

NOTAS DE RODAPÉ, CITAÇÕES E EPÍGRAFES: AUTORIA E SUJEITO LÍRICO EM MANOEL DE BARROS

DANIEL PEREIRA PÉRES¹

RESUMO: A lírica contemporânea passa por um momento de crise nas formas de representação e também por uma crise do sujeito lírico, que aparece cada vez mais problematizado. Neste contexto, muitos poetas se voltam para o interior do próprio fazer poético, num nítido processo de autocritica e reflexão. O poeta Manoel de Barros realiza, por meio de sua escritura, reflexões acerca dessa crise e a respeito da autoria. O objetivo deste artigo é apresentar e analisar as reflexões que Barros realiza sobre a lírica e a utilização, nesse sentido, das notas de rodapé, citações e epígrafes.

PALAVRAS-CHAVE: poesia brasileira; autoria; sujeito lírico; contemporaneidade; Manoel de Barros.

ABSTRACT: Contemporary lyric poetry passes through a moment of crisis on the forms of representation and it also passes through a crisis related to the lyric subject (the lyric voice), which appears more in many discussions. In this context, many poets throw themselves to the interior of their own poetical process, in a clear movement of self-criticism and meditation. The poet Manoel de Barros performs reflections about that crisis and about the authorship, using his own poetry. The objective of this article is to introduce and to analyze those reflections about lyric poetry and about the footnotes, quotes and epigraphs, on this process.

KEYWORDS: brazilian poetry; authorship; lyric voice; contemporaneity; Manoel de Barros.

¹ Universidade Federal de Uberlândia / Instituto de Letras e Linguística; Endereço: Rua João Velasco de Andrade, nº 358, Santa Mônica – Uberlândia – MG – CEP: 38408-202; endereço eletrônico: danielpereiraufu@yahoo.com.br.

INTRODUÇÃO

Manoel de Barros, uma das figuras mais importantes da poesia brasileira contemporânea, é considerado um dos poetas mais originais da atualidade. O poeta mato-grossense estreou com o livro *Poemas concebidos sem pecado*, em 1937, contando hoje com 25 livros publicados e 13 prêmios literários conquistados, dentre eles o Prêmio Jabuti e o Prêmio Academia Brasileira de Letras. Sua obra foi traduzida para o alemão, o espanhol e o francês.

Foi comparado por Antonio Houaiss a São Francisco de Assis, devido à valorização das coisas insignificantes. De fato, seu ideal poético passa pela glorificação das coisas rasteiras, dos homens refugados pela sociedade, dos lamaçais e criaturas do pantanal. Como diz Waldman (1990, p.182), que realizou um estudo da temática barreana:

A eleição da pobreza, dos objetos que não tem valor de troca, dos homens desligados da produção (loucos, andarilhos, vagabundos, idiotas de estrada), formam um conjunto residual que é a sobra da sociedade capitalista.

Contudo, as inovações de sua poesia aparecem sobretudo nos campos formal e lexical, nos quais encontramos reverberadas muitas das propostas das vanguardas, talvez devido às influências modernistas², que o poeta sempre reafirma (Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, etc). Assim, encontramos em sua poética versos livres e brancos, frequentes neologismos, usos extraordinários da linguagem etc.

Tendo em vista o aspecto metalinguístico da poética de Barros, nosso objetivo neste artigo é demonstrar que suas características temáticas, formais e lexicais, possibilitam a discussão de vários aspectos que envolvem o fazer poético. Nosso foco será na reflexão que este poeta realiza sobre a função autoria e do sujeito lírico, através da utilização de alguns aspectos formais, mais especificamente a utilização das notas de rodapé e citações (epígrafes).

A escrita de Manoel de Barros já foi chamada “autobiográfica” (LINHARES, 2006), devido à constante referência à realidade do próprio poeta e à “suposta” intromissão autoral. Sua escritura poética realiza um jogo constante com a figura do autor e com o sujeito lírico. Entre vários procedimentos, as notas de rodapé e epígrafes possibilitam, como fator formal, essa reflexão, por isso a importância de estudá-las.

² As influências de Barros foram apresentadas por Camargo (1996), em sua tese de doutorado.

A proposta inicial de minha pesquisa é investigar, a partir das reflexões de Roland Barthes sobre autoria e a escritura, de que forma a poética de Barros realiza esse processo e problematiza essas questões. Minha hipótese é que as notas de rodapé e epígrafes proporcionam a retomada da problemática do autor, desdobrando e fragmentando a figura autoral. Para a compreensão do conceito de autor, alguns outros teóricos são de grande importância.

Em geral, os teóricos vêm defendendo, na análise literária, o fim do reinado do autor. Barthes (1988) afirma sua morte, Foucault (2006) o seu desaparecimento em detrimento da função-autor, Bakhtin (1997) defende a importância do autor somente como outro personagem no interior da prosa, um simples “elemento estético”³.

Não realizarei aqui um apanhado de todas as posições teóricas a respeito de autoria, já que alguns estudos já foram realizados nesse sentido, como o de João Adolfo Hansen (1992), que traça uma história do desenvolvimento da figura autoral. Neste estudo limitar-me-ei aos teóricos que discutiram a figura do autor sob a ótica da sua morte ou desaparecimento, como Barthes (1988) e Foucault (2006), e que discutiram a intromissão autoral na poesia, como Wimsatt e Beardsley (1975).

MATERIAL E MÉTODOS

Minha pesquisa foi de caráter bibliográfico, contudo o ponto de partida não são os textos teóricos, numa tentativa de aplicar compreender a lírica de Barros e sua problemática.

Na escolha do corpus não optei por apenas um livro, mas selecionei alguns poemas de diferentes livros. Busquei poemas que apresentassem as notas de rodapé e epígrafes, num total de seis textos. Os poemas selecionados são um do *Livro sobre nada* (1996); dois do livro *Gramática expositiva do chão* (1999); um de *Retrato do artista quando coisa* (2002) e um de *Concerto a céu aberto para solos de ave* (2004).

DISCUSSÃO

A morte do autor

³ Aqui não utilizarei a discussão proposta por Bakhtin, por constituir um outro enfoque, mas deve-se reconhecer a sua importância no que diz respeito à questão da autoria.

O teórico cujos posicionamentos serão a base de nosso estudo é Roland Barthes, como já dissemos, que em seu livro *O rumor da língua* (1988), postula a “morte do autor”. Para este crítico o destaque que recebe a personagem do autor é moderno, porque é resultado do prestígio que o individualismo alcançou a partir da modernidade.

Barthes pretende eliminar na análise literária, o autor como indivíduo empírico. Para este teórico a interpretação da obra de arte não deveria ser procurada naquele que a produziu, isto é, na vida do escritor ou poeta:

a imagem da literatura... está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões... como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a entregar a sua ‘confidência’ (p.66).

Barthes postulou que a escritura é “a destruição de toda voz, de toda origem” (1988, p. 65), processo independente do indivíduo que a ele deu início. O autor não existiria fora do ato da escritura e o texto não seria feito de uma única voz, a sua, mas sim:

De dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura (BARTHES, 1988, p. 69).

Assim, em Barthes, escrever é deixar a linguagem agir, “performar”, e não o “eu” daquele que escreve, é a supressão do indivíduo em proveito do processo da escritura.

Michel Foucault escreveu a sua conferência *O que é um autor?* (2006) em resposta a essa “morte do autor” proposta por Barthes. Segundo Foucault, “não é suficiente repetir a afirmação oca de que o autor desapareceu”, devemos:

localizar o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor, seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto (2006, p. 41).

Assim, o autor que desaparece é substituído por uma “função autor”, que é uma identidade formal e estilística, isto é, a criação de um ser denominado “autor” que serve para

agrupar textos, estabelecendo aproximações e semelhanças entre esses por meio do reconhecimento de uma constância de certos traços. Trata-se, como diz Foucault, de uma projeção “psicologizante”, já que se cria uma quase que personalidade, uma *persona* autoral que assume um conjunto de textos.

Por isso Foucault considera infrutífero buscar “o autor no escritor real”, já que o autor é uma figura que tem função classificatória, isto é, o nome de um autor serve para delimitar uma obra, uma unidade de estilo, etc. Assim, essa função autor independe do indivíduo escritor, já que é uma “operação complexa que constrói um certo ser racional” (p.51).

Os dois posicionamentos teóricos se encontram na medida em que negam o autor empírico. Foucault insiste na permanência de uma função autor, enquanto Barthes propõe um afastamento do autor em prol da “escritura múltipla” que tem como foco de realização a instância do leitor, nela:

tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a estrutura pode ser seguida, ‘desfiada’ (como se diz de uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; a escritura propõe sentido sem parar, mas é para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido. Por isso mesmo, a literatura (seria melhor passar-se a dizer *escritura*), recusando designar ao texto (e ao mundo como texto) um ‘segredo’, isto é, um sentido último, libera uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, própria-mente revolucionária, pois a recusa de parar o sentido é finalmente a recusa de Deus e de suas hipóteses: a razão, a ciência, a lei. (BARTHES, 1988, p. 69-70).

A morte do autor, então, permite a realização plena do processo da escritura em toda a sua multiplicidade. Assim, deixa de ter importância aquele que escreveu o texto, o Autor-Deus, e passa a ter importância a própria escritura e o seu destinatário final, o leitor.

Daí a importância desse teórico para nossa pesquisa. Barthes ao eliminar o autor/poeta abre espaço para que o próprio ato poético, ou a escritura poética, seja realizado em plenitude e ganhe destaque. Principalmente no que diz respeito ao processo de leitura da obra, o crítico propõe uma liberdade de interpretação, que está do lado do leitor, não mais de um autor soberano.

O desaparecimento do autor, proposto por Foucault, em prol de uma função autor não é completo, a função autor toma o lugar do escritor real, levando a uma permanência da figura autoral. O que desaparece é o escritor real, mas a figura do autor permanece viva e intocada na função autor, que não deixa de existir. O teórico afirma em sua conferência que não é suficiente

apontar a morte do autor, como fez Barthes. Segundo ele é preciso localizar a função autor em seu trabalho de substituição do autor.

Na análise da poesia lírica poderíamos eliminar o autor empírico, isto é, o homem que escreveu a poesia. Contudo, a lírica é o gênero literário do sujeito, da subjetividade. A lírica, como discurso, exige um sujeito que enuncie a mensagem diretamente para o leitor, uma função-autor. Dessa forma, se por um lado negamos que o poema é um enunciado direto do poeta, é preciso que haja alguém que enuncie o discurso lírico. Esse alguém é o eu lírico.

Como observaremos na poesia de Barros, muitas vezes esses papéis se confundem, porque se por um lado o autor cria uma poesia na qual a própria escritura, ou o eu lírico fragmentário, assume o primeiro plano, por outro lado interfere no discurso da voz lírica e reafirma o seu reinado por meio das notas de rodapé e epígrafes. Ao interferir no discurso poético, que inicialmente seria proveniente do eu lírico, o autor se confunde com aquele que enuncia, cria-se uma multiplicidade de vozes, não se pode mais diferenciar até onde vai uma voz e onde começa a atuar a outra. Dessa forma a figura autoral, ao confundir-se com a voz lírica, também se ficcionaliza e participa de todos os processos da lírica, das metamorfoses pelas quais passa o sujeito da lírica.

As notas de rodapé tradicionais e as epígrafes aparecem em muitos autores, antigos e contemporâneos. Contudo o seu uso na poética de Barros não encontra precedentes. Os críticos da atualidade tendem a analisá-las como parte integrante do corpo do poema. Essa proposta foi amplamente divulgada pelo New Criticism em meados do século vinte, o que passaremos a discutir mais pormenorizadamente adiante.

O problema das notas de rodapé e epígrafes

O New Criticism foi um movimento crítico surgido nos Estados Unidos durante as décadas de 40 e 50. Seus partidários, os novos críticos, defendiam que os aspectos extra-textuais não deviam ser levados em consideração na análise de poesia. Propunham uma crítica voltada para as “provas interiores” do poema, isto é, os aspectos intra-textuais. Em detrimento dos aspectos biográfico, sociológico e historicista, levados em consideração até então na crítica literária em geral, os novos críticos propunham o reconhecimento de uma autonomia do texto literário.

A leitura de Wimsatt e Beardsley (1975), dois dos maiores expoentes desse movimento, em seu ensaio *A Falácia Intencional*, levou-nos a uma reflexão em torno da poesia de Barros, quando pudemos perceber, pela leitura de seus poemas, a presença de notas de rodapé e citações (epígrafes) que instauram uma discussão do fazer poético e da autoria.

Em seu estudo, os críticos propõem a “falácia intencional”, isto é, um erro de julgamento do crítico literário ou do leitor, ao procurar a intenção de um Autor durante a interpretação do poema.

Para os teóricos, mesmo as notas de rodapé e epígrafes, que supostamente funcionariam como um fator de interferência, ou “intromissão”, do poeta, voz autoral, exterior ao poema, não deveriam ser interpretadas senão no interior do poema e como partes que o constituem. As provas externas, tais como intenção do autor, biografia, época, etc, não deveriam ser levadas em consideração sem um mínimo discernimento.

Partindo dessa reflexão, em conjunto com as leituras de Barthes e Foucault, chegamos à conclusão de que as notas de rodapé e epígrafes encontradas na poesia de Barros devem ser analisadas como partes integrantes do próprio poema. Só assim poderemos compreender a sua importância para uma reflexão realizada por meio da escritura poética. Por isso as notas de rodapé e epígrafes serão interpretadas como forma de ficcionalização da figura autoral.

Levando em consideração que muitos poemas de Barros se dedicam à metapoesia, isto é, à explicação e reflexão sobre o fazer poético, podemos perceber uma relação muito importante entre a concepção do processo da escritura como instrumento reflexivo e a morte do autor. Barros propõe que a própria escritura poética deve ser valorizada, não o escritor. Como disse Foucault, é a obra que define o autor, não o contrário. Com ele concorda Barros:

Só sei dizer que a palavra é o nascedouro que acaba compondo a gente. O poeta é um ser extraído das palavras. Não é a gente que faz com as palavras, são as palavras que fazem com a gente. (Apud CASTELLO, 2008).

As notas e epígrafes, supostas “intromissões” autorais de Barros, assumem um aspecto reflexivo. Por meio delas o poeta discute questões relacionadas ao fazer poético, como por exemplo as funções do poeta (autor) e das personagens que habitam o mundo de sua poesia. Por meio da escritura essas funções muitas vezes se confundem:

o autor, na sua origem aquele que conquista, como o general para a sua pátria, novos territórios de sentidos para a palavra, diminui a sua visibilidade ao cercar de multiplicidade o eu lírico (CAMARGO, 1996, p. 129)

Notas de rodapé

Comumente se diz que as notas explicativas são “indicações, observações ou aditamentos ao texto feitos pelo autor, tradutor ou editor” (MENDEZ; CRUZ; CURTY, 2002, p. 49). São utilizadas também, com muita frequência, para fazer referências a textos consultados.

Na poesia de Manoel de Barros encontramos frequentemente essas notas e também citações (epígrafes). As notas podem ser classificadas em três categorias: a) notas “inclusivas” ou “de inclusão”, b) notas de “intromissão” autoral, e c) notas “informativas”. Criamos a nomenclatura utilizada buscando uma caracterização mais fiel da diversidade de notas encontradas na poesia de Barros.

Notas “inclusivas”, ou “de inclusão”, são aquelas que inserem outro(s) poema(s) dentro do poema inicial. Muitas vezes essas notas implicam num entroncamento do poema e seu(s) subpoema(s), criando, às vezes, uma nítida valorização das notas de rodapé em detrimento do próprio corpo do poema.

As notas de “intromissão” autoral são aquelas que evidenciam a figura autoral, simulam uma insinuação do autor no interior do “jogo” poético. Tais notas podem levar ao que já foi definido como “falácia intencional”.

Por último, as notas explicativas tradicionais, chamadas “informativas”, dedicadas a esclarecimentos gerais. Também estas tornam evidente a figura autoral, que presta esclarecimentos. Nelas o autor insere informações de fontes consultadas, proveniência de termos, dados culturais relacionados etc.

A citação (epígrafe)

A citação, ocorrendo por meio da epígrafe, foi sempre muito utilizada na poesia. Trata-se inclusão de um trecho de outro autor. A epígrafe, palavra de origem grega (*gráphein* = inscrição), é definida pelo dicionário como “um texto breve, em forma de inscrição solene, que

abre um livro ou uma composição poética.”⁴ Sua função é semelhante à da nota de rodapé, uma vez que propõe, na maioria das vezes, um ponto de partida para a compreensão do poema, isto é, presta-se a um esclarecimento, ou melhor, possibilita o conhecimento de um ponto de origem.

Nas palavras de Antoine de Compagnon (1996, p. 22):

A citação é um lugar de acomodação previamente situado no texto. Ela integra em um conjunto ou em uma rede de textos, em uma tipologia das competências requeridas para a leitura; ela é re-conhecida e não com-preendida, ou reco-nhecida antes de ser compreendida. (...) Ela marca um encontro, convida para a leitura, solicita, provoca como uma piscadela: é sempre a perspectiva do olho que se acomoda...

Para esse teórico a citação exige o conhecimento prévio de outros textos, isto é, insere o texto em uma tradição. Escreveu T. S. Eliot, em seu famoso ensaio intitulado *Tradição e talento individual*, que é impossível haver poesia, literatura ou qualquer arte sem a tradição, porque:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação... (ELIOT, 1989, p.39)

Compagnon afirma em seu ensaio que a leitura e a escrita são uma só coisa, por isso é impossível desvincular uma da outra. Assim, podemos dizer que a obra de um poeta é também o conjunto de suas leituras, por isso mesmo quando não cita as suas influências elas ainda aparecem, emaranhadas na sua escrita.

A citação é o reconhecimento de uma tradição, poderíamos dizer também que é a quitação de uma dívida. Ela implica num movimento para fora, isto é, para o texto anterior, como resultado de uma leitura e de um recorte. Por se tratar de uma marca de leitura ela relaciona-se à figura autoral que perfaz a sua escolha. É o autor que insere a citação, por isso a semelhança do seu uso com o das notas de rodapé está na revelação da figura autoral.

Contudo, segundo Compagnon a citação “não tem sentido fora da força que a move, que se apodera dela, a explora e a incorpora.” (1996, p. 47). Assim, não é necessário buscar a

⁴ Foi consultado o *Dicionário de Termo Literários* da Universidade Nova de Lisboa.

obra integral cujo trecho foi citado, por exemplo, para compreender a significação da citação, já que seu sentido pode mudar dependendo do texto no qual é utilizada. Nesse sentido a citação é vista pelo teórico como parte integrante do próprio texto, ainda que de maneira flutuante. Entenda-se essa flutuabilidade como a capacidade de se empregar essa citação em outros textos.

ANÁLISE

1. Notas de rodapé

a) Notas de “intromissão” autoral

Analisemos o primeiro tipo de notas de rodapé, as notas de “intromissão” autoral, por meio de um poema extraído do *Livro sobre nada*, página 74:

As lições de R.Q

Aprendi com Rômulo Quiroga (um [pintor boliviano):

A expressão reta não sonha.

Não use o traço acostumado.

A força de um artista vem das suas [derrotas.

Só a alma atormentada pode trazer para [a voz um formato de pássaro.

Arte na tem pensa:

O olho vê, a lembrança reve, e a [imaginação transvê.

É preciso transver o mundo.

Isto seja:

Deus deu a forma. Os artistas [desformam.

É preciso desformar o mundo:

Tirar da natureza as naturalidades.

Fazer cavalo verde, por exemplo.

Fazer noiva camponesa voar — como [em Chagall.

Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por

aí a desformar.

Até já inventei mulher de 7 peitos para [fazer vaginação

comigo.

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

Como podemos observar o trata-se de um poema metalingüístico. Já o título do poema é sugestivo de um aprendizado, as “lições” vêm de um artista, mas não de um poeta e sim de um pintor, “Rômulo Quiroga”, como o eu-lírico deixa claro no primeiro verso.

O poema retoma uma discussão constante na lírica de Barros, qual seja a de que o artista precisa abandonar a produção estereotipada e o lugar comum, deve buscar o sonho, a imaginação, a fantasia (“A expressão reta não sonha”). A utilização do imperativo deixa claro a intenção didática do poema (“**Não use** o traço acostumado”). Assim, o eu-lírico, que aprendeu com o pintor, trata de retransmitir os conhecimentos adquiridos por meio da metapoesia. É interessante notar o intertexto religioso ligado ao provérbio popular “Deus escreve reto por linhas tortas”. O artista, ao buscar a expressão “torta”, o “traço não acostumado”, se aproxima de Deus, no ato criador.

Os versos quatro e cinco são ainda afirmações prescritivas de como deve comportar-se o artista. É interessante a utilização do vocábulo “artista” que amplia a questão a todos os campos artísticos, não se limitando apenas à poesia.

O verso quatro afirma a humildade que deve ter o artista em buscar na derrota a força para continuar. Além disso, as “derrotas”, numa nítida inversão de valores, podem ser interpretadas como uma opção de artista em tornar-se um ser derrotado, promovendo, como é freqüente na poesia de Barros, a glorificação da derrota.

No verso cinco aparece a palavra “voz”, que identifica pela primeira vez que aqui se trata da lírica, identificada com o canto do pássaro. O vocábulo “atormentada” sugere novamente a inversão de valores, segundo a qual o sofrimento cria o verdadeiro artista.

O poema nos oferece outros posicionamentos marcantes da obra poética de Barros, relacionados a sua proposta de subversão da poesia tradicional, como por exemplo o expresso no sétimo verso (“Arte não tem pensa:”). É interessante notar que o verso termina em dois pontos, o que indica uma explicação que virá logo seguida. A partir do verso oito o poeta oferece essa explicação.

A função do artista é observar (“O olho **vê**...), rememorar (“...a lembrança **revê**...”) e, o mais importante, imaginar (“...a imaginação **transvê**.”). Podemos perceber que os verbos seguem uma gradação, partindo de “**vê**” (presente); “**revê**”, associado ao passado por dois aspectos, primeiro porque associado à lembrança, depois por ser formado por prefixação; e, o resultado da gradação, o verbo “**transvê**”, que adquire uma conotação de “ir além” devido ao prefixo “trans”, utilizado na formação de vocábulos como “transalpino”, “transatlântico”, “transpor”, etc, está também associado à “imaginação”. No verso nove o eu lírico ratifica: “é preciso transver o mundo”.

A partir do verso dez o eu lírico procede a mais explicação, dessa vez do seguimento anterior (expresso nos versos oito e nove). Novamente aparece o imperativo, no verbo “**seja**”. Agora a reflexão atinge o aspecto formal. O artista é visto não em oposição à criação divina, mas novamente é aproximado da divindade pelo poder de criar. “Deus deu a forma”, isto é, a base para o trabalho do artista, que tem a função de “desformar”. Ao reorientar o poema na direção da forma o poeta reaproxima-se da pintura, o que fica evidente nos versos 14 e 15.

Merecem destaque, ao longo do poema, os neologismos “transver” e “desformar”. O neologismo na sua essência é uma negação de aceitação da língua em seu estado “acostumado”, isto é, uma negação das limitações impostas pela língua. O neologismo revela uma intenção de transgressão do uso rotineiro da linguagem.

Os versos 16 e 17, por estarem graficamente dispostos em separado do restante do poema, representam o resultado. O vocábulo “agora” indica momento posterior ao aprendizado proposto no início do poema. Na última estrofe merece destaque a palavra “inventei”, reafirmando o caráter imaginativo da poesia.

Desdobramentos do poema

Se o corpo do poema não deixa claro de quem é a voz imperativa a ditar uma poética, a nota de rodapé reinsere a figura autoral plena de seus poderes. O próprio ato de instituição da nota de rodapé revela a presença e decisão de um suposto autor. Daí o paradoxo que resulta na reflexão sobre a autoria.

A voz que afirma “...eu tinha visto...” na nota, não a devemos identificar com o autor Barros, devemos atribuí-la à função-autor que se intromete no “jogo” poético, participando assim como mais um elemento formal na constituição do poema. A escritura, como afirmou Barthes implica na “destruição de toda voz” (1988 , p.65).

Interessante o fato de que a nota parece vir do próprio poeta. Ao introduzir elementos como “Picasso e Klee”, pintores da predileção do poeta e “Corumbá”, cidade onde reside, poderíamos entender que aqui quem fala é o próprio autor, intrometendo-se no interior do poema por meio da nota, contudo uma avaliação mais cuidadosa nos possibilita perceber que o poeta joga com a questão da autoria e do sujeito lírico, levando a uma confusão intencionalmente preparada: “O que sustenta a encantação de um verso (além do / ritmo) é o ilogismo.” (BARROS, 2004, p.65).

A nota ao introduzir termos como “rompeu” e “quebrou”, retoma a preocupação subversiva da voz lírica. A nota relaciona as inovações introduzidas por Picasso na Pintura ao fazer poético. Novamente é realizado um intertexto com a pintura. O pintor cubista Picasso é visto como o ideal artístico, devido ao seu pensamento de Vanguarda, devido às suas “formas incorporantes”, ao rompimento “com as formas naturais”, com os “efeitos de luz natural” e “com os conceitos de espaço e perspectiva”.

No final da nota o autor retoma a figura de Rômulo Quiroga, de quem o traço (lembrando a figura divina) é associado aos “milagres de Klee”. Novamente fica evidente que a arte é percebida como algo semelhante ao ato divino da criação de todas as coisas. O artista, assim como Deus, realiza milagres por meio da arte.

b) Notas “inclusivas” ou “de inclusão”

Vamos analisar agora outro tipo de notas de rodapé, as que chamamos “inclusivas” por incluírem outro poema ou poemas dentro do poema inicial. O poema a seguir foi extraído do livro *Gramática expositiva do chão*, p.43:

V. A Máquina: a Máquina segundo H.V., o jornalista

A Máquina mói carne

excogita

atrai braços para a lavoura

não faz atrás de casa

usa artefatos de couro

cria pessoas à sua imagem e semelhança

e aceita encomendas de fora

A Máquina

funciona como fole de vai-e-vem

incrementa a produção do vômito [espacial

e da farinha de mandioca

influi na Bolsa

faz encostamento de espáduas

e menstrua nos pardais

A Máquina

trabalha com secos e molhados

é ninfômana

agarra seus homens

vai a chás de caridade

ajuda os mais fracos a passarem fome

e dá às crianças o direito inalienável ao

sofrimento na forma e de acordo com

a lei e as possibilidades de cada uma

A Máquina engravida pelo vento

fornece implementos agrícolas

condecora

é guiada por pessoas de honorabilidade [consagrada, que não defecam

[na roupa!

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

A Máquina tritura anêmonas
não é fonte de pássaros¹
etc.
etc.

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

O poema é uma declaração, de “H.V., o jornalista”, a respeito de uma “Máquina”. O fato de a palavra estar grafada com letra maiúscula no início afasta do sentido usual (aparelho mecânico) em direção ao sentido metafórico (Máquina em essência, poder mecânico destrutivo, força brutal, etc).

Já no primeiro verso aparece a imagem da morte subjacente ao ato de moer a carne. Podemos perceber que à Máquina são atribuídas atitudes humanas. O verbo “excogitar” significa cogitar profundamente, pensar, meditar, etc. O fato desse verbo estar separado, entre o primeiro e o segundo verso, possibilita destaque maior ao fato de que a “Máquina” age sempre racionalmente.

Na primeira estrofe observamos os verbos “moer”, “excogitar”, “atrair”, “fazer”, “usar”, “criar”, “aceitar”, que demonstram o aspecto prático do poema, isto é, a descrição de uma atitude ativa da Máquina. Os verbos aparecem ao longo de todo o poema, num total de 23.

O verso cinco aproxima a “Máquina” à figura de Deus, contudo tal se dá para estabelecer uma oposição. A “Máquina” cria pessoas más e insensíveis, à sua imagem e semelhança. Ela desvirtua a criação divina.

Como podemos perceber ao longo de todo o poema, a “Máquina” representa algo sinistro. Poderíamos interpretá-la como sendo a indústria (“atrai braços para a lavoura”; “e aceita encomendas de fora”) ou o sistema capitalista (“incrementa a produção do vômito espacial”;

influi na Bolsa”). De fato, suas ações são associadas às que comumente se vê na atual sociedade consumista (“usa artefatos de couro”).

Suas ações são também associadas à figura feminina (“e menstrua nos pardais”; “é ninfômana” e “agarra seus homens”) e à insensatez das formalidades que envolvem essa figura na superficialidade do cotidiano burguês (“vai a chás de caridade”; “ajuda os mais fracos a passarem fome”; “e dá às crianças o direito inalienável ao / sofrimento na forma e de acordo com / a lei e as possibilidades de cada uma”).

A partir do verso 24 a voz lírica se ri do patético que a “Máquina” representa (“é guiada por pessoas de honorabilidade consagrada, que não defecam na roupa!”; “dorme de touca”; “dá tiros pelo espelho”; “e tira coelhos do chapéu”). E, ao final do poema, aparece novamente a figura dos “pássaros”, que representam na poesia de Barros a criação divina, a natureza, a beleza do canto. Novamente opõe a Deus a figura da “Máquina” que “tritura anêmonas”.

A nota de rodapé insere um outro poema, que continua o inicial, é um desdobramento. A nota de inclusão também manifesta a função-autor, aquela que introduz um poema no outro.

Na nota o procedimento é semelhante ao do poema, por meio de verbos (“atolar”, “botar”, “atravessar”, “cortar”, “inocular”, etc) o eu-lírico traça um conjunto de práticas. Contudo, o advérbio de negação “não” do primeiro verso cria uma ambigüidade. A nota parte do verso “não é fonte de pássaros”, ou seja, a “Máquina” não produz canto, não produz poesia. Assim, podemos intuir que a partícula “não” fica implícita no início de cada um dos versos da nota, instaurando um processo de apontamentos de uma “não-prática” da máquina.

As muitas imagens que aparecem nessa nota são típicas da poesia de Barros. Vamos analisar algumas delas. Um exemplo interessante é a do primeiro verso, “...dar banho em minhoca”, normalmente associada ao ato da pescaria. “Bota azeitona na empada dos outros...” parece uma atitude tipicamente infantil, de diversão.

Se por um lado essas imagens podem ser interpretadas como práticas construtivas. Por outro lado há um problema em relação a alguns versos, como por exemplo “corta de machado” e “inocula o vírus do mal”. Seria benigno “não... inocular o vírus do mal”. Então, não podemos afirmar com certeza se a partícula “não” está implícita em todos os versos, aí reside a ambigüidade.

O objetivo da inserção dessa nota, como pudemos observar, parece ser o desdobramento da discussão iniciada no poema inicial. E a nota termina com reticência indicando que a prática e a não-prática da “Máquina” continuarão indefinidamente.

O poema a seguir não tem título, pode ser encontrado no livro *Gramática Expositiva do chão*, na página 35. Vejamos:

O chão reproduz
do mar
o chão reproduz para o mar
o chão reproduz
com o mar

O chão pare a árvore
pare o passarinho
pare a
rã – o chão
pare com a rã
o chão pare de rãs
e de passarinhos
o chão pare
do mar

O chão viça o homem
no olho
do pássaro, viça
nas pernas
do lagarto¹
e na pedra

Na pedra
o homem empeça
de colear
Colear
advém de lagarto
e não incorre em pássaro

Colear induz
para rã
e caracol²

Colear
sofre de borboleta
e prospera
para árvore
Colear
prospera
para o homem
O homem se arrasta
de árvore
escorre de caracol
nos vergéis
do poema

O homem se arrasta
de ostra
nas paredes
do mar

O homem³
é recolhido como destroços
de ostras, traços de pássaros
surdos, comidos de mar

O homem
se incrusta de árvore
na pedra
do mar.

(1) O LAGARTO – **1** O lagarto / **2** pode ser encontrado em lugares alagadiços / **3** nas chapadas ressecas / **4** nas sociedades por comandita / **5** nos sambaquis: ao lado das praias sem dono explorando / **6** conchas mortas; / **7** nas passeatas a favor da família e da pátria / **8** e / **9** segundo narra a história / **10** um desses bichos foi apalpado pelo servo Jô / **11** sobre montão de pedras / **12** quando este raspava com um caco de telha / **13** a podridão que Deus lhe dera. / **14** O lagarto / **15** é muito encontrado também / **16** nas regiões decadentes / **17** arrastando-se por sobre paredes do mar como a ostra / **18** e sua fruta

orvalhada. / **19** Parece que a lagarta grávida se investe nas funções de uma pedra seca / **20** passando setembro / **21** e / **22** sentindo precisão de escuros para seu desmusgo / **23** se encosta em uma lapa úmida / **24** e ali desova / **25** — ninguém sabe. / **26** Pode o lagarto ainda / **27** ser visto pegando sol / **28** nas praias / **29** com seus olhinhos fixos / **30** mastigando flor...

(2) O CARACOL – **1** Que é um caracol? Um caracol é: / **2** a gente esmar / **3** com os bolsos cheios de barbante, correntes de latão / **4** maçanetas, gramofones / **5** etc. / **6** Um caracol é a gente ser: / **7** por intermédio de amar o escorregadio / **8** e dormir nas pedras. / **9** É: / **10** a gente conhecer o chão por intermédio de ter visto uma lesma / **11** na parede / **12** e acompanhá-la um dia inteiro arrastando / **13** na pedra / **14** seu rabinho úmido / **15** e / **16** mijado. Outra de caracol: / **17** é, dentro de casa, consumir livros cadernos e / **18** ficar parado diante de uma coisa / **19** até sê-la. / **20** Servia: / **21** um homem depois de atravessado por ventos e rios turvos / **22** pousar na areia para chorar seu vazio. / **23** Será ainda: / **24** compreender o andar liso das minhocas debaixo da terra / **25** e escutar como os grilos / **26** pelas pernas. / **27** Pessoas que conhecem o chão com a boca como processo de se procurarem / **28** essas movem-se de caracóis! / **29** Enfim, o caracol: / **30** tem mãe de água / **31** avô de fogo / **32** e o passarinho nele sujará. / **33** Arrastará uma fera para o seu quarto / **34** usará chapéus de salto alto / **35** e há de ser esterco às suas próprias custas!

(3) O NOSSO HOMEM – ... Como Akaki Akakievitch, que amava só o seu capote, / ele bate continência para pedra! / Ele conhece o canto do mar grosso de pássaros, / a febre / que arde na boca da ostra / e a marca do lagarto na areia. / Esse homem / é matéria de caramujo.

De início, à primeira vista, percebemos a desproporção evidente entre o poema e suas notas, as notas constituem parte maior e graficamente mais aparente na folha do livro. Podemos interpretar essa opção da função-autor como uma atitude de favorecimento das notas em detrimento do poema original.

As três primeiras estrofes do poema são dedicadas ao “chão”. Na primeira delas, o “chão” é visto como um ser em relação de igualdade com o mar. Para essa interpretação é importante notarmos o primeiro verbo (“reproduz”), que associa um comportamento animal, de reprodução, ao chão, que passa a ser animado. De fato o mar, por seu movimento constante de ondas, muitas vezes é também retratado na poesia como um ser animado. Nessa estrofe “o chão reproduz do mar”, isto é, o mar fecunda o chão. Depois, “o chão reproduz para o mar”, que poderia ser interpretado de duas maneiras: a) o chão reproduz para o mar, que não pode reproduzir-se ou expandir-se além de suas fronteiras; b) o chão reproduz e suas crias vão em direção ao mar, ou seja, “para o mar”.

Na segunda estrofe o chão começa a produzir outros seres (“...pare a árvore”; “pare o passarinho”; etc) ou com eles estabelecer relações reprodutivas (“...pare com a rã”; etc). Nessa estrofe é interessante observar a utilização da preposição “de” ou sua contração com o artigo “do” (de + o), para marcar a origem da concepção, a partir dos animais e do mar. O chão é visto no poema como um ser em constante reprodução e criação de novos seres.

Na terceira estrofe entra um novo elemento, o homem. O verbo “viçar” (que tem o sentido de vicejar, desenvolver-se, alastrar-se, etc), coloca o homem, por meio do chão, em relação direta com os outros seres do ambiente (“pássaros”, “lagarto”, “pedra”). Aqui aparece a primeira nota de rodapé, referente ao lagarto.

O lagarto

A nota nº 1, como dissemos, é um outro poema. A numeração no início dos versos não existe na nota original, contudo optamos por numerar os versos para facilitar o seu estudo e localização dos apontamentos da análise.

O texto dessa nota dedica-se a esclarecimentos a respeito da figura do lagarto. A nota, quase toda ela, é dedicada a apontar os locais onde pode ser encontrado o animal. São lugares marcados pela umidade, como as praias (quinto verso); monturos, isto é, lugares com presença de dejetos e podridão, como o “sambaqui” (quinto verso) e as “regiões decadentes” (verso 16); ou lugares de muita sequidão, como as “chapadas ressecas” (terceiro verso). O verso 19 retoma a questão da reprodução abordando a gravidez da lagarta. Nesse verso podemos observar também a contaminação⁵ da lagarta, isto é, a investidura em função de pedra. Na poesia de Barros é freqüente esse contágio, quando um ser entra em contato com outro realiza-se uma osmose, suas características são compartilhadas.

Continuando na análise do poema, na terceira estrofe o elemento “pedra”, que havia sido inserido na estrofe anterior, ganha destaque. O homem assume características do lagarto, como o “colear”, isto é, o arrastar do colo sobre a pedra. Essa prática o aproxima também da rã e do caracol (“Colear **induz** / para rã / e caracol”). Aqui aparece a segunda nota, a respeito do “caracol”.

⁵ Entenda-se por contaminação o ato de corrupção ou contágio pelo contato.

O caracol

A nota se dedica à definição do que seria o caracol. No início, a voz lírica define o caracol por uma prática, a de “esmar”. Essa palavra é um neologismo formado a partir de “esmo”. Aparece no sentido de vagar à toa, ao acaso. Do sexto ao oitavo verso relaciona o caracol à convivência com a pedra, como o “homem” na terceira estrofe. A repetição de “a gente” (versos 2, 6 e 10) confirma a pretensão do autor: aproximar o homem do caracol por meio das práticas comuns. Assim, o caracol, antes visto como ser inútil e sem importância, assume papel de exemplo a ser seguido. No verso 10 aparece o verbo “conhecer”, que define um conhecimento adquirido a partir da convivência com a lesma (“a gente **conhecer** o chão por intermédio de ter visto uma **lesma**”), animal semelhante ao caracol. O verso 13 aproxima caracol e lesma ao localizar os dois animais “na pedra”.

Do verso 17 ao 19 temos uma novidade. O eu lírico aproxima a escritura poética da prática do caracol (“é, dentro de casa, consumir livros cadernos e / ficar parado diante de uma coisa / até sê-la.”). Em geral, a poética de Barros segue a regra da participação definida por Lévy-Bruhl:

Conhecer é, em geral, objetivar; objetivar é lançar para fora de si, como algo estranho, o que se deve conhecer. Ao contrário, que comunhão íntima asseguram as representações coletivas da mentalidade pré-lógica entre os seres que participam uns dos outros! A essência da participação consiste, precisamente, em apagar toda dualidade; apesar do princípio de contradição, o sujeito é ao mesmo tempo ele próprio e o ser do qual participa...” (Apud CORTÁZAR, 1993, p.90).

É ainda nesse sentido que o crítico afirma que “o poeta e suas imagens constituem e manifestam um único desejo de salto, de irrupção, de ser outra coisa.” (CORTÁZAR, p. 96). Assim, durante a escritura de Barros o eu lírico fragmentado (“a gente”) entra em participação com os seres da poesia, bem como esses seres participam uns dos outros. A participação tende ao caos original, quando todas as coisas eram uma só. Por isso o verso 27 afirma que há “pessoas que conhecem o chão com a boca como processo de se procurarem”, isto é, procuram na

participação de outros seres a sua completude. Desta forma, o eu lírico fragmentado procura a unidade por meio da convivência no chão com os outros seres.

A partir do verso 29 define-se o caracol como um ser formado de três elementos: água (“tem mãe de água”), fogo (“avô de fogo”) e vegetal (“e o passarinho nele sujará”, se pensarmos que os passarinhos defecam nos galhos das árvores). A composição mineral do caracol assegura a sua proveniência do chão. Nos últimos três versos da nota o caracol é aproximado novamente do homem, ou talvez é já o homem-caracol que se apresenta (“usará chapéus de salto alto”).

Voltando ao poema, a quinta estrofe continua a descrição do ato de “colear”, aproximando o homem da árvore, da borboleta e, novamente, do caracol. Merece destaque nessa estrofe o fato de que aqui a voz lírica define onde ocorre essa participação: “nos vergéis / do poema”. Assim, é só por meio da poesia que o eu fragmentado recupera sua unidade, participando de outros seres.

As três estrofes finais são dedicadas ao homem. Elas o definem como um ser já contagiado (“de ostras”; “de pássaros”, “de mar”; “de árvore”). Na sétima estrofe aparece a terceira nota de rodapé.

O nosso homem

O aparecimento de Akaki Akakievitch, personagem do conto *O capote* de Nikolai Gogol, reinsere uma discussão presente ao longo de toda a lírica de Barros. Em analogia ao personagem de Gogol, o homem ideal na escritura de Barros é aquele que “bate continência para pedra!” (segundo verso), isto é, os homens que valoriza são aqueles que foram descartados pela sociedade, o refúgio humano. Esses homens são matéria de caramujo porque vivem como o caracol, jogados no chão, desprezados e marginalizados. Podemos perceber que o poema e suas notas perfazem uma metamorfose que começa com o mar e o chão, até atingir o homem, que se transforma em um novo ser a partir do contato com a natureza. Nesse aspecto temático encontramos um engajamento social da poesia de Barros.

As notas de rodapé, também nesse poema, funcionam como interferência da função-autor porque a própria colocação de notas revela a presença da figura autoral. Dessa forma lança

uma reflexão sobre a própria função da nota de rodapé, que, no caso do poema acima, é utilizada para desdobrar o poema, ampliando suas possibilidades poéticas.

c) Notas “informativas”

Como foi dito, as notas “informativas” têm como função esclarecer certos aspectos do poema. Por meio delas a função-autor insere informações “úteis” à compreensão plena do texto, fontes, influências etc. Como exemplo selecionamos o poema a seguir, do livro *Retrato do artista quando coisa*, p. 53.

16

Agora só espero a despalavra: 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.¹
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.

Nota 1: Estão resgistrados 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.

Mais uma vez trata-se de um metapoema. Já no primeiro verso o eu lírico anuncia que espera a “despalavra”, ou seja, a palavra com seu sentido alterado para utilização poética. No

verso aparece a palavra “nascida” indicando uma relação de reprodução, na qual o homem (poeta) busca a palavra ideal para a poesia no canto dos pássaros. O verbo “nascer” indica origem, assim o ideal poético, o canto, só se origina pela desvirtuação da palavra.

A palavra que o eu lírico procura não tem registro (“ágrafa”) e não pode ser pronunciada ou escrita por ser incomum, original. Ela é associada ao “som gotejante” da viola, tem um “aroma cego” (aqui podemos perceber a sinestesia, influência de Rimbaud), e mostra a “cintilância dos escuros”.

Essa busca da palavra primitiva, “o antesmente verbal”, é um processo de procura também da novidade em meio ao desgaste. A palavra poética é essa palavra elevada ao grau máximo de significação, essa palavra-potência.

A nota de rodapé, inserida como explicação das “violas de cocho”, traz uma informação acessória, a fonte supostamente pesquisada pela função-autor, “anotações antropológicas do mestre Roquete-Pinto”.

A nota novamente implica na reafirmação do domínio da figura autoral, já que se refere a outro texto, exterior ao poema. Poderíamos dizer que aqui há uma ficcionalização da leitura e uma criação de precursores⁶, porque a suposta fonte consultada pode nem existir de fato. Assim, o próprio ato da referência torna-se algo ficcional.

2. Citações (epígrafes)

A epígrafe poderia ser comparada ao mote ou motivo. Ela muitas vezes é o ponto de partida para a construção do poema, servindo como inspiração. De qualquer forma, como afirma Compagnon, ela é o índice de uma leitura, um recorte. Na seleção de um trecho de livro atuam nossos gostos e preferências, o prazer que sentimos ao ler o texto alheio:

Quão singular o ascendente súbito da frase que nos choca numa volta de leitura; já não é então o peso de uma experiência coletiva que nos faz ceder (como é o caso dos provérbios), é, dentro da nossa mais íntima preferência, a intervenção docemente persuasiva de uma outra personalidade, despertando fraternização”. (1996, p. 24)

⁶ A esse respeito o importante ensaio de Jorge Luis Borges, “Kafka e seus precursores”.

A utilização da epígrafe implica numa aproximação entre o meu texto e um ideal de texto, o do outro. É com orgulho que nos aproximamos do autor estimado. Ao elevar o autor que cito na epígrafe me comparo a ele e busco atingir o seu patamar.

Na poesia de Barros encontramos alguns poemas que têm epígrafes de variadas procedências. A epígrafe também é reveladora da função-autor.

Observemos um exemplo. Trata-se de uma parte do livro *Concerto a céu aberto para solos de ave*:

CADERNO DE
APONTAMENTOS

*Devo falar agora de mim,
isso seria um passo
na direção do silêncio...
SAMUEL BECKETT
in O inominável*

I.

Deixei uma ave me amanhecer.

(...)

XV.

Dentro do abandono de minha boca tem uma
luxúria.

(...)

XXXII.

Há nos poetas uma aura de ralo?

(...)

XXXIV. (lembança)

Em 1912,

Entrei para uma seita desativada cujos membros
um pouco dementados

Se ocupavam de ouvir a ressonância deles
mesmos nas palavras

(igual que os louquinhos quando ouvem paredes)

Comecei a saber menos sobre meus desencontros.
Uma porção de lodo forçou para baixo a minha
voz.
Aprendi que no escuro eu enxergo melhor.
Orvalho benzeu meu olho.

*P.S.: Esse é um trecho da autobiografia
religiosa que estou escrevendo para enfeitar a noite do meu bem.*

Como podemos observar no título, trata-se de um “caderno de apontamentos”, por isso, devido à sua grande extensão, optamos pela seleção de alguns desses apontamentos, os quais favorecem a nossa discussão, são eles I., XV., XXXII e XXXIV.

Devemos discutir em primeiro lugar a epígrafe, já que ela inicia o poema.

O ato de falar de si como um caminho em direção ao silêncio remete à antiquíssima discussão relacionada ao fato de que as palavras não expressam totalmente os pensamentos humanos, ou sentimentos e emoções. Falar de si seria um passo em direção ao silêncio porque na poesia de Barros o silêncio representa a origem, o caos original. Neste caos, as palavras estariam livres do desgaste que sofrem no cotidiano. Na verdade, poderíamos falar não em palavras, mas em sons, livres e puros. Falar de si, na poética de Barros é o ato de procurar o silêncio das palavras, o som puro e intocado. Assim, a busca da identidade não existe fora da lírica, é por meio dela que o eu forma sua identidade.

Essa busca da identidade no canto é evidente no primeiro apontamento (“deixei uma ave me amanhecer”). “Amanhecer” está relacionado à aurora, que é o princípio, a origem. A ave ao amanhecer o eu lírico o inicia no rito da poesia. Dessa forma, começa a se formar a identidade do eu por meio de um ritual de passagem.

No apontamento XV aparece a palavra “abandono”. Na lírica barreana o lugar abandonado é, por excelência, o local onde acontecem as transmutações que integram o eu lírico ao ambiente da poesia. Aqui, o local de abandono é a “boca”, que “tem uma luxúria”. A “boca” é de onde provém a voz que canta, de onde se origina a poesia, por isso a “luxúria” é a participação entre os seres que acontece no interior do poema. Podemos observar que os apontamentos apresentam um ser, o poeta, que não existe fora do seu canto, que se constitui por meio dele.

O apontamento XXXII é uma indagação: “Há nos poetas uma aura de ralo?”. Aqui aparece pela primeira vez, de maneira explícita, a figura do poeta. Essa “aura de ralo” seria a

atração pelas coisas rasteiras muito comum na poesia de Barros. Aos poucos a identidade do eu lírico / poeta vai se definindo, como podemos observar pelos apontamentos.

O último apontamento escolhido (XXXIV.) é muito interessante. A palavra “seita” indica o caráter quase religioso da escrita poética, que é associada ao “...ouvir a ressonância deles mesmos nas palavras”, ou seja, encontrar a identidade nas palavras.

Conforme podemos perceber pela análise dos apontamentos o silêncio é associado ao som puro. Encontrar o silêncio é buscar a poesia (na qual as palavras reassumem as suas origens), buscar a poesia é constituir-se como sujeito, é formar a identidade.

RESULTADOS E CONCLUSÃO

Como diz Barthes, “não se pode destruir um código, pode-se apenas ‘jogar’ com ele” (BARTHES, 1988, p.77). O jogo com a forma, por meio das notas, realizado na escritura poética de Barros permite a subversão da prática poética tradicional, possibilitando a problematização da questão da autoria e do sujeito lírico.

Por meio de uma escritura que insinua uma “intromissão” o poeta chama a atenção do leitor para o fato de que o autor Barros, naquele contexto está morto, só existe no processo da escritura uma função-autor. Essa função-autor confunde-se com a voz lírica, é um ser que se reafirma no poema por meio das notas, citações e epígrafes. Mesmo as notas “inclusivas”, que inserem novos poemas dentro do poema inicial, não estão livres do domínio autoral, porque a própria existência da nota revela a função-autor.

Assim, ao longo de toda a sua obra poética, Barros realiza uma reflexão por meio dos temas poéticos, das escolhas formais, da fragmentação do sujeito e da própria figura autoral. Essa reflexão suscita várias questões. Quais vozes estão presentes no poema? Qual a importância da figura autoral nesse processo?

Vimos que é impossível, às vezes, devido à malha de vozes, determinar quando onde termina o eu lírico e começa a função-autor. Por isso, ambos sofrem a crise, ambos se fragmentam. Temos o poema, uma colcha de retalhos, onde se destacam, além das duas figuras citadas, também os outros vários seres ou vozes que habitam a poesia de Barros.

Em nossas análises, chegamos à conclusão de que os três tipos de notas revelam a interferência da figura autoral, todavia em diferentes graus. As notas de “intromissão” são as em

que se evidencia uma maior interferência porque a função-autor se insinua mais claramente, regula a significação, impõe seus posicionamentos. As notas “inclusivas”, ou “de inclusão”, são as de menor interferência, porque implicam apenas na inserção de outros poemas, assim, parece permanecer a voz do eu lírico, ainda que a função-autor atue no aspecto formal do poema. As notas “informativas” acrescentam informações “úteis”, em alguns casos, à compreensão plena do poema, podemos dizer que o seu grau de interferência é mediano, já que podem constituir, em alguns casos, informações de procedência cuja confirmação não é possível, ou seja, constituir-se numa ficcionalização da fonte citada, etc. Por último, como pudemos perceber pelo exemplo, as epígrafes constituem, na maioria das vezes em que ocorrem, um ponto de partida cujos desdobramentos serão o próprio poema e também apontam para a figura autoral.

Dessa forma concluímos nossa modesta pesquisa, sabendo que a reflexão não foi esgotada por este exíguo estudo e que as possibilidades são ainda numerosas. O poeta Manoel de Barros continua criando e sua poética continua como um desafio para aqueles que não têm medo de mergulhar nos encantamentos/desdobramentos sem fim de sua escritura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, P. *(Des)criador de palavras*. Disponível em:

<http://www.casadasmusas.org.br/entrevista_manodelbarros.htm>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2009.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARROS, A. L. *Manoel de Barros: O tema da minha poesia sou eu mesmo*. Disponível em:

<<http://www.secrel.com.br/jpoesia/barros04.html>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2009.

BARROS, M. de. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Gramática expositiva do chão*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

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

_____. *Poemas concebidos sem pecado*. Rio de Janeiro, 1999

_____. *Retrato do artista enquanto coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

- BARTHES, R. *O rumor da língua*. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CAMARGO, G. de F. O. *A Poética do Fragmentário: Uma leitura da poesia de Manoel de Barros*. Rio de Janeiro. Dissertação (Doutorado em Ciência da Literatura). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.
- CASTELLO, J. *Manoel de Barros busca o sentido da vida*. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/castel09.html>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2009.
- CEIA, C. *Epígrafe*. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/epigrafe.htm>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2009.
- COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996, 176p.
- CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, 256p.
- FOUCAULT, M. *O que é um autor?*. Tradução António Fernando Cascais. Lisboa: Vega, 2006.
- GÓGOL, N. V. *O capote e outras novelas*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1990. vol. 1.
- HANSEN, J. A. Autor. In: JOBIM, J. L. (Org.). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1992, p. 11-43.
- LINHARES, A. R. F. *Memórias inventadas: figurações do sujeito na escrita autobiográfica de Manoel de Barros*. Rio Grande. Dissertação (Mestrado em História da Literatura). Universidade Federal do Rio Grande, 2006.
- MENDES, M. T. R.; CRUZ, A. da C.; CURTY, M. G. *Citações: quando, onde e como usar (NBR 10520/2002)*. Niterói: Intertexto, 2002. 63p.
- WALDMAN, B. A poesia ao rês do chão. In: BARROS, M. de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- WIMSATT, W. K.; BEARDSLEY, M.C. “A Falácia Intencional”. In: LIMA, L. da C. *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1975, p. 282-292.