esse tipo de saber.
O saber que tem força de fontes (Barros, 2010, p. 370).

Entende-se que “o saber que tem força de fontes” consiste em uma obsessão literária do poeta mato-grossense: a busca pela fonte, pela pré-coisa e pela infância da linguagem. Barros traz a figura do indígena Salustiano para salientar a sua predileção pelas coisas mínimas e pelas coisas sem importância. Dar protagonismo ao indígena é observar o mundo ao avesso, de alguma maneira.

De certa forma, o poema acima referido é sobre a resistência da etnia indígena Guató. A primeira menção aos Guató ocorreu no século XVI pelo colonizador Alvar Nuñez Cabeza de Vaca, o qual considerou os indígenas canibais. A etnia Guató habitava o Pantanal antes da chegada dos colonizadores europeus na América do Sul, e foi dada como extinta na década de 1950. No entanto, na década de 1970, indígenas Guató foram identificados em Corumbá, Mato Grosso do Sul. Não há um cacique ou chefe na etnia Guató, não construíram aldeias fixas porque eram nômades. Eles ocupavam parte do Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Bolívia e também eram encontrados nas margens dos rios Paraguai e São Lourenço.

Quando Manoel de Barros chama a atenção para a História, ele de certa maneira tenta reescrever a História Oficial, uma vez que centraliza a sabedoria de um povo e cultura que quase foram extintos. O poeta mato-grossense, para usar o conceito de Walter Benjamin (2012, p. 245), “escova a história a contrapelo”, pois desloca o heroísmo das figuras históricas responsáveis pela narrativa eurocêntrica, e traz protagonismo para uma etnia quase extinta e para os povos originários de modo geral.

Manoel de Barros, no documentário *500 Almas*, de Joel Pizzini diz: “Eu acho “Guató” uma palavra linda. Eu comecei a me simpatizar por esse negócio de Guató por causa da palavra propriamente dita, sabe? Hoje eu acho que é uma língua murmurante, sabe... que é uma língua com bastante veemência no toar da língua antes que do significado, sabe? Pra mim é muito importante o fato dele viver na beira do rio e beira das águas, ele se manifestar artisticamente pela viola de Cocho.” Um fato importante da língua Guató é que nela não se usa palavras para expressar posse em relação à natureza. Manoel de Barros faz referência à viola de cocho no último poema da primeira parte do livro *Retrato do artista quando coisa*:

Agora só espero a despavira: a palavra nascida
para o canto – desde os pássaros.
A palavra sem pronúncia, ágrafa.
Quero o som que ainda não deu liga.
Quero o som gotejante das violas de cocho.
A palavra que tenha um aroma ainda cego.
Até antes do murmúrio.

Que fosse nem um risco de voz.
 Que só mostrasse a cintilância dos escuros.
 A palavra incapaz de ocupar o lugar de uma
 imagem.
 O antesmente verbal: a despalavra mesmo (Barros, 2010, p. 368).

Barros ainda insere em seu poema a seguinte nota de rodapé para explicar a viola de cocho:

Nota 1 – Estão registrados nas anotações antropológicas do mestre Roquete-Pinto os sons gotejantes da viola de cocho. A expressão é conhecida entre os índios guatós da beira do Cracará. A viola de cocho é levianinha e só tem quatro cordas feitas de tripa de bugio. É com ela que se acompanha o cururu, dança de origem indígena, disseminada entre os ribeirinhos do Cuiabá e do rio Paraguai” (Barros, 2010, p. 368).

Barros exibe um projeto de renovação da palavra e também de recuperação histórica de povos excluídos. Mesmo que o escritor afirme ser um gosto puramente estético pela sonoridade da língua Guató, sua poesia indica um gesto político.

Pode-se pensar em Manoel de Barros como um dicionarista tal qual Francis Ponge, mas não como um escritor que revela uma atitude contemplativa diante da natureza. A natureza que aparece em sua poesia figura uma presença viva em um texto poético altamente metamórfico.

O diálogo com tantos artistas e escritores faz do seu texto poético um espaço polifônico, em que a multiplicidade de vozes faz-se sentir como matéria poética. Um objeto como o caixote de Ponge poderia ser (por que não?) um objeto do imenso inventário de Arthur Bispo do Rosário, artista plástico sergipano que tem sua presença figurada em *Livro Sobre Nada* (1996):

A.B DO R.
 Arthur Bispo do Rosário se proclamava Jesus. Sua obra era ardente de restos: estandartes podres, lencóis encardidos, botões cariados, objetos mumificados, fardões da Academia, Miss Brasil, suspensórios de doutores – coisas apropriadas ao abandono. Descobri entre seus objetos um buquê de pedras com flor. Esse Arthur Bispo do Rosário acreditava em nada e em Deus (Barros, 2010, p. 352).

Como lembra Maria Esther Maciel (2004, p. 13-26), Arthur Bispo do Rosário retira sua obra da precariedade dos materiais do seu cotidiano, e não do cânone da cultura ocidental. Dedicou-se ao seu trabalho de inventariação até sua morte (1989), pensando ser o escolhido para reformular o mundo após sua destruição.

Buscava sua matéria prima no cotidiano mais imediato, nos redutos marginalizados da pobreza, no agora de sua própria experiência: sapatos, canecas, pentes, garrafas, latas, ferramentas, talheres, embalagens de produtos descartáveis, papelão, cobertores puídos, madeira arrancada das caixas de feira e dos cabos de vassouras, linha desfiada dos uniformes dos internos, botões, estatuetas de santos, brinquedos, enfim, tudo o que a sociedade jogou fora, tudo o que perdeu, esqueceu ou desprezou. Compôs, a partir desse entulho, uma espécie de memorial de sua passagem pelo mundo, uma narrativa ordenada segundo as leis mais rigorosas da taxonomia e, ao mesmo tempo, atravessada pela espontaneidade de uma imaginação delirante (Maciel, 2004, p. 17).

Pode-se pensar na literatura de Manoel de Barros como uma literatura de inventário também, pois o escritor parece colecionar objetos descartáveis, coisas do chão e as próprias citações transformam-se em uma lista, exibindo o caráter acumulativo dessa poesia. O poeta, portanto, retira da cultura a matéria-prima para compor seu texto poético. Tanto a arte de Bispo do Rosário quanto a poesia de Manoel de Barros exteriorizam uma marca de deslocamento: trabalham, pois, com a ressignificação de objetos e seres. Maria Esther Maciel (2008, p. 95-96) salienta a forma como a obra de Bispo do Rosário inclui os restos e as coisas inclassificáveis:

Nesse sentido, pode-se afirmar que a enciclopédia de Bispo incorpora o que os enciclopedistas franceses excluíram de seu projeto com o propósito de torná-lo exequível: as redundâncias, os restos, os saberes e coisas inclassificáveis, a matéria-prima da experiência vital, os registros das margens, enfim, tudo o que poderia ser colocado sob o rótulo abrangente e impreciso do “*et cetera*”. Daí que ela se aproxime menos das enciclopédias sistematizadas da era moderna do que dos modelos enciclopédicos anteriores ao século XVIII (em especial o de viés renascentista) e das obras enciclopédicas de escritores e artistas contemporâneos, como Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Georges Perec, Umberto Eco e Peter Greenaway, que criaram, cada um à sua maneira, verdadeiros anti-sistemas de ordenação, abalando - seja pelas leis paródicas da ficção, seja pelos princípios desestabilizadores da poesia - a própria lógica taxonômica que os define enquanto “inventários do mundo” (Maciel, 2008, p. 95-96).

Os restos (o “etc.”) figuram no centro da poesia de Manoel de Barros. O autor procura protagonizar os marginalizados, mostrando um olhar empático para com o ínfimo e para com aqueles que foram e ainda são excluídos. Além disso, como já apresentado, também faz do seu texto o reverberar de ecos, uma metamorfose das obras de outros poetas.

Barros faz sua tessitura de modo a deixar claro, como lembra Michel Schneider (1990), que um livro sempre ecoa outros e que literatura é sempre palimpsesto. Nesse sentido, o poeta enfatiza a construção de um campo semântico em que se privilegia o nada, o resto, o etc. e as coisas “apropriadas ao abandono”, como metamorfose e repetição. Sua escrita poética, além

disso, de forma cifrada, trabalha vários conceitos de literatura. Quando o escritor toca na ideia da repetição, transforma seu texto e a extensão de sua obra numa espécie de ensaio crítico muito complexo na medida em que se volta para uma reflexão sobre si mesma e sobre a própria literatura, entendida na sua dimensão de palimpsesto, de retomada incessante de textos, de constante reescrita de si e de outros, indicando um paradoxal movimento de imortalização de sua poesia que entra como uma obra nova na imensa teia da tradição. E o poeta parece ter recriado uma forma de acionar os poetas “mortos” mesmo quando o que está afirmando na verdade é sua própria identidade como poeta, que faz com que seus precursores renasçam, como lembra Bloom (2003).

Assim, Manoel de Barros incorpora a intertextualidade, fazendo dela um corpo vivo. Citar a si mesmo através da reaparição de personagens como Bernardo da Mata ou Bispo do Rosário parece ser uma forma de instaurar o novo na tradição, mas também de mostrar para a tradição que ele tem a capacidade de ser seu próprio precursor. A insistência metalinguística na obra não é, pois, coincidência; trata-se de um projeto sólido de escrita. No livro *Matéria de poesia* (1970), por exemplo, une-se o que já se pode chamar de um conceito – o inutensílio – com a metalinguagem para dizer sobre a escritura:

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

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

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

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

As coisas que não levam a nada
têm grande importância

Cada coisa ordinária é um elemento de estima

Cada coisa sem préstimo
tem seu lugar
na poesia ou na geral (Barros, 2010, p. 145-146).

Reafirma-se aqui sua poética do comum e dos restos e seu projeto de desfuncionalização dos objetos, ou seja, a afirmação do valor poético dos inutensílios. A partir daqui, pode-se pensar nesse neologismo também como um verbo – inutensiliar – pois faz parte do projeto de Barros intensificar o inútil e dar ao utensílio uma desfunção, ou seja, fazê-lo não funcionar, não operar ou fazê-lo às avessas. Tal procedimento tem um alcance social, poético e político, porque *inutensiliar* as coisas seria parar o sistema capitalista, o qual exige que todos sejam produtivos e que dá valor às coisas de acordo com sua produtividade e valor de mercado, valor monetário. Inutensiliar as coisas é ser revolucionário porque aparentemente só um poeta consegue fazer – por meio da linguagem – uma revolução no sistema. No poema supracitado, o homem que possui valor é justamente aquele que não tem nada de valor: “O homem que possui um pente/ e uma árvore/ serve para poesia”. Um carro gosmento que talvez não funcione mais e um bule explicitamente poético, cumprindo uma (des)função de ser bule: “O bule de Braque sem boca”. Aqui o poeta mais uma vez dialoga com outro artista, o pintor cubista Georges Braque. E não só isso, pois como o sujeito poético afirma, “Cada coisa ordinária é um elemento de estima”. O poeta que afirma sua poesia com as coisas ordinárias, afirma uma poética contra um sistema que oprime os mais fracos, os loucos, os andarilhos, os psicóticos.

“Ao poeta faz bem desexplicar¹²”, desfuncionalizar. Significa dar ao leitor uma poesia que propicie olhar para o mundo como se fosse a primeira vez. Sendo assim, não basta tentar encontrar um referente denotativo no mundo para a palavra poética, porque ela pode significar outra coisa. Quando o poeta diz que tudo que pode ser disputado no cuspe à distância serve para poesia, ele também soma o elemento do jogo ao da desfuncionalização, ao lúdico presente na disputa infantil. Assim, o Chevrolet gosmento remete ao resto, ao que sobra. No entanto, o que sobra para a sociedade é justamente o que se torna poético para o poeta.

Em *O Livro das ignoranças* (1993), repete-se, na parte intitulada “Uma Didática da Invenção”, a desfuncionalização:

Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao
Pente funções de não pentear. Até que ele fique à
Disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha.

Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma (Barros, 2010, p. 300).

O que significa “dar ao pente funções de não pentear”? Talvez este seja o poema-ensaio com o tom mais didático. O poema exemplifica a teoria do inutensílio de Manoel de Barros:

¹² Verso presente no livro *O Guardador de Águas*.

não usar a língua de modo utilitário e também atacar a mercadoria, ressignificando-a para que receba condição de arte. O poema em questão assemelha-se àqueles presentes no livro *Matéria de poesia* (1970), livro no qual o poeta discorre sobre sua poética do comum e do ínfimo. Dar a um objeto qualquer uma nova representação – a de uma begônia – implica em transformar um objeto vendável em belo, mas parece pedir também um olhar distanciado para com o sistema econômico capitalista. O inutensílio pede com isso uma revolução do olhar propícia a reaprender a fruir com o belo. A teoria do inutensílio representa uma defesa do belo ao mesmo tempo em que denuncia a burocracia e a opressão do mercado. O poeta explicita com a desinvenção dos objetos a forma como a sociedade impõe um modo de vida altamente opressor e burocrático, no qual tudo deve servir, porém a poética do comum mostra a arte como fonte de liberdade, como diz Paulo Leminski em seu ensaio intitulado “Inutensílio”:

As pessoas sem imaginação estão sempre querendo que a arte sirva para alguma coisa. Servir. Prestar. O serviço militar. Dar lucro. Não enxergam que a arte (a poesia é arte) é a única chance que o homem tem de vivenciar a experiência de um mundo da liberdade, além da necessidade. As utopias, afinal de contas, são, sobretudo, obras de arte. E obras de arte são rebeldias. A rebeldia é um bem absoluto. Sua manifestação na linguagem chamamos poesia, inestimável inutensílio. As várias prosas do cotidiano e do(s) sistema(s) tentam domar a megera. Mas ela sempre volta a incomodar. Com o radical incômodo de uma coisa in-útil num mundo onde tudo tem que dar um lucro e ter um por quê. Pra que por quê? (Leminski, 1986, p. 58-60)

Nesse sentido, a poesia de Manoel de Barros toca mesmo no ponto de que nem tudo precisa dar lucro, invertendo, assim, a lógica vigente uma vez que enfatiza que a língua poética deve agir de modo violento contra a língua cotidiana.

3.4 A Metalinguagem como um Retrato do Artista

Como salientam Maria Zilda Cury e Ivete Walty em seu livro *Textos sobre textos: um estudo da metalinguagem* (1999, p. 74), “a estratégia de se falar do poema no próprio poema assume, no Modernismo, a feição de um projeto consciente uma vez que a poesia crítica passa a integrar a produção da maioria dos autores.” O caráter de ruptura da poesia de Barros é explicitamente tratado na frequência da reflexão sobre o poetar. Essa marca metalinguística apresenta-se desde o título de *Retrato do artista quando coisa*, que pretende uma fotografia do artista. Em *O Guardador de Águas*, há uma seção que também objetiva um autorretrato poético: “Retrato Quase Apagado Em Que Se Pode Ver Perfeitamente Nada”. Percebe-se, de início, um jogo de mostrar e não mostrar que aponta para um caráter disruptivo do texto poético. A marca

de rompimento se torna explícita nos versos em que sobressai o que se julga ser a função do poeta:

Escrever nem uma coisa
 Nem outra –
 A fim de dizer todas –
 Ou, pelo menos, nenhuma.
 Assim,
 Ao poeta faz bem
 Desexplicar –
 Tanto quanto escurecer acende os vaga-lumes (Barros, 2010, 264-265).

Aposta-se, então, no vazio do texto para que a polifonia se apresente, ou seja, a partir do não escrever é que se pode observar o eco de todas as vozes. Começar o poema com duas afirmações contrárias, como ocorre no paradoxo, prepara o leitor para a metáfora central do poema: “Desexplicar”. Desexplicar significa, basicamente, o trabalho poético do escritor, o qual recorre a sua imaginação, a seu repertório linguístico, a seu repertório de mundo e inventividade para falsificar a língua cotidiana, atacando-a ao criar um neologismo: prefixo “des” + o verbo “explicar”. Longe de ser uma criação espontânea, revela-se no termo o árduo trabalho do poeta que insiste no *indecidível* da linguagem para manter abertos os poros da arte poética.

Evando Nascimento (2002) discorre sobre a troca de correspondências entre Guimarães Rosa e seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, propondo ao final do artigo “Guimarães Rosa em Correspondência Através d’ ‘O Espelho’”, uma interpretação para o conto “O Espelho”. Nascimento (2002, p. 16) articula o conceito do “indecidível”, termo usado por Derrida para designar o caráter dos signos que não se reduzem a oposições binárias tradicionais. Em *Grande Sertão: Veredas* (1956), o indecidível aparece na linguagem paradoxal de Riobaldo, um narrador perdido em seus rios de memória. O conceito derridiano também pode ser aplicado ao texto de Manoel de Barros, o qual encontra eco na linguagem indecidível de Rosa.

Além disso, refletindo sobre uma possível estética da repetição, pode-se pensar que escrever nem uma coisa nem outra, a fim de dizer todas, remete à capacidade que uma obra tem de – metonimicamente – funcionar como o fragmento de um livro infinito. Assim, a voz que fala nesse poema consiste na voz de toda a literatura, a qual é por natureza dialógica, intertextual, polifônica e, pensando na poesia moderna, mostra-se completamente metatextual.

A metalinguagem repete-se em sua obra e também aparece na segunda parte – intitulada “Desejar Ser” – de *Livro Sobre Nada*:

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

As antíteses congraçam (Barros, 2010, p. 339-340).

Aqui, novamente a linguagem é o tema central. Sendo o “inconexo”, ou seja, sendo o desarmonioso que aclara a loucura, a sensatez que absurda. O delírio verbal defendido pelo sujeito poético só pode ser o resultado de um intenso trabalho com a linguagem, labor que resulta em encontros de opostos em sua forma, pois para o poeta, “palavra aceita tudo”. Trazer o esgoto, por exemplo, como fonte de alegria não faz parte de algo cotidiano; essa possibilidade só existe em um contexto de uma poesia que procura dar vida aos restos do mundo, que procura nas margens o brilho. E novamente o poeta encontra eco na tradição, citando a obra máxima de Baudelaire – *Flores do Mal*. Barros realiza uma glosa ao comentar o título de Baudelaire, sustentando seu poema por palavras e imagens opostas. Partindo de um lugar, que pode ser chamado de “fantasia criativa”, para usar uma terminologia de Hugo Friedrich (1978), pode-se ler Barros como quem procura uma reinauguração permanente da linguagem, na qual as coisas não são o que costumam ser. O mundo que se constrói com suas palavras é próprio do desvio, do deslocamento, causando muitas vezes um impacto e aparência de improvisto:

De minha mão dentro do quarto
 meu lambarzinho
 escapuliu – ele priscava
 priscava
 até cair naquele
 corixo.
 E se beijou todo de água!
 Eu se chorei...
 Vi um rio indo embora de andorinhas...

[..]

Você viu um passarinho abrido naquela casa
 que ele veio comer na minha mão?
 Minha boca estava seca
 Igual do que uma pedra em cima do rio (Barros, 2010, p. 96-97).

Friedrich (1978) lembra que o que mais incomodou Charles Baudelaire, quando seu livro *As Flores do Mal* foi condenado judicialmente, foi a acusação de realismo. O crítico (1978, p. 53) explica que tal acusação “designava naquela época uma literatura que representava baixeiras da realidade, chocantes, tanto moral quanto esteticamente, com nenhuma outra intenção a não ser justamente a de representá-las” (Friedrich, 1978, p. 53). Barros aproxima-se de Baudelaire marcando um ponto de contato da poesia moderna quando a representação das “baixeiras da realidade” passa a ser matéria de poesia. O poema “Uma carniça” do poeta francês mostra claramente este alçar do considerado baixo, pútrido à condição de matéria poética. Vale a transcrição:

Uma Carniça

Lembra o que vimos, minha alma, nesta manhã
 Desse verão tão delicado:
 Na curva de um caminho, a carniça malsã
 Num leito de pedras semeado,

As pernas para o ar, como mulher devassa,
 Com venenos em seus suores,
 Abria de maneira indiferente e crassa
 O ventre cheio de fedores.

O sol ali brilhava sobre essa impureza,
 Como a cozê-la com cuidado
 E a devolver ampliado à grande Natureza
 Tudo o que ela havia juntado;

E o céu via a carcaça excelsa como flor
 Que estivesse a desabrochar.
 Na grama, de tal modo era forte o fedor,
 Que até temeste desmaiar.

Desse pútrido ventre onde moscas zumbiam,
 Saíam em negra investida
 Larvas que, como líquido espesso, corriam
 Por esses farrapos com vida.

Isso tudo descia, subia – uma vaga –
 Ou se arrojava a espumegar;
 Como que o corpo, inflado por viração vaga,
 Vivia a se multiplicar.

E desse mundo vinha música invulgar,
 Como a água corrente e o vento,
 Ou o grão que um semeador em ritmo regular
 Em seu crivo agita com tento.

As formas se apagavam, só um sonho é o que são,

Um esboço que lento avança,
Na tela já esquecida, e que o artista então
Só acaba graças à lembrança.

Por trás das rochas, uma cadela, ar inquieto,
Olhava-nos com olhar zangado,
Para na hora certa tomar do esqueleto
O naco que havia largado.

- Serás como esse lixo, como essa torpeza,
Como essa horrível infecção,
Estrela de meus olhos, de minha natureza
O sol – tu, meu anjo e paixão! (Baudelaire, 2019, p. 105-107)

Pode-se exemplificar as “baixezas de realidade” em Manoel de Barros com trechos de seu longo poema presente no livro *Matéria de poesia* (1970):

Cada coisa sem préstimo
tem seu lugar
na poesia ou na geral

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

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

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

As coisas que os líquenes comem
– sapatos, adjetivos –
têm muita importância para os pulmões
da poesia

Tudo aquilo que a nossa
civilização rejeita, pisa e mija em cima,
serve para poesia (Barros, 2010, p. 146).

Nesse aspecto, o teórico Jean-Luc Nancy faz uma interessante conceituação de poesia para a leitura da poesia de Manoel de Barros que explora a linguagem de uma maneira em que até mesmo estrutura e método de criação mostram-se em completo devir, em busca perpétua de

um estado inaugural para os signos: “‘Poesia’ não tem exatamente um sentido, mas, antes, o sentido do acesso a um sentido a cada vez ausente e adiado. O sentido de ‘poesia’ é um sentido por fazer” (Nancy, 2013, p. 416). A definição de poesia de Nancy dialoga muito com o projeto de Barros: “a poesia é, por essência, mais e outra coisa que a própria poesia. Ou ainda: a própria poesia pode muito bem ser encontrada ali onde sequer há poesia. Ela pode até mesmo ser o contrário ou a recusa da poesia, e de toda poesia” (Nancy, 2013, p. 416-17). Ao denominar um livro de poemas de *Livro Sobre Nada*, por exemplo, Barros esboça uma estratégia poética para falar sobre a poesia, sobre o belo, e arquiteta uma língua própria, podendo atentar o leitor para a arbitrariedade dos signos. Nesse livro, amplia-se a lente para as coisas ínfimas do mundo. A primeira seção do livro, por exemplo, é denominada “Arte de infantilizar formigas”. Esse olhar para as coisas ínfimas cria uma obra que situa o leitor num campo semântico em que coisas do cotidiano e da natureza são elencadas e tematizadas, mas também num jogo em que a própria poesia e linguagem tornam-se protagonistas, forjando uma poética do comum.

Arranjos Para Assobio (1980) – outro livro altamente metalinguístico – também parece traçar uma espécie de síntese de sua obra, com uma consciência muito forte de um projeto literário que explora a estética da repetição. Na última seção do livro, o poeta descreve a si e a sua própria poética no poema intitulado “Sujeito”:

Usava um Dicionário do Ordinário
com 11 palavras de joelhos
inclusive bestego. Posava de esterco
para 13 adjetivos familiares.
inclusive bêbado.
Ia entre azul e sarjetas.
Tinha a voz de chão podre.
Tocava a fome a 12 bocas.
E achava mais importante fundar um verso
do que uma Usina Atômica!
Era um sujeito ordinário (Barros, 2010, p. 193).

O sujeito lírico apresenta-se como um dicionarista ao mesmo tempo em que brinca com a seriedade do dicionário, forjando um “Dicionário do Ordinário”. Contudo, zomba com seriedade, inserindo o léxico particular de sua poesia em seu glossário: “bestego”, “bêbado”, “sarjetas” e “podre” compõem um campo semântico do resto e do escárnio. Ao caracterizar esse sujeito como alguém que “Tinha voz de chão podre”, marca-se o sujeito poético com uma voz do Pantanal; no entanto, “podre” não parece se mostrar como um mero adjetivo, mas sim como uma metáfora para um olhar poético capaz de visualizar a poesia nos cantos, nas margens. O sujeito protagonista desse poema, além de tudo, demonstra-se altamente político e histórico,

pois “achava mais importante fundar um verso/ do que uma Usina Atômica!”. Sendo assim, o poema conta a vida de um sujeito ordinário intensamente revolucionário, pois entende o potencial bélico da palavra. No jogo poético, a seriedade e a brincadeira transitam no mesmo texto, fazendo com que a unidade temática sustente-se por uma tensão entre o que pode ser ao mesmo tempo lúdico e fatal. A palavra pode ser tanto uma arma quanto um brinquedo. No poema supracitado, o sujeito poético toma o partido das coisas ordinárias, como se vê no primeiro verso: “Usava um dicionário do Ordinário”. O último verso completa o movimento circular do poema quando retoma esse sujeito comum: “Era um sujeito ordinário”. Somente o olhar do poeta pode restabelecer a vida das palavras que estão “em estado de dicionário”. Pode-se pensar que o sujeito do poema de Manoel de Barros realiza uma continuidade do poema de Carlos Drummond de Andrade que se transcreve a seguir.

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.
 Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
 Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.
 Espera que cada um se realize e consume
 com seu poder de palavra
 e seu poder de silêncio.
 Não forces o poema a desprender-se do limbo.
 Não colhas no chão o poema que se perdeu.
 Não adules o poema. Aceita-o
 como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
 no espaço (Andrade, 2012, p. 12).

A referência ao dicionário, tanto no poema de Drummond quanto no de Manoel de Barros mostra a potência criativa das palavras, mesmo no seu sentido aparentemente menos conotativo. No livro *Textos sobre textos*, as autoras põem em relevo a riqueza escondida nos dicionários:

Quando consultamos o dicionário para nos inteirarmos do significado da palavra metalinguagem, estávamos nos valendo da função metalingüística, pois o dicionário é um repertório de palavras sobre palavras, à disposição do falante, nativo ou não. É interessante registrar, contudo, que o que parece ser uma mera lista de palavras no seu sentido denotativo, mais corriqueiro e imediato, já contém potencialmente a múltipla carga de significações e, conseqüentemente, de sedução da língua (Cury; Walty, 1999, p. 12).

As autoras se referem, ainda, a consideração de Leyla Perrone sobre o dicionário como espaço de sedução:

O próprio dicionário, que se supõe provido das mais honestas intenções, parece levar-nos, sorrateiramente a infinitos desvios. Sendo um simples repertório da língua, o dicionário é um tremendo sedutor. Porque as relações que, através dele, podemos estabelecer com a língua, apresentam todos os elementos típicos de uma situação de sedução: o jogo, o desvio, a fascinação, a decepção de um sentido final, em suma, o infinito jogo fantasmático (Perrone- Moisés, 1990, p. 13. *apud* Cury; Walty, 1999, p. 13).

Para usar as palavras de Bloom (2003, p. 87), Barros realiza, no poema citado, um procedimento de “completude tardia” ou *tessera*. Ambos os sujeitos poéticos apresentam-se no reino das palavras e na amplidão da teia da tradição; no entanto o poema de Barros adiciona a característica da “ordinariedade” ao texto, fazendo com que se percebam os princípios de sua poética: o chão, o resto, o ordinário, a própria literatura, o palimpsesto, a repetição; um dicionário ordinário ecoa um estado de dicionário de Drummond, ambos no reino da herança poética, da apropriação e no contexto histórico que leva artistas modernos a escreverem sobre a própria poesia).

Na mesma temática da metalinguagem e da repetição encontra-se também o livro *Retrato do artista quando coisa*. O poema 8 da primeira parte dialoga com Rosa – possivelmente João Guimarães Rosa – e também recria o discurso bíblico:

Levei o Rosa na beira dos pássaros que fica no
meio da Ilha Linguística.
Rosa gostava muito de frases em que entrassem
pássaros.
E fez uma na hora:
A tarde está verde no olho das garças.
E completou com Job:
Sabedoria se tira das coisas que não existem.
A tarde verde no olho das garças não existia
mas era fonte do ser.
Era poesia.
Era o néctar do ser.
Rosa gostava muito do corpo fônico das palavras.
Veja a palavra bunda, Manoel
Ela tem um bonito corpo fônico além do
propriamente.
Apresentei-lhe a palavra gravanha.
Por instinto linguístico achou que gravanha seria
um lugar entrançado de espinhos e bem
emprenhado de filhotes de gravatá por baixo.
E era.
O que resta de grandezas para nós são os

desconheceres – completou.
 Para enxergar as coisas sem feitio é preciso
 não saber nada.
 É preciso entrar em estado de árvore.
 É preciso entrar em estado de palavra.
 Só quem está em estado de palavra pode
 enxergar as coisas sem feitio (Barros, 2010, p. 362-363).

A citação consiste em uma memória do escritor uma vez que a literatura funciona por meio de citações explícitas ou implícitas. Nesse poema, o sujeito poético apresenta inicialmente a figura de Rosa, dando voz ao escritor mineiro a partir do funcionamento de sua Ilha Linguística, que pode ser entendida como o laboratório do escritor mato-grossense, e por extensão como a sua capacidade de esgarçar a linguagem. O poeta, por definição, é a figura que cria, fabrica imagens através da linguagem. Como Manoel de Barros inventa uma estética da repetição – de si e da literatura – repete em dois poemas do mesmo livro a Ilha Linguística: “O lugar onde a gente morava era uma *Ilha/ Linguística*, no jargão dos Dialetoólogos (com/ perdão da má palavra).” Para o sujeito poético do poema 7, a Ilha Linguística apresenta-se como um “desnome”: “Mas a Ilha Linguística para nós ainda era um/ desnome.”. A *desnomeação* refere-se ao processo criativo de Manoel de Barros, o qual aposta na ruptura das normas linguística e social como base de sua poética, mas também na infância porque a criança consegue dar funções diversas para um mesmo objeto. As brincadeiras das crianças colocam a *desnomeação* em prática. Como dito, o poema de Barros apresenta-se como metalinguístico e intertextual, pois aciona, como diz Samoyault (2008, p. 47), a memória da literatura. Barros, ao falar dos passarinhos nos versos 3 e 4 – “Rosa gostava muito de frases em que entrassem/ pássaros” –, parece pedir que o leitor se lembre dos inúmeros passarinhos citados por Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas*, como ocorre nos seguintes fragmentos do romance de Rosa:

Quando o dia quebrava as barras, eu escutava outros pássaros. Tiriri, graúna, a fariscadeira, juriti-dopeito-branco ou a pomba-vermelha-do-mato-virgem. Mas mais o bem-tevi. Atrás e adiante de mim, por toda a parte, parecia que era um bem-te-vi só (Rosa, 1994, p. 38).

Dali eu via aquele movimento: os homens, enxergados tamanhinho de meninos, numa alegria, feito nuvem de abelhas em flor de araquá, esse alvoroço, como tirando roupa e correndo para aproveitarem e se banhar no redondo azul da lagoa, de donde fugiam espantados todos os pássaros – as garças, os jaburus, os marrecos, e uns bandos de patos-pretos (Rosa, 1994, p. 56-57).

O olhar para as miudezas apresenta-se tanto em Guimarães Rosa quanto em Manoel de Barros. Pode-se dizer que Barros apresenta o pássaro – e a natureza de um modo geral – como

um *Leitmotiv* em sua poesia, natureza forjada pelo trabalho árduo com a linguagem. Desse modo, o poeta mato-grossense coloca seu Pantanal inventado lado a lado com o sertão roseano. Em Barros, porém, o mínimo torna-se o alicerce de sua tessitura, o pássaro e vários outros seres miúdos aparecem repetidas vezes em seu texto poético:

Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma
e que você não pode vender no mercado
como, por exemplo, o coração verde
dos pássaros,
serve para poesia (Barros, 2010, p. 146).

O olhar que Barros propõe para a vida é um olhar desprovido de materialismo e consumismo. Suas imagens da natureza não são gratuitas, uma vez que sua composição poética telúrica revela sua postura crítica. O procedimento da desfuncionalização parece insistir, primeiramente, na função não utilitária da poesia. Depois, a operação pode causar uma nova forma de pensar e de pensar sobre o mundo, sobre as coisas que cercam o homem. Nenhum leitor sai ileso da natureza-linguagem criada por Manoel de Barros. A encenação da natureza e da ingenuidade e a aparência de improviso violentam a mentalidade cristalizada imposta ao humano por um inconsciente coletivo que reverbera o sistema econômico vigente.

Na frase pretensamente criada por Rosa – “A tarde está verde no olho das garças” – o leitor deve atentar-se para o signo “olho”, pois remete à memória, seja ela a memória de toda literatura ou do próprio Manoel de Barros. E olhar em Barros é também “reolhar”, pois a palavra cristalizada não serve para este poeta. Parece lembrar o tempo todo que o trabalho do poeta consiste no burilamento da linguagem. É com o limo que se conquista uma língua nova e totalmente renovada. A autoridade sagrada e também “roubada” pelo poeta do discurso religioso confirma, em seu texto, o caráter altamente inventivo dessa poesia que nasce do chão: “E completou com Job:/ Sabedoria se tira das coisas que não existem./ A tarde verde no olho das garças não existia/ mas era fonte do ser./ Era poesia” (Barros, 2010, p. 362-363). Recorre a uma figura bíblica para dar-lhe a autoridade criadora de um profeta, autoridade ampliada para o poeta, o qual possui a habilidade de fabricar cenas, coisas que não existem. Assim, ocorre uma metamorfose entre essa personagem bíblica e o homem poeta, o qual se torna também divino, sábio para enxergar sabedoria em coisas que não existem, ou seja, um inventor de palavras e de (des)nomes. No poema em questão, Manoel de Barros realiza uma autocitação, colocando-se em diálogo com Rosa: “Rosa gostava muito do corpo fônico das palavras./ Veja a palavra bunda, Manoel/ Ela tem um bonito corpo fônico além do/ propriamente” (Barros, 2010, p. 362-363). Também Guimarães Rosa, para retomar a reflexão sobre o dicionário feita

acima, afirma como Barros e Drummond a sedução pelo dicionário. Em *Textos sobre textos*, Cury e Walty lembram dessa sedução do escritor mineiro pelas palavras dicionarizadas e como Guimarães Rosa que dele fala como uma fonte de riqueza do idioma:

Hoje, um dicionário é ao mesmo tempo a melhor antologia lírica. Cada palavra é, segundo sua essência, um poema. Pense só em sua gênese. No dia em que completar cem anos, publicarei um livro, meu romance mais importante: um dicionário. Talvez um pouco antes. E este fará as vezes de minha autobiografia (Rosa, 1994, p. 53 *apud* Cury; Walty, 1999, p. 14).

A crítica já estabeleceu a semelhança entre os estilos e linguagem de Rosa e Barros, este último sendo até mesmo chamado de o Guimarães Rosa da poesia, porque o escritor mato-grossense tem a língua como sua principal preocupação, ou seja, não apenas o escritor mineiro tem cuidado com o tecido fônico do verbo. Mesmo que, no poema, os dois escritores, como personagens, encenam uma amizade, entende-se que na influência literária ocorre uma disputa - a metalepse segundo Bloom-, na qual o precursor ressurgiu dos mortos – simbolicamente – reaparecendo na obra de um poeta tardio. A autocitação funciona como uma afirmação narcísica de Barros:

A autocitação, ou *citação de narcisismo*, prática frequente em certos psicanalistas que recorrem amiúde, como em outros campos hiperconcorrenciais da produção de ideias, à estratégia de fustigar com a assinatura, com a repetição do nome do autor por ele mesmo, a cada publicação, e que acabará por atestar, assim acreditam, que uma obra está surgindo. Nunca fomos tão bem servidos... Bem diferente é o autoplágio em que o autor retoma, conscientemente ou não, a matéria de seus antigos textos para recompô-los novamente. (Aspecto que Laurence Sterne teve a distração ou a presciência de fazer reaparecer, mediante autoplágio e citação textual, dez anos depois, em duas partes de seu *Tristram Shandy*, o mesmo discurso de defesa em dois contextos diferentes.) (Schneider, 1990, p. 341)

Mesmo que haja familiaridade poética entre Barros e Rosa, a relação de um escritor com a tradição exige uma postura crítica, de devoração e de luta contra seus precursores. O escritor luta – edipianamente – contra seus “pais” até a morte. Pode-se dizer que ocorre reverência e profanação quando Manoel transforma Rosa em uma de suas personagens. O objetivo de Barros parece ser ressaltar sua própria poética. Assim, o poeta mato-grossense acaba por afirmar, ao final do poema, elementos conhecidos de sua própria poesia: “O que resta de grandezas para nós são os/ desconheceres – completou./ Para enxergar as coisas sem feitio é preciso/ não saber nada./ É preciso entrar em estado de árvore./ É preciso entrar em estado de palavra./ Só quem está em estado de palavra pode/ enxergar as coisas sem feitio.” (Barros, 2010, p. 362-363). O

“desconhecer” é o *desnome*, é a “*ignorãça*”, é essa poesia que se escreve com os “erros” das crianças, com o andar dos loucos, dos andarilhos e com a voz da natureza. A metamorfose reaparece nesse verso em estado de palavra-árvore para afirmar uma poética obcecada pela “outridade”. As coisas sem feitiço são as coisas informes, sendo assim, são as coisas de sabedoria vegetal do chão do Pantanal forjado pela linguagem de Barros. Sua poesia pode ser vista, nesse sentido, como o rio heraclitiano, pois seu texto e sua palavra funcionam como a água que jamais será a mesma na segunda vez que no rio mergulhamos, assim como não serão os mesmos nem o poeta, nem seu leitor diante do fluir de sua palavra poética.

Manoel de Barros cita João Guimarães Rosa em outros livros, corroborando, assim, a familiaridade poética entre ambos. No livro *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo* (2001), o leitor encontra o poema intitulado “Tributo a J. G. Rosa”, outro texto metalinguístico que parece realizar um elogio à língua poética:

Passarinho parou de cantar.
Essa é apenas uma informação.
Passarinho desapareceu de cantar.
Esse é um verso de J. G. Rosa.
Desapareceu de cantar é uma graça verbal.
Poesia é uma graça verbal (Barros, 2010, p. 404).

Além da metáfora do encantamento (“Poesia é uma graça verbal”) e da metapoesia, seguindo a linha da repetição, percebe-se que Manoel de Barros age como um verdadeiro poeta, ou seja, como um “ladroão de palavras”. O poeta mato-grossense, no primeiro verso, introduz uma oração cotidiana – “Passarinho parou de cantar.” – tipo de construção sintática que poderia ser dita por qualquer um. Diferentemente do que ocorre no terceiro verso – retirado do conto “A menina de lá”, do livro *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa. A fala é da personagem Nhinhinha, uma menina que tem gosto por estórias absurdas, vagas, mas também pelo silêncio, mostrando-se possuidora do poder de fazer milagres. A protagonista da narrativa de Rosa, porém, fica doente e morre de repente. A carga semântica do verbo “desaparecer” tanto no conto quanto no poema indica o tom fúnebre, e a memória intertextual da menina com poderes místicos parece fortalecer a “graça verbal” de Barros. Pode-se pensar, assim, na figura do próprio poeta como um ser místico que opera milagres com a linguagem, limpando-a das impurezas do automatismo cotidiano. Além disso, Barros parece aliterar com a repetição da consoante “p” (“Passarinho”, “desapareceu” e “Poesia”) a capacidade que a poesia tem de produzir o belo com a linguagem. O belo só pode ser fabricado com o trabalho do poeta, e nesse

caso, ocorre também um trabalho com a citação, o qual obriga o leitor a realizar uma leitura intertextual, no mínimo dupla.

No livro *Compêndio Para Uso dos Pássaros* (1960), Manoel de Barros utiliza o fragmento do conto “Cara-de-Bronze”, presente no livro *No Urubuquaquá, no Pinhém*, de Guimarães Rosa, como epígrafe:

- Que era quê?

- Essas coisas...

.....

O vaqueiro Abel: não entender, não entender, até se virar menino.

O vaqueiro José Uéua: jogar nos ares um montão de palavras, moedal.

O vaqueiro Noró: conversação nos escuros se rodeando o que não se sabe.

O vaqueiro Tadeu: queria era que se achasse para ele o quem das coisas!

O vaqueiro Calixto: essas coisas que o Grivo falou:

- Sabiá na muda: ele escurece o gorjeio... Pássaro no mato em toda parte voa torto – por causa de acostumado com as grades das árvores... (João Guimarães Rosa, do conto “Cara-de-Bronze”; epígrafe de Barros, 2010, p. 93)

O conto de Rosa valoriza a paisagem do campo através do olhar de vaqueiros que retratam a poesia imagética dos Gerais para o também vaqueiro, Cara-de-Bronze, que escuta as composições musicais de seu quarto de doente. Há ressonâncias entre a poesia de Barros e a narrativa Roseana, uma vez que o narrador inicia o texto dando valor ao mato, ao chão: “No Urubuquaquá. Os campos do Urubuquaquá – urucúias montes, fundões e brejos. No Urubuquaquá, fazenda-de-gado: a maior – no meio – um estado de terra. A que fora lugar, lugares, de mato-grosso, a mata escura, que é o valor do chão.” (Rosa, 2016, p. 89).

A sabedoria da criança apresenta-se tanto no conto quanto na poesia de Manoel de Barros, como mostram os seguintes trechos: “O vaqueiro Tadeu: Olhe, irmão: Deus é menino em mil sertões, e chove em todas as cabeceiras...” (Rosa, 2016, p. 109). E também a fala presente na epígrafe: “O vaqueiro Abel: não entender, não entender, até se virar menino”. Sabe-se que Barros cria uma poética calcada na infância, repetindo a figura da criança em vários de seus livros, buscando até mesmo um “criançamento das palavras”¹³. Outra semelhança entre o conto e a poesia de Barros consiste na engraçada descrição de Cara-de-Bronze feita pelos outros vaqueiros: tem gosto pelas árvores. O fato mais intrigante da descrição consiste em seu

¹³ Conferir *Livro Sobre Nada*

resultado: não há uma conclusão sobre o protagonista ser bom ou ruim, o que importa mesmo é a valorização do espaço do sertão, do chão este último até personificado:

Buriti – boiada verde,
 por vereda, veredão –
 vem o vento, diz: – Tu, fica!
 – Sobe mais... – te diz o chão... (Rosa, 2016, 107)

Guimarães Rosa afirmou que o conto “Cara-de-Bronze” consiste em uma estória sobre a poesia, sendo que João Fulano, o cantador, permeia o texto com quadras. Mas a estória também mostra uma busca misteriosa percorrida por Grivo. Há também na narrativa de Rosa um caráter metalinguístico (o narrador pausa sua narração para refletir sobre o próprio narrar) e intertextual. O diálogo com outros textos ocorre explicitamente, isto é, o autor cria notas com referências a Platão, Goethe, Dante e Upanixades.

A epígrafe extraída do conto já chama a atenção para a multiplicidade de vozes dos vaqueiros. Além disso, percebe-se que Guimarães Rosa, tal como Barros, também cria um processo intratextual, ou seja, o escritor mineiro repete personagens de outras obras no conto, por exemplo, Nhorinhá, de *Grande Sertão: Veredas*. Em suma, pode-se pensar na epígrafe como uma continuidade de aspectos literários, ou seja, Barros aponta em Guimarães Rosa elementos semelhantes ao de sua poesia, indicando, assim, a filiação poética entre os escritores além de demonstrar admiração pelo escritor mineiro.

Ainda em *Retrato do artista quando coisa*, registra-se a repetição da expressão “Ilha Linguística”:

O lugar onde a gente morava era uma *Ilha Linguística*, no jargão dos Dialetólogos (com perdão da má palavra).
 Isto seja: que a gente morava em lugar isolado:
 Núcleo de dez a vinte pessoas, onde poderia
 germinar um idioleto.
 Na enchente só entravam batelões e bois de sela
 que iam levar mantimentos.
 Senão a gente teria que chupar bocaiuva, comer
 ovo de ema e tirar mel de pau para sobremesa.
 Os anos passavam por longe, ninguém enxergava.
 Nas campinas só havia trilheiros de anta.
 Quase toda extensão era tomada por
 frangos-d’água.
 O resto ia no invento.
 Pois que inventar aumenta o mundo.
 A gente aprendia coisas de sexo vendo os
 cachorros emendados, vendo os cavalos nas

éguas e os touros nas vacas.
 Camões chamava a isso “Venéreo ajuntamento”.
 Mas a gente não sabia de Camões e nem de
 venéreos.
 De novidade tinha por lá uma simpatia para
 obter namoro.
 Era rabo de lagartixa torrado.
 O pó se jogava nos cabelos da moça.
 Na primeira poção a moça cede – diziam.
 Mas a Ilha Linguística para nós ainda era um
 desnome (Barros, 2010, p. 361-362).

O eu poético começa o poema comparando o lugar onde morava com uma Ilha Linguística, lugar isolado propício à criação de um idioleto, ou seja, um sistema linguístico individual. O sujeito poético introduz o que parece ser uma lembrança distante, talvez algo da infância. O lugar descrito pelo eu poético parece um lugar remoto, fazendo com que os habitantes fiquem isolados e tenham que viver com as limitações geradas pela enchente, por exemplo. Porém, os versos 15 e 16 demonstram a capacidade imaginativa do sujeito poético: "O resto ia no invento. / Pois que inventar aumenta o mundo." O mundo afastado de grandes eventos é ampliado pela invenção. Seria uma referência para o próprio poeta, inventor do rincão presente no poema? Nesse sentido, esses dois versos apontam para o exercício metalinguístico proposto desde o título do livro, acentuando o valor de uma memória inventada.

O aprendizado das relações sexuais através do olhar para os animais mostra a proximidade do narrador com o campo, com a natureza. A citação retira de *Os Lusíadas* (Canto 7) um nome para referir-se às relações amorosas: "Venéreo Ajuntamento". "Venéreo" também pode referir-se a Vênus, a Deusa do amor na mitologia romana, figura muito importante na obra de Camões, pois ela intercede pelos portugueses, auxiliando Vasco da Gama a cumprir sua missão de chegar à Índia, abrandando os ventos para facilitar a navegação do protagonista e do povo lusitano. Em seu poema épico, Camões narra os feitos heroicos do povo português, contando como Vasco da Gama passou por vários obstáculos até conquistar a Índia. No Canto Sétimo, os portugueses já se viam chegados à Índia, e o narrador começa a descrever a cidade de Calicute bem como seus habitantes. Na estrofe 40, da qual Manoel de Barros retira as duas palavras (“Venéreo Ajuntamento”), Camões descreve os hábitos do povo indiano:

Brâmenes são os seus religiosos,
 Nome antigo e de grande proeminência;
 Observam os preceitos tão famosos
 Dum que primeiro pôs nome à ciência;
 Não matam coisa viva e, temerosos,
 Das carnes têm grandíssima abstinência;

Somente no venéreo ajuntamento
Têm mais licença e menos regimento (Camões, [2006?], p. 188-189).

Camões descreve na estrofe a cultura indiana: um povo que se abstém de comer carne e possui a sensualidade como parte do sagrado. Nesse sentido, a mescla realizada pelo poeta português ao utilizar o termo “venéreo” reforça o significado erótico. Basta o leitor lembrar, também, da Ilha dos Amores ou Ilha de Vênus no Canto Nono, onde os portugueses recebem recompensas amorosas preparadas por Vênus pela conquista de seus objetivos.

Assim, o poema toma de empréstimo uma imagem de outra cultura, fazendo uma adaptação para um olhar quase inocente do eu-lírico que se lembra da maneira como aprendeu sobre a vida. Ao mesmo tempo, o sujeito poético demonstra um distanciamento das palavras de Camões, porque para ele são palavras desconhecidas. Adquire-se sabedoria, para o sujeito poético, pela fala das gentes: "Na primeira poção a moça cede - diziam." É uma fala que mostra a força da sabedoria da comunidade. A forma como o poema termina focaliza na potência do "desnome", ou seja, a vivacidade das coisas consiste em sua liberdade, manifestada quando o signo ainda não possui um referencial no mundo. A Ilha Linguística, como “desnome”, é fonte de memória e de poesia. O aprendizado ocorre em uma atitude de liberdade, mostrada pelo tom quase infantil do sujeito poético: “A gente aprendia coisas de sexo vendo os/ cachorros emendados, vendo os cavalos nas/ éguas e os touros nas vacas.” A lembrança de uma memória importante para o poeta confirma, também, a relevância da fase da infância para Manoel de Barros, fase esta que parece moldar toda sua obra.

Os poemas de *Retrato do artista quando coisa* parecem construir uma narrativa dos fundamentos da poesia desse artista que se forma: os outros, as coisas desimportantes, a infância, a própria poesia e a metamorfose com a natureza ou “vegetalização” do homem. O poema 10 da primeira parte do livro coloca novamente em primeiro plano a poesia e a infância:

A gente se negava corromper-se aos bons
costumes.
A gente examinava a racha dura das lagartixas
Só para brincar de ciência.
A gente grosava a peça dos morcegos com o
lado cego das facas
Só para vê-los chiar com mais entusiasmo.
Fazíamos meninagem com as priminhas à
sombra das bananeiras, debaixo dos laranjais
Só de homenagem ao nosso Casimiro de Abreu.
Não era mister de ser versado em Kant pra se
saber que os passarinhos da mesma plumagem
voam juntos.
Nem era preciso ser versado em Darwin pra se

Saber que os carrapichos não pregam no vento.
 Que, depois:
 Sábio não é o homem que inventou a primeira
 bomba atômica.
 Sábio é o menino que inventou a primeira
 lagartixa (Barros, 2010, p. 364-365).

O poema coloca três tipos de discurso em cena: o científico, o filosófico e o poético. No entanto, o sujeito poético sugere que a sabedoria poética ultrapassa as outras, pois a peraltagem do menino inventa mundos, recria a vida e o Pantanal. Além disso, as experiências adquiridas em certas situações da vida fornecem repertório de mundo assim como os livros. Por isso não é preciso dominar a filosofia de Kant e a ciência moderna de Darwin para entender certos conceitos. Nota-se, inclusive, uma crítica à modernidade na referência à bomba atômica: “Sábio não é o homem que inventou a primeira/ bomba atômica.” As contradições do mundo moderno fortalecem o próprio texto poético de Barros, porque mostram como a inteligência nem sempre significa sabedoria.

No poema, há também a apropriação dos conhecidos versos de Casimiro de Abreu:

Oh! que saudades que tenho
 Da aurora da minha vida,
 Da minha infância querida
 Que os anos não trazem mais!
 Que amor, que sonho, que flores,
 Naquelas tardes fagueiras
 À sombra das bananeiras,
 Debaixo dos laranjais! (Abreu, [1859], p. 14)

Tal apropriação ativa uma memória literária. No entanto, a infância representada por Manoel de Barros não é idealizada como a de Casimiro de Abreu, pois insere em seu texto poético uma criança mais humana e real, não caracterizada pelo mito da criança feliz. Nesse sentido, os dois últimos versos – “Sábio é o menino que inventou a primeira/ lagartixa.” (Barros, 2010, p. 364-365) – explicitam um texto metapoético, uma vez que enfatiza a capacidade inventiva na figura do menino como potência poética.

Observa-se a metapoesia como um tema muito caro em Manoel de Barros, assim o livro *Compêndio Para Uso dos Pássaros* (1960) pode ser entendido como um elogio à linguagem, a qual aparece em comunhão com figurações da natureza:

Ser como as coisas que não têm boca!
 Comunicando-me apenas por infusão
 por aderências

por incrustações... Ser bicho, crianças,
folhas secas!

Ir criando azinhavre nos artelhos
a carne enferrujada
desfeita em flor de ave, vocábulos, ícones.
Minhas roupas como um reino de traças.

Bom era
ser como o junco
no chão: seco e oco.
Cheio de areia, de formiga e sono.
Ser como pedra na sombra (almoço de musgos)
Ser como fruta na terra, entregue
aos objetos... (Barros, 2010, p. 117)

Cria-se aqui uma síntese de uma teoria telúrica, reunindo figuras tão caras em sua poesia como a criança, a árvore, a borboleta e o próprio chão, “As plantas/ me ensinavam de chão. /Fui aprendendo com o corpo” (Barros, 2010, p. 115). Através do olhar voltado para as coisas do chão e para as coisas mínimas, o sujeito poético exercita a alteridade, isto é, a capacidade de existir a partir do outro. Se no conto “Cara-de-Bronze” os vaqueiros bebem da paisagem dos Gerais para comporem a poesia imagística para o protagonista, o compêndio de Manoel de Barros parece proceder do mesmo modo, valorizando elementos miúdos da natureza com o objetivo de ampliar um Pantanal através da linguagem poética. Não sem razão, no poema acima, o sujeito poético existe a partir do olhar das coisas (bichos, crianças e folhas), como uma síntese do conjunto da obra poética. Ao mesmo tempo, o sujeito poético revela a comunhão das coisas com a linguagem quando diz: “La criando azinhavre nos artelhos/ a carne enferrujada/ desfeita em flor de ave, vocábulos, ícones”. A natureza é forjada pelo poeta através de sua escolha vocabular. A ave é também palavra. A Ave palavra de Rosa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebe-se, com esta pesquisa, que a repetição pode ser entendida como um elemento central para a poesia de Manoel de Barros. O conceito pode ser tomado tanto como ritmo – aparecendo na poesia de Barros um metro mais livre e recorrentes aliterações e assonâncias, elas próprias formas específicas de repetição – quanto como intertextualidade, conceito central para a literatura e tomado como procedimento fundamental na composição da poesia do escritor mato-grossense.

Realizou-se, no primeiro capítulo, um estado da arte a respeito do tema da repetição na obra do poeta Manoel de Barros. Percebeu-se, desse modo, a relação do poeta mato-grossense com outros escritores e artistas, entre eles Murilo Mendes, Francis Ponge, Arthur Bispo do Rosário, Marc Chagall, Juan Miró, Van Gogh, Pablo Picasso, Auguste Rodin, Amadeo Modigliani, Paul Klee, Raul Bopp, Baudelaire, Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, Oswald de Andrade, Rimbaud, Charles Chaplin, João Cabral de Melo Neto, Mário de Andrade, João Guimarães Rosa e José de Alencar. A lista avolumada, ainda que não completa, evidencia a importância do diálogo explícito com outros autores para a compreensão da poética abraçada por Manoel de Barros.

A fortuna crítica salienta, além disso, a filiação estética de Manoel de Barros com o Movimento Modernista brasileiro de 1922 como uma das mais presentes. Em seu texto poético, Barros apropria-se da coloquialidade e oralidade, acentuando o caráter de ruptura de sua poesia. Além desses elementos tão caros aos modernistas, o poeta também faz uso da paródia em seu primeiro livro retomando *Macunaíma*, de Mário de Andrade, fazendo-se próximo deste e se afastando do romantismo de José de Alencar. Demonstra, portanto, familiaridade com o projeto de desconstrução modernista. Seu texto poético – por meio dos versos livres – também se esquivava do projeto de retomada de formas fixas comum a alguns poetas da Geração de 45.

A revisão de literatura apontou uma característica valiosa na poesia do escritor: a busca pela descristalização de discursos engessados e pelo estranhamento. Manoel de Barros é consciente que o estranhamento caracteriza o literário e, por isso, busca-o a todo momento seja a partir de uma poética da infância, a qual insere as falas das crianças no corpo de seu texto ou por meio de torções semânticas. A pesquisa demonstrou, também, a forma como o escritor reflete a modernidade, por exemplo, com a escrita fragmentada, a crítica e a teoria literária incorporadas ao seu texto poético.

Por meio do estado da arte da fortuna crítica, o leitor pôde observar o modo como o escritor mato-grossense apropria-se da estética do modernismo. Embora não exaustiva, as

referências aos que escreveram sobre a poética de Barros, reitere-se, pode ter uma de suas filiações nas conquistas de renovação poética dos modernistas de 1922. O poeta dialoga, portanto, com a tradição de diversos modos, como também desenvolve seu próprio significado para a tradição do signo da pedra, arquissema tão caro para a literatura brasileira.

O olhar sobre a fortuna crítica também mostrou que Manoel de Barros desvencilha-se de uma poesia exclamativa, retórica, com o descarte de temas pretensamente elevados para cultivar um olhar para as coisas ínfimas do chão, sobretudo para as miudezas do reino da natureza, procedimento retirado, em grande parte, do perspectivismo ameríndio. Assim, o poeta mostra-se um observador da cultura indígena, a qual o ensina a romper a fronteira entre pessoas, coisas, objetos, humanos, insetos e bichos, com isso reiterando a atualidade de sua poesia, conjunto que pode ser apropriado pelas correntes de reflexão mais atuais da ecocrítica.

O segundo capítulo foi dedicado às principais teorias da intertextualidade bem como à forma como o escritor latino-americano apropria-se da cultura dominante. Piglia (1991) mostra como escritor no contexto da América Latina defronta-se com a tradição europeia, mas sempre desafiando as referências. Para Silviano Santiago (2000), a América Latina estabelece seu lugar por meio de uma ruptura com a norma, ou seja, o escritor latino-americano escreve contra, desconstruindo as “origens” europeias. Maria Zilda Cury (2009) salienta a posição do escritor latino-americano como um apropriador audacioso da tradição e cultura europeias, tornando-as nacionais através da desconstrução e da contradição. Jorge Luis Borges (1951) insere uma camada relevante ao campo da intertextualidade, pois mostra como um grande escritor não somente cria seus precursores, mas também cria a literatura que será escrita no futuro.

Harold Bloom (2002), por sua vez, mostra como um novo poeta luta simbolicamente com seus precursores, contrapondo-se a eles de forma a se desvencilhar da angústia da influência, ou seja, Bloom parte do pressuposto de que todo escritor sofre de uma angústia: o medo de que sua voz literária não seja sua. O ponto central da teoria de Bloom é: não existem textos, só existem relações entre textos. Netrovski (1992), leitor de Bloom, salienta a angústia da influência como o medo que um autor possui de que a voz literária em seu texto não seja original. O interesse de Bloom é no “poeta forte”: aquele capaz de sobreviver a tal angústia e ao tempo.

Michel Schneider (1990) lida com a ideia de plágio com um significado mais amplo, isto é, entendendo o termo como intertextualidade, como “roubo” inescapavelmente perpetrado por todos os escritores. Para o crítico francês quanto mais um autor apropria-se de outros textos, mais original ele é. Além disso, como se viu, o teórico usa o termo “palimpsesto” para demonstrar como a própria literatura forma seus sentidos por meio da associação com outros

textos: escreve-se sob e sobre outros textos. Note-se como significativa a epígrafe usada no livro de Schneider. A conhecida canção *Au Clair de lune* coloca em cena o pedido de alguém pela “caneta” (*plume*) de Pierrot. Como a chama da inspiração está morta (*ma chandele est morte, je n'ai plus de feu*) pede-se a franquia à casa poética de outrem (*ouvrez moi ta porte, pour l'amour de Dieu*). Assim, o espaço da criação o é também aquele da apropriação.

A revisão da intertextualidade executada no segundo capítulo refletiu como, de fato, o novo poeta parece sempre partir de textos pré-existentes para realizar uma retomada em diferença. Nesse sentido, viu-se que um texto sempre ecoa outro texto e também reivindica uma imortalidade.

No terceiro capítulo – “Uma Estética da Repetição” – lançou-se um olhar mais minucioso ao livro *Retrato do artista quando coisa* (1998), buscando também exemplificar a repetição com outros livros do poeta quando necessário. A primeira parte desse capítulo, intitulada “Manoel de Barros e a Tradição” buscou introduzir a forma como a teoria da intertextualidade se alinha a esta pesquisa. Nesse sentido, percebeu-se que o projeto literário de Manoel de Barros tem como núcleo a ideia de um texto composto por citações, mostrando uma concepção sólida de sua poesia, capaz de assimilar a tradição, relendo-a em diferença. Outra característica evidente em sua escrita é a da incorporação do gênero ensaio em seus versos, mostrando como a crítica aparece absorvida pela poesia moderna. Buscou-se, nessa seção do capítulo 3, acentuar o vínculo estrutural de Manoel de Barros com o Movimento Modernista de 1922. Notou-se, também, que o poeta só pode ser considerado como parte da Geração de 45 cronologicamente, pois o escritor mato-grossense não procura o rigor formal como os membros desse grupo conhecido como pós-modernista procuram.

Mostrou-se a filiação poética de Manoel de Barros a Oswald de Andrade ao exemplificar com poemas do primeiro a libertação da norma culta, valorização da oralidade e coloquialidade. O poema “CLÁUDIO”, por exemplo, exhibe a protagonização de uma personagem simples com sua fala coloquial e prosaica. O poema “DRAGA” ressaltou a concepção de poesia de Barros, na qual o coloquial é que é a norma, ou seja, o desvio como núcleo. Nesse sentido, o escritor mato-grossense construiu um campo semântico no qual o próprio poeta aparece como um “professor de agramática”, como ele mesmo afirma ser.

Ainda nesta primeira seção deste capítulo, considerou-se a repetição da figura da criança, a qual chega a aparecer mimetizada por meio das falas “incorretas” tão comuns a pessoas em fase de aprendizado do idioma. Como o tema da intertextualidade reforça a importância do leitor, pois é este quem busca preencher as pistas deixadas num texto, rastreando possíveis referências, foi necessário trazer o tema da infância também em outro poeta, Carlos

Drummond de Andrade. A seção foi finalizada com uma reflexão acerca do estranhamento, pois no contexto do formalismo russo percebe-se um cuidado para mostrar a arte como um meio de renovar a vida, humanizar o homem automatizado pela rotina. A arte faz com que olhemos para a vida com olhos de criança, por isso o conceito do estranhamento prova-se de grande importância a esta pesquisa.

A seção 2 do terceiro capítulo – “A Metamorfose em Manoel de Barros” – procurou transparecer um procedimento literário muito recorrente na poesia do escritor. Tanto no objeto desta pesquisa quanto em outros livros, a metamorfose ou vegetalização das coisas e do humano ou humanização das coisas saltam aos olhos. Esse elemento mostrou-se fundamental para formar a identidade desse “artista quando coisa”. Como se viu, o poeta criou uma alusão à obra *Retrato do artista quando jovem*, de James Joyce, pois nesta o autor irlandês cria um romance de formação, no qual o protagonista Stephan Dedalus pode se desenvolver física e psicologicamente, tomando, por exemplo, a escolha pelo caminho da arte literária como uma característica fundamental na obra. Assim, Manoel de Barros pega emprestada a atmosfera da formação do artista em James Joyce para compor o retrato do seu próprio sujeito poético, inventariando elementos como a metamorfose como parte da identidade.

A fortuna crítica já havia mostrado o gosto de Manoel de Barros pelas figuras de linguagem de efeito sonoro como a aliteração e a assonância, as quais realmente apresentaram-se na análise de vários poemas. A anáfora também apareceu em alguns poemas, ressaltando o gosto pela repetição de palavras. Como já dito, a procura pelo estranhamento é uma constante na sua poesia e o escritor realiza a desfamiliarização também por meio das torções semânticas e sintáticas. O signo da água confirmou-se um elemento usado em sua poesia com a intenção de inundar o leitor em memórias inventadas e também como um símbolo purificador da linguagem cristalizada.

Outra forma de causar a singularização é pela ressignificação de objetos insignificantes e pela empatia com seres ínfimos e personagens desimportantes. Nesse contexto, pôde-se ler a poesia de Manoel de Barros como uma “literatura menor” (Deleuze e Guattari 2023), pois seu texto poético traz uma ruptura com o discurso hegemônico, com a língua oficial (um professor de “agramática”). Ademais, é uma literatura altamente política e instaura um valor coletivo por meio da seleção de diferentes vozes sociais.

O livro estudado traz uma reflexão sobre a forma como o gênero ensaio inscreve-se no cerne desse texto poético. De certo modo, foi necessário em alguns momentos realçar a reflexão metapoética, pois ela acontece ao mesmo tempo em que o poeta reforça os processos de vegetalização do sujeito poético. A poesia do escritor mato-grossense levanta a questão

moderna da conexão entre palavras e coisas, já a fortuna crítica mostrou que há certa “promiscuidade” da voz que fala nessa poesia e as coisas. No entanto, como mostra essa seção aqui resumida, a própria natureza é também formada por discurso, por palavra, como diz Michel Foucault (1985).

Refletiu-se, ainda na mesma parte da dissertação, sobre o caráter hermético da poesia de Manoel de Barros, pois além da teia citacional presente no objeto de pesquisa, há também certo bloqueio no leitor pelo próprio processo metamórfico. Nesse sentido, entendeu-se que a “coisa” de que é formado o artista retratado na obra é a própria poesia, ou seja, a substância poética.

Além de discorrer majoritariamente sobre a metamorfose no livro *Retrato do artista quando coisa*, recorreu-se a outros livros do poeta para exemplificar como esse procedimento manifesta-se mesmo como uma repetição. Assim, valeu-se também do *Livro de pré-coisas*, no qual há uma seção intitulada “Metamorfoses” e do livro *Gramática expositiva do chão*, no qual o poeta faz uma colagem com os elementos da natureza para compor o seu homem de lata.

Analisou-se, nessa mesma seção, a proximidade do poeta mato-grossense com Alberto Cairo, heterônimo de Fernando Pessoa, pois ambos são comumente chamados de poetas da natureza. Nesse sentido, Manoel de Barros parece criar, como visto, um pensamento vegetal, no qual reforça a sabedoria das plantas, dos minerais e das coisas, deslocando assim a hegemonia do saber do homem.

Notou-se a recorrência da personagem Bernardo da Mata em vários poemas, sendo dois deles parte do livro objeto desta pesquisa. Essa personagem é emblemática, pois mostra-se como um ser altamente conectado ao mundo da natureza. Desse modo, o andarilho torna-se a própria matéria de poesia de Manoel de Barros: ele é coisa, é árvore e é poesia.

Dissertou-se sobre o conceito “inutensílio”, neologismo que sugere uma poesia contrária ao uso utilitário da língua e defensora de uma língua de ruptura, a qual insere a potência da oralidade no texto poético e escuta as vozes dos seres, numa espécie de animismo literário. A alma das coisas fala na poesia do escritor mato-grossense. Esse conceito aparece inicialmente na poesia de Manoel de Barros em sua reflexão metapoética: “o poema é antes de tudo um utensílio”. Com o objetivo de inventariar objetos e coisas ínfimos, o poeta reflete sobre conceitos da teoria da literatura: a poesia pode estar nos restos. Este trabalho aponta, porém, a diferença entre dizer “inútil” e “inutensílio”. O primeiro é uma palavra conhecida, com um significado já petrificado; o segundo, como já dito, é um neologismo, sendo, portanto, uma novidade oxigenadora de significados e exige um esforço do leitor para o entendimento. O poeta

não está dizendo de modo algum que a poesia é inútil, mas que poesia se faz com invenção, com imaginação.

No contexto do campo semântico e lexical dos restos, Manoel de Barros seleciona termos e os esgarça. O termo “lata”, por exemplo, como visto, aparece no *Retrato do artista quando coisa* nove vezes, ora significando memória, ora significando a própria poesia. O signo “pedra” aparece no livro treze vezes, inserindo o poeta na linhagem pétrea da literatura brasileira, mesmo que seja uma pedra muito diferente da de João Cabral de Melo Neto e da de Carlos Drummond de Andrade. Outro procedimento que se repetiu juntamente com a metamorfose: a paródia do discurso religioso. Tal desconstrução causa uma renovação da língua, tornando-a poética, viva ao vincular-se à dessacralização.

Recorreu-se a outros livros do poeta – *O guardador de águas; Poesias* e *O livro das ignorâncias* – para exemplificar o caráter intertextual da obra. O primeiro trouxe a figura do andarilho Bernardo da Mata. O segundo mostrou a repetição do estilo, ou seja, Barros escreveu à maneira de Katherine Mansfield. O terceiro foi selecionado porque o poeta repete nesse livro a palavra “coisa” no verso “Ele me coisa”, acentuando o processo de vegetalização de sua poesia. Como se viu na seção sobre a metamorfose, o poeta exacerba o procedimento da vegetalização para compor o retrato do artista quando coisa, enfatizando, principalmente nesta obra, o desejo da outridade.

A seção 3.3 do terceiro capítulo – “Os Inutensílios: O Olhar para o Comum e Para o Outro” – mostrou como a outridade desdobra-se na ordinaryidade, ou seja, no olhar empático para as coisas comuns e ínfimas. Nesse sentido, observou-se uma relação de proximidade entre o poeta e Francis Ponge, a partir da valorização de um caixote. O olhar para as coisas ínfimas nas obras desses poetas revela a potência poética escondida nos objetos do cotidiano, potência apagada pela rotina. Nessa parte da dissertação, arrolou-se nomes de outros escritores e artistas presentes no livro: James Joyce, Fernando Pessoa, Luís de Camões, João Guimarães Rosa, Ponge, Fellini, Casimiro de Abreu, Kant, Darwin, Machado de Assis e Rodin, além do antropólogo Roquette-Pinto.

Pensando na relação de Barros com Fernando Pessoa, notou-se, a partir da epígrafe tomada de Pessoa – “não ser é outro ser” – a capacidade do sujeito poético de Barros existir a partir do outro. Nesse sentido, explorou-se o conceito de “outridade” como um desdobramento do procedimento da metamorfose (transformação e desejo de ser outros) e diálogo com os outros escritores. Portanto, a outridade pôde ser entendida como o diálogo com os outros escritores e como a transformação do sujeito poético em outras coisas e outros seres. Esse artista quando coisa mostrou-se incompleto, por isso necessita da outridade.

Como se viu nesta parte do trabalho, o poeta mato-grossense prepara o leitor apresentando-lhe primeiro a metamorfose e depois adiciona o elemento da outridade, a qual revela a poesia por meio do foco empático na voz social do outro bem como a língua citacional. O artista em formação no livro de Manoel de Barros se mostra um com a natureza, tecendo crítica ao maquinário da modernidade e também experimenta o papel de Deus ao ressaltar seu caráter inventivo.

Discutiu-se, ainda na mesma seção deste trabalho, a representação dos “des-heróis”, ou seja, de personagens comuns, que estão marginalizados na sociedade, mas em primeiro plano na poesia. Quais são os outros na poesia de Manoel de Barros? Vale ressaltar: a pessoa com esquizofrenia, o pobre faminto, a etnia indígena Guató, o andarilho, o mendigo, a criança, a prostituta, os bichos, a pedra, os insetos e os (des)objetos. Sobre esse assunto, foi dito: o escritor mato-grossense “escova a história a contrapelo”, usando o conceito de Benjamin (2012, p. 245) para reivindicar que o trabalho do historiador e do poeta seja o de fazer emergir do passado homogêneo as vozes dos que foram silenciados.

Na última seção do capítulo três – “A Metalinguagem Como um Retrato do Artista” – mostrou como a reflexão metapoética faz parte do contexto da poesia moderna. Nesse sentido, procurou-se mostrar como se compõe o retrato de seu artista inserindo a metalinguagem no centro do texto. O conceito do “indecidível”, de Derrida, manifestou-se como fundamental para explicar o modo como o poeta busca trabalhar com imagens opostas e paradoxais. Em seguida, entendeu-se como pertinente salientar a poesia de Manoel de Barros no registro das “baixezas da realidade”, um ponto de contato com a obra de Baudelaire, contemplando a ideia de uma poesia que se faz com os restos, com a negação, com o que a sociedade rejeita.

A seção dedicada à metapoesia procurou exibir o poeta mato-grossense como um dicionarista do ordinário. O signo do dicionário acionou o diálogo com Drummond (“Procura da Poesia”) e com João Guimarães Rosa, autores que demonstram a potência polissêmica do dicionário.

Guimarães Rosa, como observado, possui lugar privilegiado na poesia de Manoel de Barros, apareceu nomeado na obra analisada, confirmando a familiaridade poética entre os escritores: ambos investem na coisa miúda, na metalinguagem e na oralidade. O olhar de Barros para a própria poesia demonstrou sua cosmovisão crítica em relação ao mundo, realçando seu ataque ao uso utilitário não só da língua, como se disse, mas da vida. A autocitação, como discutido nessa seção, mostrou uma postura narcísica do poeta, podendo indicar uma luta contra seus precursores.

Os poemas analisados nesta seção mostraram um poeta-crítico, pois reflete sobre sua própria concepção de poesia, questionando até mesmo a visão de outros discursos: o da ciência (Darwin) e da filosofia (Kant). Nesse sentido, ao mesmo tempo em que o poeta dialoga com outros escritores, defende o discurso da sua própria poesia e da poesia de um modo geral.

Manoel de Barros reflete o seu tempo quando cria uma estética da repetição, pois salienta com seu projeto de diálogos intratextuais e intertextuais que o texto literário funciona como um tecido de citações. O poeta traz em seu subtexto o diálogo com a teoria literária moderna, a qual discute a “morte do autor” e protagoniza o leitor. Desse modo, o poeta mato-grossense lembra: o escritor é um leitor. Sua escrita citacional monta um mapa de suas marcas de leitura, compondo o retrato do artista como um devorador de textos teóricos, literários, filosóficos e científicos.

Como, pois, a repetição revela a cosmovisão de Manoel de Barros? A repetição de Bernardo da Mata e a recorrência dos seres miúdos e marginalizados apontam um olhar disruptivo do poeta mato-grossense. Ao mesmo tempo em que as miudezas saltam aos olhos em sua obra, a intertextualidade pode fazer com que o leitor questione a quantidade de citações, alusões e notas de rodapé. O leitor pode questionar as marcas de leitura de Barros, pois o estilo do poeta é tanto do próprio autor quanto do tempo em que está inserido. Nesse sentido, Barros indica em sua própria tessitura um tempo moderno no qual a linguagem citacional pode ser, sim, a protagonista. Pode-se pensar em Barros como um “gênio não original”? A profusão de citações não faz seu trabalho menos original. Pelo contrário, quanto mais citações, maior a originalidade.

A poesia de Manoel de Barros mostra-se completamente criativa com o seu jogo intertextual, indicando o tempo no qual o leitor é o protagonista. Todas as suas citações parecem dizer: “livro-me da angústia da influência quando cito.” O livro *Retrato do artista quando coisa* parece mostrar ao mundo que o parâmetro da escrita literária mudaria de uma escrita criativa, na qual há a angústia da influência, para uma escrita não criativa, na qual há um “êxtase da influência” (Jonathan Lethem *apud* Villa-Forte, 2019, p. 198). Sendo assim, o poeta joga com a questão da originalidade, mesclando sua escrita muito original e disruptiva com as citações, as quais, quando deslocadas para um novo texto, criam novos sentidos.

A partir do estudo da poesia de Manoel de Barros, viu-se que é possível ao leitor passar por um processo de metamorfose, no sentido de que o contato com a obra possibilita a humanização dos sentidos. O sistema capitalista desumaniza as pessoas, pois nesse sistema a humanidade é medida pelo acúmulo de propriedades. O uso não utilitário da linguagem na poesia por meio dos desvios, a inserção de desobjetos artísticos e a protagonização de grupos

historicamente excluídos atacam não apenas a linguagem cristalizada cotidiana, mas, sobretudo, o capitalismo que marginaliza o psicótico, a criança, o andarilho e o próprio artista.

Conclui-se que Manoel de Barros reflete seu tempo, ao produzir uma estética da repetição, na qual a linguagem citacional apresentada indica como a as marcas de leitura do escritor - suas citações - demonstram como a teoria moderna da intertextualidade aparece na superfície de seu texto poético. A intertextualidade aparece como protagonista, talvez à frente do próprio autor. Não foi possível ampliar a reflexão realizada neste trabalho para os praticantes da "escrita não criativa", pois mesmo que se possa dizer que Manoel de Barros escreve o mesmo livro repetidamente, sua poesia não pode ser tomada como produzida com a apropriação de textos inteiros anteriores. Sendo assim, pode-se dizer: sua obra parece sugerir ao leitor que a contemporaneidade começaria a esticar ao máximo o procedimento da apropriação literária, preparando o público - outrora acostumado com a angústia da influência - a se aproximar do êxtase da influência, ou seja, o poeta não mais deseja se livrar de sua angústia, mas precisa aprender a se tornar cada vez mais um agenciador de outros textos e gêneros.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Casimiro de. *As primaveras*. [S.l.: s.n., 1859]. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000163.pdf>. Acesso em: 9 maio 2024.
- ABREU, Vinícius Cassiano Campos. *Uma poética pela pedra: a relação de Paulo Leminski com a tradição*. 2023. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.
- ALENCAR, José de. *Iracema*. 24. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014. v. 1.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo: Novo Século, 2017.
- ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropófago e outros textos*. São Paulo: Cia das Letras, 2017.
- AUTHIER-REVUZ, Jaqueline. *Palavras incertas: as não coincidências do dizer*. Campinas: UNICAMP, 1998.
- BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BARROS, Manoel de; MÜLLER, Adalberto. *Manoel de Barros: encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cia das Letras, 2019.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Trad. de Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: _____. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Alto dos Moinhos: Suhrkamp Verlag, 1993.

CAMARGO, Goiandira de F. *A poética do fragmentário: uma leitura da poesia de Manoel de Barros*. 1996. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1997.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Escala, [2006?].

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CESAR, Pedro. *Só dez por cento é mentira: Manoel de Barros: desbiografia oficial*. [S.l.: s.n.], 2018. 1 vídeo (68 min). Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=ZdDmLBPqDvY&t=199s>. Acesso em: 9 maio 2024

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad. Vera da Costa e Silva [et al]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CHIKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 83-108

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1978.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da Citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

CRUZ, Wanêssa Cristina Vieira. *Iluminuras: a imaginação criadora em Manoel de Barros*. 2009. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Arte e Criação em Macunaíma. *Ensaio de Semiótica*, Belo Horizonte, ano 3, n. 6, p. 150-177, 1981.

CURY, Maria Zilda Ferreira. De poemas e ressonâncias. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 7, n.13, p. 227-242, 2. sem. 2003.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Escritores Latino-Americanos e a Tradição: Machado de Assis, Borges e Ricardo Piglia. *Cadernos de Estudos Culturais*, Campo Grande, v. 1, p. 137-147, jul./dez. 2009.

DANIEL, Maria Emília Borges; PINTO, Maria Leda. O azul e seus efeitos de sentido na antologia “Para encontrar o azul eu uso pássaros” de Manoel de Barros. *Estudos Linguísticos* n. 34, p. 887-892, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

DERRIDA, Jacques. *Che cos' è la poesia?* Trad. Osvaldo Manuel Silvestre. Coimbra: Angelus Novus, 1992.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. do texto por Marise M. Curioni; trad. das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GENETTE, Gérard. A paródia como figura literária. Trad. Erika Vieira. In: _____. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010. p. 32-35.

GENETTE, Gérard. Cinco tipos de transtextualidade, dentre os quais a hipertextualidade. Trad. Luciene Guimarães. In: _____. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010. p. 11-19.

GIACOMET, Michele. O legado crítico-poético de Charles Baudelaire na poesia de Manoel de Barros. In: MORAES FILHO, Aroldo Vieira de; MACHADO, Humberto César; DINIZ, Juliane Aparecida Ribeiro (Org.). *Sociedade, saúde e meio ambiente*. Aparecida de Goiânia: Faculdade Alfredo Nasser, 2020. p. 8-21.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. *De Corixos e de Veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa*. 2006. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006.

HIGGINS, Dick. *Pattern poetry: guide to unknown literature*. New York: State University of New York Press, 1987.

JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LANDEIRA, J. L. *A repetição na poesia de Manoel de Barros: as distâncias do nada*. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, v. 49, n. 1, p. 39-51, 2016.

LEFEBVRE, Henri. *Introdução à Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

LEMINSKI, Paulo. Inutensílio. In: _____. *Ensaio e anseios críticos*. Curitiba: Criar, 1986. p. 58-60.

LIMULJA, Hanna. *O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos Yanomami*. São Paulo: Ubu, 2022.

LOPES FILHO, Antônio Augusto; SCRAMIM, Susana. Bugre: os seres simbiotes de Manoel de Barros. *Cadernos do IL: Estudos Literários*, n. 66, p. 230-248, dez. de 2023.

LUKÁCS, György. Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper. In: PIRES, Paulo Roberto. *Doze ensaios sobre o ensaio*: antologia serrote. São Paulo: Serrote, 2018.

MACIEL, Maria Esther. A enciclopédia de Arthur Bispo do Rosário. In: COUTINHO, Marília Carvalho; MOREIRA, Renata (Org.). *A vida ao rés-do-chão*: artes de Bispo do Rosário. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 91-103.

MACIEL, Maria Esther. A memória das coisas: Arthur Bispo do Rosário, Jorge Luis Borges e Peter Greenaway. In: _____. *A memória das coisas*: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 13-26.

MANSFIELD, Katherine. *Felicidade e outros contos*. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1991.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

MICHELETI, Guaraciaba. Repetição e significado poético (o desdobramento como fator constitutivo na poesia de F. Gullar). *Filologia e Linguística Portuguesa*, n. 1, p. 151-164, 1997.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*: poesia. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

MÜLLER JR., Adalberto. *Manoel de Barros*: o avesso visível. *Revista USP*, São Paulo, n. 59, p. 275-279, jun./ago. 2003.

NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 15/2, p. 414-422, jul. dez. 2013.

NASCIMENTO, Evando. Guimarães Rosa em correspondência – Através d’“O espelho”. In: _____. *Ângulos*: literatura e outras artes. Juiz de Fora: UFJF; Chapecó: Argos. 2002.

NASCIMENTO, Evando. *O pensamento vegetal*: a literatura e as plantas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

NESTROVSKI, Arthur. Influência. In: JOBIM, José Carlos (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 213-230.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zarathustra*. Trad. Mário Ferreira dos Santos. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original*: poesia por outros meios no novo século. Trad. Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Farsa Trágica. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo: Global, 2023. p. 337-349.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Org. Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PESSOA, Fernando. *Poemas completos de Alberto Caeiro*. São Paulo: DCL, 2010.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: CONGRESSO ABRALIC, 2., 1991, Belo Horizonte. *Anais* [...]. Belo Horizonte: UFMG, 1991, v. 1, p. 60-66.

PIZZINI, Joel. *500 Almas*. [S.l.: s.n.], 2020. 1 vídeo (103 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TAXLa_rWqDQ&t=1721s. Acesso em: 9 maio 2024

POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e futurismo*: a teoria formalista russa e seu ambiente poético. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PONGE, Francis. *O partido das coisas*. Trad. Adalberto Jr. et al. São Paulo: Iluminuras, 2017.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. José Paulo Paes, Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 2013.

REINER, Nery Nice Biancalana. *A poética de Manoel de Barros e a relação homem-vegetal*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

RESENDE, Maria Ângela de Araújo. *Memória e infância em Manoel de Barros*: a construção de uma poética. 1997. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários - Teoria da Literatura) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1997.

RODARI, Gianni. *Gramática da fantasia*. Trad. Antonio Negrini. São Paulo: Summus, 1982.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão*: veredas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. (Ficção completa, v. 2).

ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém*: (corpo de baile). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Global, 2019.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Graças de vida-a morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Unicamp, 1990.

SILVA, Célia Sebastiana. Manoel de Barros: sem margens com as palavras. *Fragmentos de Cultura*, Goiânia, v. 19, n. 7/8, p. 541-550, jul./ago. 2009.

SUTTANA, Renato. *Uma poética do deslimite: poema e imagem na obra de Manoel de Barros*. Dourados: UFGD, 2009.