

## Manoel de Barros entre tradição e renovação

### Manoel de Barros between tradition and renewal

Kelcilene Grácia-Rodrigues\*

Paulo Eduardo Benites de Moraes\*\*

---

**RESUMO:** A poética de Manoel de Barros é marcada por um experimentalismo que enaltece a sinfonia de vozes com as quais o poeta dialoga. Nesse sentido, a obra de Manoel de Barros apresenta elementos que apontam para uma poética articuladora de um projeto estético subjacente à sua obra e encaminha-se no sentido da consolidação de uma *ars poetica* própria que norteia os valores estéticos e éticos do poeta. Logo, o problema do presente trabalho busca saber como Manoel de Barros introduz, na tessitura de sua poesia, reflexões espaciotemporais que perpassam a história circunstancial e a história literária. Marcado pelas tensões de uma consciência crítica, procuramos evidenciar como o poeta estabelece relação com a tradição e a contemporaneidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia brasileira contemporânea. Projeto estético. Tradição. Renovação. Antropofagia.

---

**ABSTRACT:** The poetics of Manoel de Barros is marked by experimentalism that extols the Symphony of voices with which the poet can dialogue. In this sense, the work of Manoel de Barros presents elements that point to an aesthetic project underlying his work and is going towards the consolidation of an *ars poetica* own that guides the ethical and aesthetic values of the poet. Soon, the problem of this work search know as Manoel de Barros introduces, in his poetry, reflections about space and time in a circumstantial history and in a literary history. Marked by the tensions of a critical conscience, we highlight how the poet establishes relationship with tradition and contemporaneity.

**KEYWORDS:** Contemporary Brazilian poetry. Aesthetic project. Tradition. Renewal. Anthropophagy.

---

### 1. Notas introdutórias

A obra de estreia de Manoel de Barros, **Poemas concebidos sem pecados**, de 1937, já lança mão de uma característica marcante de toda produção literária do poeta: o “*criançamento da palavra*” (BARROS, 1996, p. 47, grifos nosso). Para Barros, a poesia deve buscar a palavra despida de todas as impurezas do tempo, reencontrada na sua origem primordial, “para atingir sua expressão fontana” (BARROS, 2000, p. 29). É nesse sentido que nos apropriamos do termo “criançamento”, utilizado pelo escritor.

---

\* Doutora em Estudos Literários e docente da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Três Lagoas (UFMS/CPTL).

\*\* Doutorando em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Três Lagoas (UFMS/CPTL).

Trata-se, em Barros, de um projeto que busca a fonte da poesia. Segundo Grácia-Rodrigues,

[...] a expressão de Barros “Fontana”, constitui um arcaísmo, com o significado hodierno de fonte, origem, causa, princípio [...] A busca primordial da palavra descascada das impurezas que o uso acumula sobre o sentido ancestral, primitivo, que permanece oculto, atavicamente, por sob o palimpsesto de novos significados, é uma busca que restaura o arcaico para ter sentido novo, pois usar o que já está arrumado é impedir que a poesia surja. (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 115-116).

*Criançamento* é, pois, o processo da busca do *Fontana*, com a utilização de diversos procedimentos lexicais, sintáticos e de construção poética. Nosso objetivo, neste trabalho, é descrever a personalíssima *ars poetica* de Manoel de Barros, cujos valores estéticos e éticos produzem a tessitura de poesia imagética, reflexiva, que une o espírito revolucionário da vanguarda a uma sólida base de leitura da poesia ocidental.

Segundo Miguel Sanches Neto, “o estatuto popular deste livro [**Poemas concebidos sem pecado**] pode ser visto na presença do verso prosaico, nas construções coloquiais, no excessivo uso de diálogos e de expressões erráticas, que dão um tom oswaldiano aos poemas” (SANCHES NETO, 1997, p. 9).

Oswald de Andrade é o poeta que dialoga mais de perto com Manoel de Barros na sua obra de estreia. Nota-se essa influência pela incorporação de elementos da linguagem cotidiana, o resgate de ideias da poesia **Pau Brasil**, de 1925, de Oswald de Andrade.

Para corroborar com nossa leitura, lembramos João Cabral ao analisar a relação entre tradições. Cabral nos mostra que

Não existe uma poesia, existem poesias. E o fato de um jovem poeta filiar-se a uma delas, na primeira fase de sua vida criadora, menos que um fato de submissão de um poeta a outro poeta, é o ato de adesão de um poeta a um gênero de poesia, a uma poética, dentre todas a que ele pensou estar mais de acordo com a sua personalidade. (MELO NETO, 1994, p. 746).

Logo, o fato de Manoel de Barros incorporar elementos da poética de Oswald de Andrade na obra **Poemas concebidos sem pecado** (1937), revela a filiação de um iniciante em relação ao seu precursor. Contudo, tomando como base a obra **Compêndio para uso dos pássaros**, de 1961, pretendemos mostrar como esse livro revela o pendor poético de Barros já anunciado pela personagem Cabeludinho, de **Poemas concebidos sem pecado**, sendo o

“primeiro *alter-ego* que surge na obra de Barros” (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 58, grifo do autor), um alter-ego revelador, enunciador da “[...] postura poética que Manoel de Barros defende”. (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 89).

A obra de 1961 constrói-se em complexa rede envolta por procedimentos poéticos que entoam características estéticas e temáticas. Percebemos a formação de um projeto estético marcado por valorizar seres insignificantes, expor um sujeito fragmentário, cindido em meio a uma cultura múltipla, e pelas encenações do tempo e do espaço poéticos do autor nas quais emergem a consciência reflexiva do poeta.

Nesse sentido, o trabalho busca saber como Manoel de Barros introduz, na tessitura de sua poesia, reflexões espaciotemporais que perpassam a história circunstancial e a história literária. De um lado, há a articulação do tempo e do espaço que permite ao poeta olhar o seu tempo por meio de seu objeto de criação, e de outro, como a relação do poeta com a tradição e sua contemporaneidade.

Para fomentar a reflexão em torno das questões propostas para este trabalho, partir-se-á do debate e da releitura que vêm sendo engendrados acerca das teorias do texto poético, bem como autores que se propõem a pensar e refletir sobre a cena contemporânea. A metodologia é construída a partir de exercícios de leitura e interpretação de trechos significativos do *corpus* selecionado, a saber, **Compêndio para uso dos pássaros**. Tal obra compõe o projeto poético de Manoel de Barros, construído por um experimentalismo que enaltece a sinfonia de vozes com as quais o poeta dialoga, bem como nos apresenta o compêndio de encenações poéticas que marcam sua obra, e encaminha-se no sentido da consolidação de uma *ars poetica* própria que norteia os valores estéticos e éticos do poeta.

## 2. Compêndio e sinfonia poética em Manoel de Barros

A obra **Compêndio para uso dos pássaros** foi publicada pela primeira vez em 1961. O livro é composto por duas partes, a saber: “De meninos e de pássaros” e “Experimentado a manhã nos galos”. Manoel de Barros ganhou alguns prêmios com essa obra, tais como: Prêmio Orlando Dantas, em 1960, patrocinado pelo **Diário de Notícias** do Rio de Janeiro, tendo sido a publicação da obra a premiação recebida. Ainda com essa obra, em 1965, o poeta ganhou o

Prêmio Nacional de Poesia, patrocinado pela Fundação Nacional do Distrito Federal. Com a bonificação editou, em 1969, a obra **Gramática expositiva do chão**.<sup>1</sup>

Manoel de Barros, em **Compêndio para uso dos pássaros**, apresenta em seu discurso poético características peculiares que marcam, em uma linha norteadora de sua poética, um estilo próprio. Percebemos nessa obra um aprofundamento estilístico, bem como temático, que haviam sido prenunciados em **Poemas concebidos sem pecado**.

Na obra de 1961, Barros cria uma série de *topoi* poéticos que delineia um percurso literário, como a criação de um espaço poético que apresenta certo telurismo, um Pantanal imaginado, marcado pelas inutilidades que compõem esse espaço adâmico; há um trabalho sonoro com a poesia muito próximo à música, acentuado pelo ritmo advindo do gorjear dos pássaros; há um acirramento da construção de uma poesia lírica, marcada, sobretudo, pela metalinguagem; a exacerbação do ilogismo da fala infantil fugindo do pragmatismo da linguagem convencional.

Um dos *topoi* poéticos que aparece nessa obra de Barros é o espaço, cerne de criação de imagens poéticas por excelência. Criar imagens é um rico exercício encontrado na obra de Manoel de Barros. Para confirmar isso buscamos uma faceta surrealista da poética de Barros. Segundo Maria Adélia Menegazzo (2004), no poema “A Fazenda”, o poeta expõe sua linguagem surrealista, seja de uma forma ao se buscar instalar no texto representações da fala infantil, seja na relação de realidades díspares por meio de palavras desconexas como podemos notar no trecho a seguir:

As plantas  
me ensinavam de chão.  
Fui aprendendo com o corpo.

Hoje sofro de gorjeios  
nos lugares puídos de mim.  
Sofro de árvores. (BARROS, 1961, p. 56).

Observando o poema percebemos uma objetividade bastante forte pelo emprego das palavras plantas, chão, corpo, árvore, isto é, nos remete a um universo real, uma aproximação visível da realidade. No entanto, como bem afirma Menegazzo (2004), a vertente surrealista aparece no poema no momento em que se observa os elementos relacionais (os verbos e seus

---

<sup>1</sup> Essas referências foram retiradas do trabalho de Kelcilene Grácia da Silva. **A poética de Manoel de Barros: um jeito de olhar o mundo**, 1998, p. 41.

complementos), que provocam uma ruptura com a lógica racional instalando uma imagem surrealista, pois ninguém poderia sofrer de “gorjeios” ou de “árvores” como se estes elementos fossem contagiantes; há portanto um extravasamento semântico-visual.

Além destas características levantadas por Menegazzo, o poema constrói uma imagem poética a partir de uma paisagem - o Pantanal - e esta paisagem surge como construção social, simbólica. Manoel de Barros destaca-se nesse sentido por despertar a singularidade dos objetos do mundo que o cerca, por construir representações literárias das paisagens naturais e culturais. O uso das palavras “chão”, “corpo” e “árvore” constrói uma forma poética que se elabora no sentido de construir uma relação com a paisagem. Percebe-se que os vocábulos que o poeta emprega atuam no sentido de corporificar o poema, bem como dar vida à paisagem descrita. De um lado, o Pantanal se faz referencial por meio das palavras que o representam, é uma exploração da paisagem natural. De outro, o poema caminha pela paisagem cultural no sentido de que o espaço descrito poeticamente abriga uma cultura (uma civilização). Há, portanto, a criação de uma imagem altamente poética que surge na constatação dos elementos surreais presentes neste poema, como assegura Menegazzo. O poema descreve uma imagem/paisagem do Pantanal, e ao mesmo tempo recria o mundo do Pantanal por meio da exploração do espaço, levando-o como pretexto poético.

A segunda característica emblemática dessa obra é o ilogismo da fala infantil. Esse discurso segue uma linha proposta por Breton quando este recorre à infância e às bases oníricas: “a ausência de todo rigor conhecido deixa-lhe [ao homem] a perspectiva de vários caminhos percorridos ao mesmo tempo; ele se enraíza nesta ilusão; quer saber apenas da facilidade momentânea, extrema de todas as coisas” (BRETON *apud* TELLES, 1982, p. 174). Em seu “Poeminhas pescados numa fala de João”, podemos notar o fazer poético pautado no imaginário infantil de Manoel de Barros, que não deixa de ser também um *modus operandi* antropofágico:

### I

O menino caiu dentro do rio, tiburim,  
ficou todo molhado de peixe...  
A água dava rasiinha de meu pé. (BARROS, 1961, p. 13).

Neste poema de Manoel de Barros notamos o expediente antropofágico desde o título. “Poeminhas pescados numa fala de João” sugere o trabalho de capturar da fala de outro aquilo que lhe interessa. O eu lírico constrói um “compêndio de poeminhas” a partir dos elementos

que retira da fala de João. “Poeminhas” se explica pela estrutura do poema como um todo, pois está dividido em nove partes, sendo cada uma delas um pequeno poema que atua em complementaridade com os outros.

A personagem João fabula uma história insólita e de aventura. Trata-se de uma história criada pela imaginação infantil, pois ao escolher escrever “poeminhas”, já há a indicação de que se trata essencialmente de uma fala infantil, reforçada pelo diminutivo no título do poema. A história de João é recontada a partir dos trechos que o eu-lírico retira das falas de João, e neste ponto notamos o fazer antropofágico.

No primeiro “poeminha” o uso da onomatopeia “tíbum” representa a fala da criança. Representar os sons em suas brincadeiras é um fato corriqueiro para as crianças, e no caso de João, em meio a sua brincadeira de tomar banho no rio, evidencia um elemento expressivo de uso da língua que se torna matéria de poesia quando o poeta retirar isso da fala de João e transforma em verso.

Este mesmo expediente pode ser notado nos outros dois poeminhas subsequentes:

## II

João foi na casa do peixe  
remou a canoa  
depois, pan, caiu lá embaixo  
Na água. [...]

## III

Nain remou de uma piranha.  
Ele pegou um pau, pum!,  
Na parede do jacaré...  
[...]. (BARROS, 1961, p. 13-14).

A referência das onomatopeias “pan” e “pum” reforça o falar da criança que o eu-lírico recupera no poema de maneira antropofágica. É um processo de perceber o que mais se destaca na fala infantil, retirar isso das crianças e trazer para o poema como elemento de composição de um projeto estético.

Nestes dois trechos percebemos também a recuperação da fala popular pela construção “João foi na casa do peixe”. Gramaticalmente incorreta, pois deveria ser “João foi à casa do peixe”, nesse caso, o poema atua no sentido de desconstruir a normatização da língua, dando crédito ao valor expressivo e de representação que a fala detém. Essa desconstrução da norma padrão ocorre ao longo de todo o poema na fabulação que o eu-lírico reconta a partir das falas

de João. Essas características aparecem no “erro linguístico”, como se vê em “Tinha dois pato grande” (BARROS, 1956, p. 13), “Veio Maria-preta fezê três araçás pra mim” (BARROS, 1956, p. 14) e “Você viu um passarinho abrido naquela casa/ que ele veio comer na minha mão?” (BARROS, 1961, p. 17).

Em todos esses versos podemos notar que o eu-lírico retirou da fala infantil justamente os elementos que vão de encontro com as normas gramaticais. No primeiro caso não respeita a regra de flexão do plural, o próprio numeral “dois” se encarrega de dar ao leitor a noção semântica de que se trata de mais de um pato, sendo desnecessária a flexão do substantivo. O mesmo ocorre com a subversão dos verbos fazer e abrir. A construção do pretérito desses verbos não condiz com o que a norma preconiza: ao dizer “fazê” e “abrido” o poema ganha em expressividade. As construções corretas dos pretéritos destes verbos não alcançam a dimensão semântica e lúdica dos verbos “fazê” e “abrido”, como são usados pelas crianças.

Desta maneira, ao retirar essas construções das falas infantis e torná-las elementos de composição poética, o eu-lírico se mostra um antropófago no sentido de se valer de expedientes da língua viva e que, ao colocá-los no poema, retira as palavras do lugar-comum dando a elas a capacidade de expressar outros significados.

Os novos sentidos que estas palavras podem sugerir, dentre muitos, culminam no último “poeminha”,

## IX

Vento?  
Só subindo no alto da árvore  
que a gente pega ele pelo rabo... (BARROS, 1961, p. 17).

em que a desconstrução promovida pelo erro linguístico das construções anteriores se justifica. Ao longo do poema as palavras que são empregadas de maneira dissonante caminham para abrir espaço à imaginação. O uso de vocábulos na norma padrão da língua não permite ao falante servir-se da potencialidade expressiva da língua, tão pouco valer-se de uma criatividade que permita pegar “o vento pelo rabo”.

Neste sentido, Manoel de Barros ao utilizar o expediente antropofágico num processo que recebe e assimila a fala infantil de João, e a partir dela ressignificar as palavras, constrói um poema que recupera o brincar de uma criança no seu mais puro momento de imaginação para fabular uma aventura insólita.

Diante desta leitura, parece inegável o procedimento antropofágico que o poeta utiliza para configurar uma resposta própria na construção de seu projeto estético. A antropofagia se dá no fato de o poeta retirar das falas de João somente aquilo que lhe interessa: as construções baseadas “no errar o idioma”. Errar o idioma – característica marcante da poética de Barros – significa neste poema dar vasão à imaginação e ao sonho.

O uso de inúmeros neologismos ao longo da obra reforça a ideia de desconstrução. A desconstrução proposta por meio da palavra gera uma tensão dentro do curso poético invertendo as hierarquias, próxima ao pensamento desconstrucionista por excelência. Vejamos:

Fazer justiça a essa necessidade significa reconhecer que, em uma oposição filosófica clássica, nós não estamos lidando com uma coexistência pacífica de um face a face, mas com uma hierarquia violenta. Um dos dois termos comanda (axiologicamente, logicamente, etc.), ocupa o lugar mais alto. Desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia. (DERRIDA, 2001, p. 48).

O que Derrida propõe com essa inversão de hierarquias não está muito distante do que Manoel de Barros faz na poesia. Para Derrida este reposicionamento dos conceitos pode ser lido como uma prática reflexiva acerca das relações hierárquicas do pensamento metafísico ocidental. Em Manoel de Barros percebemos essa postura desconstrucionista em conceitos como os de poesia, ser, palavra, que são constantemente desconstruídos e reposicionados. O que importa nesses conceitos todos não é o próprio conceito em si mesmo, mas os efeitos que podem causar. Como uma prática reflexiva, eles surgem e inculcam dúvidas, aparecem como questionamentos que abalam a confiabilidade de um conceito, de um dogma. Os “poeminhas” acabam por reforçarem essa ideia:

IV

De dia apareceu uma cobrona  
debaixo de João.

Eu matei a boca pequenininha daquela cobra.

[...]. (BARROS, 1961, p. 14)

O ilogismo empregado nesse poema insere na obra toda a tensão que se intensificará pelo uso de neologismos. O jogo de palavras construído pela oposição (aumentativo x diminutivo) causa uma tensão semântico-visual no poema: “cobrona” pressupõe a ideia de

grandeza que se contrapõe a “boca pequenininha”. São ideias que se contradizem e criam um efeito de irracionalidade no poema desconstruindo noções advindas da razão.

O diminutivo é uma forma linguística bastante recorrente na obra toda, como se vê nos termos “lambarizinho”, “passarinho”, “rodelinhas”, “gatinho”, “porcariinha”, “minhoquinhas” e “raiozinho”, que aparecem na parte “De meninos e de pássaros” nos poemas “Poeminhas pescados numa fala de João” e “A menina avoadada”. Tais palavras criam o efeito de inserir o leitor no mundo imaginário infantil, livre das obrigações da razão dando margem para a desconstrução e inversão da lógica, bem como trazem uma sonoridade aos poemas que seguem uma cadência sinfônica.

Além disso, são diminutivos acompanhados por neologismo, tais como “priscava”, “pispinicou” e “panhou”, que se remetem ao contexto cultural do espaço construído poeticamente. A grande força motriz, nesse sentido, aparece na desconstrução semântica ao modificar o contexto da palavra.

A poesia vai sendo problematizada no próprio trato com o léxico. É um processo de revitalização da língua. Em essência o léxico tem esse objetivo, “é o único domínio da língua que constitui um sistema aberto, diversamente dos demais, fonologia, morfologia e sintaxe, que constituem sistemas fechados” (BIDERMAN, 2001, p. 15). Manoel de Barros é um poeta que privilegia em sua obra o trabalho laboral com as palavras. Assim, compreender sua poesia implica investir uma leitura atenta quanto ao uso lexical – novo, arcaico, culto, popular, etc. – para perceber a criação poética.

Ainda é visível que a ressonância de Oswald nessa em **Compêndio para uso dos pássaros**. O ilogismo da fala infantil visto nos “poeminhas pescados numa fala de João”, que se valem dos neologismos, da abertura para a imaginação, o que aproxima essa poética das concepções surrealistas, as onomatopeias que criam o efeito do falar da criança, são todos elementos incorporados por Barros.

Nessa obra, o fazer poético de Barros perpassa pela reelaboração das propostas com as quais dialoga. A obra ganha força ao se abrir para dialogar com inúmeras referências, que juntas, coadunam em um compêndio poético para formar a própria consciência do poeta.

Há dois poemas de Oswald, “Meus sete anos” e “Meus oito anos”, da obra **Cadernos de poesia do aluno Oswald de Andrade**, que fazem uma alusão clara ao poema de Casemiro de Abreu. O expediente que Oswald de Andrade utiliza é a paródia. O poeta investe contra a

ideologia e o estilo romântico propondo o humor como o expediente que promove a transição entre o que é clássico e o que é moderno. Vejamos os poemas:

Meus sete anos

Papai vinha de tarde  
Da faina de labutar  
Eu esperava na calçada  
Papai era gerente  
Do Banco Popular  
Eu aprendia com ele  
Os nomes dos negócios  
Juros hipotecas  
Prazo amortização  
Papai era gerente  
Do Banco Popular  
Mas descontava cheques  
No guichê do coração. (ANDRADE, s/d., p. 158).

Meus oito anos

Oh que saudades que eu tenho  
Da aurora da minha vida  
Das horas  
De minha infância  
Que os anos não trazem mais  
Naquele quintal de terra  
Da Rua Santo Antônio  
Debaixo da bananeira  
Sem nenhum laranjais. (ANDRADE, s/d., p. 158).

Nos dois poemas, percebemos que o autor se vale de formas infantis – que recobre toda a obra em que estão esses poemas – para evidenciar as situações populares e *românticas* da vida brasileira. No primeiro poema, por exemplo, a figura do pai que trabalha fora, no banco, e tinha um cargo de importância social sugerem a diferença entre o tempo *atrasado* do poeta romântico em detrimento da modernização.

No poema “meus oito anos”, notamos que Oswald de Andrade emprega um sentimentalismo maior ao se referenciar ao saudosismo da infância. Contudo, os versos “Debaixo da bananeira/Sem nenhum laranjais” fornecem o elemento diferenciador e dissonante do poema de Casemiro de Abreu. Neste momento se consolida o valor irônico-sentimental da poesia de Oswald de Andrade.

Ao se valer da paródia nesses dois poemas, o ponto de chegada pretendido por Oswald de Andrade é a contravenção. Visto por esse ângulo, a paródia atua no sentido de promover o contraste e a dissonância se confundindo com a sátira. Para Alfredo Bosi,

a consciência entretém aqui uma relação negativa com o eixo passado-presente, o eixo de tradição. Negativa quanto à harmonia forma-conteúdo. O eixo da tradição literária, em si, é reforçado apesar da corrosão paródica. Mas o bloco da tradição cultural sofre entropia. Há um tom de crepúsculo, um riso de cinza, um esgar frio que sai da paródia. (BOSI, 2000, p. 201).

Deste modo, podemos afirmar que os poemas de Oswald de Andrade são construídos a partir de um desvio, de um tropo. Há a traição do poema que é percebida na relação dos versos de Oswald de Andrade com os versos de Casemiro de Abreu, e nesse tocante é que atua a paródia. “Mas a paródia é uma traição consciente” (BOSI, 2000, p. 197), o que implica dizer que seu limite de significação se expande para gerar o efeito irônico e humorístico do texto.

Percebemos no poema toda a negatividade do poeta em relação ao pensamento e aos modos “complexos e saturados da vida urbana; momentos em que a consciência do homem culto já se rala com as contradições entre o cotidiano real e os valores que o enleiam.” (BOSI, 2000, p. 192). Oswald de Andrade manifesta uma repulsa aos valores arcaicos de se pensar a literatura brasileira. Os dois poemas que apresentamos deflagram uma formação literária em decadência em detrimento da literatura moderna da qual Oswald de Andrade foi um dos idealizadores.

O poeta se vale da paródia para afirmar uma tradição – e em certa medida reconhecê-la – mas objetiva desviar tal tradição, criticar e mostrar que já não é mais suficiente para o modo de pensar do modernismo. Nesse sentido, a ironia aproxima o texto do público leitor, pois se trata de uma estrutura comunicativa e depende de um interlocutor. É um processo que Lélia Duarte explica da seguinte forma:

De fato, nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal; não há ironia sem ironista, e este será alguém que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida. (DUARTE, 2006, p. 19).

Pensando na ironia, e conseqüentemente no humor, o que ocorre na poesia de Oswald de Andrade é um processo de recriação da história, ou uma recontextualização, que pretende alcançar um nível crítico de denúncia social e obter um efeito cômico que causa empatia no leitor.

O efeito cômico pode ser apreendido pelo desvio do verso oswaldiano. As reverberações léxicas, sintáticas e semânticas se encarregam de transportar o efeito de ironia e humor representado pelo “falar errado” das pessoas. Em Barros, essa concepção do humor verbal ainda ecoa. Contudo, a poética de Barros, ao dialogar com a tradição, não se limita às ideias oswaldinas. O projeto poético de Barros se encaminha para extrapolar tal influência, e passa a atuar em um processo apropriando-se de outras referências.

Esse processo se intensifica por meio da postura metalingüística dos poemas da segunda parte da obra. “Experimentando a manhã nos galos”, que remete ao poema “tecendo a manhã”, de Cabral, e serve-se do mesmo recurso metalingüístico.

Em “experimentando a manhã nos galos” há uma tentativa de definição da própria poesia. Segundo o eu-lírico:

...poesias, a poesia é

— é como a boca  
dos ventos  
na harpa

nuvem  
a comer na árvore  
vazia que  
desfolha noite

[...]

os silêncios sem poro

[...]. (BARROS, 1961, p. 41)

De início, notamos imagens utilizadas pelo poeta para definir a poesia e o próprio fazer poético. Há uma criação de imagens surreais por meio de figuras que compõem o campo de significação do poético, como a harpa, o silêncio, a noite, a boca, a nuvem. A seleção desses termos é motivada por uma tradição da poesia lírica, próxima da musicalidade. Nesse sentido, vale ressaltar a proposição de G. W. F. Hegel quanto à essência da poesia lírica: “O conteúdo

da poesia lírica é, pois, a maneira como a alma com seus juízos subjetivos, alegrias e admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo.” (HEGEL, 2010, p. 512-513).

No caso da poética de Barros, o pressentir poético desabrocha de imagens que se tornam concretas a partir da significação lírica de tais imagens. No poema “Coisas mansas”, notamos esse pendor pelo conteúdo poético:

[...]  
Ventinho de pêlo!  
Monto nele e vou  
experimentando a manhã nos galos... (BARROS, 1961, p. 43).

A alusão ao poeta João Cabral vem à tona. Se em Cabral o canto dos galos vai se ligando uns aos outros formando uma “teia tênue”, em Barros a poesia vai sendo tecida na composição das palavras que surgem de um compêndio do chão, das coisas desimportantes como as cigarras, pedras, bicho, o “boi de pau” (BARROS, 1961, p. 27); e como o cantar das cigarras, ou o cintilar das harpas, a poesia é uma sinfonia de vozes de Iniciados.

Tais ideias podem ser reforçadas pelos poemas “Um bem-te-vi” e “Um novo Jó”.

Um bem-te-vi

O leve e macio  
raio de sol  
se põe no rio.  
Faz arrebol...

Da árvore evola  
amarelo, do alto  
bem-te-vi-cartola  
e, de um salto

pousa envergado  
no bebedouro  
a banhar seu louro

pelo enramado...  
De arrepio, na cerca  
já se abriu, e seca. (BARROS, 1961, p. 37)

Nesse poema, Barros compõe versos que corroboram a ideia de sinfonia poética que perpassa toda a obra. Desde a seleção lexical de termos que criam o imaginário da poesia lírica, bem como o uso de neologismos e formas linguísticas que desconstruem a ideia de uma construção lógica, até chegar ao expediente sonoro por excelência. O poema, construído na forma estrutural de um soneto, mantém uma estruturação de rimas particulares em cada estrofe, o que insere o poema em uma construção musical.

O primeiro quarteto de versos tem o jogo de rimas entre macio/rio x sol/arrebol que além de dar o tom rítmico do poema, cria um aspecto plástico, sinestésico entre os versos. O fato de não haver uma preocupação com a métrica, os versos brancos dão maior liberdade ao poema no sentido da fruição da poesia.

A textura “macio” une-se à visão da atmosfera colorida do poema. Os versos “raio de sol” e o “arrebol” criam o efeito de luz crepuscular do poema que se intensifica no segundo quarteto com o ritmo das rimas (evola/bem-te-vi-cartola x alto/salto). Há um jogo entre luz, cor e som no poema que gera a imagem do pássaro e sua cor amarelada ao lado do gorjear suave sob um tom avermelhado do crepúsculo do sol.

Os dois tercetos complementam a imagem colorida do pássaro finalizando com a palavra “seca”, que encerra o poema-canção. Vejamos a continuação das rimas que mostram o colorido do bem-te-vi pelo adjetivo “louro”: envergado/enramado x bebedouro/louro x cerca/seca. A voz lírica que entoia a canção suave, como o raio amarelo que emana do sol, ilumina a obra com a musicalidade.

O último poema da obra, “Um novo Jó”, se anuncia com a epígrafe de Jorge de Lima: “porquanto/como conhecer as coisas senão sendo-as?”. Esse poema conversa de perto com o início da obra que começa com uma epígrafe de Guimarães Rosa: “O vaqueiro Tadeu: queria era que se achasse para ele o quem das coisas!”.

Nesse poema notamos a presença do compêndio poético, que ao lado da sinfonia, anuncia um novo rumo para um projeto poético que se consolida como uma escrita original. O poema se constrói sob a égide da imaginação. O eu-lírico se coloca na condição de ser Outro.

Bom era ser bicho  
que rasteja nas pedras;  
ser raiz de vegetal  
ser água.

Bom era caminhar sem dono  
na tarde

com pássaros em torno  
e os ventos nas vestes amarelas.  
[...]  
Bom era entre botinas  
tronchas pousar depois...  
como um cão  
como um garfo esquecido na areia.

Ir a terra me recebendo  
me agasalhando  
me consumindo como um selo  
um sapato  
como um bule sem boca... (BARROS, 1961, p. 58-59)

O poema é tecido a partir de suposições indicadas no início dos versos: “Bom era”. Essa construção insere o poema em um contexto de imaginação. Há uma comparação entre o ser-poético e as coisas desimportantes, as coisas chãs, que constroem o compêndio poético de Manoel de Barros. Irmanam-se ao eu bichos, pedras, botinas tronchas, um garfo esquecido, um bule sem boca.

Há a valorização das coisas inúteis recuperadas antropofagicamente de constructos poéticos de grande teor artístico. A imagem das “botinas tronchas” nos remete ao quadro “a pair of shoes”, de Van Gogh, de 1886. O quadro do pintor holandês trabalha com a questão do utensílio que, gasto pelo tempo de uso, passa a ser apenas um utensílio, o que Heidegger chama de “ser-utensílio”:

O utensílio singular se torna usado e gasto. Mas ao mesmo tempo também o próprio utilizar cai com isso no gastar-se. Desgasta-se e torna-se habitual. Deste modo, o ser utensílio cai na desolação, decai para o mero utensílio. Tal desolação do ser-utensílio é o desvanecer-se da confiabilidade. Contudo, esta perda, à qual as coisas de uso devem aquela habitualidade maçadora, é apenas mais um testemunho da essência originária do ser-utensílio. A habitualidade desgastada do utensílio impõe-se então como o único modo de ser próprio e aparentemente exclusivo. Somente ainda a pura serventia é agora visível. Ela dá a impressão de que o originário do utensílio esteja na mera fabricação que uma forma imprime a uma matéria. Não obstante, o utensílio em seu autêntico ser-utensílio provém de mais longe. Matéria e forma e a diferença de ambas são de uma origem mais profunda (HEIDEGGER, 2006, p. 25).



VAN GOGH, Vincent. **A pair of shoes**. 1886. Óleo sobre tela, 45 x 37,5 cm, Museu Van Gogh, Amsterdam, Holanda.

Do mesmo modo como Van Gogh elabora uma obra de arte que recupera os elementos banais, Barros transforma em poesia objetos retirados do cotidiano. Esse diálogo com Van Gogh ressencializa a poesia, apropria-se de uma imagem artística para construir uma imagem poética de teor surreal. É um expediente antropofágico que constrói sentido a partir da relação entre textos, um visual e um verbal, a tela e a letra, a imagem e o verso.

A atmosfera que Barros cria em sua poesia sob “as vestes amarelas da tarde” dialoga de perto com a luminosidade da tela de Van Gogh. O amarelado do fundo acirra a decomposição dos sapatos, deforma a imagem que se apresenta embaçada para o observador, ao modo do poema que vai se consumindo, vai sendo esquecido como o garfo em busca da raiz poética.

Ainda no diálogo plástico/visual, a imagem do “bule sem boca” nos remete ao pintor Braque. Essa mesma imagem retorna em uma obra posterior do poeta, **Matéria de Poesia**, que no mesmo sentido de um compêndio poético, o eu-lírico apresenta o material poético, inclusive “O bule de Braque sem boca/ São bons para poesia” (BARROS, 1974, p. 16).

O fazer antropofágico da relação texto/imagem que se cria segue um direcionamento para responder às duas epígrafes que abrem e encerram a obra. De um lado, Rosa que se pergunta pelo “quem” das coisas; de outro, Jorge de Lima que não vê outra saída senão ser a própria coisa. O sapato de Van Gogh deixa de ser um utensílio de trabalho e encontra seu próprio ser, o “ser-utensílio”. Barros com a apropriação dessas ideias traz à tona os objetos inúteis que pertencem à origem, à fonte.

Para Alberto Pucheu,

não é sem motivo que, num livro de 1961, a epígrafe venha de Guimarães Rosa, dizendo, dentre outras coisas: “ - *Que era quê ?/ - Essas coisas ...// (...)/ O vaqueiro Tadeu: queria era que se achasse para ele o quem das coisas!*”. Esta epígrafe poderia permear todos os escritos de Manoel de Barros, pois é daí que parte o poeta para fundamentar seu trabalho, no que tem de mais vigoroso. Perguntar-se sobre a *origem* é, antes de mais nada, perguntar-se sobre as coisas e seu “quem”; é querer, como quer para si o vaqueiro Tadeu, que se ache “o *quem* das coisas”. (PUCHEU, 2007, p. 78, grifos do autor).

Toda essa construção sinfônica, pautada em um rico compêndio de inutensílios que se aproxima do “quem” das coisas, reforça a relação entre poesia e origem por meio da natureza, do canto e da própria arte. Não se trata de uma poesia que se estabelece um espaço individualizado, mas sim insere a poesia em um não-lugar.

Por meio das influências de Van Gogh e Braque, o poeta constrói sentidos múltiplos, fazendo, por meio da palavra, um outro mundo. Por meios desses *topois* poéticos apresentados na obra **Compêndio para uso dos pássaros**, a poesia se torna uma manifestação das coisas, na qual, o poema funciona como um exercício de alteridade ao valorizar o próprio objeto, seja esse objeto uma pintura, seja ele o inutensílio.

### 3. Considerações finais

Diante da leitura de todos esses expedientes estilísticos de Barros, ressaltando o veio poético construído por meio da experimentação de recursos como a sonoridade, elevando a desconstrução semântica das palavras, bem como recuperando o falar e o imaginário infantil, notamos uma linha antropofágica que, depois de ter recebido a influência de traços modernistas oswaldianos visivelmente acompanhados por Cabeludinho, no compêndio, Barros extrapola os limites do poético.

Sua produção é marcada por uma coerência que faz girar e manter em movimento seu universo poético. Há sempre uma ruminação das propostas temáticas e estéticas que serão encontradas ao longo de toda a obra, estas propostas estão imbricadas e se encontram continuamente dentro da produção poética do autor.

A leitura empreendida da obra de Barros percorreu os movimentos composicionais do projeto de Barros. Segundo o próprio poeta, os procedimentos poéticos que engendra é sempre propor uma nova forma de trabalhar com a palavra:

Tudo, creio, já foi pensado e dito por tantos e tontos. Ou quase tudo. Ou quase

tontos. De modo que não há novidade debaixo do sol – e isso também já foi dito. “Os temas do mundo são pouco numerosos e os arranjos são infinitos”. – falou Barthes. Então, o que se pode fazer de melhor é dizer de outra forma. É des-ter o assunto. Se for para tirar gosto poético, vai bem perverter a linguagem. [...] Temos de molecar o idioma para que ele não morra de clichês. Subverter a sintaxe até a castidade: isto quer dizer: até obter um texto casto. Um texto virgem que o tempo e o homem ainda não tenham espolegado. [...] É preciso propor novos enlaces para as palavras. Injetar insanidade nos verbos para que transmitam aos nomes seus delírios. Há que se encontrar a primeira vez de uma frase para ser-se poeta nela. Mas tudo isso é tão antigo como menino mijar na parede. Só que foi dito de outra maneira (BARROS, 1990, p. 312).

Diante do exposto, notadamente vemos que o caminho de leitura converge para apontar um projeto estético subjacente à obra de Manoel de Barros. Um projeto que compreende o fazer literário como uma maneira de criar novas possibilidades de sentidos para a realidade. Nessa perspectiva, a poética de Barros, no curso de seu projeto poético, recebe, assimila e ressignifica as influências da tradição, as influências ordinárias de seu cotidiano, até chegar à constituição de seu próprio projeto estético.

### Referências Bibliográficas

ANDRADE, O. de. **Cadernos de poesia do aluno Oswald de Andrade**. São Paulo: Círculo do livro, s.d. 200 p.

BARROS, M. de. **Poesias**. São Paulo: Pongetti, 1956. 69 p.

\_\_\_\_\_. **Compêndio para uso dos pássaros**. Rio de Janeiro: São José, 1961. 60 p

\_\_\_\_\_. **Matéria de poesia**. Rio de Janeiro: São José, 1974. 46 p.

\_\_\_\_\_. Conversas por escrito. In: \_\_\_\_\_. **Gramática expositiva do chão**: Poesia quase toda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p. 305-343.

\_\_\_\_\_. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996. 88 p.

\_\_\_\_\_. **Ensaio fotográficos**. Rio de Janeiro: Record, 2000. 68 p.

BIDERMAN, M. T. C. **Teoria Linguística**: teoria lexical e linguística computacional. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 276 p.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 291 p.

DERRIDA, J. **Mal de Arquivo**: uma impressão freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. 130 p.

DUARTE, L. P. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006. 358 p.

GRÁCIA-RODRIGUES, K. **De corixos e de veredas**: A alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa. 2006. 318 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

HEGEL, G. W. F. **Curso de estética**: O sistema das artes. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 630 p.

HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. Trad. Idalina Azevedo da Silva; Manuel Antônio de Castro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. 61 p.

MELO NETO, J. C. de. A geração de 45. In: \_\_\_\_\_. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 741-756.

MENEGAZZO, M. A. A poética visual de Manoel de Barros. In: **IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada**, 2004, Évora. Estudos literários/Estudos culturais. Évora: Ed. Universidade de Évora/APCL, 2004. v. 3. p. 1-8.

PUCHEU, A. Do esbarro entre poesia e pensamento: uma aproximação à poética de Manoel de Barros. In: \_\_\_\_\_. **Pelo colorido, para além do cinzento**: A literatura e seus entornos interventivos. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007, p. 74-98.

SANCHES NETO, M. **Achados do chão**. Ponta Grossa: UEPG, 1997. 78 p.

SILVA, K. G. da. **A poética de Manoel de Barros**: um jeito de olhar o mundo. 1998. 243 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

TELLES, G. M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Petrópolis, 1982. 446 p.

Artigo recebido em: 28.02.2015

Artigo aceito em: 30.06.2015