

Renato Suttana

UMA POÉTICA DO DESLIMITE

Poema e imagem na obra de Manoel de Barros

Editora UFGD
DOURADOS-MS, 2009

Universidade Federal da Grande Dourados

Reitor: Damião Duque de Farias

Vice-Reitor: Wedson Desidério Fernandes

COED

Coordenador Editorial da UFGD: Edvaldo Cesar Moretti

Técnico de Apoio: Givaldo Ramos da Silva Filho

Conselho Editorial da UFGD

Adáuto de Oliveira Souza

Edvaldo Cesar Moretti

Lisandra Pereira Lamoso

Reinaldo dos Santos

Rita de Cássia Pacheco Limberti

Wedson Desidério Fernandes

Fábio Edir dos Santos Costa

Capa: Renato Suttana

Imagem: Francis Picabia, O Menino Carburador (1919)

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central – UFGD

B869.1	Suttana, Renato
S965p	Uma poética do deslimite: poema e imagem na obra de Manoel de Barros. / Renato Suttana. – Dourados, MS : UFGD, 2009.
	128p.
	ISBN: 978-85-61228-44-6
	1. Poesia brasileira. 2. Manoel de Barros – Crítica e interpretação. 3. Manoel de Barros – Imagem poética. I. Título.

Direitos reservados à
Editora da Universidade Federal da Grande Dourados
Rua João Rosa Goes, 1761
Vila Progresso – Caixa Postal 322
CEP – 79825-070 Dourados-MS
Fone: (67) 3411-3622
editora@ufgd.edu.br
www.ufgd.edu.br

*à memória de meus pais
Nercy Suttana e
Eugênia Nésio Suttana*

ADVERTÊNCIA

O texto original deste trabalho foi apresentado como dissertação de mestrado em agosto de 1995, sob orientação da professora Suely Maria de Paula e Silva Lobo, na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Compuseram a banca examinadora os professores Reinaldo Marques e Audemaro Taranto Goulart.

Sumário

INTRODUÇÃO	13
UMA POÉTICA DA IMAGEM	21
1. A imagem poética	25
1.1. Ruptura.....	25
1.2. Três faces da imagem poética	28
1.2.1. A imagem como reconciliação de contrários	28
1.2.2. A imagem como emergência da linguagem	32
1.2.3. A imagem como proximidade às coisas	36
2. Concerto para solo de ave	41
2.1. A imagem poética no poema	41
2.2. A natureza da voz	46
2.3. A voz da natureza	51
O POEMA COMO IMAGEM	57
3. O mundo dos seres	61
3.1. Preliminares	61
3.2. Movimento e repouso	62
3.3. Gratuidade e intransitividade	68
3.4. Promiscuidade e fecundidade	73
3.5. Inversão	78
4. O mundo da linguagem	84
4.1. Colagem e invenção	84
4.2. Opacidade do sentido e movimento da linguagem	92
4.3. Repouso e mobilidade	97
4.4. O nível metafórico	104
4.4.1. Desdobramentos (alguns) da metáfora	112
4.5. O poema como imagem: as bordas do dizer	116
CONCLUSÃO	121
BIBLIOGRAFIA	125

INTRODUÇÃO

O neologismo “deslimite”, presente no título deste livro, não aparece no dicionário. Ele serve para designar, segundo o interpretamos, na obra de Manoel de Barros, uma certa relação do homem com o espaço onde vive – representado principalmente pela figura do pantanal – e, numa contrapartida, um modo de conceber a palavra poética, no âmbito da experiência artística. Com efeito, referindo-se à riqueza de formas e ao dinamismo vital do mundo físico que se estende à sua volta, o poeta admitirá que “o pantanal não tem limites”. “Deslimitado”, o espaço transcende as suas demarcações naturais e se mescla com a experiência interior do homem, tornando-se um espaço complexo, marcado de subjetividade. Da mesma forma, é um espaço onde a vida não cessa de se desenvolver e multiplicar, dando ao olhar que ali procure estabilidade a sensação inquietadora de que nada está começado nem se dispõe a terminar: de que não há fronteiras no espaço da percepção.

Debruçando-se sobre a palavra, o poeta verá que esta, em condição de poesia, é também uma forma de “deslimite”. Antes, dirá que ela “não tem margens”, que, como instrumento de uma consciência criadora – inestancável –, não se contém entre fronteiras demarcadas, pois é objeto de um fazer – o fazer artístico – que só se justifica enquanto as ultrapassa. De certo modo, a palavra busca ser um modo de iluminar a percepção, definindo-se como “poética” na medida em que transpõe o nível dos discursos estabelecidos. Imita o fluxo do mundo essa palavra extravasadora? A cada instante surge uma nova referência ao ato de criar, de modo que seria ocioso alinhar exemplos onde a palavra se apresente ao sujeito como forma de transcender-se e entrar no espaço do mundo. Ou melhor, como forma de se deixar invadir pelo mundo, já que, se a palavra não tem limites, não seria justo manter assim tão nítida uma distinção entre mundo e palavra. “Enfiar o idioma nos mosquitos?”, pergunta o poeta, num certo ponto da obra. Ou “viu um pouco de mato invadindo as ruínas de sua boca”. Percepção, em suma, ampliada, ou abertura do sujeito à multiplicidade do mundo – necessidade, portanto, de alcançar um outro extremo, que se baliza pela procura dos “deslimites” –, a poesia coloca o problema de suas relações com o espaço do mundo, abrindo perspectivas de interpretação no jogo múltiplo desse intervalo.

O percurso de leitura que propomos da poética de Manoel de Barros pretende ser uma indagação dirigida a essa procura dos “deslimites”. Como a própria noção de imagem poética, da qual intentamos partir (e em torno da qual nos moveremos, aproximando-nos e afastando-nos dela conforme as necessidades do trajeto), ele deve ser dinâmico e sem pretensões aos limites rígidos. Se a noção de imagem conduz a pensar o poema como “organismo” dotado de certa mobilidade – se ela mesma jamais se estanca entre as demarcações – ou como espaço onde se cruzam e se superpõem elementos múltiplos e reverberantes, então o caminhar para dentro dele (desse espaço), guiados pelo fulgor das imagens, é penetrar num universo onde nem sempre o que parece próximo é o que pode ser tocado mais facilmente. Assim, o poema contém indicações que nos atraem com certa premência e que, no entanto, jamais se entregam ao primeiro esforço de interpretação. Isso se refere, por exemplo, a noções como as de “escória” e de “insignificante”, as quais podemos, num gesto apressado, tentar compreender numa ótica moralizante ou até filosófica, negligenciando a natureza da “voz” em que se articulam. O afloramento das imagens, porém, obriga a que nos detenhamos nessa voz e exige que a interroguemos primeiro, perguntando-nos pelo modo *como* ela nos dá qualquer coisa, antes de chegarmos (se pudermos chegar) à plenitude do que nos oferece.

Compreendendo o poema como esse “organismo” de variadas dimensões, é da voz, portanto, que julgamos necessário ocupar-nos no início, até porque nos fará pensar, antes de qualquer coisa, na problemática da linguagem e do poema concebido como “objeto” lúdico, constituído de palavras (imagem, por sua vez, de uma certa relação com o poético), tema caro à poesia de Manoel de Barros. Gostaríamos, como ponto de partida, de situar-nos neste lugar – o da linguagem –, de modo a podermos estabelecer alguns pontos de referência que nos permitirão, sem perdermos de vista a integridade do poema, inferir certos nódulos de articulação, em torno dos quais tentaremos ensaiar o nosso próprio gesto de leitura.

Por outro lado, se a imagem poética nos faz pensar o poema como universo dinâmico, ela nos leva a concebê-lo como uma construção da linguagem ou, antes, como esse objeto significativo mesmo, que sempre diz mais do que o aparente e cujas reverberações incitam e ampliam as perspectivas de leitura. Tal prevenção nos parece importante, quando nos deparamos com uma poesia como esta, cujo ludismo e cuja opacidade (que obstrui a possibilidade de uma “mensagem” qualquer claramente

explicitada) se reiteram a cada passo. A possibilidade da abertura, segundo entendemos, reconhece no poema a sua complexidade e obriga a um olhar atento, fiel à palavra presente (e, por conseguinte, sensível às conotações), permitindo que ousemos avançar para além do imediato e do episódico, em direção à produtividade do que ele inaugura. Nesse sentido, uma interpretação seria mais produtiva quanto mais se dispusesse ao diálogo, ouvindo as vozes que nos chegam das várias imbricações do sentido. De qualquer maneira, a questão da imagem é sempre uma questão de leitura, e, se pudermos manter aberto o circuito, teremos cumprido parte de nosso objetivo, levando em conta o que o poeta nos propõe.

Inicialmente, situando-nos na perspectiva da linguagem, a partir da imagem poética, devemos ter em mente que algumas das “metas” a serem atingidas nem sempre se manifestarão nos pontos mais óbvios da trajetória. Pelas características da poesia de Manoel de Barros, seria possível dizer que elas se deslocam de onde deveriam estar e se movem, tornando-se como que virtuais em relação ao ponto de onde as olhamos. Haveria um movimento do aparente ao constitutivo ou do profundo ao superficial, constituindo-se ele próprio – esse movimento –, de modo geral, num elemento constitutivo e integrador. Tal noção orienta e perpassa grande parte de nosso trabalho. Leva-nos a pensar, por exemplo, que existiria ali um jogo entre o significativo e o insignificante, o fundamental e o trivial, tomados numa única dinâmica, obrigando a parâmetros sempre relativos de interpretação. Quanto a este ponto, principalmente no que se refere à segunda parte deste estudo (onde o poema é lido como imagem, sem que isso seja invocado a não ser nos momentos cruciais da trajetória), será necessário estabelecer algumas “balizas”, para referência, as quais muitas vezes parecerão arbitrárias, mas cuja necessidade se impõe e cuja funcionalidade deverá revelar-se com o progredir da argumentação. É nosso objetivo, neste particular, ao tentarmos ler a poesia como universo articulado, observar algumas simetrias e revelar, se possível, alguma coisa de sua dinâmica, destacando os eixos que nos parecerem mais significativos para a construção de uma poética da imagem.

De modo geral, pode-se dizer que a poesia de Manoel de Barros suscita a questão das relações entre a palavra e as coisas, típica da poesia moderna, e responde a ela com uma semântica peculiar. Para o poeta, mergulhar na experiência poética equivale, inicialmente, a mergulhar no espaço do mundo. Olhando para as coisas que o cercam, o poeta sente

que a linguagem, nos seus aspectos canônicos, tem algo de cerceador e é, portanto, incapaz de recobrir a multiplicidade dinâmica da experiência vivida. Também a experiência interior, em sua dimensão problemática, escapa ao âmbito da linguagem costumeira: a riqueza do sonho e da fantasia, bem como das relações mais essenciais com o mundo, transcende os contornos de tal linguagem – sempre repetidora e estabilizadora do conhecido –, para refletir a complexidade do *eu* que “troca” e se “mistura” com o espaço exterior. Por outro lado, se as relações com o mundo são sentidas como relações de trocas, infusões e incrustações (para usarmos alguns termos do poeta), a experiência da palavra é retomada na mesma dinâmica. O poema, repositório de formas desgastadas e fragmentos da linguagem cotidiana, é também um repositório de imagens do mundo. Criar o poema equivale a recriar o mundo, em seu dinamismo; e experimentar a palavra é experimentar o mundo, nos seus momentos originários.

Porém há que passar, para se chegar a uma palavra criadora, pelo nível de linguagem onde as palavras são usadas apenas para cercear e dominar o imprevisível da experiência. Nessa dimensão, orientando a voz poética em sua trajetória para as coisas, um elemento de ruptura se faz presente e necessário. A ruptura revestirá um duplo significado: em primeiro lugar, ela estará ligada a um elemento “interno” do texto, catalisador de sua estrutura, que faz pensar em algo como uma ruptura linguística e a necessidade que a escrita manifesta de estabelecer um espaço próprio de articulações, exterior e *outro* em relação a um certo modo da palavra. A esse modo (chamado geralmente de “discurso” ao longo deste estudo), o poema responde com a ruptura, fazendo transparecer o aspecto alienador de toda uma linguagem calcificada, supostamente “estável” quando vista a partir da tentativa de nomear o mundo como coisa acabada e fechada entre limites definidos.

Numa outra vertente, a noção de ruptura primeira se realiza como o reverso de uma ruptura mais ampla, localizada nesse possível descompasso entre a tentativa autocentrada de nomear da linguagem e a realidade múltipla da experiência e do mundo. Perante a ruptura – que é, no caso, ruptura com o espaço das coisas – o poema responde ao intuito de recobrir a distância entre palavras e mundo, ultrapassando, por um gesto que é também ruptura, os limites impostos pela nomeação que cerceia.

Ao ler a poesia de Manoel de Barros, utilizando a ideia de imagem como elemento de reconciliação, queremos entrever na ruptura a própria

possibilidade de reconciliar. No entanto, nada podemos afirmar sobre isso: no início, tentamos apenas demarcar esse espaço de linguagem – cotidiano e familiar –, onde a “presença” das coisas é dominada pelo conhecimento que se tem delas e onde a “voz” da natureza é só um pálido eco de sua multiplicidade profunda e criadora. Nesse espaço, tentamos situar um movimento de imagem, procurando pressentir também o sopro que revitaliza nela o desgaste da palavra. Se a poesia de Manoel de Barros se quer uma poética do “insignificante”, daquilo que a linguagem imediata conduziu para a periferia, gerando um silêncio de esquecimento à sua volta, há que buscar o ponto de inflexão e quebra do silêncio. Assim numa certa ótica, no espaço das coisas inúteis, a palavra se alimenta de imagens e *sonha* o próprio poema como imagem. Aqui, a imagem poética tem algo daquilo que se pode relacionar¹ com um retorno do material à “matéria opaca ou resplandecente”, ou, talvez, àquela que transcende o mundo da utilidade, para se tornar ela mesma, comprometida com a totalidade da natureza de onde proveio.

Convém advertir que neste estudo a noção de imagem poética não é concebida com base num conceito, porém a partir de alguns de seus aspectos que, somados, permitem intuir alguma coisa de sua realidade. Preferimos ver os conceitos – certos conceitos –, conforme os viu Bachelard (citado no item 4.4 deste trabalho), como nada mais do que “gavetas” cuja finalidade é quase sempre classificar e desindividualizar os conhecimentos vividos. E não se pode pensar em nada que seja mais contrário à pulsação viva da imagem, que é experiência da natureza e, antes de tudo, da linguagem em busca dos “deslimites”, daquilo que extravasa a perspectiva dos conceitos. Se a imagem se deixa pensar ora como “reconciliação de opostos”, segundo uma noção clássica², ou como “emergência da linguagem” (aproveitando uma possibilidade proposta por Bachelard), ou finalmente como “proximidade às coisas”, o ponto que une tais ramificações (e as teorias que as sustentam) é o esforço de interrogar as coisas (a natureza) a partir da experiência das palavras, por mais problemático e muitas vezes contraditório que isto possa parecer. Por essa razão, não se encontrará neste livro um “conceito” expresso de imagem poética (até porque isso não seria realizável), mas um conjunto de noções que aspiram, cada uma a seu modo, e de acordo com esse núcleo, a iluminar a questão e que servem, juntas, como fundamento para as reflexões que serão desenvolvidas posteriormente.

1 Cf. PAZ, 1982, p. 27.

2 Cf. HOCHE, 1974, p. 3-4

Ainda com referência ao ambiente teórico, seria necessário dizer que estabelecemos uma distinção, que nos pareceu funcional, entre um modo de abordar a imagem como imagem no poema e outro, a que chamamos o poema como imagem. No primeiro caso, a imagem se aproxima bastante de um tropo comum de linguagem e se assemelha à metáfora, remetendo, como se diz tradicionalmente, a uma evocação qualquer na obra literária de aspectos do mundo exterior, ligados aos sentidos humanos. Nessa mesma dimensão, porém, seria preciso reconhecer que a imagem é *isso* (algo ligado aos sentidos?), somado a outro elemento, uma vez que só poderá ser imagem se estiver contida num texto, isto é, se funcionar como parte de um todo. Dessa forma, a imagem é pensada como algo duplo, remetendo sempre a esse outro elemento, o que lhe dá o seu caráter de complexidade.

Por outro ângulo, contrastamos tal dimensão com o que chamamos de dimensão mais ampla da imagem, na qual ela se confunde com o próprio poema. Neste caso, a imagem terá algo, para nos valermos do pensamento de Adorno e Horkheimer (cf. Capítulo 2), que lembra a simpatia mágica. A imagem será então aquilo que o discurso proíbe, ou a que ele só tem acesso por meio da mediação, já que se trata de conhecer a natureza para dominá-la, e não – o que seria próprio da imagem – de lhe dar voz, ouvindo o “canto de sereia” que a linguagem fez recuar.

Seja como for, em ambas as dimensões (e é possível que haja outras ou que se trate apenas de uma única, vista por ângulos diversos), reitera-se o momento da imagem presente como “fome de realidade” atuando no poema, uma busca de natureza que exaspera os limites de uma certa linguagem para resgatá-la mais adiante, numa dimensão que a transfigura. Por essa razão, a voz que fala no poema de Manoel de Barros pode ser tomada como voz em demanda de natureza, e o que fala nela não pode ser outra coisa – apesar de todas as mediações a que se veja sujeito o escrito poético – do que a própria natureza. Identificar algo como uma imagem no poema se reverte na perspectiva de ver o próprio poema como imagem, alternativa na qual apostamos, ao iniciarmos este estudo, abrindo mão de toda possibilidade de operar com os conceitos tradicionais de tropos linguísticos, em nome desse fundo que os determina:

... a poesia é fome de realidade. O desejo aspira sempre a suprimir as distâncias, conforme vemos no desejo por excelência -o impulso amoroso. A imagem é a ponte que liga o desejo entre o homem e a realidade.³

3 PAZ, 1982, p. 20.

No entanto, quem deseja abordar o poema como imagem precisa inserir-se no coração dessa imagem. A isto nos conduz a poesia de Manoel de Barros: a uma interrogação que nos obriga, a cada passo, a conferir o curso de nossas pegadas. O poema concita, sobretudo, o leitor a se defrontar com um todo complexo e completo, um universo articulado onde se deve entrar com cautela. A interrogação torna-se, aqui, uma interrogação sobre o modo como nos situaremos dentro dele, no âmbito da própria imagem, sem que com nossos movimentos venhamos a romper o delicado tecido das articulações.

Nossa primeira estratégia será estabelecer aquelas “balizas” que mencionamos no início, criando um nódulo especial de reflexão. A poesia do autor, quanto a esta possibilidade, sugere-nos o estabelecimento de um marco inicial, dividindo um mundo dos seres e um mundo da linguagem. Evidentemente, trata-se, a nosso ver, de um só universo, pois a divisão será apenas operacional. Isso feito, pode-se analisar em separado cada um desses mundos, para depois tentar recapturar os laços que os ligam entre si. A ideia central, que norteia todo o procedimento, é a busca mesma das ligações, de tal sorte que se possa, no fim, estar falando de um mesmo universo (ou do poema como imagem). Para evitar que a análise se perca nessa tarefa, até certo ponto abrangente (e abstratizante), a opção será escolher não um conjunto extenso e amplo de elementos, mas um número restrito, conforme se verá, que sirva no entanto para construir uma imagem desses espaços.

As duas partes em que se organiza o texto correspondem ao desenvolvimento das questões levantadas nesta introdução. Compostas ambas por dois capítulos, a primeira traz o enunciado teórico e alguns aspectos da imagem no texto do poeta, e a segunda o desenvolvimento de uma análise da obra com base no esquema proposto. O primeiro capítulo evoca as noções de imagem poética, segundo os três aspectos mencionados acima, e o segundo, intitulado “Concerto para solo de ave”, procura fixar a natureza dessa “voz” que fala na poética de Manoel de Barros, constatando a presença da imagem como elemento determinante e dinamizador do poema. A segunda parte do trabalho contém os dados para uma leitura da obra fundada em algumas constantes. Os dois capítulos em que se estrutura recobrem a imbricação entre os espaços dos seres e das palavras, buscando rastrear as suas relações. Toda essa parte se conclui com o levantamento da questão da metáfora, vista não só como forma de fechamento de um

círculo, mas, sobretudo, como abertura para outras perspectivas de reflexão e também para um revigoramento desta abordagem.

De todo modo, resta dizer que, se o poema se realiza como imagem, ele tenta, por meio da ruptura (isto é, através dela e não à margem dela), superar a própria ruptura. Se isso realmente acontece, fica ao arbítrio de cada um propor a sua interpretação e sonhar – dada a variedade do jogo – as múltiplas portas e possibilidades que o poema franqueia. No que nos diz respeito, procuramos manter os olhos voltados para o intervalo (palavras e coisas), tomando-o como elemento propulsor de toda a poética que chamamos – sem nenhuma intenção de rotular, mas como artifício para conservar aceso um ponto de luz no horizonte da leitura – de poética do *deslimite*.

UMA POÉTICA DA IMAGEM

Vimos que, pelo contrário, a poesia moderna destruía as relações da linguagem e reduzia o discurso a estações de palavras. Isto implica uma mutação no conhecimento da Natureza. O descontínuo da nova linguagem poética institui uma Natureza interrompida que só se revela por blocos. No próprio momento em que a retração das funções lança a escuridão sobre as ligações do mundo, o objeto toma no discurso um lugar de realce: a poesia moderna é uma poesia objetiva.

(Roland Barthes, *O grau zero da escrita*)

1. A imagem poética

1.1. Ruptura

A noção de ruptura pode ser lida num duplo sentido: aquele que vai do presente ao passado, como necessidade crítica de auto-afirmação, e aquele que vem do passado ao presente, como emergência de uma voz que se torna crítica do presente. No primeiro sentido, a crítica do passado se dá no modo de uma negação e de um esvaziamento. Negando as formas herdadas ao tempo que o precede, o presente se abre ao futuro e cede lugar à utopia. Na utopia⁴, a forma central do presente é a de um esvaziamento de si mesmo. Tal como envelhece e nega o passado, também o presente envelhece e vê a necessidade de se negar. Só assim é que se pode instaurar a noção de progresso e a busca incessante de novos modelos, com a erosão dos antigos e sua superação. Infinitamente recuado, o futuro se volve numa eterna e angustiante promessa de inacabamento e na reserva inesgotável de possíveis sem redenção.

No segundo sentido, a voz que vem do passado se manifesta como crítica do presente e negação de suas promessas. A ressurreição do velho também se dá como ruptura⁵. Uma vez demandado, o velho acha lugar no presente não como forma de um tempo em retorno, cíclico em relação a si próprio, mas como fundamento de novas negações. Seus modelos só iluminam o *agora* para denunciá-lo: do mesmo modo que retorna, outra vez se esvazia, pois o presente é apenas a instauração desse tempo em retorno que jamais se reconhece no anterior. Porque se tenha feito histórico e sempre outro, o tempo da ruptura se mostra como o tempo desenraizado:

Como se se tratasse de um desses suplícios imaginados por Dante (mas que são para nós uma espécie de bem-aventurança: nosso prêmio por vivermos na história), nos buscamos na alteridade, nela nos encontramos e, depois de confundirmo-nos com esse outro que inventamos e que nada mais é que nosso reflexo, nos apressamos em separar-nos desse fantasma, deixamo-lo para trás e corremos outra vez à procura de nós mesmos, no rastro de nossa sombra.⁶

4 Cf. KUJAWSKI, 1993, p. 21.

5 Cf. PAZ, 1984, 20-1.

6 Idem, 1984, p. 48-9.

Nesse desenraizamento, o movimento do espírito tem sido o de uma errância. Para Walter Benjamin, o que caracteriza o homem moderno é a impossibilidade de transmitir, de geração a geração, os substratos de experiência que impeçam a erosão. Na experiência, o indivíduo situa-se no mundo e discerne os nexos que unem passado e presente. Porém, imerso num tempo linear, que solapa as possibilidades de identificação com o passado e só propõe como horizonte a sombra inesgotável do futuro, o homem, que foge ao eterno retorno do tempo cíclico, vê-se preso à obrigação de um eterno começar:

Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa. Queriam uma prancheta: foram construtores. (...) Os artistas tinham em mente essa mesma preocupação de começar do princípio quando se inspiravam na matemática e reconstruíam o mundo ou quando, como os cubistas, a partir de formas estereométricas, ou quando, como Klee, se inspiravam nos engenheiros.⁷

Seja nas ciências como nas artes, o homem desenraizado é um homem em constante processo de fazer-se. Ao contrário do homem primitivo, cujo horizonte existencial se orientava pelos mitos, que lhe abriam a perspectiva de uma identificação com o passado remoto ou imediato e lhe davam um lugar no sistema do mundo, o homem contemporâneo só se limita na história. Se o mito, como o mostrou Eliade⁸, sempre foi uma forma de vetar esse mergulho desavisado no tempo, com a dessacralização completa da natureza, a ideia de história não autoriza essa identificação. Nela, o homem se constrói a partir de negações: esvaziado o passado e tornado instável o presente – que também deve esvaziar-se ao se tornar passado –, o movimento da ruptura se faz pleno. Passado e futuro, distanciados, conjuram-se então para desagregar o tempo do agora.

Também no campo das artes, a modernidade tem sido um desalojar e substituir de tradições. Para Octavio Paz, o percurso histórico da literatura moderna, desde o Romantismo, pode ser descrito como um percurso de adesões e rupturas apaixonadas. A poesia que nasce da modernidade apresenta-se ao mesmo tempo como um protesto e uma reação contra ela. Para Paz, a poesia moderna, no espaço da ruptura, tem sido desde sua origem uma reação *diante, para e contra* a modernidade, em seus

7 BENJAMIN, 1993, p. 116.

8 1992, p. 38-9.

representantes maiores que são a Ilustração, a razão crítica, o liberalismo, o positivismo e o marxismo⁹. E tal acontece porque o poeta, saturado de modernidade mas sem poder inserir-se nela completamente, não pode situar-se diante do mundo senão a partir do desenraizamento. Do mesmo modo como o mundo não oferece a perspectiva de uma unidade sonhada, ou de uma identificação que recubra a distância entre sujeito e objeto (ou, na perspectiva de Benjamin, que reorganize a experiência), também o poeta, deslocado, não pode ter fidelidade senão à palavra e ao que ela pretende nomear.

Mas é no âmbito da palavra que a ruptura se torna mais evidente. Desalojada em relação ao mundo pelo processo do desenraizamento, a palavra não mais recobre uma experiência de mundo cuja forma deveria ser a de uma nomeação desinteressada e justa das coisas. Erodida de todos os lados – pela crítica incessante de si mesma e do mundo, pelo cerceamento que lhe impõe a racionalidade dominante –, a palavra se faz utilitária, ou seja, não mais palavra da natureza mas do homem, que fala sozinho às coisas sem jamais obter resposta. Neste circuito unilateral, o que se perde é a voz da natureza – distanciada e muda –, que deixa de falar ao homem e ao que ele é: e que por isso deixa de falar a si mesma.

De um modo figurado, a ruptura na palavra se manifesta como “cisão” entre nomes e coisas. O poeta, volvido escavador de uma linguagem sem transparência, deve dedicar-se à procura de uma palavra que, já sem o crivo da tradição, ainda seja capaz de “falar” sobre o mundo. Paradoxalmente, é palavra que não se localiza no discurso da lógica e da racionalidade, pois este se dá como cerceamento e é percebido como limite. Em Manoel de Barros, por exemplo:

Cada espessura de uma palavra pode conter um lanho, um exílio, uma vileza. Independente da verdade – e até contra ela – o do que gosto mais é de fazer frase ao dente. Troco isso por verdades científicas. E volto soma. Mistério tem mais camadas do que a ciência. Os arcanos florescem.¹⁰

9 Cf. PAZ, 1984, p. 12.

10 In *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda* (2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992), p. 342. As citações de Manoel de Barros presentes neste trabalho foram extraídas, em sua maioria, deste livro, que reúne suas poesias publicadas até o ano da edição. Nas referências ao volume foi indicado apenas o número da página onde aparece o trecho no original. Demais citações do autor constantes no texto serão designadas segundo as convenções: CCASA: *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991; LI: *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

Da mesma forma¹¹, o que se acha em jogo não é tão só a possibilidade de conhecer o mundo, mas sobretudo de recriá-lo na palavra. Se essa palavra deve ser encontrada, ela terá o caráter de uma transmutação efetuada sobre o mundo. Não se trata, então, de apenas reproduzir o que se conhece, de reabilitar um discurso que se queira o mais apto para falar sobre as coisas. Para além do já dado e do já sabido, a palavra deverá ser remetida ao seu frescor original, de modo que possa encontrar de novo o mundo e a natureza na sua inesgotável novidade. Para Manoel de Barros:

Não há de ser com a razão, mas com a inocência animal que se enfrenta um poema. A lascívia é vermelha, o desejo arde, o perfume excita. Tem que se compreender isso? Ou apenas sentir? Poeta não é necessariamente um intelectual; mas é necessariamente um sensual. Pois não é ele quem diz eu-te-amo para todas as coisas? (p. 316)

1.2. Três faces da imagem poética

1.2.1. A imagem como reconciliação de contrários

Se a natureza, como propôs Mikel Dufrenne¹², só fala ao homem através da força silenciosa da imagem e se toda imagem, num primeiro nível, só existe como resultante de um contato direto com as coisas, então a primeira instância segura do contato é a própria imagem. Em outro nível, porém, ela é criadora de experiência, e é possível pensar, como Dufrenne, em imagens que revelam “o ser poético da natureza” (imagens do dia, da noite, do mar e das nuvens, etc.). Estas últimas, de alguma forma, quando evocadas pela palavra, carreariam para o poema todo o poder imaginante da natureza.

Haveria que distinguir entre um momento inicial da imagem, em que a mesma se revela como nova na percepção e ainda intocada pela cultura, e um segundo, em que se codifica e se recorta num padrão cultural. Para Dufrenne, aquelas imagens ainda não manipuladas pela cultura, ainda um pouco virgens em relação à linguagem, têm a forma de pré-imagens, que apenas revelam o primeiro sinal do mundo em nós mesmos:

¹¹ Cf. PAZ, 1984, p. 86.

¹² 1969, p. 227.

Essas coisas que nos são dadas como espetáculo, carregadas de sentidos ainda não confundidos, porque nós estamos confundidos com elas, são antes pré-coisas: não possuem a objetividade, a clareza, a univocidade da coisa sabida em si mesma, ao mesmo tempo que percebida. E são igualmente pré-imagens, porque não possuem a disponibilidade da imagem que o homem inventa. Elas formam a primeira repercussão do mundo no homem.¹³

Para além de uma distinção entre o que seja cultural ou pré-cultural numa imagem, poderíamos falar ainda de um aspecto extralinguístico da imagem na natureza e do seu carácter ligado à palavra. Queremos assumir, como Dufrenne, a possibilidade de a palavra conduzir a uma imagem, ou de uma imagem conduzir à palavra (digamos, a imagem de uma cadeira suscitando a palavra “cadeira” em nossa mente ou vice-versa), num percurso de evocações mútuas.

Em sua reflexão sobre a imagem poética, Octavio Paz começa pelo deslocamento do primeiro nível semântico (imagem propriamente dita) para o segundo (imagem suscitada pela palavra). Definindo amplamente a imagem poética como sendo “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema”¹⁴, o crítico mexicano situa a imagem ao nível da frase e em dependência do poema. Trata-se, portanto, de gerar uma dinâmica especial do sentido a partir de certas combinações de palavras. A imagem define-se por uma possibilidade de descentramentos. As expressões que a retórica clássica utiliza para designá-la (metáfora, símile, comparação, paronomásia, etc.) têm em comum esse descentramento do sentido sem quebra da unidade da expressão (incorporada pela frase ou conjunto de frases). Para Paz, o resultado desse descentramento é a preservação da pluralidade de significados das palavras, sem que se tenha de subverter o seu sentido usual.

Porém a perspectiva de lermos a imagem poética como possibilidade de reconciliação entre opostos coloca em foco, por um lado, a noção de analogia. Na analogia, o mundo e o signo recebem estatutos semelhantes. Sistemas gerais de correspondências, eles se comunicam por uma semelhança de marcas, em que o que aparece como signo é sempre marca de uma outra coisa¹⁵. A semelhança permite a leitura do mundo como um livro, constituindo-se ela mesma num signo fundado em semelhança. O

13 Idem, p. 173-4.

14 PAZ, 1982, p. 119.

15 Cf. FOUCAULT, 1992, p. 143-4.

mundo significado pela semelhança está em relação direta com a palavra nomeadora: os variados planos em que os dois universos se desdobram fazem com que se toquem continuamente, tornando instável a relação de homogeneidade dos elementos no interior de um mesmo universo. Para ser ele mesmo, esse universo inclui o texto que o comenta, e o próprio texto inclui um outro, que o comenta num segundo nível. Desse modo, as coisas se continuam na linguagem, e a linguagem não mede sua distância em relação às coisas. A linguagem se faz num espaço marcado pela opacidade, seus contornos se imbricam nas figuras do mundo e se misturam a elas, num incessante deslizar:

A grande metáfora do livro que se abre, que se soletra e que se lê para conhecer a natureza não é mais que o reverso sensível de uma outra transferência, muito mais profunda, que constringe a linguagem a residir do lado do mundo, em meio às plantas, às ervas, às pedras e aos animais.¹⁶

Ainda segundo Foucault, se o aparecimento de uma racionalidade clássica deu à linguagem outro estatuto, fundando-a na representação (e deslocando o sistema de signos desdobrado sobre as semelhanças, de modo a apagar o momento da similitude na constituição do laço que unia significante e significado, no pensamento pré-clássico), a literatura moderna quer outra vez resgatar o estatuto antigo. O poeta moderno se torna aquele que, sob um universo de representações em que as relações se tornaram complexas ou se diluíram, procura ainda uma vez os parentescos subterrâneos e as similitudes dispersas, as quais ligavam, unindo-as, as palavras às coisas. Essa busca de laços entre palavras e coisas retoma – ultrapassando o jogo das distinções precisas e determinadas – o papel alegórico da linguagem, como espaço de analogias:

Certas palavras têm ardimentos; outras, não.
A palavra jacaré fere a voz.
É como descer arranhado pelas escarpas de um serrote.
É nome com verdasco de lodo no couro.
Além disso é agríope (que tem olho medonho)
Já a palavra garça tem para nós um sombreamento de silêncios...
(...) (CCASA, p. 21)

¹⁶ Idem, p. 51.

Numa primeira instância, a analogia possibilita pensar o mundo como sistema de correspondências. Para Paz, isso permite fundar a perspectiva de aproximação, na imagem, sem quebra da unidade sintática, entre termos que comumente não aparecem associados. A presença de termos em choque libera, segundo o crítico, a possível multiplicidade de significados contidos nas palavras, libertando-as dos limites precisos de sentido em que a linguagem usual necessariamente as aprisiona. Faz, assim, ressoar sobre elas a multiplicidade significativa que se mantém em reserva na linguagem e que, ao repercutir no “choque”, recria num eco a experiência rica das coisas.

O pensamento lógico, fundado em noções de identidades e diferenças nitidamente determinadas, é aquele em que “isto” e “aquilo” se divorciam, de forma que só é possível dizer que “isto” seja “isto” e nunca “isto” seja “aquilo”, a não ser numa relação comum de igualdade. Neste sentido, o discurso tende a ser tautológico, ele só pode repetir o que nele se instaurou de uma vez por todas, a partir de um ponto determinado¹⁷. Na imagem poética, ao contrário, essas categorias deixam de operar: o poeta afirma que “isto” é “aquilo”, não só em nível de possibilidade ou probabilidade, mas como um fato da própria existência:

Vi a mosca de tule Sempiterna
(Opulento comigo esse luar...)
Vi um réptil de rendas e alamares
As larvas de uniforme
Baratas de togas pretextas
A brisa presa no algodão
E a vida dos prepúcios minerais (CCASA, p. 36)

Para o poeta, as aproximações são naturais sobre o fundo liberador da analogia: esta faz deslizar os signos como potências móveis sobre um espaço de coisas cujas relações, ocultas, só os próprios signos podem revelar. A poesia garante, desse modo, uma *outra* coerência, não constituída de razões mas de ritmos, ritmos que emanam da perspectiva de ler o universo como um poema ou de viver o poema como um mundo¹⁸, na base do espaço analógico. A imagem apresenta-se como “a essência da analogia e do ritmo,

17 Cf. ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 26.

18 Cf. PAZ, 1984, p. 79.

a forma mais perfeita da coerência universal” ou, para nos valermos das palavras de outro crítico¹⁹, a reconciliação de contrários deriva da percepção mesma de que existe uma unidade subjacente ao mundo dos fenômenos, unidade que, no âmbito da poesia, não se comprova por meios científicos, mas que é antes revelada pela intuição, com seu caráter de verdade tanto para o poema como para o mundo, seja sob que forma se apresente.

Finalmente, podemos nos encaminhar em direção a Dufrenne, dizendo que a poesia não nomeia diretamente o real, mas libera a definição real que está ao fundo da definição nominal para se manter fiel ao real. Esse gesto paradoxal da poesia parte de uma recusa aparente do uso real e objetivo das definições mas para conservar exatamente unidos o real que se empresta à linguagem e a linguagem que aponta o real²⁰. Também o afirma Octavio Paz, ao dizer que “o poema não só proclama a coexistência dinâmica e necessária dos contrários como sua identidade final”. Tal coexistência, que aparece no poema como abertura, forma de se relacionar com o mundo sem passar pelo crivo do pensamento racional e ordenador²¹, é o que sustenta essa possível unidade entre “isto” e “aquilo”, cuja fonte reside numa unidade maior que ligaria a palavra e o mundo, o ser do homem e a realidade das coisas.

1.2.2. A imagem como emergência da linguagem

Se a imagem poética possibilita reconciliações entre opostos, isto se dá porque nela a linguagem se revelou como liberdade. Com efeito, pode-se pensar que, no brilho da imagem e na revelação que ela põe em curso, o ser múltiplo da natureza busca o caminho da palavra. Porém o que a imagem descobre é a própria liberdade desse ser: a imagem não cola a palavra ao pragmatismo de um discurso ordenado por antecipação, à sua horizontalidade, mas determina o relevo ou o ponto de inflexão que liberam a linguagem para falar:

Envelhecia a boca nas folhagens
A morte gerava fora do caroço
(...)

19 Cf. LEWIS, 1961, p. 34.

20 Cf. DUFRENNE, 1969, p. 238-9.

21 Cf. PAZ, 1982, p. 123.

– Estamos somados à própria boca!
(...)
Você sabe o que faz pra virar poesia, João?
– A gente é preciso de ser traste
– Poesia é a loucura das palavras:
Na beira do rio o silêncio põe ovo.
(...) (p. 186)

Conforme Bachelard²², “a poesia contemporânea colocou a liberdade no próprio corpo da linguagem”. Essa liberdade, que seria ao mesmo tempo da natureza e da palavra, aparece como aquilo que, no deflagrar do poema, permite à linguagem ser passado e futuro ao mesmo tempo. Para o filósofo, a poesia surge “como um fenômeno da liberdade”, porque, se desperta a possibilidade de reviver imagens apagadas (ou de fazê-las ecoar novamente no sujeito), ela sanciona o que há de imprevisível na palavra, aberta que está para o futuro. Nela, os dois tempos se fundem: passado como retomo e futuro como novidade.

Na introdução à *Poética do espaço*, analisando o problema da imagem, Bachelard constata que o que caracteriza o poema é antes de tudo a sua profunda novidade psíquica. Tal novidade promana da própria imagem, que não se dá apenas como o eco de um passado, mas como realidade simples, em condição de antecipar-se ao pensamento: “Em sua simplicidade, a imagem não tem necessidade de um saber. Ela é a dádiva de uma consciência ingênua. Em sua expressão, é uma imagem criança”²³. A tentativa de conceber a imagem como novidade inscreve-se no esforço de captá-la no seu próprio dinamismo, aquele que dá à imagem a capacidade não de repetir o passado, mas de fazê-lo repercutir. Estabelecendo uma distinção entre espírito e alma – espírito ligado aos aspectos racionais da consciência e alma ligada à parte volitiva, à profundidade do ser em sua dimensão interior –, Bachelard propõe ideias de reverberação e repercussão. A reverberação está para o espírito como a repercussão está para a alma: a primeira tem a tendência a dispersar-se, refletindo os vários planos de nossa vida no mundo (relacionando-se, assim, com o espírito); já a segunda nos convida “a um aprofundamento de nossa própria existência”, ela nos faz falar pelo poema, tornando-o nosso, permitindo que a poesia se

22 1988, p. 11.

23 Idem, p. 4.

desdobre em múltiplos reflexos sobre nossa alma. Junto com o passado que ressoa, na repercussão do poema reabre-se a possibilidade do novo, na qual a imagem se incorpora como novidade de ser a nossa linguagem.

No entanto, para que o leitor possa repercutir na imagem, ou para que a imagem possa ter repercussão na alma do leitor, é necessário que este simpatize com a obra. Tal simpatia não decorre de um esforço de espírito ou da inteligência para decifrar o conteúdo da imagem (com o que o leitor não se elevaria acima do nível da linguagem comum), mas de uma adesão total à imagem, de uma entrega desinteressada à sua novidade essencial. Uma vez que se entregue desinteressadamente e deixe repercutir em si a novidade da imagem, o leitor passa a participar da alegria da criação. Sua experiência de leitura se torna um reflexo da alegria de escrever, “como se o leitor fosse um fantasma do escritor”. Mas a criação, aqui, reduz-se ao mínimo necessário: ela é vida mas é a vida de uma imagem, o fio de uma frase ou a luminosidade fugaz de uma expressão²⁴.

Essa vida que o leitor encontra na imagem seria, segundo Bachelard, um reflexo da própria vida, a ponto de podermos dizer que “o bem-dizer é um elemento do bem-viver”. O emergir da vida na imagem só tem lugar porque o que emerge é a própria linguagem: a imagem se eleva acima da linguagem comum porque nela se afirma “uma emergência da linguagem”, ou antes, porque ela “põe a linguagem em estado de emergência”. Tais impulsos de vida, que saem da linha da palavra cotidiana, são como que “miniaturas do impulso vital”: eles se dão, portanto, como possibilidade de reencontrar na imagem o que é vida da natureza e da linguagem, o ponto de interseção entre a vida do homem e o ser das palavras.

Para darmos amplitude à nossa reflexão sobre esse ser da linguagem que emerge na imagem, é preciso, talvez, reconhecer que ele não se dá nem como claridade nem como transparência. Antes, a linguagem parece oscilar em direção ao seu “outro” apagado, ao fundo que determina o aparente sem no entanto jamais aparecer à superfície. Para outro pensador²⁵, a literatura moderna, em suas manifestações mais expressivas, seria toda ela perpassada por um “retorno” da linguagem, retorno ao ser e à opacidade desse ser que jamais se manifesta abertamente e que se esquia, por isso, às investidas de uma fala que o tente descrever.

Tal retorno, que não se deu como uma descoberta de algo escondido

24 Cf. BACHELARD, 1988, p. 10-1.

25 Cf. FOUCAULT, 1992, p. 295 ss.

no fundo da análise, à maneira de um dado ainda não exposto à descrição, corresponde à perda mesma do estatuto de representação da linguagem conforme era vista no pensamento clássico. Ali, a linguagem representava e, tal como representava, aparecia a si mesma como representação. Para Foucault, a função representativa, garantida pelo verbo ser (que ligava a coisa ao seu atributo) e pelas articulações e continuidades do tecido linguístico, assegurava também o papel da descrição, no seu esforço de entrelaçar um caráter temporal da linguagem à espacialidade da representação em que as coisas necessariamente deviam se dar.

Contudo, na idade pós-clássica, esse estatuto receberia um deslocamento. Certamente, a linguagem não deixou de ter “um sentido e de poder ‘representar’ alguma coisa no espírito de quem a utiliza ou a escuta”, mas esse papel deixou de ser constitutivo, para a mentalidade moderna, da palavra em seu ser:

Se a palavra pode figurar num discurso onde ela quer dizer alguma coisa, não será por virtude de uma discursividade imediata que ela deteria propriamente e por direito de nascimento, mas porque (...) obedece a certo número de leis que regem de maneira semelhante todos os outros elementos da mesma língua – de sorte que a palavra só está vinculada a uma representação, na medida em que primeiramente faz parte da organização gramatical pela qual a língua define e assegura sua coerência própria.²⁶

A função ontológica do verbo ser, que permitia ligar representações, desdobrá-las e reagrupá-las indefinidamente e que se mantinha como garantia de que as representações seriam sempre unas e relacionáveis, desfaz-se de repente, e a linguagem reentra na opacidade: “A passagem ontológica que o verbo ser assegurava entre falar e pensar acha-se rompida; a linguagem, desde logo, adquire um ser próprio. E é esse ser que detém as leis que o regem”²⁷. Esse aflorar do ser da linguagem como opacidade, no circuito transparente da representação é parte de um processo mais amplo de desintegração da racionalidade clássica, que veio possibilitar a constituição de uma nova racionalidade. Nesse outro espaço de conhecimento, que se inaugurou, a literatura aparece como uma contestação do saber linguístico do tipo filológico, acompanhando assim “o isolamento de uma linguagem singular, cuja modalidade própria é ser “literária”. Sua tarefa seria, segundo

26 Idem, 1992, p. 296.

27 Idem, p. 311.

Foucault, a de reconduzir a linguagem (tornada objeto de estudo por uma ciência filológica) ao seu poder mesmo de falar, ou seja, ela encontra o ser bruto da linguagem na sua pura opacidade, constituindo um espaço próprio e distinto, para ser a “pura e simples manifestação de uma linguagem que só tem por lei afirmar – contra todos os outros discursos – sua existência abrupta”.

Queremos permanecer, ao pensar a imagem poética, no limiar desse aparecimento, sem nada afirmar sobre esse ser que é num só instante opacidade e fuga, a linguagem falante e o seu outro, mas que se conserva nela como potência: potência à qual a imagem tem acesso, não para torná-la transparente na claridade do discurso, mas para fazê-la emergir, desalojando e reorganizando o espaço de claridade ao qual é possível ter acesso. Aqui, podemos afirmar, como Octavio Paz, que “o poema é um ato” e que, nascido da palavra, “desemboca em algo que a ultrapassa” – ultrapassagem que é retorno à linguagem. Ato que a faz aparecer numa infinita reserva e que, sendo originário, se põe na origem mesma daquilo que o torna possível:

Não tenho bens de acontecimentos.

O que não sei fazer desconto nas palavras.

Entesouro frases. Por exemplo:

– Imagens são palavras que nos faltaram.

– Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem.

– Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser.

(...) (p. 296)

1.2.3. A imagem como proximidade às coisas

Se o uso cotidiano da linguagem pode ser concebido como um “desgaste”, em que se diria que as coisas, tornadas excessivamente familiares, deixam de nos falar em sua novidade essencial – o poema, rompendo os laços que o aprisionam num fundo de língua divorciado das coisas, constitui-se em algo como um despertar. A novidade de linguagem que o perpassa (e não se pensaria aqui numa novidade procurada a qualquer preço, mas naquela mesma que emana desse fundo adormecido e trazido à tona pelo deflagrar da imagem) arranca-o da sonolência a que o condena a

ilusória obviedade de um uso tornado excessivamente “prático” e o lança de novo na aventura de um sentido em que tal uso e tal praticidade são postos em questão:

Chove torto no vão das árvores.
Chove nos pássaros e nas pedras.
O rio ficou de pé e me olha pelos vidros.
Alcanço com as mãos o cheiro dos telhados.
Crianças fugindo das águas
Se esconderam na casa.
(..) (p. 297)

Porém a linguagem cotidiana – a fala imediata –, no que tem de confiável e segura, não aparenta ser mais do que o outro dessa fala sem margens, sobre a qual se desloca o poema, dando lugar a novas imagens. Não seria difícil imaginá-la como um “véu” a encobrir uma zona de sombras, véu que, se o pudéssemos levantar, nada mais mostraria do que a própria ausência dissimulada: o outro sobre o qual ele se firma e se constitui. Com efeito, o imediato da fala cotidiana – ou das outras “falas” que dela se nutrem, onde brilha a claridade de um discurso mais ou menos centrado e de seus compromissos – pospõe a sombra dessa outra fala, que deve ser mantida como reserva e sem a qual ela mesma não teria a força de se constituir:

A fala imediata talvez seja, com efeito, relação com o mundo imediato, com aquele que nos é imediatamente próximo e vizinho, mas esse imediato que nos comunica a fala comum não passa do longínquo velado, do absolutamente estranho que se faz passar por habitual, o insólito que tomamos por rotineiro, graças a esse véu que é a linguagem e a esse hábito da ilusão das palavras.²⁸

No plano da língua, essa estranheza que é reserva pode aparecer ao lado de uma outra margem da linguagem, assumindo, na transparência da fala cotidiana, o aspecto sombrio de uma ameaça. Conforme pensou Barthes, duas margens se oporiam na língua: uma primeira, sensata e equilibrada, onde a língua nada mais é do que o seu estado “canônico”,

28 BLANCHOT, 1987, p. 34.

fixado pela escola, pelo uso e pela cultura (o qual se trata apenas de copiar), e uma segunda, “móvel, vazia” e sem contornos definidos, “que nunca é mais do que o lugar de seu efeito”, ou seja, “lá onde se entrevê a morte da linguagem”²⁹. Mas aqui, podemos dizer, se trata de uma língua pensada como coerção, como possibilidade de escolhas que nunca é uma escolha realmente. Nela se é obrigado a dizer o que se diz, sob o peso da ameaça de uma exclusão ou de um silêncio: “(...) [a língua] é o lugar geométrico de tudo o que ele [o escritor] não poderia dizer sem perder, qual Orfeu olhando para trás a significação estável de seus passos e o gesto essencial de sua sociabilidade”³⁰.

Se as duas margens encerram a língua entre os limites sombrios de uma ausência de liberdade ou de um silêncio coercitivo, elas são necessárias porque encerram o compromisso de toda a cultura na palavra. Porque estamos no nível da língua (e haveria que distingui-lo do dinamismo da linguagem), nada temos que opor a esse fato. Nessa margem “sensata”, coerente e familiar, deposita-se o peso da cultura, e a poesia (vista como um momento inaugural) não pode ser mais do que o rastro de uma promessa ou uma ameaça. Mas, numa outra margem, é possível que ela se realize não como morte, mas como começo: que o que se busque seja transcender o espaço opressivo em direção à liberdade que o sustenta. E tal liberdade coincide com a natureza “falante”, que na fala imediata se deu apenas como recuo:

Se a arte é o homem acrescentado à Natureza -como escrevia Van Gogh a seu irmão Theo – eu preciso de desreinar também. Preciso de ser de outros reinos: o da água, o das pedras, o do sapo. Tudo isso botava névoa no meu caderno. Ali até se enfecavam patos. Esse chão de poleiro perturba a ordem gramatical e o entendimento entre os homens. (...) (p. 333)

Assim, se a imagem poética faz emergir a linguagem, como se viu, ela faz emergir o que, por sob a língua, se mantém como reserva ou possibilidade, sua própria força de constituição. A fala imediata, na expressão de Blanchot, ancorada na margem “sensata” da língua, é zelosa em conservar um certo limite de distância entre o que se diz e o que é dito. Isto porque, ao fazer uma opção pelo familiar, ela estende

29 BARTHES, 1987, p. 12.

30 Idem, 1989, p. 18.

imediatamente um véu de dissimulação por sobre as coisas. O outro da linguagem afasta-se, e as coisas, que deveriam aparecer, se as palavras da linguagem comum pudessem dá-las em plenitude, desaparecem ou só aparecem truncadas, situadas portanto entre os limites que a praticidade do discurso determinou:

Todas as nossas versões do real -silogismos, descrições, fórmulas científicas, comentários de ordem prática, etc. -não recriam aquilo que pretendem exprimir. Limitam-se a representá-lo e descrevê-lo. Se vemos uma cadeira, por exemplo, percebemos instantaneamente sua cor, sua forma, os materiais com que foi construída, etc. A apreensão de todas essas características dispersas não é obstáculo para que, no mesmo ato, nos seja dado o significado da cadeira: o de ser um móvel, um utensílio.³¹

Tal redução indica a racionalidade a que tende o discurso em seu momento inicial. “Isto é isto” seria a fórmula desse dizer que, enfeixando a multiplicidade de características e ordenando-as numa única direção, diz o que o objeto deve ser, fazendo recuar a sua presença perturbadora. Essa vocação para o recuo, que sujeita a coisa à palavra nomeadora, garante o sentido, porém nada indica que a linguagem deva sempre seguir pelo mesmo curso. Em seu início, pode prevalecer a hesitação, e a linguagem pode se decidir pelo poema:

(...) a linguagem é, pois, incerta de seu futuro, dividida entre natureza e convenção, dividida em sua função entre a presença e a representação do que significa, entre a plenitude de um sentido vivido como presença e a exaustão de um sentimento representado fora de todo conteúdo intuitivo, entre a poesia e a lógica.³²

Nessa incerteza, instala-se a imagem poética, pois que é ela mesma (a incerteza) o que lhe dá a garantia de um futuro. Em outros termos, a poesia quer perceber o mundo e vivenciá-lo como signo, ela recebe um aceno das coisas (que propõem um sentido delas próprias, o qual não se precisa imaginar, por ser um sentido da natureza), e aceita vivenciar esse aceno. Uma natureza falante se pressupõe na poesia: natureza da qual alguém se pode aproximar, não pela arrogância de uma palavra que tudo dispõe, mas

31 PAZ, 1982, p. 13.

32 DUFRENNE, 1969. p. 44.

por uma palavra que brote da liberdade e que seja, por essa razão, palavra da natureza e das coisas, liberdade das coisas na linguagem.

Então, se aproxima contrários, se faz emergir a linguagem em seu poder de nomear, a imagem poética só o faz porque é ela também uma voz da natureza. A multiplicidade de significações que libera traz para perto a linguagem das coisas, deixa que falem na palavra porque as inclui na própria linguagem. Assim, o poema é um ato que supre a distância entre o ser falante e o mundo significado, aproximando-os de tal modo que eles “falam” novamente nas palavras:

– As palavras invadem esse ermo como ervas. Todas as coisas passam a ter desígnios. Não há o que lhes ande por documentos. Enxergam borboletas apertando rios. Escutam o luar comendo árvores. Trazem no centro da boca pequenas canetas por onde lhes correm o lanho e o lodo. O chão dá encosto para as suas latas, seus trevos, seus apetrechos. (...) (p. 285)

Essa proximidade entre sujeito e objeto, Emil Staiger chamou-a de recordação. Para Staiger, o gênero lírico tem por característica unir de tal modo o eu falante ao seu objeto, que a única forma de exprimi-los seria dizer que a recordação é uma “falta de distância” entre eles, o um-no-outro da palavra que os exprime:

Não é como se agora, entretanto, o “mundo interior” lírico fosse renovado: “Recordar” não significa o “ingressar do mundo no sujeito”, mas, sim, sempre, o um-no-outro, de modo que se poderia dizer, diferentemente: o poeta recorda a natureza, ou a natureza recorda o poeta.³³

O ingressar do mundo no sujeito, sem a contrapartida do um-no-outro, seria, de certo modo, mutilá-lo. Mas, para romper o circuito da fala unilateral, é necessário que a natureza fale no poema. Para Staiger, a falta de distância conduz à “fusão”, que é o diluir-se da consciência vigilante numa voz “branda”, que esbate os limites do eu e da existência. Aqui, a palavra tende a se ver como coisa: a ponte que a analogia estabeleceu entre as coisas, tornadas próximas, deve, no limite, conservar-se, impedindo que a palavra silencie. Ultrapassando o sentido anárquico, o mero caos da linguagem, a eclosão do mundo na palavra, longe de enfraquecê-la,

33 STAIGER, 1975, p. 60.

minando seu poder de operar, restabelece o acordo rompido: “Longe de aumentar, a distância entre a palavra e a coisa se reduz ou desaparece por completo: o nome e o nomeado são a mesma coisa”³⁴.

Finalmente, ao transcender o véu que separa o nome do nomeado, a imagem se mostrará em plenitude. Se as palavras e frases da linguagem são sempre passíveis de substituições ou permutas, o sentido da imagem é ela mesma e aquilo que nela se comunica e se forma. Desse modo, não se pode transpor uma imagem noutra imagem ou decompor uma imagem em suas partes menores, pois isso significaria a destruição dessa imagem. O que nela se comunica é o seu todo, e o que fala na imagem – reconciliação de opostos, emergência da linguagem, proximidade às coisas – tem o caráter intransitivo da imagem. Percebê-lo é já haver penetrado no coração do que ele diz: sendo sentido e não-sentido ao mesmo tempo, nomeação e objeto nomeado, a imagem exprime esse extremo a que se pode chegar, extremo para além do qual não se pode passar e aquém do qual ainda não se tem nenhuma imagem:

– E as palavras, têm vida?

– Palavras para eles têm carne aflição pentelhos -e a cor do êxtase. (p. 285)

2. Concerto para solo de ave

2.1. A imagem poética no poema

Pensar o texto como imagem se baseia numa dupla suposição: a de que a imagem é algo que aflora no texto, como um de seus aspectos internos (concretizado no uso de “figuras” que ligam, segundo nossa compreensão, um nível aparente da linguagem – preso ao elemento discursivo – a um ser específico da imagem, como aquilo que, sendo chamado de “imagem”, não pode ser representado numa imagem), e a de que ele recobre o próprio dizer do poema, quando este se volta para o real. Em ambas as acepções, vê-se que o termo imagem deve ser ligeiramente deslocado de sua conotação mais imediata, que o liga à ideia de uma certa visibilidade, para que esta seja substituída mais adiante por um sentido de busca daquilo que, estando

34 PAZ, 1982, p. 136-7.

ou surgindo no dizer do poema, é mais do que o dizer e o ultrapassa. Portanto, poderemos referir-nos ora a certas imagens presentes no poema (designadas às vezes por termos como “água”, “terra”, “pássaro”, etc.), ora a qualquer coisa de mais amplo, envolvendo o dizer como um todo, na linha de uma certa dinâmica de leitura cujos matizes se ramificam nas mais diversas direções.

Ao penetrar na poesia de Manoel de Barros, pretendemos surpreender, numa primeira instância, a dinâmica da imagem poética sob a perspectiva desse aflorar. Mas seria de perguntar-se de que modo o aflorar pode ser surpreendido no dizer. Antes de tudo, assumiremos que a imagem, como uma emergência que vem da linguagem, que se projeta no nível do aparente como revelação de uma profundidade de ser no espaço do jogo e da invenção, não é mais do que a certeza de uma insatisfação e a busca de algo que, sem ser radicalmente novo, mesmo assim transcende os limites do usual. A esse respeito, o poeta não se cansa de afirmar:

Pegar certas palavras já muito usadas, como velhas prostitutas, decaídas, sujas de sangue e esterco – pegar essas palavras e arrumá-las num poema, de forma que adquiram nova virgindade. Salvá-las, assim, da morte por clichê. Não tenho outro gosto maior do que descobrir para algumas palavras relações dessuetas e até anômalas. (p. 208)

No entanto, para além do jogo está a necessidade mesma que leva ao desejo de renovar a linguagem. Por essa razão o poema assume, entre outros, o aspecto de um “repositório”, não só de palavras e expressões correntes da linguagem cotidiana (e também de alguns termos antiquados da linguagem livresca, que se vêm acoplar ao terra-a-terra das primeiras), mas sobretudo dos arranjos que é possível construir por meio dessas recolhas, numa prática de pequenas rupturas cujo objetivo é promover o arejamento da linguagem. Quanto a isso, os riscos de “morte por clichê” a que as palavras estão sujeitas devem ser combatidos à base de invenções e deslocamentos:

Quanto às funções da poesia... Creio que a principal é a de promover o arejamento das palavras, inventando para elas novos relacionamentos, para que os idiomas não morram a morte por fórmulas, por lugares comuns. Os governos mais sábios deveriam contratar os poetas para esse trabalho de restituir a virgindade a certas palavras ou expressões, que estão morrendo

cariadas, corroidas pelo uso em clichês. Só os poetas podem salvar as palavras da esclerose. (p. 310)

O poema tende a contrair uma espécie de compromisso com a salvaguarda da linguagem. Mas tal compromisso, ao que tudo indica, não se dimensiona pela medida da exemplaridade ou pelo aprimoramento de certos “modos de dizer” aos quais o poeta deveria conceder seu aval, criando por esse meio um tipo de linguagem diferenciada, prestigiosa pelo seu caráter de pureza, mas antes pelo processo mesmo de descentrá-la, gerando deslocamentos a partir daquilo que, paradoxalmente, tenderia a imobilizá-la (os clichês e as fórmulas acabadas). O poeta retoma o material desgastado da linguagem e procura um modo de transfigurá-lo:

Então, o que se pode fazer é dizer de outra forma. É des-ter o assunto. Se for para tirar gosto poético, vai bem perverter a linguagem. (...) O nosso paladar de ler anda com tédio. É preciso propor novos enlaces para as palavras. Injetar insanidade nos verbos para que transmitam aos nomes seus delírios. (p. 312)

Ainda aqui, ao falarmos da prática em que se desaloja e se subverte um nível de linguagem cujo enrijecimento trava e ao mesmo tempo anuncia as possibilidades do novo (ou seja, um nível no interior – e não no exterior – do qual se deve operar), permanecemos estacionários no espaço do jogo. Interrogada apenas superficialmente, a intransitividade desse exercício parece usurpar a cena inteira do jogo, conduzindo à perplexidade. A tentativa de progredir, por sua vez, esbarra nos limites do que ela manifesta: o nível de linguagem (o discurso) que se pretende ultrapassar é, de certa forma, espesso e totalizante (e bem pode ser que o que se pensa como ultrapassagem, no espaço do jogo, seja apenas outro desdobramento já previsto nas regras do discurso). Mas o poeta sabe que “o sentido normal das palavras não faz bem ao poema”, que é preciso, para tirar a palavra da inércia, “dar um gosto incasto aos termos”, até mesmo “haver com eles um relacionamento voluptuoso. Talvez corrompê-los até a quimera” (p. 299). Trata-se, por conseguinte, de “escurecer as relações” e não de esclarecê-las, de afastar-se da linha de claridade e não de prosseguir sobre ela, avalizando as regras estabelecidas.

Contudo, se nos valem das próprias palavras do autor para tentar atingir os pontos de entrada do dizer, logo nos damos conta de que, ao

nos referirmos a essa prática (de “deslocamentos”, por assim dizer), já estamos no âmbito da imagem. A tentativa de exprimir o conteúdo do que ela implica já é logo, imediatamente, invadida pelo afluír da imagem, como sinal de que ela mesma determina as direções a seguir. Exprimir o conteúdo ou a “matéria” de sua poesia acarreta, para aquele que fala (e para nós, que seguimos seus passos), exprimi-los por imagens. A imagem é cena e cenário na intimidade do poema. Sua dinâmica aponta para algo que, sendo interior ao dizer, tende num só lance a extravasá-lo e transfigurá-lo:

Qual a matéria de sua poesia?

R.: Os nervos do entulho – como disse o poeta português José Gomes Ferreira. Tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mija em cima – é também matéria de poesia. (p. 311)

Esse trecho coincide com o que é dito na última seção de “Sabia com trevas” e com um trecho de “Matéria de poesia” (seção I), os quais, ligeiramente alterados, confirmam os direitos da imagem sobre a estrutura do poema. Em ambos os momentos, o elemento imagístico aflora como forma e conteúdo, ultrapassando a perspectiva discursiva (isto é, a de dizer “qual seja” realmente o conteúdo ou a matéria dessa poesia), em direção à prática imediata do poema. Desse modo é que pensar o poema (ou falar sobre ele) já é estar imerso em sua dinâmica. Anti-discursivo por natureza, o poema (e sua “matéria”) exprime-se apenas no arcabouço das imagens que o constroem:

– Quem é sua poesia?

– Os nervos do entulho, como disse o poeta português José Gomes Ferreira.

Um menino que obrava atrás de Cuiabá também

Mel de ostras

Palavras caídas no espinheiro parecem ser (para mim é muito importante que

algumas palavras saiam tintas de espinheiro). (p. 212)

A dinâmica da imagem, de um modo geral, toma contornos relativamente nítidos nas passagens citadas. Aqui, não seria difícil, pelo que acreditamos, perceber o esforço que o poeta faz de criar, por meio de choques, pequenos blocos de expressão que não teriam outra função

a não ser sustentar o regime de estranheza em que se instaura o dizer: os “nervos do entulho”, “mel de ostras”, “palavras caídas no espinheiro”. Do ponto de vista dessas imagens, executa-se nelas o movimento conciliatório característico da imagem poética. Elementos díspares vêm justapor-se à superfície do enunciado, produzindo efeitos de estranhamento que seccionam o nível discursivo (quer dizer, aquele “normal” das palavras, que permite perceber a estranheza). Ao falar da “matéria” do poema, o poeta não se pode valer – se atua no âmbito do poema, ou seja, se essa metalinguagem quer ser poesia e se incorporar a ela como prática – senão da própria “matéria” de que fala, num percurso que enlaça o nível reflexivo ao nível da prática. Em outras palavras, a imagem torna-se causa e efeito do poema realizado, ela aponta o caminho e o percorre, vetando a possibilidade de uma distinção muito clara entre reflexão e prática no corpo do poema produzido:

- E o poema é seus fragmentos?
- É muito complicado dar ossos à água. Passei anos enganchado num pedaço de serrote, na beira do Rio Coxim. Veio uma formiguinha de tamanho médio, me carregou. Eu ia aos trancos como mala de louco. (...)” (p. 213)

Esse enlaçar de níveis, no afloramento da imagem, pode ser entendido talvez como o efeito mesmo de um certo modo de nos posicionarmos diante do dizer. A imagem que aflora quer dar o salto por sobre o discursivo, ela procura um terceiro elemento, ausente, que o espaço lógico da análise não alcança prover. Num poema de seu primeiro livro, o poeta identificou a poesia com um jorro de água. Dispensando todo desdobramento ou pretensa explicitação, a imagem captura o imediato como se incorporasse pensamento e coisa num único voo, direto e sem intermediações:

Entrar na Academia já entrei
mas ninguém me explica por que essa torneira
aberta
neste silêncio de noite
parece poesia jorrando... (p. 40)

Poderíamos dizer que, nesse fragmento, a força germinativa da criação verbal se identifica com a da água. Tal imagem parece assumir

um caráter arquetípico na poesia de Manoel de Barros³⁵, que faz articular a semântica do solo com a semântica do úmido, sobre a imagística do pantanal. Mas esse aspecto ainda nos escapa, em seus elementos mais ricos, porque não pudemos entrever o fio que nos conduzirá aos sonhos de uma poesia que seja “matéria”, num sentido mais específico. Adiantaríamos, apenas, a ideia de que, na imagem, a poesia se faz “matéria” (água ou solo ou ambos misturados), ou, como o expressou Bachelard³⁶, diríamos que a liquidez é, na poesia, “o próprio desejo da linguagem”, nela “a linguagem quer fluir”, ela “flui naturalmente”. Fluir da linguagem para o mundo e fluir do mundo para a linguagem: a imagem, no poema, como conciliação do que o pensamento obriga a isolar, rompe os limites do possível e sonha a palavra como um jorro.

2.2. A natureza da voz

Entretanto, haveria ainda que interrogar esse espaço de linguagem em que as palavras se desgastam. Nele, a imagem se dá como uma impaciência do buscar: a poesia é água que jorra, ou “o chão é um ensino” e a boca pode estar “em ruínas”. O “choque” ou “clarão” da imagem são designações que indicam os estremecimentos desse espaço.

Por um lado, do ponto de vista discursivo, a imagem tem sempre algo de perturbador e de profundamente necessário. O termo “necessário” é empregado aqui para caracterizar o que ela tem de renovador (e por isso desagregador), no plano da linguagem, pois reitera (e recupera) constantemente o que o discurso tende a perder. Esse empreendimento descomunal da imagem está, segundo Octavio Paz, na sua própria tendência a “ser” natureza, desdenhando o aspecto da representação, para fundir num mesmo elemento “o nome e a coisa nomeada”, na tessitura do poema. A imagem tende a buscar o que a representação esconjura, ela nos desperta para o canto de sereia adormecido (ou esconjurado) no coração da palavra. O discurso é o que libera desse canto, aquilo que, reprimindo as promessas do canto, permite a constituição de um espaço de coisas ordenado e sujeito às injunções de um domínio. Nesse espaço (da ordem), que a linguagem recobre, no esconjurar do canto de sereia que as coisas dirigem aos homens,

35 Cf. WALDMAN, B., in BARROS, 1992, p. 14.

36 1989, p. 194.

a natureza é como que apaziguada, torna-se objeto passível de domesticação pelo saber e pelo uso:

A natureza não deve ser influenciada pela assimilação, mas deve ser dominada pelo trabalho. A obra de arte ainda tem em comum com a magia o fato de estabelecer um domínio próprio, fechado em si mesmo e arrebatado ao contexto da vida profana. Neste domínio imperam leis particulares. (...)³⁷

As leis que imperam nesse domínio obedecem ao empreendimento da imagem:

É exatamente a renúncia a agir, pela qual a arte se separa da simpatia mágica, que fixa ainda mais a herança mágica. Esta renúncia coloca a imagem pura em oposição à realidade mesma, cujos elementos ela supera retendo-os dentro de si. Pertence ao sentido da obra de arte, da aparência estética, ser aquilo em que se converteu, na magia do primitivo, o novo e o terrível: a manifestação do todo no particular.

Portanto, quem ouve o canto da sereia desperto na imagem é a própria linguagem, e não o discurso constituído, cuja função seria a de retê-lo e postergá-lo, como os remadores que têm seus ouvidos tapados para que se sustente sua determinação de chegar ao fim da jornada. Para o poeta, a determinação é um peso e um exílio. Incita-o a necessidade de ouvir as ressonâncias, o rumor das palavras despertado no canto. Ter os ouvidos abertos e equilibrar-se no fio que oscila entre o diurno e o indefinido assanha o gosto da sedução. A linguagem emerge na imagem como uma “fonte”, e o poeta se alimenta desses escuros:

Uma rebeldia? Uma vontade de rupturas? Nos poetas há uma fonte que se alimenta de escuros. Coisas se movendo ainda em larvas, antes de ser ideia ou pensamento. É nessa área do instinto que o poeta está. A coisa ainda particular, corporal, ainda não generalizada nem mentada. (...) (p. 324)

O detalhe é notar, como vimos sugerindo, que o poeta fala de coisas e não de palavras. Antes de chegar à linguagem, ele olha para o mundo que o fascina: “Aquilo que mestre Aristóteles falou: – Todo conhecimento

37 ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 32.

passa pelos sentidos. O poeta é o primeiro a tocar nos ínfimos. Nas pré-coisas.” O salto, porém – o salto da imagem? – é imediato, não necessita de justificações racionais. Produzir poesia é estar colado ao estado de “pré-coisas”. É preciso ter a impaciência de chegar: “Aí, quando peguei o Oswald de Andrade para ler, foi uma delícia. Porque ele praticava aquelas rebeldias que eu sonhava praticar. E aqueles encostamentos nos ínfimos, nos escuros – que eram encostamentos de poetas.” No afloramento da imagem, o gesto de ruptura se justifica como emergência das coisas na palavra.

A busca, exercida no nível da palavra, pode assumir no poema (ou na prática do poema) uma dupla direção. Em primeiro lugar, apontará, no âmbito do sujeito, para um profundo despojamento. Despido de antigas coordenadas e imbuído, como ser que fala e produz nos limites da inquietação (e, portanto, sujeito sempre inconformado frente à palavra utilitária do mundo), o homem falante se acha em estado de pobreza. Tal estado, evidentemente, antes de ser uma privação – que o levaria a habitar a periferia de um mundo coberto de extremo a extremo pela palavra discursiva –, é requerido como necessidade. O homem que se volta para o mundo volta-se para ele a partir de sua indignância. Num estado de nudez que o aproxima da “escória”, abre-se nele a possibilidade de outro olhar, dirigido às coisas. No entanto, a própria “escória” não pode ser aqui mais do que um efeito do discurso, ela não pode ser sentida como “escória” senão porque é olhada do ponto de vista que a determina. O homem que olha para as coisas sabe que as olha a partir da indignância, e por isso presente que, se o que há para preservar é a sua própria indignância (sendo esta, portanto, aquilo que o ancora no mundo e o torna igual a todas as coisas), deve tentar ultrapassar mesmo essa “moldura” que as envolve, buscando os “deslimites” do sentir:

Me abandonaram sobre as pedras infinitamente nu
e meu canto.
Meu canto reboja.
Não tem margens a palavra. (...) (p. 201-3)

É desse modo que o sujeito pode fortalecer-se na indignância. Preservando um espaço interior (que se converte em reserva e garantia de renovação perante o desgaste imposto à experiência pelo processo da repetição e da “morte” das palavras), o homem em estado de indignância não

é aquele que “possui” a palavra, mas aquele que está no mesmo nível que ela, o que penetra no seio da linguagem, com espanto e fascínio, em demanda de seu ser renovado: “Notei que descobrir novos lados de uma palavra / era o mesmo que descobrir novos lados do Ser. / As paisagens comiam no meu olho” (CCASA, p. 28). O ser sem prerrogativas, que se fortalece à medida que expande os domínios do falar (e a palavra “domínios” aqui é um tanto imprópria, pois o ser indigente é o que nada tem, nos termos de uma efetiva posse sobre o mundo), tem seu espaço existencial alargado e habita um universo onde todas as coisas, rebeldes e ao mesmo tempo solidárias em relação à palavra, jamais preenchem a indigência, mas estão aí, para serem ditas e amadas, num gesto pleno de liberdade. Deve haver uma certa disponibilidade e uma abertura frente às palavras e ao mundo. E o homem indigente – que dá a imagem do poeta no poema – não pode assumir outra atitude diante daquilo que busca e daquilo que o preenche senão essa mesma de uma disponibilidade:

Usado por uma fivela, o homem tinha sido
escolhido, desde criança, para ser ninguém e
nem nunca. De forma que, quando se pensou em
fazer alguma coisa por ele, viu-se que o caso
era irremediável e escuro
(...) (p. 205-6)

Por outro lado, o estado de nudez e despojamento exige uma contrapartida do mundo. O espaço que o homem-poeta percorre será, no princípio, um espaço de abandono. As coisas abandonadas estão abandonadas porque a palavra não é capaz de ir ao seu encontro com o mesmo desprendimento com que a disposição interior do sujeito se dirige para elas. Na contrapartida “indigente” do espaço em relação à nudez essencial do sujeito, procuramos justificar o título deste trabalho: a experiência do espaço exterior deve ser, como a experiência interior, um gesto de abertura, de deslimites frente à palavra e frente ao mundo:

Lugar em que há decadência.
Em que as casas começam a morrer e são habitadas por morcegos.
Em que os capins lhes entram, aos homens, casas portas adentro.
Em que os capins lhes subam pernas acima, seres adentro.

Luarens encontrarão só pedras, mendigos, cachorros.
Terrenos sitiados pelo abandono, apropriados à indigência.
Onde os homens terão a força da indigência. (p. 295)

Imagens do pantanal sugerem imagens da experiência interior. Mas a busca dos “deslimites” do ser implica remover fronteiras entre interior e exterior, entre o isolar-se do mundo e entregar-se a ele sem reservas. O pantanal se torna uma fonte de imagens e uma inspiração para as palavras. Como separar as duas coisas? A experiência arquetípica das rupturas encontra seu modelo ideal na impaciência das águas que desaceitam a imposição dos contornos precisos e alargam o espaço em todas as direções (isto é, tanto exterior quanto interiormente, para dentro do homem que ali vive): “No pantanal ninguém pode passar régua. Sobremuito quando chove. A régua é existidura de limite. E o pantanal não tem limites” (p. 237).

Mas a experiência dos deslimites não é apenas uma experiência de comunhão com o espaço, roçando as vias do misticismo, senão que uma experiência poética, tendo como fundo a linguagem. A voz que se ergue para falar do pantanal e das “coisas pequenas do chão” se deixa fascinar pelas palavras e, no fascínio que estas exercem sobre ela, se fortalece para existir. Assim é que a poesia, articulada por essa voz que tem origem no despojamento, quer ser uma poesia “pregada no ser”, quer pronunciar as palavras que sejam “o começo de todos os conhecimentos”, como se não fossem apenas palavras, mas o momento mesmo que as inaugura. O aspecto, porém, da linguagem que a poesia supera é o seu aspecto pobre, que se agrega a elas como um outro lado da moeda. A palavra insuficiente – com suas duas faces, diurna e noturna –, fazendo prevalecer a claridade e recuando das ameaças, nomeia as coisas pobrememente, pobreza que, ao contrário da real indigência do ser que se reconhece como indigente, se veste com o esplendor da segurança que a claridade do dia lhe outorgou:

Mil coisas sem préstimo a poesia pode ser. Mas quando eu falo que a poesia é um inutensílio é porque ela não tem um valor extrínseco. Um valor que nem feito um arame, um pilão, um liquidificador, um lupanar, um pente. Poesia só tem valor intrínseco. Só carrega (só?) a essência do homem.³⁸

A natureza da voz que exala das frinchas do ser é ser ela uma voz tomada por esse desejo/necessidade de rupturas. Mas as rupturas têm aqui

38 BARROS, M. de. Entrevista a Severino Francisco, *Jornal de Brasília*, Caderno 2, 26 mar. 1994.

o sentido paradoxal de rupturas que se instauram para recompor, no fundo, o tecido existencial esgarçado na palavra: a voz invadida de imagens – onde a linguagem aparece como uma emergência e ao mesmo tempo um sorvedouro – deve sustentar a dualidade até o fim e, no limite, oscilar entre a palavra utilitária e o seu outro, num gesto que assume todos os riscos.

2.3. A voz da natureza

Manifestar o “todo no particular” é, antes de tudo, um modo de referir que na imagem se articula um diálogo da palavra com o mundo das coisas, diálogo que nos aparece infinitamente matizado (e mediatizado pelas características mesmas da obra literária), mas que nem por isso deixa de existir, sendo portanto um horizonte para o qual o poema aponta quando o interrogamos a partir da linguagem, em sua profundidade criadora. A ideia arquetípica de que a imagem reconcilia contrários funda-se na mesma crença, ou seja, a de que o dizer do poema obedece a uma “outra” ordem surpreendida nas coisas, ordem à qual não chamaremos discursiva, pois se baseia em analogias – e não no espaço lógico – que o discurso não legitima. Por outro lado, se na imagem funciona algo mais que os estereótipos da linguagem, se a linguagem, nela, se dá como emergência e não como simples repetição, é porque tal ordem se estende na direção de uma vivência mais íntima e profunda da natureza, porque na imagem as coisas estão “próximas” e querem ser “falantes” na linguagem.

Para o poeta, a natureza é ponto de origem e meta a ser alcançada pelo poema. As imagens de uma natureza genesíaca, promíscua e fecunda, invadem o poema – como as águas de uma enchente –, paralisando as operações normais da palavra e fazendo “apodrecer” para a poesia:

Natureza é força que inunda como os desertos.
Que me enche de flores, calores, insetos – e me
entorpece até a paradeira total dos reatores.
Então eu apodreço para a poesia.
(...)” (p. 213)

Para o sujeito indigente, em seu despojamento interior e sua abertura para o mundo, esse inundar-se de natureza tem a força da própria indigência.

O sonho de uma natureza indigente, apaixonada por si mesma e ao mesmo tempo generosa, é semelhante ao sonho do homem cujo grande luxo, desde sempre, é o de ser ninguém toda a vida. Complementa-se por essa via a dimensão do abandono, com o sonho de uma coalescência que seja maior do que o próprio abandono. Imagens da natureza inundante alargam em todas as direções os deslimites do viver, sem que por isso precisem recobrir ou anular o espaço indigente interior. O nada é assim preservado como garantia: ele garante a disponibilidade necessária à disposição sempre nova de se abrir:

O homem está coalescente às coisas como um osso de ave.
Dão-lhe ênfase os destroços.
É ente desmanchado a monge.
Formigas o descobrem pela fé.
Olhando para o chão convê os vermes sendo-o.
O nada o aperfeiçoa.
(...) (p. 283)

A dimensão de abertura da voz poética para a natureza, no entanto, traz-nos de volta ao chão da linguagem. A presença da imagem poética no poema obriga a reajustar o foco de visão e a perceber que, se a natureza inunda o ser do homem “como os desertos”, ela só o faz a partir da palavra. E a palavra, neste caso, move-se em direção às imagens: trata-se, pois, de uma voz inundada, conduzida pela erupção da imagem no nível da palavra, como mediadora da experiência poética do mundo. Quais os limites da natureza neste ponto? Onde termina o espaço das coisas e onde começa a falar a palavra, se o poeta não pode conceber a sua experiência daquelas senão por essa mediação?

As pretensões da pergunta, porém, devem ser restringidas. Não podemos dar-lhe nenhum sentido produtivo, pelo menos no âmbito desta reflexão (isto é, porque é nosso objetivo manter-nos nos limites do dito, do poema como tecido onde as imagens irrompem), a não ser aquele suscitado por uma leitura atenta da poesia de Manoel de Barros. Explicaremos esta última asserção. Dissemos há pouco que nossas tentativas de refletir sobre a metalinguagem nos poemas do autor (para o que fizemos uso frequente de citações) era logo invadida pelo afloramento das imagens: que a reflexão sobre a linguagem – tanto aquela produzida pelo poeta quanto a que nos

propusemos a fazer – está ancorada na imagem. Assim, esta tem algo de um limite e ao mesmo tempo de um começo: na medida em que dela partimos, só podemos retornar a ela no percurso da leitura. E, na medida em que nos postamos no nível da linguagem e identificamos uma voz (cuja natureza é ser também uma voz da natureza), a imagem tem algo de um corte (ou de uma opacidade), que nos introduz imediatamente em sua problemática e que por isso não pode ser ultrapassado.

A voz, que estabelece os vínculos entre um espaço interior indigente do homem e o espaço exterior (também indigente), quer ser uma voz da natureza. A palavra indigência, no caso, indica a impossibilidade de constituição de uma palavra que se configure pelo modo do discurso: ela assinala um modo de abertura para o mundo, no homem que busca, e a resposta do mundo a uma tal abertura. Porém, é necessário notar que o espaço indigente, ao contrário do que a palavra sugere, não é um espaço de carência, mas um espaço onde a própria generosidade da natureza manifesta constantemente o seu poder de gerar:

O ocaso me ampliou para formiga.
Aqui no ermo estrela bota ovo.
Melhor com meu olho o formato de um peixe.
Uma ave me aprende para inútil.
A luz de um vaga-lume me reslumbra.
Quero apalpar o som das violetas.
Ajeito os ombros para entardecer.
Vou encher de intumências meu deserto.
Sou melhor preparado para osga.
O infinito do escuro me perena. (LI, p. 61)

A natureza é vivida e compreendida numa multiplicidade de formas. O espaço que a palavra discursiva não recobre, deixado à sua própria liberdade, é gerador e igualmente acolhedor em relação às formas que oferece à vivência do sujeito. Tais formas, entretanto, libertas pelo gesto de despojamento, que não estende sobre elas um saber de caráter utilitarista ou classificatório, se abrem para ser retomadas em sua plena novidade. O poeta, no esforço de romper os limites do comum e do estabelecido, desvia-se do discurso e procura surpreendê-las naquilo que as renova. E essa novidade, conforme já sugerimos, é repostada pelo olhar desviante

exatamente no ponto em que a palavra utilitarista esgota o seu poder de ordenar e de classificar as coisas, numa periferia do que ela recobre. O olhar do poeta desvia-se do imediato mas dirige-se ao mais imediato: àquilo que o discursivo, esgotando-se, gerou como o seu “outro”, na forma da escória e do insignificante:

Todas as coisas cujos valores podem ser
disputados no cuspe à distância
servem para poesia
O homem que possui um pente
e uma árvore
serve para poesia
Terreno de 10x20, sujo de mato – os que
nele gorjeiam: detritos semoventes, latas
servem para poesia
(...)
As coisas que não levam a nada
têm grande importância
Cada coisa ordinária é um elemento de estima
(...) (p. 179-80)

Os poemas de “Matéria de poesia”, de onde extraímos esses fragmentos, dão-nos a ver, como que por um lance de prestidigitação, o “material” e o ponto de fuga da poesia de Manoel de Barros. Aqui, a multiplicidade e a novidade do insignificante recebem seu relevo e sua voz adequada. A voz que instaura as rupturas desliza rapidamente das formas claras da palavra utilitarista e vem alojar-se no mundo opaco e intransitivo do que a esta se opõe – o espaço da escória e do traste que ela mesma (a palavra utilitária), ao funcionar como doadora de sentido, fez emergir às suas bordas:

(...)
Cada coisa sem préstimo
tem seu lugar
na poesia ou na geral
O que se encontra em ninho de João-Ferreira:

caco de vidro, garampos,
retratos de formatura,
servem demais para poesia

(...)

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

(...) (p. 180)

É importante notar, como nos outros momentos, que ao falarmos de coisas não nos desviamos jamais do elemento palavra. O termo poesia, usado pelo poeta, remete a essa dualidade. Indicando sempre uma preocupação de cunho reflexivo sobre o dizer – um dizer que diz o dizer –, o termo retoma, antes de tudo – e obriga a retomar a cada vez –, a problemática da linguagem em confronto com as coisas. Por outro lado, se é a linguagem que emerge neste ponto, tal emergência é vista como um efeito mesmo da imagem. E encontramos-nos de novo, finalmente, introduzidos no seu universo vertiginoso: o fato de “coisas” servirem para poesia – ponto que desejávamos atingir – nos abre outra vez para esse universo, obrigando, pela instantaneidade do corte, a nos postarmos imediatamente no seu interior.

Essa opacidade da imagem, que faz com que retomemos constantemente à sua órbita, mostra e justifica, de certa forma (pelo menos até onde podemos ir), que as noções de imagem no poema e do poema como imagem são de fato a mesma noção. A presença da imagem em versos como “As coisas sem importância são bens de poesia”, do ponto de vista do binômio coisa-palavra, tem a mesma consistência de “Muita coisa se poderia fazer em favor da poesia...” (p. 182), isto é, ambos gravitam em torno de um mesmo núcleo deflagrador. De maneira idêntica, pretendemos saltar para o âmbito do poema entendido como imagem. Neste caso, somente, será necessário trabalhar com eixos semânticos mais ampliados. A isso chamaremos *o poema como imagem*, mas a questão (e suas implicações) permanece inalterada e, como se verá no final, as pontas deverão encontrar-se.

A forma de proceder e as indagações realizadas no capítulo precedente concernem a ambos os modos de enfoque. Trata-se de perceber a imagem no detalhe ou de enquadrá-la num todo articulado. O segundo caminho será o nosso, o que fará saltar, no início, imediatamente, uma multiplicidade de elementos – específicos da poesia de Manoel de Barros – que, antes de contornados, nos desviarão por um momento do eixo estabelecido pela noção de imagem no poema.

O POEMA COMO IMAGEM

Un tercer tigre buscaremos. Este será como los otros una forma de mi sueño, un sistema de palabras humanas, y no el tigre vertebrado que, más allá de las mitologías pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo me impone esta aventura indefinida, insensata y antigua, y persevero en buscar por ele tiempo de la tarde el otro tigre, el que no está en el verso.

(Jorge Luiz Borges, *El hacedor*)

3. O mundo dos seres

3.1. Preliminares

Queremos distinguir, a princípio, dois mundos na poesia de Manoel de Barros: um *mundo dos seres*, das coisas na sua exterioridade à palavra, e um *mundo da linguagem* propriamente dita, situado para além das coisas e com elas relacionado. Essa distinção aparece latente ao longo de toda a obra do poeta, sendo muitas vezes invocada no nível do próprio enunciado. A configuração de um mundo dos seres traça os contornos de uma ambientação semântica definida: vai da natureza (a água, a terra, as pedras, o sol, etc.), seja ela viva ou inanimada (sapos, aves, caramujos, pedras, riachos), ao universo da cultura, dos objetos ou de tudo aquilo que depende do homem para se constituir. Há uma primeira oposição entre o que o homem produz e o que a natureza lhe oferece, aquilo que antecede a cultura e de certa forma a margeia. Para o poeta, parece importante a aproximação entre esses dois universos, sendo a sua imbricação um traço necessário para caracterizar o mundo dos seres:

O artista recolhe neste quadro seus companheiros pobres do chão: a lata a corda a borra vestígios de árvores, etc.
realiza uma colagem de estopa arame tampinha de cerveja pedaços de jornal
pedras e acrescenta inscrições produzidas em muros -números truncados caretas pênis coxas (2) e 1 aranha febril (p. 155-6)

Quanto ao mundo da linguagem, podemos dizer que o poeta o marcará ora com os termos provenientes da análise linguística (“palavra”, “adjetivo”, “substantivo”, “sílabas”, etc.), ora com a simples referência à atividade dita poética, sempre vista como algo desestabilizador em relação ao discurso. Inclui, pois, tanto o ato de enunciar a palavra (a “fala” em si mesma, entendida como um elemento neutro, despido das intenções comunicativas usuais), quanto o de “mexer” com ela, como sinal dessa atividade marcada e sempre “outra” frente a esse modo da linguagem.

Do ponto de vista da análise, a distinção, colocada desta maneira, tem um caráter bastante esquemático. Se, no âmbito da obra, ela indigita um

movimento importante da poesia de Manoel de Barros, que é a ideia de um comércio (no sentido de uma troca ou de inter-relações que vão de um para o outro e vice-versa) entre coisas e palavras, é preciso desenvolver a pergunta pelo modo como o poeta opera com a oposição e a maneira como procura resolvê-la (se é que o procura) ou que tipo de semântica ela determina na tessitura do poema. Nossa primeira hipótese é a de que se pode, partindo do mundo dos seres, caminhar em direção à linguagem, para perquirir a sua dinâmica. (A oposição torna-se, assim, um ponto de referência.) Veremos que isso é possível e que o mundo dos seres, de alguma forma, se apresenta como paralelo ao da linguagem – sendo o paralelismo (aqui, uma analogia) o dado que conduzirá à tentativa de superar a distância.

3.2. Movimento e repouso

Se contrapúséssemos dois tipos de imagens – ou duas ordens de imagens –, as imagens da terra e da água, conforme aparecem na poesia de Manoel de Barros (organizando espaços semânticos distintos e abrangentes), nos veríamos diante de elementos até certo ponto complementares. Evidentemente, não seria necessário recorrer a uma análise psicológica detalhada para destacarmos os traços de uma imaginação ligada à matéria, nos termos em que Bachelard procurou colocá-la. Isso teria o efeito de mostrar o quanto essas imagens, marcadas fortemente pela ambiência do “pântano”, que as confunde e separa num mesmo gesto catalisador, são importantes para a construção de uma poesia cujo horizonte de fascínio não se detém no exterior das aparências – no imediato das formas projetadas sobre um espaço homogêneo e geometricamente construído de percepções –, mas procura ir além, em direção ao que as sustenta como um fundo. Poderíamos falar de um relacionamento estreito entre a imaginação e o mundo na sua materialidade. Isso já seria o suficiente, por um lado, para caracterizar uma compreensão de mundo pouco ligada à abstração e nos possibilitaria dizer que o que caracteriza tal poesia é, antes de tudo, uma possível busca de concretude. Compreendemos a busca como uma intenção mesma de se aproximar do mundo, por via dos sentidos, mais do que pela racionalidade. Contudo, se nos podemos apoiar nesse dado – se a aspiração ao concreto é um dado seguro para se caracterizar essa visão de mundo (e dizemos: do mundo das coisas), então é possível falar-se daquilo que a emoldura, do jogo dos elementos que acorrem para lhe dar o seu caráter específico.

Por outro lado, o que estamos chamando de visão ou compreensão de mundo, baseada no concreto, parece, na poesia em questão, mover-se segundo certas diretrizes que nela se polarizam e que acabam por cruzá-la de ponta a ponta, deteminando uma semântica peculiar. Onde se *situam* tais diretrizes não se pode dizer no princípio. Mas os aspectos básicos podem ser delineados, e chegamos a imaginar que seja ela uma semântica de duas pontas. Escolhemos os termos movimento e repouso para designá-las. De fato, tais palavras parecem corresponder às aspirações de uma visão das coisas que não se prende exatamente à sua elementaridade, mas que nem por isso deixa de lhe ser tributária, marcada como está por um desejo de despir o mundo daquilo que a razão lhe pespegou. Trata-se do que de mais elementar se pode atingir ao pensar as coisas “em si mesmas”, para além de quaisquer atavios do discurso? Não se pode responder, a não ser talvez dizendo que aqui se fala de uma aspiração – e não, portanto, de traços nitidamente representados –, tais como os pontos de fuga organizando o espaço de um quadro: movimento e repouso tomados como “princípios” subjacentes (abstrações?) de uma visão nada abstratizante do mundo das coisas.

Mas o que nos interessa são os princípios em si mesmos e os rastros que eles deixam na escrita. O título de um livro – *Face imóvel* – pode nos dizer alguma coisa? Desse livro, extraímos o seguinte poema, que nos deixa ver até que ponto movimento e repouso podem se superpor:

O corpo quase que morava ali, equilibrado nas curvas da enseada
Ao lado dos carros vermelhos que transportavam os donos da vida para
seus
escritórios
Ao lado dos emigrantes subjugados ao infinito
E as crianças reclinadas sobre as ondas azuis.
Tantas vezes o corpo sobre as curvas, tantas
Que ficou com certas casinhas tortas, que jamais podem
ser evocadas fora da paisagem.
 (“Enseada de Botafogo”, p. 69)

Chamamos a atenção para a maneira como são evocados os traços de movimento e para o caráter de vaga inquietude que eles introduzem na trama (que só aparentemente, supomos, se dirige à imobilidade). Na

celebração do repouso, há que despontar uma vivacidade de “curvas” ou um vaivém de “carros” e “emigrantes”, assim como as crianças não deixam de estar reclinadas sobre “ondas” azuis. Do mesmo modo, o corpo que aí se estabelece só o faz porque realiza uma espécie de volta ao repouso, e a expressão “tantas vezes” não deixa mentir sobre a impossibilidade de haver na enseada um corpo que esteja realmente imobilizado. Mas – é preciso dizê-lo – esse corpo tende à imobilidade, caso contrário seria impossível preencher a metáfora do final, que faz dele um elemento bem integrado à paisagem.

Isso nos fala de uma complementariedade entre as formas: “tender” ao repouso não quer dizer precisamente atingi-lo, tal como estar na imobilidade não significa exatamente aspirar a ela. É de uma forma virtual que repouso e movimento se colocam frente a frente, e o melhor modo de exprimi-lo seria dizer que, tal como não se pode pensar numa imobilidade absoluta – pois que é sempre perpassada de movimento –, também não há movimento que não seja movimento estanque, votado ao intransitivo de si próprio. Uma passagem de “Carreta pantaneira” faz aflorar a questão, resumindo-a de forma dinâmica: “As coisas que acontecem aqui, acontecem paradas. Acontecem porque não foram movidas. Ou então, melhor dizendo: desacontecem” (p. 238). Como pensar, então, semelhante acontecer, senão entendendo-o como um acontecer estanque, introjetado – sobre o qual não atua a mudança e que é, no entanto, por via da superposição, mudança no pleno sentido da palavra?

Mas, desde que separamos os dois momentos, só podemos concebê-los em separado, e eles só podem surgir-nos como elementos independentes. Esse artifício nos afasta do que há de interdependente entre movimento e repouso, conforme se cruzam na poesia de Manoel de Barros, o que aparenta ser, de fato, o modo mais adequado de concebê-los. Supomos, talvez, que uma imagem, ou um complexo de imagens, seja capaz de tornar aparente – de fazer aparecer – o percurso ou o ponto de origem dessa convergência, por mais fugidio que ele se afigure. Alguns trechos parecem situar-se no próprio ponto de convergência:

Que largo!
Dez casebres de banda
Se escorando nos pássaros.
No centro

Um chafariz resseco bota grama pela boca:
Líquenes comem sapatos.
Vidas mortas...
Galinhas ciscam na porta do armazém.
Um menino às seis horas da tarde puxa um bode pela corda.
Que largo!
Um negro em trapos dorme encostado a um muro
De pedras secas.
Sossego...
O Largo do Chafariz boceja.
Farmacêutico rengo sobe uma rampa.
("Crônica do Largo do Chafariz", p. 110-1)

Alguns aspectos da questão devem, aqui, ser desdobrados. Em primeiro lugar, diremos que a noção de mobilidade – como a denominamos – está ligada a uma série de outras noções convergentes, que se resumem, de maneira geral, sob um princípio de transformação ou mudança. Assim, o que é movimento ou mobilidade se ramifica através de toda uma semântica do deslocamento, até que se veja surgir, no fundo, as ideias de transfusão ou passagem, bem como as imagens do ambíguo e do indefinido, representadas exemplarmente por figuras como a do “Peixe-cachorro” ou de Bernardo da Mata ou de qualquer outro ser cuja característica seja a de uma rebeldia frente ao estereótipo. Também a noção de inacabado se liga a esta semântica, possibilitando a composição de certas personagens cuja qualidade principal é a de não se parecerem com nada exterior ou mesmo de não tomarem aparentemente nenhuma forma definida, senão aquela em que se plasma a sua própria existência singular. Do ponto de vista do inacabamento, o cágado nos impressiona por ser um ente “inteiramente” inacabado:

É cheio de vestígios do começo do mundo, por isso nos parece inacabado. Mas quando metade da terra estava por decidir se seria de pedra ou de água, já estava decidida a sua desforma. E quando ainda ninguém ousava de prever se o inseto nasceria de uma planta ou de uma larva, já ele estava deformado e pronto. O cágado é pois uma coisa sem margens; feio por igual; feio sem defeito. (p. 247-8)

Mais adiante, tentaremos dizer alguma coisa sobre o paradoxo em que se constitui uma figura como esta, construída e completa no que é

talvez a sua própria “imperfeição”. Antes disso, uma outra figura nos aparece e impõe sua presença, como elemento produtivo, a ser pensado sob essa ótica de movimento/transformação. Deparamo-nos com a figura do andarilho, recorrente na obra, a qual empresta sua força a inúmeros seres evocados pelo poeta. De maneira geral, aparece assim caracterizada: “O andarilho é um anti-piqueteiro por vocação. Ninguém o embuçala. Não tem nome nem relógio. Vagabundear é virtude atuante para ele. Nem é um idiota programado, como nós. O próprio esmo é que o erra” (p. 246). Na semântica da mobilidade, toda forma que se manifesta como *ela mesma* é uma forma em transição. As coisas nunca são plenamente aquilo que são, a não ser que entrem em contato com outras, o que as faz interagir, de modo que só assumem plenamente a sua singularidade por meio de estarem entre outras. O princípio de mudança atua incessantemente sobre elas: o ser é possibilidade de seres, e imagens produzem imagens, numa procura inesgotável do exterior. Sob esse ângulo, figuras como a do João, de “Com os loucos de água e estandarte”, têm algo de arquetípico. O homem cuja identidade se constrói por meio de uma sucessão de fragmentos díspares encarna a própria ideia de transformação, que entendemos como um dos pontos de apoio dessa poética.

O paradoxo de uma “inteireza” na imperfeição não deixa de nos interessar, quando pensamos em figuras como a de um Bernardo da Mata, sempre móveis, indefinidas, mas que ainda assim persistem numa integridade indevassável. Fazem-se irredutíveis a qualquer esforço de catalogá-las? É como se o próprio paradoxo as preservasse: torna-se, ao mesmo tempo, garantia de integridade e abertura para o mundo, persistência em si mesmas e liberdade transformadora – repouso e movimento numa única forma conciliatória. Estamos, portanto, diante do que vem a caracterizar a noção de repouso, o ponto para o qual todos esses elementos confluem em seu retorno a si mesmos, e ao qual chamaremos opacidade. Opacidade aqui está ligada a um princípio de não-exemplaridade, isto é, à noção de que todos os seres, quando entregues à própria liberdade, têm algo de inacessível à razão ordenadora. Com efeito, tal princípio, que faz com que as coisas sempre regressem ao que são – ou que sejam mesmo esse algo inacessível que as constitui –, é um princípio de imobilidade essencial, de opacidade profunda dos seres naquilo que eles são. Bachelard³⁹ já havia notado que uma imaginação ligada à terra é uma imaginação do repouso,

39 1990, p. 2-4.

e não precisamos ir muito longe para descobrirmos o quanto é importante para o poeta fazer com que o dizer do poema se enraíze nas coisas opacas do chão:

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
(...) (p. 164)

Este, porém, não é ainda o todo da questão. Porque uma imagem jamais existe isoladamente e, como foi posto, porque ela sempre irradia e reverbera sobre o espaço à sua volta, é importante observar a maneira como se passa do “chão” para outras imagens, e como persiste em todas elas, relacionando-as, a mesma semântica do “opaco” e do intransitivo:

(...)
Este homem
Teria, sim,
O que a um poeta falta para árvore. (p. 282)

Logo, paredes e pedras, árvores e bichos, pode-se dizer que o que mais importa em todos eles é o assentamento tranquilo em si mesmos, a opacidade que os constitui e os torna elementos de uma semântica do repouso. Isso, evidentemente, não significa que a persistência seja absoluta, pois, conforme sustentamos, os dois momentos – repouso e mobilidade – formam como que os polos de uma única dialética. Reunidos, percebidos no ponto de sua articulação, eles se preenchem mutuamente, desvelando-se então numa dinâmica de busca do outro como forma de complementação do si mesmo. Revela-se, pois, entre os seres, uma potência de trocas, de intercâmbio, de “constante transfusão”, como o exprimiu Berta Waldman

em seu estudo. Essa dinâmica é talvez o horizonte para o qual opacidade e transformação parecem apontar, dando o sentido do que anunciam:

Os caramujos-flores são um ramo de caramujos
que só saem de noite para passear
De preferência procuram paredes sujas, onde se pregam e se pastam
Não sabemos ao certo, aliás, se pastam eles
essas paredes
Ou se são por elas pastados
Provavelmente se compensem
(...) (p. 222)

3.3. Gratuidade e intransitividade

Outro aspecto se refere às categorias da gratuidade e da intransitividade. Como no caso anterior, as denominações que lhes aplicamos procuram apenas centrar um nódulo visível da questão, correspondendo, de certa forma, a generalizações cujo objetivo é envolver o que nem sempre aparece como elemento nítido e claramente demarcado na linguagem do poema. O que chamamos de gratuidade ou intransitividade deverá, pois, estar ligado à semântica movimento/repouso, e desse modo gostaríamos de pensá-lo. Na sua especificidade, no entanto, eles constituem a primeira articulação desses dois momentos quando se relacionam entre si, tornando-se como que “marcas” de sua presença e envolvendo elementos que, juntos, compõem uma primeira feição do mundo dos seres.

Podemos começar pela pergunta acerca daquilo que esses nomes significam no contexto desta reflexão e quais elementos da obra se podem simbolizar por meio deles. A noção de gratuidade, como o próprio termo indica, evoca toda uma semântica das coisas que, sendo elas mesmas, não podem ser reduzidas a nenhuma forma de discurso ou situadas fora de um sentido que não provenha delas, isto é, do seu não-sentido essencial:

De tonto tenho roupa e caderneta.
Eu sei desigualar por três.
Já gostei muito de mula
E Estação de Estrada de Ferro;

Depois troquei por anu-branco
E Estação de Estrada de Ferro.
Hoje gosto de santo e peneira.
Uma dona me orvalha sanguemente.
(...) (p. 282)

Mas este é ainda um modo grosseiro de colocar o problema. Primeiramente é preciso situar a gratuidade, ligando-a de alguma forma à semântica da mobilidade na poesia de Manoel de Barros. Faz-se possível dizer, por exemplo, que todo movimento que os seres executam ou que sobre eles se exerce deve ser compreendido a partir de uma dinâmica de gratuidade. A abstração talvez se torne incômoda neste caso, porque a noção, como todas as outras, se inscreve num complexo articulado, onde cada elemento só adquire forma a partir do confronto. No entanto pensar a gratuidade em toda a extensão do termo é um passo fundamental para se traçar o esboço da poética do “traste”, proposta pelo poeta:

Eu vinha aquela tarde pela terra
fria de sapos. ..
O azul das pedras tinha cauda e canto.
De um sarã espreitava meu rosto um passarinho.
Caracóis passeavam com róseos casacos ao sol.
As mãos cresciam crespas para a água da ilha.
(...) (“Caminhada”, p. 144)

Um poema do Livro de pré-coisas traz os aspectos dessa problemática. Na passagem, o fazer cotidiano, a realização de tarefas de todos os dias, é convertido em “não-fazer”, muito embora não deixe de ser também um incessante realizar de certas ações:

O que eu faço é servicinho à-toa. Sem nome nem dente. Como passarinho à toa. O mesmo que ir puxando uma lata vazia o dia inteiro até de noite por cima da terra. Mesmo que um caranguejo se arrastando pelo barranco à procura de água vem um boi e afasta o rio dele com as patas, para sempre. O que eu ajo é tarefa desnobre. (...) (“No serviço (voz interior)”, p. 244)

Diríamos tratar-se de uma outra lógica dos seres, menos visível e mais sutil, situada para além das coordenadas discursivas, pelo fato mesmo

de estar deslocada em relação a elas. Pensar a gratuidade, neste caso, é, no âmbito da linguagem, pensar o ilimitado e o inapreensível, a produtividade infinita de um mundo em formação. Mas, se tudo se passa dessa maneira, há que considerar um outro lado – o lado “estanque” das coisas, aquilo que, junto com a gratuidade, as torna impermeáveis à lógica. O outro lado corresponde, a nosso ver, àquilo que há de impenetrável na imagem dos seres – o que faz com que sejam sempre íntegros, numa espécie de inacessibilidade, e o que talvez constitua, por isso mesmo, o seu princípio de identidade. Definimos a noção de intransitividade como uma forma de retorno constante a si mesmo, de garantia de ser “si mesmo” em meio a outros, em contato e troca constante com outros, e que dá a cada coisa, também, sua indefectível singularidade. São intransitivas, de algum modo, figuras como um Mário-pega-sapo ou um Bernardo da Mata ou um Seu França, sentado a tocar violão – seres com “fundo eterno”, no dizer do poeta, com “sua fala de furnas brenhentas” que nada comunica a não ser o aparecer da sua própria existência singular:

Seu França não presta pra nada –
Só pra tocar violão.
De beber água no chapéu, as formigas já sabem quem ele é.
Não presta pra nada.
Mesmo que dizer:
– Povo que gosta de resto de sopa é mosca.
Disse que precisa de não ser ninguém toda vida.
De ser o nada desenvolvido
E disse que o artista tem origem nesse ato suicida. (p. 295)

Esse poema ilustra o que estamos a dizer, uma vez que mostra o ponto de interação entre as duas noções. Não é difícil pensar que Seu França seja uma figura intransitiva e impermeável às tentativas de catalogação. Nele, pode-se supor que o que se manifesta como sendo é o próprio nada em que sua existência se desdobra. Mas como pensar que se trate de um “nada” no sentido radical da palavra, se as próprias formigas “já sabem quem ele é”? Ou, talvez, porque esse mesmo “nada” se manifeste como o outro lado de “alguma coisa”, então nos vemos diante de uma interessante dialética de ser, onde ser “nada” tem o caráter de uma força atuante. Não podemos, porém, pelo menos por enquanto, ir muito longe no percurso

dessa dialética. Devemos antes manter uma certa distância, se estamos realmente empenhados em ouvir as vozes que nos chegam desses lugares. Há algo de inacessível na dialética, que não podemos penetrar. Uma poética do inútil é uma certa fala desse inacessível; mas o que nos chega como fala pode ser, muitas vezes, apenas a outra feição do silêncio, feição que as palavras não devem recobrir.

A gratuidade, portanto, de ser aquele que só serve “pra tocar violão” e a intransitividade de ser isso plenamente impedem, segundo queremos interpretá-las, o acesso às coisas, se as olharmos a partir de um certo modo da linguagem. Mas impedem-no realmente, ou não seriam apenas a forma que assume, na palavra, um outro adormecido, cuja presença é silenciosa no âmbito da palavra usual? Uma *outra* linguagem se faria necessária para nos dar essa presença. Concebemos a poética do “inútil” num cruzamento entre o que vem do gratuito e o que vem do intransitivo. Ela estabelece o ponto zero onde uma certa modalidade da linguagem perde o poder de atuar:

– Cumpadre antão
me responda: quem coaxa
exerce alguma raiz?
– Sapo, cumpadre, enraíza-se
em estrumes de anta
– E a lagartixa,
que no muro anda,
come o quê?
– Come a lagartixa,
o musgo que o muro.
Senão.
– E martelo
grama de castela, móbile
estrela, bridão
lua e cambão
vulva e pilão, elisa
valise, nurse
pulvis e aldabras, que são?
– Palabras.
(...) (p. 174-5)

A poética do “inútil” nada instaura a não ser o insignificante – “palabras”, portanto, desarticuladas. Ela ocupa uma posição diametralmente oposta à lógica do discurso: as coisas são “inúteis” porque são olhadas de certo modo (o modo da razão?), mas não há outro modo de olhá-las, porque elas são o que são. “Inútil” aqui é só um rótulo que as coisas não pedem para ostentar, pois o que nelas se realiza é a sua própria liberdade. Assim, se a racionalidade comum determina um “lugar” para as coisas, se acaba decretando, pelo ato de reduzi-las a uma ordem que é sobretudo posição e sentido⁴⁰, uma espécie de esvaziamento ou fungibilidade em âmbito universal, a poética do “inútil” tende a estabelecer a crítica do discurso. Compreenderemos a gratuidade/intransitividade se a pudermos ver como uma forma de surpreender nas coisas o que elas têm de irredutível ao cálculo e à ordenação, na sua plena novidade. Ordem e cálculo implicam, até certo ponto, esforços de mover e posicionar os seres segundo certas regras, reduzindo-os a denominadores que dão acesso às suas posições. Na intransitividade em que se dão, as coisas se mostram infensas à redução ordenadora:

Tem quatro teorias de árvore que eu conheço.

Primeira: que arbusto de monturo aguenta mais formiga.

Segunda: que planta de borra produz frutos ardentes.

Terceira: nas plantas que vingam por rachaduras lavra um poder mais lúbrico

de antros.

Quarta: que há nas árvores avulsas uma assimilação maior de horizontes.

(p. 291)

Numa poética do traste as coisas são impermeáveis. E, no entanto, não é difícil entrever nisto um paradoxo de coisas mudas e falantes, distanciadas em relação à palavra e ao mesmo tempo coalescentes a ela. Poderíamos enunciar esse fato da seguinte maneira: se tal poética busca assentar-se naquele ponto zero do nível discursivo da palavra, ou se faz calar esse nível como categoria ordenadora, no âmbito da linguagem, então há que buscar nesse ponto o ponto de origem de uma outra prática da palavra. Mantendo-nos ainda nos limites do espaço dos seres, podemos apenas imaginar alguns aspectos do que ela instaura. No avanço deste exame, tentaremos dimensionar melhor essas indagações.

40 Cf. ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 22.

3.4. Promiscuidade e fecundidade

Uma poética da infância nos foi proposta logo no primeiro livro do autor. O olhar fascinado e fascinante do menino serve como estratégia para que se possa assumir uma certa posição diante da palavra e do mundo. Tal posição é, desde o início, marcada por um recuo em relação ao modo racional e prático do olhar adulto. Há um certo descompromisso que não se deixa prender em determinadas categorias. Cabeludinho, pode-se dizer, é um ser que desde o princípio se vê colocado para alguém do sublime: “bem diferente de Iracema / desandando pouquíssima poesia”. Está, assim, livre para falar do espaço onde vive. Na série “Postais da cidade”, articulam-se imagens da paisagem urbana, e vemos aparecer alguns personagens cuja característica é exercerem um certo encanto sobre o olhar interessado e irreverente do menino. A multiplicidade de formas e nomes, numa sucessão inesgotável, oferece a garantia de que algo de poético habita o seu mundo. A água, por exemplo, faz pensar num elemento mágico, sobre cuja fluidez transcorre o próprio ritmo de surgimento das coisas:

Porém a cidade era em cima de uma pedra branca enorme
E o rio passava lá em baixo com piranhas camalotes pescadores e lanchas
carregadas de couros vacuns fedidos. (p. 43)

As personagens que aí surgem são também, à sua maneira, “postais da cidade”. Pelo modo como se misturam à paisagem, fazem lembrar figuras camaleônicas, mimetizando o espaço que as envolve. Algumas, porém, vão além do mimetismo e parecem querer romper os limites que as separam das coisas. Uma atitude *promiscua* em relação ao mundo é a marca desse comportamento. Em “Na draga”, por exemplo, aparece Mário-pega-sapo, que tinha o hábito de carregar os bolsos cheios de jias e esfregar no rosto “as suas barriguinhas frias / geleia de sapos”, no dizer do autor. Depois de morto, tal personagem teve de vestir um nome diferente, dado por um político. Já o desejo de Dona Maria, de se sentar na calçada e ficar tocando gaita, fornece o ensejo para a imaginação de um ser ambíguo, mistura de mulher e planta, terroso, sobre cujas formas indefinidas passeiam insetos e pequenos animais:

Sua boca vai cair no chão
Uma lagarta torva pode ir roendo seus lábios superiores pelo lado de fora
Um moleque pode passar e esfregar terra em seu olho
Ligeiro visgo começará a crescer de seus pés
Alguns dias depois sua gaita estará cheia de formiga e areia
A senhora estará cheia de lacraias sem anéis
(...) (p. 47)

Para o poeta, é importante que exista entre as coisas uma dinâmica do contato. A noção de promiscuidade – termo que fazemos derivar de seu próprio vocabulário – designa, antes de tudo, um sonho de proximidade a todas as coisas e de todas as coisas entre si. Acreditamos poder descobri-la naquele ponto onde se interceptam mobilidade e repouso, o ser opaco das coisas e sua incessante mutabilidade.

Porém a promiscuidade, como esses mesmos termos que a circundam, exige que a pensemos em toda a sua extensão. Não poderemos, por um lado, negligenciar o fato de que é nela que os seres aparecem na sua máxima opacidade e de que é nela também que o intransitivo do que eles são se liga ao espaço exterior. A promiscuidade no espaço do mundo nos faz pensar não em uma coisa de cada vez, concebida separadamente, mas em duas ou várias, tomadas no mesmo ato de apreensão, e não nos ocorre outra frase que melhor defina o que pretendemos exprimir. Por outro lado, sabemos que, se os seres podem ser vistos e contrastados, é porque a promiscuidade é uma categoria do múltiplo: ela assegura o contraste necessário para que as coisas apareçam, unificando-as no espaço da intuição. A experiência das coisas torna-se, então, experiência do ser promíscuo:

Pedro engole a maçã do caos. Vai trôpego deitar-se nas pedras. Esmeralda tritura-o agora.
Tudo que há de noturno está entranhado nas roupas de Pedro.
Bebe goles de treva. Liberdade que se evola de ti, no escuro, Pedro !
Não percebe.
Cogumelos brotavam de seu ventre, e ocasos. Calangos vinham lambe os seus pés e mascar suas roupas os bois.
Pedro se aproximara das coisas. Para dormir com elas. Pedro deitou-se entre
objetos. A terra comia seu abdômen. (...)
("Encontro de Pedro com o nojo", p. 119)

Uma semântica do contato – contato físico entre os seres, corporalidade, concretude –, construída à base da necessidade que os seres têm de interagirem uns com os outros, deriva dessas imagens. Contatos fazem-se necessários, antes, para que os seres aprendam mais fundamento o que são. Na promiscuidade, o uno se comunica com o múltiplo, sem perder a sua especificidade. Colados às coisas do solo, os pequenos seres aprendem a linguagem da terra e da natureza. Nessa ordem de ideias, o poeta só poderá dizer que “o chão é um ensino”:

– Como é seu nome?

– Polina

Não sabia dizer Paulina

Teria 8 anos

Rolava na terra com os bichos

Tempo todo o nariz escorrendo

(...)

Usava uma algaravia

Herdada de seus avós africanos e diversos assobios para chamar nambu

(...) (p. 49)

Numa dimensão que a complementa, a ideia de promiscuidade entre os seres, em Manoel de Barros, tem uma clara contrapartida. E dizemos “que a complementa” porque, como entre as noções de gratuidade e intransitividade, há nesse caso, igualmente, uma polarização, como se fossem os dois aspectos de uma só problemática. Porém, haveria que se frisar, no começo, o modo como a promiscuidade se situa em nosso quadro de referências e as relações que estabelece com os outros elementos. Pode-se imaginar que a noção de promiscuidade, como já tentamos adiantar, se situe num ponto qualquer do cruzamento entre mobilidade e repouso ou que seja deles uma derivação. Ainda assim, para que o quadro esteja completo, não devemos esquecer o caráter “estático” que ela assume e não se pode omitir que, se a semântica do contato (aqui, poderíamos pensar, o nível mais aparente dessa noção) coloca em campo a multiplicidade e a unidade dos seres (num “contraste”, como foi dito), haverá qualquer coisa de imóvel no processo, que o que estará em jogo será a própria ideia de opacidade.

Em suma, a promiscuidade essencial de todas as coisas é, na origem, categoria do repouso. Mas uma imagem nos persegue (e se torna recorrente nessa poesia), que é a de uma boca em ruínas de onde brota um pouco de mato. Brota, pode-se dizer, porque a boca está lá, no abandono, e está em ruínas, sendo que brotar é inevitável. Noutras palavras, as coisas largadas à sua própria sorte se tornam fecundas e produtivas:

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...
(...)
Ir criando azinhavre nos artelhos
a carne enferrujada
desfeita em flor de ave, vocábulos, ícones.
Minhas roupas como um reino de traças.
(...) (p. 149-50)

Portanto, se é possível situar a noção de promiscuidade numa dimensão de estatismo, diremos então que o que a complementa é uma noção de fecundidade, numa dimensão de movimento. Primeiramente, isto nos surge a representar um aspecto da realidade ligado a qualquer coisa de incomensurável que há nos seres. Todas as coisas em contato (promiscuidade) são produtivas e dinâmicas. Estar em proximidade “produz”, e esse produzir só se manifesta porque é instância de uma fecundidade essencial das coisas, oculta na sua mais funda intimidade. Não existe estagnação no mundo promíscuo das formas: as coisas, quando próximas, revelam-se fecundas e “transbordam” de seus limites. Um livre surgir derivante coloca-as em contato como o exterior:

Aqui: ardo e maduro.
Compreendo as azinheiras.

Compreendo a terra podre e fermentada
De raízes mortas.
Compreendo a presciência do fruto
Na carne intocada.
E assisto crescerem
Frescos, nessa carne, os seus dedos.
Compreendo esse garfo na terra
A germinar ferrugens
Sob laranjais...
E o grão que semearam na pedra.
E mais: os troncos rugosos
Pendendo suas bocas para as águas. (p. 83)

Porém o rótulo “fecundidade” pode ter algo de traiçoeiro, se não o recortarmos adequadamente, determinando de alguma forma sua extensão e sua semântica. Tomando-o desavisadamente, seria fácil pensar que a fecundidade é categoria marcada onde se lê o traço de um sentido qualquer utilitarista. Nessa perspectiva, caberia a pergunta: não seria a fecundidade um modo de ver a natureza como algo de produtivo, uma fonte inesgotável de onde se extraem todos os bens? Não seria ela uma forma de domínio sobre as forças geradoras da natureza? Nos poemas do autor, o movimento que a fecundidade descreve não autoriza essa forma de pensar. A natureza, as forças que agem nos seres (e não sobre eles), libera-se não só pelo que tem de gratuita e opaca (ao caráter ordenador do discurso), mas pela promiscuidade impermeável do múltiplo. A fecundidade também é opaca, diríamos, em Manoel de Barros. O que a partir dela se produz não são as formas utilitárias de um mundo categorizado, mas uma dinâmica que se diria do *capricho*, onde o prazer está mesmo no produzir. O *Livro de pré-coisas* não é, assim, uma excursão turística ao Pantanal, mas uma excursão poética. A fecundidade presente no “Agroval” não tem o caráter do esplêndido e nada produz a não ser uma química de brejo:

Ali, por debaixo da arraia, se instaura uma química de brejo. Um útero vegetal, insetal, natural. A troca de linfas, de reima, de rumem que ali se instaura, é como um grande tumor que lateja.

Faz-se debaixo da arraia a miniatura de um brejo. A vida que germinava no brejo, transfere-se para o grande ventre preparado pela matrona arraia. É o próprio gromel dos cascudos! (...) (p. 233)

Esse texto contém as dimensões do intransitivo. A produtividade dos seres é uma produtividade que escapa às pretensões utilitaristas do uso. Noutro lugar, escreveu o poeta que alguém “por meio de ser árvore podia adivinhar se a terra era fêmea e dava sapos” e que “antes de ser preso fora atacado por uma depressão mui peculiar que o fizera invadir-se pela indigência”. A mesma depressão, no caso, que nada acrescentara ao homem a não ser a sua própria indigência, crescia-lhe por dentro “como a ervinha rasteira que num terreno baldio cresce por cima de canecos enferrujados pedaços de portas arcos de barril” (p. 157-8). A semântica da fecundidade, como tudo o mais na poética do “traste”, tem algo de negativo, que a situa numa periferia da palavra utilitária. Os fragmentos citados revelam essa negatividade: as coisas aqui só se desenvolvem para o menos, e é esse menos que institui a plenitude. Serão plenas na medida em que forem compreendidas nessa outra lógica. Há que ver o mundo dos seres numa dimensão de novidade, de quebra das barreiras do já-dado, em direção ao jorro, ao que vai mais longe que o costumeiro.

3.5. Inversão

Estabeleceremos uma pausa no trajeto, para refletir sobre o que foi possível apreender até agora. Seria conveniente, neste ponto, passar em revista alguns elementos recolhidos. Em primeiro lugar, aparecem as noções de repouso e mobilidade, que tentamos delinear através das colocações acima desenvolvidas. Superpostas, elas se polarizam no poema, determinando uma dinâmica de opacidade e transformação, que faz com que os seres sejam dados numa relação de permutas. O movimento, sendo inerente ao repouso, leva os seres a uma busca incessante do outro, enquanto que o imobilismo constitui o fundo a partir do qual se estabelece a sua integridade. Na interação entre esses extremos, as coisas adquirem dinamismo e opacidade.

Em seguida, falamos de gratuidade e intransitividade. Gratuidade, segundo a entendemos, é instância do movimento, ou seja, os movimentos que se verificam no espaço dos seres recebem a marca do gratuito. A gratuidade caracteriza neles uma certa liberdade de surgir ou se deslocar. As transformações a que estão sujeitos obedecem a leis que não correspondem exatamente às leis do discurso organizado, mas a forças geradoras que devem ser atribuídas ao próprio espaço dos seres, inacessíveis estes a uma

lógica que não alcança determiná-las. Do mesmo modo, assim como deve haver gratuidade no movimento, o modo de manifestação dos seres é um modo intransitivo. Garantidos para além do espaço do discurso, os seres são como que preenchidos de “si próprios”, prontos a significar sem que uma “lógica” de relações se estabeleça entre eles. A semântica do “traste” é um modo de manifestação dessa dinâmica. Nela, o poeta entrevê a possibilidade de trabalhar com um nível de relações que exclui as operações de classificação e categorização da linguagem ordenadora.

Finalmente, discernimos uma semântica de promiscuidade e de fecundidade. Promiscuidade é instância do múltiplo: os seres são dados em *proximidade* e *contraste*; proximidade, que revela o espaço onde todas as coisas podem significar, e contraste, que é a marca do que elas são nesse espaço. Porém, se a promiscuidade é instância do estatismo, há que considerar a sua contrapartida, que é a fecundidade. Na fecundidade identificamos o elemento produtivo dos seres: deixados à sua própria sorte (à sua liberdade de ser, em outros termos), eles se revelam fecundos, e aparece entre eles uma certa relação marcada por aquilo que poderíamos chamar de “novidade”. Germinar e brotar, apodrecer e gerar são formas de manifestação da fecundidade.

Vistos esses elementos, algumas perguntas se fazem oportunas. Em primeiro lugar, poderíamos indagar por que só definimos *esses* aspectos e não outros. Não seria um número excessivamente restrito de noções para caracterizar o mundo dos seres? Em seguida, de posse do que elas podem nos dizer, seria preciso perguntar pelo próprio ponto de vista a partir do qual nós as determinamos (e medimos nossa distância em relação a elas) e que tipo de validade elas têm para a reflexão que estamos desenvolvendo. Finalmente, se defendemos que todos esses elementos se colocam numa relação de negatividade frente à palavra, perguntamo-nos também pelo sentido de determiná-los e pelo que é que eles informam a respeito dos seres. Se eles são, ao contrário (e a uma primeira vista), elementos de uma prática do silêncio (em relação ao nível discursivo) e não, segundo cremos, formas positivas de informar o discurso sobre as relações entre os seres (conforme o uso comum os classifica), quais seriam, então, as suas relações com esse nível, mesmo que negativas?

Quanto à primeira pergunta, seria possível responder que se trata de uma indagação legítima, uma vez que não tivemos, nem foi nossa intenção, interesse em comentar e arrolar um grande número de aspectos importantes

na constituição de uma imagem do mundo em Manoel de Barros. Ao contrário, o que nos interessa mais de perto não é fazer a descrição detalhada de como as coisas são vistas nessa poesia (tarefa ingente, que ultrapassaria os limites deste estudo), mas estabelecer alguns pontos de referência (virtuais talvez), a partir dos quais se possa posicionar a reflexão. As categorias nos parecem funcionais e têm a necessária elasticidade para conterem em si aspectos significativos da linguagem do poema, ligados por laços comuns. Por outro lado, as dificuldades da própria obra conduzem a esse tipo de procedimento. Para se avaliar tal afirmação, basta pensarmos numa abordagem a partir das figuras retóricas tradicionais, aplicadas diretamente ao poema, e as complicações interpretativas que isso acarretaria.

A segunda pergunta nos conduz a pensar o próprio espaço de origem de nossa reflexão. Primeiramente, refletimos sobre o modo de colocação de nosso pensamento nesse espaço. Qual o ponto de partida, senão o próprio discurso? E o que se define, então, como sendo o discurso? A resposta seria: um modo de ver a linguagem, aquilo que, nas reflexões sobre a imagem poética, tentamos determinar como sendo o lado sensato, utilitário e *imediato* (em relação a esse utilitarismo) da linguagem. Aqui mesmo, neste momento, estamos situados nesse espaço: só podemos falar e refletir a partir dele, por mais que nossa intenção seja enxergar através dele. O discurso é tudo aquilo que, na poética de Manoel de Barros, se dá como não-poético ou “travado” em relação ao poético. Trata-se, por assim dizer, de uma poesia de “afirmações”, e o que ela afirma o tempo todo é o seu modo de ser poético, quer dizer, a sua necessidade de situar-se num outro plano de linguagem. Então, o objeto que ela nega são os aspectos cerceadores do primeiro nível, isto é, a sua impossibilidade de ser “poético”, de aceitar alguma coisa como estando “fora” dele próprio. Nesse sentido, tentamos guiar-nos, até onde seja possível, pelas reflexões de Adorno e Horkheimer, que teorizaram sobre esse lado racional-dominador da palavra. Para esses autores, o pensamento lógico, conforme se desenvolve em nossa sociedade, é um pensamento que busca adquirir domínio sobre a natureza. A universalidade que ele tenta atingir, a partir de uma lógica que se poderia chamar de discursiva, é uma universalidade do conceito e da dominação sobre as forças naturais⁴¹. Portanto, a palavra da natureza é apagada enquanto totalidade, para que só uma parte, a parte ordenável e redutível ao cálculo, seja elevada ao primeiro plano. Segundo

41 Cf. ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 28-9.

entendemos, há uma polarização do poema em relação a isso – o poema, como propôs Octavio Paz, não quer dominar mas deixar falar o real, na plena liberdade do que ele instaura. Assim, na obra em questão, o poema assume o negativo do discurso, estabelecendo um diálogo em que este seu caráter – de dominação sobre o espaço das coisas – se revela.

Quanto à validade daquelas noções, só podemos dizer que se reforça pelo modo mesmo de nos posicionarmos frente a elas. Os rótulos impingidos àqueles aspectos são nomes que centralizam certas linhas de força da obra, captadas na leitura. Nesse caso, o discurso tenta pelo menos situar-se frente ao que não apreende totalmente: e essa tentativa é um nome. Se, conforme Barthes⁴², os nomes têm algo que aprisiona o seu objeto, eles aqui aparecem como formas de operar com elementos complexos. O modo como esses elementos (respeitada a complexidade) trazem novidade ao discurso e o informam sobre o seu “outro” tende a se ligar, portanto, a um modo de reflexão cujo ponto de origem se vê colocado no próprio discurso. Isso, porém, não tem um caráter absoluto, uma vez que o próprio movimento da leitura parece unificar e esfumar as fronteiras entre o que seja ou não discursivo no âmbito da reflexão.

Do ponto de vista da análise, a terceira pergunta nos parece a mais importante. De fato, as noções de repouso e mobilidade, gratuidade, intransitividade, promiscuidade e fecundidade foram relacionadas como elementos que, no espaço dos seres, impedem a palavra de operar sobre eles. Do ponto de vista da palavra, essa qualidade os conduz àquilo que, num certo nível, foi entendido como um silêncio. A poética do “traste” é uma poética do que não pode ser dito nos termos da lógica costumeira ou do senso comum: ela faz com que a linguagem se dobre sobre os aspectos imensuráveis do mundo, perdendo (até que ponto?) o seu poder de ordenar e classificar. Na poética do “traste”, as coisas se ordenam de si para a linguagem, e não vice-versa: ela desfaz o poder de ligação da palavra e instaura uma ordem outra, sendo esta, do lado ordenador, o equivalente de uma ausência de ordem, ou, do ponto de vista do discurso, uma instauração de silêncio na ordem. Em outras palavras, se olhamos do lado discursivo em direção àquelas coordenadas, deparamos com o silêncio e com a impossibilidade relativa de significar pelas regras que este modo estabelece. Tais noções se tornam, pois, índices dessa impossibilidade, marcando, do lado do poema, o silêncio do discurso sobre as coisas.

42 1990, p. 204.

Mas, do ponto de vista dos seres, as mesmas noções nada mais são do que um modo de “falar”. E essa “fala” que provém das coisas atinge a palavra com a força da desagregação. O discurso, então, recebe-as como um “silêncio”. No entanto sentimos que não estamos no silêncio, que aquela “fala” ainda é uma fala de seres, e que o modo de percebê-la é que é ainda insatisfatório. Como nos situarmos do outro lado, se, conforme entendemos, nosso espaço de observação só pode ser o próprio espaço do discurso? Aqui, propomo-nos a aplicar a inteligência ao que se escreve “com o corpo”. O poeta não se cansa de advertir sobre os limites de uma tal compreensão:

– Para entender nós temos dois caminhos:
o da sensibilidade que é o entendimento do corpo;
e da inteligência que é o entendimento do espírito.
Eu escrevo com o corpo.
Poesia não é para compreender, mas para incorporar .
Entender é parede; procure ser uma árvore. (p. 212)

A resposta, ao que tudo indica, já se insinuou na própria enunciação da pergunta. Ao dizermos que o que se manifesta como silêncio no plano do discurso é na verdade uma “fala”, estamos realizando uma inversão. Onde havia o máximo afastamento entre o mundo dos seres e o da linguagem, é como se passasse a não haver afastamento nenhum. Se pudermos sustentar esta hipótese, então poderemos dizer que a inversão reinsere o espaço das coisas no espaço da linguagem. Evidentemente, isto não se dará na forma do elemento discursivo – a reinserção apresentará sempre o mesmo caráter desagregador, mas agora nos termos de uma “outridade”, que é ao mesmo tempo espanto e reconciliação. Um poema como “Encontro de Pedro com o nojo” parece ser o limite dessa irrupção, o nojo invadindo nossas categorias usuais de percepção e interpretação do mundo, e gerando a escuridão, que, se invertida, seria a própria luz emanada dos seres:

Pedro vem tateando na luz, subindo nas bordas do poço, soltando de sua casca o molicho... Deixa pedaços dele no escuro.

Pedro entra em seu quarto. Está perfeito e pobre. Poderemos sequer fazer uma ideia de que resultará do encontro de um homem com o nojo?

(p. 120)

Até aqui, porém, prevalece ainda o silêncio. A linguagem do “outro” só pode ser vista como desagregação. Seria preciso abordá-la de uma outra perspectiva, a partir de outro lugar que não o espaço lógico das coisas, para que a linguagem do sujeito se consolidasse numa resposta à altura a esse falar que tudo subverte. Movimento e repouso entrelaçados, gratuidade e intransitividade, promiscuidade e fecundidade, superpostos numa única figura, pedem ao comum que se afaste e dê lugar a uma outra linguagem. Não julgaríamos impossível dizer que o reposicionamento do sujeito frente a essa necessidade corresponda a uma espécie de divisor de águas na poesia de Manoel de Barros. Uma primeira estratégia do poeta seria o mergulho na linguagem infantil. O que era apenas estranheza nos livros anteriores, desejo da terra ou imagens da água como irrupção da figura paterna⁴³, sonho de proximidade às coisas e abandono ao ritmo do mundo, converte-se em luminosidade no *Compêndio para uso dos pássaros*. Nesse livro, a linguagem do mundo irrompe na linguagem do menino. O sujeito adulto, portador de uma palavra saturada pela experiência das repetições, recua para o tempo intransitivo da infância e experimenta o limiar de um novo espaço de linguagem:

O boi de pau
Eram meninos ramificados nos rios
que lhe brincavam...

O boi
de pau
era tudo que a gente
quisesse que sêsse:
ventos
o azul passando nas garças o seu céu
as árvores que praticam sabiás
e sapo -
sapo se adquirindo
na terra...

O boi de pau
é um rio
é meu cavalo de pau... (p. 135)

Mas qual o percurso dessa linguagem “outra”, que o poeta deve elaborar, e que feições ela assume no contexto do poema, de forma a

43 Cf. WALDMAN. B “A poesia ao rés do chão”. In: BARROS. M. de. *Gramática expositiva do chão*: poesia quase toda. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1992. p. 13-4.

significar as coisas sem se converter num “discurso” sobre as coisas? Como poderemos abordá-la – se é que o podemos –, tomando como ponto de partida o nosso “lugar” reflexivo e até onde poderemos ir ao tentar falar sobre ela?

Dissemos que a poética do traste não dá o mundo nos termos da lógica discursiva ou cotidiana. Para o poeta, a fratura é profunda, o modo como o mundo lhe fala subverteu a lógica desse falar tradicional. Tentamos analisar os possíveis rastros dessa fratura na linguagem, estabelecendo como pontos de referência o uso de certas noções. Agora, concluímos que tais noções nada mais são que o modo invertido, silencioso por um lado e falante pelo outro, como a natureza das coisas se projeta na linguagem. Se pudermos admiti-lo, então um novo passo seria persistir no caminho apontado e verificar a tentativa que o poeta faz de criar uma linguagem que seja linguagem da inversão.

Nas reflexões sobre a imagem poética dissemos que a imagem é reconciliação de opostos, emergência da linguagem e proximidade às coisas no poema realizado. Isso implica que, para o poeta, a linguagem é falante no momento em que a natureza também o é. Assim, elaborar a linguagem das coisas é libertar a linguagem, não é somente elaborar a linguagem das coisas, mas também a linguagem da linguagem, livre para falar na medida em que deixa falar o mundo naquilo que ela é. Para o poeta, a imagem no poema é uma linguagem das coisas na sua máxima opacidade.

4. O mundo da linguagem

4.1. Colagem e invenção

O que não posso ver completo com palavras.

(Manoel de Barros)

Num fragmento de “A Máquina de Chilrear e seu uso doméstico”, poema inserido em *Gramática expositiva do chão* (1969), um dos personagens faz a seguinte afirmação:

– O poeta é promíscuo dos bichos, dos vegetais, das pedras. Sua gramática se apoia em contaminações sintáticas. Ele está contaminado de pássaros, de árvores, de rãs. (p. 171)

Queremos ver nesse fragmento uma certa concepção da palavra poética. A “máquina de chilrear” (título retirado de um quadro de Paul Klee) serve aqui para exemplificar uma posição peculiar do poeta diante de seu procedimento de criação. Ela nada designa a não ser a expressão que se usa para designá-la: é um nome “poético”, por assim dizer, vazio de sentido, criação de linguagem que não tem nenhuma função exceto a de ser poética no poema. No poema que ela intitula, a “máquina de chilrear” constitui apenas um fragmento a mais, inserido entre outros. Serve como pretexto para um diálogo que nada desenvolve, que é poético e só “informa” a forma daquilo que ele é:

O CARAMUJO (os olhos embaraçados de noite)

– E a Máquina de Chilrear, Poeta?

A ARVORE (desinfluída de cantos)

– E possessão de ouriços

A RÃ (de dentro de sua pedra)

sua voz parece vir de um poço escuro (p. 170-1)

O poema em questão é um objeto armado em tomo de um eixo definido, na forma de um diálogo. Mas o diálogo, curiosamente, não vai além de um exercício de palavras: ele não se desenvolve no sentido de “enriquecer” informacionalmente os interlocutores. O poeta “colou” as falas mais díspares, numa estrutura unificada, gerando a expectativa de que poderíamos ter um diálogo no sentido usual, mas que na verdade não teve intuito de realizar. A forma, no caso, é o próprio conteúdo, e o conteúdo determinou a forma de ele ser dito: o poema do poema não pode ser mais do que seus fragmentos.

Promiscuidade e fecundidade foram analisadas como categorias do mundo dos seres. No espaço da linguagem, diremos que determinam os movimentos de colagem e invenção. Como propusemos anteriormente, também aqui os nomes servem para abranger complexos cuja amplitude não poderemos desenvolver na sua totalidade. Neste caso, nosso interesse restringe-se a utilizá-los como pontos de referência, numa tentativa de traçar um mapa de reflexão que nos permita transitar sem tropeços entre as noções e que ao mesmo tempo nos mantenha presos à obra. Essa economia de recursos tende a ser, também, um controle sobre o desenvolvimento da reflexão.

No plano da construção poética, o uso da colagem – técnica originária da pintura (e empregada de modo mais sistemático pelas estéticas cubista e surrealista do início do século)⁴⁴ – manifesta, *grosso modo*, uma atitude “promíscua” na escolha de palavras e expressões e no seu arranjo no texto. Tal afirmação, evidentemente, não se refere a uma possível teoria da colagem, conforme praticada nas artes plásticas, mas visa a focar um aspecto específico da obra do poeta. Entendemos que a colagem é o modo mais superficial de manifestar a presença de uma categoria da promiscuidade ao nível da palavra. Estamos, no que se refere a uma atitude do poeta diante da palavra, ligando ambas as noções.

A constatação de que o poeta utiliza tal procedimento, na construção do poema, traz implicações que podem, no entanto, ser pensadas à base da própria noção de colagem. Para Berta Waldman⁴⁵, o uso da colagem está ligado à construção de imagens visando a efeitos de choque, no sentido que os surrealistas davam ao termo, chamando a isso o “clarão da imagem”. A colagem justapõe, num espaço contínuo, elementos díspares, sem relacionamento imediato. A diferença de potencial, segundo André Breton⁴⁶, seria o determinante do valor da centelha obtida. A recolha de fragmentos e vocábulos de estratos diferentes da linguagem (coloquial ou culta, sertaneja ou cidadina, etc.) e o seu alinhamento, sem mais reservas, num único espaço textual, produz efeitos semelhantes aos obtidos pela colagem no âmbito da pintura. Para Waldman,

usando os fragmentos e os vocábulos ao ponto de entulho, o poeta insufla-lhes a emoção artística através da promoção do objeto, que, colocado num contexto novo, irradia magicamente à sua volta um novo espaço artístico, onde ao fluente encadeamento lógico se substitui uma organização de choque.⁴⁷

A colagem está ligada a efeitos de “imprecisão” artística, tendo por função, primeiramente, suprimir as familiaridades e tornar mais aparente (num plano menos imediato) a estranheza obliterada dos objetos, restaurando parcialmente essa estranheza⁴⁸. A força da colagem residiria em que seu efeito seria duradouro, ou em que as possibilidades instauradas pela

44 Cf. CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 80.

45 In BARROS, 1992, p. 23-4.

46 In TELES, 1987, p. 201.

47 In BARROS, 1992, p. 24.

48 Cf. WELLERSHOFF, 1976, p. 50.

indeterminação permaneceriam ainda como possibilidades, perdurando como vida e produzindo sempre, sem esgotá-los, os mesmos efeitos de estranheza.

No âmbito da palavra, a colagem está ligada à técnica de justaposição de imagens, organizadas muitas vezes em torno de um único eixo⁴⁹. No entanto, preferimos empregar o termo colagem, mencionado pelo próprio poeta, em *Gramática expositiva do chão*. Em Manoel de Barros, a partir desse livro, no qual o procedimento se torna sistemático, o uso da colagem parece assumir, basicamente, dois sentidos. O primeiro refere-se às colagens feitas no interior de uma única frase, entre vocábulos ou expressões que se encadeiam numa sequência frasal organizada, produzindo efeitos de estranhamento em função da quebra das expectativas que a construção da frase determina. A organização sintática, portanto, funciona como eixo da colagem: “prenderam na rua um homem que entrara na prática do limo” (p. 24).

O segundo sentido refere-se à quebra do encadeamento entre frases, de modo que a linguagem do poema toma o aspecto de ser um emparelhamento de sequências cuja função não é contribuir para o desenvolvimento de um certo “raciocínio”, mas construir o todo como um objeto feito de pedaços:

a boca na pedra o levava a cacto
a praça o relvava de passarinhos cantando
ele tinha o dom da árvore
ele assumia o peixe em sua solidão
(...) (p. 158)

Vê-se, pois, que a construção dessa linguagem tem um caráter essencialmente *paratático*. O jogo está concentrado não em subordinar as sequências entre si, umas às outras, desenvolvidas como se fossem os desdobramentos de uma premissa, mas no emparelhar fragmentos, unindo-os apenas pelo nexos estabelecido entre eles a partir de um “centro” – uma frase ou um fragmento inicial, que dá o elemento em comum. Tal “centro secreto”, para nos utilizarmos de uma expressão de Octavio Paz, é o expediente mais simples de unificação do todo. Um exemplo claro

49 Cf. PAZ, 1984, p. 157.

aparece no poema “O homem de lata”, em cuja estrutura anafórica se alinham imagens díspares, ligadas entre si por força do emprego reiterado da expressão-título (que serviria de nexos entre elas), a centrar o organismo do poema:

O homem de lata
arboriza por dois buracos
no rosto
o homem de lata
é armado de pregos
e tem natureza de enguia
o homem de lata
está na boca de espera
de enferrujar
(...) (p. 159)

Do ponto de vista da colagem, a estrutura desse poema nos parece bastante transparente e fornece dados para que possamos compreender alguma coisa do processo que preside a construção de várias peças do livro. Primeiramente, diríamos que o centro é fixado e gira em torno da palavra “homem”, presente no título. Mesmo aquela expressão (“homem de lata”), repetida anaforicamente, tem o caráter de uma colagem: a palavra “homem” agregada à expressão “de lata” (dando a entender que não se trata de um “homem de lata” à maneira de um robô, mas de um “homem / de lata” – separando-se o grupo –, existente apenas no nível das palavras que se solidarizam para nomeá-lo ou adquirindo existência somente a partir do nome que lhe damos). A expressão, uma vez constituída, está pronta para agregar a si as demais, que formarão o todo do poema:

(...)
O homem de lata
se relva nos cantos
e morre de não ter um pássaro
em seus joelhos
O homem de lata
traz para a terra
o que seu avô
era de lagarto
(...)

O homem de lata
sofre de cactos
no quarto
O homem de lata
se alga
no Parque
(...)

E assim por diante. No poema “A Máquina: a Máquina segundo H. V. o jornalista”, verifica-se idêntico procedimento. Se a Máquina nos parece viva, o que lhe concede vida é o fato de ser um fragmento linguístico sustentado por outros, que o vivificam. A mesma estrutura anafórica serve para emparelhar sequências, em curioso dinamismo. O efeito cômico – característica que freqüentemente acompanha certos usos da colagem – é evidente:

A Máquina mói carne
excogita
atrai braços para a lavoura
não faz atrás da casa
usa artefatos de couro
cria pessoas à sua imagem e semelhança
aceita encomendas de fora
(...) (p. 172-3)

No plano do discurso, a colagem instaura uma certa liberdade de movimentos. Sancionando saltos e aproximações que a linguagem comum não autorizaria, ela permite transcender as práticas usuais da linguagem, quebrando expectativas em direção a essa liberdade. Nessa perspectiva, a colagem inaugura, conforme procuramos entendê-la, a própria promiscuidade no âmbito da palavra. Com efeito, se dizemos que a Máquina “atrai braços para a lavoura” ou “aceita encomendas de fora”, não há nem deve haver nenhuma lei de racionalidade aparente que determine tais aproximações, senão o desejo mesmo de promovê-las, criando imagens à força de “choques”. O que vemos de mais importante, no entanto, permanece como ponto de origem e plano de fundo dessas práticas: a necessidade de transcender os liames usuais do discurso, disseminando nele uma prática “promíscua”, festiva e desestabilizadora da linguagem costumeira.

Se essa primeira aproximação pode ser feita, se a promiscuidade presente no espaço dos seres tem uma contrapartida no espaço da linguagem, da qual a colagem é a forma aparente, então podemos pensar numa segunda. As noções a serem evocadas parecem confluir em torno de um núcleo básico, que poderia ser nomeado com o termo “invenção”. De fato, a primeira seção d’*O livro das ignorâncias*, que traz como epígrafe a frase “As coisas que não existem são mais bonitas”, do bugre Felisdônio, nos é proposta como “Uma didática da invenção”. O objeto da invenção, todavia, não é especificado, mas não há dificuldade em deduzi-lo logo dos primeiros fragmentos, sendo que o verso inicial já propõe a direção do trajeto: “apalpar as intimidades do mundo”. Mas em que sentido essas intimidades são concebidas, e de que maneira isso é possível, se o que o poeta nos oferece é unicamente uma prática de palavras? O objeto da invenção é, pois, a própria poesia. O trajeto que ela inaugura é um trajeto de desvios, de rejeição de certos usos fossilizados dos nomes:

Desinventar objetos. O pente, por exemplo.

Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha.

Usar palavras que ainda não tenham idioma. (LI, p. 13)

Dissemos atrás que as formas, no espaço dos seres, se dão em promiscuidade e que a promiscuidade, sendo uma categoria que subverte as possibilidades de ordenação pelo processo discursivo, estava ligada ao modo de ser “fecundo” das coisas. Nessa ótica, o espaço dos seres se viu coberto por um movimento duplo, composto por dois vetores solidários: aquele que aproxima os seres, que os dá em presença uns dos outros, num espaço de contatos e contrastes, e o que determina as metamorfoses, permitindo o giro incessante das coisas sobre elas mesmas. No espaço da linguagem, o movimento fecundo estará ligado à invenção. Inventar é, em certa medida, segundo entendemos (dando ao termo um sentido amplo de criação e transcendência a partir do já dado), ir ao “extremo” da linguagem, explorando suas possibilidades, por meio de uma prática criativa. Na invenção, a linguagem fecunda se transfigura: as significações (que geram significações) perdem os contornos rígidos de uma linguagem estatuída e passam a girar numa outra órbita, cujo único centro é a possibilidade mesma de inventar:

Pegar no espaço contiguidades verbais é o mesmo que pegar mosca no hospício para dar banho nelas.

Essa é uma prática sem dor .

É como estar amanhecido a pássaros.

Qualquer defeito vegetal de um pássaro pode modificar os seus gorjeios.

(LI, p. 21)

A invenção aparenta ser um movimento solidário e complementar da colagem. A diferença que vai de uma para a outra é talvez a mesma que vai da promiscuidade dos seres à fecundidade. Enquanto a primeira é categoria do estatismo, a segunda é da mobilidade, constituindo ambas, juntas, as componentes necessárias e reativas de um único complexo. Semelhantemente, a invenção é aquilo que parte da colagem, possibilita a colagem e a transcende, e corre em direção a outra coisa que não é senão a própria colagem, tornando-a produtiva. Sendo assim, se a tentativa de localização e conceituação desses elementos parece torná-los um tanto rígidos, o esforço de pensá-los numa só dinâmica permite preenchê-los e lhes dá o necessário acabamento:

2.

Muita coisa se poderia fazer em favor da poesia:

a – Esfregar pedras na paisagem.

b – Perder a inteligência das coisas para vê-las. (Colhida em Rimbaud.)

c – Esconder-se por trás das palavras para mostrar-se.

d – Mesmo sem fome, comer as botas. O resto em Carlitos.

(...) (p. 182)

Também como na colagem, a invenção (ou necessidade de invenção) manifesta uma insatisfação com o nível usual da linguagem, no seu aspecto mais evidente. Mas esta é ainda a forma simplificada do problema. Ao que parece, inventar é, antes de mais nada, buscar a vida da linguagem, renová-la a partir dela mesma, sem dela se distanciar, criando novidade no coração daquilo mesmo que a linguagem estratificou – afirmação com a qual poderemos avançar em direção ao próximo ponto de parada, aquele que indicia o modo como o poeta opera sobre o seu instrumento de trabalho e o sentido que devemos dar a tal operação. O poeta opera no interior da própria linguagem, e as forças que ele faz eclodir e põe em liberdade são

forças da linguagem, da sua intimidade, que vêm do interior para o exterior e não vice-versa.

Mas um elemento extremamente opaco aparece neste nível da reflexão e só poderemos pensá-lo, talvez, se nos detivermos por um momento na ideia de *frase*. Falamos em colagem e invenção, mas não pudemos transcender o nível da frase, que é o ponto onde aqueles dois momentos se interceptam, estabelecendo limites ao processo. De maneira geral, pode-se dizer que o poeta “cola” e “inventa”, mas que tudo isso se dá no interior da frase, e que esse nível não é ultrapassado. A frase é, em Manoel de Barros, o ponto de opacidade. O poeta é fazedor de frases: a colagem, procedimento oriundo das artes plásticas, está sujeita à elaboração de frases, assim como a invenção, que é ampla e aparentemente sem limites mas que, no fundo, esbarra nos limites impostos pela frase, estando a ela, de certo modo, subordinada:

Então – os meninos descobriram que amor
Que amor com amor
Que um homem riachoso escutava os sapos
E o vento abria o lodo dos pássaros.
(...) (p. 183)

Porém, não enveredaremos por esse caminho. Neste ponto, surge a necessidade de torcer ligeiramente a direção, para prosseguir com nossa jornada.

4.2. Opacidade do sentido e movimento da linguagem

O neologismo “inutensílio” está ausente do dicionário. Em torno dele, podemos construir toda uma história de (re)criação e renovação da natureza por meio do poema. A esta altura, vários elementos levantados nos permitem abordá-lo sem que ele se torne excessivamente escorregadio às nossas tentativas de aproximação. Logo no início, vemos que o termo é caro ao poeta, e que uma certa claridade se projeta dele, a reclamar nossa atenção. Em primeiro lugar, diremos que a palavra “inutensílio” está ligada a um fazer: o “inutensílio” só existe e só adquire sentido na medida em que manifesta como pretexto para criar, em que não serve a nenhuma causa

senão à prática linguística do poeta. Por outro lado, essa mesma recusa em servir já nos ensina que o objeto-inutensílio tem qualquer coisa de opaco e que não se deve abordá-lo sem a cautela que exige a sua natureza fugidia. Um objeto de tal natureza é, antes de tudo, um bem do poeta, algo que escapa ao círculo das coisas úteis/utilizáveis, para se alojar talvez na imaginação:

Os bens do poeta: um fazedor de inutilensílios,
um travador de amanhecer, uma *teologia do traste*,
uma folha de assobiar, um alicate cremoso,
uma escória de brilhantes, um *parafuso de veludo*,
e um lado primaveril
(...) (p. 210, grifos do original)

Trata-se de objetos feitos de palavras. Poderíamos falar de quase-poemas, neste caso? Um fragmento extraído de *Arranjos para assobio* ajuda a situar a questão:

O poema é antes de tudo um inutilensílio.
Hora de iniciar algum
convém se vestir roupa de trapo.
Há quem se jogue debaixo de carro
nos primeiros instantes.
Faz bem uma janela aberta.
Uma veia aberta.
Pra mim é uma coisa que serve de nada o poema
Enquanto vida houver
Ninguém é pai de um poema sem morrer.
(p. 208)

É interessante contrastar o primeiro com o oitavo verso: “O poema é antes de tudo um inutilensílio” – “Pra mim é uma coisa que serve de nada o poema”. Se as coisas, no espaço dos seres, em sua manifestação, se davam como gratuitas e intransitivas, conduzindo a uma poética do traste, no âmbito da palavra há que fazer com que o poema também se coloque para além dos seus aspectos utilitários. De uma forma simples, esse fato pode ser expresso daquela maneira, mas sabemos que a gratuidade e a

intransitividade essencial dos seres são formas de escapar à atração da lógica discursiva. No espaço da linguagem, há que convertê-las em seus equivalentes, tarefa não muito difícil, se pudermos extrair as devidas consequências de uma reflexão sobre a poética dos “inutensílios”, conforme se manifesta em vários trechos da obra.

No âmbito da palavra, o que era o intransitivo dos seres se vê convertido no que chamaremos, à falta de outro termo, “opacidade” do sentido, na construção do poema. Sob esse aspecto, o poema se dá como um todo de mensagem inicialmente ocluso à interpretação. Quando o poeta lista seus bens, não se pode ler nessa lista nada além da própria lista que o poeta nos dá, ou seja, aos objetos arrolados não correspondem, obviamente, manifestações concretas (mesmo que apenas possíveis) ou referentes no mundo físico. São-nos oferecidos, ao contrário, como armações de “objetos lúdicos feitos por crianças pessoas esquisitas loucos e bêbados” (p. 215), para aproveitar uma expressão do poeta. Desse modo, a tentativa de leitura desses objetos é uma tarefa intransitiva, cujo caráter deve ser predominantemente lúdico, exercido ao nível da palavra e da criação:

PARAFUSO DE VELUDO – Artefato inventado no Maranhão, por volta de 1908, por um PORTA-ESTANDARTE, que, sempre, após anunciar seus inventos em Praça Pública, enrolava-se na Bandeira Nacional. (Segundo uma correspondência de Ismael Cardim) (p. 210)

Por ser opaca, a linguagem do poema nada informa e pouco evolui, do ponto de vista de um desdobramento de raciocínios ou de informações. Essa forma “travada” de acontecer impede que se possa recapturá-lo nos termos do conhecido, nas categorias usuais da lógica e da compreensão. Se o poema pode comunicar alguma coisa, ele se comunica por inteiro, mas não se logra extrair dele senão o próprio prazer da leitura, uma vez que ele não entra no circuito comunicacional ordinário:

Gravata de urubu não tem cor.

Fincando na sombra um prego ermo, ele nasce.

Luar em cima da casa exorta cachorro.

Em perna de mosca salobra as águas cristalizam.

Besouros não ocupam asas para andar sobre fezes.

Poeta é um ente que lambe as palavras e depois se alucina.

No osso da fala dos loucos há lírios. (“Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho”, fragmento I, p. 289)

Por outro lado, se a criação do poema é fruto de invenções e colagens, e se ele não está a serviço de uma prática utilitarista de mundo, guiada pelo pensamento lógico e pelas regras do discurso, as leis que regem essa criação terão algo de insondável. A opacidade que o dizer inaugura é uma opacidade dela mesma, intransitiva e, como no espaço das coisas, gratuita. Ao mesmo tempo em que busca forjar seu poema como objeto opaco, perpassado de ludismo, o poeta não se pode guiar senão pelo próprio gesto em que se move, não tendo outro ponto de chegada a não ser aquela mesma opacidade. Isso se tornará mais claro se pensarmos que, também no mundo da linguagem, a opacidade (intransitividade, no mundo das coisas) do sentido é o pólo estático de um elemento cuja outra face, dinâmica, é o ser ele produtivo, de uma produtividade que escapa à leis do usual. Neste ponto, vemos a linguagem *emergir* do fundo do dito, tomando a cena que ele articula: a linguagem como ela é, naquilo que só ela torna possível⁵⁰, que sustenta o discurso mas escapa às suas possibilidades de compreensão. A linguagem é opaca porque as possibilidades que inaugura não obedecem à “lógica” da ordenação, estando, no poema, a serviço apenas do sonho de “dizer”, puramente, que ele representa. Se há obscuridade, é porque a compreensão não é o dado principal, mas a possibilidade de enunciar o poema, tomado como objeto opaco e situado para além dos limites de uma fala que impõe ao mundo os seus esquemas:

Borboleta morre verde em seu olho sujo de pedra.
O sapo é muito equilibrado pelas árvores.
Dorme perante polens e floresce nos detritos.
Apalpa bulbos com os seus dourados olhos.
Come ovo de orvalho. Sabe que a lua
Tem gosto de vaga-lume para as margaridas.
Precisa muito de sempre
Passear no chão. Aprende antro e estrelas.
(...) (p. 208)

50 Voltamos aqui a falar daquele “ser” oculto da linguagem que deve emergir na literatura: “A esta questão nietzschiana: quem fala? Mallarmé responde e não cessa de retomar sua resposta, dizendo que o que fala é, em sua solidão, em sua vibração frágil, em seu nada, a própria palavra – não o sentido da palavra, mas seu ser enigmático e precário” (FOUCAULT, 1992, p. 322), conforme visto no primeiro capítulo.

No trecho em questão, alguns elementos despertam nossa atenção, mas seu sentido nos escapa, porque ainda não se pôde atingir um certo nível de metáfora característico dessa poesia. Uma certa ambiência semântica nos leva a pensar que o autor pretenda conduzir o poema em direção à natureza. O sentido da expressão “transfazer natureza” não nos parece meramente figurativo de uma prática transfiguradora de superfícies, mas indigita uma necessidade profunda da obra, que é ser ela o sonho de um comércio íntimo, promíscuo, com as formas do espaço vivencial. Desse modo, se Bernardo da Mata montou no quintal uma “Oficina de Transfazer Natureza”, os objetos por ele fabricados têm estatuto de pequenos poemas: “Duas aranhas com olho de estame / Um beija-flor de rodas vermelhas / Um imitador de auroras – usado pelos tordos / Três peneiras para desenvolver moscas / E uma flauta para solos de garça”; neles, a linguagem, mais do que sonhar objetos, sonha-se a si mesma como objeto. Ela reflete os movimentos constitutivos desse espaço de coisas em germinação, imbrica-se com ele numa intimidade que nos escapa, e se torna um transfazer – gesto tão leve que nada retira nem acrescenta às coisas faladas e que é, no entanto, o mais profundo transfigurar.

Uma imbricação, portanto, vai se fazendo evidente. A confluência entre opacidade do sentido e movimento criador da linguagem produz o poema como “inutensílio”. Por sua vez, a poética do “inutensílio” corresponde a uma contrapartida no espaço da linguagem para aquilo que, no mundo dos seres, é preenchido pela poética do “traste”. Trata-se de uma contrapartida simétrica, simetricamente localizada: tal como a poética do “traste” deve ser apreendida num ponto do cruzamento entre intransitividade e gratuidade nos seres, a produção dos “inutensílios” (objetos verbais, conclui-se) se dá no plano de interseção entre aqueles dois elementos. Não interessa, evidentemente, preencher todos os espaços, arrolando o elenco total dos aspectos que poderiam contribuir para a constituição dessa poética. Por um certo ponto de vista, tanto a poética do “inutensílio” quanto a poética do “traste” têm a mesma natureza e estão imbricadas no mesmo gesto orientador:

coisinhas: osso de borboleta pedras
com que as lavadeiras usam o rio
pessoa adaptada à fome e o mar
encostado em seus andrajos como um tordo!
o hino da borra escova

sem motor ACEITA-SE ENTULHO PARA O POEMA
ferrugem de sol nas crianças raízes
de escória na boca do poeta beira de rio
que é uma coisa muito passarinhal! ruas
entortadas de vaga-lumes
traste de treze abas e seus favos empedrados
de madeira sujeito com ar de escolhos
inseto globoso de agosto árvore brotada
sobre uma boca em ruínas retrato
de sambixuga pomba estabelecida
no galho de uma estrela! riacho com osso de
fora – coberto de aves pinicando
suas tripas – e embostando de orvalho
suas pedras indivíduo que pratica nuvens
ACEITA-SE ENTULHO PARA O POEMA moço que tinha
seu lado principal caindo água e o outro lado
mais pequeno tocando larvas!
rã de luaçal (p. 209-10)

4.3. Repouso e mobilidade

Conforme visto, repouso e mobilidade são dois princípios que se polarizam no espaço dos seres. Descrevendo esse espaço, foi possível mostrar que as quatro categorias que o cruzam estão, de algum modo, assentadas sobre eles. Promiscuidade e intransitividade, por um lado, constituiriam categorias baseadas no repouso, ao passo que fecundidade e gratuidade se assentariam no movimento. Como se trata de um complexo de noções entrelaçadas, a divisão tende a ser esquemática, obrigando a pensar numa superposição, sem estabelecimento de hierarquias. Igualmente, e talvez por essa razão, movimento e repouso foram tomados numa única dinâmica, de caráter até certo ponto abstrato, como formas que perpassam o mundo dos seres. Essa superposição (ou entrelaçamento) teria como efeito garantir o relacionamento e a ligação das diversas categorias anteriormente descritas.

Segundo a hipótese que estamos desenvolvendo, no mundo da linguagem a mesma dialética deveria reproduzir-se. Para perceber

o modo como isso se dá, teríamos de propugnar pela existência, na linguagem do poema, de traços aos quais seria associada uma ideia de repouso ou imobilidade e de outros aos quais se associaria uma ideia de movimento. Em primeiro lugar, precisamos fixar o âmbito de abrangência destas colocações. Como ponto de partida, poderíamos invocar as ideias desenvolvidas no item 3.5., sobre inversão. Dissemos, naquele ponto, que nosso lugar de referência era uma certa noção de “discurso” e que a partir dele nos posicionávamos frente à poética em questão. As quatro categorias (promiscuidade, fecundidade, intransitividade e gratuidade), bem como os princípios que as perpassam, foram entrevistas e fixadas em função desse princípio. Elas proviriam, como formas silenciosas do mundo dos seres, e se projetariam como categorias desestruturadoras no plano da linguagem. Por um momento, seriam instauradoras de silêncio, percebidas como silenciosas, mas no espaço da linguagem sofreriam (o que chamamos de) uma inversão, na qual se tornariam “falantes”. Desse modo, tal como eram categorias de organização do espaço das coisas, tornavam-se no poema categorias da linguagem: no caso, representadas pela colagem/invenção e opacidade do sentido/movimento da linguagem, conforme as denominamos.

As categorias situam, portanto, o espaço das coisas em relação ao discurso. E porque assim acontece elas permitem localizar mobilidade e repouso nesse espaço. Para o espaço da linguagem, intentamos utilizar o mesmo princípio, buscando situar as noções em função das categorias que nele aparecem. Isto significa, primeiramente, que a noção de repouso deverá estar conectada à ideia de colagem e à opacidade do sentido, no âmbito da linguagem do poema. Poderíamos operar, como ponto de partida, com a hipótese de que tais categorias, no espaço da linguagem – a exemplo do que ocorre com os seres – são categorias do imóvel, elementos que dão ao poema, de alguma forma, uma certa “imobilidade”. Mas imobilidade, aqui, tem de ser entendida numa polarização com o nível discursivo: o que é imóvel no dizer é o que trava a possibilidade de um desenvolvimento, a recusa a estruturar-se segundo um “raciocínio”, que estabeleceria uma hierarquização de elementos. Este é o modo mais simples e talvez o mais direto de exprimir tal aspecto. A colagem, basicamente, impede que o dizer se organize ao modo discursivo, desestabilizando as conexões do tipo lógico:

O mundo não foi feito em alfabeto. Senão que primeiro em água e luz.

Depois árvore. Depois lagartixas. Apareceu um homem na beira do rio.

Apareceu uma ave na beira do rio. Apareceu a concha. E o mar estava na concha. (...) (LI, p. 97)

No espaço das coisas, a noção de promiscuidade está ligada a um princípio de não-evolução, de assentamento essencial de todos os seres, subvertendo as categorias cronológicas. As coisas seriam dadas em “presença”, espacializando o tempo, de modo a negar a ideia de desenvolvimento. Na superfície do dizer, essa forma de ver se converte no uso frequente de formas verbais ora no presente (do indicativo), ora no pretérito imperfeito, tempos comumente considerados como em processo e relacionados ao inacabamento. Aqui, o tempo verbal dissolve a sequência cronológica, como se vê em certos trechos: “Vogo no alto da enchente à imagem de uma rolha. / Minha canoa é leve como um selo. / Estas águas não têm lado de lá. (...)” (LI, p. 35). Na cronologia citada acima, o procedimento é outro: a sequência cronológica se desfaz pela dissolução dos nexos causais entre os blocos de ideias, esvaziando os advérbios como “primeiro” ou “depois”, que perdem seu efeito ordenador. Em toda a segunda parte de *O livro das ignoranças* (“Os deslimes da palavra”), o emprego de versos curtos, decassilábicos muitas vezes, serve para espelhar a situação monótona do canoeiro, vagando durante dias, com sua barca, por sobre as águas de uma enchente. O espaço reduzido da canoa e a imensidade das águas se conjugam para imobilizar o ser. O espaço de vivência, nesse poema, torna-se espaço de contemplação.

Outro dado que indigita a noção de estatismo é a presença da anáfora ou de construções baseadas no processo anafórico. No item 4.1, tivemos oportunidade de perquirir alguns aspectos desse processo. De maneira geral, a estrutura do poema é fortemente centrada em torno de um eixo simples – muitas vezes uma expressão ou uma ideia que serve de pretexto à colagem de fragmentos (como no já citado “O homem de lata”). No livro *Gramática expositiva do chão*, o método é largamente empregado. O dizer, segundo entendemos, centrado numa estrutura simples, é um dizer que não se desenvolve, que não hierarquiza ideias em função de um argumento principal. Antes, a expressão ou frase que o centra não carece de provas. Ela se constitui em núcleo estático, a funcionar como suporte à colagem:

Seria o homem do Parque ?

O homem tinha 40 anos de líquenes no Parque

era forte de ave
gafanhotos usavam sua boca
quase sempre nos intervalos para o almoço
era acometido de lodo
à noite seria carregado por formigas até as
bordas de um lago
madrugada contraía orvalho nas escamas e
na marmita. (p. 156)

Pequenos fragmentos recolhidos à linguagem diária e reconstruídos pelo poeta podem converter-se em núcleos de poemas. Colados, eles formam um acervo de imagens com as quais o poeta pode construir as suas mitologias: “serve para poesia”; “Muita coisa se poderia fazer em favor da poesia” (“Matéria de poesia”); “ACEITA-SE ENTULHO PARA O POEMA” (“Sabiá com trevas”); “GLOSSÁRIO DE TRANSNOMINAÇÕES”; “com cem anos de” (“Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho”), para citar os exemplos mais evidentes.

Outro sinal importante, ligado à ideia de imobilidade, seria o emprego da repetição. Neste caso, o poeta se vale dos mais diversos expedientes, retomando motivos e imagens que se tornam recorrências em sua escrita. O andarilho, o bêbado, a criança, alguns bichos (o sapo, o caracol), são figuras que se disseminam de ponta a ponta na obra. Pode-se dizer que a repetição tem o sentido de imobilizar o ser naquilo que ele tem de fugidio e mutável? “Repetir repetir – até ficar diferente. / Repetir é um dom do estilo”, disse o poeta (LI, p. 13).

Porém, se é possível relacionar essas marcas entre si, conectando-as dessa maneira, há que se dizer que a imobilidade é uma imobilidade recortada, perpassada por uma profusão de movimentos diversos e contrastantes. O poema é, apesar de imóvel, um objeto dinâmico. Não nos referimos, evidentemente, ao fato de haver nele uma certa temporalidade, a se desdobrar linearmente à medida que a leitura se desenvolve⁵¹, mas ao fato de ele ser constituído de fragmentos vários, postos em contraste, cujas ligações mútuas não devem ser dadas no modo discursivo. O trecho há pouco citado (“Seria o homem do Parque?”) demonstra o que pretendemos dizer: “O homem tinha 40 anos de líquenes no Parque / era

51 Cf. BOSI, 1991, p. 22.

forte de ave / gafanhotos usavam sua boca (...)", são várias sequências conectadas ao eixo principal mas contrastantes umas com as outras. No entanto a colagem em si mesma não seria suficiente para dar mobilidade ao dizer. Os fragmentos colados poderiam ainda estar ligados por razões de caráter lógico-discursivo, subordinados ao nível do discurso. É necessário que aqui trabalhe um princípio de invenção, de insubordinação às regras argumentativas, fazendo do poema um elemento vivo, desdobrado nas mais diversas direções:

(I) O LAGARTO – lagarto / pode ser encontrado em lugares alagadiços / nas chapadas ressecas / nas sociedades por comandita / nos sambaquis: ao lado das praias sem dono explorando / conchas mortas; / nas passeatas a favor da família e da pátria / e / segundo narra a história / um desses bichos foi apalpado pelo servo Jó / sobre um montão de pedras / quando este raspava com um caco de telhas / a podridão que Deus lhe dera. (...) (p. 165)

A sucessão de imagens, centradas em torno do núcleo⁵², funciona segundo um princípio de transformação. Pode-se dizer que, da mesma forma que o poeta assume a repetição como um “dom do estilo”, a necessidade da invenção funciona como uma sua contrapartida. Por um lado, são rejeitadas as formas fixas, praticamente banidas a partir do *Compêndio para uso dos pássaros*. Por outro, cada novo livro recebe uma feição e um tratamento próprios, circunscrevendo seu espaço de individualidade no conjunto da obra. Repetição e mudança polarizam-se no processo criativo, como necessidades fundamentais. Não estamos falando de uma dialética de superfície ou profundidade: as constantes não se alojam nas profundezas, assim como as inovações não vêm se acumular na superfície. Os dois momentos estão juntos e são os dois aspectos de uma única dinâmica: a fundamentalidade em que se inscrevem é o seu próprio modo de acontecer, não sendo possível dizer que o poeta inove por um motivo qualquer que seja exterior à obra, senão que pelo próprio movimento em que o seu poema se produz.

Essas observações procuram caracterizar, de maneira algo abstrata, a dialética repouso/movimento tomada como elemento fundante também

52 Sobre alguns poemas de Apollinaire, assim se expressou Octavio Paz: “A justaposição se ordena, da maneira como se ordenam os planetas ao redor de um sol (...) E o centro do poema, um centro em movimento (...) Tudo conflui e se apresenta, se faz presente, em um pedaço de tempo imóvel que é, entretanto, um pedaço de espaço em movimento” (PAZ, 1984, p. 157-8).

do espaço da linguagem, a espelhar simetricamente o que já foi analisado para o espaço das coisas. Pertencem ao âmbito da abstração, mas seu objetivo é capturar o nódulo que faz a passagem entre as diversas categorias do dizer, que faz com que o movimento da colagem seja o movimento da invenção, numa única forma, ou que faz com que opacidade do sentido seja, no mesmo lance, movimento da linguagem, unidos num único plano. Depois de os separarmos, para falar deles, cumpre reuni-los novamente, fazendo recuar o arcabouço da análise para que a leitura se produza na sua ampla liberdade.

Entretanto, esse recuo precisa ser adiado por algum tempo, já que, na trajetória da análise, várias pontas surgiram que não puderam ser amarradas. Uma delas diz respeito ao elemento metafórico, que pretendemos abordar num item à parte, mais à frente. Por enquanto, podemos apenas adiantar alguns aspectos do problema. O primeiro refere-se à própria pergunta pelo elemento metafórico e por quais razões se deve isolá-lo. Dissemos alhures que determinados tratamentos da obra de Manoel de Barros nos pareciam inadequados. Não porque sejam impossíveis, mas porque devem sofrer um correto enquadramento, sem o qual se tornam flutuantes e, possivelmente, improdutivos. Assim também a questão da metáfora. Podemos perguntar: por que consideramos essa poesia esquiva ao tratamento (diretamente) metafórico? É possível dizer, por exemplo, que determinadas imagens constituam metáfora, que tenham um conteúdo que deva ser buscado fora delas mesmas, numa transferência de significados, como é o caso da metáfora? A água, a terra, o céu, os elementos paisagísticos em geral ou outras imagens recorrentes não nos parecem, numa poesia que tende a *literalizar* a palavra, passíveis de serem tratadas metaforicamente. Acreditamos, antes, que, se existe esse conteúdo, o mesmo precisa ser buscado em outro nível, mais abrangente, que envolve polos complexos, nem sempre fáceis de delimitar. O próprio poeta adverte quanto a essa inadequação de tratamento:

(Nadifúndio é o lugar em que nadas
Lugar em que osso de ovo
E em que latas com vermes emprenhados na boca.
Porém.
O nada destes nadifúndios não alude ao infinito
menor de ninguém.

Nem ao Néant de Sartre.

E nem mesmo ao que dizem os dicionários: coisa que não existe.

O nada destes nadifúndios existe e se escreve com letra minúscula.) (p. 278)

O trecho vem entre parênteses no original. Noutro lugar, escreve o poeta:

Que a palavra parede não seja símbolo
de obstáculos à liberdade
nem de desejos reprimidos
nem de proibições na infância
etc. (essas coisas que acham os
reveladores de arcanos mentais).

Não.

Parede que me seduz é de tijolo, adobe
preposto ao abdômen de uma casa.

Eu tenho um gosto rasteiro de
ir por reentrâncias

baixar em rachaduras de paredes
por frinchas, por gretas – com lascívia de hera.

Sobre o tijolo ser um lábio cego.

Tal um verme que iluminasse. (p. 294)

Consideremos essa forma de literalismo, no contexto de nossa reflexão. A rejeição do tratamento simbólico demarca o espaço de funcionamento do dizer, lembra os seus limites diante da palavra discursiva, que permite a interpretação do elemento simbólico. A introdução da metáfora implicaria o direcionamento da linguagem para um sistema de relações, obrigando-a a operar sobre o nível discursivo. A redução ao literalismo esvazia o conteúdo metafórico (ou simbólico) e faz com que o dizer do poema se centre em si mesmo: reduz a palavra ao seu ponto mais baixo. Porém, isso não elimina o problema, e deveremos voltar à questão.

Atingido o ponto de movimento/repouso no universo da linguagem, podemos olhar retrospectivamente em direção às categorias que estruturam esse universo. Aqui, aparece uma importante questão que até agora

permaneceu em suspenso e que começa então a tomar vulto. Dissemos, ao tratarmos do mundo dos seres, que as categorias de promiscuidade, fecundidade, intransitividade e gratuidade eram categorias “silenciosas” em relação ao nível discursivo. Elas projetariam, na palavra, a sombra do espaço das coisas que, percebida como um “silêncio” ou uma estranheza, tornava o discurso inoperante. Por outro lado, essas categorias, sendo silenciosas, por isso mesmo sofreriam uma inversão, tornando-se “falantes”, ao serem reincorporadas ao espaço da linguagem. Entretanto, as fraturas começam a aparecer no momento em que constatamos que colagem/invenção, opacidade do sentido/movimento da linguagem só tomam sentido por serem, também, formas negativas em relação a esse nível. O sentido que podemos dar a elas só pode ser, na verdade, o sentido dessa negação: elas tendem a situar o espaço da prática poética para além das possibilidades articuladoras do nível discursivo. Enfim, sendo categorias da linguagem, são ao mesmo tempo “silenciosas” em relação ao discurso: aquilo que se revertia em direção à linguagem como uma “fala” volta a ser revertido para as coisas como um silêncio. Com tudo isso, como se vê, o que ficou “dessituado” em relação à poética do deslimite foi o próprio nível discursivo, ou, antes, a possibilidade mesma de comunicação do poema.

Neste ponto, devemos interromper o fio do raciocínio e introduzir alguns dados que talvez ajudem a iluminá-lo.

4.4. O nível metafórico

Chegamos a um patamar em que se pode dizer que o espaço das palavras se mescla ou se superpõe ao espaço das coisas. As noções que havíamos enfeixado sob os rótulos de gratuidade, intransitividade, promiscuidade e fecundidade, elementos que nos permitiram mapear o mundo dos seres, se viram convertidas em categorias da linguagem. Com efeito, o próprio termo inversão é aqui um tanto impreciso. Para surpreendermos adequadamente o ponto de entrelaçamento, seria preciso dizer que aquilo que era categoria dos seres é também categoria da linguagem, sem mudar de natureza. Esse “aquilo” é o que vai além dos rótulos e permite a conversão, permanecendo idêntico a si mesmo em ambos os espaços. É o que mede a distância entre a poética do deslimite e as possibilidades discursivas da linguagem, ou antes o que situa tal poética frente ao discurso, mesmo que só o faça de modo negativo. É importante, a esta altura, acentuar esse dado,

pois que nos vemos confrontados com uma problemática cujo ponto de origem é essa possibilidade de negação. O poema, que se afirma como poema, afirma-se numa periferia do discurso, é um “inutensílio” que não tem por função “comunicar”, no nível discursivo, e que só pode servir, se a alguma coisa serve, à poesia. O poético advém-lhe de um *outro* encoberto do discurso, dessa área sombria do falar que o discurso pospõe, a fim de funcionar. Assim, o nível discursivo é “dessituado” em relação ao poema.

A suposta negatividade daquelas categorias tem sido acentuada ao longo deste trabalho e é, de certo modo, a sua hipótese de base. Ela nos permite, por um lado, como já foi discutido, situar-nos a nós mesmos no percurso. O lugar de onde podemos falar e focar a poética do deslimite é o lugar do discurso, a sua opacidade (frente a uma certa voz da natureza, apagada, o “real” ou o mundo das coisas em si mesmas) que o poema recorta ou desaloja. Mas é esse recortar e desalojar que então começa a se fazer problemático. As coisas se tornariam mais claras se postas da seguinte maneira: existe um tal ponto (a que o poema pode chegar) em que esse desalojamento tome a proporção (ou a feição) de um apagamento? O poema instaura realmente uma linguagem originária, tão originária e “das coisas”, na sua absoluta estranheza, que ela se converte numa linguagem do incompreensível, do real inatingível que há nas coisas, impermeável à palavra ordenadora? Ao que tudo indica, não se deveria ir a tal extremo, haveria sempre uma necessidade de retornar, de manter uma certa comunicabilidade com o lado ordenado das coisas, sem a qual o próprio sentido ameaçaria desfazer-se. (Seria, então, um mergulho no silêncio?) Mas essa comunicabilidade – adverte-nos o poema – não poderia, também, ser tamanha que tomasse toda a cena, impedindo o poético de aflorar. Um ponto de instabilidade se manifesta quando deparamos esse estado de coisas, e só poderemos nos mover dentro dela – da instabilidade – se pudermos lançar mão de alguns fios de orientação.

Para começar, arrolaremos um punhado de fragmentos:

... e o limo apodreceu a voz do poeta. (p. 171)

Deixar os substantivos passarem anos no esterco, deitados de barriga, até que

eles possam carrear para o poema um gosto de chão (...) (p. 182)

Não era normal

o que tinha de lagartixas na palavra paredes. (191)
Ali, eu me atrapalhava de mato como se ele invadissem as ruínas de minha boca e
a enchesse de frases com morcegos. (p. 196)
Sua língua era um depósito de sombras retorcidas com versos cobertos de hera
e sarjetas que abriam asas sobre nós. (p. 201)
Minha voz é úmida como restos de comida. (p. 203)
Sou mais a palavra com febre, decaída, fodida na sarjeta.
Sou mais a palavra ao ponto de entulho.
Amo arrastar algumas no caco de vidro.
envergá-las pro chão, corrompê-las.
Até que padeçam de mim e me sujeem de branco.
Sonho exercer com elas o ofício de criado:
usá-las, como quem usa brincos. (p. 206)
Escrever é cheio de casca e de pérolas. (p. 211)
Semente molhada de caracol que se arrasta sobre as pedras, deixando um
caminho de gosma escrito com o corpo. (p. 215)
Coisa é uma pessoa que termina como sílaba
O chão é um ensino. (p. 217)
Tinha a voz de chão podre. (p. 223)
Amava caracóis pregados em palavras. (p. 259)
Aqui as palavras se esgarçam de lodo. (p. 278)
– As palavras invadem esse ermo como ervas.
(...)
– Palavras pra eles têm carne aflição pentelhos – e a cor do êxtase. (p. 285)
Poeta é um ente que lambe as palavras e depois se alucina. (p. 289)
A água passa por uma frase e por mim.
Macerações de sílabas, inflexões, elipses, refegos.
A boca desarruma os vocábulos na hora de falar
E os deixa em lanhos na beira da voz. (p. 291-2)
A lesma influi muito em meu desejo de gosmar sobre as palavras
Neste coito com letras! (p. 293)
Choveu na palavra onde eu estava
(...)

Peguei umas ideias com as mãos -como a peixes.
Nem era muito que eu me arrumasse por versos
(...)
Um rengo estacionou entre duas frases. (p. 300)

Deve-se procurar, em primeiro lugar, o que há de comum entre esses fragmentos. Pode-se chamá-lo, de modo impreciso, de uma certa “fiscalização” da palavra, expressa ao nível do dizer. Essa fiscalização, que une as várias sequências, tem, segundo entendemos, um caráter metafórico. Mas como interpretar tal caráter? Constituiria, por acaso, digamos, a frase “Amava caracóis pregados em palavras” algum tipo de metáfora? Em caso positivo, e se isso pudesse ser descrito de modo razoável, ou seja, se pudessemos demonstrar o funcionamento da metáfora, teríamos de expor o que está a ser metaforizado, os dois lados da figura: o que representa e o que está a ser representado, além do nexos de união entre ambos. Porém, devemos esclarecer antes disso o funcionamento metafórico. Entendemos por metáfora, em primeiro lugar, uma transposição de significado, resultante, segundo alguns, de uma “comparação abreviada”. A metáfora promove uma transposição, isto é, faz com que o significado de uma palavra seja usado em sentido que não lhe pertence inicialmente⁵³. A comparação que a metáfora promove permite que o significado de um termo transite para o outro, sem que, no entanto, nenhum deles perca sua autonomia.

Essa forma analógica de exprimir o conceito de metáfora implica, antes de tudo, o desdobramento de uma relação. No plano da expressão, a relação é unificada, e a metáfora se dá como justaposição. Resumidamente, assim se exprime essa dialética:

Na metáfora, duas coisas se identificam, mantendo cada uma a sua forma própria. Assim, se dizemos “o herói é um leão” identificamos herói com o leão, mas ao mesmo tempo o herói e o leão são identificados como eles próprios. Uma obra de arte literária deve sua unidade a esse processo da identificação com, e sua variedade, clareza e força à identificação como.⁵⁴

É importante notar que o todo do processo analítico deve estar, por inteiro, contido no discurso, mesmo que o segundo elemento esteja ausente.

53 Cf. KAYSER, 1985, p. 131.

54 FRYE, 19-, p. 124.

Isso se faz necessário para que a metáfora seja percebida como metáfora. Se a relação não for detectável, se não houver um termo “aparente”, ligado a outro, mesmo que oculto, não se poderá falar em metáfora. O processo comparativo, em alguns casos, poderá mesmo ser dificultado, ou reduzido ao mínimo, ou poderá até desaparecer, mas o resultado será, apenas, uma restrição na autonomia dos elementos envolvidos. A identificação atingirá os limites da obscuridade, possibilitando que se diga, por exemplo, que há metáforas, “sobretudo na poesia moderna, onde dificilmente se podem aceitar atividades precedentes comparativas, e nas quais cessa em absoluto essa relativa autonomia entre as duas zonas”⁵⁵. Aqui, a metáfora terá qualquer coisa de dissolvente, como no caso dos poetas românticos e simbolistas, para quem “todo o existente estava ligado misteriosamente, de forma a não existirem fronteiras firmes entre as coisas, e tudo seguia um curso permanente, em transformação constante”.

Essas observações, na brevidade que as caracteriza, são necessárias porque é nossa intenção, neste nível, tomar como referência o elemento “discursivo” da metáfora, aqui suposto, que a torna perceptível como tal. A desconfiança de um filósofo quanto ao caráter intelectualista da metáfora corrobora nosso ponto de vista. Já em *A poética do espaço*, Bachelard chamava a atenção para algo semelhante, ao constatar esse caráter. Para o filósofo, a metáfora tende a “representar” alguma coisa, não sofre, em comparação com a imagem poética, o investimento psíquico profundo característico desta: “A metáfora vem dar um corpo concreto a uma impressão difícil de exprimir. A metáfora é relativa a um ser psíquico diferente dela. Ao contrário, a imagem, obra da Imaginação absoluta, extrai todo o seu ser da imaginação”⁵⁶. A metáfora tem algo de um “acidente de expressão”, estando mais para uma falsa imagem, “fabricada”, sem as virtudes vivas de uma imaginação produtora. Convém insistir um pouco mais no pensamento do filósofo – mesmo que não nos encaminhemos inteiramente em direção a ele – porque revela algo do caráter segregador do pensamento puramente lógico-discursivo:

Como se sabe, a metáfora da gaveta, a exemplo de algumas outras, como a da “roupa de confecção”, é utilizada por Bergson para exprimir a insuficiência de uma filosofia do conceito. Os conceitos são gavetas que servem para classificar os conhecimentos; os conceitos são roupas de confecção que

55 KAYSER, 1985, p. 31-2.

56 BACHELARD, 1988, p. 87.

desindividualizam conhecimentos vividos. Para cada conceito há uma gaveta no móvel das categorias. O conceito é um pensamento morto, já que é, por definição, pensamento classificado.⁵⁷

Entretanto, cumpre manter uma certa fluidez de abordagem, até porque a metáfora mesma, apesar do caráter reflexionante, conserva em si as características de uma imagem. Para sermos fiéis a essas referências, diríamos que a metáfora é uma “imagem intelectualizada”, que ela traz para a imagem o caráter problemático, organizatório, do nível discursivo.

De maneira direta, não seria possível reduzir todas as expressões citadas à forma binária da metáfora. Com efeito, apenas algumas poderiam assumir essa forma, sem grandes impedimentos: “O chão é um ensino”, “tinha a voz de chão podre”, “Escrever é cheio de casca e de pérolas”, etc. Pode-se dizer que a fórmula “isto é aquilo” se aplica nelas sem problemas, sendo que, ao interpretarmos a metáfora, diríamos que o poeta metaforiza o próprio ato da escrita. É esta interpretação a mais correta? Algo nos diz que sim, mas apenas parcialmente: é necessário ir mais longe na análise, se quisermos perceber os vários níveis de sentido – e aqui não se falará apenas nos dois extremos da fórmula clássica – que tais (possíveis) metáforas mobilizam.

Primeiramente, teríamos de situar o discurso no poema, para nele inserir o elemento relacional da metáfora, e já vimos que a presença de certas categorias do mundo dos seres desalojou esse nível, no âmbito da linguagem. Neste caso, ele é recortado pelo que o nega, entrou, por assim dizer, “em crise”, não havendo mais espaço para o funcionamento da metáfora (cf. item 4.3). Por outro lado, dizer que o poeta exprime, no caso desses fragmentos, uma relação efetiva da linguagem com as coisas seria negar, por inteiro, a poética do deslimite, entregando ao nível relacional do discurso a possibilidade total de resolver (no caso, metaforicamente) a questão levantada de um conflito dinamizador entre palavras e coisas. Em outras palavras, se isso de fato ocorresse, a frase “Amava caracóis pregados em palavras”, por exemplo, conteria uma espécie de “moral” direta, como se palavras realmente fossem coisas, sem nenhuma intermediação. Mas isso só aconteceria no nível metafórico, e o poema se conteria por inteiro no discurso, isto é, não haveria nele nenhuma possibilidade de estabelecer a crítica daquilo que ele mesmo põe em questão.

57 Idem, p. 88.

Voltemos àquela “fiscalização” da palavra referida há pouco. Ela exprime, lateralmente (se isto for possível), a relação metafórica. Por formas variadas, tudo o que ela nos quer dizer é que “*a palavra é como coisa*”; e esse ser *como* é uma relação que só podemos atribuir ao discurso. Tudo isso, portanto, é pensável no plano do discurso: ser como coisa não é mais que uma figura, um tropo de linguagem, uma metáfora. Parece curioso que isso venha a acontecer, depois de tudo o que se disse sobre colagem, invenção, opacidade do sentido e movimento da linguagem – categorias que, justamente, cindiam o nível discursivo, no plano da linguagem. Mas, se algo aqui se exprime “lateralmente”, podemos então tentar refletir sobre o que isso quer dizer. Só o que temos, até agora, é uma relação que, ao que tudo indica, tem um caráter metafórico. No modo direto, a fórmula se exprime desta maneira, que chamaremos simplificada: *a palavra é coisa*. E esta é a forma da metáfora, na qual se exprime, segundo concluímos, aquela fisicalidade.

Mas por que é que se exprime essa fisicalidade, o que ela tem a ver com a metáfora, que esta deva exprimi-la junto com o seu próprio conteúdo? Seria ela o meio-termo, aquilo que une os dois extremos da relação? Em caso positivo, voltamos ao nível do discurso, e tudo se resolve: diremos que a palavra é coisa porque tem o caráter “físico” (material) da coisa. Porém, estaremos mergulhados nesse nível, e só o que restará a fazer é nos afastarmos, negando aquilo que o poema se propõe, ou seja: ser uma forma de negatividade em relação a um certo modo da linguagem. (Neste caso, a suposta fisicalidade da palavra não seria mais que uma figura da linguagem, e a negação apenas um dado previsto na rede contínua do discurso.)

Assumimos, contudo, que a linguagem do poema desaloja as relações discursivas e que aquelas categorias são formas positivas de manifestar o desalojamento. Assim posto, o próximo passo seria analisar a relação metafórica. O seguinte exemplo nos encaminha:

Sou mais a palavra com febre, decaída, fodida na sarjeta.

Sou mais a palavra ao ponto de entulho.

Amo arrastar algumas no caco de vidro,

envergá-las pro chão, corrompê-las.

Até que padeçam de mim e me sujem de branco.

Sonho exercer com elas o ofício de criado:

usá-las como quem usa brincos.

Desdobraremos deste modo a relação metafórica: a palavra é coisa e por isso está sujeita às mesmas leis que as coisas. Em outros termos, “o chão é um ensino” ou a poesia é uma “gramática expositiva do chão”. Ou, talvez, melhor dizendo: o espaço da linguagem se estende imediatamente sobre o espaço das coisas, e não há fraturas entre os dois. Ambos se recobrem de tal forma que se poderia mesmo simplificar a relação dizendo que o espaço da linguagem é o espaço das coisas, sem intermediações. Porém, logo se vê que isto só é pensável nos termos de uma relação metafórica e que tal relação não pode ser transposta. Ela indica, entre outras coisas, o retomo do elemento discursivo e, ao mesmo tempo, a extrema opacidade desse elemento, mesmo no âmbito de uma poesia que se propõe mover-se numa sua periferia. Resumindo, estamos de posse da negação do discurso e da sua plena positividade, numa polarização que parece habitar o seio mesmo da poesia de Manoel de Barros.

Mesmo assim, o anunciado passo adiante ainda não se concretizou. Não é difícil realizá-lo. Em primeiro lugar, diremos que o que a metáfora metaforiza é o *todo* do processo, ou seja, a superposição contínua do mundo da linguagem ao mundo dos seres. Haverá qualquer coisa de “vicária” na metáfora, como se tivesse por função nada mais que substituir um elemento ausente, cuja natureza não podemos determinar. Esse vicarismo significa, por um lado, que a metáfora em si já é metáfora de alguma coisa, que nela, fora o que ela metaforiza, outro elemento se metaforiza. No momento em que ela é figura representativa de *todo o processo*, podemos olhá-la do exterior, situando-a então no conjunto. O vicarismo será apenas a forma de manifestação desse terceiro, desse exterior em que se percebe a força de uma ausência, o elemento metaforizado e ausente na relação. A fórmula “a palavra é coisa” torna-se o elemento visível de uma relação incompleta, cuja dinâmica se pode representar pelo esquema:

(a palavra é coisa) é coisa

Portanto, o segundo termo (“coisa”) representa o elemento ausente. Tudo o que a fórmula “a palavra é coisa” nos comunica é aquela presença de um elemento claro, visível, cujo limite é o próprio discurso. O segundo, no entanto, é a ausência mesma de um complemento. O que podemos dizer é que nele se representa todo o lado negativo, desestruturador e noturno da poética do deslimite. Não devemos perguntar-nos se “coisa” é a palavra

correta, embora ela nos venha à mente com uma primazia que nenhuma outra pode assumir. A relação metafórica segunda

(a palavra é coisa) é...

amarra o lado discursivo do poema ao seu lado noturno, recaptura o discurso num espaço problemático de presença e ausência e reconstitui, nele, a possibilidade de comunicação anteriormente esfacelada.

Alguns elementos, porém, ficaram perdidos no percurso. Caso o nível metafórico tenha tais características, conforme tentamos descrevê-las, uma imagem pode ser usada para representá-lo. A metáfora, no aspecto “vicário” que a dimensiona, tem qualquer coisa de um olhar bipartido, de um olho que olha e de um olho que se fecha ao olhar – de uma luz que se projeta claramente e de uma parte sombria, oculta, que manifesta o elemento noturno presente no seio da claridade.

Alargadas, as distâncias parecem dizer que a cisão entre um espaço dos seres e outro da linguagem é intransponível, ou que se deve transpô-la de olhos fechados, na pura inocência do olhar a que o poema nos conclama. Porém, aqui nos deteremos, deixando que o poema se faça. Ao mudarmos de direção, tentaremos recapturar alguns daqueles elementos que ficaram dispersos ao longo da jornada.

4.4.1. Desdobramentos (alguns) da metáfora

Tentaremos explorar algumas das possibilidades interpretativas do que foi dito no item anterior. Em primeiro lugar, diremos que o que foi chamado de “nível metafórico” do dizer compreende, antes de tudo, uma diversidade de formas. Tais formas, no que as caracteriza, terão como ponto em comum estarem todas ligadas, mais ou menos claramente, a uma dialética de palavra e de coisa, conforme esta se constitui na estrutura básica da metáfora. A estrutura implica a perspectiva de se ler, metaforicamente, a palavra como coisa. Os modos como se desdobra e se corporifica em elementos de linguagem serão os mais variados e, muitas vezes, difíceis de analisar.

Entretanto, o elemento comum ajuda a identificá-los, por ser ele uma constante. Não estamos procurando, deve-se esclarecer, examinar os dados

em toda a sua extensão. Interessa-nos, antes, somente aquilo que se liga mais claramente ao nosso propósito. Por esta razão, nos prenderemos a um número restrito de exemplos.

Ao que tudo indica, a dialética da palavra e da coisa se desdobra, em Manoel de Barros, basicamente, por via metonímica. O significante que designamos pelo termo único “palavra” assume, por essa razão, uma considerável variedade de formas. Ora se fala do “canto”, ora da “voz” ou da “fala”, ora da “palavra” ou de seus constituintes (ou substitutos, como “adjetivo”, “substantivo”, etc.), ora se fala da “boca” em si mesma, que interpretamos então como fonte ou sede da palavra (como na imagem recorrente do “pouco de mato invadindo as ruínas de sua boca”). Como na fórmula geral, a palavra estará em contato íntimo com as coisas, numa relação de “promiscuidade”:

Nos versos mais transparentes enfiar pregos sujos, teréns de rua e de música, cisco de olho, moscas de pensão (...) (p. 182)

Em geral, as relações que ligam o mundo das coisas ao da linguagem estarão presentes nessas representações. Isso permite, por exemplo, dizer que a palavra é promíscua, fecunda, intransitiva e gratuita no seu contato com as coisas. Misturada a elas, a palavra coloca o que a profere em contato com o dinamismo que caracteriza o mundo exterior, trazendo para o poema ora a força promíscua, ora a força germinativa do chão. O chão é imagem privilegiada, seja para representar, seja para nomear o espaço das coisas.

Como a palavra é o homem e o homem se faz pela palavra, aquele que vive em contato com as coisas (que é promíscuo em relação ao mundo) serve como imagem ideal do poeta. Neste sentido, várias figuras peculiares percorrerão a obra, ora como andarilhos, ora como loucos, ora como vagabundos de rua cuja marca mais forte é terem a “boca” (palavra) encostada no chão. Num belo poema, essa figura é substituída por um pássaro (“Sabiá com trevas”, seção XIV), que adquire “experiência de restolho”, pelo seu hábito de viver entre as pequenas coisas do chão:

No chão, entre raízes de inseto, esma e cisca o sabiá.

É um sabiá de terreiro.

Até junto de casa, nos podres dos baldrames, vem apanhar grilos gordos.

No remexer do cisco adquire experiência de restolho.

Tem uma dimensão além de pássaro, ele!

Talvez um desvio de poeta na voz.

(...) (p. 211)

É interessante contrastar esse fragmento com outro, onde se fala do urubu. Primeiramente descrito como uma figura negativa, aproveitadora de desgraças, a imagem que se destaca no final é a de um ser que se purifica na impureza. O trecho inicial apresenta-o desta maneira:

Aquí, no fim das enchentes, urubus andam de a pé. Quase não precisam mais de avoar. Só caminham de banda, finórios, de uma para outra carniça, lampeiros. (...) Assim, pau que urubu frequenta seca daquele guspe ácido. Nem em baixo dessa árvore vinga mais nada como quando o cavalo de Átila passava. (...) (p. 265)

Em seguida, algumas imagens vão sendo introduzidas, e uma ideia de pureza aparece no fim, prefaciada pela citação bíblica: “Sobre isso diz o livro. ‘Pessoa que comer carne de animal que morre, estará imundo até de tarde e desse modo se purificará.’ Isso está no Levítico. Urubu tem muita fiúza no Levítico. (...)” Até concluir: “Sujeito que entende, pois, de limpeza há de ser o urubu. Só ele que logra os vermes de frente. São entes muito sanitários conquanto que delimpam até o céu. Como eles, sobre as pedras, eu cato restumes de estrelas. É muito casto o restume.”

Desse modo, o urubu se reúne ao sabiá, na mesma experiência da impureza. Analisamos tais figuras segundo a forma da metáfora, descrita no item anterior. Num primeiro nível, mais imediato, elas metaforizam a imagem do poeta. Num segundo nível, elas metonimizam (pela relação poeta-palavra) a própria ideia de palavra. O poeta, com sua voz impura e promíscua, adquire experiência “de restolho” no contato com as coisas insignificantes. E o mesmo ocorreria com outras figuras. Se Bernardo da Mata, por exemplo, tem “o que a um poeta falta para árvore”, isto se liga, talvez, ao fato de o seu modo de vida ser também “deslimitado” em relação à natureza. Como Bernardo, outros seres aparecem que não levantam barreiras entre o que são e o elemento natural. E, também como Bernardo, eles têm qualquer coisa do poeta, sua voz é purificada pela experiência dos deslimites:

Conheço de palma os dementes de rio.

Fui amigo do Bugre Felisdônio, de Ignácio Rayzama e de Rogaciano.

Todos catavam pregos na beira do rio para enfiar no horizonte.
Um dia encontrei Felisdônio comendo papel nas ruas de Corumbá.
Me disse que as coisas que não existem são mais bonitas. (LI, p. 79)

E por aí prossegue o poeta, nesse jogo de criar figuras, onde se pode ler o modelo mesmo do ato poético, sua inocência e sua entrega, no gesto que fecunda a palavra-coisa como experiência do mundo. Muitas vezes, é a voz em si que já vem carregada por essa experiência. No próprio ato de proferir a palavra, o ser falante se vê colado à espessura do mundo, promíscuo dele, pela voz que o exprime e recria. As coisas, por sua vez, vêm alojar-se na voz, e logo saberemos que o ser falante é ele mesmo um ser poético, sem barreiras que o impeçam de viver nas coisas ou de ser as coisas: “Usava uma algaravia / Herdada de seus avós africanos e diversos assobios para chamar nambu / O pirizeiro estava sempre carregado de passarinhos (...)”. Noutro lugar, é a voz de um débil mental que traz essa experiência de ruptura de limites ao espaço da poesia: “A fala de furnas brenhentas de Mário-pega-sapo era nua / Por isso as crianças e as putas de jardim o entendiam.” Essa nudez se transmitirá, também, à experiência infantil da palavra:

Uma palavra está nascendo
Na boca de uma criança:
Mais atrasada do que um murmúrio
Não tem história nem letras –
Está entre o coaxo e o arrulo. (CCASA, p. 23)

Todas essas vozes confluem sobre o mesmo ponto: aquele em que a linguagem deixa de ser discurso para ser linguagem do mundo, representando-se a si mesma como linguagem das coisas. Esse representar revela o nível de opacidade das figuras, e não devemos tentar ultrapassá-lo, pois aqui os limites do dizer se fecham, abrindo-se para uma outra coisa que não podemos atingir. Terminado o trajeto, resta tirar as conclusões necessárias, de modo que o círculo se complete. Pode-se, realmente, pensar o poema – a sua linguagem única e insubstituível – como imagem? Talvez, se o nível que denominamos de “metafórico” nos conduzir até lá; se, a partir dele, situados nele, pudermos ler nas bordas do dito, aquelas bordas que entrevimos há pouco e que nos falavam de algo tão leve que o menor descuido, um gesto mais brusco, já o faria desmoronar.

4.5. O poema como imagem: as bordas do dizer

Nosso primeiro passo, ao iniciar esta abordagem da obra de Manoel de Barros, foi estabelecer uma divisão, que chamamos esquemática, entre um mundo dos seres e um mundo da linguagem, tomados como espaços polarizadores do dizer. Na descrição do mundo dos seres, identificamos, primeiramente, dois princípios de ordem geral, cuja localização nos era então ignorada, mas que serviram para ordenar, dividindo-as em dois grupos, quatro categorias distintas, organizadoras desse mundo. Promiscuidade e fecundidade, intransitividade e gratuidade se polarizavam, também, segundo a duplicidade repouso e movimento, estando o primeiro item de cada par ligado à noção de repouso e o segundo à de movimento.

Como hipótese de base, utilizamos a noção de que tais princípios (superpostos) e categorias (reunidas pela superposição) constituíam formas de desestruturação do espaço discursivo. As categorias eram percebidas no discurso como categorias “silenciosas”: sua característica fundamental era, do ponto de vista discursivo, impedirem o discurso de funcionar no espaço lógico-discursivo usual. Nesse caso, a afirmação do poético no poema correspondia, diametralmente, a negar as possibilidades discursivas da linguagem. Afirmar o poema como poema era se afirmar como estando fora de um certo modo da linguagem, sendo a poesia ora “a loucura das palavras”, ora “a armação de objetos lúdicos feitos por crianças pessoas esquisitas loucos e bêbados”.

Essa característica do poema, segundo nossa interpretação, denota o seu lado noturno, a sua negatividade frente ao modo ordenado do discurso, organizado em moldes racionais e, por isso mesmo, detentor de um saber que chamaríamos de “classificatório”, situado, diante das coisas e do mundo.

Noutro nível, essas categorias, percebidas na palavra como categorias “silenciosas” (se caminhássemos do discurso para as coisas), tornavam-se categorias falantes do mundo das coisas (se viéssemos deste para o discurso). Chamamos a isso de inversão. A partir da inversão, tais elementos (com os quais se alcançava “medir” o espaço das coisas) se viam recolhidos pela palavra, tornando-se no poema categorias da linguagem. Desta forma se exprimia nossa segunda hipótese de trabalho: os elementos organizadores do espaço dos seres – ou seja, movimento/repouso, promiscuidade e fecundidade, intransitividade e gratuidade –,

convertidos em categorias da linguagem podiam ser lidos como movimento/repouso, colagem e invenção, opacidade do sentido e o que chamamos de movimento (criador) da linguagem no nível da palavra. Porém cumpria observar que, também neste espaço, tais princípios e categorias tinham um caráter desestruturador e negador em relação àquele modo da palavra. Vistos nesta direção, eles manifestavam nada mais que o silêncio daquele em relação à linguagem, isto é, a impossibilidade de medir, pela racionalidade do discurso, o lado falante, criador e ao mesmo tempo impermeável da linguagem.

A linguagem que recolhe das coisas o que elas têm de inacessível à ordem discursiva, quer ser uma linguagem das coisas. Se no espaço dos seres se elaborava uma poética do “traste”, da coisa jogada fora e irrecuperável à pretensão utilitarista (e é preciso ver este aspecto na sua máxima radicalidade), no âmbito da linguagem se elaborava uma poética do “inutensílio”, do poema como traste, igualmente deslocado em relação ao modo organizador do sentido da linguagem. A poética do “inutensílio” é, desta maneira, segundo entendemos, nada mais que um reflexo da necessidade (ou esforço) de desenvolver o poema como imagem: imagem do mundo das coisas (genesíaco, criador e imprevisível) e ao mesmo tempo do mundo da linguagem que se faz paralelo àquele e que, de certa forma, está sujeito a leis semelhantes:

O aparelho de ser inútil estava jogado no chão, quase coberto de limos –
Entram coaxos por ele dentro.
Crescem jacintos sobre palavras.
(O rio funciona atrás de um jacinto.)
Correm águas agradecidas sobre latas.
o som do novilúndio sobre as latas será plano.
E o cheiro azul do escaravelho, tátil.
De pulo em pulo um ente abeira as pedras.
Tem um cago de ave no chapéu.
Seria um idiota de estrada?
Urubus se ajoelham pra ele.
Luar tem gula de seus trapos. (p. 275)

Nesses poemas, o processo de leitura adquirirá um movimento oscilante: não há, a partir da imagem (que superpõe linguagem e coisa)

pontos de referência que permitam separar os dois espaços. Não se pode indicar, ali, o que “pertence” ao mundo como nos acostumamos a olhá-lo ou o que é específico da linguagem. Poderíamos dizer que ambos se penetram: a imagem do mundo se imiscui no “objeto lúdico” que é o poema e a força criadora da palavra “fecunda” essa imagem, criando a noção de um constante dinamismo. Este seria por assim dizer, o primeiro efeito da leitura: a impressão de reviver uma experiência profunda do mundo, que não pode ser localizada em ponto nenhum do poema, nem no nível temático (qual o tema?), nem nas categorias formais (que forma, afinal, ele assume?). O processo da leitura se dá como um todo: o poema, leve, desinteressado, transcorre à nossa frente como algo que deveria se fixar e não se fixa, que nada deixa como rastro a não ser aquela impressão mesma de revivescência⁵⁸. Nele, toda a linguagem é novamente recriada, ou se recria a si mesma, e o seu poder de nomear vem outra vez à experiência, como se o próprio dizer, no momento em que se faz, gerasse o mundo de que fala (e que ele aponta como nomeável).

Permaneceríamos no nível dessas impressões se, no coração mesmo do poema, como um elemento que ameaça desfazer a magia, não nos deparássemos com a experiência da metáfora. Mas é aí que o encanto não se quebra: gerada no centro do sistema, como um elemento que amarra o lado diurno, presente e claro do dizer, ao seu lado noturno, ausente e problemático, a metáfora reconstitui o equilíbrio, ao menos até o ponto em que se pode pensar num equilíbrio. Num primeiro nível, ela aparece como uma figura de retórica: “Amava caracóis pregados em palavras”, nada mais que uma bela frase poética brilhando em meio à profusão das outras frases. Mas, em outro nível, sentimos que o que nela se representa é o todo mesmo dessa poética: que o que nela se representa é a própria poética do deslimite, e que não se pode observar esse ponto se não se mantiver o afastamento. Porém o afastamento em si já é algo duplamente problemático, porque mantê-lo corresponde a se deslocar do ponto de onde se olha, e perceber o deslocamento é perceber aquilo que a metáfora metaforiza. Não se pode enxergar esse lado – pois só podemos falar (espaço da análise) se nos

58 Vale a pena citar, com respeito a essa inquietação e a esse dinamismo da leitura, algumas palavras de Maurice Blanchot (1987, p. 195): “Fazer cair essa pedra parece ser a missão da leitura: torná-la transparente, dissolvê-la pela penetração do olhar que, com ímpeto, vai mais além. Existe, na leitura, pelo menos no ponto de partida da leitura, algo de vertiginoso que se assemelha ao movimento insensato pelo qual queremos abrir para a vida olhos já fechados; movimento ligado ao desejo que, como a inspiração, é um salto, um salto infinito: Eu quero ler o que, no entanto, não está escrito.”

situamos no plano do discurso, e o lado de *lá* é o outro, o que o discurso silencia para poder falar, a sua reserva ou sua sombra.

Este é, segundo pensamos, o fechamento do círculo. Se a metáfora recaptura o nível discursivo no interior do poema, ela só o faz lateralmente, com um olho aberto e outro fechado, como se ao dizer-se não pudesse dizer o espaço que a circunda: o elemento com o qual ela está intimamente conectada. Nesse movimento, que a princípio nos parece desagregador, acreditamos que se abra então um espaço de leitura: o dizer do poema instaura-se como jogo, imagem nunca suficientemente localizada, que nos dá o fundo sem ser ela mesma esse fundo, mas que só pode fazê-lo porque está a ele conectada. A poética à qual chamamos de poética do deslimite, como estratégia para estabelecer um horizonte de referência e um núcleo possível de raciocínio, é poética da linguagem como possibilidade nomeadora. Assim a interpretamos, ao alargarmos uma distância “artificial” entre espaço do mundo e espaço da palavra, que essa poética sonha aproximar e que, dentro dela, atua como força propulsora.

Mas, a esta altura, poderíamos até perguntar-nos se é de fato “artificial” a distância ou se não será aquilo que há de mais necessário ao poema, seu ponto de origem e seu horizonte de quimeras – do qual, por isso mesmo, somos convidados a participar, na aventura maior de um gesto de leitura que é recriação e jogo, avanço e recuo num movimento incessante.

Podemos retirar as balizas que colocamos como referência para o início da jornada? Aqui hesitamos, a imagem nos faz hesitar.

CONCLUSÃO

Este estudo teve como objetivo fazer a leitura da poesia de Manoel de Barros, tomando como ponto de referência a noção de imagem poética. O âmbito de interesse, mesmo abrangendo todos os livros do poeta, manteve-se restrito a esse núcleo. Não houve, por isso – e por razões já apontadas – pretensão a uma análise detalhada e excessivamente complexa do material.

Tratou-se em primeiro lugar, de desenvolver uma pesquisa que buscasse compreender – mais do que uma série de imagens individuadas – o próprio poema no seu caráter de imagem. Se isso, por um lado, significava sujeitar o dizer poético a um ponto de vista relativamente abstratizante (pois estabelecido de antemão), por outro implicava uma tomada de consciência do tipo de posição a se assumir diante do objeto em sua concretude. Por outros termos, significava que o simples fato de pretendermos ler o poema como imagem já era estarmos situados na sua dinâmica.

A estratégia de leitura, no início, foi estabelecer e pôr em relevo algumas coordenadas, objetivando construir, de dentro da linguagem, um “mapa” que desse as dimensões desse objeto. Entre as principais coordenadas, a primeira dizia respeito à noção de ruptura. Tomamos o termo em dois sentidos: o de ruptura localizada no dizer (remetendo à questão da linguagem como nível onde se situaria a imagem poética) e o sentido mais amplo, de ruptura como possível cisão entre “nomes” e “coisas”. No segundo aspecto, pretendeu-se lançar alguma luz sobre a linguagem de ruptura do poeta: considerando-se o desnivelamento entre a palavra e o mundo, podia-se falar de um nível de linguagem cotidiano e familiar, que o poeta percebe como cerceador e incapaz de dar voz à natureza que o cerca, e a própria multiplicidade da experiência, que orienta o empreendimento poético.

As três noções de imagem poética articuladas no primeiro capítulo dizem respeito à tentativa de reconciliação no espaço da ruptura. A imagem como conciliação de opostos indica o esforço no sentido de se fazer o percurso da linguagem na direção inversa, não lógica, mas analógica, rompendo a primazia do discurso na nomeação. A imagem

como emergência da linguagem aponta para as relações do sujeito com o objeto, mediatizadas pela palavra: a linguagem toma a iniciativa de criar, ela dá o sentido da imagem como criação originária de seu ser opaco e irreduzível. Por fim, a imagem é uma tentativa de proximidade às coisas, já que o que procura é ser uma “voz” da natureza, como se a própria palavra não estivesse presente, mas passando através dela, vivenciando a natureza no seio opaco da linguagem.

Na poesia de Manoel de Barros, a pesquisa da imagem se inicia pela constatação do elemento de ruptura. Neste caso, a ruptura manifesta um tipo de “insatisfação” com o nível discursivo da palavra: para ultrapassar esse nível, o poeta não dispõe de outro recurso a não ser permitir que as imagens aflorem no dizer. Analisando tal elemento no plano da linguagem e da “voz”, deparamo-nos com algumas características específicas de sua poesia. Ao rejeitar o espaço canônico da nomeação (onde se cristalizam os clichês e as fórmulas feitas), o poeta estabelece um *outro espaço* de poesia, dando-lhe as dimensões do ínfimo e do insignificante. Essa dimensão só é compreensível como um negativo do discurso. Ao mesmo tempo em que permite a ruptura, inaugurando a crítica da linguagem usual, ela repõe a necessidade de focar as relações entre palavras e mundo, como (prováveis) relações “não mediadas”. Essas relações, no entanto, só podem ser dadas pelo aflorar das imagens: tomar as coisas como *matéria de poesia* nos introduz imediatamente no universo da imagem.

Logo, qualquer que fosse o caminho, a imagem sempre nos atraiu para a sua órbita. Uma das consequências desse raciocínio é que pensar a imagem no poema conduz à mesma problemática de pensar o poema como imagem. Para a tarefa, estabelecemos duas outras coordenadas importantes: demarcamos, por um lado, a divisão entre um mundo dos seres e outro da linguagem e, por outro, tentamos investigar as suas relações. A descrição do mundo dos seres nos levou à percepção das categorias de movimento/repouso, gratuidade, intransitividade, promiscuidade e fecundidade como possíveis elementos ordenadores desses espaços. Invertidas e tornadas categorias de linguagem, foi possível analisá-las como movimento/repouso, movimento da linguagem, opacidade do sentido, colagem e invenção no espaço da linguagem. Isso não significava, evidentemente, uma superposição pura e simples de elementos, mas um rebatimento de formas em comum, que se davam a analisar como relações entre ambos os “mundos”.

Segundo a hipótese de base, tomar a imagem no poema, ou tomar o poema como imagem, era não só aventar a possibilidade de uma ligação entre palavras e coisas (o nome como sendo o nomeado), mas, sobretudo, pensar esse rebatimento. No entanto, se o poema como imagem permitia tal suposição, era necessário reconhecer que aqui nos encontraríamos no domínio da metáfora. Analisando certos elementos isolados do dizer, percebemos que todo esse sistema de articulações se representava no interior do poema na forma de metáforas ocasionais, cuja fórmula básica se constituía por meio de uma afirmação da palavra como coisa. Por esse caminho, éramos obrigados a concluir que, se isso assim se realizava, acontecia apenas porque o poema, fazendo-se representar no interior da imagem, recapturava o nível discursivo da palavra e o amarrava à sua própria negação.

Chegados a esse ponto, nosso empreendimento se revela como um todo. Em primeiro lugar, deve-se dizer que, se a pergunta com que terminamos este estudo (ou seja, se as “balizas” podiam ser retiradas) tiver alguma resposta, esta não precisa ser necessariamente negativa. Responder a ela positivamente significa, antes de tudo, conceder à imagem sua recomposição. Isso indica, primeiramente, que as coordenadas estabelecidas, antes que nos introduzirem no interior fechado da imagem, constituíam já um passo na sua dissolução. Se a imagem for de fato um elemento “irrepresentável”, então a análise da imagem constitui nada mais do que a tomada de consciência que fazemos de estarmos envolvidos por ela. Dissolvê-la numa dimensão de coisa e palavra – aquilo que o poeta religa ao longo de sua obra – é já desfazer o encanto da imagem, recuar para o espaço discursivo, recusando ser enfeitado por ela. A chave para isso é a mais simples possível: basta negar o conteúdo da metáfora, ou afirmá-lo “metaforicamente” (na dimensão do comum e não mais da imagem), dizendo que as palavras *não são coisas*. Esta é, porém, segundo acreditamos, a solução “empobrecedora”, aquela que tenta recompor a totalidade da linguagem como representação. Ao contrário, se aqui se trata de buscar os deslimes do ser, se a poesia de Manoel de Barros nos coloca em contato com a imagem para reafirmar um modo de experiência do qual o discurso nos aliena (que visa à experiência do “ínfimo” e do “traste”, para resgatar a voz daquilo que se perde na trajetória das palavras), o mergulho na imagem se dá como experiência *outra* do mundo, reinvenção da linguagem no jogo do dizer, que nos faz encontrar, com um olhar renovado, aquilo que

a nomeação encobriu. Nessa alternativa – que é sempre hesitação –, abre-se a possibilidade do novo e do fortuito, do indefinido e do múltiplo.

Nos dias que seguem, em que a proliferação dos discursos ameaça invadir todos os domínios da experiência, fazendo do homem, mais do que nunca, um ser de palavras, essa experiência do novo procura seu lugar e, paradoxalmente, vem alojar-se na própria linguagem alienada. No espaço das coisas “fetichizadas”, o poema “inutensílio” vem resgatá-las e a si mesmo, rememorando o que foi perdido no percurso da nomeação. E, no que se rememora, na voz da natureza ou na fala dos “loucos de água e estandarte”, a poesia é mensagem que reconquista sua função no universo da experiência.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores)
- _____.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *A terra e os devaneios do repouso: ensaios sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- _____. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991
- _____. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- _____. Entrevista a Severino Francisco, *Jornal de Brasília*, Caderno 2, 26 mar. 1994
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. v.1: Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura.
- _____. *Obras escolhidas*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. v.3: Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jaqueline. *O surrealismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969
- ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, /19--/.
- HOCKE, Gustav R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- KAYSER, 1985, p. 131.
- KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *O sagrado existe*. São Paulo: Ática, 1993.
- LEWIS, Cecil Day. *The poetic image*. London: Jonathan Cape, 1961.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982
- _____. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- _____. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.
- TELES, Gilberto Mendonça (org.). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- WELLERSHOFF, Dieter. *Literatura y principio del placer*. Madrid: Guadarrama, 1976.



Diagramação, Impressão e Acabamento

Triunfal Gráfica e Editora

Rua José Vieira da Cunha e Silva, 920/930/940 - Assis/SP
CEP 19800-141 - Fone: (18) 3322-5775 - Fone/Fax: (18) 3324-3614
CNPJ 03.002.566/0001-40