

A POÉTICA-ESCRITURA EM MANOEL DE BARROS

CAROLINA MOLINAR BELLOCCHIO¹

ELAINE CRISTINA CINTRA²

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo observar como o conceito de escritura proposto por Roland Barthes se inscreve na poesia brasileira do século XX através da obra de Manoel de Barros, mais especificamente em seu livro *Arranjos para assobio*. Em um primeiro momento, mapeamos o conceito de escritura na obra barthesiana a partir da leitura de três de suas obras a fim de compreender como o conceito de escritura se modifica ao longo de sua produção teórica. Em *O grau zero da escrita*, a primeira obra, a escritura se revela como uma forma que é indissolúvel de uma moral, sendo a escolha consciente de um escritor sobre sua escrita; em *O prazer do texto*, a segunda obra, a escritura assume um caráter erótico, inconsciente e prazeroso, próprio da leitura; em *Aula*, a terceira e última obra analisada, a noção de escritura revela o aspecto trapaceiro que a língua, enquanto literatura ou escritura deve assumir. Feitas as análises teóricas, partimos para a análise de duas poesias de Barros a fim de verificar como o conceito de escritura se realiza em sua obra.

PALAVRAS-CHAVE: Manoel de Barros, Roland Barthes, escritura, lírica moderna.

ABSTRACT: The aim of this paper is to examine how the writing concept (*écriture*) of Roland Barthes discussed in his books *Writing degree zero*, *The pleasure of the text* and *Inaugural lecture at the Collège de France* can be observed in Brazilian modern poetry throughout the poetries of Manoel de Barros in his book *Arranjos para assobio*. By examining Barthes' theory in these three different books, we realize how that concept has been modified during his studies. In *Writing degree zero*, Barthes explains how the writing must be the result of language and style (both are previous forces of the writer); the writing, therefore, would be product of a choice of the writer. The writing concept, at this moment, is a kind of a form that is closely linked to a moral force; by its turn, in *The pleasure of the text*, the writing concept assumes an erotic force that comes from the unconscious and pleasure readings; and finally in *Inaugural lecture at the Collège de France*, the third and last work, the writing reveals the tricky aspect of the language and how this aspect defines modern literature. After this theoretical analysis, two poetries of Manoel de Barros are analyzed in order to examine how the writing concept is carried out in his own work.

KEY WORDS: Manoel de Barros, Roland Barthes, writing, modern poetry.

¹ Unidade Acadêmica: Instituto de Letras e Linguística/UFU. Endereço: Avenida João Naves de Ávila, 2121, Uberlândia. carolinamolinarbellocchio@hotmail.com

² Unidade Acadêmica: Instituto de Letras e Linguística/UFU. Endereço: Avenida João Naves de Ávila, 2121, Uberlândia. elcintra@yahoo.com

INTRODUÇÃO

Estudar a produção poética brasileira contemporânea é algo que se faz necessário, pois a literatura e a crítica se caracterizam justamente por serem discursos sempre renováveis, e que precisam, portanto, ser frequentemente revistos. Focamos nosso olhar, nessa pesquisa, em um poeta brasileiro contemporâneo, que canta a natureza, “inutensílios”, formigas, sapos, enfim, tudo aquilo que para o homem moderno se tornou estranho, indiferente, distante. Ao tratar de temas tão distantes, e ao mesmo tempo simples, o poeta Manoel de Barros faz com que seus leitores renovem e revejam seus pensamentos sobre o que se considera, atualmente, como inútil; um poeta que faz com que a literatura adquira, portanto, novos sentidos e novos olhares sobre o mundo.

Manoel de Barros, de acordo com Goiandira Camargo (1996, p. 20), é um poeta que se insere no circuito modernista brasileiro porque sua obra é “ritmada em versos de lirismo livre, buscada no prosaico, no tema da infância, do humor.”, além de sempre dialogar com nomes fundamentais do modernismo brasileiro, como Oswald de Andrade e Raul Bopp assim como o modernista da década de trinta Murilo

Mendes. O imprevisível e a inocência, Barros adquire de Oswald; de Bopp, a participação dos corpos uns nos outros e de Murilo Mendes, o aspecto surreal e onírico da realidade.

A presença de Rimbaud na poética barreana também é assinalada por Camargo. O “desregramento de todos os sentidos, o obscurecimento das imagens, a rebeldia contra a representação mimética da realidade, (...) o deslocamento dos objetos (...)” (1996, p. 21) são as heranças que Manoel de Barros adquire do poeta francês.

É através das leituras de Barros e da sua produção poética que Camargo defende a inserção deste poeta na modernidade, ressaltada pela noção do fragmentário, tanto no sujeito quanto na própria apreensão da realidade por ele (1996, p. 283). Sua obra, publicada desde 1937, assinala todos esses aspectos já mencionados acima.

A preocupação de Barros em lutar contra o estereótipo poético é mais uma de suas características marcantes. Para ele, o ofício do poeta é travar uma batalha com a palavra comum, que se sujeita a se tornar chavão. Este seu depoimento é muito esclarecedor a respeito dessa discussão:

Creio que a principal (necessidade) é a de promover o arejamento das palavras, inventando para elas novos relacionamentos, para que os idiomas não morram a morte por fórmulas, por lugares comuns. Os governos mais sábios deveriam contratar os poetas para esse trabalho de restituir a virgindade a certas palavras ou expressões, que estão morrendo cariadas, corroídas pelo uso em clichês. Só os poetas podem salvar o idioma da esclerose. Além disso a poesia tem a função de pregar a prática da infância entre os homens. A prática do desnecessário e da cambalhota, desenvolvendo em cada um de nós o senso do lúdico. Se a poesia desapareceu do mundo, os homens se transformariam em monstros, máquinas, robôs. (Entrevista a José Otávio Guizzo, Revista *Grifo*, apud Waldman, 1996, p.310).

Através dessa perspectiva de Barros que valoriza grandemente a ressignificação do texto poético, é que considero que apenas através de um pressuposto teórico que considere a constante tarefa de recriar na poesia é que se possa abordar de maneira profunda a obra daquele poeta. Dessa maneira, o conceito de escritura, proposto por Roland Barthes parece-me adequado ao estudo proposto neste trabalho. Vejamos porquê.

Roland Barthes, que, acusado por alguns estudiosos de não ter rigor científico em suas pesquisas, foi logo identificado por sua grande característica: o deslocamento entre os

campos de estudo,- Barthes era, ora semiólogo, ora estruturalista- e o deslocamentos entre os temas enfocados, tais como os mitos que de que a sociedade francesa se alimentava, a moda, a literatura, a fotografia, etc. Esse deslocamento é justificado por Leyla Perrone-Moisés, uma das principais estudiosas da obra barthesiana:

Ora, o deslocamento barthesiano era uma tática extremamente coerente com suas convicções fundamentais- essas permanentes. Barthes não acreditava em nenhuma posição de “verdade”; pelo contrário, achava que qualquer posição que se instala, que toma consistência e se repete, torna-se uma posição que pode ser facilmente recuperada e utilizada pelo sistema dominante, para manter-se ele mesmo imutável. (1983, p.52)

A multiplicidade de seus objetos de estudo e também de seus métodos seria, dessa maneira, adequada às suas concepções da obra literária, pois essa, para Barthes, se caracteriza por sua produtividade, sua capacidade de produzir sentidos sempre novos (1983, p 50); novas abordagens do texto literário, portanto, devem ser sempre feitas, uma vez que este sempre se renova.

Segundo Perrone-Moisés (1983) e Kadota (1999), entretanto, Barthes

sempre se mostrou obstinado em um objetivo, que seria buscar uma teoria da escritura. Através da análise de sua extensa produção textual, pode-se perceber uma exaustiva discussão e reformulação daquele conceito: desde sua primeira obra publicada, *O grau zero da escrita*, em 1953, até *Aula*, seu pronunciamento no Colégio de França quando de sua posse na cadeira de semiologia literária em 1977, poucos anos antes de falecer, Roland Barthes ainda se aventurava na eterna busca da escritura.

A noção de escritura, ou o novo texto que Barthes propunha, é o rearranjo do já existente, da Tradição, da História, promovido pelo escritor de modo inusitado, desejoso de conquistar o leitor através do prazer. Perrone-Moisés (1978, p.35), menos na tentativa de definir escritura do que apresentar suas relações com a crítica, diz que ela trata “de um conjunto de traços que permitem distinguir, em determinados textos, um aspecto propriamente indefinível como uma totalidade.” Na sua leitura, mais uma vez a idéia de escritura mostra-se absolutamente compatível com a noção de mobilidade e de multiplicidade, e nunca de totalidade e autoritarismo. As diversas releituras e redefinições da noção de escritura atestam a complexidade dessa

noção, que, aliás, se caracteriza justamente pelo seu caráter revolucionário, subversivo e disperso: a tentativa de definir a escritura aprisionaria toda a mobilidade que tal conceito pretende encerrar.

Na obra *O grau zero da escrita*, de maneira mais específica no capítulo “Existe uma escrita poética?”, Barthes assinala a origem da noção de escritura através da distinção da idéia de poesia desde o pensamento clássico até a instauração da modernidade francesa. Segundo ele, a poesia se diferia da prosa, para os clássicos, por uma questão decorativa, ornamental. Isso significa que a poesia era apenas uma prosa decorada com elementos retóricos, com um léxico pouquíssimo variado. Para Barthes, a poesia moderna, a partir de Rimbaud, tem sua estrutura absolutamente diversa desse fazer poético clássico. Segundo ele:

Dessa estruturas sabe-se que nada resta na poesia moderna, (...); os poetas instituem doravante a sua palavra como Natureza fechada, que abraçaria a um só tempo a função e a estrutura da linguagem. A Poesia já não é mais então uma prosa decorada de ornamentos ou amputada de liberdades. É uma qualidade irreduzível e sem hereditariedade. Não é um atributo, é uma substância (...) (2004, p.38)

Dessa maneira, a poesia moderna assume o caráter escritural ao primar pelo contínuo escrito, pela

importância da palavra/forma, e por ser uma substância que existe na e a partir da linguagem. A poesia deixa de ser apenas um adorno, um atributo ou apêndice que se encaixa na prosa. A idéia de escritura (2004, p.5) nasce, pois, do compromisso que o escritor assume com a sua forma, com a sua escrita, e da recusa da escrita do passado. Essa escrita, a escritura, para Barthes, sinaliza a problemática da linguagem que advém com a modernidade literária a partir de Flaubert e que chega a seu ápice com Mallarmé (p.6). A escritura se torna essa Forma- Objeto (p.5), tendo a palavra, o signo escrito, valor fundamental na escritura:

Na poética moderna (...) as palavras produzem uma espécie de contínuo formal de que emana pouco a pouco uma densidade intelectual ou sentimental impossível sem eles; a palavra é então o tempo espesso de uma gestação espiritual, durante o qual o pensamento é preparado, instalado pouco a pouco pelo acaso das palavras.” (2004, p. 39)

Assim, a primazia do valor da palavra é marcante na escritura moderna. Para Barthes, enquanto na poesia clássica uma expressão sonora ou um aspecto semântico que se destacasse deveria ser neutralizado a fim de que existisse uma uniformidade rítmica ou de significado, na poesia

moderna o valor atribuído à palavra tem justamente o objetivo de explorar ao máximo aspectos sonoros, semânticos e morfológicos de palavras a fim de enfatizar a “singularidade de uma experiência” (p.41) que elas constituem ou as suas próprias belezas.

E esse é um dos aspectos que leva Camargo (1996, p.25) a ressaltar a importância da linguagem, do léxico e dos deslocamentos sintáticos na poesia de Manoel de Barros, configurando-as, assim, um “objeto inesperado, uma caixa de Pandora” (2004, p.43), nas palavras do próprio Barthes, em que seus significados se potencializam e a escritura se cola mais a si mesma. Portanto, através de aspectos lexicais, que por sua vez não podem ser completamente separados de seus aspectos sintáticos e contextuais, é que essa análise deva ser satisfatoriamente empreendida.

Segundo ela, “Barros acende a força poética que há nos objetos representados através de um processo de combinação que transgride a linearidade sintagmática.”(1996, p.35). Através da escolha lexical minuciosa e da minuciosa combinação entre esse léxico escolhido, o poeta confere à sua poética um tom absolutamente pessoal e marcante. Suas palavras efetivamente se destacam na poesia. Desse modo, uma

análise que prime pelos aspectos morfológico-semânticos e sintáticos na obra manuelina é capaz de apontar como a escritura de Barros se constrói, sendo esta, justamente, a investigação a que este trabalho se propõe.

É importante ressaltar que justamente pelas poesias de Barros, algumas futuramente analisadas neste trabalho, terem na palavra e nas suas relações um objeto profícuo de investigação, utilizaremos de maneira farta o dicionário, de modo mais específico o *Novo Dicionário Folha/Aurélio*. Ora, as palavras assumem papel fundamental na noção de escritura barthesiana, tendo, portanto, o dicionário profunda utilidade em prover aspectos lexicais e semânticos para nossa pesquisa.

Uma ressalva que deve ser feita, neste momento do trabalho, até mesmo devido a toda a argumentação desenvolvida até aqui sobre a noção de escritura e sua mobilidade, é relativa à ausência do tópico “Resultados” no final deste artigo. Isso porque não temos como objetivo de pesquisa encontrar um resultado, uma vez que os estudos literários carecem, felizmente, de respostas simples, claras e objetivas. A análise de poesias e o embasamento teórico adotado podem sugerir e criar milhares de caminhos possíveis de se ler

o objeto literário, não sendo nossa pretensão, de maneira alguma, encerrar tais leituras com um simples tópico. Além disso, como já mencionado anteriormente, uma discussão que se valha do conceito de escritura barthesiano, como a que será empreendida a seguir, não pode jamais abordar o texto literário como um objeto-limite, objeto-mudo. O texto, através da escritura, é sempre renovado, relido, ressignificado.

No tópico relativo à conclusão serão retomadas as discussões feitas durante todo o trabalho de modo que fique justificada a análise das poesias de *Arranjos para assobio* a partir da noção de escritura.

MATERIAIS E MÉTODO

Uma vez que temos como objetivo geral de nossa pesquisa observar como o conceito de escritura se inscreve na poesia brasileira do século XX através da obra de Manoel de Barros, em um primeiro momento, devemos mapear o conceito de escritura na obra barthesiana e observar como essa noção adquire novas perspectivas ao longo de sua obra.

Para tal, utilizaremos três obras de Roland Barthes: *O grau zero da escrita*, de 1953, *O prazer do texto*, de

1973 e *Aula*, de 1977. A escolha de tais obras se pautou pelo quesito de que as três se inserem em diferentes contextos, ou seja, são momentos diferentes do pensamento barthesiano. *O grau zero da escrita* representa as considerações primeiras de Barthes sobre a escritura; *O prazer do texto*, com vinte anos de distância da publicação daquele, representa um momento em que Barthes recusa uma certa cientificidade do método semiológico, de que era um dos principais teóricos, e se envereda por uma análise psicanalítica e mais flexível do conceito de escritura; enquanto *Aula* representa um momento em que Barthes, mesmo inserido num ambiente absolutamente acadêmico, científico e que institucionaliza os saberes, o Colégio de França, se assume como alguém que se rebela contra todas as maneiras de institucionalização do conhecimento, e, a escritura adquire, assim, função de se deslocar de qualquer tentativa de aprisionamento da linguagem.

Posteriormente, passaremos a investigar como o conceito de escritura se realiza na poética de Manoel de Barros. Para tanto, analisaremos algumas poesias da obra *Arranjos para assobio* de 1982.

Esta pesquisa tem caráter bibliográfico e adota como método a

proposta de Roland Barthes como método de leitura do texto literário.

DISCUSSÃO TEÓRICA: A ESCRITURA

O conceito de escritura em *O grau zero da escrita* é definido por Barthes como uma realidade formal que independe da língua e do estilo. De acordo com ele (2004, p.9), a língua é como “um corpo de prescrições e de hábitos”, uma “Natureza”, um “horizonte”, um “limite”, uma “linha”, um “reflexo sem escolha”, “objeto social por definição, não por eleição”, ou seja, uma força que é anterior ao escritor: a língua é um fenômeno social que se modifica historicamente e independentemente do escritor. O estilo (p.10), enquanto isso, é caracterizado como aquilo que advém da “mitologia pessoal e secreta do autor”, como “um produto de um surto”, um “fenômeno de ordem germinativa”, uma “transmutação de um Humor”, aquilo que “tem uma dimensão vertical” e “origem biológica”; para Barthes, portanto, o estilo também se caracteriza por ser um fator anterior à ação de escrever. A escritura surge entre a horizontalidade da língua e a verticalidade do estilo; isso significa que a escritura representa uma escolha

formal do escritor diante de ambas forças cegas que o acompanham. Ora, o escritor, ao escrever, deve decidir pelo “tom” que empregará, ou seja, o escritor assume a responsabilidade de escolher como utilizar a língua e estilo para construir sua escrita. A escrita, ou escritura, seria, dessa maneira, fruto de uma escolha consciente do escritor sobre seu objeto: a palavra, a língua.

É importante ressaltar que à época da publicação dessa obra (algumas partes haviam sido publicadas desde 1947), 1953, temas como o engajamento, escolha e responsabilidade foram discutidos por escritores e filósofos, como Jean-Paul Sartre, por exemplo. Estes se indagavam sobre a relação das artes com a situação histórica em que estavam vivendo: a literatura, a pintura, as artes em geral, deveriam denunciar os problemas existenciais e sociais da humanidade? Vários escritores e pensadores se manifestaram a respeito dessa questão; Barthes foi um deles. Seu objetivo em *O grau zero da escrita* é afirmar a especificidade da literatura no sentido de que esta é um discurso fechado, auto-reflexivo, e não simplesmente um meio de comunicação, ou de denúncia de determinada situação histórica. O conceito de escritura, definido por

Barthes como a moral da linguagem, pressupõe a reflexão do escritor sobre a História e seu comportamento ético, uma vez que aquele utiliza a palavra “moral”. No entanto, essa moral está ligada aos aspectos formais da obra, ou seja, está ligada à maneira que o escritor utilizará a língua, e não ao seu conteúdo.

Dessa maneira, o conceito de escritura se insere em uma perspectiva formal que depende da História no sentido de que a responsabilidade do escritor se estabeleça naquele plano.

Por outro lado, ao longo da maturação teórica de Barthes, segundo Perrone-Moisés (1978, p.39), ocorre uma valorização da noção de inconsciente ao longo de sua obra. Isso pode ser claramente percebido em *O prazer do texto*, segunda obra de Barthes em que analisamos o conceito de escritura. O uso de termos psicanalíticos tanto quanto palavras ou expressões que nos remetem à teoria freudiana povoam essa obra: “prazer”, “neurose”, “desejo”, “perversão”, “Pai”, “corpo da mãe”, “Édipo”, “frígida”, “a morte do pai”, “clivagem”, “pequenos histéricos”, “pulsões”, etc. O uso desses termos é coerente com a proposta de Barthes de relacionar o texto com aspectos inconscientes de sua produção e também de sua recepção, sendo as

noções de prazer e frigidez utilizadas para explicitar as leituras que são feitas dele.

Barthes distingue textos de prazer de textos de fruição/ gozo, definidos para ele como “dois regimes de leitura”(BARTHES,1996, p19), respectivamente:

uma vai direto às articulações da anedota, considera a extensão do texto, ignora os jogos de linguagem (...); a outra leitura não deixa passar nada; ela pesa, cola-se ao texto, lê, se se pode assim dizer, com aplicação e arrebatamento, apreende em cada ponto o assíndeto que corta as linguagens- e não a anedota: não é a extensão (lógica) que a cativa, o desfolhamento das verdades, mas o folheado da significância;(...) (1996, p19).

Utilizando metáforas de cunho sexual, Barthes compara os textos de prazer a uma ‘strip-tease’: um ato que revela tudo, nada se esconde, pois os textos de prazer se caracterizam como aqueles cujos leitores, em busca do fim do romance, saltam páginas, pulam trechos menos importantes e menos interessantes a fim de que a verdade seja ‘desfolhada’, ou em outras palavras, o nu do ‘strip-tease’ apareça. Proust, Balzac, Stendhal são todos autores de textos de prazer, desse modo. Nos textos de fruição, o que se leva em conta é a intermitência: as fendas de um vestido que deixam à mostra a pele

cintilante ou as bordas da camisa entreaberta (BARTHES, 1996, p.16). Essa relação que Barthes estabelece entre o corpo e o tecido que se entreabre constitui para ele a “encenação de um aparecimento-desaparecimento”. Esse aparecimento-desaparecimento seria uma característica da literatura na modernidade, pois esta se constituiria de sua duplicidade: Ela se inscreve entre a cultura, a tradição- uma vez que utiliza “a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura”(BARTHES, 1996, p.12)-e a destruição da linguagem. A fenda, do texto ou da roupa, é absolutamente erótica, e é justamente nessa fenda do texto que o desejo se manifesta: é na escritura, para Barthes, que o texto prova desejar o leitor.

O texto é comparado a um anagrama da forma humana, do corpo. No entanto, o prazer do corpo tanto quanto do texto não se restringem aos seus aspectos, respectivamente, gramaticais ou fisiológicos. A fruição, o gozo, textual ou corporal se institui na própria fruição da linguagem ou na própria fruição do corpo, no *kama-sutra* de ambos. A escritura, neste momento, é definida de modo explicitamente auto-reflexivo, pessoal, produto de um corpo na linguagem: “Um texto é escritural

quando nele ouvimos a voz única de um corpo, e a recebemos como um gozo: e o gozo é inalisável, irrecuperável por qualquer metalinguagem.”(BARTHES,1983, p.54) Isso significa que da escritura não se pode dizer nada, uma vez que ela representa a mimesis da própria linguagem, uma linguagem intransitiva só feita para dizer ela mesma.

A crítica só pode, portanto, escrever sobre textos de prazer, uma vez que sobre textos de fruição não se pode falar nada. A única maneira, de acordo com Barthes, de se atingir um texto de fruição é produzir um outro texto, também, de fruição. Caso contrário, o texto de fruição se tornaria objeto de análise metalingüística, se tornando assim institucionalizado quanto às suas possibilidades lingüísticas (escriturais) e de sentido.

Fica evidenciado dessa maneira o caráter inconsciente, erótico e prazeroso que o conceito de escritura assume para Roland Barthes nesse momento. Essa obra é publicada em 1973, quando do seu abandono do método semiológico, renunciando a uma sistematização do texto, para buscar alternativas de se ler o texto literário enfatizando sua diferença na produção e na leitura de cada um. Essa perspectiva psicanalítica adotada

caracteriza, portanto, esse momento barthesiano de conceituar a escritura.

O terceiro texto em que analisamos o conceito de escritura, *Aula*, é pronunciado de dentro de uma instituição acadêmica, o Colégio de França. Curiosamente, Barthes estrutura sua fala de agradecimento ironizando, sutilmente, as relações de poder e de institucionalização que o Colégio não representava: ora, a Universidade é um lugar que se caracteriza justamente por ser aberta à pesquisa, ou seja, às novas interpretações. No entanto, Barthes se qualifica (ou melhor, seus inimigos teóricos o qualificam) “incerto” (1997, p.7), pois este sempre se deslocou teoricamente, como já dito acima, ou seja, ele está sempre pesquisando, se deslocando. Por que deveria ele, dessa maneira, se interrogar “acerca das razões que inclinaram o Colégio de França a receber um sujeito incerto(...)? (1997, p.7). Torna-se explícito, pois, que Barthes percebe a instituição como um lugar que é absolutamente caracterizada por suas relações de poder e de institucionalização dos saberes. Perrone-Moisés considera a “Aula”, desse modo, como “uma demonstração prática da subversão de um discurso” (1997, p.56), uma vez que o texto tem uma forma ao mesmo tempo retórica e irônica. Barthes polidamente afirma que

a instituição está “fora do poder”, mas subverte seu discurso internamente para mostrar como a institucionalização dos conhecimentos reflete uma maneira de se estar no poder.

Logo no início de sua fala, Barthes anuncia que é justamente sobre poder que irá tratar. Para tal, justifica que se deve compreender o poder não como uma coisa una, mas como uma voz que habita todas as partes, todos os discursos. E, para ele, o objeto em que se inscreve o poder é a linguagem, mais especificamente, a língua. Ora, argumenta ele (1997, p. 12), “toda a língua é uma classificação, e toda a classificação é opressiva”, ou seja, somente através da língua é que podemos nos dizer e dizer o mundo, sendo, portanto, essa uma forma de poder que ela nos sujeita. Duas são as maneiras pela qual a língua exerce seu poder: pela autoridade da asserção e pelo gregarismo da repetição. A primeira maneira revela uma modalidade: negação, afirmação, dúvida, possibilidade; a segunda revela a repetição, uma vez que os signos só são reconhecidos à medida que se repetem. A primeira maneira institui algo que não foi dito, enquanto a segunda institui algo que só existe pela repetição, por algo que já foi dito.

Barthes se diz assim mestre e escravo da língua.

Uma trapaça, entretanto, pode ser feita com a língua e esta pode se instalar fora do poder, através da literatura. Esta se constitui de três forças que fogem da institucionalização do poder: *Mathesis*, *mimesis*, *semiosis*.

A *Mathesis*, se refere à idéia de que a literatura se constitui de muitos saberes: histórico, geográfico, social, técnico, antropológico, etc. Ela seria, portanto enciclopédica, de acordo com Barthes, pois ela “faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles” (1997, p18). Ela possui um saber indireto das coisas, mas possui o saber de que a linguagem é que constitui os homens; além disso, ela “encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la” como as outras ciências. E por esse motivo é que a linguagem, para ela, constitui sempre um movimento: e esse movimento da linguagem seria justamente a escritura.

A escritura assume a língua, e as palavras, não como um instrumento de comunicação, mas como uma enunciação que pressupõe um sujeito e sua “energia”. Essa enunciação faz com que o sujeito tome as palavras como “projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa.” (1997, p.21).

A noção de *mimesis* surge acompanhada da idéia de que não há saída para o escritor, ao produzir sua escritura, senão o deslocamento. A escritura se caracteriza aqui por ser uma maneira de combater o poder da língua.

Finalmente, a noção de *semiosis* diz respeito à idéia de que a literatura joga

com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas. (BARTHES, 1997, p.28)

Em *Aula*, portanto, o conceito de escritura é definido por Barthes como uma linguagem que se institui fora de qualquer poder, uma vez que esta trapaceia a língua. É também a escritura a encenação de uma linguagem, ou seja, ela não remete à uma exterioridade, mas apenas à sua própria constituição enquanto forma. Os signos, as palavras e a forma devem ser continuamente deslocados, portanto, na escritura.

Aula é considerada por Leyla Perrone-Moisés um “prisma ou um caleidoscópio” (1997, p55) da obra barthesiana, uma vez que todas suas conceituações sobre a escritura aí aparecem reformuladas. Em *O grau*

zero da escrita, a noção de escritura aparece extremamente relacionada à idéia de História e escolha formal do escritor. Barthes já afirma, nessa obra, a especificidade da escritura quanto à língua e ao estilo, ou seja, já delineia a idéia de que a escritura definitivamente não é uma maneira de se comunicar, mas uma realidade formal que depende da consciência e da responsabilidade do escritor em se instituir. Enquanto isso, em *O prazer do texto* o conceito de escritura é atravessado pelas “pulsões inconscientes” e pela idéia de que aquela constitui os textos da modernidade, uma vez que assume a cultura e a língua e ao mesmo tempo tenta destruir a linguagem. As idéias de fechamento e auto-reflexividade dessa linguagem, delineadas em *O grau zero da escrita*, são fortemente enfatizadas nesta obra. Em *Aula*, o caráter de fechamento da escritura e de deslocamento de sentidos é mais uma vez retomado por Barthes, que, ao retomar as noções de poder se volta a considerar, em certa maneira, as condições da História na escritura.

Dessa maneira, torna-se claro que o conceito de escritura sofreu algumas reformulações no sentido de que Barthes desejava abordar o texto como algo que não fixa sentidos, que não é determinado por fatores

históricos, que não deve se inserir em discursos de poder; enfim, a escritura para Roland Barthes, nas palavras de Perrone-Moisés (1978, p.35) se refere “a um conjunto de traços que permitem distinguir, em determinados textos, um aspecto propriamente indefinível como uma totalidade.” : sobre a escritura: “desta ciência, só há um único tratado: a própria escritura”.

ANÁLISES

Partiremos para a análise das poesias de Manoel de Barros, tendo sido escolhidas duas da obra “Arranjos para Assobio” como *corpus*. Tais poesias são bastante representativas da obra como um todo; sendo elas “Visita” e “Rolinhas casimiras”. A escolha dessas duas poesias se pautou, por um lado, pela própria fruição de linguagem sentida durante a leitura de ambas, quanto pelo caráter escritural que se revela por toda essa obra de Barros. Além disso, elas apresentam um tom emotivo muito forte, o que nos chamou atenção durante a leitura.

O livro *Arranjos para Assobio* se divide em cinco diferentes subtítulos, sendo eles “Sabiá com trevas”, “Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos”, “Exercícios

cadoveos”, “Exercícios adjetivos” e, por fim, “Arranjos para assobio”.

A primeira poesia a ser analisada “Visita”, que está presente no subtítulo “Arranjos para assobio”, é uma poesia de onze versos, cuja irregularidade métrica e a quase inexistência de rimas são notáveis.

Visita

Na cela de Pedro Norato, 23 anos
[de reclusão,
A morte sesteava de pernas
[abertas...
Dentre grades se alga, ele!
Tem o sono praguejado de coxas.
Contou que achara a mulher dentro
[de um pote e a
bebeu.
Sem amor é que encontramos com
[Deus- me diz.
O mundo não é perfeito como um
[cavalo- me diz.
Vê trinos de água nos relógios.
E para moscas bate continência.

Eu volto de sarjeta para casa.

(BARROS, 2002, p. 67.)

Passemos a aspectos de compreensão do poema. O título parece indicar ao leitor um aspecto da situação que será enunciada no poema: uma visita. A visita, no entanto, é melhor compreendida quando da leitura de toda a poesia até o último verso. Isso porque se torna clara a presença de um “ele” e de um “eu” na poesia, sendo que o “eu”

se refere ao “eu – lírico” que visita um certo “ele”. O lugar em que ocorre a visita também pode ser facilmente apreendido na primeira leitura: a cadeia. Desse modo pode-se compreender a idéia básica que a palavra “visita” comporta.

No entanto, à palavra que intitula um poema deve ser dada maior atenção. A noção da fenda que sugere e esconde, que faz aparecer/desaparecer é marcante no título. Através dele, sentidos diferentes são sugeridos ao leitor, e o momento do jogo se instaura, mais especificamente, o espaço do jogo, espaço de fruição, espaço de conquista do texto pelo leitor. Olhemos de maneira mais próxima para a palavra “visita”. O *Novo Dicionário Folha/Aurélio* (1995, p.676) traz como definição desse verbete o seguinte: “1. Ato ou efeito de visitar; visitação. 2. Ato de ir ver alguém por cortesia, dever ou afeição. 3. Pessoa que faz visita. 4. Vistoria, inspeção (Visita de médico). Visita muito rápida.” Dessa definição, a partir do ponto 2.(ato de ir ver alguém por cortesia, dever ou afeição), pode-se tentar construir uma linha para análise. Uma vez que a visita ocorre na cadeia, dentro de uma cela, pode-se pensar, neste caso, que a visita ocorre por afeição. Isso porque uma pessoa presa, geralmente, não recebe visitas por

cortesia ou por dever, pois sua “honra” perante a sociedade é consideravelmente diminuída. As visitas, desse modo, que se sujeitam a freqüentar uma cadeia têm algum nível afetivo pelo presidiário.

Além disso, a hipótese de que a visita do “eu-lírico” ao presidiário tem algum aspecto afetivo pode ser comprovada pelo último verso da poesia, que diz: “Eu volto de sarjeta para casa.” O vocábulo sarjeta, mais uma vez de acordo com o *Dicionário Folha/Aurélio* (1995, p.588), denota: “1. escoadouro de águas; vala, valeta. 2. escoadouro, nas ruas e praças públicas, para as águas de chuva. 3. Lodo.”. Pela primeira e segunda definições, pode-se perceber que a sarjeta é o lugar em que a água se move involuntariamente, apenas de acordo com o fluxo. Nesse caso, também, pode-se apreender a idéia de que a sarjeta é um meio de transporte, uma vez que ela atribui movimento ao que nela se encontra. No caso do poema, quem se encontra na sarjeta (último verso) é o próprio “eu - lírico”. Ele não se encontra somente na sarjeta, mas no enunciado se percebe um verbo que indica movimento, que é o verbo “voltar” (Eu volto de sarjeta para casa). Este verbo enfatiza, portanto, a idéia de movimentação já sugerida pela constituição mesma da

sarjeta. Dessa maneira, pode-se interpretar esta passagem como a reação do “eu-lírico” perante a situação vivida anteriormente: a visita a alguém na cadeia o deixa pasmo, sem reações efetivas, sendo que o único movimento que o consegue mover é exterior a ele, o movimento da sarjeta.

Além disso, em expressões populares, a noção de sarjeta é sempre relacionada à idéia de alguém, que outrora fora feliz, bem-sucedido, etc., se encontra em uma situação de miséria, tristeza, apatia, fracasso, desilusão, a exemplo das expressões “estar na sarjeta”, “dormir na sarjeta”. A essa idéia de apatia se associa a idéia de imobilidade, o que nos leva a fazer uma associação ainda mais ampla: o terceiro ponto do verbete “sarjeta” traz como uma outra definição desse vocábulo o termo lodo. Dessa maneira, se torna inevitável relacionar a idéia de lodo ao fazer poético de Manoel de Barros. Isso porque é muito recorrente em sua obra, e, principalmente em *Arranjos para assobio*, vocábulos que remetem à umidade e ao escorregadio, como pântano, língua, hera e sarjetas (“poema I.”), restos de comida, caramujos (“poema II.”), rampa mole, largatixa (“poema VII.”), lama (“poema X”), borra, raízes, rã, larvas (“poema XI.”), alicate cremoso (“poema XII.”), corgos

(“poema XIV.”), guspe (“Sete inutensílios de Aniceto”), lábio-largatixa, barrancos (“Manhã-passarinho”), concha (“Imarcescível puta”). Assim, a palavra lodo traz mais uma implicação para o sentido de sarjeta: esta é um lugar úmido e escorregadio, sendo portanto um lugar em que as coisas fazem parte umas das outras, comungam umas com as outras. As características da sarjeta, desse modo, passam a comungar com as características do “eu - lírico”. As marcas escriturais, nesta passagem da poesia, sugerem a idéia de movimento/imobilidade que a própria noção de escritura instaura: a idéia de movimento da “sarjeta” logo colidi com a imobilidade de “sesteava”, de “dentre grades”, de “se alga”. Além do mais, a idéia do escorregadio da sarjeta e do lodo vem se juntar à idéia de mobilidade para reforçar a não fixação de sentidos o deslizamento de significações:

De acordo com nossa hipótese, se o “eu-lírico” volta para casa apático, desiludido, é porque o que se passou durante a visita o deixou desgostoso. Os dez versos iniciais da poesia (que contém onze no total) revelam o que ocorreu. O preso, de nome Pedro Norato, já se encontra recluso há 23 anos, tempo esse que parece justificar

“as informações” que vem em seguida. As “informações” são: “a morte sesteava de pernas abertas.../ Dentre grades se alga, ele!/ Tem o sono praguejado de coxas./ Contou que achara a mulher dentro de um pote e a bebeu./ Sem amor é que encontramos com Deus- me diz./ O mundo não é perfeito como um cavalo- me diz./ Vê trinos de água nos relógios./ E para moscas bate continência.”

De início, torna-se necessário analisar, pois, *como* “a morte sesteava de pernas abertas”. A palavra “sesteava” deriva do verbo “sestear”; a desinência “ava” indica que o verbo está no pretérito imperfeito. Nesse caso, esse verbo revela um fato habitual. O vocábulo “sestear” é definido pelo *Dicionário* (1995, p.597) como: “1. Resguardar do calor (o gado). 2. Dormir a sesta.”. A primeira definição não cabe em nossa análise, enquanto a segunda parece se encaixar no contexto do poema: a morte dormia a sesta de pernas abertas. Naturalmente a morte não dorme e tampouco tem pernas; por isso, podemos compreender essa metáfora da seguinte maneira: a morte é representada pela figura do preso, que permanece em sua cela à imagem de quem dorme uma sesta, de maneira relaxada, com as pernas abertas.

No verso seguinte, a posição espacial do preso é retomada. Agora, o verbo “sesteava” é substituído pelo verbo “se alga”. Este verbo é um neologismo advindo do vocábulo *alga*. O “eu-lírico” cria tal verbo a partir da idéia de reflexibilidade, ou seja, o pronome “se” que acompanha o verbo “algar” indica que a ação era feita pelo sujeito (o preso) contra ele mesmo. Dessa maneira, pois, o verso “Dentre grades se alga, ele!”, que se encontra invertido sintaticamente, significa que “ele”, o próprio preso se transforma em *alga* dentre grades. Transformar-se em *alga* significa que o preso, tamanha sua imobilidade e sua apatia, apresenta apenas funções vitais de algas, que são os organismos mais simples na série vegetal. Todas as faculdades que o enquadrariam como ser humano se ausentaram dele durante esses 23 anos de reclusão. Isolar o pronome “ele” no final do verso é um recurso para dar maior ênfase ao lugar em que ele se encontra, ao lugar (dentre grades) responsável por seu estado mental. Este é topicalizado, uma vez que o elemento que aparece em primeiro lugar em uma sentença atrai bastante atenção do leitor. O uso/escolha das palavras “morte”, “sesteava” e “se alga” torna bastante marcada a situação psicológica e espacial do preso.

O verso seguinte inicia-se pela elipse do pronome “ele”, que estava em destaque no verso anterior e parece construir uma espécie de *enjambement* entre estes dois versos. Seu sono pode ser compreendido como sonhos, em que a imagem de coxas (membro do corpo humano) aparecem tal como pragas, de maneira destrutiva e avassaladora. As coxas podem remeter a um aspecto erótico, sexual que é retomado no verso seguinte quando o preso narra ao visitante sua “sede” por uma mulher. Isso porque ele conta tê-la bebido de dentro de um pote. As pragas que aparecem no verso anterior podem sugerir, portanto, algo que perturba de maneira recorrente a mente do preso. Talvez neste verso se esconda, de maneira absolutamente simbólica, a causa de sua prisão e condenação.

Os dois versos seguintes se assemelham a máximas que encerram alguma sabedoria enunciadas por pensadores. Sua condição de preso, no sentido de se encontrar recluso apenas e sem qualquer atividade, talvez o estimule a refletir sobre aspectos filosóficos, etc., o que o faz construir tais sentenças. Os temas se mostram bastante complexos, tais como o amor, Deus, mundo, perfeição, natureza. O verso “Sem amor é que encontramos com Deus- me diz.” encerra um

pensamento que vai de encontro com a noção cristã que coloca Deus e amor em um mesmo plano. O verso “O mundo não é perfeito como um cavalo- me diz” parte do pressuposto de que a perfeição, para o preso, tem no animal cavalo seu modelo. Dessa maneira, pode-se perceber que a sabedoria do presidiário se constrói de maneira empírica: ele observa as coisas no mundo e a partir delas elabora suas reflexões. À primeira vista estas parecem bastante simplórias, no entanto, encerram profunda análise do mundo e de seus costumes. Barthes, em *O prazer do texto* (1996, p.18), afirma que a escritura de Sade se constrói a partir de certas rupturas e de mistura de códigos antipáticos tais como a coexistência de palavras triviais em frases de estrutura pomposa, da mistura do pornográfico com expressões de pureza angelical. Poderíamos afirmar que Barros, nesta poesia, também faz coexistir o simples de algumas frases com algo de uma pedante retórica, a exemplo das máximas. A escritura de Barros toma assim caminhos pessoais, cheios de significação, que se constrói a partir das próprias tensões de linguagem da escritural.

O verso seguinte, “Vê trinos de água nos relógios.”, pode começar a indicar que a loucura já está próxima do preso, uma vez que ver o gorjeio de

água nos relógios não é algo normal. Além da sinestesia presente neste verso (ver o canto das águas), há a surpresa que a relação sintática dos termos causa no leitor. No entanto, o “eu-lírico” parece dizer que o preso consegue apreender diversas sensações de modo uno, inseparável umas das outras. Sua percepção visual (Vê) se mistura à sua percepção sonora (trinos) que por sua vez se mistura à percepção do elemento água (em seus aspectos físicos) e por fim se mistura à noção temporal. Isso significa que sua noção de tempo, já absolutamente diversa depois de 23 anos de reclusão, se mistura a sensações físicas advindas do mundo exterior à cadeia. O *som* dos pássaros(trinos) -nas horas de sol ou de estio- se confunde com o som da *água* da chuva(água) que ele pode *ver* (Vê) através de um pequenino vão, uma janela talvez, que o ligue ao mundo exterior. E todas essas percepções funcionam para ele como um *relógio*, algo que marca o tempo. É necessário ressaltar que todas essas relações só podem ser compreendidas dessa maneira através de uma relação puramente sintática.

Os sentidos realçam a importância do corpo nos textos de fruição, e a mistura de diversas sensações nesta passagem da poesia

remete a essa fruição de linguagem e de sentidos que aí se instaura.

No verso seguinte, pode-se perceber que outra noção do preso já se encontra desregulada, que é sua noção de autoridade, uma vez que ele bate continência para moscas. O uso da conjunção “e” no início desse verso parece sugerir que além de todas as outras coisas já enunciadas no decorrer da poesia relativas ao preso, todas as suas peripécias, há ainda uma última, que é o seu respeito pelas moscas, respeito esse que pode ser entendido como a admiração por esse ser, que apesar de não voar muito alto, tem asas. Além disso, a relação que se estabelece entre autoridade/poder é invertida neste verso: o preso tem respeito pelas coisas que normalmente têm pouquíssima importância de poder. Assim, se subverte a noção de poder, afinal, quem tem realmente o poder é o ser mais baixo, mais ínfimo. Em *Aula*, essa subversão que a escritura assume mediante a noção de poder/autoridade é fundamental para se compreender como os sentidos e a língua sempre se deslocam.

Dessa maneira, o “eu-lírico” parece ao mesmo tempo admirado e triste, quando diz que volta de sarjeta para casa. Admirado por perceber que um ser que esteja preso há tantos anos

tenha se depreendido de uma racionalidade que pouco o serviria naquele lugar e alcançado “(...)o lirismo dos loucos/O lirismo dos bêbados/ O lirismo difícil e pungente dos bêbados/ O lirismo dos clowns de Shakespeare” (BANDEIRA, 2008, p.18). E triste pela situação de reclusão que o preso se encontra, da privação de coisas simples e prazerosas da vida em liberdade.

Eis que essa poesia acaba por se construir, e, ao mesmo tempo, por se constituir subversivamente: sua temática é relativa à subversão e sua escritura é subversiva. De que maneira subversiva? No sentido de que a linguagem escritural reinventa os sentidos, trapaceia a língua, desloca seu uso comum, cotidiano, batido. Na temática a subversão se instaura a partir da dualidade em que o preso se encontra: preso-livre? Apesar de aprisionado em um recinto todas as faculdades do preso se engrandecem, suas possibilidades lingüísticas se enriquecem, sua sensibilidades se apoderam do todo. Assim, Manoel de Barros duplica magistralmente sua escritura, ou seja, ela é libertadora tanto no aspecto escritural quanto em seu aspecto temático, motivador.

Por outro lado, “Rolinhas casimiras” apresenta um tom diferente de “Visita”. Enquanto esta apresenta

um tom melancólico do “eu-lírico”, que se posiciona diante da condição humana e da noção do outro, aquela poesia revela uma ligação íntima entre o “eu-lírico” e a natureza, que se caracteriza quase como uma alegria do “eu” diante da descoberta do mundo.

Rolinhas casimiras

Rolas
pisam
a manhã

Lagartixas pastam
o sobrado

Um leque de peixe abana o rio
Meninos atrás de gralhas contraem
[piolhos de cerrado

Um lagarto de pernas areientas
Medra na beira de um livro

Adeus rolinhas casimiras!

O poeta descerra um cardume de
[nuvens
A estrada se abre como um
[pertence.

(BARROS, 2002, p.58)

Esta poesia se encontra no subtítulo “Exercícios adjetivos”. Todos os poemas que se encontram neste subtítulo têm títulos compostos por um substantivo e um adjetivo, a exemplo de “Manhã-passarinho”, “Vermelhas trevas”, “Silêncio rubro”, “Modos ávidos”, “Visgo tátil”, “Os caramujos-flores”, “Linha avelã” e “Imarcescível puta”. Em apenas dois títulos o adjetivo

se antepõe ao substantivo (vermelhas trevas, imarcescível puta); apenas um título é formado por dois substantivos (manhã-passarinho) e em apenas um título o artigo masculino plural antecede o substantivo (os caramujos-flores). Fica claro, dessa maneira, o desejo, por parte do poeta, de qualificar os objetos e coisas que estão presentes em sua vida-poesia, como o visgo, a puta, os caramujos, etc., executando, dessa maneira, conforme seu subtítulo exercícios de qualificar, adjetivar as coisas do mundo.

Em “Rolinhas casimiras”, o adjetivo que sucede o substantivo é definido pelo *Aurélio* como “tecido encorpado de lã, usado em geral para vestuário masculino”. O que de início já surpreende o leitor é o adjetivo que é empregado para se qualificar o substantivo. Isso porque pode parecer estranho e até impossível pássaros, como rolinhas, se vestirem de um tecido semelhante a algodão. No entanto, é esse o mecanismo que prevalece durante toda essa poesia: impensados verbos completam seus sujeitos; complementos improváveis sucedem os verbos; adjuntos adverbiais surpreendentes aparecem na oração. É somente através da compreensão dessas relações sintáticas que o poema poderá ser compreendido como um todo. Isso

porque o sentido emana das palavras e da relação formal que se estabelece entre elas.

No primeiro verso, a palavra “manhã” parece discrepar na posição de objeto direto. Seria natural que a palavra que sucedesse o verbo “pisar” fosse “o chão”, “os galhos”; as rolas, entretanto, pisam a manhã. Pode-se pensar que a utilização de um termo etéreo como manhã no lugar de um termo que indicaria solidez, como o chão ou galhos, procure causar a impressão de que as rolas efetivamente pisam a manhã com segurança e solidez. Seu vôo está repleto de desenvoltura, segurança e ousadia. Além disso, pode-se pensar na imbricação de características que estão implicadas no termo “manhã” e no termo “pisam”, como se a “manhã” pudesse suportar os leves passos de rolas. E mais, a própria disposição espacial desse verso, cada uma das três palavras que o constitui em um linha descendente, sugere o pouso dessas aves em algo firme, seguro e ao mesmo tempo leve. Fica expresso, nesse verso, o pouso das aves.

No segundo verso, o termo da oração que gera um pouco de estranhamento no leitor é o verbo “pastam” que sucede o sujeito “largatixas” e que antecede o objeto

“sobrado”. Enunciar que “largatixas percorrem o sobrado” ou que “largatixas se alimentam no sobrado” seria compreensível. O termo “pastam” confere à frase a idéia de que as largatixas, assim como vacas que comem o pasto, formam um ecossistema em harmonia. A interação das largatixas com o ambiente do sobrado, da casa, que remete à noção humana se torna, desse modo harmônico e total.

Em seguida, na próxima estrofe, uma imagem muito bonita é construída para indicar o movimento dos peixes no rio. A idéia de que o nadar dos peixes circula as águas, refrescando todo o rio é reforçada por duas palavras fortes que aí aparecem. São elas “leque” e “abana”. Tanto o substantivo quanto o verbo sugerem a idéia de ventilação e de movimento. Se estendidas para a imagem que se constrói nessa estrofe, pode-se visualizar a imagem de um cardume de peixes que se movimenta de maneira uniforme e que forma um desenho à semelhança de um leque a abanar/movimentar as águas.

O lagarto que aparece na estrofe seguinte medra em um ambiente pouco natural: na beira de um livro. A participação dos seres e dos ambientes, natural e humano, se mostra assim bem

forte e reforça a idéia já explorada no verso “largatixas pastam o sobrado”.

A estrofe seguinte é marcada pela quebra rítmica e estrutural em relação às outras estrofes do poema. Enquanto todas elas se iniciam com o sujeito da oração (Rolas; largatixas; um leque de peixe; meninos; um lagarto), a estrofe “Adeus rolinhas casimiras” se inicia com uma interjeição. A quebra do ritmo nessa estrofe pode indicar o quão o vôo das aves é inesperado, e portanto, foge ao ritmo regular. Além disso, a quebra rítmica se faz tão marcante que o verso parece se encher de uma melancolia breve e doce, devido à despedida desses passarinhos que voam para outro destino.

Talvez as rolinhas casimiras, aquelas mais protegidas contra o frio que as outras aves devido ao “tecido encorpado de lã” que as envolvem, estão debandando: o inverno chegou ao fim. Além disso, no verso seguinte pode-se perceber que as nuvens, bem raras no inverno, são descerradas em cardume. Eis aí a volta do verão. É justamente neste momento que se anuncia no próximo verso que “A estrada se abre como um pertence”.

O verbo “descerra” nos remete à idéia de que o poeta, como quem descerra um pano de um teatro para que nele seja apresentado um espetáculo,

inaugura um tempo novo. O espetáculo de “um cardume de nuvens” reinaugura o verão, que por sua vez, ilumina a possibilidade da estrada, do movimento, da procura.

A comparação que se estabelece neste último verso sugere que a estrada se assemelha a um pertence, a uma propriedade do homem-poeta, das largatixas, dos peixes, dos meninos, do lagarto, enfim, de todos, e até mesmo das rolinhas que tem como o movimento e com o migrar sua essência. A idéia de movimento pode ser reforçada por todos os verbos que aparecem nesse poema: “pisam”, “pastam”, “abana”, “contraem”, “medra”, “descerra” e “se abre”.

A surpresa que é causada no leitor pela improbabilidade dos termos da oração que antecedem e sucedem uns aos outros, no entanto, não se repete na ordem dos termos da oração. Em todas as estrofes, com exceção da “Adeus rolinhas casimiras!”, já analisada acima, a estrutura da oração é a mesma: sujeito, verbo e objeto. Duas estrofes apresentam alguns adjuntos adnominais, como “Meninos atrás de gralhas contraem piolhos de cerrado/ Um lagarto de pernas areentas/ Medra na beira de um livro”; no entanto a estrutura sujeito, verbo e objeto é mantida. Dessa maneira, pode-se

perceber que uma das belezas da construção dessa poesia é que através dessa freqüente regularidade sintagmática, subverteu-se a previsão de quais termos sucederiam ou antecederiam uns aos outros. A previsibilidade da ordem dos termos é suplantada pela imprevisibilidade dos termos. A palavra e suas relações explodem, mais uma vez, reforçando a força da escritura proposta por Roland Barthes.

É curioso observar que outro elemento no poema que reforça a imprevisibilidade dos termos em oposição à previsibilidade da ordem dos termos é a própria disposição espacial dos versos e estrofes da poesia. A primeira estrofe se organiza em três versos; o segundo em dois; o terceiro em apenas um, bem como o quarto; a quinta estrofe em dois versos; a sexta em apenas em um verso e a sétima, bem como a oitava em apenas um verso.

Dessa maneira, o vôo das rolinhas casimiras não se mostra apenas como motivo poético, mas como definidor espacial das estrofes da poesia e principalmente através de sua escritura. A idéia do vôo está sempre acompanhada da imprevisibilidade, da surpresa, do inesperado, assim como a idéia de escritura barthesiana. Além disso, o deslocamento de sentidos que

se inicia pelo vôo das rolinhas, nos versos “Adeus rolinhas casimiras!/ O poeta descerra um cardume de nuvens/ A estrada se abre como um pertence.” sugere que o vôo é motivo de procura e de descoberta, afinal, a estrada traz a idéia do deslocamento imprevisível. A escritura de Barros faz explodir os significados ao opor signos diferentes, constituindo, assim, sua poesia um jogo de sentidos que se transformam a cada leitura, e essa idéia de jogo não é nada estranha para Barthes, afinal o teórico compreende o deslocamento na literatura como um jogo de novas relações e novos sentidos. Dessa maneira, portanto, é que a escritura de Manoel de Barros se constitui: explorando novas relações – morfológicas e sintáticas até- para construir novas relações de significado.

CONCLUSÃO

(...) *a crítica versa sempre sobre textos de prazer, jamais sobre textos de fruição(...)* Com o escritor de fruição (e seu leitor) começa o texto insustentável, o texto impossível. Esse texto está fora-de-prazer, fora-da-crítica, *a não ser que seja atingido por um outro texto de fruição*: não se pode falar “sobre” um texto assim, só se pode falar “em”ele, *à sua maneira*, só se pode entrar num plágio desvairado , afirmar histericamente o vazio da fruição (e não mais repetir obsessivamente a letra do

prazer). (BARTHES, 1996, p. 31-32)

Não só nessa citação, mas em diversas passagens de *O prazer do texto*, Barthes mostra explicitamente a seus leitores que textos de fruição só podem ser atingidos por outros textos de fruição através de uma escritura de fruição. E, que além disso, a crítica só pode se manifestar sobre textos de prazer. Estabelece-se, assim, uma contradição neste trabalho: seria a obra de Manoel de Barros, brevemente comentada aqui, uma leitura de prazer e não de fruição uma vez que nós, a crítica, se apossou, observou e desmontou algumas de suas poesias? Não. Acreditamos que a escritura de Barros seja efetivamente um texto de fruição- apesar de não ter sido atingido por nós por outro texto de fruição e sim por um tipo de texto fechado, um artigo. Isto porque Barthes, a partir de *O prazer do texto*, insere na noção de escritura a idéia de aparecimento-desaparecimento, uma característica de duplicidade da literatura na modernidade. Esta se inscreve entre a cultura e a tradição- a língua- e a destruição da linguagem. Entre esses dois aspectos cria-se a fenda do texto que dá provas do desejo do texto, da escritura. Além disso, através dessa escritura, segundo Barthes, se ouve a voz única de um corpo inscrito

no texto. A escritura é, pois, construída com os sentidos, com o inconsciente do autor.

Acreditamos que nas poesias de Manoel de Barros tal fenda pode ser percebida: ao mesmo tempo em que o poeta utiliza o léxico comum à literatura brasileira, herdado de uma tradição, percebe-se mecanismos que inserem nessa escrita fechada novos usos de linguagem, e que só podem emergir da voz única de um corpo. Até mesmo no título da obra, o tom escritural, o rearranjo do já existente, a reelaboração do simples já se mostra presente, afinal, produzir arranjos musicais- uma concepção bastante elaborada de música- para um assobio- uma expressão simples de som- possibilita ao leitor compreender como a obra de Barros une o simples ao elaborado, criando sempre uma escritura repleta de sutilezas e de ressignificações.

Nosso trabalho, apesar de se impor como um texto crítico, pretendeu abordar a obra poética de Manoel de Barros a partir da idéia de uma leitura solta e flexível daquela e por isso utilizamos de pressuposto teórico que advogue a favor de um crítica escritural, tal como a teoria barthesiana. Acreditamos que a crítica, por mais que se insira em um ambiente acadêmico,

não deva se deixar comprometer por instâncias de poder, que configuram tal instituição. Para nós, o papel da crítica deve estar sempre relacionado com o deslocamento de sentido, com a produção de sentidos novos. E apesar de nosso texto não se configurar como um texto escritural, como um texto de fruição, não tivemos em vista, neste trabalho, a atividade de crítico-escrevente, (PERRONE-MOISÉS, 1978, p.53) “aquele que escreve sobre alguma coisa, com a finalidade de explicar algo que está para além de seu próprio discurso.”. Tínhamos como objetivo a produção de um texto sobre a escritura em Manoel de Barros que pudesse dar aos leitores a idéia do quão prazerosa é sua escritura, através de uma ainda irrisória prática escritural, de nossa parte, ou seja, tentamos fruir o texto de Barros através de nosso exercício crítico-escritural, embora extremamente tímido.

A crítica, assim como a escritura, deve se impor contra o poder, que se dogmatiza através da língua. Esta, como lugar em que discursos se fetichizam, deve ser constantemente deslocada. É na escritura (e por que também não na crítica?) que o poder de aprisionamento da linguagem é combatido. Dessa maneira, as palavras, na escritura, se apresentam como “projeções,

explosões, vibrações, maquinarias, sabores”, e é desse modo que Manoel de Barros as concebe em sua poesia. Nelas, cada palavra carrega, através de sua carga semântica, de seu aspecto morfológico ou sonoro e de suas combinações sintáticas, um universo de significação que afirma a existência de uma realidade moral e formal da escrita, que traz a idéia de um corpo, sua energia e seu desejo na linguagem, e, que extrapola o discurso institucionalizado.

1- Do autor:

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

Sobre o autor:

CAMARGO, Goindira de F. Ortiz. "A Poética do Fragmentário: Uma leitura da poesia de Manoel de Barros". Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

CAMARGO, Maria Lúcia de Barros & PEDROSA, Célia. (Orgs) . *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2006.

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

DAVID, Nismária Alves. A poesia de Manoel de Barros e o mito de origem. Terra Roxa e outras terras, Londrina, 16

de set. 2006. Disponível em www.uel.br/cch/pos/letras/terroroxa

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

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

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

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

SOSSÉLA, Sérgio Rubens. "Manoel de Barros: poetíssimo", In *Revista panoram*, ano33, n° 337, 1987.

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

_____. "O mágico Cerco", In *Revista Leia*, n° 104, junho de 1987.

_____. *Poesia de Barros apalpa as intimidades do mundo*. Jornal Correio Popular, Campinas, p. 21, 10 dez. 1991

_____. *Resenha de 'Livro sobre Nada'*. Colóquio: Letras, Lisboa, v. 143, p. 122, 1997.

3-Teórica

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *Crítica e verdade*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Debates, 24).

_____. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*; tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Coleção Elos).

CINTRA, Elaine Cristina. *A “estética do silêncio” no livro do desassossego: um estudo da escritura em Fernando Pessoa*. São José do Rio Preto: Tese de doutorado, 2005.

KADOTA, Neiva Pitta. *A Escritura Inquieta*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

NOVA, Vera Casa & GLENADEL, Paula.(Org.). *Viver com Barthes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Apresentação. In: BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. Dossiê Quem foi, afinal, Roland Barthes. **Cult**, São Paulo,

Editora Bregantini Edição 100.. Ano 9, Março, 2006.

_____. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

_____. *Roland Barthes*. São Paulo: Editora brasiliense, 1983.

_____ & MELLO, Maria Elizabeth Chaves(Org.).*De volta a Roland Barthes*. Niterói, EdUFF, 2005.

4- Geral:

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem & Estrela da manhã*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário Básico da Língua Portuguesa Folha/Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.