

POÉTICA DO LABOR E DO SABOR DE MANOEL DE BARROS

Waleska Rodrigues de Matos Oliveira Martins*

RESUMO: *Enfoca-se neste artigo o que se entende por fazer poético, demonstrando que o discurso narrativo possui uma lucidez provocativa que é estimulada na Antiguidade Clássica, avultada na Modernidade e preconizada, de maneira perturbadora, na Pós-Modernidade. São utilizados como base para este debate, apenas como título de exemplificação, os seguintes pensadores: Paul Valéry (Variedades); Emil Staiger (Conceitos fundamentais da poética); Hugo Friedrich (Estrutura da lírica moderna); Aristóteles e Platão (A poética clássica); Segismundo Spina (Introdução à poética clássica). Contudo, acerca do Pós-Modernismo selecionam-se os pressupostos estabelecidos pela pesquisadora Linda Hutcheon. Os conceitos suscitados durante o debate, serão exemplificados com passagens narrativas do poeta Manoel de Barros, oferecendo à discussão, a assertiva de que a poética manoelina caminha para o sentido inquietante do discurso.*

PALAVRAS-CHAVE: *Poética — Pós-Modernismo — Manoel de Barros*

RESUMEN: *El artículo se centra en qué se entiende por hacer poético, poesía, demostrando que el discurso ha una lucidez provocativa que se estimula en la Antigüedad Clásica, puso de relieve en la Modernidad y se recomienda, así inquietante, en la Pos-Modernidad. Se utilizan como apoyo para este debate, como título sólo de ejemplificación, los siguientes pensadores: Paul Valéry (Variedades); Emil Staiger (Conceptos fundamentales de la poética); Hugo Friedrich (Estructura de la lírica moderna); Aristóteles e Platão (La poética clásica); Segismundo Spina (Introducción a la poética clásica). Sin embargo, sobre el Pos-Modernismo se seleccionan la comprensión de la autora Linda Hutcheon. Los conceptos elevados durante el debate, se ejemplifica con pasajes de poemas del poeta Manoel de Barros, ofreciendo a la discusión, la afirmación de que la poética “manoelina” camina para el sentido inquietante del discurso.*

PALABRAS-CLAVE: *Poética — Pos-Modernismo — Manoel de Barros*

INTRODUÇÃO

Apresentando-se de maneira instigante e renovada, a poética dos dias atuais possui uma longa trajetória no panorama conceitual da Literatura. O *fazer poético* (*poiein*) funciona como um canteiro de obras dos mais argutos escritores, cujos instrumentos são precisos e permanecem à disposição do labutar constante: a observação e o recorte do cotidiano, a experiência vivida e/ou inventada, o manejo sutil da sintaxe, da fonética, do vocábulo. Materiais que sempre fizeram da construção narrativa um seletor processo de escolha e descarte, o que resultou na Antiguidade Clássica no poder da oratória, na Modernidade

*Doutoranda do Programa de Estudos Literários, pela Unesp/Araraquara; Mestre em Estudos de Linguagens, pela UFMS. / E-mail: pietraecaua@uol.com.br

em uma *obra do espírito* e no Pós-Modernismo numa perspectiva de redimensionamento do construto discursivo.

POÉTICA CLÁSSICA: BREVES CONSIDERAÇÕES

A segunda metade do século XIX propiciou o surgimento de uma poética motivada por transformações sociais, políticas e filosóficas que subverteram valores, perturbaram conceitos e romperam certa tradição clássica, expressa na estética do século XV. Essa tradição, pretensamente homogênea e consolidada, entendia a poética como gênero popular, pois seus temas refletiam os sentimentos do sujeito que se via frente ao amor, à vida, à morte, à natureza, ao ódio etc. (CRUZ, 1999). No entanto, é importante ressaltar que o manejo com a narrativa de modo argumentativo ou persuasivo pode se creditar à Antiguidade Clássica. O cuidado com os “ornamentos”, com a forma, unindo arte e espírito, foi repassado como disciplina fundamental aos gregos e chamava-se *retórica*. Como “disciplina”, os ensinamentos visavam a composição de um discurso elegantemente elaborado e a uma oratória persuasiva, ou seja, a argumentação para a defesa de uma ideia era imprescindível.

Aristóteles (ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, 1997), descreve três gêneros literários: lírico, épico e dramático. Para o filósofo grego, existem duas causas possíveis para o surgimento da poesia (e, por extensão, os outros “gêneros”): 1) “Imitar é natural ao homem [...]” (ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, 1997, p. 21); 2) o homem tem prazer em imitar e contemplar imagens perfeitas. Com isso, a questão da mimese é entendida, superficialmente, como imitação da realidade, cujo objeto é variado. A linguagem, que prestigia o processo entre o “ser-no-mundo” e a realidade, para Aristóteles, firma-se como a própria incompletude do ser. Sendo assim, o poeta (“imitador-pensador” da realidade do homem) ascende no debate aristotélico, fazendo com que a arte (sem idealizações) passe, quase sempre, por sua ideia de mimese.

Platão (1879 *apud* SPINA, 1995) difere do pensamento de Aristóteles. Para aquele, a mimese é uma tentativa de aproximação da essência do objeto imitado ou da realidade que se propõe imitar. O que se tem de estabelecido, no pensamento platônico, é a relação entre as coisas e a linguagem, sendo esta, entendida como representação do ser. Na verdade, Platão trabalha com o conceito das “coisas-no-mundo”, acreditando em uma verdade absoluta. O poeta, para Platão, não estabelece um diálogo direto com a realidade que o circunda, movendo-se apenas no plano da aparência.

Ambos os filósofos concordam que o poeta é um imitador nato e que a poesia tenderia ao universal. Tudo que evidenciava o particular, a singularidade do sujeito ou dos fatos, não se torna aresta para a obra clássica.

No caso da poética manoelina, entendemos que a condição mimética não é ressaltada em suas obras, uma vez que o poeta não procura representar imitativamente a realidade que o circunda. Nesse sentido, Manoel de Barros trabalha com o “anti-mimético” no que se refere ao pensamento aristotélico e sem se tornar platônico. O poeta procura, em sua poética, justamente elementos que podem ser diferenciadores, singulares, únicos: o

estranhamento de seres, imagens inusitadas, linguagem pluriforme, entrelaçamento do onírico e do real, elevação das “coisas ínfimas” ao status de poesia. Sendo assim, caberia, nessa proposição, estabelecer uma ponte conceitual com a ideia desenvolvida por Bachelard (1964 *apud* SIMÕES, 1999, p. 43) de “poética imaginativa”, ou seja, um mecanismo que enriquece o processo de elaboração de imagens revividas, lembradas e/ou construídas por diferentes idealizações imagéticas. A este conceito seria acrescentada a perspectiva influente do entorno palpável e crítico, re-allocando este mecanismo numa esfera Pós-Moderna.

Eco (2003) discute a questão da *Poética* aristotélica, salientando ambiguidades presentes na obra. Para Berke (1961 *apud* ECO, 2003, p. 222), a Poética possui um dever e não há como fugir da formulação de preceitos que desmascaram a prática do poeta, do artista, mesmo não havendo consciência deste processo. Entretanto, paradoxalmente, não há processo inconsciente de concepção. Segundo seu entendimento, a poética aristotélica estaria presente em toda obra cuja elaboração passa pela consciência.

POÉTICA MODERNA: LABOR E SABOR

Estabelecendo um novo viés para a compreensão de Poética, Paul Valéry, em *Primeira aula do curso de poética* (1999)¹, discorre sobre a noção do *fazer* (ou *poiein*) poético que resultaria, quando trabalhado “com todos” os sentidos e meios físicos, em “obras do espírito”. O real valor dessa produção poética lhe será submetido mediante o trato árduo, consciente e preocupado do produtor diante de escolhas. Para Valéry (1999), o “espírito” produtor liga-se diretamente aos anseios do Outro para conceber e estruturar sua obra, ou seja, durante todo o trabalho de concepção, o ir e vir de si ao Outro é incessantemente realizado em uma tortuosa procura do efeito cabível ou satisfatório, como ressalta Valéry (1999, p. 183): “Assim, durante o trabalho, o espírito vai e volta incessantemente do Mesmo para o Outro; e modifica o que é produzido por seu ser mais interior, através dessa sensação particular do julgamento de terceiros.”

A possibilidade de se considerar e acrescentar o *poiein* à experiência, reflexões, eliminações, divagações, construções e desconstruções fazem com que a “obra do espírito” torne-se resultado, segundo Valéry (1999), de uma construção vantajosa e criativa. Para que essa assertiva seja verdadeira, é necessário que a obra se relacione diferentemente com seu consumidor, ou seja, a intenção de um e a recepção do outro não podem ser confundidas e devem ser incompatíveis.

Resultam daí surpresas muito freqüentes, sendo algumas vantajosas. Há mal-entendidos criadores. E há uma grande quantidade de efeitos – e dos mais fortes – que exigem a ausência de qualquer correspondência direta entre as duas atividades interessadas. Tal obra, por exemplo, é o fruto de longos

¹ Aula inaugural do curso de poética no Collège de France em 10 de dezembro de 1937, publicado como folheto pelo autor e professores do Collège de France, 1938, e na *Introduction a la Poétique*, Paris, Gallimard, 1938.

cuidados e reúne uma quantidade de tentativas, de repetições, de eliminações e de escolhas. (VALÉRY, 1999, p. 183)

Sendo a intenção e a recepção díspares, o leitor sente-se à vontade para interagir com a obra e interpretá-la, podendo expandir ou anular seu entendimento. As eliminações, as tentativas, as repetições e escolhas, para Valéry, delatam o trabalho minucioso com a obra. O leitor depara-se com efeitos que interagem com sua imaginação. A condição ativa, sem que permeie o contemplativo, produz no leitor a inquietude necessária para que se torne, por sua vez, não apenas um mero consumidor, mas sim produtor de significados:

É assim que o consumidor, por sua vez, torna-se produtor: produtor, primeiramente, do valor da obra; e, em seguida, em virtude de uma aplicação imediata do princípio de casualidade (que, no fundo, é apenas a expressão ingênua de um dos meios de produção pelo espírito), torna-se produtor do valor do ser imaginário que fez o que ele admira. (VALÉRY, 1999, p. 184)

O leitor torna-se produtor de sentido e de valor. Abre-se um caminho de diálogo entre obra e receptor. No entanto, a comunicação é solitária. A poesia transcende e derrama no leitor seu leque de possibilidades. A linguagem moderna do lírico é repleta de presságios e de isolamento. Staiger (1997) considera a lírica como a arte da solidão, pois reflete o mundo interior do poeta e mexe com o individual de cada leitor; o corpo reflete a alma e seus anseios, há um diálogo silencioso de alma para alma. No mundo das coisas aparentes, ressalta-se um isolamento tal que parecemos ilhas distantes uns dos outros, verdadeiros “cálices de solidão” como afirma, em letra de música, a banda *Engenheiros do Hawai*.

A poética moderna apresenta um discurso dissonante, ou seja, uma linguagem cujo amálgama entre a incomunicabilidade e a fascinação provoca desassossego no leitor. Sendo assim, “observar, sentir e transformar”, para Friedrich (1978, p. 17), tornam-se os três possíveis comportamentos da poética moderna, sendo o terceiro o mais representativo. Essa linguagem poética torna-se “experimentalismo” em que cada palavra, para Novalis (*apud* FRIEDRICH, 1978, p. 28), é um encantamento porque surge da “fusão da fantasia com a força do pensamento”. Reside aí a magia da poética: a palavra é torna-se tão poderosa que extrapola limites. Com isso, ela seria o próprio *fazer* poético. Em consonância com o entendimento de Mallarmé (1965 *apud* FRIEDRICH, 1978), o ato poético apresenta-se na destruição do sentido corrente das palavras, no entre-lugar em que o sempre dizer seja o nunca dito anteriormente. É o que também se percebe no discurso manuelino, como evidenciam os seguintes trechos:

O sentido normal das palavras não faz bem ao poema.
Há que se dar um gosto incasto aos termos.
Haver com eles um relacionamento voluptuoso.
Talvez corrompê-los até a quimera.
Escurecer as relações entre os termos em vez de
aclará-los. Não existir mais reis nem regências.
Uma certa luxúria com a liberdade convém
(BARROS, 1989, p. 56);

Nascimento da palavra:

teve a semente que atravessar panos podres, criames de insetos, couros, gravetos, pedras, ossarias de peixes, cacos de vidro, etc. – Antes de irromper (BARROS, 1989, p. 11).

A palavra transformar-se-á em cor, terá sabor, peso, uma medida desmedida, desprovida de qualquer sentido único e estático. Os limites são ultrapassados para que se possa alcançar a linguagem que delinea a nuvem no formato de sapo. Para isso, a linguagem precisa nascer do impraticável, do chão de onde irrompem palavras que se transformam em anormalidades. Todos os sentidos dos vocábulos na poética manoelina são invertidos e dispostos de maneira improvável. A linguagem da poética moderna é quase perturbadora, mas repleta de combinações insólitas que criam um “estranhamento” e aparência de irregularidade diante do discurso, cujo entendimento faz emergir as chamadas “obras do espírito” mencionadas por Valéry (1999). No entanto, de nada, ou pouco, vale a obra em que o *ato*, o *fazer*, o *labor* poético não se encontra expresso e ressaltado na narrativa. No entanto, o que é para Valéry uma *obra do espírito*? Quais seriam os elementos que poderiam caracterizar esse tipo de obra?

Em resumo, quando falamos de obras do espírito, entendemos ou o final de uma certa atividade, ou a origem de uma outra certa atividade, e isso provoca duas ordens de modificações incomunicáveis, sendo que cada uma exige de nós uma acomodação incompatível com a outra. (VALÉRY, 1999, p. 184)

Com isso, a idéia levantada por Valéry é a de obra como processo criador. Todavia, a apreensão, ou as distinções, realizadas pelo espírito produtor o colocará distanciado de si, para melhor conhecer e confiar.

Para Arendt (1987 *apud* MEDEIROS, 2005), o pensamento, como atividade, torna-se a única dentre as três faculdades filosóficas (o pensar, o querer e o julgar) que exige um distanciamento do chamado “mundo das aparências”, para que o “eu” possa travar um diálogo sincero consigo e com o jogo narrativo. Entendido como pré-condição para uma real atividade do espírito, o afastamento imposto irá proporcionar ao “eu” um distanciamento do mundo imediatista, fazendo com que se perceba a existência de um *fazer* e sua(s) construção(ões) ou intencionalidade(s). Sendo assim, a obra é compreendida como “ação”. No entanto, torna-se extremamente importante uma relação direta e restrita com o espírito, despertando-o de um possível estado letárgico ou de acomodação.

Neste sentido, os versos, para Valéry (1999), não poderiam ser feitos de intenções ou de percepções, mas sim de palavras, cuja ordenação “correta” lhe proporciona a construção de uma linguagem, criando a necessidade de comunicar-se. Guardam-se a diversidade e os caminhos possíveis de interpretação ou recepção da obra; do poema, a atmosfera de indeterminação construída e oferecida pelo autor através/ou durante seu trabalho de elaboração, produção. Sendo assim, as palavras ordenadas, no caso específico do poema, criam necessidades que se encerram em seus próprios versos.

Segundo Valéry (1999, p. 184), ao autor cabe o dever de comprovar o que na linguagem do cotidiano é confundido como mero e simples meio de comunicação. Na verdade, não

se pode encontrar ou se ter exatidão, com qualquer que seja o instrumento utilizado, de se chegar próximo do que se deseja ter ou entender. A completude, algo desejado pelo “consumidor”, nunca lhe é oferecida pelo autor e não se encontra na sua forma fechada em uma *obra do espírito*. O que é oferecido, aliás, de bom grado, seria, para Valéry (1999, p. 189), o “alimento e o excitante”, ou seja, tão-somente a sede e a fonte. Sendo assim, como é possível compreender que uma obra cuja completude não é fornecida, cuja instabilidade e inquietude regem seus pilares, continue tão vivamente apresentada, como no caso específico da poesia?

As partes constitutivas e peculiares da poética (som, ritmo, sentido, efeito), em si e isoladas, não possuem conexão significativa. É necessário um jogo de aparência e de entrelaçamento íntimo:

Concluimos que, nesse caso, é preciso querer o que se deve querer, para que o pensamento, a linguagem e suas convenções, que foram tomadas emprestadas à vida exterior, o ritmo e as entonações da voz, que são diretamente coisas do ser, concordem, e que esse acordo exige sacrifícios recíprocos, sendo o mais notável aquele que o pensamento deve fazer. (VALÉRY, 1999, p. 190)

Para Dubois (1974, p. 23), a literatura seria, salvo arestas aparadas, um “uso singular da linguagem”. No entanto, como bem assinala o autor, é necessário compreender e assimilar da melhor maneira possível esta ideia, para que não se incorra no erro da generalização. A linguagem poética não se manifesta como puro ato da comunicação, havendo, talvez e mais assertivamente, uma comunicação intra, um diálogo travado entre si, expandido ao Outro. A linguagem poética, bem como a literatura e a arte, assinala Dubois (1974, p. 25), não é algo isolado em si, não se estrutura como outra linguagem. Ainda para o crítico, a retórica seria uma perturbação do funcionamento do segmento lingüístico e a caracterização do discurso poético se encontra no efeito elaborado pelo poeta. Sendo assim, como seria a função da retórica segundo Dubois?

A função da retórica tem por efeito reificar a linguagem. Sabemos que a ação sobre o outro (propaganda, prédica, sedução, publicidade, etc.) nunca deixou de alimentar-se no arsenal dos procedimentos ‘poéticos’, para não falar dos que os utilizam no discurso científico para fazermos economia de uma demonstração. (DUBOIS, 1974, p. 42)

O que se percebe é que o trabalho de elaboração necessita de uma atividade de troca contínua com seu “consumidor”. Esse diálogo acontecerá no campo da reciprocidade, à medida que “cada um é a medida das coisas”. (VALÉRY, 1999, p. 192)

O FAZER POÉTICO COMO CONSTRUTO DA TRANSFORMAÇÃO: POÉTICA PÓS-MODERNA

Para Laurent Jenny (1979, p. 5), “a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão”. No entanto, em tempos da Pós-Modernidade estas duas últimas palavras ganharam dimensões globais, cujos limites

foram ainda mais corrompidos, desbastados pelo constante diálogo com o contemporâneo. Tornaram-se premissas do Pós-Moderno.

O *fazer* poético sempre foi um processo contínuo de escolha, descarte, retomada e reconstrução necessária para um ato criativo. O olhar crítico do sujeito é despertado pela construção aparentemente insólita e desordenada da qual o poeta se utiliza de maneira lúcida, consciente, conduzindo o leitor em uma dança sinuosa, magnética, cuja cadência é espasmódica.

No discurso poético do Pós-Modernismo, a dessubstancialização ou a desconstrução do objeto linguístico desenvolve uma ruptura com seu caráter denotativo, questiona a primeira existência da linguagem e proporciona uma (re)significação das perspectivas do entendimento narrativo.

A linguagem de Manoel de Barros e a poética Pós-Moderna ostentam a renovação dos sentidos para capturar, ou expor, sua essência e extrapolam os limites das palavras.

Segundo Linda Hutcheon (1991, p. 19), o “Pós-Modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia”, ou seja, um amplo movimento de inquietação, ainda por se definir, cuja abrangência engloba inúmeras formas do social, econômico, político e cultural.

O indivíduo, ou artista, que é circundado pela mutabilidade do sistema e pela fluidez dos acontecimentos, apodera-se de um discurso igualmente contraditório. Não há, dentro da narrativa Pós-Moderna, um efeito único de sentido, um gênero textual que se limite nele mesmo, uma categoria literária que não tenha sido questionada ou apenas uma identidade.

Para Hutcheon, a poética do Pós-Modernismo acrescenta possibilidades para se criar “versões da realidade” que são atravessadas pelo entendimento do sujeito, subvertendo a arte ao seu próprio processo construtivo e de existência.

A constante reflexibilidade sobre seu fazer poético, do processo criativo de sua narrativa são elementos que aprimoram o discurso de Manoel de Barros. Contudo, é através da vivificação da palavra, do seu poder de perturbar o poeta, de ironizar seu próprio contexto, que a linguagem manoelina torna-se, ironicamente, inquietante no/do leitor, como se pode observar no seguinte trecho:

Veio me dizer que eu desestruturo a linguagem. Eu desestruturo a linguagem? Vejamos: eu estou bem sentado num lugar. Vem uma palavra e tira o lugar de baixo de mim. Tira o lugar em que eu estava sentado. Eu não fazia nada para que a palavra me desalojasse daquele lugar.
(BARROS, 2000b, p. 57)

Li uma vez que a tarefa mais lídima da poesia é a de equivocar o sentido das palavras
Não havendo nenhum descomportamento nisso
senão que alguma experiência lingüística.
(BARROS, 2000b, p. 65)

Tanto a linguagem quanto o poeta se desestruturam no campo do narrativo. Ambos dialogam com a inconstância da palavra, com seu sentido mais particular, chamam o leitor no discurso e o inquietam com suas experiências. O labor torna-se sabor na poética manoelina. Manoel de Barros retira dos olhos tradicionais a normalidade e o estado tranquilo do jogo narrativo, desviando o sentido corrente e habitual da linguagem.

Na poética Pós-Moderna, o discurso e o *fazer* poético sugerem a destruição do contemplativo, uma ruptura com a estabilidade do sentido, buscando assim a essência da criação, da palavra, do entendimento artístico, a partir de pressupostos culturais e sócio-econômicos.

Desvalorizada por Platão, revisitada pelos românticos do século XIX, a imaginação ganhou novas perspectivas e dimensões filosóficas. Re-alocada por Bachelard (1964 *apud* SIMÕES, 1999), a “poética imaginativa” contribui para a elaboração de um processo que pode reviver ou relembrar imagens experimentadas pela experiência, como também construir novas idealizações imagéticas. A imaginação, diferentemente da imitação (uma vez que só se pode imitar aquilo que já foi visto ou experimentado), ultrapassa os limites da realidade visual e daquilo que nunca foi visto, transpondo a própria fronteira da mente humana. Essas imagens inusitadas, (re)-imaginadas, vividas ou não, são produtos de um ato consciente do poeta e que desperta no leitor um choque diante do imprevisto ou tempestivo. O poema de Manoel de Barros (2000b, p. 27) transcrito abaixo pode exemplificar este mecanismo proposto pela *poética imaginativa*:

Queria transformar o vento.
 Dar ao vento uma forma concreta e apta a foto.
 Eu precisava pelo menos de enxergar uma parte física
 do vento: uma costela, o olho...
 Mas a forma do vento me fugia que nem as formas
 de uma voz.
 Quando se disse que o vento empurrava a canoa do
 índio para o barranco
 Imaginei um vento pintado de urucum a empurrar a
 canoa do índio para o barranco.
 Mas essa imagem me pareceu imprecisa ainda.
 Estava quase a desistir quando me lembrei do menino
 montado no cavalo do vento – que lera em
 Shakespeare.
 Imaginei as crinas soltas do vento a disparar pelos
 prados com o menino.
 Fotografei aquele vento de crinas soltas.

Explorando imagens cuja existência é física e de fácil visualização (o índio, o barranco, o cavalo, o menino, os prados), Manoel de Barros extrapola a falta de concretude do *vento* materializando-o através da visão imagética, de imagens que vão se construindo de maneira que o leitor pode visualizar o vento ao ponto de fotografá-lo. A desestruturação e o questionamento da metafísica dos objetos passam pela consciência do poeta, que seleciona palavras e construções que corroboram para a concretização do

não visualizável, proporcionando ao leitor uma *imagem imprecisa*, mas que se torna imagem aceitável quando conduzida pelo trabalho consciente do poeta. A imaginação do personagem transita entre o devaneio e o real mostrando a possibilidade de transpor fronteiras limítrofes entre o material e o imaterial. No entanto, a razão não se perde em meio aos devaneios poéticos. Materializa-se na presença da máquina fotográfica, elemento que metaforiza a porção de racionalidade do eu-lírico.

O poeta sente necessidade de transformar o improvável em algo palpável, dar forma ao que não se pode tocar, evocar os sentidos para apreender as nuances da transformação que ao final não se dá no plano da concretude, mas da leitura – esta é a poética Pós-Moderna. O sentido é criado a partir de elementos que se desfiguram, são destituídas de seus invólucros naturais e de suas funções. A linguagem, retocada pelo tom do (im)possível, terá uma beleza estranhamente chamativa, resplandecente de lirismo, perceptível no plano do leitor, amalgamada pelos fios do onírico e real.

Para Manoel de Barros, (des)inventar um fazer poético é subverter, contrapor, distorcer a linguagem, a escrita, ao ponto de sua essência aflorar nas lacunas discursivas, tornar-se “inaugural”. A palavra, nesta perspectiva, aproximar-se-ia de seu âmago quando alocada no silêncio inicial. Essa quietude denunciaria sua insuficiência ou auto-suficiência. Orlandi (1995) afirma que o silêncio é a tomada de fôlego da significação, um momento de repletas possibilidades que abre a cortina dos múltiplos, como um “silêncio fundador”, como se pode observar no seguinte trecho do poema:

Entendo ainda o idioma inconversável das pedras.
É aquele idioma que melhor abrange o silêncio das palavras.
(BARROS, 2000b, p. 18)

Elemento estático por natureza, a pedra torna-se elemento vivo, concentrado em sua própria existência e linguagem. Ao contrário do vazio completo, este silêncio (idioma inaugural) dialoga com o poeta e lhe apresenta sua variabilidade discursiva, sendo ela, a manifestação que “melhor abrange” a dimensão inexplicável das palavras. Manoel de Barros percebe que a mudez é a comunhão dos seres e dos estados, o necessário para se alcançar o sentido “mineral” da linguagem.

Sua poética aniquila o objeto para aproximá-lo de sua essência, elevando a linguagem “rastejante”, impregnada de um discurso que não se expõe à naturalidade, ao status de construto. A poesia está inteiramente arraigada na palavra, no trato, no labor, nas formas e no sentido. O poeta, “doador de sentido” (BOSI, 1993, p. 141), dissipa o mundo empírico e entrega à linguagem uma renovação contida nela mesma, desvelada pelo olhar inquieto do leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As marcas da Pós-Modernidade no discurso manoelino atravessam no sentido da autonomia, da singularidade e da autorreflexão, de maneira que sua poética torna-se mecanismo produtor de significados únicos, inexistentes em nenhum outro lugar. A

diferença reside no sujeito ambíguo, dividido entre duas vias: verso e reverso de um mesmo caminho, de uma mesma narrativa, de um mesmo sistema criador de sentido. Assim, para Hutcheon (1991, p. 94), “a diferença pós-moderna é sempre plural e provisória”. É quase um chamado para o indefinido e nebuloso futuro no presente. A poética de Barros apresenta-se em pleno diálogo com o inconstante, visivelmente perceptível em toda sua obra, principalmente no trato com os elementos que aparecem entre estágios, entre formas, entre o real e o imaginado.

Manoel de Barros recorre, frequentemente, ao manuseio labutar das palavras e diz que sua originalidade consiste em modificá-la semanticamente, “não tem nada além disso” (BARROS, 2000a, p. 41). Contudo, ironicamente, o poeta declara: “Trabalho arduamente para fazer o que é desnecessário” (BARROS, 2000a, p. 41). Rosa (1992) considera que, para Manoel de Barros, o processo de repensar o *fazer* poético torna-se mais importante do que o próprio poema em si. Tais reflexões críticas, que envolvem sua poética, favorecem a integração de seres e paisagens na presença do eu-lírico. A experiência, o *fazer* e a flexibilidade constante sobre o discurso vazam por entre as palavras e saltam aos olhos de seres de carne e osso. Como Barros afirma em entrevista concedida a André Luiz Barros (1994), “[a] metalinguagem me excita. Acho que é porque eu não tenho muito o que falar e falo do que eu faço. Que ao fim é de mim mesmo que falo”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997. 114 p.

BARROS, André Luiz. Manoel de Barros: o tema da minha poesia sou eu mesmo. *Jornal da poesia*. Fortaleza, 1994. Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/barros04.html>. Acesso em: 13 out. 2008.

BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. São Paulo: Art Editora, 1989. 64 p.

BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000a. 85 p.

BARROS, Manoel de. *Ensaio fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000b. 66 p.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993. 220 p.

CRUZ, Ester Mian. *A metapoesia em Manoel de Barros*. Disponível em: <http://www.portrasdasletras.com.br/pdtl2/sub.php?op=literatura/docs/metapoesia>. Acesso em 13 out. 2008. Cópia da revista Universitária das Faculdades Toledo, v. 2, n. 2, dez. 1999).

DUBOIS, Jacques. Poética e retórica. In: _____. *Retórica Geral*. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Duflio Colombi e Elenir de Barros. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 15 – 44.

ECO, Umberto. *A Poética e Nós*. In: _____. *Sobre a literatura*. Tradução de Eliana

Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 219 – 234.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise M. Curione e Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978. 349 p.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 331 p.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Poétique – revista de teoria e de análise literária*, n.º 27. Coimbra: Livraria Almeida, 1979.

MEDEIROS, Sílvio. Hannah Arendt leitora de Homero: a antiga briga entre filosofia e poesia. *Recanto das letras*, Campinas, maio/2005. Disponível em: <http://recantodasletras.uol.com.br/artigos/286167>. Acesso em: 30 out. 2008.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. São Paulo: Unicamp, 1995. 192 p.

ROSA, Maria de Glória Sá. Considerações sobre Concerto a Céu Aberto para Solos de Aves. *Correio do Estado*, Campo Grande, 01 fev. 1992.

SIMÕES, Reinério Luiz Moreira. *Imaginação material segundo Gaston Bachelard*. 1999. 185 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 184 p.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. 3 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997. 199 p.

VALÉRY, Paul. Primeira aula do curso de poética. In: _____. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 179-192.