



Manoel de Barros: moderno, modernista, contemporâneo

Manoel de Barros: modern, modernist, contemporary

Dossiê

Olliver Robson Mariano Rosa*

ORCID: 0000-0002-6771-2518

E-mail: olliver.rosa@ifg.edu.br

Recebido: 24/03/2022

Aprovado: 10/03/2023

Resumo:

Neste artigo, discutimos a caracterização da obra de Manoel de Barros como moderna, modernista e/ou contemporânea. Para tanto, analisamos dois poemas desse autor, confrontando-os com alguns princípios identificadores da lírica moderna e contemporânea. Essa análise implica refletir sobre a materialização da categoria do tempo na criação lírica. Fundamentamos nossa reflexão em duas conceituações principais: a de contemporâneo proposta por Giorgio Agamben (2009) e a de moderno elaborada por Paul de Man (1999). Além disso, cotejamos algumas características da poesia barriana com os princípios expressos no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” e no “Manifesto antropófago”, dois textos centrais do modernismo brasileiro em que Oswald de Andrade concretiza algumas indicações que, posteriormente, seriam transformadas em linhas de força da produção de Barros.

Palavras-chave:

Manoel de Barros. Poesia lírica. Modernismo. Contemporâneo. Moderno.

Abstract:

In this paper, we discuss the characterization of Manoel de Barros' work as modern, modernist and / or contemporary. To this end, we analyzed two poems by this author, comparing them with some identifying principles of modern-contemporary lyric. This analysis implies reflecting on the materialization of the category of time in lyrical creation. We base our reflection on two main concepts: the contemporary proposed by Giorgio Agamben (2009) and the modern one developed by Paul de Man (1999). In addition, we compared some characteristics of the barriane poetry with the principles expressed in the “Manifesto of Poetry Pau-Brasil” and in the “Manifesto antropófago”, two central texts of Brazilian modernism in which Oswald de Andrade materializes some indications that, later, would be transformed into power lines of Barros' production.

Keywords:

Manoel de Barros. Lyric poetry. Modernism. Contemporary. Modern.

* Doutorando em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG) e servidor do Instituto Federal de Goiás. Pesquisador na área de leitura, poesia, performance e ensino.

Elaborar crítica sobre obras poéticas contemporâneas de nós mesmos implica transitar por um terreno móvel e provisório na medida em que o curso do tempo (e a própria dinâmica autor-renovadora da poesia) não demora a inscrever no pretérito (e às vezes no esquecimento) tanto o objeto artístico quanto a sua avaliação. Essa movência se estende à definição do marco temporal que indique quando começa e quando termina a cronologia do presente a que nos referimos. O qualificativo de contemporâneo concorre, nesse sentido, com outras designações, empregadas por pesquisadores que vêm enfrentando a tarefa de ler a arte poética de um agora desde que o século XX caminhava para o fim e se avizinhava o século XXI. Em 1991, por exemplo, Benedito Nunes publicava o artigo “Recente poesia brasileira: expressão e forma” com uma sondagem da produção poética da década de 1980 com vistas ao mapeamento de propensões e linhas características dessa produção. Alguns anos depois, em 1998, Wilberth Salgueiro lançava em livro o resultado de sua tese (de 1996) sobre a criação poética contemporânea brasileira, acercando-se da poesia marginal dos anos 1970 e depois de autores dos decênios seguintes até o limite do momento da escrita. Passados cerca de dez anos, em “A poesia brasileira atual”, Fábio Andrade também recuou à década de 1970 e, a partir dela, analisou as tendências apreendidas nas publicações de poetas brasileiros até o início dos anos 2000. Parece ser recorrente esse recuo até a poética marginal a fim de elegê-la como ponto de partida para visar as fronteiras da contemporaneidade, da recentidade ou da atualidade da poesia, em percurso com chegada prevista às adjacências do hoje (sempre movente). Tal demarcação cronológica pressupõe o movimento de situar o que tem sido produzido e publicado nas últimas décadas em relação a práticas artísticas antecedentes, identificando divergências e continuidades.

Ao longo do século passado, acompanhamos, desde os primeiros movimentos vanguardistas, o modernismo adquirir feições diversas no gesto de proclamar, experimentar e estabelecer novos procedimentos criativos, que, gradativamente, moveram-se do lugar da inovação e da transgressão para o de outra tradição, a reverberar nos criadores seus epígonos. Inventariar a herança das frentes modernistas requer remissão ao paradigma da modernidade, inaugurado pelo texto seminal de Charles Baudelaire “O pintor da vida moderna”, de 1863. Apesar de serem muitas vezes empregados como termos intercambiáveis porque umbilicalmente unidos na conformação do mundo moderno, modernidade e modernismo medeiam sentidos específicos por remeterem a eventos de natureza diversa, como pontua Henri Lefebvre (1962, p.10, tradução minha): “A Modernidade difere do Modernismo como um conceito em via de formulação na sociedade difere dos fenômenos sociais, como uma reflexão difere dos fatos.”¹ Enquanto a modernidade designa o esforço reflexivo crítico e autocrítico diante das contradições de sua época, o modernismo nomeia os fatos sociológicos e ideológicos instigados e excitados pela exaltação da novidade, concretizando-se em movimentos estéticos, projetos e exposições. Rosse Marye Bernardi (1976, p.302) parte dessa distinção para pensar a organização e a repercussão do programa modernista no contexto brasileiro, analisando que “nem todos os participantes estavam aptos a trilhar a vida de acesso ao magma da modernidade, que é tanto maior e mais ampla quanto menos visíveis os seus canais propulsores.” Pondera-se, assim, o transcurso para além de seu próprio momento das confrontações e das polêmicas da primeira década do movimento modernista, entre a facilidade dos espetáculos e a dificuldade da pesquisa e do discernimento, reforçando a compreensão de que

1. Original: “*La Modernité diffère du Modernisme comme un concept en voie de formulation dans la société diffère des phénomènes sociaux, comme une réflexion diffère des faits.*”

o ‘modernismo’ se circunscreve à ilusão de um momento, logo superado por outro, com suas pretensões, projeções e projetos e, desta forma, acaba necessariamente num museu ou ‘reconstituído nas exposições’. Já a ‘modernidade’ foge à especificidade do tempo restrito, pois ao refletir sobre ele, apreende com fidelidade o contemporâneo, transformando-o numa escritura que permanece dentro da cultura. (BERNARDI, 1976, p.303).

Considerando essa apreensão fiel do contemporâneo, cuja permanência se conforme na escritura cultural, mesmo que já se trate de uma pós-modernidade – que, para Alfonso Berardinelli de “Poesia e gênero lírico: vicissitudes pós-modernas” (2007), se instaura durante e principalmente após o fim da Segunda Guerra com a configuração de uma nova ordem mundial – e de um pós-modernismo – com a constituição de um quadro sociocultural e artístico transformador a partir dos anos 1950, a princípio na arquitetura e depois nas outras artes (SANTOS, J. 2004) –, faz-se necessário reconhecer e compreender os desdobramentos da reflexão moderna e do impulso modernista na poesia do presente, em que rastros e traços denotam uma persistência de uma concepção de arte e de uma postura crítica diante do tempo em que se vive.

O que dizer então de um poeta que publica seu primeiro livro em 1937 e o último em 2013, atravessando mais de sete décadas de intensas transformações sociais e culturais, de que não se alhearam certamente as configurações da poesia? Este é o caso de Manoel de Barros. Imbuídos dessa indagação, tomamos por objeto de discussão a caracterização da obra desse poeta como contemporânea a partir de sua relação com a reflexão moderna acerca da poesia e com as especificidades traçadas no primeiro modernismo. Para tanto, nossa reflexão movimenta-se pelas veredas conceituais dos textos “Poesia lírica e modernidade”, de Paul de Man (1999), e “O que é o contemporâneo?”, de Giorgio Agamben (2009). Objetivamos fazer com que esses dois autores se tornem contemporâneos ao projeto poético barriano em uma tentativa de delimitar a inscrição desse projeto no espaço-tempo de desdobramento da lírica moderna. Embora as reflexões de Man e Agamben estejam separadas por algumas décadas (as de Man são publicadas em 1971, ao passo que as de Agamben datam de 2006/2007), suas conclusões viabilizam uma convergência produtiva no que assentam como modernidade e contemporaneidade. Conjugamos essas conclusões com a análise de trechos de três poemas de Barros: “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada”, do livro *Guardador de águas* (1989), e “Biografia do orvalho” e “Retrato do artista quando coisa”, do livro homônimo (1998).

Nosso horizonte teórico se completa com o estabelecimento de relações entre a poesia barriana e alguns princípios expressos por dois textos centrais do modernismo brasileiro: o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, de 1924, e o “Manifesto antropófago”, de 1928. Com esses dois manifestos, Oswald de Andrade se inseriu na série histórico-literária dos manifestos vanguardistas, da qual fazem parte: o “Manifesto Futurista”, publicado em 1909 por Marinetti; o “Manifesto Cubista”, escrito por Apollinaire em 1913; o “Primeiro Manifesto Dadá”, produzido por Hugo Ball em 1916, e, por fim, o “Manifesto Surrealista”, redigido por André Breton em 1924. Oswald tomou parte, assim, no coro de vozes que levaram a arte a um novo patamar nas últimas décadas do século XIX e, principalmente, nas primeiras do século XX. O conclave oswaldiano foi uma das portas de entrada pelas quais Manoel de Barros ingressou nesse patamar e edificou o seu lugar, como ele mesmo relata:

O poeta é o primeiro a tocar nos ínfimos. Nas pré-coisas. Aí quando peguei o Oswald 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. Foi Oswald de Andrade que me segredou no ouvido – *Dá-lhe Manoel!* E eu vou errando como posso. (BARROS, 1990, p. 324-325).

Esse erro em progresso parece ter se tornado, em determinado momento da obra do poeta, num exercício de dizer-se, ou melhor, de dizer como dizer-se poeticamente. Como afirma Müller JR. (2003, p. 276), “Manoel de Barros está escrevendo o mesmo livro, desde meados dos anos 60. Todos os livros de Manoel são amostras de um só livro.” Adiante, o crítico conclui que, em todos os seus livros, Barros escreve sobre a natureza da palavra e, mais propriamente, sobre a natureza do eu-lírico, demonstrando, à maneira do que disse toda a poesia da alta modernidade, que “é preciso saber dar voz às coisas, é preciso sê-las. O poema é, plenamente, na medida em que torna possível a eclosão do Ser. O Ser [...] não nos é dado: ele advém (ou não) por intermédio de uma busca que pressupõe um Projeto” (MÜLLER JR., 2003, p. 277). A esse projeto, cuja providência comparece a numerosos poemas barrianos, atribuímos a formulação de um extenso manifesto, que, na dobra metalinguística de construções poéticas como as duas analisadas neste artigo, propôs-se a revelar o estatuto próprio da poesia moderno-contemporânea, que é a manipulação da subjetividade lírica num gesto linguístico de deslocamento para uma alteridade criativa, distante da existência do eu empírico. Dessa constatação provém a escolha de poemas que desconstroem o que poderia sugerir a palavra “retrato” presente em seus títulos: a descrição que neles aparece encobre muito do que poderiam revelar os traços de uma possível imagem; as imagens, na verdade, são empregadas como mecanismos de indefinição de uma suposta retratação, como se pode (ou não) observar na quarta parte do “Retrato do artista quando coisa”:

Uso uma deformante para a voz.
Em mim funciona um forte encanto a tontos.
Sou capaz de inventar uma tarde a partir de
uma garça.
Sou capaz de inventar um lagarto a partir de
uma pedra.
Tenho um senso apurado de irresponsabilidades.
Não sei de tudo quase sempre quanto nunca.
Experimento o gozo de criar.
Experimento o gozo de Deus.
Faço vaginação com palavras até meu retrato
aparecer.
Apareço de costas.
Preciso de atingir a escuridão com clareza.
Tenho de laspear verbo por verbo até alcançar
o meu aspro.
Palavras têm que adoecer de mim para que se
tornem mais saudáveis.
Vou sendo incorporado pelas formas pelos
cheiros pelo som pelas cores.
Deambulo aos esgarços.
Vou deixando pedaços de mim no cisco.
O cisco tem agora para mim uma importância
de Catedral.
(BARROS, 2013, p. 333-334).

O livro do poema de que extraímos esse trecho é nomeado por meio de uma paródia ao título do primeiro romance de James Joyce, *Retrato do artista quando jovem*, publicado em 1916 – ano em que, coincidentemente, nasceu Manoel de Barros. A referência barriana a um dos escritores mais importantes do modernismo literário engradece sua potência intertextual quando lembramos que

a obra parodiada é justamente aquela em que Joyce mais se vale de elementos autobiográficos na construção da trajetória do protagonista Stephen Dedalus. Nessa obra, o recurso à história pessoal do autor processa-se por condensações e omissões de informações sobre os eventos reais, que aparecem apenas indiciados na narrativa, diferentemente da forma como se apresentavam nos escritos que lhe serviram de base, intitulados *Stephen herói* – texto inédito em que o escritor irlandês se estende nos detalhes da rememoração de seu passado, como demonstram Oliveira e Silva (2016). Quando substitui “artista” por “coisa”, Barros evidencia o procedimento criativo já presente no romance joyciano, que é a transformação do ser do artista em objeto de invenção para a produção de novos sentidos: no retrato narrativo, recompõe-se como personagem de uma diegese sobre o desenvolvimento da mente humana; no retrato lírico, como peça-chave de uma poética dada à revelação da natureza humana por (de)semelhança com o miúdo das coisas. Do outro poema do mesmo livro, recortamos a menção a uma biografia, a qual, em vez de se debruçar sobre os feitos e feitos de uma pessoa, designa-se ao orvalho, o que, textualmente, reforça a transmutação da vida em coisa poética, ao mesmo tempo que convoca as coisas para dizer da vida: as rememorações são plasmadas no pertencimento às árvores, no “perfume dos rios”, na “voz das águas”, na “língua dos pássaros”.

O título do terceiro poema em análise neste artigo, embora pertença a uma publicação anterior, “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada”, contém, em sua paradoxal nulidade perfeita, a insígnia da lírica moderno-contemporânea no que concerne à transfiguração da solidez do sujeito civil (não obstante incompleto) para a liquidez do sujeito poético (não obstante finito): a coexistência entre essas duas dimensões da subjetividade se realiza mediante o apagamento das ancoragens concretas que prendem aquele à superfície da realidade para que este possa se ver perfeitamente numa vertiginosa descida ao sentido originário tanto do ser quanto do lugar do ser.

Calcado nesse anseio da origem primeira, o lírico moderno-contemporâneo persegue o retorno à linguagem primitiva e arcaica, mas não como uma relação dependente com um passado remoto. Essa pretensão se sustenta porque a interpretação do presente requer do poeta, como aquele que deseja ser contemporâneo de todos os tempos, uma volta às fontes primárias da humanidade em busca do potencial criativo da palavra, da carne do Verbo em sua gênese. Assim despida de todas as vestes com que a cobriram os diversos usos sucessivos na diacronia da língua, a palavra consente ser objeto de “vaginação”, admite ser recriada, reinventada, insuflada por delírios. Trata-se de recolocá-la num tempo mítico, para que se origine um espaço outro que, se aparta do tempo histórico, mas não deixa de manter com ele uma relação de crítica. Nessa medida, o poeta coloca-se na posição divina da atemporalidade sem, contudo, destituir-se totalmente da vinculação com a sua face histórica. Esse processo ambíguo se justifica pela demanda da transformação da vida por uma “linguagem madruguenta, adâmica, edênica, inaugural –/ Que os poetas aprenderiam – desde que voltassem às crianças que foram” (BARROS, 2013, p. 243). Quando estabelece essa condição, o versejador mato-grossense retoma e reforça um dos princípios centrais da lírica moderna e modernista. Basta recordar, nesse sentido, que, no texto “Sobre a modernidade”, Baudelaire (1996), no âmbito da reflexão sobre o escopo da modernidade poética, associa a percepção do artista com o modo de apreensão da realidade próprio da perspectiva infantil: “A criança vê tudo como novidade; ela sempre está inebriada.” (BAUDELAIRE, 1996, p. 18). Compreensão semelhante comparece ao modernismo brasileiro, bem representado pelo “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, no qual vários trechos sinalizam para a necessidade de que a criação poética se posicione diante do mundo em “estado de inocência”, porque somente assim será possível, mediante o impacto da surpresa, retornar ao “sentido puro”, obliterado, até então, por camadas de aparências dispostas por mera cópia e esvaziadas de “vida”. Somente assim,

torna-se possível apreender, realmente, as nuances “naturais e neológicas”, sem o disfarce dos arcaísmos e da erudição de tudo, os quais apartam os fatos estéticos da originalidade nativa. As marcações crítico-teóricas de Oswald traduzem-se em poema:

3 de maio
*Aprendi com meu filho de dez anos
Que a poesia é a descoberta
Das coisas que nunca vi*
(ANDRADE, O., 1976, p. 117, grifo nosso).

A imagem da aprendizagem com crianças como estratégia fundamental para o trabalho criativo com a linguagem ressurge em vários poemas de Barros, que, assim, revela sua dívida com os parâmetros interpostos pela poética moderno-modernista:

No aeroporto o menino perguntou:
– E se o avião tropicar num passarinho?
O pai ficou torto e não respondeu.
O menino perguntou de novo:
– E se o avião tropicar num passarinho triste?
A mãe teve ternuras e pensou:
Será que os absurdos não são as maiores virtudes da poesia?
Será que os despropósitos não são mais carregados de poesia do que o bom senso?
Ao sair do sufoco o pai refletiu:
Com certeza, a liberdade e a poesia a gente aprende com as crianças.
E ficou sendo.
(BARROS, 2013, p. 469, grifo nosso).

A remissão ao potencial revelador da infância se explica não pela mera exaltação à ingenuidade, mas pela proposição de um modo de percepção das circunstâncias que busque nelas a transgressão descomprometida tão própria das crianças e tão necessária num tempo em que o excesso de informações e a repetição exaustiva da palavra anularam boa parte de seu poder transformador. A versão infantil das relações dadas no mundo é plasmada no absurdo dos tropeços de aviões em passarinhos: “Para voltar à infância, os poetas precisariam também de reaprender a errar a língua.” Desse erro extrai-se a essência da construção linguística própria da modernidade: não se quer mais com a poesia representar o real pela fiel descrição, mas sim apresentá-lo pela fiel transgressão. É nesse sentido que segue a análise de Walter Benjamin (2013) de que, na época da reprodutibilidade técnica, a arte deixa de ser voltada para a contemplação, pois passa a se propor à escandalização. O que antes se elevava em relação à realidade e alcançava uma condição sublime; agora, embora também se afaste do real, o faz de forma bem diferente, por meio de uma fratura, uma cisão, uma ruptura, na medida em que se projeta para um futuro frenético, para uma apreensão múltipla e tridimensional dos objetos, para a total ressignificação da palavra, para o universo sem limites do sonho e/ou para a transformação dos seres humanos em “pedras, vegetais, bichos, coisas”. Essa mudança na metamorfose encenada na criação artística está relacionada com o reposicionamento do estatuto do artista, o qual não se configura da mesma maneira em todos os contextos. Por esse motivo, a despeito das evidências de uma influência direta de Baudelaire e também de Rimbaud na visão de poesia de Manoel de Barros, não há como divisá-la sem considerar a mediação de uma figura icônica como a de Oswald de Andrade. Essas presenças autorais foram assimiladas (e, de certa forma, superadas) para que surgisse uma obra de um autor que se

fez contemporâneo à lírica moderna e ao projeto modernista sem ter dividido com elas exatamente a mesma inscrição espaciotemporal.

Na Europa, espaço gerador dos padrões sociais, econômicos e filosóficos do mundo ocidental e cena principal do avanço industrial e da consequente e intensa urbanização, o criador foi, de certa forma, impelido a uma nova leitura de si e de seu contexto nos séculos XVIII e, sobretudo, no XIX. No Brasil, país sujeitado a uma percepção nacional pelas lentes desses padrões e distante das transformações mais contundentes da sociedade industrial, a postura do criador precisou ser outra. No poema em prosa baudelairiano, o poeta perde a sua auréola e adquire um novo status circulando na rua conturbada em meio a uma multidão. No manifesto antropofágico, o poeta clama (e reclama) a extração dessa aura a qualquer custo, o que envolve um rompimento com “as óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses” (ANDRADE, O., 2019, p. 4). Na poética barriana, para além da ruptura infame com a arte retratista dos grandes salões e, outro âmbito, da intenção de buscar a verdade nacional em contraposição com os parâmetros europeus, movimentaram-se versos em prol da descoberta de sua própria verdade, que precisava se afirmar para conseguir ombrear com as verdades de seus predecessores. A *flânerie*, regurgitada sob a lei da antropofagia, fez com que toda a poesia brasileira posterior pudesse trazer a si tudo o que não continha nada ou pouco de sublime. Barros transformou essa conquista em elemento identitário de uma autoria, ao erigir monumentos ao ínfimo, ao mínimo, ao rés do chão.

Na obra lírica contemporânea, o propósito de uma recriação polissêmica da realidade é alcançado mediante a autonomização do eu, visto que, no entrelugar da criação poética, não é facultado o ingresso da entidade biográfica em sua inteireza, porque a palavra no poema passa a significar pelas relações que são estabelecidas no interior do próprio poema, as quais se baseiam em um conhecimento de mundo que, apesar de provir da experiência pessoal do criador, é transposto para um âmbito compartilhado, que se quer universal. Para tanto, o dizer que serve para revelar segredos e lembranças da intimidade mais pessoal precisa fazer morrer o que há de mais precíval nessa fonte de vivências humanas para poder pronunciá-las de maneira a alcançar a alteridade. Por isso, “palavras têm que adoecer de mim para que se tornem mais saudáveis.” (BARROS, 2013, p. 334). Não se trata, no entanto, da abertura de um abismo intransponível entre vida e poesia, ou de uma proibição irrevogável quanto à possibilidade de fazê-las dialogar. O que está em jogo, na verdade, é a exigência de desconstruir o real para melhor entendê-lo por meio de uma visão menos dependente das vivências do autor e, portanto, mais livre da mortalidade a que elas estão sujeitas. Somente assim, o poeta consegue se destacar do grupo das “pessoas que se compõem de atos, ruídos, retratos”, para se integrar à seleta agremiação daquelas que se constituem por palavras, como expressa Barros (2013, p. 241): “Poetas e tontos se compõem de palavras”. Essa composição peculiar se torna a única viável, porque “só as palavras não foram castigadas com a ordem natural das coisas” (BARROS, 2013, p. 347). Com os “deslimites” proporcionados pelo dizer poético, o poeta pode se libertar da condição de “sujeito que abre portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora, que aponta lápis, que vê a uva etc. etc.” para se tornar um retrato da humanidade, que, resistente à ação do tempo, é desenhado sob a visão de quem dispõe dos instrumentos necessários para se posicionar em relação a seu próprio tempo como esta entidade expressionista:

Figura 1 – *Angelus novus*, de Paul Klee (1920)²



Fonte: The Israel Museum (2021).

Reproduzimos essa gravura de Paul Klee como recurso iconográfico que, de certa forma, materializa a transfiguração inerente à criação lírica, sobretudo a partir da modernidade. Sobre o título “*Angelus novus*”, Walter Benjamin (2012, p. 46) explica: “Há mesmo uma lenda talmúdica segundo a qual os anjos – a cada momento sempre novos, em legiões infinitas – são criados para, depois de terem entoado os seus hinos na presença de Deus, deixarem de existir e se dissolverem no nada”. Analogamente, os poetas dissolvem-se no nada quando sua vida humana finda como qualquer outra vida humana; porém, por sua proximidade com a divina capacidade de criar, o canto por eles produzido os alça à eternidade, ou seja, sua existência atemporal está intimamente relacionada ao que fazem com a sua palavra. Por uma relação semelhante, Benjamin (1987, p. 225) utiliza a imagem de Klee para caracterizar o “anjo da história”:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.

2. Pintura pertencente ao acervo do Museu de Israel, disponível para visualização neste endereço: <https://www.imj.org.il/en/collections/199799>. Acesso em: 2 fev. 2021.

O contemporâneo, à semelhança do anjo de Klee, dispõe-se na zona intervalar da história tanto de si quanto da humanidade ao se posicionar na fratura do presente, que, mesmo dissociado de sua época, não se desprende completamente do passado, para o qual lança um olhar enviesado, e também não se recusa à projeção de futuro, ao qual se impulsiona movido pelo anseio da permanência. Como indicia um dos versos de Barros, o sujeito da criação poética aparece de costas: não é possível dizer com clareza de quem se trata, no entanto se nota uma presença que significa por estar posicionada em um determinado tempo, ao qual não se prende apesar de nele existir. O passado para o qual o poeta vira suas costas inclui tanto os influxos circunstanciais de sua história pessoal quanto os fatos corriqueiros de seu tempo. Tudo isso se arruína para que o mundo futuro anunciado pelo discurso poético seja possível. É em direção a esse tempo outro que a lírica moderno-contemporânea proclama a poesia como construção inventiva. Assim, afirma-se o processo poético como um gesto da criação que não pressupõe replicar o real buscando seu lastro factual, uma vez que envolve um exercício de síntese, de condensação de sentidos, resultante do gesto inventivo que coloca em questão a matéria da linguagem, ressaltando o que há nela de opaco, de impenetrável, de surpreendente. Como afirma Raymond Williams (2011, p. 4) sobre os escritores modernistas, eles “são aplaudidos pela sua desnaturalização da linguagem”. Desconstrói-se, com isso, a pretensão naturalista de, por meio de uma descrição minuciosa, dar à obra de arte aparência de cópia fidedigna da verdade. Ao mesmo tempo, ressaltam-se os elementos constitutivos da expressão artística em sua forma mais pura e simples, com as linhas e curvas de um quadro ou a relação de sombra e luz da estatuária (ANDRADE, O., 2019). Retoma-se, nesse sentido, a invenção em sua capacidade de recompor o poder do que nos origina como seres. A poesia, dessa forma, não serve para representar com exatidão o mundo, mas sim para transpô-lo ao verso, ressignificando-o para ressignificar o ser. Essa mudança de sentido acontece no âmbito da construção linguística, numa aventura semântica de desvendamento da palavra que se apresenta como o desvelamento do sujeito nos pontos de contato com a humanidade de todos os seres humanos – aqui se recupera novamente o movimento para o originário, que, por ser anterior a todos os tempos, revela-se como traço comum:

No que o homem se torne coisal – corrompem-se nele
os veios comuns do entendimento.
Um subtexto se aloja.
Instala-se uma agramaticalidade quase insana,
que empoema o sentido das palavras.
Aflora uma linguagem de defloramentos,
um inauguração de falas.
Coisa tão velha como andar a pé
Esses vareios do dizer.
(BARROS, 2013, p. 243).

A corrupção do entendimento referencial é requerida porque o novo retrato poético é feito de um “empoemamento” da palavra, o qual consiste num exercício de dizer o homem tornado coisa pela voz do poema. Todavia, a poesia não deixa de expressar vivências porque mantém vínculos com a vida pulsante anterior a ela. Nisso se encontra a nova lógica de representação instaurada pela lírica moderna. É o que Paul de Man revela a partir de uma crítica à compreensão de modernidade presente nas análises de Hugo Friedrich, Hans Robert Jauss e, especialmente, Karlheinz Stierle, os quais, não obstante as particularidades de suas reflexões, imputaram à criação poética herdeira de Baudelaire uma crescente obscuridade, engendrada pela negação de uma

transposição significativa e mesmo comunicativa do mundo para o espaço poético. Por meio da (re)interpretação do poema “Tombeau de Verlaine”, Man (1999) demonstra que a intervenção poética na linguagem, a despeito de criar uma cisão com a realidade, não se aparta completamente dela: é das vivências do sujeito escrevente que surge aquele novo retrato. A dissociação da lógica de representação natural não condiciona, assim, uma abdicação da função mimética da lírica; envolve antes a produção de um padrão de significação em que o recurso alegórico, em vez de ser utilizado para vincular ideias a determinadas figuras, serve para ampliar as margens dos sentidos pelo aparecimento de uma visão totalmente renovada do ser, marcada pela polissemia, cujo objetivo é escapar ao sentido normal das palavras, que, como diz Barros (2013, p. 243), “não faz bem ao poema”.

Numa disposição dúbia de aproximação e afastamento ante o ordinário da vida, o poeta efetivamente contemporâneo – recordando o conceito de Agamben (2009) – mantém uma relação diacrônica com sua própria época, por não coincidir perfeitamente com ela, tampouco se vincular ao tempo cronológico linear, consciente de que é a confluência de tempos por meio da linguagem que constitui a contemporaneidade da poesia. Se consideramos especificamente a inserção de Barros na série poética brasileira, ele seria “o mais moderno dos pós-modernistas” porque conseguiu ser genuinamente contemporâneo ao modernismo, o que significa dizer que ele herdou as transformações obtidas pelas vozes da Semana de Arte Moderna de 1922 e por seus ecos mais vultosos ao mesmo tempo que se afastou delas para encontrar sua própria maneira de se dizer poeticamente. A poesia barriana configura-se, nesse sentido, por um exercício anacrônico com o passado e, simultaneamente, com o presente, na medida em que, para permanecer sempre “na moda”, projeta-se para o futuro, almejando se tornar perenemente contemporânea dos leitores de todos os tempos. Desse modo, o “agora” que aparece no verso “O cisco tem agora para mim uma importância de Catedral” não é efetivamente um agora fixo e claramente determinado, mas um vazio que se preenche a cada presentificação efetivada por meio da leitura.

Considerar essa relação de Barros com os poetas modernistas sugere uma reflexão sobre o gesto de “comer” o outro, referido de forma insistente no “Manifesto antropófago”; gesto que se afirma, sobretudo, quando esse outro se porta como autor da dominação cultural, da imposição de pensamentos e costumes europeus em detrimento das vivências próprias da cultura original: “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade” (ANDRADE, O., 2019). Para tanto, o manifesto conclama a uma revolução que reviva a presença caraíba e tudo o que dela deriva, demonstrando que não houve uma efetiva catequização, já que, sob os ditames da gramática novecentista, da colonização cultural pela coerção religiosa do cristianismo e da dominação econômica pela exploração de nossos bens, permaneceu firme a resistência “da contribuição milionária de todos os erros”, do Cristo nascido na Bahia ou em Belém do Pará, da Jaci e da Guaraci, do Carnaval. Sobre esse processo, Haroldo de Campos (1981, p. 19) comenta que,

ao invés da velha questão das influências, em termos de autores e obras, abria-se um novo percurso: autores de uma literatura supostamente periférica subitamente se apropriaram do total do código, reivindicavam-no como patrimônio seu, como um botim vacante à espera de um novo sujeito histórico, para remeditar-lhe o funcionamento em termos de uma poética generalizada e radical, de que o caso brasileiro passava a ser a óptica diferenciadora e a condição de possibilidade.

Conforme a conclamação oswaldiana, essa diferenciação da perspectiva brasileira demandaria justamente um trâmite libertador, viabilizado pelo ato de devoração do outro, que permite a superação da dicotomia entre corpo e espírito, entre visão externa e dimensão interna, entre a artificialidade da erudição acadêmica e a genuinidade da vida cultural brasileira. A “vacina

antropofágica” se aplica para que a cultura nacional possa romper com aquilo que lhe impõem as “elites vegetais”, tão inertes e acomodadas em sua condição de “importadoras de consciência enlatada”. Quer-se, com isso, proclamar efetivamente a independência da mentalidade brasileira para que ele encontre a sua própria alegria. Barros se propõe a constituir uma poética que, de modo similar, desfaz dicotomias e realoca os elementos em oposição para a zona do diálogo por meio de uma apropriação do código linguístico, a qual não se conforma, porém, com o intuito de reclamar uma autonomia nacional, mas sim de diferenciar a peculiaridade de um projeto poético que pensa “renovar o homem usando borboletas.” Fala-se na necessidade de ser “Outros”, mas o que está em jogo é a recharacterização do homem e não do brasileiro. A reação não é mais à dominação europeia, e sim à barbárie a que pode conduzir a razão sem limites da humanidade, estabelecendo contra o pensamento cientificista o contraponto da lógica poética – é o que insinuam estes versos: “Sábio não é o homem que inventou a primeira bomba atômica / Sábio é o menino que inventou a primeira lagartixa.” Para se colocar no lugar de alteridade, o poeta vale-se de todos os recursos linguísticos que lhe legaram seus predecessores.

Esse posicionamento lembra o que T. S. Eliot (1989, p. 38) disserta sobre a relação entre talento individual e tradição: “Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos.” Quando Oswald propõe “a reação contra o homem vestido”, ele não nega a matéria da “roupa”; antes afirma seu interesse pelo que “não é seu”, com o objetivo de torná-lo autenticamente seu, o que faz, sobretudo, com a linguagem e, na lida com a matéria linguística, não poderá ignorar aqueles que o precederam nesse labor. Com uma postura semelhante, Barros devora os princípios oswaldianos e os metamorfoseia numa constante reescritura de si por meio da palavra com suas gramáticas, tratados, compêndios e retratos. Guarda proximidade com essa relação a atenção barriana com a voz dos passarinhos e de todas as vidas miúdas. Se, sob o afã do primeiro impulso modernista brasileiro, queria-se trazer à cena as pequenezas e as grandezas da terra como recurso necessário à afirmação de uma poesia nacional, muda-se o foco, embora se mantenha estratégia semelhante, em poéticas como a barriana, na qual o sujeito lírico, ao “deixar pedaços de si no cisco”, deforma-se em objeto, mas não despersionaliza totalmente sua criação. Os fragmentos do “eu” se juntam às miudezas ignoradas pela visão obnubilada sob o fascínio exercido por um mundo de grandiosidades e grandiloquências, mas não conserva a pretensão de constituir um projeto sociocultural de afirmação nacional, uma vez que esse encontro do sujeito com a pequenez torna-se o movimento necessário para que a voz poética possa dizer esse mundo e desvelar sua face obscura de uma forma peculiar a esse ser criador.

O contemporâneo fixa o olhar em sua época para nela enxergar suas trevas, esquivando-se da cegueira causada pelas excessivas luzes às quais se expõem aqueles que são obnubilados pelas demandas de seu próprio tempo (AGAMBEN, 2009). A fim de alcançar uma leitura do presente capaz de responder à interpelação dos sentidos a ele subjacentes, o poeta busca, de fato, uma clareza na escuridão: onde a multidão não enxerga senão uma ausência de clareza, o *flâneur* de Baudelaire e o antropófago de Oswald, incorporados pelo menino de Barros, apreendem e condensam os níveis de significação que adensam a linguagem para dizer o que há neste tempo que é comum a todos os tempos. Essa condição contraditória que conjuga ruptura com o presente e imersão neste tempo surge como uma necessidade: “Preciso de atingir a escuridão com clareza.” O movimento para as trevas configura-se, portanto, como uma escolha lúcida em busca dos sentidos mais profundos. Esse movimento, todavia, não se confunde, como assinala Man (1999), com uma simples intenção de obscuridade, que não pretende alcançar comunicação alguma.

Objetiva-se, diferentemente, fazer o leitor enxergar por lentes que desestabilizem seu entendimento pré-estabelecido. O que acontece, portanto, é:

Escrever nem uma coisa
Nem outra –
A fim de dizer todas –
Ou, pelo menos, nenhuma.
Assim,
Ao poeta faz bem
Desexplicar –
Tanto quanto escurecer acende os vaga-lumes.
(BARROS, 2013, p. 242).

Há um escurecimento do interior dos versos, mas, ao mesmo tempo, existe uma preocupação em dizer ao leitor quais são as estratégias para penetrar nessa instância em que falta luz. A abundância de poemas metapoéticos na obra de Manoel de Barros, como na de outros vários poetas moderno-contemporâneos, demonstra um interesse em revelar, mesmo de forma cifrada, quais são as chaves necessárias para aceder aos sentidos da criação lírica.

O poeta usa “uma deformante para a voz” porque cabe a ele, como devedor da revolução poética ativada sob a pena de Baudelaire e de Rimbaud e pluralizada pelos conclames dos movimentos vanguardistas (entre os quais se posicionaram as pautas defendidas por Oswald em seus manifestos), deformar a voz real vinculada ao eu empírico para dela retirar a voz lírica. Essa deformação procede da invenção, pela qual a palavra é preenchida de imagens provenientes de diferentes origens. Por meio desse processo, mata-se o ser que existe porque sua presença, antes insuficiente, não é mais necessária. Assim, conflagram-se as condições para que a voz do poema se pronuncie e delineie imagetivamente um novo “Ser”. Como escreve BARROS (2013, p. 241): “– Imagens são palavras que nos faltaram. / – Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem. / – Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser.” Esse processamento criativo possibilita que, por sucessivas incorporações, o criador ocupe posições plurivalentes, dadas por formas, cheiros, som e cores concretizadas no verso, em que a realidade do ser vai sendo transfigurada. “A cegueira não é aqui causada por uma ausência de luz natural mas pela ambivalência absoluta de uma linguagem” (MAN, 1999, p. 206). Embora essa citação faça referência ao poema que Paul Celan escreveu em homenagem a Hölderlin, dela podemos extrair o que De Man (1999) considera uma tensão acionada pela poesia moderna entre o caráter representacional e o não representacional. Em vez de ambivalente, cremos que essa tensão introduz uma plurivalência, uma vez que a falta de uma ancoragem explícita com um referente real pluraliza as possibilidades de relação significativa para a compreensão do texto poético.

O verso “Não sei de tudo quase sempre quanto nunca” abriga um oxímoro que exemplifica mais uma propriedade da demarcação temporal do e no poema lírico. A indefinição do tempo poético configura-se como uma estratégia discursiva que sobreleva a palavra e o conhecimento por ela acionado à possibilidade de significar em qualquer presente, como se no lócus lírico todos os tempos se unissem em um só. A despeito do anacronismo da associação, podemos relacionar a noção de contemporaneidade a estas meditações de Santo Agostinho (1964, XI, 20, 1) acerca do conceito de tempo:

nem o futuro, nem o passado existem, e nem se pode dizer com propriedade que há três tempos: o passado, o presente e o futuro. Talvez fosse mais certo dizer-se: há três tempos: o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro, porque essas três espécies de tempos existem em nosso espírito e não as vejo em outra parte. O presente do passado é a memória; o presente do presente é a intuição direta; o presente do futuro é a esperança.

O entendimento desse estatuto tríplice do presente, como nos esclarece Ricoeur (1994), solicita que consideremos a passagem do tempo não como efeitos sobre os eventos exteriores ao ser humano, mas como os vestígios que essa passagem deixa no espírito, para usar a referência de Santo Agostinho. A impressão que permanece dos tempos que passam encontra seu lugar na constituição da subjetividade, que, quando pretende atingir a condição de um contemporâneo de todas as épocas, vale-se da memória individual e coletiva, da intuição pessoal e enciclopédica e da esperança pela significação múltipla e pela permanência para engradecer o presente do poema com uma multiplicidade temporal, a fim de que ela, sempre que interpolada, permita uma leitura inédita e subsidie um novo modo de ler a história sob a abordagem ora vigente. É assim que a poesia possibilitaria ao poeta enfrentar este fatal axioma: “(Morrer é uma coisa indestrutível.)”, que, colocado entre parênteses, parece demonstrar a vontade de que o controle do tempo seja suficiente para a superação da morte.

A poesia barriana se comporta como o trânsito para a criação da identidade de um poeta pela linguagem. A manifestação contraditória da lei antropofágica no poema, que se contrapõe “às coleções de velhos vegetais” e às “indigestões de sabedoria” e, ao mesmo tempo, se propõe a incorporá-las pela “floresta” e pela “escola”, revela, certamente, o caráter polemizador da criação artística da modernidade, que adquire feições particulares nas produções modernistas. Constitui-se, dessa forma, uma nova tradição, como analisou Octavio Paz (1984), a tradição da ruptura, conformada como uma tradição polêmica “que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a para um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra.” (PAZ, 1984, p. 18). É sempre outra, sendo a mesma. Dizemos isso porque, retomando a referência inicial, conseguimos localizar trechos dos manifestos vanguardistas aos quais podemos associar a matéria dos conclames de Oswald que repercutem na poesia de Barros: do Futurismo, “É preciso que o poeta se desgaste com calor, brilho e prodigalidade, para aumentar o fervor entusiástico dos elementos primordiais” (MARINETTI, 2009 [1909], p. 115); do Cubismo, “Estimar a pureza é batizar o instinto, humanizar a arte e divinizar a personalidade” (APOLLINAIRE, 2021 [1913]); do Dadaísmo, “Não quero nenhuma palavra que tenha sido descoberta por outrem. Todas as palavras foram descobertas pelos outros.” (BALL, 2021 [1916], n.p.); do Surrealismo, “Só o que me exalta ainda é a única palavra, liberdade. [...] Só a imaginação me dá contas do que *pode ser*” (BRETON, 2009 [1924], p. 221, grifo do autor); A volta ao primordial, a busca pela pureza dos sentidos, a proposição da invenção pelo “olhar livre” da imaginação e o desejo pela palavra própria comparecem como princípios da obra de numerosos poetas modernos, dos dois manifestos oswaldianos e, por extensão, da poética barriana. Essa identificação com a modernidade e o modernismo não se encaminha, todavia, a uma perda de identidade autoral, já que a presença dessas linhas de força se materializa por um uso da palavra que afirma a subjetividade do poeta e, concomitantemente, incorpora o outro na forma de expressão desvelada numa espécie de obra-manifesto. Nesse manifesto em obra, Manoel de Barros ratifica sua própria voz, fazendo-a contemporânea das revoluções estéticas da primeira metade do século XX para, em meados do mesmo século, promover a sua própria revolução insuflada por um apurado “instinto linguístico”.

Confere bom termo à nossa reflexão este trecho de Raymond Williams (2011, p. 6): “O ‘modernismo’ está confinado a esse campo altamente seletivo e desconectado de todo o resto em um ato de pura ideologia, cuja primeira ironia inconsciente é o fato absurdo de parar a história.” Apesar de localizarmos nessa citação a confirmação da seletividade do público leitor de poesia, conseguimos entender por que o modernismo poderia se arrogar um estatuto de término, tendo em vista que se configurou como movimentos que instituíram, definitivamente, as infinitas possibilidades da livre descoberta, como demonstram a comparação entre a proposta artística de Oswald e a repercussão dela na obra de seu leitor Manoel. A descoberta e a liberdade instaurada por uma ressignificação da poesia como uma maneira específica de apreensão do mundo viabilizam uma poética como a barriana, que consegue deslindar suas obscuridades e materializar seus significados por meio do uso sistemático da instabilidade semântica. Esse projeto parece retratar com a honestidade de um pintor pós-modernista antropofágico o ponto de confluência entre a concepção de moderno de Paul de Man e a de contemporâneo de Giorgio Agamben, referente ao que caracteriza a poesia moderna (que não é necessariamente aquela que se iniciaria com Baudelaire e se desdobraria em seus epígonos como uma sequência genética): a possibilidade de recriar a realidade por meio da intervenção criativa na linguagem, engendrando uma nova lógica pela qual os sentidos adquirem (e também produzem) novas dimensões, as quais, porque recobertas por camadas densas de significação, tornam a obra de Barros anacronicamente moderno-modernista e fazem dela eternamente contemporânea.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 55-73.
- ANDRADE, Fábio. *A transparência impossível: lírica e hermetismo na poesia brasileira atual*. 2008. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.
- ANDRADE, Oswald de. “*Manifesto antropófago*” e “*Manifesto da poesia pau-brasil*”. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2019.
- ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.
- APOLLINAIRE, Guillaume. Manifesto cubista: a pintura cubista. [1913]. *Arte Textos Banco de Textos On line*, s.d. Disponível em: <https://www.uel.br/projetos/artetextos/textos/cubista.htm>. Acesso em: 2 fev. 2021.
- BALL, Hugo. Primeiro Manifesto Dadá (manifesto de abertura na primeira soirée Dadá). [1916]. *Arte Textos Banco de Textos On line*, s.d. Disponível em: <https://www.uel.br/projetos/artetextos/textos/dada.htm>. Acesso em: 2 fev. 2021.
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. 1. Reimpressão. São Paulo: Leya, 2013.
- BARROS, Manoel de. Conversas por escrito. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p. 305-343.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*: v. 1 – magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- BERARDINELLI, Alfonso. Poesia e gênero lírico: vicissitudes pós-modernas. In: BERARDINELLI, A. *Da poesia à prosa*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 175-190.
- BERNARDI, Rosse Marye. Programação modernista: 1922-1928 – modernismo ou modernidade? *Letras*, Curitiba, n. 25, p. 301-334, 1976.
- BRETON, André. Manifesto do Surrealismo [1924]. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia & modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 220-260.
- CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 62, p. 10-25, jul. 1981.
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T. S. *Ensaaios*. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.
- LEFEBVRE, Henri. *Introduction à la modernité*. Paris: Ed. de Minuit, 1962.
- MAN, Paul de. Poesia lírica e Modernidade. In: MAN, P. de. *O ponto de vista da cegueira*. Tradução de Miguel Tamen. Coimbra: Angelus Novus; Lisboa: Cotovia, 1999. p. 188-207.
- MARINETTI, F.T. Manifesto do Futurismo [1909]. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia & modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 115-118.
- MÜLLER JR., Adalberto. Manoel de Barros: o avesso visível. *Revista USP*, São Paulo, v. 59, p. 275-279, 2003.
- NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 31, p. 171-83, 1991.
- OLIVEIRA, Albérís Eron Flávio de; SILVA, Joanna Angélica Borges da. De Stephen herói a Um retrato do artista quando jovem: uma homenagem aos cem anos de publicação do primeiro romance de James Joyce. *Desenredos*, Passo Fundo, ano VII, n. 25, p. 1-22, ago. 2016.
- PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: PAZ, Octavio. Os filhos do barro. *Do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984. p. 15-35.
- RICOEUR, Paul. As aporias da experiência do tempo – o livro XI das *Confissões* de Santo Agostinho. In: RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa – Tomo I*. Campinas: Papyrus, 1994.
- SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. 2. Ed. Vitória, ES: EDUFES, 2021.
- SANTO AGOSTINHO. *As confissões*. Tradução de Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Edameris, 1964.
- SANTOS, Jair Ferreira. *O que é pós-modernismo*. 26. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- WILLIAMS, Raymond. Quando se deu o Modernismo? In: WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo*. Tradução de André Glaser. São Paulo: Ed. Unesp, 2011. p. 1-7.