

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

PAULO EDUARDO BENITES DE MORAES

MANOEL DE BARROS: POETA ANTROPÓFAGO

CAMPO GRANDE – MS

AGOSTO DE - 2014

PAULO EDUARDO BENITES DE MORAES

MANOEL DE BARROS: POETA ANTROPÓFAGO

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob orientação da Profa. Dra. Kelcilene Grácia-Rodrigues.

Área de concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados

CAMPO GRANDE – MS

AGOSTO - 2014

PAULO EDUARDO BENITES DE MORAES

MANOEL DE BARROS: POETA ANTROPÓFAGO

APROVADA POR:

KELCILENE GRÁCIA-RODRIGUES, DOUTORA (Orientadora/UFMS)

MARIA ADÉLIA MENEGAZZO, DOUTORA (UFMS)

ALBERTO PUCHEU NETO, DOUTOR (UFRJ)

Campo Grande, MS, 29 de agosto de 2014.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, ao Grande Mestre que nos concede o dom da vida.

Sou imensamente grato à minha família, por criarem todas as condições para que esta dissertação fosse realizada. Agradeço pelo respeito que tiveram quando precisei fazer as escolhas e tomar as decisões que foram importantes durante essa trajetória. E pela acolhida, terna e incondicional, quando as escolhas e decisões foram contrárias às suas expectativas.

Agradeço à minha orientadora, professora Kelcilene Grácia-Rodrigues, Mestre, no sentido mais estrito e rico dessa palavra. Fica a certeza de que ao longo desses dois anos de realização do mestrado, nos influenciámos e impressionámos reciprocamente, de forma respeitosa e transparente. Apesar da sua altura, nunca precisei deixar de ser eu mesmo, ou dissimular para ser acolhido e atendido por ela. Estar perto dela não me custa nenhum esforço.

Agradeço ainda, às pessoas que passaram por meu caminho e que foram de extrema riqueza na minha formação. Como o professor Rauer Ribeiro Rodrigues, que além de contribuir significativamente em minha banca de qualificação, foi parceiro de viagens e estrada, de idas e vindas em busca do conhecimento. Com ele dividi angústias, alegrias, leituras, e aprendi que um grande Mestre se forma, sobretudo, na relação amigável com o próximo.

À professora Maria Adélia Menegazzo que, com toda sua elegância e inteligência, participou e contribuiu para esse trabalho no exame de qualificação. Além do grande conhecimento que tem sobre a obra de Manoel de Barros, é uma referência quando se trata do estudo da literatura e das artes em geral.

Ao professor Alberto Pucheu Neto pela disposição de ter feito parte das discussões do trabalho, vindo participar da banca de defesa e ter contribuído com nossa pesquisa. Sempre disposto a nos ajudar, foi de suma importância trocar experiências de leitura sobre Manoel de Barros.

Aos amigos adquiridos no trânsito entre Campo Grande e Três Lagoas. Tive o privilégio de pertencer a duas turmas de mestrandos e dividir com cada uma, de modo particular, experiências que levarei por toda a vida.

Por fim, agradeço o apoio da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, e todos os professores com os quais pude estudar, por sempre incentivar e acreditar no meu esforço. E agradeço à CAPES, pela bolsa concedida.

SUMÁRIO

Introdução	7
1 – Do comparatismo à antropofagia	12
2 – Manoel de Barros e Oswald de Andrade em chave comparada	23
2.1 – Em busca do estilo miramar de Oswald de Andrade	29
2.2 – A palavra da descoberta de Oswald de Andrade	32
2.3 – A palavra Fontana de Manoel de Barros	39
3 – Manoel de Barros antropófago	46
3.1 – A angústia de Cabeludinho	47
3.2 – Compêndio e sinfonia poética	62
3.3 – O criancamento da linguagem	86
Considerações Finais	100
Referências bibliográficas	109

RESUMO

Manoel de Barros nunca escondeu a sua admiração e a influência recebida de Oswald de Andrade. Segundo o poeta, foi a partir da leitura de Oswald que compreendeu que o fazer poético deve primar pelo desvio. Este trabalho tem como objetivo abordar a poética de Manoel de Barros em relação ao projeto poético oswaldiano. Por meio do expediente comparativo, propomos um percurso que discute a questão da influência, e leva em conta a antropofagia como substrato teórico-simbólico para pensar a relação entre os dois autores. O problema desta pesquisa busca saber como Manoel de Barros, no curso de seu projeto poético, recebe, assimila e ressignifica a proposta oswaldiana até chegar à constituição de seu próprio projeto estético. Como base teórica deste estudo, utilizamos os referenciais da Literatura Comparada, que parte desde Antonio Candido (1975), Carvalhal (1998), Nitrini (2000), Pageaux (2011), até passar pelas referências que discutem as temáticas da influência, principalmente Bloom (2002, 2003), além de autores que refletem sobre a questão dos precursores, como em Borges (1956) e T. S. Eliot (1989). Além dos estudos referentes à Antropofagia, considerando o próprio Oswald de Andrade (1928), Perrone-Moisés (1990) e Rocha (2011). A metodologia é construída a partir de exercícios de leitura e interpretação de trechos significativos do *corpus* selecionado: *Pau Brasil* (1924) e *Cadernos de Poesias do aluno Oswald de Andrade* (1927), de Oswald de Andrade, e das obras *Poemas concebidos sem pecado* (1937) *Compêndio para uso dos pássaros* (1961) e *Livro sobre nada* (1996), de Manoel de Barros. As análises mostram que ambos os autores compreendem a poesia como forma de instaurar novas realidades por meio da linguagem. Por um lado, a proposta pioneira de Oswald de Andrade com a antropofagia ressignificando o cenário literário brasileiro contra uma tradição impregnada de conservadorismos e que abriu caminho para a busca de novas formas de expressão artística. Por outro, Manoel de Barros, com seu experimentalismo consolidando uma *ars poetica* própria marcada pelo desvio e a *desleitura* de seus precursores.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia Brasileira Contemporânea; Estudo Comparado; Influência; Desleitura; Projeto estético.

ABSTRACT

Manoel de Barros never hid his admiration and influence received from Oswald de Andrade. According to the poet, was from reading of Oswald who understood that make poetic must Excel at detour. This work aims to approach the poetics of Manoel de Barros in relation to the poetic of Oswald de Andrade. Through the comparative expedient, propose a course that discusses the question of influence, and takes into account the theoretical-symbolic as substrate Anthropophagy to think the relationship between the both authors. The problem of this search want know how Manoel de Barros, in the course of his poetic project, receives, assimilates and give a new significance to the project of Oswald until consolidated a project aesthetic particular. As theoretical basis of our research we use the references of comparative literature, since Antonio Candido (1975), Carvalhal (1998), Nitrini (2000), Pageaux (2011), to go through the references that discuss the issues of influence, mainly Bloom (2002, 2003), as well as authors who reflect on the issue of precursors, as in Borges (1956) and T. S. Elliot (1989). In addition to studies relating to Cannibalism, mainly Oswald de Andrade (1928), Perrone-Moisés (1990) and Rocha (2011). The methodology is built from exercises in reading and interpretation of significant stretches of the selected *corpus*: *Cadernos de Poesias do aluno Oswald de Andrade* (1927), by Oswald de Andrade, and *Poemas concebidos sem pecado* (1937) *Compêndio para uso dos pássaros* (1961) e *Livro sobre nada* (1996), by Manoel de Barros. The analyses show that both authors understand the poetry as a way to introduce new realities by means of language. On the one hand, the proposal of Oswald de Andrade pioneer with Anthropophagy redefines the Brazilian literary scene against a tradition steeped in conservatisms and which paved the way for the search for new forms of artistic expression. On the other, Manoel de Barros, with his experimentalism consolidating an *ars poetica* own marked detour and misreading of his precursors.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian poetry. Comparative study. Influence. Misreading. Poetic aesthetic.

INTRODUÇÃO

O presente texto tem por finalidade estabelecer relações entre Manoel de Barros e Oswald de Andrade. Interessa para a presente pesquisa analisar o modo como Manoel de Barros lê Oswald de Andrade e, no curso de seu projeto poético, recebe, assimila e ressignifica a proposta oswaldiana até chegar à constituição de seu próprio projeto estético.

Inúmeros são os trabalhos, resenhas, ensaios que citam a base de formação da poética de Manoel de Barros. Neste percurso são citados, por exemplo, nomes como os de Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Raul Bopp e muitos outros que abriram caminhos para a escrita poética de Manoel de Barros. Por esse motivo é que encontramos uma larga fortuna crítica de Manoel de Barros atentando-se para o expediente comparatista, que busca mostrar a relação do poeta com outros autores.

Citemos, dentre muitas outras pesquisas, algumas que se preocupam com esta questão: a tese *A poética do fragmentário: uma leitura da poesia de Manoel de Barros*, de Goiandira de Fatima Ortiz de Camargo, defendida na UFRJ em 1996, em que a autora aproxima a poesia de Manoel de Barros à literatura de Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Raul Bopp e Arthur Rimbaud e aos pintores Paul Klee, Rene Magritte, Giuseppe Arcimboldo e Joan Miró.

Há também a tese *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e Guimarães Rosa*, de Kelcilene Grácia-Rodrigues, defendida em 2006 na UNESP. Nesta pesquisa, Grácia-Rodrigues mostra as semelhanças e diferenças entre Barros e Rosa evidenciando que cada escritor apresenta uma poética própria, servindo-se de mecanismos linguísticos bastante próximos, mas que são levados até o limite textual para originar uma produção singular.

Além dessas duas teses, há trabalhos que aproximam Manoel de Barros e Raul Bopp, como na Dissertação de Mestrado de Francisco Perna Filho, intitulada *Criação e vanguarda: Bopp & Barros*, defendida na UFG em 2000; a Dissertação de Mestrado *Exercícios de ser poeta: Manoel de Barros e José Saramago na literatura infantil*, defendida na PUC-SP em 2005, de Ana Paula da Costa Carvalho de Jesus; e muitas outras que aproximam Barros de autores como João Cabral, Drummond, Fernando Pessoa, Mia Couto, Eduardo White, entre outros.

Percorrendo os trabalhos que mencionam a ligação entre Manoel de Barros e Oswald de Andrade, apenas um se detém de forma mais demorada: a tese *A poética do fragmentário* (1996), de Goiandira Camargo, em que a pesquisadora dedica um item aos

dois escritores intitulado: *Manoel de Barros e Oswald de Andrade: afinidades*. Nos demais trabalhos há somente a menção de que a poesia de Manoel de Barros possui traços da estética oswaldiana.

Tomando como ponto de partida a pesquisa de Goiandira Camargo, notamos que ainda é preciso um trabalho de maior fôlego que se detenha nas articulações literárias de Oswald de Andrade e Manoel de Barros, uma vez que Camargo apenas levanta tópicos que aproximam os dois escritores.

Passando pelas considerações feitas ao longo dessa pesquisa, notamos que há maior ênfase nas similitudes entre Barros e Oswald. Camargo ressalta as características estéticas presentes em ambos, como se vê em:

A inserção do coloquial no espaço poético, a tematização do universo cotidiano e do imaginário infantil, a linguagem desprendida da lógica para concentrar e elaborar as imagens da inocência, articulam o diálogo com Oswald, numa vertente que tece o autobiográfico, exposto na mitologia da infância, com o viés social, numa linguagem lúdica, às vezes prosaica, que se ilumina aqui e ali com as imagens da “inocência criativa” e da “surpresa”. (CAMARGO, 1996, p. 31).

Diante do exposto, vemos, notadamente, que tanto Manoel de Barros quanto Oswald de Andrade compreendem o fazer literário como uma maneira de criar novas possibilidades de sentidos para a realidade, servindo-se da linguagem como forma de expressão criadora.

Para pensar essa questão partimos de dois pressupostos: o primeiro advém do expediente comparatista, propriamente dito, levando em conta que “a literatura nasce da literatura” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94). Nessa perspectiva, as discussões recobrem algumas das rumações teóricas da literatura comparada mais acirradas, como a questão da influência, tradição e dos precursores.

E o outro ponto, de caráter mais informativo, diz respeito à fortuna crítica que se atém à comparação dos dois escritores em questão. Nesse sentido, nossa pesquisa concentra sua atenção em demonstrar como, de fato, acontece essa relação. Este ponto nos conduz a duas principais linhas teóricas, a antropofagia, proposta por Oswald de Andrade, principalmente no *Manifesto Antropófago de 1928*; e a segunda a *Desleitura*, numa visada de Harold Bloom contrafeita à sua própria *Angústia da Influência*.

Selecionamos como *corpus* desta dissertação dois livros de Oswald de Andrade: *Pau Brasil*, publicado pela primeira vez em 1925, e *Cadernos de Poesia do Aluno Oswald de Andrade*, publicado pela primeira vez em 1927. A escolha se justifica pelo

fato do recorte desta pesquisa, que centra seu objetivo no estudo do gênero poético. Além disso, são as duas obras poéticas que mantêm uma relação próxima com o projeto estético de Manoel de Barros.

Quanto à produção de Manoel de Barros, selecionamos como *corpus* desta pesquisa obras que nos permitem notar a aproximação da estética de Oswald de Andrade. As obras são: *Poemas concebidos sem pecados* (1937), *Compêndio Para Uso dos Pássaros* (1961) e *Livro Sobre Nada* (1996).

Ressaltamos ainda que o *corpus* selecionado não pode ser restringido. Recorremos, quando necessário, às outras obras dos dois autores em questão. Uma vez que a produção em prosa de Oswald de Andrade é seminal e substancial para a constituição de sua *ars poetica*, devemos tê-las como respaldo, além da configuração estética que implicam seus manifestos e teses.

Em relação à obra de Manoel de Barros, há sempre uma ruminação das propostas temáticas e estéticas que serão encontradas ao longo de toda a obra, estas propostas estão imbricadas e se encontram continuamente dentro da produção poética do autor.

Neste caminho, o trabalho trata de lançar algumas hipóteses que nos levam à estrutura mesma desta dissertação. No primeiro capítulo temos as rumações que projetam um percurso teórico que cerca este trabalho, partindo do comparatismo, com especial atenção para a questão da influência, até a discussão da proposta teórico-simbólica da antropofagia.

Como base teórica de nossa pesquisa utilizamos os referenciais da Literatura Comparada, que parte desde Antonio Candido (1975), Carvalhal (1998), Nitrini (2000), Pageaux (2011), até passar pelas referências que discutem as temáticas da influência, principalmente Bloom (1973, 1975), além de autores que refletem sobre a questão dos precursores, como em Borges (1956) e T. S. Elliot (1989). Pretende-se com este capítulo apresentar e discutir tais concepções teóricas a fim de compreender o funcionamento das relações entre textos, sobretudo, o processo antropofágico.

Esta seção do trabalho aponta como hipótese que a proposta oswaldiana nos fornece as bases para pensar a relação entre o projeto estético de Manoel de Barros e de Oswald de Andrade. A antropofagia interessa para este trabalho enquanto problema, e enquanto problema a antropofagia dialoga de perto com uma possibilidade de ressignificação do expediente comparatista.

O segundo capítulo tem por objetivo apresentar e discutir os mecanismos poéticos de Oswald de Andrade e de Manoel de Barros. Entendemos por poético, neste tópico, o próprio ato do fazer literário. Nesse sentido, apresentamos o *estilo telegráfico* oswaldiano e a consolidação do projeto miramar, propulsores da inovação do verso e da frase dentro da literatura brasileira, primordialmente.

Acreditamos que a obra de Oswald de Andrade como um todo se configura como um sistema estilístico, que denominamos *estilo miramar*. Buscamos, em um primeiro momento, contextualizar o tempo em que Oswald de Andrade escreveu apresentando o prelúdio e a formação do pensamento do autor, e num segundo momento, analisamos a produção de Oswald de Andrade levando em conta o substrato linguístico do autor, para no final comparar a postura poética de Oswald e sua palavra da descoberta com Manoel de Barros e a palavra Fontana.

Este capítulo se vale das principais referências de estudos sobre a estética de Oswald. Citemos Rocha (2011), Candido (2011a; 2011b), Fonseca (1990), Campos (2003, 1981), Nunes (1979), Brito (1978), além de algumas teses e dissertação que se preocuparam com a análise do substrato linguístico do autor. Finalizamos o capítulo encaminhando as reflexões para a poética de Manoel de Barros. O capítulo mostra que há uma simbiose poética entre os dois escritores que se dá por meio de uma relação/diferença entre o expediente marcante da *poiesis* de Oswald de Andrade que fornece a substância poética para a composição da *poiesis* de Manoel de Barros.

No terceiro e último capítulo do trabalho defendemos uma poética antropofágica. Partindo da *desleitura*, pretendemos mostrar que há por parte de Manoel de Barros uma “leitura errada” de Oswald, como assegura Bloom (2003). Ou seja, Barros faz a ingestão da proposta oswaldiana e lança uma devolução já própria.

Percorrendo o caminho da produção de Barros a partir do *corpus* selecionado, analisamos os três grandes momentos da obra barreana mostrando como o poeta consolida uma poética antropofágica e constrói um projeto poético original.

Buscamos ler a antropofagia como a capacidade de apreender experiências diferentes simultaneamente, sem estabelecer hierarquias. É a busca pela natureza da palavra, proposta advinda desde a poesia *Pau Brasil* e que ganha forte expressão na constituição do projeto estético de Manoel de Barros.

1 – Do comparatismo à antropofagia

No universo comparativo há que se tomar como pressuposto o que foi preconizado por Tânia Franco Carvalhal: “comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura” (CARVALHAL, 1998, p. 6). Levando em conta que é um expediente para promover uma reflexão sobre o diálogo entre dois projetos literários, temos uma visada que entende a literatura não em uma linha sucessória, dando créditos ao que veio primeiro, tendo sempre o sucessor um débito com o passado. Há de pensar-se um percurso crítico que possibilite o espaço sincrônico de diálogo que constantemente transforme a leitura deste processo.

A literatura comparada nos (re)coloca diante do diálogo das relações entre as literaturas. Esse diálogo pode surgir, de maneira bastante ampla, da relação entre obras, autores, movimentos, a recepção de um autor em um país falante de outra língua, a tradução e inúmeras outras abordagens que podem ser realizadas no limiar do comparatismo. A pluralidade de métodos fornece ao pesquisador e estudioso da literatura uma pluralidade igual para leitura, o que conseqüentemente implica numa pluralidade de problemas teórico-metodológicos que temos de enfrentar.

Por isso Leyla Perrone-Moisés (1990) afirma que o campo de atuação da literatura comparada está *mais ou menos* definido. Dada a sua abrangência, delimitar o campo de atuação da literatura comparada é uma tarefa difícil. Há que se afirmar, antes do mais, que o comparatismo apresenta uma originalidade, nesse sentido convimos com a proposição de Pageaux (2011, p.19) de que “a literatura comparada não se dedica prioritariamente à ‘comparação’. [...] Sem qualquer espírito de provocação ou queda por paradoxos, diríamos que a literatura comparada nada compara”.

No contexto do pensamento de Daniel Henri Pageaux, a ênfase do autor recai muito mais sobre a ideia de diferença do que de semelhança. Há uma proposta de diálogo em vez da mera comparação, que permite o reconhecimento da diferença, não necessariamente isenta de tensões, de elementos muitas vezes opostos, mas um intercurso que faz do diálogo um ideal para a literatura comparada.

Desde os primórdios do comparatismo, o anseio por comparar duas literaturas se fez presente. Nitrini (1997) mostra que tal discussão é bastante antiga, remonta às literaturas grega e romana: “Bastou existirem duas literaturas para se começar a compará-las, com o intuito de se apreciar seus respectivos méritos [...] tal tendência perdurou e foi-se aperfeiçoando até o século XIX [...]” (NITRINI, 1997, p. 19).

O primeiro impulso é tomar duas obras, ou dois autores e compará-los em uma via unilateral, sem notar as diferenças, e sim dando mais atenção às semelhanças.

Contudo, um olhar mais apurado constata que esta prática está imbuída de juízos e valores, correndo-se o risco de estabelecer hierarquias apontando para o melhor ou o pior. Nossa perspectiva de abordagem da literatura comparada busca esquivar-se destes riscos.

O ponto de partida para nossas reflexões tem como base a consolidação da literatura comparada no século XIX. A partir de dois pressupostos principais que, a nosso ver, marcam o prelúdio do método comparativo: primeiro a visada de Goethe sobre a *Weltliteratur* buscando uma literatura universal, e segundo, a teorização de Warren e Wellek em *Teoria de Literatura*. Esses dois marcos acirraram as discussões em torno da comparação com o foco nas concepções de influência e originalidade, que estão nos primórdios da disciplina.

Tal sistematização se destaca não somente por sua abrangência, mas também por ser uma abordagem que nos permite questionar constantemente o mundo que nos cerca. A visada novecentista do comparatismo marca, por um lado, uma longa tradição na história de uma disciplina que se constituiu como o estudo das fontes e influências. Essa trajetória homologa um expediente que possui mais de um século de atuação, conferindo-lhe um grande acúmulo de experiências e, sobretudo, produzindo trabalhos de qualidade que marcam o respaldo teórico-metodológico em que atua no cenário das Letras.

Já, por outro lado, com o intento de revitalizar as ideias novecentistas, devemos levar em conta que a literatura comparada como uma disciplina não se pretende à parte, mas sim sublinhar sua atuação de complementaridade em relação às outras áreas do conhecimento. Nessa linha de desenvolvimento crítico e teórico, notamos que hoje a perspectiva comparatista é marcada por teorias mais apropriadas, como a intertextualidade, a desconstrução, e numa segunda linha os Estudos Culturais, que emergem paralelamente como um estudo interdisciplinar (NITRINI, 1997).

No mais, compreendemos que “o comparatista estabelece relações, estuda permutas, reflete sobre os diálogos entre literaturas e culturas. Ora, na base dessas práticas, destaca-se um elemento essencial: a diferença – ou com mais propriedade, o fator diferenciador” (PAGEAUX, 2011, p. 19). A noção de diferença e semelhança não deve ser entendida aqui de modo simplório. No que diz respeito ao comparatista, não se trata de apenas fazer essa comparação, mas sim de ampliar as discussões no sentido de multiplicar as possibilidades, são duas grandes forças que atuam concomitantemente.

De um lado, os estudos que buscam evidenciar as semelhanças: uma perspectiva que traça as analogias, paralelismos, transposições, correspondências, etc. Por outro lado, o viés que analisa as diferenças, que busca sublinhar e equacionar os elementos diferenciadores. De pronto, citemos o discurso de Robert Escarpit no *I Congresso de Literatura Comparada*, ocorrido em Bordeaux, em 1956: “Sabemos, todos, que a Literatura Comparada é a ciência da diferença” (CONGRÈS NATIONAL DE LITTÉRATURE COMPARÉE, 1956, p. 63 *apud* PAGEAUX, 2011, p. 20). Estas duas linhas acentuam-se mutuamente, originando uma síntese primordial para as novas tendências do comparatismo: a noção de diálogo (PAGEAUX, 2011).

Seguindo nesta linha, podemos citar ainda o “comparatismo dialético” de Antonio Candido, retomado por Nitrini (1997). No ensaio “O escritor e o público”, de 1955, publicado primeiramente como capítulo de um livro organizado por Afrânio Coutinho – *A literatura no Brasil* – e que fora republicado na obra de Candido – *Literatura e Sociedade*, de 1975, notamos o embrião da perspectiva dialética do crítico brasileiro. Neste trabalho, valemo-nos do texto publicado na obra do próprio Candido.

Contudo, é interessante citar a publicação de 1955, porque apenas quatro anos mais tarde, em 1959, Antonio Candido publica *Formação de Literatura Brasileira*, o que nos sugere que o ensaio é um esboço das discussões que culminariam na proposta do *Sistema Literário* de Candido, e que corrobora a sua visão dialética da literatura. A esse respeito, Candido diz:

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é um produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente seu efeito. São dois termos interatuantes a que se junta o autor, termo inicial deste processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura, atuando no tempo. (CANDIDO, 2006, p. 84).

A proposta de Candido explora expedientes fundamentais para se pensar o fazer literário. No cerne desta proposta é possível notar, mesmo que implicitamente, que a literatura se faz da literatura. Nessa relação, um dos agentes mais importantes é a figura do leitor, que, sendo especializado ou não, é um dos agentes responsáveis por lançar sentidos às obras literárias.

No caso específico da relação entre Barros e Oswald, esta noção nos parece bastante oportuna. Em uma retomada marcada ora pela decifração, ora pela deformação,

Barros assimila, ressignifica e devolve um projeto literário já próprio a partir de alguns ideais oswaldianos.

As semelhanças nos fornecem mecanismos que nos permitem colocá-los lado a lado, pois notamos procedimentos composicionais próximos que se confundem na tessitura do poético. Nesse sentido, a pesquisa cerca-se dos preceitos comparatistas para proceder as análises que tem por objetivo geral confrontar os dois autores. Contudo, se faz necessário antes discorrer brevemente sobre a questão das influências de Manoel de Barros.

O comparatismo possui uma gama extensa de discussões e problemas teórico-metodológicos. Um dos expedientes mais discutidos dentro deste âmbito é a questão das influências e fontes, que estão na base da literatura comparada desde os primórdios. Sandra Nitrini aponta para a dificuldade de se equilibrar tais conceitos sem valorizar um aspecto ou outro. Nitrini afirma, pautando-se na postura crítica de Antonio Candido, que há uma complexa relação na ideia do *Sistema Literário*, o que implica uma “dificuldade de se estabelecer uma distinção entre *coincidência, plágio e influência* [...]” (NITRINI, 1997, p. 204, grifos no original).

Segundo Nitrini, o conceito de influência apresenta duas concepções diferentes. O primeiro “é a que indica a soma de relações de contato de qualquer espécie, que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor” (NITRINI, 1997, p. 127). E a segunda entende a influência como “resultado artístico autônomo de uma relação de contato” (CIONARESCU, 1964, p. 92, *apud* NITRINI, 1997, p. 127). Essas duas acepções caminham juntas no que diz respeito ao trato com a obra de arte em geral. Levar em conta uma obra à luz do conceito de influência é, antes do mais, ter a consciência de que há antecedentes, o que invariavelmente enfatiza o fato de ser a produção artística um processo dinâmico.

Tal posicionamento canaliza uma reflexão em torno da ideia de criação literária, talvez o cerne do conceito de influência. A influência atua, num primeiro momento, como um susto que afasta o autor influenciado de suas fontes. Em nome da originalidade de sua produção, o que implica uma busca por sua identidade, o autor parece querer fugir de suas influências para alcançar sua própria personalidade e a originalidade para sua obra.

Essa proposta, que possui uma discussão bastante acirrada na história dos estudos literários desde a visada *genética* novecentista, ganhou novo fôlego com o

trabalho do crítico Harold Bloom em *A angústia da influência*. Bloom nos aponta para uma nova perspectiva de leitura e reflexão sobre a influência.

Em *Um mapa da desleitura* (1975), texto posterior à *Angústia da influência* (1973), Bloom, ao refletir sobre sua longa experiência em discutir este tema, bem como fazendo uma assertiva sobre a sua proposta mal compreendida no primeiro livro, afirma: “A influência, como a concebo, significa que *não* existem textos, apenas relações *entre* textos” (BLOOM, 2003, p. 23, grifo no original). Esta assertiva clarifica a ideia que Bloom apresenta em *A angústia da influência* sobre a apropriação poética.

Ao contrário do que muitos talvez esperavam, Bloom não esgota a discussão sobre a influência. Além de afirmar que é uma reflexão infundável, nos mostra que é uma característica fundamental para o processo de escrita poética. Para o autor de *O Cânone Ocidental*, “o poema forte é a angústia realizada. ‘Influência’ é uma metáfora, que implica uma matriz de relacionamentos – imagísticos, temporais, espirituais, psicológicos – todos em última análise de natureza defensiva” (BLOOM, 2002, p. 23).

Diante do exposto, a *influência-angústia* que Bloom apresenta parece caminhar para o que se vê como o desenlace do próprio fazer poético. A questão da criação literária parece partir justamente da fonte, ou seja, é uma complexa rede de ligações entre textos que atuam mutuamente uns sobre os outros conduzindo os escritores substancialmente para uma interpretação criativa, o que Bloom chama de *apropriação poética*.

A influência está presente desde os primórdios da comparação. Já nas linhas mais atuais do comparatismo, atua juntamente com a intertextualidade no processo de criação literária, ressaltando que o conceito de influência depende necessariamente do desvio, como preconiza Harold Bloom. Traçar as influências de um poeta contemporâneo, como é o caso de Manoel de Barros, é verificar quais os efeitos de sentidos que o poeta anuncia com os desvios que pratica no seu trabalho de conduzir a linguagem.

Trata-se, portanto, de buscar os elementos composicionais de determinada obra em seu contraste com os textos que dialoga. Nesse sentido, podemos recuperar o ponto de vista de T. S. Eliot em seu ensaio “Tradição e talento individual”: “segundo entendo, o que o poeta tem não é uma ‘personalidade’ a ser expressa, mas um médium particular, [...] no qual impressões e experiências se associam em peculiares e inesperados caminhos” (ELIOT, 1989, p. 45). Ou seja, a relação *entre* os textos se dá neste *médium* que Eliot se refere.

Parece-nos que este *médium* é um papel que o autor desempenha quando há a consciência de seu ofício de escritor. No que tange ao processo de escrita poética, a *poièsis* mesmo, o escritor se vale das relações, trocas, permutas literárias e culturais para seu percurso literário. Dentro destas circunstâncias, a Antropofagia proposta por Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago*, de 1928, é um problema que desenvolve um modelo teórico de apropriação do outro, dialogando de perto com os conceitos que discutem a questão das influências e relações entre textos.

Quando Oswald diz que “só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 2011, p. 27)¹, notamos a busca por esse “médium”. A metáfora da antropofagia oswaldiana permite um novo olhar para a questão da influência-angústia, pois não se trata de uma atitude passiva do autor que recebe o texto, mas sim de uma escolha crítica daquilo que lhe interessa. Para Perrone-Moisés, a possibilidade de revitalização dos parâmetros comparatistas está justamente na noção de antropofagia, pois segundo ela, há o reconhecimento de que “a originalidade nunca é mais que uma questão de arranjo novo” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 99).

É nesse sentido que funciona o *médium*. A antropofagia enquanto problema surge em Oswald de Andrade como uma estratégia cultural, um modo de diálogo. No início, a proposta surge de um olhar irônico de Oswald para como o Brasil recebia as influências de fora, e como eram incorporadas ao “corpo nativo”. A antropofagia implica numa tradição cultural brasileira, que na prática simbólica do canibalismo, real ou metafórica, de devoração do outro, pretende compreender e empreender relações de alteridades.

Pensar a antropofagia neste limiar, de entendê-la enquanto problema e um desejo profundo de pensa a alteridade, é trabalho árduo. João Cezar de Castro Rocha é um dos críticos que propõem este pensamento; para tanto, ele acredita que devemos, primeiro, “desnacionalizar e desoswaldinizar o *Manifesto Antropófago*” (ROCHA, 2011, p. 668, grifo no original), pois só assim seremos capazes de responder à potencialidade da antropofagia.

A ideia da antropofagia se tornou no Brasil um símbolo de resistência, inovação, uma busca pelo instinto de nacionalidade, muitas vezes tomada como mito, como bem observou Candido nos anos de 1940. Segundo Candido, em *Estouro e Libertação*

¹ Utilizamos neste trabalho o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade republicado na obra *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*, organizado por João Cezar de Castro Rocha e Jorge Ruffinelli, em 2011, pela editora *É Realizações*. A primeira edição do *Manifesto* é de maio de 1928, na *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 1.

(2011a), é preciso diferenciar essa “mitologia andradina” de um estudo “sinceramente objetivo” que não leva em conta a personalidade do autor. O que estimula uma investigação da antropofagia que atua no sentido de uma redescoberta do tema.

No cerne desta alegoria oswaldiana encontramos uma leitura que atua em um viés duplo: “da noção de antropofagia e dos relatos dos cronistas coloniais” (ROCHA, 2011, p. 649). De um lado, a noção de antropofagia ocupa lugar central na cultura brasileira, uma vez que é estratégia primordial em pelo menos três grandes eventos nacionais: o romantismo, o modernismo e o tropicalismo.

Já por outro lado, atuam os relatos de viagens para o “Novo Mundo” que mencionam os atos de canibalismo que aconteciam na América dos séculos XVI e XVII. O enfoque destes relatos eram exatamente os rituais antropofágicos, como se pode ver em *Duas viagens ao Brasil*, de Hans Staden, publicado em 1557. Num largo espectro, é possível notar nesta relação a diferença e ao mesmo tempo o embate entre duas proposições em torno da antropofagia: A antropofagia literária em detrimento da antropofagia literal.

São duas perspectivas diferentes, sendo a antropofagia literária um recurso, um modelo teórico. Por meio de uma alegoria, representa dentro da cultura brasileira um *ethos*, que “se manifesta desde a literatura do período colonial (em especial em Gregório de Mato) até nossos dias” (HELENA, 1983, p. 91). A antropofagia literal homologa o Brasil como uma terra em que está selada a imagem da comercialização do Pau-Brasil, os índios e os rituais antropofágicos.

No Brasil, a antropofagia literária surge com o propósito de ser uma dignidade indispensável. O “Novo Mundo” era visto como um cenário de barbárie pela hegemonia europeia, e a reação contra este estigma veio pela própria antropofagia. João Cezar de Castro Rocha lembra a perspectiva de Gonçalves Dias no romantismo quando em *I-Juca-Pirama* diz que “o próprio título do poema demonstra que antropofagia não significa ausência de valores, mas, pelo contrário, caracteriza uma visão de mundo determinada” (ROCHA, 2011, p. 649). Relembra ainda José de Alencar, que em *Ubirajara* “descreveu com perfeita vocação etnográfica o sentido do ritual antropofágico: através dele o índio busca apoderar-se da valentia e do valor inimigo”. (ROCHA, 2011, p. 647).

De certo modo, a perspectiva de Lúcia Helena ao afirmar que “a presença de um veio antropofágico e carnavalizante da cultura brasileira e na literatura brasileira não é uma propriedade exclusiva da obra de Oswald de Andrade” (HELENA, 1983, p. 92),

parece fazer sentido. Como apontou João Cezar sobre os românticos, a antropofagia sempre soou como um ideário nacional, muitas vezes antecipando o que Oswald propôs.

Contudo, foram os modernistas que aprofundaram esse movimento de releitura da antropofagia. Oswald de Andrade com *Pau-Brasil*, em 1924, Murilo Mendes com *História do Brasil*, em 1932, Mário de Andrade com *Macunaíma*, em 1928, Raul Bopp com *Cobra Norato*, em 1931 são alguns exemplos desta “bibliotequinha antropofágica” (BOPP, 2008, p. 71).

Um dos motivos do acirramento da antropofagia modernista contou com a eclosão dos modelos vanguardistas europeus. Os intelectuais brasileiros mantiveram uma dialética necessária para apreender os elementos fundantes da visada antropofágica. Oswald de Andrade foi o “homem-ponte” deste período. Suas constantes viagens lhe permitiram um alargamento de ideias, e seu contato com os artistas europeus da época foram propulsores na influência para os ideais modernistas. Travou contato com Picabia, Jules Superville, De Chirico, Picasso, Blaise Cendrars e muitos outros (BOAVENTURA, 1995).

Mário de Andrade reconheceu este contato com a vanguarda exterior para a formação do pensamento modernista brasileiro: “o espírito modernista e suas modas foram diretamente importados da Europa” (ANDRADE, 1975, p. 236). Esta postura de reconhecimento de Mário de Andrade corrobora o pensamento de Oswald assinalado no *Manifesto* de 1928, quando diz que “só me interessa o que não é meu”. Antes, esses pensamentos são um gesto de apropriação do contexto cultural da época. Só depois “compreende-se que o vigor, simbólico, da antropofagia se relacione com a capacidade de enriquecer-se através da assimilação do alheio. Esse é o gesto que define o Manifesto Antropófago” (ROCHA, 2011, p. 654).

Diante deste quadro teórico-simbólico da antropofagia, cria-se um efeito de hipérbole para transmitir o espírito sociocultural do momento. Nesse sentido, a antropofagia dialoga de perto com a perspectiva dadaísta da Europa. No manifesto de Picabia notamos este entrecruzamento: “DADÁ, este não cheira a nada ele é nada, nada, nada” (PICABIA, 2011, p. 9). É o nada não no sentido de ausência de valores ou negação, mas como questionamento dos valores estabelecidos.

Há a exacerbação da ótica do primitivismo segundo Oswald. O primitivismo, que foi um ideal apresentado em *A crise da filosofia messiânica*, seria uma maneira de viver mais próxima a natureza, no sentido de manter uma relação intrínseca com valores vitais. O primitivismo está diretamente ligado ao hemisfério do Matriarcado, como

assegura Oswald, isto é, a um modo de vida guiada por impulsos primários. Oposto está o hemisfério do Patriarcado, que idealiza o mundo civilizado:

E tudo se prende à existência de dois hemisférios culturais que dividiram a história em Matriarcado e Patriarcado. Aquele é o mundo do homem primitivo. Este o do civilizado. Aquele produziu uma cultura antropofágica, este uma cultura messiânica. (ANDRADE, 1978, p.78).

A proposta parece uma busca pela essência das coisas. No caso de Oswald de Andrade, pensando na obra que produziu, é uma busca pela revitalização da língua. Nota-se em sua poética uma estrita ligação com essa cultura antropofágica produzida por uma cultura matriarcal, ou seja, uma poética que representa o repúdio ao tecnicismo, conforme vemos no Manifesto da Poesia Pau-Brasil: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (ANDRADE, 2011a, p. 22).

Do mesmo modo, a perspectiva de Manoel de Barros parece dialogar de perto com essa cultura primitiva, que promove a antropofagia. Em uma entrevista concedida a Antônio Gonçalves Filho, o poeta diz: “A poesia está sempre no escuro regaço das fontes” (BARROS, 1990, p. 318). O interessante de se notar nesta fala é que a pergunta remete justamente a uma análise comparativa das influências que Manoel de Barros teve. Nos parece que é uma tentativa de o poeta estar sempre mais íntimo das palavras, buscar o estado primitivo das palavras.

No âmbito cultural, a antropofagia conversa de perto com a noção de transculturação, isto é, contra um pensamento de colonização do imaginário. A transculturação atua diante da “imposição de modelos culturais”, o que

implica imitações parciais e combinadas com ‘respostas’ particulares por parte da cultura receptora. Esta última recebe e acata, mas, por sua vez, reelabora respostas originais, particulares: jamais ocorre aculturação unívoca, mas sim um complexo processo de retransformação. (PAGEAUX, 2011, p. 192-193).

A questão da transculturação reelabora um projeto estético e ideológico para refletir a respeito da cultura na contemporaneidade. De acordo com os preceitos comparatistas que visam o diálogo, a transculturação representa uma hesitação de duas vias estéticas que não são equivalentes, mas que na diferença multiplicam as possibilidades de trocas.

É uma aproximação da antropofagia que, tendo em Oswald o canibal mais representativo, aponta um novo percurso para a redefinição da cultura contemporânea. Trata-se de uma imaginação teórica inventada para processar os dados voluptuosos que recebemos ininterruptamente.

A antropofagia irmana-se ao conceito de influência no que diz respeito a visão de não unilateralidade das leituras. Benedito Nunes e Haroldo de Campos mencionam essa proposição. Para o primeiro,

o estudo das influências no Modernismo brasileiro não pode ser orientado numa perspectiva unilateral [...]. Quando os receptores também são agentes, quando a obra que realizam atesta um índice de originalidade irredutível, é que o empréstimo gerou uma relação bilateral mais profunda, por obra da qual o devedor também se torna credor. (NUNES, 1979, p. 27).

Para Haroldo de Campos, a antropofagia oswaldiana propicia uma mudança de paradigmas:

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 reeditar-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. (CAMPOS, 1981, p. 19).

Para ambos os críticos, num viés que antecipa algumas das discussões comparatistas mais atuais, a antropofagia atua no sentido de superar o paradoxo da angústia da influência.

Não se trata de ter uma personalidade própria, uma imagem única, mas sim evidenciar que é preciso uma devoração permanente, pois “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.” (ANDRADE, 2011b, p. 27).

Neste sentido, podemos dizer que o que a poesia articula está para além de um tempo específico. A ordem poética, por excelência, é a de abrir espaços para a linguagem se encontrar, numa perspectiva atemporal e a-histórica. Uma poética marcada pelo fragmento depois da esterilização a que fora submetida nos fins do século XIX e início do XX, expõe o ângulo de abertura possível do qual seja provável poder nomear a poética contemporânea.

2 – Manoel de Barros e Oswald de Andrade em chave comparada

É pelo avesso, que passa despercebido pelos olhares dos apressados e indiferentes, que essa pesquisa começa. O avesso é marca registrada da poética de Manoel de Barros, autor inconfundível no trato com a palavra, no tecer dos versos, nos arranjos metafóricos com que inventa uma nova realidade. Manoel de Barros, tresloucado por natureza, transpõe os limites da língua abrindo espaço para novas possibilidades e novos sentidos.

Do mesmo modo, Oswald de Andrade foi capaz de, por meio de uma estética inovadora, abrir novos caminhos para a poesia brasileira. Oswald é dono de uma inteligência que desafiava a normalidade da vida, como afirmou Antonio Candido em um ensaio sobre o escritor: “como se andando pela rua Barão de Itapetininga ele pusesse em risco a normalidade dos negócios ou do decoro do finado chá-das-cinco” (CANDIDO, 2011b, p. 50). Essa diretriz segue entrelaçada com a constante busca de Oswald em operar mudanças, seja buscando ideias externas em suas viagens, seja avançando em seu ritual de devoração com a estética da Antropofagia.

Em ambos os escritores podemos constatar o que Haroldo de Campos disse a respeito da linguagem de Oswald de Andrade, trata-se de uma *poética da radicalidade*, que, em nosso entendimento, serve também para descrever a poética de Manoel de Barros. De modo geral, há o reconhecimento de que o convívio da poética de Manoel de Barros com a poética de Oswald de Andrade é fecundo no que tange à produção da poesia de Barros. Que o poeta das águas deve muito ao autor da poesia *Pau Brasil* é fato reconhecido. Contudo, mais do que ficar buscando as fontes ou influências, objetivamos analisar os mal-entendidos, as defasagens, ou as *leituras erradas* – como propõe Harold Bloom – de onde originam novas expressões poéticas.

Manoel de Barros nunca escondeu a admiração e a influência quanto a Oswald de Andrade. Em suas entrevistas, é comum lhe perguntarem da semelhança entre a sua poesia e a estética de Oswald. À *Revista Bric-a-Brac* o poeta diz:

Só mais tarde, depois que me vi livre do internato, com 17 anos, talvez, foi que conheci o Oswald – e Rimbaud. O primeiro me confirmou que o trabalho poético consiste em modificar a língua. E Rimbaud me incentivou com *Imense dérèglement de tous les sens*. (BARROS, 1990, p. 325, grifo no original).

O trato com a língua é evidenciado por Manoel de Barros quanto ao fazer poético. Essa concepção que encontramos tanto na poesia de Barros, quanto na produção de Oswald, diz respeito à matéria de poesia que trabalha essencialmente com

o modelar da língua. Por meio de uma exploração discursiva que irrompe com o sentido lógico das palavras, por um exercício de jogo e montagem, o poeta trabalha seu projeto literário até o limite textual, propondo relações insólitas entre as palavras e os significados.

Em formato e nas ideias, trata-se de uma poética que busca a verdade da infância constantemente trabalhada por Oswald e referida pelo poeta Manoel de Barros. Notamos a ruminação de um poeta que acreditou que a linguagem era a casa do ser e pôs-se a desmontar a fala e a escovar palavras (MORAES; MACIEL, 2011). São propostas estéticas e poéticas bastantes símile surgidas, em parte, da leitura que Manoel de Barros fez de Oswald:

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, grifo no original).

O depoimento de Manoel de Barros revela uma descoberta por parte do *ser poético*. Notadamente, neste momento, o poeta se encontra com a antropofagia. Desejar praticar o que Oswald de Andrade já havia idealizado consiste em assimilar essa estética das *rebeldias*, mas recriá-la ao seu modo. Isto é, Manoel de Barros, a partir de agora, passa a atuar assumidamente dentro da metáfora antropofágica, retirando para si fontes que são fecundas para construir sua própria poesia.

O que está em jogo é um aprendizado. Mas não um aprendizado passivo. Trata-se de uma prática de assimilação e rejeição que implica tomar o texto literário como um processo que se constrói pelo movimento. A proposta de Barros em muito se aproxima da literatura oswaldiana, mas são as diferenças que nos permite relacionar os dois autores, como notamos nas tendências mais atuais da literatura comparada.

Diante do exposto até aqui, como situar Manoel de Barros neste campo de discussões? Parece-nos que a prática leitora define as influências de Manoel de Barros. Leitor assíduo dos clássicos portugueses como Vieira, Camões, Camilo Castelo Branco, “que lhe emprestaram muitas vezes o léxico e a sintaxe” (WALDMAN, 1990, p. 29), além da exploração que faz de autores como Guimarães Rosa, Clarice Lispector, escritores pertencentes à *Geração de 45*, diga-se de passagem, Raul Bopp, João Cabral, Carlos Drummond de Andrade e artistas como Joan Miró, Paul Klee e Giuseppe

Arcimboldo, e de quebra, Oswald de Andrade, nos permite focar a reflexão no repertório de leituras que Barros elege.

Levamos em conta a prática de leitura do poeta Manoel de Barros para refletirmos sobre a questão da influência. A esta experiência leitora somam-se as experiências que Manoel de Barros teve no exterior quando esteve em Nova York, Paris, Itália, Portugal, etc. (WALDMAN, 1990). Olhando para a miríade de autores com quem o poeta manteve relação, podemos afirmar que Manoel de Barros amplia seu universo poético por meio da sua atividade leitora. Aqui encontramos uma aproximação com a *apropriação poética* de Bloom, ou seja, Manoel de Barros não é somente leitor, mas essencialmente um autor capaz de promover a interpretação criativa dos textos com os quais mantém relação, chegando a uma poesia própria.

Trata-se, portanto, de um expediente que assegura que “o grande texto está sempre em ação, com toda força (ou fraqueza), lendo errado textos anteriores” (BLOOM, 2002, p. 20). A esse respeito podemos citar também a visada de Borges em relação à noção de precursor: “O fato é que cada escritor *cria* seus precursores” (BORGES, 2007, p. 130, grifo no original). O que está em jogo é de fato essa leitura, ou *má leitura*, como afirma Bloom. A literatura depende destes desvios, e se assim a concebermos, podemos afirmar que não se trata de uma imposição de um autor sobre o outro, mas de uma troca de relações.

Podemos notar uma reflexão sobre a influência na qual o poeta por meio de um desvio da tradição literária põe em prática a *má leitura*.

V

Quando eu nasci

o silêncio foi aumentado.

Meu pai sempre entendeu

Que eu era torto

Mas sempre me aprumou.

[...]

(BARROS, 2008, p.16).

Notadamente este poema apresenta uma intertextualidade flagrante com Carlos Drummond de Andrade, outro conceito que atua juntamente com a influência nas discussões do comparatismo. Em “Poema de sete faces”, Drummond escreve:

Quando eu nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.

(DRUMMOND, 2003, p. 5).

Manoel de Barros retoma o poema de Drummond e modifica-o. As rupturas que Barros promove aumentam a diferença com o poema de Drummond na característica própria do anjo que, nos versos do “Poema de sete faces”, era torto e aconselha o eu-lírico (Carlos) a *ser gauche na vida*, ao contrário de Manoel de Barros que é torto de nascença, reforçando a sua natureza tresloucada, sem precisar de conselhos.

A ruptura de Manoel de Barros também pode ser notada na construção dos versos. Ao contrário do poema de Drummond, o poema de Barros não apresenta pontuação, e a localização à margem do segundo verso acentua esta característica *torta* de nascença, isto é, tanto a poesia quanto o poeta nascem já deslocados da normalidade.

Diante do exposto, podemos afirmar que as influências de Manoel de Barros atuam no sentido de promover a *má leitura*, isto é, o poeta recupera da tradição literária elementos fundamentais do processo poético e se vale do tropo, dos desvios, da ruptura. Esta é uma das características da lírica moderna, como afirmara Hugo Friedrich (1978), instaurando a “poética do recorte”, como formula Maria Adélia Menegazzo (2004).

As rumações das influências de Manoel de Barros têm o sentido de colocá-lo dentro de uma tradição de autores que promovem esta subversão. São desvios que seguem a linha da definição clássica de Dubois *et al.* (1974, p. 63), que visam a efeitos poéticos de forma imprevisível. Esses efeitos são trabalhados de acordo com os procedimentos composicionais utilizados pelos poetas no modo como operam a linguagem. No exemplo do *anjo torto*, para além de uma intertextualidade flagrante, notamos este desvio que tem como efeito subverter uma tradição literária que influencia Manoel de Barros.

Não tem, contudo, a intenção de negá-la, pelo contrário, trata-se de uma exploração do potencial da influência, que, como conceito, conduz o poeta “a aprender seus mais profundos anseios através da consciência de *outros eus*” (BLOOM, 2002, p. 75, grifo no original). No que diz respeito à criação literária, o procedimento atua de acordo com os desvios que o poeta emprega por meio dos recortes e intertextos. Descontextualizando os textos, Manoel de Barros consegue dialogar com a tradição sem submeter-se a ela, nem rejeitá-la, mas se valendo de um olhar que permite explorar outras expressões, circunstâncias, oferecendo outros ritmos, autônomos e diferenciadores.

No que tange à poética de Oswald de Andrade, notamos a mesma preocupação em retornar às tradições. O movimento dos autores brasileiros participantes da Semana de 1922, marco cronológico do modernismo no Brasil, foi o de se alinhar em torno do espírito vanguardista europeu. Admite-se, de modo geral, que o movimento modernista brasileiro, liderado principalmente pelos dois Andrades, foi “caudatário dos diversos *ismos* da época” (NUNES, 1979, p. 8, grifo no original).

Contudo, não se pode pensar esse movimento que, jamais ocultou a convivência intelectual que o grupo brasileiro manteve com os escritos das correntes renovadoras europeias, de modo negativo. A própria ideia de antropofagia derruba esse mito de uma influência de mão única, trata-se de filtrar as influências e propor uma arte que dialoga com os anseios de inovação surgida da agitação do início do século XX.

Segundo Benedito Nunes, do ponto de vista da historiografia literária, a contribuição grandiosa de Oswald de Andrade para a consolidação do modernismo, bem como da estética da antropofagia, só foi possível porque houve uma “experiência de participação” (NUNES, 1979, p. 11), ou seja, diferente de Mário de Andrade que ficou apenas no Brasil, Oswald entrou em contato direto com a comunidade vanguardista europeia.

Oswald de Andrade foi o intercruzamento entre as visadas do Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo e a poesia *Pau-Brasil*. A atitude estética de Oswald de Andrade, de modo geral, irmana-se ao da *collage*, surgida no início do século XX com os cubistas Braque e Picasso, segundo Vitor Iwasso (2010). Oswald de Andrade a partir desse contato passou a lançar mão de um lirismo substancial, ancorado na forma sintética do verso.

A poética oswaldiana contribuiu para um processo de amadurecimento estético, bem como para a compreensão da diversidade temática sob a égide da antropofagia, lançando mão do seu *estilo telegráfico*. Nota-se que Oswald de Andrade se favoreceu de todo um espírito social, ideológico e cultural de uma época para criar princípios estéticos originais que compreendiam os elementos da cultura popular brasileira.

Tanto Manoel de Barros quanto Oswald de Andrade liga-se a uma tradição literária. Trata-se de uma postura crítica que o poeta tem em relação a sua herança, ou seja, uma tentativa deliberada de *desidealização* que atua de forma paradoxal. Há uma tentativa de negação, ou fuga da *angústia da influência*, mas em contrapartida, uma teoria que não deixa apagar os resquícios dessa mesma influência.

De um lado Oswald de Andrade em seu ritmo de devoração das vanguardas europeias consolidando o *estilo miramar*. De outro, Manoel de Barros por meio da reinvenção da língua originando uma *poesia Fontana*. São duas posturas críticas de *desleitura poética* (BLOOM, 1975) que trabalham na linha tênue da fronteira entre a tradição e a renovação.

2.1 – Em busca do estilo miramar de Oswald de Andrade

A estética *miramar* de Oswald de Andrade teve seu início em *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Embora o autor houvesse publicado *Os Condenados* anteriormente, livro que fora apresentado durante as exposições da Semana de Arte de 1922 e considerar que este livro foi uma primeira tentativa de romper com a tradição clássica da literatura, acreditamos que o objetivo pretendido por Oswald só fora alcançado com a publicação de *Miramar*.

Essa concepção se justifica pelo rompimento estético que o autor promove tendo em vista o estilo que constrói. O estilo *miramar* é a ruptura da fronteira entre prosa e poesia, bem como a troca de uma visada naturalista pelo verso sintético. A estética oswaldiana põe em xeque a concepção tradicional de gênero literário e nos apresenta um novo conceito de obra literária. Marcado pelo hibridismo, o estilo *miramar* tem a capacidade de transitar entre prosa e poesia. Vejamos um trecho do romance para constatar nossas reflexões:

A noite
O sapo o cachorro o galo e o grilo
Triste tris-tris-tris-te
Uberaba aba-aba
Ataque e o relógio taque-taque
Saias gordas e cigarros [...]

(ANDRADE, 1978, p. 40).

Nota-se que este capítulo do romance, capítulo 61 “Casa da Patarroxa”, lembra muito um poema. Em um primeiro momento o que surpreende é a estrutura do texto no papel. Para um romance não se espera um texto posto em versos, mas sim a construção de orações e o encadeamento da prosa.

Com um olhar mais atento para o texto, podemos notar características que são próprias da poesia. O texto possui sonoridade e ritmos marcantes, efeito das

onomatopeias presentes. A reprodução do som dos bichos como em: “tris-tris-tris”, lembra o cantar do grilo que entoia as noites silenciosas, somadas ao som do relógio “taque-taque”, há o ritmo do passar o tempo. Oswald de Andrade faz uma reprodução própria ao som do relógio, geralmente grafada pelo “tic-tac” e transforma em “taque-taque”. Todos esses elementos de construção de linguagem aumentam o teor poético do romance, bem como confunde o leitor quanto à pureza do gênero.

A escrita literária de Oswald de Andrade é perpassada por seu estilo próprio: o *estilo miramar*. Tal configuração estética é marcada acentuadamente pela ruptura. A ruptura representa a superação e a recusa aos costumes e aos modos de pensar correntes, e na prática também se manifesta pela quebra da fronteira entre prosa e verso. A esse respeito lembramos o que Antonio Candido constatou sobre seu estilo, diz que há um “trânsito livre entre prosa e poesia.” (CANDIDO, 2011b, p. 55).

Apesar da acentuada marca do fragmentário da escrita literária de Oswald, há a consciência alerta de corresponder com os acontecimentos correntes. Para Antonio Candido, “uma das perfeições de um romance é o fato de conter certos aspectos fundamentais de sua época”. (CANDIDO, 2011a, p. 23). Ou seja, a produção artística de Oswald de Andrade é uma produção em que se percebem as reverberações das crises que afrontam a sociedade. A sua literatura está materializada na palavra, e a palavra de Oswald de Andrade é bastante sensível para manifestar os aspectos fundamentais de sua época.

As *Memórias Sentimentais de João Miramar*, por exemplo, são publicadas no mesmo ano do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Um ano depois, em 1925, Oswald publica o poemário *Pau Brasil* na tentativa de executar o que propusera no manifesto.

Essas duas obras são o arranque da produção de maior fôlego de Oswald de Andrade que compreende o intervalo entre as décadas de 1920-1930. Nesse intervalo há a publicação de, além dessas duas obras, *A estrela do absinto*, *Caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade*, ambas em 1927, e em 1929 termina a redação de *Serafim Ponte Grande* que fora publicado somente em 1933.

Os dois romances – *Miramar-Serafim* – marcam a revolução que Oswald promove no cenário nacional das letras. “Desde a linguagem, nua e incisiva, toda concentrada na sátira social, até a despreensão da atitude literária, que não se preocupa em embelezar a vida.” (CANDIDO, 2011a, p. 13). A escrita oswaldiana é uma síntese socialista que emprega a rebeldia anárquica de libertação da linguagem presa aos velhos costumes da tradição.

Esses dois romances podem ser considerados como a “fase da negação” (CANDIDO, 2011a, p. 21) de Oswald de Andrade. Dialogando de perto com os principais pensadores do movimento de negação – Nietzsche, Sartre, Marx e Freud – expressa a condição de uma obra essencialmente antitética. No prefácio do romance *Serafim*, por exemplo, percebemos a expressão da antítese e da negação: “O mal foi ter eu medido o meu avanço sobre o cabresto metrificado e nacionalista de duas remotas alimárias – Bilac e Coelho Neto. O erro ter corrido na pista inexistente.” (ANDRADE, 1978, p. 131).

O trecho acima mostra uma crítica ácida à técnica e à atitude parnasiana. Ao lado de *Miramar*, o romance *Serafim* se destaca pela sátira e a pilhéria. Oswald de Andrade deixa de lado o aspecto sério que detinha o romance preso ao conservadorismo em nome de uma produção que manifestava, em ideia e em linguagem, a negação de todos os valores. Analogamente, a literatura de Oswald servia-se do estouro rabelaisiano e seu discurso “canalizava a ironia violenta, quase luta, e o seu imagismo aproveitado como arma de extraordinário ridículo.” (CANDIDO, 2011a, p. 21). De modo geral, esses dois romances são a suma satírica de uma sociedade em esfacelamento.

Somando a fase da negação de Oswald de Andrade que se confunde com a denúncia social, a escrita literária de Oswald é marcada pelo inesperado. Neste ponto encontramos o lado mais poético do autor, a sua veia artística pulsando com mais ênfase. Nesse sentido, Candido apresenta o estilo do choque: “estilo baseado no choque (das imagens, das surpresas, das sonoridades), formando blocos curtos e às vezes simples frases que se vão justapondo de maneira descontínua, numa quebra total das sequências corridas e compactas da tradição realista”. (CANDIDO, 2011b, p. 54).

A partir deste momento da estética do choque é que ocorre a quebra de fronteira entre verso e frase dentro da obra de Oswald de Andrade. É um estilo que reflete claramente o sarcasmo da produção de Oswald, a ruptura e a desconstrução do conservadorismo técnico de escrita contribuem para reforçar a sátira e a ironia presentes no pensamento oswaldiano.

2.2 A poesia da descoberta de Oswald de Andrade

A poesia da descoberta de Oswald de Andrade surge junto à grande preocupação com a situação provinciana do Brasil e o atraso cultural e estético em relação à Europa. Oswald de Andrade foi “o primeiro importador do ‘futurismo’” (BRITO, 1964, p. 29). O autor vivenciou de perto as reverberações das vanguardas europeias que tiveram forte impacto para sua produção. Ao modo da *apropriação poética* de Harold Bloom, trouxe as influências que recebeu para a poesia brasileira.

De volta ao Brasil após sua primeira expedição na França, em 1912, Oswald havia convivido de perto com a efervescência das ideias suscitadas pelo manifesto de Marinetti – *O Manifesto Futurista* – que lhe abriu caminho para o verso livre. Deste ângulo, a semelhança da poética de Oswald de Andrade dialoga de perto com os ideais do Cubismo, com a dimensão lúdica de P. Klee com a finalidade de se libertar do ranço do conservadorismo.

Nota-se, nesse sentido, a configuração do teor antropofágico do autor. É uma ideia de filtrar as influências e propor uma arte que dialoga com os anseios de inovação do início do século XX. Não se esquecendo de que o autor configurou a escrita de versos sintéticos, influência advinda do Futurismo se lembrarmos de que Marinetti publicou em 1915 *O manifesto do teatro futurista sintético*.

Oswald de Andrade contribuiu sobremaneira para a ruptura da influência europeia sobre as letras nacionais. Notamos em seus manifestos a base ideológica que sustentou os preceitos do Modernismo, e na sua produção literária a inovação da poesia, bem como a renovação estética da língua. Desde a sua primeira viagem à Europa, em 1912, passando por alguns fatos ocorridos entre as décadas de 1910-1920, até a consolidação do poeta antropófago Oswald de Andrade, temos o prelúdio da poesia moderna brasileira.

O poemário *Pau Brasil* e o *Caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade* são as duas principais obras que marcam a poética de Oswald de Andrade. A poesia de Oswald de Andrade deflagra, de um lado, a corrida do autor para afirmar uma expressão poética nacional, e de outro, o sentimentalismo por um tempo que nunca se viu, mas sempre se imaginou, em que a criatividade tivesse espaço e liberdade. Não se trata de um saudosismo com o passado, ao contrário, trata-se de um o sentimento que se deve “à preferência vanguardista e anti-sentimental pela presença pura, em detrimento da profundidade temporal e demais relações.” (SCHWARZ, 1987, p. 24).

Para este fato contribuem sobremaneira a inocência, a irrealidade e o ato de infantilizar o mundo. A poesia de Oswald pode ser compreendida, nesse sentido, de modo simples, como “a plenitude moderna (e idealizada) das sensações sem pecado, superstição ou conflito, o gosto de ver e ser visto [...]” (SCHWARZ, 1987, p. 23).

Para reforçar o que foi dito, basta lembrarmos do poema “3 de maio”, ei-lo:

Aprendi com meu filho de dez anos
Que a poesia é a descoberta
Das coisas que eu nunca vi

(ANDRADE, s.d., p. 101).

Esse poema curto é um exemplo claro do verso sintético de Oswald de Andrade que percorre toda sua obra. Mas também, por meio da característica metalinguística, é possível inferir que a poesia é um estado de abertura para a vida. Ela pode existir nos fatos, no cotidiano, mas se se torna poesia a partir do momento que se olha para o despercebido.

Em outro de seus poemas, Oswald de Andrade explora o falar genuinamente brasileiro, buscando a matéria-prima da poesia no cotidiano da vida simples. Neste poema podemos notar a ingenuidade e a irrealidade pensadas na poesia. Para a análise transcrevemos o poema na íntegra.

Vício na fala
Para dizerem milho dizem mio
Para melhor dizem mió
Para pior pió
Para telha dizem têia
Para telhado dizem teiado
E vão fazendo telhados

(ANDRADE, 2003, p. 119)

O modo como Oswald constrói este poema, num primeiro momento, nos coloca diante da questão de romper com as convenções gramaticais. Esta característica pode ser notada tanto na organização dos próprios versos de *Vício na fala*, facilmente notado pela falta de pontuação, quanto pode ser lida nas entrelinhas do poema com a ironia que o poeta nos fornece: a representação do discurso coloquial.

São versos que não seguem o padrão da poesia parnasiana que queria transparecer a feitura do verso clássico. Esta característica talvez seja para o leitor contemporâneo facilmente reconhecida, mas para a época em que este poema foi escrito

foi de grande impacto. Em relação a este contexto Mario da Silva Brito afirma que à época o Brasil era ainda marcado pelos “mitos do bem dizer”. Por isso, neste âmbito, a *Poesia Pau Brasil* promoveu “uma guinada de 180° nesse *status quo*” (CAMPOS, 2003, p.21).

Em *Vícios na fala*, notamos o prelúdio de uma poesia que acentua a discussão entre uma linguagem marcada pelos convivas da grande hegemonia intelectual da época em contraste com a fala desleixada do povo, mormente em São Paulo – A pauliceia da *Canção do Boêmio*, de Castro Alves, ainda não *desvairada* – que progride a passos lentos e é marcada pelo contraste da imigração (FONSECA, 1990).

Oswald de Andrade mescla em seu poema as duas formas antitéticas da linguagem, de um lado o falar considerado certo, principalmente pela gramática, e de outro, a linguagem coloquial que não se deixa encerrar-se pelas convenções gramaticais. Este poema significa um marco para a poesia modernista brasileira no que tange ao “errar a língua”. Esta é uma característica muito cara à poesia brasileira desde Oswald, e que Manoel de Barros corrobora: “Para voltar à infância, os poetas precisariam também de reaprender a errar a língua.” (BARROS, 2010, p. 266).

Quando Oswald representa a fala popular dos brasileiros na grafia das palavras “mió”, “pió”, “têia” e “teiado, nos lembra de uma língua que não pode ser medida pela noção incoerente do erro, ou pela preconceituosa ideia dos diferentes “níveis” linguísticos. Sua poesia rejeita a condição da normatividade, um eficaz instrumento de escalonamento social, num país marcado pelos encontros culturais, pela heterogeneidade, a fala popular é posta à margem da sociedade em nome de uma língua padrão.

De modo irônico – marca de sua poesia, diga-se de passagem – Oswald representa esta discussão que abriu as portas para a manifestação poética genuinamente brasileira. O mesmo ocorre com o poema “Pronominais”:

Dê-me um cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido

Mas o bom negro e o bom branco
Da Nação Brasileira
Dizem todos os dias
Deixa disso camarada
Me dá um cigarro

(ANDRADE, s.d., p. 122).

Esse poema faz uma crítica à gramática normativa da língua. No primeiro parágrafo utiliza-se a forma correta de flexão pronominal. Nota-se na ênclise do primeiro verso “Dê-me”, que se remete ao falar culto de uma pequena parcela elitizada da população brasileira. A norma é posta em xeque quando se observa o cotidiano, constatando que muitas vezes a gramaticalização da língua está distante da realidade ordinária.

Quando se usa a forma “Me dá” percebe o pertencimento a uma “Nação”, pois engloba todos os falantes, sem distinção, “o negro e o branco”. A matéria de poesia neste caso advém da mesma origem do poema “Vício na Fala”, ou seja, é a linguagem popular brasileira, ordinária que guarda a fonte da poesia.

Notadamente, a poética de Oswald de Andrade representa o largo espectro de uma poesia brasileira marcada pela revolução da linguagem. “*Digamos que a poesia de Oswald perseguia a miragem de um processo inocente.*” (SCHWARZ, 1987, p. 24, grifo no original). É um poema que usa a língua a seu favor explorando suas potencialidades expressivas e discursivas. Representa, no mais, a poesia que rompe com as tradições impregnadas de conservadorismos.

Neste sentido, damos destaque à produção de *Pau Brasil e Caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade*. Concordando com Haroldo de Campos, “foi a poesia ‘Pau Brasil’ donde saiu toda uma linha de poética substantiva, de poesia contida, reduzida ao essencial de processo de signos, que passa por Drummond na década de 30, enforma a engenharia poética de João Cabral de Melo Neto e se projeta na atual poesia concreta”. (CAMPOS, 2003, p. 27). Acrescentamos, fornece elementos para a formação do projeto estético de Manoel de Barros.

Para Antonio Candido, “o tom melhor de Oswald implica na sua fusão com a poesia, sobretudo pela extensão de processos poéticos a contextos quaisquer. Sarcasmo-poesia, e não sarcasmo-sarcasmo.” (CANDIDO, 2011b, p. 55).

Trata-se de colocar em prática o que fora pensado e expresso em meio a ideologia corrente da época que buscava mudanças. Uma marca que traça a matéria de poesia com que Oswald trabalha. É uma obra metonímica (da parte pelo todo) que se atualiza constantemente, uma obra auto *poietica* e indissociável, configurando um sistema estilístico *miramar*.

A palavra da descoberta pode ser encontrada em poemas localizados principalmente no poemário *Pau Brasil* e se destacam por valorizar as coisas sem

importância da vida corriqueira, simples, levando em conta a linguagem e a fala popular tendo como principal objetivo desconstruir a normatização da gramática.

Se bem lembramos o que Oswald de Andrade anuncia no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, neste tópico reconhecemos a poesia que existe nos fatos. Para confirmar nossa leitura, começamos pelo poema de abertura de *Pau Brasil*:

Escapulário

No Pão de Açúcar
De Cada Dia
Dai-nos Senhor
A Poesia
De Cada Dia

(ANDRADE, 2003, p. 99)

Este poema de Oswald de Andrade chama a atenção desde o título. Além dos versos livres que rompem com a tradição clássica da concepção de versificação, rimas e ritmo – como define Jean Cohen, por exemplo – esse poema vai ao encontro que do está posto no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*.

Escapulário é um símbolo da religiosidade católica, um adorno que representa a proteção dos religiosos. A palavra tem sua etimologia no Latim – *scapularium* – e significa aquilo que “cobre as espáduas” (HOUAISS, 2009, p. 797). Antigamente era um pano que cobria os ombros das pessoas, e nos dias de hoje é uma espécie de medalhão que carrega a imagem do Deus Santo.

De uma forma irônica, Oswald de Andrade subverte o sentido deste amuleto que representa toda a simbologia da tradição católica catequizadora dos brasileiros. Nesse sentido, o poeta estrutura um discurso poético que lembra uma prece, subvertendo o escapulário, isto é, o símbolo de proteção. O poeta utiliza a imagem do Pão de Açúcar no lugar do Deus católico como fonte de despojamento da poesia. A ironia que o poeta emprega busca em uma imagem cotidiana da vida cidadina brasileira, serve-se de um ícone da brasilidade, e retira da vida simples a poesia de cada dia.

Oswald serve-se da prece universal do Pai Nosso, e do modo irônico coloca a figura do “Pão de Açúcar”, tal qual um pedido de bênção. Há a subversão do discurso religioso por meio de uma linguagem que manifesta o desejo pela imaginação e sensibilidade da palavra poética.

Ressaltamos ainda o jogo entre as letras maiúsculas e minúsculas. A única palavra, ou verso que se inicia com letra minúscula é o título do poema. O título que em

grande parte caracteriza o poema é descaracterizado por Oswald. O poeta inverte a ordem de importância do poema dando destaque para a poesia, como nos termos: *Pão de Açúcar, A Poesia, Cada Dia*.

Ao subverter o título do poema, Oswald de Andrade retira toda a importância simbólica do catolicismo castrador da cultura brasileira. Nesse sentido, notamos a proximidade do termo *escapulário* com uma tomada de decisões particularmente brasileira, a *escapulida*. Escapulir significa uma pequena escapada, mas na cultura popular brasileira não significa somente uma fuga, e sim uma *escapadinha*, um jeitinho brasileiro.

Roberto DaMatta, antropólogo brasileiro, se refere ao jeitinho brasileiro como uma “forma de navegação social nacional” (DAMATTA, 1986, p. 64), que serve como “um modo tipicamente brasileiro de cumprir ordens absurdas, uma forma ou estilo de conciliar ordens impossíveis de serem cumpridas com situações específicas, e – também – um modo ambíguo de burlar as leis e as normas sociais mais gerais.” (DAMATTA, 1986, p. 65).

Oswald de Andrade tira o fardo que o brasileiro carregou desde que o colonizador chegou. No início, quando o Brasil fora habitado pelos europeus, brasileiro era o desígnio daquele de “tráfegava o pau-brasil”, isto é, “representava um negócio [...] antes uma função ou atividade que a promessa de uma identidade estável; circunstância, aliás, indicada pelo sufixo eiró: relojoeiro, carpinteiro e – por que não? - brasileiro.” (ROCHA, 2011, p. 13). O poema de abertura de *Pau Brasil* é o que abre as portas para fomentar todas essas reflexões de cunho antropológico, sociológico, e representa o movimento de transpor a poesia de importação.

Um segundo poema de *Pau Brasil* que segue esta concepção de poesia do simples é o poema *Falação*. Esse poema estrutura-se como um poema-manifesto, sua organização é *fac-símile* da organização do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*.

Falação

O Cabralismo. A civilização dos donatários. A Querência e a Exportação. O Carnaval. O sertão e a Favela. Pau Brasil. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. A riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança. [...] A poesia para os poetas. Alegria da ignorância que descobre. Pedr'Álvares. [...] Contra o gabinetismo, a palmilhação dos climas. A língua sem arcaísmos. Sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. [...]

(ANDRADE, 2003, p. 101-103).

Este poema de Oswald de Andrade é considerado por Haroldo de Campos um “poema-programa” (CAMPOS, 1976, p. 85). Segundo Campos, o poema é “uma redução, com alterações, do ‘Manifesto da poesia pau-brasil’ [...]. Mostra como Oswald de Andrade não distinguia entre linguagem da nação e linguagem da crítica – entre linguagem-objeto e metalinguagem – nos seus manifestos modernistas”. (CAMPOS, 1976, p. 85). Diante do exposto, notamos que se trata do movimento constante que há na produção de Oswald de transitar entre os limites do que denominamos acima de *produção filosófica e produção artística*.

O fato de Oswald manter um trecho alterado do Manifesto em questão e colocá-lo como poema demonstra claramente que a fronteira entre prosa e poesia foi rompida em sua estética.

Quanto à temática do poema, ele repete questões que dizem respeito à busca da poesia no simples, no cotidiano, no corpo nativo. Para Oswald de Andrade, a essência do poético está intimamente ligada ao que é desimportante. Representa também a concepção de língua, seguindo o percurso metalinguístico que Haroldo de Campos destacou, celebrando a estética do *erro linguístico*.

O poema *falação* caracteriza-se tanto como um poema em prosa, quanto uma prosa poética. O que está em jogo é a celebração dos temas recorrentes da poesia de Oswald de Andrade. O poema atua no sentido de ser um testamento que define o lugar da poesia, que define o pretexto poético que se repetirá ao longo de toda a extensão da obra de Oswald. Em suma, essa primeira amostra da poesia de Oswald é a que assinala o posicionamento do poeta.

Sempre ligado às tradições, ora subvertendo a própria história do Brasil, ora revisitando temas caros à formação da cultura popular brasileira, Oswald de Andrade manifesta uma poética da descoberta. Isso pode ser constatado em sua ânsia de retornar às origens da fala popular e do imaginário infantil, que servem como fonte de iluminação poética para o autor.

Além do mais, a palavra da descoberta é uma invenção estética marcada pelo verso sintético, telegráfico, acentuado pelas construções prosaicas e no uso excessivo de formas e expressões que prezam pelo erro. Segundo Haroldo de Campos, os poemas de Oswald de Andrade do período Pau-Brasil foram “construídos sobre a língua natural e neológica, imantada pelo erro criativo” (CAMPOS, 1990, p. 25).

Notamos, por fim, que a palavra da descoberta de Oswald pode ser encarada como uma metafísica de um movimento que inverteu o curso das influências modeladoras de nossa cultura, bem como uma consciência da originalidade do primitivismo antropofágico.

2.3 A palavra Fontana de Manoel de Barros

A partir do que fora exposto acima sobre o estilo miramar e a palavra da descoberta de Oswald de Andrade, pretendemos traçar os caminhos da palavra poética de Manoel de Barros. Está posto que a palavra da descoberta em Oswald é a origem de toda uma linha de poética substancialmente marcada pela palavra contida, trabalhada e arquitetada ao essencial, reduzida a signos sintetizantes.

Oswald tem a preocupação de buscar a origem da palavra poética, para isso serve-se do cotidiano, do simples e da infância. Está vinculado a uma tradição da colagem, que busca sempre o reaproveitamento, a junção de coisas díspares, como se nota nas ideias cubistas, por exemplo.

Manoel de Barros, por sua vez, irmana-se a este ideal de buscar a fonte da palavra, a fonte da poesia. Nesse sentido, percebemos a influência e a importância da poética de Oswald de Andrade para a construção de seu material poético. Tal influência se materializa, em especial, no livro de 1937, como assegura Miguel Sanches Neto (1997). Segundo o crítico, isso pode ser visto por meio da “presença do verso prosaico, nas construções coloquiais, no excessivo uso de diálogos e de expressões erráticas, que dão o tom oswaldiano aos poemas” (SANCHES NETO, 1997, p. 9).

Nesse sentido, apresentamos o estilo do poeta vislumbrando o *deslimite da palavra*. Partindo deste posicionamento, compreendemos que a palavra é a grande força da poesia de Manoel de Barros. Sua poesia instaura detalhes que saem sussurrantes e se tornam ecos de imagens embaçadas, vagos rumores que sorrateiramente roubam a cena e num movimentar-se por entre os versos ganham tom de alumbramento poético capaz de despertar a magia primeira de um ser perdido no íntimo de seu eu. São efeitos encantatórios que desestruturam a linguagem e concomitantemente o ser.

Manoel de Barros e Oswald de Andrade irmanam-se no trabalho de buscar as fontes. Podemos citar a postura demiúrgica de Manoel de Barros. No tecer das reflexões sobre nossa incompletude, o poeta arrisca-se em reelaborar o desenho do “Grande

Demiurgo”, e nos propõe um rascunho poético sobre a própria existência: “A gente é rascunho de pássaro/ Não acabaram de fazer... (BARROS, 2001, p. 24).

Talvez seja esta condição, de nunca estarmos prontos, que mantém viva a significação da poesia para o mundo. E essa é a concepção de Barros, ele acredita que a poesia é necessária

para lembrar aos homens o valor das coisas desimportantes, das coisas gratuitas. [...] Além disso a poesia tem a função de pregar a prática da infância entre os homens. A prática do desnecessário e da cambalhota, desenvolvendo em cada um de nós o senso do lúdico. Se a poesia desaparecesse do mundo, os homens se transformariam em monstros, máquinas, robôs. (BARROS, 1990, p.309).

A noção do lúdico surge neste limiar como uma forma de superação, que se pode entender, de forma simples, como o refazer um caminho que ficou adulto e que, como adulto, mostra sinais de esclerosamento e de inadequação. O lúdico é buscado, representado e rerepresentado como sendo uma possibilidade de outra perspectiva para o pensamento – a volta para o sonho, a volta para a figura simples, a autenticidade, o relacionamento e a afabilidade, e assim por diante.

Oswald de Andrade se torna neste ponto o grande autor que dialoga de perto com Manoel de Barros, confirmando nossa perspectiva comparatista de abordagem dos dois escritores. Ainda em *A crise da filosofia messiânica* assegura:

No mundo supertecnizado que se anuncia, quando caírem as barreiras finais do Patriarcado, o homem poderá cevar a sua preguiça inata, mãe da fantasia, da invenção e do amor. E restituir a si mesmo, no fim de seu longo estado de negatividade, na síntese, enfim, da técnica que é civilização e da vida natural que é cultura, o seu instinto lúdico. (ANDRADE, 1970, p. 83).

Esta concepção de arte referendada pelo lúdico, pela invenção, o sonho, a prática demiúrgica da linguagem, os devaneios poéticos, são alumbramentos que notamos tanto na poesia de Manoel de Barros, quanto na literatura de Oswald, seja em prosa ou em verso. Os dois autores irmanam-se neste ideal de evocar o imaginário infantil que na prática será corroborado com o que Manoel de Barros chamou de “molecar o idioma”. Adalberto Müller num ensaio em que também coloca os dois escritores lado a lado percebe esta noção afirmando que “de Oswald de Andrade, enfim, acredito, a grande lição é menos o desrespeito às normas linguísticas que uma certa *leveza* semântica, um flerte rápido e violento com o humor verbal [...]” (MÜLLER, 2003, p. 276, grifo no original).

Este humor verbal é traço característico do fazer literário oswaldiano, pois na sua poética, notado por Paulo Prado no prefácio que faz de *Poesia Pau Brasil*, é “o primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro” (PRADO, 1924). De forma a buscar na vida cotidiana, no falar das crianças, é que se procura a essência do poético, levando em conta que a infância é o tempo propício para a verdadeira morada da palavra.

De modo análogo, Manoel de Barros reflete sobre a incompletude de ser: “A maior riqueza do homem é a sua incompletude”. (BARROS, 2009 p.79). E é no instante mesmo da incompletude do ser, do seu não entendimento, que o expediente da arte se concretiza. A própria condição de não ser algo acabado é que mantém o ser humano em sua longa trajetória angustiante de querer se conhecer, saber de onde vem e para onde vai, e a arte – no caso de Manoel de Barros a poesia – é o fator que permite ao ser indagar-se, questionar-se e constituir-se.

Manoel de Barros, em um poema que faz parte de suas memórias inventadas, congraça com essa visão num brincar com as palavras, eis um trecho do poema “Brincadeiras”:

[...] O céu tem três letras
O sol tem três letras
O inseto é maior

(BARROS, 2008, p. 51).

Recuperando o imaginário infantil, Manoel de Barros rompe com as hierarquias entre os “níveis” de linguagens. Trata-se de uma poesia que se serve da palavra mesma, enquanto matéria de poesia, pois quando se trata do fazer poético há que se tomar como pressuposto o trato com as palavras. Neste poema de Manoel de Barros a comparação feita entre os termos em destaque (céu, sol, inseto) não obedece uma hierarquia preestabelecida, o poeta rompe com o sentido racional medindo a importância das coisas pelo potencial linguístico que apresentam.

No poema “3 de maio”, de Oswald de Andrade, é possível notar uma semelhança com o jogo das palavras proposta por Manoel de Barros. A própria estrutura dos poemas é parecida, mas o que mais se destaca é a ideia de encontrar o elemento poético nas coisas “desconhecidas”, no imaginário infantil, no baú das reminiscências aonde estão depositadas as fontes.

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

Para além dessas similitudes de concepções do poético, há similitudes estéticas na construção dos versos. Em *Poemas concebidos sem pecado*, Barros se vale de expressões bastante prosaicas e coloquiais, como se pode notar em:

“Vou ao mato passar um taligrama” (BARROS, 1990, p. 36).

“- Já se vai-se, Quério? Bueno, entonces seja felizardo” (BARROS, 1990, p. 38).

“A gente matávamos (sic) bentivi a soco” (BARROS, 1990, p. 48).

“Bigiando as crianças” (BARROS, 1990, p. 50).

“Jacar’no seco anda? – Preguntava” (BARROS, 1990, p. 51).

Nesses casos é possível notar as origens da poesia. As representações poéticas das falas populares, dos diálogos, das expressões prosaicas e coloquiais manifestam uma poesia da descoberta, a ânsia de encontrar as raízes de uma arte de todas as cores. No caso desta obra de Manoel de Barros, a fonte está ligada à herança modernista, principalmente em Oswald de Andrade. Se Oswald encontrou nas vanguardas o que trazia em si, Barros encontrou em Oswald uma caracterização poética advinda das possibilidades linguísticas oriundas da infância (SANCHES NETO, 1997).

Nota-se essa herança de Oswald mais de perto na leitura do poema “O capoeira”:

- Qué apanhá sordado?
- O quê?
- Que apanhá?
Pernas e cabeças na calçada

(ANDRADE, s.d., p. 89).

Nesse poema que privilegia a prosa, ou a expressão prosaica por meio do diálogo, é possível denotar a fonte da influência que Barros recebera. As construções das expressões quase alcançam uma onomatopeia, pois ao grafar as palavras “Qué”,

“Apanhá”, “Sordado”, busca-se alcançar a essência da palavra, o modo natural de como é dito.

Há um movimento estético que preza pela verdadeira morada do ser. Vê-se grafado a possibilidade do maravilhamento que impulsiona o pensar. No âmbito do discurso, nota-se uma superfície, um murmúrio no sentido de desconstrução sobre qual se constroem nossas produções de vida e profissão de cuidar. Neste nível pré-temático, de uma anterioridade dissimulada, anterior a toda anterioridade simulada na linguagem, encontra-se a pedra na qual se dobra o bico de nossas pás.

Manoel de Barros se põe a esse exercício de escavação em busca da fonte recôndita de nossa essência:

Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. Porque ficavam sentados na terra o dia inteiro escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens eram arqueólogos. E que eles faziam o serviço de escovar osso por amor. E que eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterrados por séculos naquele chão. Logo pensei de escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos [...] (BARROS, 2008, p. 15).

O poema “Escovar” retrata bem o exercício de buscar as origens das palavras. O poeta é aquele que vai a busca das “pré-coisas”, que anseia encontrar o murmúrio, o que está antes da oralidade que conhecemos. Em Manoel de Barros a atividade de escovar as palavras talvez seja a descoberta da “despalavra”.

Para os estudiosos Luciene Campos e Rauer Rodrigues, a palavra Fontana faz parte do imaginário andarilho do poeta peregrino. O poeta é um ente que se põe em movimento para “buscar a poesia e peregrinar pelas palavras em humano desatino, e andarilhar franciscano dissolvendo-se na natureza, e eliminar fronteiras entre o eu e a alteridade, e desprender-se, despersonalizar-se, para enfim emergir poeta” (CAMPOS; RODRIGUES, 2013, p. 15).

O universo adâmico em que Barros está inserido é mencionado a partir da gênese da linguagem: “No descomeço era o verbo” (BARROS, 2009, p. 15). Nesse poema, d’*O livro das Ignorâncias*, há a referência do mito religioso da criação do mundo.

A partir do mito de origem é perceptível o valor supremo da Palavra. Sobretudo, o sujeito lírico faz lembrar das expressões registradas no livro bíblico de João 1: 1, que

reza: “No começo era o Verbo”. Consequentemente, Cassirer (1972, p. 64-65) observa que, muito antes da era cristã, Deus empregou a Palavra como forma de expressão e como instrumento de criação. Ou seja, em Barros, o mito da origem sempre se volta a deparar com a posição suprema da Palavra que se converte em metáfora porque o “verbo” pode ser lido como metáfora da linguagem.

A palavra Fontana parece seguir o limiar da reconstrução de uma mitologia. Segundo Paz, “o mito é um passado que é um futuro disposto a se realizar num presente” (PAZ, 1982, p. 75), isto é, a recriação (da) e a busca pela origem implicam, necessariamente, na recriação do tempo. Em Manoel de Barros a palavra Fontana tem o papel de recriação do tempo e sugere o retorno ao mito de origem por meio da voz lírica do infante.

A alegoria da voz lírica da criança é vista por Chavalier e Gheerbrant (1995, p. 302) como um “estado edênico”, símbolo de inocência, anterior ao pecado. Nesse sentido, a palavra fonte, ou Fontana, inaugura um estado poético ao longo de toda a escritura de Manoel de Barros.

São as marcas escriturais do poeta que determinam a essência da poesia. Escrever apresenta-se como uma situação extrema que supõe uma reviravolta radical. Trata-se de resgatar o lado escritural da poesia. “A escritura é a relação que o escritor mantém com a sociedade, de onde sua obra sai e para a qual se destina” (PERRONE-MOISÈS, 1993, p. 35).

A noção de escritura ganha força com os pensadores ligados à crítica estruturalista. Roland Barthes na década de 1950 e Jaques Derrida nas décadas de 1960 e 1970 são grandes precursores que irmanam-se na perspectiva da escritura. Segundo Barthes a escritura está situada entre a língua e o estilo e independente de ambos. A língua é “um corpo de prescrições e de hábitos, comum a todos os escritores de uma época”, um código aquém da literatura (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 35). “O estilo é propriamente um fenômeno de ordem germinativa, ele é a transmutação de um Humor” (BARTHES, 1953 *apud* PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 35), o estilo é uma herança individual que cada escritor carrega de suas experiências. Essa noção de escritura ganha volume e em Barthes vemos que a escritura é uma questão de enunciação, isto é, escritores podem falar a mesma língua, viver a mesma história, mas apresentam escrituras díspares porque a escritura varia de acordo com a maneira que o escritor vive sua história e usa a sua língua. Isso nos parece muito próximo de uma marca de Manoel de Barros, um poeta dentre tantos outros com o mesmo prestígio, mas que se destaca

por uma linguagem poética diferenciada, cria seu próprio idioma - o "idioleto manoielês" - vive sua própria história, enfim, as marcas escriturais de Manoel de Barros e a sua *poiesis* necessitam de "graça verbal". Em Manoel de Barros não são mais as palavras no sentido da razão boa das coisas, sua escritura é feita a partir da "despalavra". No poema abaixo, apresentado na íntegra, podemos notar esse expediente:

Agora só espero a despalavra: a palavra nascida
para o canto - desde os pássaros.
A palavra sem pronúncia, ágrafa.
Quero o som que ainda não deu liga.
Quero o som gotejante das violas de cocho.
A palavra que tenha um aroma ainda cego.
Até antes do murmúrio.
Que fosse nem um risco de voz.
Que só mostrasse a cintilância dos escuros.
A palavra incapaz de ocupar o lugar de uma
imagem.
O antesmente verbal: a despalavra mesmo

(BARROS, 2009, p. 53).

Nota-se neste poema de Manoel de Barros um estilo assumido. O prefixo "des" acrescido em "palavra" forma uma nova palavra - característica bastante comum em seus versos, o neologismo - com um sentido de negação. A poética do "des" como foi anunciada aqui está ligada a um número extenso de signos que conotam negatividade, coisa ínfima e insignificante que nos poemas de Manoel aparecem de forma variegada e representando inúmeros seres que o poeta cria. A poesia do "nada", a poesia do "chão", o "deslimite", o "descomeço", o "desobjeto", aquilo que é rejeitado, enfim, todas essas miudezas tem lugar garantido na poesia barrense. A poesia, portanto, passa a ser "des" por excelência, nega-se para afirmar a lacuna que ficou por preencher.

Na perspectiva da escritura podemos dizer que Manoel de Barros possui uma linguagem própria, sua poesia está antes do murmúrio, a "despalavra" é uma palavra sem pronúncia, ágrafa, uma linguagem matreira e genuinamente brasileira. A poesia do "des", ou a escritura do "des" de Manoel está aquém de uma literatura formal encerrada nas palavras dicionarizadas, este é um processo que não se fecha num centro, pelo contrário, pressupõe um deslocamento, um descentramento que para Manoel é o modo em que constrói sua visão de mundo, de cultura, de sociedade, enfim, a "despalavra" também reposiciona-se como a fonte de onde emana o alumbramento poético do autor a fim de alcançar a palavra Fontana.

3 – MANOEL DE BARROS ANTROPÓFAGO

3.1 A angústia em Cabeludinho

Na introdução do livro *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido dedica em sua última parte, um espaço ao problema das influências. Para Candido, as influências, “que ligam os escritores uns aos outros (...)”, é talvez “o instrumento mais delicado, falível e perigoso de toda a crítica, pela dificuldade em distinguir coincidência, influência e plágio, bem como a impossibilidade de averiguar a parte da deliberação e do inconsciente” (CANDIDO, 2009, p. 38). De fato, realizar um estudo sobre a influência é um trabalho penoso, pois se corre o risco de cair nas armadilhas que temo nos esconde.

Segundo Bloom, “a palavra ‘influência’ recebeu o sentido de ‘ter poder sobre o outro’ já no latim escolástico de Tomás de Aquino, mas durante séculos não iria perder o sentido do radical ‘influxo’, nem o sentido básico de emanção ou força vinda das estrelas sobre a humanidade” (BLOOM, 2002, p. 76). Ainda de acordo com a proposição de Bloom, influência significava receber “um fluido etéreo que descia das estrelas sobre nós, um fluido que afetava nosso caráter e destino, e que alterava todas as coisas sublunares” (BLOOM, 2002, p. 76).

Para Coleridge (*apud* BLOOM 2002, p. 77), a palavra influência se aproxima mais do contexto em que se lê a poesia como uma atividade crítica, “pois apresenta maior substrato literário”, do mesmo modo como Bloom nos apresenta. Depois, Ben Johnson, pautado nos preceitos freudianos em torno da questão de “romance familiar”, vê a influência sob a égide de *imitação*. Na sua concepção, a *imitação* consiste em “poder converter a substância ou riqueza de outro poeta para nosso próprio uso. Escolher um homem excelente acima do resto, e assim segui-lo até tornarmo-nos ele mesmo, ou tão semelhante a ele quanto uma cópia pode ser tomada pelo original” (*apud* BLOOM, 2002, p. 77). Bloom considera a aceção de Ben Johnson como inovadora, já que a sua ideia de imitação indica que “*a arte é trabalho pesado*” (BLOOM, 2002, p. 77).

Essa concepção de *imitação* recuperada por Bloom, do pensamento de Johnson, em muito se aproxima da antropofagia de Oswald de Andrade. “[...] Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em Totem” (ANDRADE, 2011, p. 30). A ideia do antropófago é justamente transformar o que há de melhor do outro em algo próprio.

A partir da discussão de ideias fixas do pensamento, bem como o questionamento de regras canonizadas de temas e processos de criação artísticos, fortemente ligados ao final do século XIX e início do XX, Oswald de Andrade, junto aos demais componentes do grupo modernista, propõe um movimento de filtrar as influências e lançar mão de uma arte que dialoga com a inovação das formas e dos temas para a poesia brasileira emergente, após 1920, principalmente.

De acordo com essa perspectiva, Bloom, com o tema da influência nos estudos literários, mostra que tal movimento entre tradição e renovação não tem fim. Compreendendo a influência como uma alegoria, isto é, “uma matriz de relacionamentos – imagísticos, temporais, espirituais, psicológicos – de natureza defensiva” (BLOOM, 2002, p. 23), o que está em jogo é a realização do que Bloom chama de *poema forte*: “(...) a angústia da influência resulta de um complexo ato de forte má leitura, uma interpretação criativa que eu chamo de ‘apropriação poética’” (BLOOM, 2002, p. 24).

Nesse sentido, os *poemas fortes* sempre ressurgem à medida que a angústia se realiza. Em *Um mapa da desleitura* (1975), texto posterior à *Angústia da influência* (1973), Bloom, ao refletir sobre sua longa experiência em discutir o tema, bem como fazendo uma assertiva sobre a sua proposta mal compreendida no primeiro livro, afirma: “A influência, como a concebo, significa que *não* existem textos, apenas relações *entre* textos” (BLOOM, 2003, p. 23, grifo no original). Essa assertiva clarifica a ideia que Bloom apresenta em *A angústia da influência* sobre a apropriação poética.

No caso da relação entre Manoel de Barros e Oswald de Andrade, a apropriação poética se dá em torno não só dos limites da influência, mas sim, da antropofagia. Parte de Barros um expediente poético que assimila a proposta oswaldiana para devolver, ao longo de seu percurso poético, um projeto original.

Para tanto, tomamos como ponto de partida o primeiro livro de poemas de Manoel de Barros, publicado em 1937. *Poemas concebidos sem pecados* é uma obra que marca não só a estreia de Barros no cenário das letras nacionais, mas traz em si o início de um projeto estético que perseguirá ao longo de toda sua produção literária.

A obra de 1937 pode ser considerada uma obra autobiográfica. O seu poema principal é “Cabeludinho”, poema no qual o eu poético conta sua própria história. O poema divide-se em onze partes, e que Miguel Sanches Neto estrutura da seguinte forma: “1. Nascimento, 2. Primeira Paixão, 3. Jogos Infantis, 4. A partida, 5. A escola,

6. Correspondência familiar, 7. Iniciação à poesia, 8. Iniciação sexual, 9. A academia, 10. O retorno do bugre e 11. Situação atual” (SANCHES NETO, 1997, p. 6).

Podemos reconhecer no livro de estreia de Manoel de Barros, em um largo espectro, uma postura altamente metapoética. Segundo Grácia-Rodrigues:

Já nessa primeira coletânea de Barros encontram-se versos prosaicos, imagens poéticas inusitadas, sintaxe arrevesada, vocábulos eruditos, arcaicos e inusuais, neologismos, aos quais o poeta incorpora falas e expressões populares. A presença da metalinguagem em *Poemas concebidos sem pecado* é notória desde então, pois, ao abrir o livro com “Cabeludinho”, o poeta já risca e fixa no seu chão pantaneiro um projeto poético próprio e original que vai seguir nos livros posteriores, delineia o seu fazer poético e o roteiro da sua poesia numa poética genuinamente barreana (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 47).

Nos poemas dessa primeira obra percebemos a formação do poeta. Se no modernismo brasileiro temos a influência das vanguardas surgidas no início do Século XX, levando a uma ampliação inimaginável dos procedimentos técnicos de construção do objeto artístico, bem como do próprio conceito de arte, em *Poemas concebidos sem pecados* vemos a influência do modernismo. A posição de Manoel de Barros e Oswald de Andrade, dentro desse processo de construção em torno de correntes artísticas, parece semelhante, embora no fundo sejam diferentes.

A poesia moderna reside, em certa medida, na capacidade de absorção e desarticulação dos índices discursivos de seu tempo, principalmente no início do século XX, alargando seu território. Sem falar da poesia contemporânea que eleva ao grau máximo as possibilidades de desarticulação dos índices discursivos da modernidade, e se diferenciam porque as experiências do agora diferem em essência daquelas. E nesse sentido, momento moderno, por excelência, tensiona a atividade poética em relação ao seu tempo. Bem sabemos que, na literatura, desde há muito, o poeta atua como um *bricoleur*, isto é, um agente poético consciente de uma história e tradição que são referências com as quais dialoga para construir seu universo poético.

Para homologar essa ideia tomamos os exemplos dados por Alfonso Berardinelli de ampliação dos marcos circunscritos da poesia em nossos dias, como ponto de partida para a análise do nosso objeto. Para ele, a poesia forçou os seus limites:

1) recuperando dimensões da prosa ou, às vezes, da teatralidade; 2) reabrindo o diálogo com a tradição pré-moderna; 3) praticando uma pluralidade de vias possíveis e saindo da tutela de poéticas fundadas numa consciência histórica do tipo monista; 4) mantendo, recuperando ou desconstruindo o espaço clássico da lírica como absoluto monológico a meio caminho entre

—universo humano da experiência e — idioleto estilístico.
(BERARDINELLI, 2007, p. 179).

Percebe-se em Oswald, principalmente em *Pau Brasil*, um movimento de poesia que atende aos propósitos do que fora figurado nos manifestos. As marcas da busca pelo ideal da poesia aparecem marcadas nos versos. De um lado notamos a postura de Oswald que, próximo da efervescência das vanguardas, que em um largo espectro preconizavam o fim da poesia metódica, rimada, e propunham outra perspectiva por meio de uma linguagem arrevesada, inaugura uma radicalização do verso brasileiro ao propor versos livres, sem rimas e métricas fixas que homologam o processo de reinventar a poética brasileira. Vejamos como exemplo o poema “o violeiro”, da série “São Martinho”:

O violeiro

Vi a saída da lua
Tive um gosto singulá
Em frente da casa tua
São vortas que o mundo dá

(ANDRADE, s/d, p. 96)

Notamos nesse poema de Oswald as marcas da prosódia bem acentuada da fala do interior brasileiro. Ainda que a quadra construída por Oswald mantenha uma estrutura de rimas (ABAB), os versos não obedecem a uma métrica fixa, e nem há uma acentuação silábica estruturada como nos sonetos clássicos. As rimas são postas no final dos versos para atingir o efeito maior que tal poema constrói, a saber, o ritmo. Já no título temos a indicação da aproximação do poema com a música. “O violeiro” sugere que o poema está sendo cantado tal como os repentes sertanejos do interior do Brasil cantam. Percebe-se também que o poema recupera a fala do violeiro, como nas palavras “singulá” e “vortas”; são duas palavras que nos remetem ao modo como as pessoas interioranas falam, cortando a terminação dos verbos no infinitivo e trocando o “l” pelo “r”, que representa a voz do interior. Além disso, essa quadra inverte a ordem direta do discurso, como podemos ver no terceiro verso, e usa o pronome “tua” em lugar de “sua” (Em frente a *sua* casa).

Por outro lado, mesmo trazendo para a poesia temas do cotidiano, da vida simples e corriqueira da cultura brasileira, há por trás desse posicionamento a preocupação em instaurar um projeto poético que manifeste tal cultura. Por essa razão,

os poemas de *Pau Brasil* surgem já bastante definidos, atendendo a um projeto já elaborado e previamente pensado.

Por assim dizer, tanto o *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, quanto o *Manifesto Antropófago*, enquadram-se numa visão poética do autor que tem a *Antropofagia* como base. Os dois manifestos podem ser entendidos como duas correntes do Modernismo. Oswald liderou o Modernismo brasileiro e construiu com esses dois manifestos, para além das outras teses, duas obras que atestam a formulação estética que Oswald tem do fazer literário. No fundo, são manifestos que revelam a sua concepção de literatura e de arte.

Já em Manoel de Barros, leitor de Oswald, é possível perceber que Barros compreende um projeto já elaborado pelo modernista de 1922. Admite-se que neste período a produção de Oswald de Andrade estava diretamente relacionada com as propostas de vanguardas europeias. Desde 1917 com o expressionismo de Anita Malfatti, que fora incondicionalmente incorporado pelo *grupinho de intelectuais paulistas*², passando pela profícua relação que Oswald mantivera com a Europa entre as décadas de 1920-1930, marcada pela influência que recebera do Cubismo e Dadaísmo, principalmente representado por Blaise Cendrars e Francis Picabia respectivamente, até culminar na criação do *Manifesto Antropófago* que incorporou o Surrealismo, temos a formação da ideologia oswaldiana para fundamentar o Modernismo.

Barros, ao escrever sua primeira obra, se vale em grande medida dessa sintaxe arrevesa. O personagem Mário-pega-sapo, por exemplo, do poema “A draga”, nos dá esses indícios discursivos. Mário-pega-sapo era um dentre “meia dúzia de loucos e bêbedos moravam dentro dela [a draga], enraizados em suas ferrugens” (BARROS, 2010, p. 35). O falar de Mário-pega-sapo “só as crianças e as putas do jardim entendiam”, pois era uma “fala de furnas brenhentas” (BARROS, 2010, p. 35). E é nessa fala “brenhenta”, isto é, uma fala que reinventa a linguagem, linguagem essa que, por sua vez, reinventa o real, que marca a própria ontologia do poeta. Ainda no poema “A draga”, podemos notar essa relação de reinvenção da linguagem:

A draga

[...] Da velha draga

Abrigo de vagabundos e bêbedos, restaram as expressões: *estar na draga*, *viver na draga* por *estar sem dinheiro*, *viver na miséria*

Que ora ofereço ao filólogo Aurélio Buarque de

² Maneira como Mario de Andrade se referia ao grupo da Semana de Arte de 1922.

Holanda
 Para que as registre em seus léxicos
 Pois que o povo já as registrou.

(BARROS, 2010, p. 35-36, grifos no original)

O poema, assim como o de Oswald, não apresenta nenhuma preocupação com o léxico oficial da língua, com um sistema métrico ou de rimas, pelo contrário, quando lemos as expressões ditas na “draga”, postas em versos brancos, como se fossem definições, o poeta ironiza o léxico oficial da língua citando o nome de um dos maiores filólogos em língua portuguesa, que tem um dos dicionários mais acessados e confiáveis da língua, e contrapõe com o léxico registrado pelo povo, ou seja, a língua viva falada sem preocupações com os filólogos.

Outro personagem de Barros que vai ao encontro desses propósitos é “Cláudio”. Um típico trabalhador pantaneiro, bravo, que enfrente as dificuldades da seca e da solidão, mas que, por meio da linguagem, expressa seus sentimentos:

Cláudio

Cláudio, nosso arameiro, acampou debaixo da árvore
 para tirar postes de cerca
 Muito brabo aquele ano de seca
 Vinte léguas em redor, contam, só restava aquela
 Pocinha d’água:
 Lama quase
 Metro de redondo
 Palmo de fundura.
 Ali tinha um jacaré morador magrento
 Compartilhando essa aguinha bem pouca
 De tão sós e sujos, Cláudio
 E esse jacaré se irmanavam

De noite na rede estirada
 Nos galhos da árvore
 Cláudio cantava cantarolava:
Ai morena, não me escreve
Que eu não sei a ler

[...]

(BARROS, 2010, p. 51-52, grifos no original)

Nesse poema, é possível notar uma forma poética mais depurada, ainda que próxima dos versos oswaldianos, principalmente pela estrutura sintética e a atmosfera simples do vaqueiro, do homem do interior, da cultura brasileira, como nas palavras “brabo”; os versos que caracterizam a seca daquele ano: “lama quase/metro de redondo/palmo de fundura/”; há a sintaxe acentuada pelo tom da voz do interior, como

podemos perceber na construção “essa aguinha bem pouca”, é comum ouvirmos na fala coloquial o uso dos advérbios de intensidade para criar o efeito de sentido de grandeza, o que caracteriza no poema uma hipérbole. Já é possível perceber nesse poema a criação neológica de Barros, que marca toda a trajetória de sua obra. Ao caracterizar o jacaré, emprega-se o adjetivo “magrento”, uma palavra inventada capaz de ampliar o significado do estado em que se encontra o bicho diante de tal contexto.

Contudo, são nos dois últimos versos desse trecho do poema que encontramos o maior peso de significado. Nota-se que os versos vêm destacados em itálico, sugerindo que o eu-lírico do poema dá a voz para um interlocutor, que é Cláudio, em sua solidão, cantando para sua amada. O ambiente noturno, escuro da noite favorece a atmosfera de solidão, e estar entre os galhos, na mata, aumenta esse vazio, mas a solidão parece se inscrever no poema pelo “a” anteposto ao verbo final. O “a” subverte o gramática, cria um efeito de corporização do texto, inscreve “a” morena no poema e, como o próprio cabeludinho diz em suas memórias inventadas, “amplia a solidão do vaqueiro” (BARROS, 2008, p. 43).

O canto do vaqueiro nos remete ao canto do violeiro de Oswald. São propostas similares, próximas, em que percebemos a angústia do *cabeludinho-poeta* iniciando sua atividade poética, mas que ao mesmo tempo em que se filia a uma estética da ruptura, recebe tal influência e a partir de então começa a produzir uma poesia estilisticamente distinta, devolvendo uma resposta original e singular se valendo da influência. Em *Poemas concebidos sem pecados*, as marcas oswaldianas ainda são mais fortes, contudo, o projeto poético de Oswald já estava demarcado e definido, ao passo que Manoel de Barros foi, ao longo do seu processo criativo, depurando a palavra e transformando-a. O estilo miramar de Oswald foi, ao longo do processo criativo de Manoel de Barros, devorado, ou seja, Barros retirou o verso sintético, retirou a fala popular, a sintaxe arresvesada, a traquinagem, assimilou esse processo, mas ressignificou tais componentes ao criar com suas palavras uma poesia que tem uma forma, harmonia e sonoridades diferentes. O cantar do vaqueiro de Barros dá um tom de encantamento poético ao verso que estilisticamente tem maior grandiloquência que o verso oswaldiano, marcado por um tom ríspido, seco, diferente de Barros, em que há uma sinfonia das vozes.

Portanto, os dois escritores têm no descompromisso com a norma culta, na criação sintática que irrompe com o estabelecido, na inspiração popular e na consubstanciação da fala do homem rude alguns dos veios estilísticos de suas poéticas.

É possível perceber tal configuração ao vermos um movimento de rupturas linguísticas, sintáticas e semânticas oriundas das vanguardas e do modernismo. A poesia de Barros, em 1937, pode ser lida por meio de uma tradição de poesia popular, pela incorporação de elementos da linguagem cotidiana que em 1925, Oswald de Andrade, se valeu. Segundo Sanches Neto, “o estatuto popular deste livro [Poemas concebidos sem pecados] pode ser visto na presença do verso prosaico, nas construções coloquiais, no excessivo uso de diálogos e de expressões erráticas, que dão um tom oswaldiano aos poemas” (SANCHES NETO, 1997, p. 9).

Tanto Barros quanto Oswald ao criarem seus universos literários, voltam-se para o mundo vivido de suas infâncias: em um, os marginalizados pela sociedade e os pequenos animais do Pantanal. Há a transfiguração da realidade, notada principalmente na inovação vocabular tendo como fonte a voz popular e corriqueira, como se vê na ação dos personagens Mário-pega-sapo e Cláudio; no outro, a paisagem de transfiguração entre o arcaico e o moderno, o retorno da vida matriarcal, acentuados por um projeto de construir uma poesia de exportação preocupada em registrar a cultura brasileira.

Para Benedito Nunes, esta relação com todos estes *ismos* vanguardistas representam “uma espécie de ritual de passagem que a literatura brasileira teve de cumprir, antes de alcançar a normalidade da vida adulta.” (NUNES, 1979, p. 8). Estas referências nos permite dizer que a produção de Oswald de Andrade, bem como a poesia brasileira do período do Modernismo, enquadram-se na tradição de rupturas advinda do pensamento da lírica moderna.

Os dois *Manifestos* de Oswald de Andrade representam o momento de descoberta do autor e o *insight* que teve para pensar a cultura nacional. No *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, Oswald traça o percurso porque passou a poesia brasileira modernista. Com a ideia criada de poesia de exportação, Oswald oferece uma releitura da condição dilacerante de nosso provincianismo e propõe uma renovação para a literatura.

Só não se inventou uma máquina de escrever versos – havia o poeta parnasiano. (ANDRADE, 2011a, p. 22).

Neste trecho do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* percebemos a crítica em torno do pensamento parnasiano. Portanto, o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* representa qualquer coisa que ainda não se sabe o que seja. Este momento é marcado pela

transição, é o aguardo de um tempo novo, uma nova linha a seguir, um novo caminho para trilhar, o *Novo Mundo* do qual fala Antonio Candido.

No Brasil, Oswald de Andrade, como um dos líderes do modernismo, articulou os procedimentos das vanguardas com elementos da cultura brasileira, dando importantes contribuições na construção de uma literatura nacional, que era um dos grandes anseios dos modernistas. A linhagem da poesia que lança mão de elementos banais, situações corriqueiras, expressões linguísticas desgastadas e informais vem de uma linhagem de pensamento e criação Dadaísta alcançando, ainda que de forma menos intensa, os *ready-mades*, de Marcel Duchamp. Nota-se uma poesia que recorre aos procedimentos da colagem e do recorte para compor uma poética fragmentária e sintética, denunciando o contato do poeta, sobretudo, com o cubismo e o futurismo. Veja-se, por exemplo, o poema “O capoeira”, de Oswald, que já fora apresentado, mas reforça a ideia que defendemos:

O capoeira
 - Qué apanhá sordado?
 - O quê?
 - Qué apanhá?
 Pernas e cabeças na calçada

(ANDRADE, s.d., p. 89)

O texto recupera da fala ordinária os “erros” da gente comum, lançando mão de uma transgressão da fala culta vinculada à gramática normativa. Oswald propõe uma configuração que permeará toda *poesia pau-brasil*: a informalidade da linguagem. O poeta propõe uma perspectiva nova na poesia nacional ao optar pela síntese e pela apropriação dos “erros” cotidianos do falar que é próprio aos brasileiros. Seus poemas destacam-se por sua linguagem telegráfica. Reduzem-se ao essencial, como se vê nos versos: “Amor”: “Humor” (ANDRADE, s.d., p. 153). Nesse poema é preciso integrar o título como um verso para completar o significado do poema, pois o poeta chega ao extremo de quase não dizer nada.

Bloom, ao recorrer ao grande pensador americano Ralph Waldo Emerson, relembra que “nada se consegue por nada” (EMERSON *apud* BLOOM, 2003, p. 37). Com isso, a máxima que fica em suspenso diz que, de modo irremediavelmente simplista, se um poema for arrebatado por outro poema, isso custará o próprio poema.

Bloom ainda traz as ideias de Kierkegaard e Nietzsche. Do primeiro, Bloom retoma a noção de que “quem está disposto a trabalhar dá à luz seu próprio pai”, e do segundo: “quando não se teve um bom pai, é necessário inventar um” (BLOOM, 2002, p. 104). O que essas ideias implicam?

Diante do exposto, Manoel de Barros é detentor de uma força poética que independe do seu ser, sua poesia emergirá independente de seu precursor. Contudo, sua poética, ao integrar-se no movimento de realização da *angústia da influência*, estabelece uma relação entre o texto oswaldiano e o projeto poético que propõe, pois “negar o precursor não é jamais possível, uma vez que nenhum efebo pode dar-se o luxo de ceder, mesmo momentaneamente, ao instinto da morte” (BLOOM, 2002, p. 150). O exercício recai agora sob a égide da *daemonização*, uma vez que a voz do outro, “a voz que não pode morrer porque já sobreviveu à morte” (o precursor), é o pai poético criado ao modo dos dois filósofos citados há pouco. Com isso, “*o poeta morto vive no sucessor*” (BLOOM, 2003, p. 38, grifo no original).

O trabalho da crítica, portanto, concentra-se em grande parte, em identificar o que há de vidas passadas em uma nova vida. Contudo, corre-se o risco de não notar a grande dialética da apropriação poética, qual seja: *a daemonização*.

Se bem lembramos, Longino, em seu texto sobre o Sublime, ao tratar das cinco fontes da linguagem sublimada, apresenta com as duas primeiras o dom e a emoção, sendo propriedades inatas ao poeta, mas também lembra da nobreza da composição do pensamento e da palavra. “Um autor atrai o ouvinte pela escolha de ideias; outro, pela composição das ideias escolhidas” (LONGINO, 2005, p. 81). A *daemonização* se dá justamente no ato do Sublime, surgindo como um *Contra-Sublime*. “Voltando-se contra o Sublime do precursor, o poeta de força recente passa por uma *daemonização*, um Contra-sublime cuja função sugere relativa fraqueza do precursor” (BLOOM, 2002, p. 148, grifo no original).

Com isso, podemos dizer que a poesia de Manoel de Barros se vale desse exercício daemônico, e mais além, uma atividade antropofágica. Não se trata de seguir a mesma ideia de Borges quanto ao *Pierre Menard* que, não encontrou outra maneira de escrever um novo Quixote senão tal como o texto é, contudo, a autora, o contexto e a época são distintas, o que já sugere uma diferença na criação literária. Em Barros, talvez, há um movimento mais acentuado do ponto de vista estilístico. Um *poeta forte* tem necessidade de escrever, independente de seus precursores, esses serão trazidos à

luz depois, para efetuar a relação *entre* textos. Veja, por exemplo, o poema de número 9 do poemário “Cabeludinho”:

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

(BARROS, 2010, p. 25)

De fato há na obra de 1937 a presença da tradição modernista. Mas veja que são forças exteriores ao poema que inevitavelmente são acopladas ao decurso da obra. Há até alguma semelhança estética dos versos de Barros com os de Oswald, como por exemplo, os versos: “- vai desremelar este olho, menino” (BARROS, 2010, p. 9)/ “disilimina este, Cabeludinho” (BARROS, 2010, p. 14)/ “Se é pra desaprender, não precisa mais estudar” (BARROS, 2010, p. 27)/ “a vida tem suas descompensações” (BARROS, 2010, p. 36); contudo, essas semelhanças estéticas não se sustentam por si só, elas fazem parte de um ideário poético maior que compõe toda a criação poética do autor. É a imagem da “torneira aberta jorrando” que ninguém explica, ou seja, é a força poética emanando que precisa ser escrita.

No poema de número 5 encontramos a mesma linha de pensamento:

No recreio havia um menino que não brincava
Com outros meninos
O padre teve um brilho de descobrimento nos olhos
- POETA!
O padre foi até ele:
- Pequeno, por que não brinca com seus colegas?
- É que estou com uma baita dor de barriga
Desse feijão bichado.

(BARROS, 2010, p. 17)

Nesse poema podemos perceber que há a descoberta, ainda em menino, do pendor poético do autor. O fato de um padre ter um tom de descobrimento também é um tanto curioso. Pelo modo como o discurso poético está construído, sugere-se que houve uma espécie de revelação, algo com um tom divino em que se descobre uma força inata que imana do próprio ser. No caso do Cabeludinho, eu-lírico e personagem principal do poema, instaura-se a aura de poesia que irá ser desenvolvido ao longo de sua existência.

Seguindo esse raciocínio de que há uma força motriz que pertence ao ser do poeta, há como uma contraposição uma vertente que nos mostra que o poeta se filia a alguma tradição para iniciar sua trajetória pética. João Cabral, analisando a relação entre tradições, mostra que

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

Concordamos com o fato de que Oswald de Andrade é o poeta que dialoga mais perto com Manoel de Barros na sua obra de estreia. Contudo, em um processo de incorporação do precursor, Barros não fecha sua torneira, nem a entende, e sim, a deixa jorrar pela posteridade de sua obra alcançando a originalidade de sua poesia. Marcas como o criancimento da palavra, as reminiscências da infância, o apreço pelo inútil, a reinvenção do Pantanal, são temas que já aparecem em sua primeira obra.

Outro exemplo que podemos citar de Manoel de Barros provém de sua postura demiúrgica. No tecer das reflexões sobre nossa incompletude, o poeta arrisca-se em reelaborar o desenho do “Grande Demiurgo”, e nos propõe um rascunho poético sobre a própria existência: “A gente é rascunho de pássaro/ Não acabaram de fazer... (BARROS, 2001, p. 24).

Talvez seja esta condição, de nunca estarmos prontos, que mantém viva a significação da poesia para o mundo. E essa é a concepção de Barros, ele acredita que a poesia é necessária para darmos valor às coisas desimportantes, extraindo essa ideia da prática da infância.

Mais tarde em sua fase de experimentação poética, Barros parece já ter anotado em 1937 o fio condutor da sua poética, que recairá em versos como:

O poema é antes de tudo um inutilíssimo.
(...)
Ninguém é pai de um poema sem morrer.

(BARROS, 1982, p. 23).

Parece-nos que Barros, agora em *Arranjos para assobios*, não difere muito dos versos sintéticos de 1937, mas encontra um estilo individual que trabalha e retrabalha ao longo da construção de seu projeto estético.

Diante da leitura feita à luz da teoria da influência poética, podemos afirmar que nenhum poeta consegue furtar-se de sua linha de antecessores. Contudo, não se trata de uma via comparatista em que se procura nos poetas contemporâneos resquícios da tradição. A tradição literária nos parece ter perdido sua significação aos olhos da crítica moderna. Hoje se trata a tradição literária sob a condição de uma elite definidora de cânones.

Para além dessas ideias, a poesia de Manoel de Barros não pretende negar, nem se prender à tradição. Caminhando por entre seus precursores, o poeta busca apenas deixar a sua *torneira jorrando*. Cabe a nós, leitores, a tarefa de perceber as relações que Barros trava com os *poetas fortes*, não para constatar sua filiação, mas sim para perceber quais os efeitos de sentidos pretendidos pelo poeta ao estabelecer diálogos com os precursores que escolheu.

Este ponto fica visível quando Oswald propõe a poesia de exportação: “Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação.” (ANDRADE, 2011a, p. 22).

A *poesia da importação* de Oswald é uma crítica nitidamente ligada à produção parnaso-francesa-europeia que imperava sobre a literatura brasileira. Por outro lado, rompendo com esta estrutura, Oswald propõe da *poesia da exportação*, ou seja, é uma ideia de poesia que não depende de posse, não se quer presa a convenções, uma poesia que passa direto por seu condicionante sem pagar pedágio.

Antonio Candido mostra como esta postura da *poesia de exportação* oswaldiana, que representa o cerne do pensamento Modernista e antropofágico do autor, refunda uma postura crítica frente à cultura. Candido assegura que o Modernismo apresenta “um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho do detalhe brasileiro” (CANDIDO, 2006, p. 128). Ou seja, a proposta de Oswald contribui para uma atitude natural de produção literária. Parece-nos que entrelaçar os conceitos de local e universal é um processo natural dentro da cultura brasileira marcada por sua heterogeneidade.

Nota-se neste ponto o embrião da metáfora da *Antropofagia* que Oswald criou no *Manifesto Antropófago*. Ainda no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* Oswald diz o seguinte:

A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida de gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente. (ANDRADE, 2011a, p. 24).

Neste trecho notamos a dessacralização da poesia. Haroldo de Campos diz que “o que aí está é um programa de dessacralização da poesia, através do despojamento da ‘aura’ de objeto único que circundava a concepção poética tradicional”. (CAMPOS, 2003, p. 37). Haroldo de Campos menciona Walter Benjamin quando se refere à *aura*, e de fato é bastante oportuno pensar que esta concepção foi posta em xeque. A *aura* representa a poesia como um produto para a contemplação, e Oswald de Andrade rompe com esta noção arcaica de poesia.

A partir de Oswald de Andrade a poesia brasileira *existe nos fatos*. “Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.” (ANDRADE, 2011, p. 21).

A poesia brasileira passa a ser olhada por um ângulo diferente. A valorização do local em detrimento do universal redimensiona os pilares que cercavam a literatura brasileira. Em suma, o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* não ignora o papel que a arte primitiva desempenha, as suas definições estéticas estão muito ligadas aos elementos populares, cotidianos, telúricos que haviam sido comprimidos pela importação, e de quebra abre caminho para Oswald pensar a *Antropofagia*.

No *Manifesto Antropófago* “Oswald deu sentido teórico à irônica proposta de uma ‘poesia de exportação’” [...] (ROCHA, 2011, p. 13), uma vez que no primeiro manifesto houvera mais uma dinâmica de um olhar antropológico de como a poesia deveria se comportar.

A ideia deste manifesto ecoa até nossos dias repercutindo uma prática e um mecanismo para se pensar a produção literária. Ademais, é um conceito simbólico que Oswald criou para pensar a cultura, abriu caminho para a construção de seu projeto estético calcado na visão matriarcal, na cultura primitiva e com pensamentos lúdicos.

Pensando pelo viés da influência, ao mesmo tempo em que um poeta não deve ter preocupação com seus precursores, ele precisa escolher seus precursores. Esse exercício paradoxal, acima de tudo, engrandece o primor da obra: “grande é o texto com muita matéria de reflexão, de árdua ou, antes, impossível resistência e forte lembrança, difícil de apagar” (LONGINO, 2005, p. 77).

Mário de Andrade, em uma carta endereçada a Drummond, revela a visão do poeta vivenciando a angústia da apropriação poética:

Cada indivíduo é fruto de alguma coisa. Agora tem influências boas e influências más. Além do mais se tem que distinguir entre o que é influência e o que revelação da gente própria. [...] Eu sofri muito com isso Drummond. Via em mim influência de outros, queria tirá-la e ficava sem nada.[...] O que carece é você não ver influência, mas resultado de mesma categoria (ANDRADE, 1982, p. 31).

Mário de Andrade, ao discorrer sobre resultado de mesma categoria, desmistifica a questão da cópia. Os poetas são diferenciados por suas categorias *fortes* e *fracas*, como assegura Bloom, ou ainda entre *fáceis* e *difíceis*, ao modo de Cabral, como podemos ver em sua obra “Poesia e Composição”, de 1952. Para os fortes, haverá sempre a tendência de discorrer sobre os grandes temas que constroem a própria humanidade. A maestria do poeta forte será percebida pelo modo particular de falar sobre o *seu* amor, *seu* tempo e espaço etc. Para Cabral (1994, p. 57), a ideia dos “poetas fáceis advém da inspiração”. Para Manoel de Barros, essa ideia fica visível na última parte de *Poemas concebidos sem pecados*, “Informações sobre a Musa”, quando o eu-lírico revela:

- Musa, sobre de leve em meus ouvidos a doce poesia, a de perdão
para os homens, porém... quero seleção,
Ouviu?

(BARROS, 2010, p. 63).

Nesse trecho é perceptível a iluminação poética. A “musa”, figura máxima de representação da lírica, é o *fluido etéreo* que desce das estrelas, como bem disse Bloom, e sempre dá ao poeta a poesia que acalenta as inquietações dos homens. Mas, em contrapartida, há o trabalho dos poetas *difíceis*, para os quais, segundo Cabral (1997, p. 58), “o poema é fruto de um trabalho de arte”.

O poema fruto do trabalho é percebido por Cabeludinho. No último poema, ao ter perdido a infância, a principal fonte de poesia de Cabeludinho, ele percebe que para atingir a poesia será preciso ação. Notemos:

Me lembrar que o único riso solto que encontrei
era pago!
É preciso AÇÃO AÇÃO AÇÃO
Levante desse torpor poético, bugre velho.

(BARROS, 2010, p. 29)

Ao discutir a primeira obra de Barros, nota-se a criação poética sob a égide da *daemonização*. *Daemonização* entendida como uma contra-resposta à influência.

Barros, após ter sido influenciado por Oswald, assimilar sua herança, sem negá-la ou aceitá-la, propõe um movimento de elevar sua criação como um grande demiurgo, revela suas apropriações poéticas e cria um novo espaço entre os *poetas fortes*. Com esse movimento, torna-se um *Daemon*, ou seja, humaniza seu precursor e torna-se um poeta que tem um projeto estético próprio. Sua criação poética, desde seu trabalho de estreia – *Poemas Concebidos Sem Pecados* (1937) – já anuncia um caminho que o poeta seguiu até a fase da maturidade e a concretização de sua originalidade poética.

Cabeludinho é o eu-lírico que inicia tal projeto estético, que será vertido nas próximas obras em conceitos que o próprio poeta cria, buscando o labor das palavras para manter um projeto poético singular.

3.2 Compêndio e sinfonia poética

Dentre as várias possibilidades, as que foram apresentadas no tópico anterior marcam, ainda que de modo equidistante, a semelhança poética entre Manoel de Barros e Oswald de Andrade. Similitude no sentido de que Barros, em sua obra de estreia, ainda está respaldado em uma lógica poética advinda do modernismo, principalmente com os traços estéticos oswaldianos. Contudo, para além das parecenças, Manoel de Barros atua também como um poeta antropófago. Marcado por um fazer poético que se destaca por sua característica de explorar a fala infantil e os elementos ínfimos do chão, Barros devora estes elementos incorporando-os ao seu modo para torná-los material poético.

Tomando como base a obra *Compêndio para uso dos pássaros*, pretende-se mostrar como essa obra revela o pendur poético de Barros já anunciado por Cabeludinho. Agora já não mais angustiado pela força da influência, nota-se um poeta original no que diz respeito ao fazer poético. Ou seja, Barros desprende-se de qualquer proximidade com tradições poéticas e se põe em exercício de experimentação, consolidando uma poesia dissonante.

A obra *Compêndio para uso dos pássaros* foi publicada pela primeira vez em 1961. O livro é composto por duas partes, a saber: “De meninos e de pássaros” e “Experimentado a manhã nos galos”. Para reforçar a ideia de que o poeta sempre se manteve alinhado com sua tradição literária, a segunda parte da obra é uma clara alusão ao poeta João Cabral de Melo Neto. Manoel de Barros ganhou alguns prêmios com essa obra, tais como: Prêmio Orlando Dantas, em 1960, patrocinado pelo Diário de

Notícia do Rio de Janeiro, tendo sido a publicação da obra a premiação recebida. Ainda com essa obra, em 1965, o poeta ganhou o Prêmio Nacional de Poesia, patrocinado pela Fundação Nacional do Distrito Federal. Com a bonificação editou, em 1969, a obra *Gramática expositiva do chão*.³

Manoel de Barros, em *Compêndio para uso dos pássaros*, apresenta em seu discurso poético características peculiares que marcam, em uma linha norteadora de sua poética, um estilo próprio. Percebemos nessa obra um aprofundamento estilístico, bem como temático, que haviam sido prenunciados em *Cabeludinho*, contudo, são marcas de estilo que não aparecem com tanta ênfase nas duas obras subsequentes ao *Poema concebidos sem pecado*. Na obra de 1961, Barros cria uma série de topos poéticos que delineiam um percurso poético, citamos: a criação de um espaço poético que apresenta um certo telurismo, contudo é um Pantanal imaginado, marcado pelas inutilidades que compõem esse espaço adâmico; há um trabalho sonoro com a poesia, muito aproximado com a música, o ritmo, o gorjear dos pássaros; há um acirramento da construção de uma poesia lírica, marcada, sobretudo, pela metalinguagem; e por fim, uma das grandes marcas de Barros, a exacerbação do ilogismo da fala infantil fugindo do pragmatismo da linguagem convencional.

As obras de 1942 e 1956, *Face Imóvel* e *Poesias*, respectivamente, são obras que podem ser consideradas a primeira fase de Barros, unindo-se à obra de estreia do poeta. Destacamos que a voz lírica de *Cabeludinho*, em 1937, surge ainda sob a influência de Oswald de Andrade, que pairava ainda muito forte no contexto de criação de Barros. Já na segunda obra, *Face Imóvel*, há um distanciamento estético do que fora visto em 1937. A obra de 1942 não retrata mais as figuras e personagens que compõem o imaginário poético de Barros. Se na estreia tínhamos uma poesia proposta a partir de versos prosaicos, recuperando a fala popular e infantil que valoriza a contravenção às normas, personagens como Cláudio, Sabastião, Raphael que estavam vinculados aos “postais da cidade”, a obra seguinte segue uma outra lógica.

O segundo poema da obra *Face Imóvel* já nos insere no universo poético que se cria:

RUA DOS ACOS
[...] Toda espécie de gente ali
Circulava e bebia uniforme.

³ Essas referências foram retiradas do trabalho de Kelcilene Grácia da Silva. *A poética de Manoel de Barros: um jeito de olhar o mundo*, 1998, p. 41.

Uniforme era a feiura das casas –
 O ar triste que eles tinham;
 Mas também o ar de traição
 Atrás das cortinas vermelhas.
 [...]

(BARROS, 1990, p. 60)

Nessa obra a visão poética está voltada para a uniformidade, para a universalidade. Ao contrário dos personagens particulares e individuais de 1937, agora o foco poético é construir uma ideia da “espécie de gente”, isto é, um olhar mais atento para a figura do ser humano em sua universalidade.

Para Miguel Sanches Neto (1997, p. 12), “há uma desvalorização do homem particular que pode ser facilmente explicada. Num momento de guerra em que a espécie humana corria perigo, o poeta dirige seu olhar, de maneira não-individualizada, para ela.” Com isso, os diálogos, os erros criativos, as inovações linguísticas passam por uma sensível mudança estética, apresentada por uma obra conflituosa transpassada por um discurso hermético. Aliás, Sérgio Milliet que estudou a fundo a poesia construída nesse contexto, explica que o hermetismo acontece porque

o poeta se isola em códigos misteriosos, incompreensíveis para o comum dos homens, por se ver fora de seu tempo: no mundo hostil ao poeta, no mundo que dispensa o poeta, que atenta para sua eficiência, a máquina, a demagogia, a guerra, a padronização, que fazer senão escolher-se, isolar-se, evadir-se (MILLIET, s/d, p. 138).

Há poemas emblemáticos na obra de Barros que sugerem essa mudança de posicionamento do poeta, o sentimento de perda, a opção por se ocupar do universalismo em detrimento do localismo do Pantanal, por exemplo, como havia na primeira obra. Vejamos “Poema do menino inglês”:

[...] Agora parece que estou me despedindo de alguém
 De alguma coisa que vai morrendo dentro de mim
 mesmo.
 Que seria? Seriam aquelas cortinas velhas de nossas
 Janelas?
 Aqueles muros tão conhecidos nossos?
 [...]
 Agora sinto que estou me despedindo de alguma coisa
 De alguma coisa que está morrendo dentro de mim
 mesmo.

(BARROS, 1990, p. 62)

Ou o poema “Aurora no Front”:

Das mãos caíam rezas como orvalho
 Caíam rezas das mãos curvas
 Sobre a aurora entrevista
 No fantástico andar dos gatos.

(BARROS, 1990, p. 61)

Nesses dois poemas é possível perceber a atmosfera de perda, de morte, de sentimentalismo aflorando de uma voz lírica que se propõe a pensar os valores humanos, as mazelas porque passam as civilizações. A obra não apresenta esteticamente grande diferença dos versos da primeira obra, são versos sintéticos, curtos que representam esse sentimento súbito que toma o poeta, como se pode ver no poema “Aurora no Front”, e tendo em “Front” uma clara alusão a guerra. No “poema do menino inglês” percebemos essa mudança poética, uma voz lírica se questionando repetidamente sobre o seu próprio ser.

É visível que ocorre o mesmo que Sérgio Milliet percebeu nos poetas desse mesmo período da obra de 1942. Há um isolamento, um encolhimento para se investir em uma linguagem mais universal. Um conflito entre o eu-poético de Cabeludinho que se esvai por conta de um sentimento de despedida de alguma coisa do próprio eu, que arriscamos a dizer que é a própria condição de poesia.

Em *Face Imóvel* há uma série de figuras que sugerem esse bloqueio, sugerem obstáculos que impedem o menino Cabeludinho de cometer seus delírios poéticos. Citamos poemas cujos títulos já apresentam esses empecilhos: “O muro”; “O solitário”; “A paz”; “Mansidão”; esses títulos curtos, solapados por uma força súbita de conflito, marcam uma poética oclusiva, encerrada, hermética, o que pode ser constatado pelo poema “Instante anunciado”:

Um chapéu velho!
 Eu não via seu rosto, que um velho chapéu,
 Esmaecido pelo sol, cobria.
 Mas sei que não chorava
 E nem tinha desejo de falar.

(BARROS, 1990, p. 68)

São poemas que não desejam falar, pelo contrário, desejam se esconder por detrás dos muros, querem se ver solitários, desviar o olhar que se esvai por sob o chapéu. Contudo, a poesia busca um reduto, busca a paz, busca sair de uma mansidão sorradeira para dar espaço a um discurso poético que recupere a voz lírica de um

menino-cabeludinho que emane vida, luz, peraltagens e traquinagens com a palavra. Esse retorno se dará na obra de 1956, *Poesias*.

Segundo Sanches Neto (1997, p. 15), “o hermetismo é usado agora com a finalidade de dar autonomia ao poético”. O poeta rompe com seu isolamento e se abre para a manifestação de diversas formas de expressão poética.

Percebe-se uma linguagem com resquícios do hermetismo que agora dão um tom de labor literário, advindo de uma poesia submersa. Sanches Neto faz essa referência no primeiro momento de seu livro *Achados do chão* ao intitular o capítulo com um verso de Manoel de Barros: *Ilhas submersas*.

[...] São mil coisas impressentidas
Que me escutam:
São os pássaros assustados, assustados,
Tuas mãos que descobrem o convite da terra
E os poemas como ilhas submersas...

(BARROS, 1990, p. 76)

Para Sanches Neto (1997, p. 14), o poema “enquanto ilha, símbolo do distanciamento da realidade circundante, e enquanto algo submerso – este adjetivo, ligado ao substantivo ilha, intensifica ainda mais o isolamento”. Contudo, não se trata aqui de um isolamento do eu-lírico, como vimos em *Face Imóvel*, mas sim uma poesia que está submersa no labor literário com que o poeta passa a exercer com essa obra.

Em uma visão panorâmica de *Poesias*, podemos ver o rico repertório poético de Manoel de Barros, já anunciado pela abertura da obra: “Fragmentos de canções e poemas”, uma unidade lírica composta por dezesseis poemas.

O primeiro poema já anuncia uma visão dissonante dentro da própria obra de Manoel de Barros. O poeta vinha em uma corrente de versos prosaicos, ricos em erros criativos da linguagem, buscando o desprendimento das normas, depois passando por uma obra bastante hermética, e agora abre uma terceira obra com um soneto. O soneto que se repetirá ao longo da obra já quase em seu desfecho com o poema “Viagem”:

Rude vento noturno arrebatou-me
Para longe da terra, nu e impuro.
Perdi as mãos e em meio ao oceano escuro
Em desespero o vento abandonou-me.

Perdido, rosto de água e solidão,
Adornei-me de mar e de desertos.
Meu paletó de azuis rasgões abertos
Esconde amanhecer e maldição...

Um deserto menino me acompanha
 Na viagem (que flores deste caos!)
 E em rosa o sol me veste a me inaugura

Dou às praias de Deus: a alma ferida,
 As mãos envenenadas de ternuras
 E um buquê de carnes corrompidas.

(BARROS, 1990, p. 100)

Nesse soneto o poeta trabalha um esquema de rimas e ritmo, remetendo-nos a uma viagem ao clássico. Contudo, o aspecto de desvio da tradição de Manoel de Barros se faz presente, ou seja, o poeta recupera uma forma clássica de poesia e a subverte ao quebrar o esquema de versificação, descaracterizando a virtude da noção de poesia-pura. O esquema de rimas se mantém em (ABBA) nos dois quartetos. Já nos dois tercetos, não há um esquema de rimas que configuram o padrão do soneto e as rimas ficam um tanto embaralhadas em (CED/ FEF). O mesmo ocorre no primeiro soneto da obra, o poeta não constrói um sistema padronizado de rimas e versificação, como se pode ver no primeiro quarteto:

Ah, florescer da tarde
 De amor, no cais!
 Entre navios altos
 E velas brancas.
 [...]

(BARROS, 1990, p. 75)

Não há, como se pode perceber, um esquema de rimas e versos poéticos construídos de maneira a configurar um soneto clássico. Ou seja, ao mesmo tempo em que o poeta recupera uma forma clássica e canonizada de poesia, ele a subverte e retira para si apenas elementos que lhe são interessantes, nesses dois casos, visivelmente o poeta faz uma alusão a forma e a estrutura, e a poesia fica submersa a tal estrutura.

Ainda nessa proposta de estabelecer diálogo com a tradição lírica, o quinto poema da primeira unidade lírica trabalha com a sonoridade dos versos;

Vadio e evadido
 Vagabundeio só.
 Amo a rua torta
 E do mar o odor.

Dos muros as mossas,

Dos púcaros o frescor
 Amo. E as uvas esmagadas.
 E do mar o odor.

Vou tangido e raro!
 Tangido vou.
 Suspenso de ventos
 E do mar, pelo odor.

(BARROS, 1990, p. 78)

O eu-lírico do poema insere no contexto a forma de arquitetar os sons dentro do poema. Por meio do movimento das palavras e dos versos, o eu-lírico constrói um imaginário de um ser andante que se preza às coisas desprezíveis como os púcaros, os odores, um ser que vai sendo tangido pelo vento e, por isso, sai sem rumo, há uma repercussão lírica que compõe uma série de marcas da tradição clássica de poesia.

O tom de esvanecimento do poema é construído pela composição sonora dos versos. Vejamos os dois primeiros versos: “Vadio e evadido/Vagabundeio só”. A aliteração feita pela fricativa “v” sugere a condição de um ser que “se vai”, ou se deixa ir. O mesmo ocorre no primeiro verso da segunda estrofe. As sibilantes são formadas pelas combinações entre os sons “os” e “as” (“dos”; “muros”; “as”; “mossas”). E na última estrofe o poeta constrói os versos a partir de um quiasmo, ou seja, há uma inversão cruzada das palavras que causa o efeito do ritmo do poema: (Vou tangido x tangido vou). O poema, ao propor uma reelaboração de formas clássicas de poesia, explorando o ritmo a sonoridade, traz à tona uma figura eminentemente poética: o *flâneur*.

O *flâneur* aparece em outro poema dessa obra: “Noções de ruas”: “As ruas inventam poetas que já nasceram tristes” (BARROS, 1990, p. 101). Assim como o *flâneur* que caminha a esmo se deixando desabrochar pela poesia, a poética de Manoel de Barros passa, a partir dessa obra, caminhar pela “rua torta”, como se viu na leitura do último poema. Uma poética que floresce do desvio, do inesperado, da aglutinação de formas díspares que forcem a criação de algo inusitado.

Barros, ao importar para dentro de sua poética essa figura “da modernidade”, como afirma Charles Baudelaire, possibilita uma inscrição poética de busca em sua obra. Em Baudelaire, a ideia do “divagador”, é o homem observador. É um ser

[...] ondulante, no movimento, no fugaz e no infinito. Estar fora de casa e no entanto sentir-se em casa em qualquer lugar; ver o mundo, estar no centro do mundo e estar escondido no mundo, tais são alguns dos menores prazeres

desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua só pode inabilmente definir (BAUDELAIRE, 1991, p. 107).

Em Baudelaire, a figura do “divagador” inspira o espírito que impulsiona o que será chamado, por ele, de modernidade. O objetivo do “divagador” está na “busca de algo que nos permitirá chamar a ‘modernidade’, já que não se apresenta palavra melhor para expressar a ideia” (BAUDELAIRE, 1991, p. 108-109). E a modernidade, segundo Baudelaire (1991, p. 109) “é o transitório, o fugaz, o contingente, a metade da arte, cuja metade restante é eterna e mutável”. Diante disso, notamos um fato que nos permite dizer que a obra de Barros, ao incorporar o espírito do “divagador”, insere sua poética nas linhas tracejadas da poesia moderna.

É um percurso que está em trânsito. Notamos que na obra *Poesias*, obra em que aparece explicitamente essa relação com a figura do *flâneur*, já se dá o processo antropofágico do autor. Possivelmente em 1937, ressaltando que é o momento em que o poeta trava o embate maior com seu precursor, o fazer poético se apresenta em estado de busca. A figura do *flâneur* em Barros é construída sob o efeito do distanciamento, do afastamento de seu universo.

Vejamos, por exemplo, o poema “Olhos parados”:

Ah, ouvir mazurcas de Chopin num velho bar, domingo
de manhã!
Depois sair pelas ruas, entrar pelos jardins e falar com
as crianças.
Olhar as flores, ver os bondes passarem cheios de gente,
E encostado no rosto das casas, sorri ...
[...]
Sair andando à-toa entre as plantas e os animais.
[...]
Olhar e reparar tudo em volta ...
[...]
Pensar nos livros que a gente já leu, nas alegrias dos livros lidos.
[...]
Lembrar dos poetas e imaginar a vida deles muito triste.
Imaginar a cara deles como de anjos. Pensar em Rimbaud,
Na sua fuga, na sua adolescência, nos seus cabelos cor de ouro.
[...]
Como é bom a gente ter deixado a pequena terra em
que nasceu
E ter fugido para uma cidade maior, para conhecer
outras vidas.
[...]
Lembrar que tinha saído de casa sem destino, que
passara num bar, que ouvira uma mazurca,
E agora estava ali, muito perdidamente lembrando
coisas bobas de sua pequena vida.

(BARROS, 1990, p. 85-91).

Esse poema de Barros, construído de forma narrativa a partir das reminiscências da infância, da memória de experiências vividas, do acúmulo de sentimentos que se misturam com saudades e nostalgias que formam o ser do poeta. Aparece inscrito, nesse poema, “a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 2012, p. 213). Essa definição de Walter Benjamin sobre o narrador nos inspira a ler esse poema de Barros, pois é notória a atuação de duas figuras que se complementam no poema: o ser vinculado às suas raízes, e o ser que se desprende de seu lugar. Do mesmo modo, Benjamin apresenta as figuras do “camponês sedentário” e do “marinheiro comerciante”. Um, por sua vez, “ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições”, o outro, a figura de “quem viaja e tem muito que contar” (BENJAMIN, 2012, p. 214).

O eu-poético que narra o poema “Olhos parados” encena as duas figuras metafóricas do narrador benjaminiano. De um lado a figura daquele que nasceu em uma pequena terra, mas que sentiu necessidade de fugir para a cidade maior, portanto, há o contraponto dentro do poema da visão do homem telúrico em detrimento do imaginário urbano. São duas experiências contrárias, mas que se complementam.

A ideia de complementaridade se reforça pela construção do poema. O poema é construído em uma circularidade temporal. Inicia-se ao ativar na memória o som das mazurcas de Chopin. Essa experiência de ouvir Chopin ativa no eu-poético a sua “memória poética” que será evocada ao longo de todo o poema pelo percurso do narrador que sai andando pelas ruas. O narrador sai andando à-toa, olhando tudo, percebendo o entorno, observando cada detalhe que compõe o universo no qual está inserido. Fazendo uma digressão, o mesmo ocorre com a figura do “divagador” de Baudelaire que

contempla as paisagens da cidade grande, paisagens de pedra acariciadas pela bruma, ou batidas pelos bafejos do sol. Usufruiu das belas equipagens, dos soberbos cavalos, da elegância resplandecente dos grooms, da destreza dos valetes, do andar ondulante das mulheres, das belas crianças, felizes por viverem e por estarem bem-vestidas; numa palavra, da vida universal (BAUDELAIRE, 1991, p. 107).

Retornando ao poema de Barros, o eu-poético que narra o poema faz esse mesmo movimento, contudo, a partir de sua “memória poética” que é trazida à tona à medida que visualiza seu derredor. É uma fonte que contribui para a formação do poeta. Lembrar dos livros lidos, de Rimbaud, do tempo transcorrido que formou o ser povir.

O ciclo se fecha nos dois últimos versos do poema a partir da inflexão verbal que o poeta utiliza. O poema se constrói com verbos usados no infinitivo (ouvir, sair, olhar, lembrar); em alguns momentos utiliza o presente, como em: “como é bom...”; e no final o narrador do poema constrói um verso com verbo no pretérito imperfeito: “E agora estava ali”.

Nesse momento o leitor percebe que o poema é narrado no tempo mesmo do fluxo de consciência do eu-poético. Ouve-se o som das mazurcas de Chopin e se deixa levar pelo andar sem rumo, se desprendendo da realidade a tendo-se apenas às memórias. E no final lembrar que foi exatamente uma experiência vivida que o levou a divagar, e agora, no momento mesmo, se vê perdido em suas próprias memórias.

O poema mostra o percurso do eu-poético que sentiu necessidade de se afastar de si e de seu lugar de origem. O que sugere que a figura do *flâneur* na obra de Barros atua no sentido de um ser poético que busca um caminho próprio. Os temas da poética de Barros são encontrados no momento mesmo em que o ser poético se depara com suas nostalgias: “Eu tenho saudade do aventurei nômade, que eu nunca fui” (BARROS, 1990, p. 321).

Nesse sentido, percebemos de pronto a importância de toda a formação do poeta:

Aproveito do chão assonâncias, ritmos. Aproveito do povo sintaxes tortas. Guardo sugestões de leituras. Estruturo os versos. E só dou por acabado um poema se a linguagem conteve o assunto nas suas devidas encolhas. As nossas particularidades só podem ser universais se comandadas pelas linguagem. Subjugadas por um estilo. E isso é tão velho como abrir janelas. Acho, por fim, que jamais alcançaremos o veio da criação. As palavras embromam em vez de aclarar. O poço está cada vez mais escuro e fundo. Até a eternidade. Amém (BARROS, 1990, p. 334).

Essa fala de Barros mostra sua essência antropofágica. A figura do *flâneur* é aquela que revela o ser que busca seu caminho, que ao observar seu entorno retira para si os elementos importantes para a formação de seu compêndio poético, isto é, não somente o material poético em si, mas sim, todas as ressonâncias que formam sua atividade literária.

Como bem corrobora a fala de Barros citada acima: “isso é tão velho como abrir janelas”. Ou seja, o ser poético é um ser que recebe todas as ressonâncias quanto são viáveis para sua formação. No caso de Barros, embora se encaminhe para a fase de experimentação poética e, portanto, necessita de um afastamento de si e de seu mundo, o que, conseqüentemente o leva a afastar-se de seus precursores.

Esse afastamento, contudo, não apaga por completo a presença oswaldiana na obra de Barros. Oswald permanece como uma sombra que ressoa ao longo do percurso

de Barros. Contudo, o fazer poético de Barros no tempo de experimentação já assimilou as características de Oswald e passa a reelaborá-las por meio do expediente antropofágico de devolução de uma poética singular. Esse percurso culminará, depois, em *Livro sobre nada*, que marca o tempo de madureza do poeta.

Mesmo em *Poesias*, e depois em *Compêndio para uso dos pássaros*, notamos que há uma ressonância da poética oswaldiana. Essa ruminação já não se dá de forma enfática, pois o ser poético já iniciou seu processo de antropofagia e, por meio da experimentação advinda das marcas de estilo presentes na obra de 1961, começa a devolver um estilo próprio.

A obra *Poesias* é, como bem observou Sanches Neto (1997, p. 16), “uma ruptura com a tradição de individualização”. O título da obra posta no plural já indica essa mudança, pois não se trata de uma única poética, mas sim, a coadunação de diversas manifestações de poesia, como vimos nas apropriações de sonetos, de cantigas trovadorescas, do uso de personagens liricamente construídos como o *flâneur*, as ruas tortas, o extravasamento do olhar fixo que vinha sendo empregado em *Face Imóvel* remetendo-se aos problemas e crises porque passava o homem.

Essa mudança de paradigma poético abre espaço para o que ocorre em *Compêndio para uso dos pássaros*. A alusão que essa obra faz a João Cabral nos remete a um pensamento que o próprio Cabral (1966, p. 142) cunhou: “Não existe uma poesia, existem poesias”.

Nessa perspectiva, *Poesias*, segundo Sanches Neto (1997, p. 16), representa duas poéticas: “uma mais onírica, rarefeita, privada. E outra que retoma o projeto de *Poemas concebidos sem pecado*, interrompido com a publicação da segunda coletânea”. Em tal perspectiva, a leitura que se faz é de que a obra *Poesias*, em si mesma, tem, por um lado, como persona poética, a figura baudelairiana do *flâneur*, que em sua essência não se deixa fixar, permanece em constante mudança. E de outro, com o resgate do projeto de Cabeludinho, uma obra que se constrói *in progress*, ou seja, Manoel de Barros tem uma obra marcada pelo amadurecimento, pela experimentação de aspectos poéticos que se reproduzem ao longo de sua obra.

Percorrendo um percurso de criação, percebemos que ao recuperar o projeto de Cabeludinho, Barros retoma, por conseguinte, o modo antropofágico de sua poesia. As apropriações das formas clássicas por meio de uma construção dissonante apontam para essa perspectiva. O poeta está em um processo de deglutição de formas e estruturas poéticas, que já aparecem em 1937, e é recuperado, ainda que timidamente em *Poesias*,

mas que dá margem para a construção sinfônica de uma poética antropofágica e experimental em *Compêndio*.

Essa visada abre a perspectiva do *Compêndio para uso dos pássaros*, que leva ao extremo os recursos estilísticos. O projeto poético de Barros, que já surge em *Cabeludinho*, passa por uma angústia próxima a poética oswaldina e se encaminha para chegar em 1961 propondo a total desconstrução da palavra.

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

As plantas
me ensinavam de chão.
Fui aprendendo com o corpo.
Hoje sofro de gorjeios
nos lugares puídos de mim.
Sofro de árvores.

(BARROS, 1999, p.50).

Observando o poema percebemos uma objetividade bastante forte pelo emprego das palavras plantas, chão, corpo, árvore, isto é, nos remete a um universo real, uma aproximação visível da realidade. No entanto, como bem afirma Menegazzo (2004), a vertente surrealista aparece no momento em que se observa no poema os *elementos relacionais* (os verbos e seus complementos) que provocam uma ruptura com a lógica racional instalando uma imagem surrealista, pois ninguém poderia sofrer de *gorjeios* ou de *árvores* como se estes elementos fossem contagiantes, há portanto um *extravasamento semântico-visual*.

Além destas características levantadas por Menegazzo, o poema constrói uma imagem poética a partir de uma paisagem - o Pantanal - e esta paisagem surge como construção social, simbólica. Manoel de Barros destaca-se nesse sentido por despertar a singularidade dos objetos do mundo que o cerca, por construir representações literárias das paisagens naturais e culturais. O uso das palavras “chão”, “corpo”, “árvore” constroem uma forma poética que se elabora no sentido de construir uma relação com a paisagem. Percebe-se que esses termos que o poeta emprega atuam no sentido de

corporificar o poema, bem como dar vida à paisagem descrita. De um lado, o Pantanal se faz referencial por meio das palavras que o representam, é uma exploração da paisagem natural. De outro, o poema caminha pela paisagem cultural no sentido de que o espaço descrito poeticamente abriga uma cultura (uma civilização). Há, portanto, a criação de uma imagem altamente poética que surge na constatação dos elementos surreais presentes neste poema, como assegura Menegazzo. O poema descreve uma imagem/paisagem do Pantanal, e ao mesmo tempo recria o mundo do Pantanal por meio da exploração do espaço, levando-o como pretexto poético.

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

Poeminhas pescados numa fala de João

I

O menino caiu dentro do rio, *tibum*,
ficou todo molhado de peixe...
A água dava rasiinha de meu pé.

(BARROS, 1999, p. 11).

Neste poema de Manoel de Barros notamos o expediente antropofágico desde o título. “Poeminhas pescados numa fala de João” sugere o trabalho de capturar da fala de outro aquilo que lhe interessa. O eu lírico constrói um *compêndio de poeminhas* a partir destes elementos que retira da fala de João. *Poeminhas* se explica pela estrutura do poema como um todo, pois está dividido em nove partes, sendo cada uma delas um pequeno poema que atua em complementaridade com os outros.

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

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

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

II

João foi na casa do peixe
Remou a canoa
Depois, *pan*, caiu lá embaixo
Na água. [...]

III

Nain remou de uma piranha.
Ele pegou um pau, *pum!*,
Na parede do jacaré...
[...]

(BARROS, 1999, p. 11).

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

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

“Tinha dois pato grande” (BARROS, 1999, p. 11).

“Veio Maria-preta fazeu três araçás pra mim” (BARROS, 1999, p. 11).

“Você viu um passarinho abrido naquela casa que ele veio comer na minha mão?” (BARROS, 1999, p. 13).

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

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

Os novos sentidos que estas palavras podem sugerir, dentre muitos, culminam no último *poeminha*:

IX

Vento?
Só subindo no alto da árvore
que a gente pega ele pelo rabo...

(BARROS, 1999, p. 13).

No último *poeminha* a desconstrução promovida pelo *erro linguístico* das construções anteriores se justifica. Ao longo do poema estas palavras que são empregadas de maneira dissonante caminham para abrir espaço à imaginação. O uso das palavras na norma padrão da língua não permite ao falante servir-se da potencialidade expressiva da língua, tão pouco valer-se de uma criatividade que permita pegar *o vento pelo rabo*.

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

Diante desta leitura, parece inegável o procedimento antropofágico que o poeta utiliza para configurar uma resposta própria na construção de seu projeto estético. A antropofagia se dá no fato de o poeta retirar das falas de João somente aquilo que lhe interessa: as construções baseadas *no errar o idioma*. Errar o idioma – característica

marcante da poética de Barros– significa neste poema dar vazão à imaginação e ao sonho.

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

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

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

IV
De dia apareceu uma cobrona
debaixo de João.
Eu matei a boca pequenininha daquela cobra.
[...]

(BARROS, 1999, p. 12)

O ilogismo empregado nesse poema insere na obra toda a tensão que se intensificará pelo uso de neologismos. O jogo de palavras construído pela oposição (aumentativo x diminutivo) causa uma tensão semântico-visual no poema: “cobrona” pressupõe a ideia de grandeza que se contrapõe a “boca pequenininha”. São ideias que se contradizem e criam um efeito de irracionalidade no poema desconstruindo noções advindas da razão.

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

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

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

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

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

Há dois poemas de Oswald construídos por meio da paródia: “Meus sete anos” e “Meus oito anos”, da obra *Cadernos de poesia do aluno Oswald de Andrade*. Esses dois poemas fazem uma alusão clara ao poema de Casemiro de Abreu. O expediente que Oswald de Andrade utiliza é a paródia. O poeta investe contra a ideologia e o estilo romântico propondo o humor como o expediente que promove a transição entre o que é clássico e o que é moderno. Vejamos os poemas:

Meus sete anos

Papai vinha de tarde
 Da faina de labutar
 Eu esperava na calçada
 Papai era gerente
 Do Banco Popular
 Eu aprendia com ele
 Os nomes dos negócios
 Juros hipotecas
 Prazo amortização
 Papai era gerente
 Do Banco Popular
 Mas descontava cheques
 No guichê do coração

(ANDRADE, s/d., p. 158).

Meus oito anos

Oh que saudades que eu tenho
 Da aurora da minha vida
 Das horas
 De minha infância
 Que os anos não trazem mais
 Naquele quintal de terra
 Da Rua Santo Antônio
 Debaixo da bananeira
 Sem nenhum laranjais

(ANDRADE, s/d., p. 158).

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

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

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

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

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

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

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

De fato, nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal; não há ironia sem ironista, e este será alguém que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida. (DUARTE, 2010, p. 19).

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

O efeito cômico pode ser apreendido pelo desvio do verso oswaldiano. As reverberações léxicas, sintáticas e semânticas se encarregam de transportar o efeito de

ironia e humor representado pelo *falar errado* das pessoas. Em Barros, essa concepção do humor verbal ainda ecoa. Contudo, a poética de Barros, ao dialogar com a tradição, não se limita às ideias oswaldinas. O projeto poético de Barros se encaminha para extrapolar tal influência, e passa a atuar em um processo apropriando-se de outras referências.

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

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

...poesias, a poesia é
- é como a boca
dos ventos
na harpa

nuvem
a comer na árvore
vazia que
desfolha noite
[...]
os silêncios sem poro
[...]

(BARROS, 1999, p. 35)

De início, notamos imagens utilizadas pelo poeta para definir a poesia e o próprio fazer poético. Há uma criação de imagens surreais por meio de figuras que compõem o campo de significação do poético, como (a harpa, o silêncio, a noite, a boca, a nuvem). A seleção desses termos é motivada por uma tradição da poesia lírica, próxima da musicalidade. Nesse sentido, vale ressaltar a proposição de G. W. F. Hegel (2010, p. 512-513) quanto à essência da poesia lírica: “O conteúdo da poesia lírica é, pois, a maneira como a alma com seus juízos subjetivos, alegrias e admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo.”

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

[...] Ventinho de pêlo!
Monto nele e vou

experimentando a manhã nos galos...

(BARROS, 1999, p. 37).

A alusão ao poeta João Cabral vem à tona. Se em Cabral o canto dos galos vai se ligando uns aos outros formando uma “teia tênue”, em Barros a poesia vai sendo tecida na composição das palavras que surgem de um compêndio do chão, das coisas desimportantes como as cigarras, pedras, bicho, o “boi de pau” (BARROS, 1999, p. 21); e como o cantar das cigarras, ou o cintilar das harpas, a poesia é uma sinfonia de vozes de Iniciados.

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

Um bem-te-vi

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

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

pousa envergado
no bebedouro
a banhar seu louro

pelo enramado...
De arrepio, na cerca
já se abriu, e seca.

(BARROS, 1999, p. 31)

Nesse poema, Barros compõe versos que corroboram a ideia de sinfonia poética que perpassa toda a obra. Desde a seleção lexical de termos que criam o imaginário da poesia lírica, bem como o uso de neologismos e formas linguísticas que desconstroem a ideia de uma construção lógica, até chegar no expediente sonoro por excelência. O poema construído na forma estrutural de um soneto com dois quartetos e dois tercetos, mantém uma estruturação de rimas particulares em cada estrofe, inserem o poema em uma construção musical.

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

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

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

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

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

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

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

Ir a terra me recebendo
me agasalhando
me consumindo como um selo
um sapato

como um bule sem boca...

(BARROS, 1999, p. 52-53)

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

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

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



Foto nº1. VAN GOGH, Vincent. *A pair of shoes*. 1886. Óleo sobre tela, 45 x 37,5 cm, Museu Van Gogh, Amsterdam, Holanda.

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

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

Ainda no diálogo plástico/visual, a imagem do “bule sem boca” nos remete ao pintor Braque. Essa mesma imagem retorna em uma obra posterior do poeta, *Matéria de Poesia*, que no mesmo sentido de um compêndio poético, o eu-lírico apresenta o material poético, inclusive “O bule de Braque sem boca serve para poesia” (BARROS, 2001, p. 11).

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

Para Alberto Pucheu (2007, p. 78),

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

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

Por meios desses topos poéticos apresentados na obra *Compêndio*, Barros atinge, o que ele mesmo diz, uma “sabedoria poética” (BARROS, 1993, p. 6). Por meio da influência de Van Gogh e Braque, ele constrói sentido, fazendo, por meio da palavra, um outro mundo.

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

Ao grau de experimento poético, abre caminho para uma poética original. Essa obra marca o progresso para o amadurecimento do poeta, que alcançará seu ápice no *Livro sobre nada*.

3.3 O criancamento da linguagem

O terceiro momento inicia-se com a publicação, em 1996, do *Livro Sobre Nada* e se estende até os dias atuais. Essa obra marca o total desprezo do poeta pela lógica e pela razão. Esta característica perpassa toda a produção de Manoel de Barros, mas neste momento com um grau de maturação muito mais elevada.

O *Livro sobre nada*, que marca o início do tempo de madureza do poeta, foi editado em 1996. Vencedor, no mesmo ano, do Prêmio Alphonsus de Guimarães, concedido pela Fundação Biblioteca Nacional junto com *Algaravias*, de Waly Salomão. Também recebeu o Prêmio Nestlé de Literatura, em 1997. A obra está dividida em quatro partes: “Arte de infantilizar formigas”; “Desejar ser”; “O livro sobre nada” e “Os Outros: o melhor de mim sou Eles”. Além de um *pretexto*, como o poeta intitula, que abre o livro como uma espécie de prefácio.

Nessa obra o número de referências que o poeta utiliza é parte essencial da leitura. Ao se propor a fazer um livro sobre o nada, mas “não o nada existencial, o nada metafísico”, o que o poeta se propõe a fazer “é o nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito” (BARROS, 2000, p. 7), o poeta se vale de inúmeras maneiras de não se dizer nada, seja elevando ao máximo o uso de inutilidades, seja se valendo de referências que percorrem um caminho próximo. Já no “pretexto”, que pode ser lido como um prefácio, mas também como um pressuposto poético, isto é, um material de poesia, há a

referência a Gustave Flaubert. Barros cita as *Cartas exemplares* de Flaubert lembrando uma das correspondências em que o autor de *Madame Bovary* manifesta seu desejo de escrever um livro sobre nada, um livro em que o nada “se sustente só pelo estilo” (BARROS, 2000, p. 7).

Há, nesse contexto de se buscar o nada, a ideia de desconstrução do universo poético. Possivelmente, em 1937, com *Poemas concebidos sem pecado*, a voz de Cabeludinho já deixa entrever uma primeira ideia de desconstrução do universo poético. Ao manifestar um discurso poético que renuncia aos valores estéticos e literários da tradição:

Sob o canto de bate-num-quara nasce Cabeludinho
bem diferente de Iracema [...]

(BARROS, 2010, p. 9)

É possível notar nesses versos uma contraposição ao constructo literário do herói convencional. Baseado na noção do anti-herói, influenciado primordialmente pelos modernistas, tendo nesse caso, como referência principal, o herói sem nenhum caráter, modelo criado em *Macunaíma*. E ao inserir a figura de Iracema, remetendo-nos ao projeto de José de Alencar, Barros propõe uma ruptura com um protótipo clássico da literatura brasileira inserindo uma visada moderna ao som do “bate-num-quara”, isto é, um som de roupa lavada, uma batida um tanto descompassada que embala o caminho de Cabeludinho.

Todo esse contexto, que tem ruminação em todo curso da obra de Barros, ganha ênfase em *Livro sobre nada*. Com uma proposta bastante niilista, no sentido não somente de negação, como apresenta a etimologia da palavra: *nihil*, do latim, “nada, coisa nenhuma” (CUNHA, 1982, p. 543), mas no sentido de propor uma ruptura dentro das dimensões da linguagem poética.

Com o trabalho de sempre tirar a palavra do sentido comum, o que o poeta se propõe a fazer ao traçar o caminho do nada, é negar o sentido normal das coisas, das palavras. Já no início da obra, em seu pretexto, anuncia: “[...] O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo” (BARROS, 2000, p. 7). Nesse sentido, Marinho e Pereira (2009, p. 55), analisando a obra de Barros, dizem: “a poesia de Barros procura desconstruir o lugar comum e o chavão literário. Busca recriar os acontecimentos através de um processo de negação e aniquilamento de

conceitos, principalmente os que dizem respeito aos artificialismos do homem contemporâneo”.

Essa negação presente em *Livro sobre nada*, ou até mesmo a desconstrução que norteia a ideia da obra, é transubstanciada em verso, em material poético, em estilo. Barros recupera aquela ideia inicial, presente em 1937, dos versos prosaicos, sintéticos, chegando próximo de uma escrita aforística, além disso, o diálogo com outros autores importantes em sua formação ganha destaque. Contudo, a grande força dessa obra é a total desconstrução linguística.

Barros chega a criar uma língua própria que chama de “idioleto manotelês arcaico” (BARROS, 2000, p. 43). Com isso é possível notar o veio estilístico do poeta que alcança sua madureza. Há um movimento de acúmulo de experiências que permite ao poeta alcançar uma consciência da criação de seu estilo. Esse movimento, intrínseco à poesia, é postulado por Octavio Paz: “O poema é mediação entre uma experiência original e um conjunto de atos e experiências posteriores que só adquirem coerência e sentido com relação a essa primeira experiência que o poema consagra” (PAZ, 2012, p. 192).

Diante disso, é aplicável a obra de Manoel de Barros a mudança do tempo da poesia. O curso da obra não permanece estático em que se fecha uma parte e abre-se outra. Ao contrário, o curso da obra sofre mudanças decisivas no sentido de sucessão de instantes que vêm antes ou depois e consagra o fazer poético, o ato de poetar.

No *Livro sobre nada*, percebemos esse movimento. Essa obra recupera os sentidos da palavra Fontana que se assemelham ao projeto oswaldiano, aquele que iniciou a familiaridade poética de Barros. No quinto poema da primeira parte do livro há a seguinte inscrição: “O menino de ontem me plange” (BARROS, 2000, p. 19).

Recuperando Oswald:

Aprendi com meu filho de dez anos
Que a poesia é a descoberta
Das coisas que eu nunca vi

(ANDRADE, s.d., p. 101).

Esse poema, de versos curtos, faz referência ao imaginário infantil, à existência dos fatos, do cotidiano, olhado para o despercebido a partir da visão da criança. O mesmo acontece em Barros. O menino de ontem é aquele que busca as fontes. O exercício de reminiscência percorre toda a obra reelaborando a ideia de que a poesia está guardada na fonte. Além do mais, o quinto poema da primeira parte da obra é

somente um verso poético, o que corrobora a ideia acima destacada de uma escrita aforística, bastante sintética, mas que possui uma carga semântico/visual já muito consciente do papel poético que Barros constrói.

Em *Livro sobre nada*, a infância é um tema constante. O *criançamento* das palavras é um expediente que reúne na poesia de Barros ingredientes que constroem novas formas de se conceber o universo. Esse pensamento se dá quando o poeta anuncia que é preciso “chegar ao criação das palavras”:

Carrego meus primórdios num andar.
 Minha voz tem um vício de fontes.
 Eu queria avançar para o começo.
 Chegar ao criação das palavras.
 Lá onde elas ainda urinam na perna.
 Antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos.
 Quando a criança grataja o verbo para falar o que
 não tem.
 Pegar no estame do som.
 Ser voz de um lagarto escurecido.
 Abrir um descortínio para o arcano.

(BARROS, 2000, p.47).

Nota-se, nesse poema, a figuração do imaginário infantil, a presença da criança como protagonista. A linguagem infantil é, antes de tudo, um processo de formação de um universo novo. Quando a voz lírica desse poema anuncia que “tem um vício de fontes”, corrobora com a ideia da palavra Fontana que discutimos anteriormente, e homologa a noção de que o poeta traz novamente, ao chegar ao seu tempo de maturidade, as concepções basilares que vão formando um projeto poético.

A palavra Fontana, em Barros, atua no sentido de um conceito para sua poética. No poema “Miró”, da obra *Ensaios fotográficos*, Barros anuncia que é preciso “atingir a expressão fontana” (BARROS, 2003, p. 29). A “expressão Fontana”, criada a partir da construção imagética de um personagem pinto/poeta, como Miró, revela que o pendor poético deve primar pela “pureza de não saber mais nada”/ “de esquecer os traços e as doutrinas/que aprendera nos livros” (BARROS, 2003, p. 29).

Para a pesquisadora e estudiosa da obra de Manoel de Barros Kelcilene Grácia-Rodrigues:

A expressão de Barros “Fontana”, constitui um arcaísmo, com o significado hodierno de fonte, origem, causa, princípio [...]. A busca primordial da palavra descascada das impurezas que o uso acumula sobre o sentido ancestral, primitivo, que permanece oculto, atavicamente, por sob o

palimpsesto dos novos significados, é uma busca que restaura o arcaico para ter sentido novo, pois usar o que já está acostumado é impedir que a poesia surja (GRÁCIA-RODRIGES, 2006, p. 115-116).

“Chegar ao criancamento das palavras” é como chegar à essência da poesia, já que esta é feita por palavras. Dessa forma, a recuperação da fala infantil é de extrema importância para transformar as palavras em brinquedos poéticos.

Segundo Piaget, “para as crianças a linguagem é literalmente ação, pois, a partir da capacidade que têm de improvisar, inventar ou modificar, criam e recriam novos elementos ao seu redor” (PIAGET, 1997, p. 13). Dessa forma, a criança faz uso da linguagem criando, a partir das relações que estabelecem, um mundo particular, uma gramática avulsa que só faz sentido em seu imaginário.

O mesmo acontece com o “ídiolo manoelês”, ou seja, uma linguagem que aprecia “uma desviação ortográfica para o arcaico. Estômago por estômago. Celeusma por celeuma. Seja este um gosto de vem de detrás. Das minhas memórias fósseis” (BARROS, 2000, p. 43). O eu-lírico, ao se inserir no poema, lança maior força ao fazer poético. Inscreve-se no idioma inventado a partir de reminiscências, de memórias, a partir do gosto para o passado que o formou, bem como, por meio de neologismos. Há uma reinvenção da infância e a desconstrução total das formas convencionais da língua, aquilo que a voz do eu-poético chama de “desviação” (BARROS, 2000, p. 43).

A poética de Barros alcança, por sua vez, o grau máximo da característica do desvio. É uma poética com o cariz oswaldiano de empregar na linguagem o erro criativo, o erro linguístico que rompe com o sentido comum da palavra.

A linguagem infantil, junto a ideia de recuperar a origem das palavras, e buscar os elementos que estão na fonte, formam o imaginário do “criancamento da linguagem”. Percebemos o movimento antropofágico de Barros quando alcança a essência de seu material poético, pois é um movimento que inicia em 1937, já com indícios de que, possivelmente, em sua estreia havia essa convergência para uma poética do desvio. Nesse sentido, a filiação ao trabalho estético dos modernistas, principalmente com Oswald de Andrade, acontece a influência.

Contudo, o poeta recebe essa influência, mas no curso de sua obra, assimila a proposta de desconstrução dos versos, e chega ao momento de pura consciência do seu trabalho literário, com o processo antropofágico já consagrado. Barros, em *Livro sobre nada*, apresenta uma poética singular, original, que está além de uma angústia de

influência, a apropriação já fora feita, e agora há somente um estilo próprio, reelaborado a seu modo.

Manoel de Barros constrói um estilo poético marcado pelo *tropos* imagético. Grácia-Rodrigues e Rauer Rodrigues (2011), ao estudar a metáfora em Barros, apontam que os resultados desse *tropos* imagético ocorre na construção de uma linguagem que se dá nas rupturas semânticas, na fragmentação de frases, na construção caótica dos versos. “É uma poética marcada pela ausência de semelhança causal entre as coisas, - significação que subverte o real como denúncia da coisificação do homem por sociedade desumanizadora que precisa, urgentemente, ser modificada, subvertida, revolucionada” (GRÁCIA-RODRIGUES; RODRIGUES; 2011, p. 253).

A obra *Livro sobre nada*, marcada pela voz poética em primeira pessoa que se confunde com a função metalinguística, acentuam essas construções. A terceira parte: “O livro sobre nada”, já apresenta essa característica, pois há um livro dentro de um livro, uma poética da poética. A própria poesia se inscreve em verso, se materializa em palavra. São cinco páginas de versos altamente sintéticos, como uma espécie de livro de aforismos em que a poesia é transubstanciada em palavra poética:

Tudo o que não invento é falso (BARROS, 2000, p. 67)

Há muitas maneiras sérias de não dizer nada, mas só a poesia é verdadeira (BARROS, 2000, p. 67).

O meu amanhecer vai ser de noite (BARROS, 2000, p. 68).

O que sustenta a encantação de um verso (além do ritmo) é o ilogismo (BARROS, 2000, p. 68).

Estilo é um modelo anormal de expressão: é estigma (BARROS, 2000, p. 69)

Sempre que desejo contar alguma coisa, não faço nada;
Mas quando não desejo contar nada, faço poesia (BARROS, 2000, p. 69)

Aonde eu não estou as palavras me acham (BARROS, 2000, p. 69)

A terapia literária consiste em desarrumar a linguagem
A ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos (BARROS, 2000, p. 70).

Não gosto de palavra acostumada (BARROS, 2000, p. 71).

Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria (BARROS, 2000, p. 71).

Cada verso citado pode ser lido como um poema aforístico que compõe “O livro sobre nada”. São versos sintéticos que condensam em poucas palavras o pendor poético

do eu-lírico, versos que exprimem o que é essencial para se fazer poesia. Nota-se que esse recurso estético já aparecera em 1937, na obra de estreia. Mas eram versos que não tinham a dimensão semântica que os versos d’*O livro sobre nada* apresentam.

Oswald de Andrade também tem versos sintéticos. Contudo, são versos que se limitam apenas à modificação sintática das frases, o que não alcança o efeito de sentido dos versos de Barros, pois não rompem sistematicamente com a dimensão semântica. Não há, como em Barros, a corporificação da palavra, a coisificação do homem.

Os poemas de Oswald que atingem essa estética do verso telegráfico são encontrados, em sua maioria, no obra primeiro caderno do aluno de poesia *Oswald de Andrade*:

Crônica

Era uma vez
O mundo

(ANDRADE, s/d., 167)

Canção da esperança de 15 de novembro de 1926

[...] O céu e o mar
Atira anil
No meu Brasil

(ANDRADE, s/d., p. 169)

Nesses dois poemas é possível notar o estilo telegráfico de Oswald. O poema “crônica”, com apenas dois versos, precisa do apoio do título para que o leitor faça algumas inferências para a interpretação. Aliás, o título é a palavra com maior grau de significado pelo lugar que ocupa dentro da literatura. Sabemos que crônica estabelece uma relação muito próxima com a noção de tempo, e que a marca “era uma vez”, faz referência a um gênero específico da literatura: as fábulas, que nos remetem a um tempo diferente do nosso, portanto, uma “crônica” ao avesso, um tempo que não nos pertence. Contudo, a dimensão estilística do poema permanece em grande parte no jogo de palavras que o poeta constrói, há uma valorização da dimensão sintática das palavras.

O mesmo ocorre no segundo poema, é um terceto que compõe um poema maior, todo escrito com versos curtos, de no máximo três palavras por verso. E o jogo sintático novamente ganha expressão pelas rimas “Anil” e “Brasil”, fazendo referência ao céu e ao mar que, azuis, apresentam uma das cores da nação brasileira: o azul anil.

Já nos versos de Barros, a voz lírica em primeira pessoa, percebida pelos verbos “invento”, “meu amanhecer”, “desejo”, “estou”, “gosto”, revelam a consciência poética

anunciada. É o próprio eu-poético manifestando o tempo em que atinge o que considera fundamental para a poesia. A profundidade de significações atinge limiares filosóficos para se perceber o conteúdo poético. Adorno, ao traçar um estudo das obras e pensamento de Nietzsche, mostra que os aforismas presentes nas obras nietzschianas “conduzem tematicamente à filosofia, mas sem afirmar como algo concludente e definitivo: todos pretendem marcar lugares de partida ou oferecer modelos para o futuro esforço do conceito” (ADORNO, 1951, p. 7). Diante disso, o constructo que cerca a obra de Barros está para além da revelia sintática dos versos, se posta como uma revelia semântica, que nos diz que a ontologia da poesia é o tropos, por excelência.

O verso poético inscrito em primeira pessoa indicia as possibilidades do fazer poético. A poesia depende da imaginação: “tudo o que não invento é falso”, diz o eu-poético. Por isso acontecem os desvios causais das coisas, como se pode notar em: “meu amanhecer vai ser de noite”. Há uma ausência de lógica na construção desse poema/aforisma, é inconcebível em uma acepção normal das coisas a noite amanhecer. Isso só é possível a partir da poesia, da invenção, das rupturas semânticas. Isso é explicado pelo eu-poético ao definir um verso que se sustenta, além do ritmo, pelo ilogismo.

A ontologia poética está no ato mesmo da enunciação. Nesses poemas/aforisma de Barros, a enunciação se enuncia, isto é, a palavra se materializa ao discorrer sobre sua própria essência: “não gosto de palavra acostuada”; “quando não desejo contar nada, faço poesia”, ou seja, a palavra poética precisa ser retirada de seu lugar-comum, precisa sair da fonte para expressar o *ethos* e a ética do poeta.

E a escolha de enunciar a poesia por meio de um eu-poético também é emblemático. Em uma poética marcada pela desconstrução, pelo *tropos*, o próprio homem é transubstanciado em verso. É um pendor poético que faz parte da consciência do poeta. O ato de desleitura acontece por um estímulo subjetivo.

Bloom, presumivelmente em *Um mapa da desleitura*, considera que “o tropo é um erro proposital, um desvio do sentido literal em que a palavra ou expressão passa a ser usada em sentido impróprio, afastando-se do seu local de direito” (BLOOM, 2003, p. 107). Ou seja, o tropo atua como um ato de interpretação que, necessariamente, um poeta recorre para a sua defesa. Bloom ainda entende a influência como um “tropo dos tropos. [...] Um ato que acaba por superar seus próprios erros ao se reconhecer como a figura de um figura” (BLOOM, 2003, p. 107).

Nesse sentido, o eu-poético presente na obra *Livro sobre nada*, pode ser lida como uma tentativa do poeta se portar como uma figura, como um “ser letral” que cria seu universo poético particular para expressar suas inquietações diante de um mundo que precisa ser urgentemente humanizado.

Essa obra de Barros, além de construir uma linguagem própria – o “idioleto manoelês”, marcado pelo criançamento da palavra, vai se construindo linguisticamente com um intenso diálogo com referências importantes que marcam a formação de Manoel de Barros, além da presença de um código original por meio das invenções poéticas.

Na segunda parte do livro há uma epígrafe de Vieira: “O maior apetite do homem é desejar ser. Se os olhos veem com amor que não é, tem ser”. E é dessa epígrafe que sai o título da segunda parte da obra: “Desejar ser”, que a partir da leitura de Vieira, conclui-se que é o maior apetite do homem. E com mais um poema/aforisma Barros abre a segunda parte: “Com pedaços de mim monte um ser atônito” (BARROS, 2000, p. 37). É um enunciado bastante sugestivo de autorreflexão. Um ser que se depara consigo mesmo e se vê atônito, assustado, espantado com o que vê. Talvez pela surpresa de se ver mais como uma *figura* – como vimos em Bloom – do que um ser com traços humanos convencionais.

E o “desejar ser” de Vieira se mostra como o apetite desse ser atônito que vê com amor as coisas desimportantes. Para a poética de Barros, há um esplendor em cultivar as coisas que não tem valor e ver nelas o ser que se esconde. Podemos notar no poema três da segunda parte da obra:

Trabalho arduamente para fazer o que é desnecessário.
O que presta não tem confirmação,
o que não presta, tem.

(BARROS, 2000, p. 41).

Nesses versos é possível notar a valorização dos seres ínfimos, que se confirmará em poemas que explicitam esses seres: “Mosca dependurada na beira de um ralo – acho mais importante do que uma joia pendente” (BARROS, 2000, p. 55). E o eu-poético conclui sua postura ao dizer: “É no ínfimo que eu vejo a exuberância” (BARROS, 2000, p. 55).

Nessa segunda parte da obra aparecem referências como Shakespeare, Vieira, Charles Chaplin e até figuras religiosas como São Francisco e Cristo:

Venho de nobres que empobreceram.
 Restou-me por fortuna a soberbia.
 Com esta doença de grandezas:
 Hei de monumentar os insetos!
 (Cristo monumentou a Humildade quando beijou os
 pés de seus discípulos.
 São Francisco monumentou as aves.
 Vieira, os peixes.
 Shakespeare, o Amor, A Dúvida, os tolos.
 Charles Chaplin monumentou os vagabundos.)
 Com esta mania de grandeza:
 Hei de monumentar as pobres coisas do chão mijadas
 de orvalho.

(BARROS, 2000, p. 61)

Esse poema de Barros revela o pendor poético do artista em desejar amparar as coisas inúteis, rejeitadas. Para tanto, o eu-poético anuncia toda uma formação pela qual passou para chegar ao seu material de poesia. A utilização do verbo “monumentar” como um neologismo, pois no dicionário o verbo aparece escrito “monumentalizar”, o poeta subverte a língua e se põe a valorizar as coisas desimportantes. O poema traça um percurso por figuras marcantes da história da humanidade que pregaram o apreço pelas coisas humildes, pelas coisas simples, e o eu-poético segue o mesmo pendor dando a caracterização de monumentos aos insetos, às coisas do chão.

Na última parte do livro: “Os Outros: o melhor de mim sou Eles” é também um diálogo que o ser poeta mantém com figuras que lhe transmitiram ideias para seu projeto poético.

Há a referência ao pintor *R.Q.*, Rômulo Quiroga, que ensinou ao eu-poético que “a expressão reta não sonha” (BARROS, 2000, p. 75). Aparece novamente o personagem Mário-pega-sapo, lá de 1937, em *Poemas concebidos sem pecado*, um ser que vivia entre os “barrancos, porões, terrenos baldios” (BARROS, 2000, p. 77). Outro personagem ímpar é *Seo Antônio Ninguém*: “um sujeito desacontecido” (BARROS, 2000, p. 79). Há ainda um poema que faz referência ao artista plástico Arthur Bispo do Rosário. A obra de Arthur Bispo do Rosário inspira o eu-poético manoelino por prezar “estandartes podres, lençóis encardidos, botões cariados, objetos mumificados, [...] coisas apropriadas ao abandono” (BARROS, 2000, p. 83).

A presença desses personagens na obra *Livro sobre nada*, além de revelar um caminho estilístico que Barros opta por seguir, o caminho que percorre as coisas ínfimas, mostra a formação de um ser que se constrói pela poesia.

Para ilustrar o pendor poético de Barros, e por conseguinte seu estilo singular, recorremos ao teórico Leo Spitzer. Para Spitzer,

toda desviación estilística individual de la norma corriente tiene que representar un nuevo rumbo histórico emprendido por el escritor; tiene que revelar un cambio en el espíritu de la época, un cambio del que cobro conciencia el escritor y que quiso traducir a una forma lingüística forzosamente nueva (SPITZER, 1974, p. 21).

Diante desse pensamento de Spitzer, o que marca um traço individual de estilo é o desvio da norma corrente. Essa é uma característica muito presente na obra de Barros. Ao empreender uma poesia dissonante, seja desviando a tradição clássica, seja por meio da antropofagia ressignificando a influência recebida, constrói uma linguagem própria marcada pelo inusitado dos versos, pelo ilogismo, pelas rupturas semânticas.

Em *Livro sobre nada*, o tema da influência se mostra tal que, o movimento entre tradição e renovação não tem fim. Compreendendo a influência como uma alegoria, segundo os preceitos de Bloom, uma matriz de relacionamentos imagéticos que ocorrem no percurso temporal das relações entre textos, bem como uma relação espiritual e psicológica de construção literária, percebemos que em Barros, a partir da obra de 1996, o poeta atinge uma consciência de escritor que se traduz em uma forma linguística absolutamente nova e singular.

A realização do *poema forte*, resultado da angústia da influência, revela um processo complexo que exige a *forte má leitura*, isto é, uma interpretação criativa que depende da apropriação poética.

No caso de Barros, essa apropriação poética se dá por meio da antropofagia. Vimos que em 1937, quando há de forma mais significativa a presença de Oswald de Andrade manifestando a angústia de Cabeludinho, o poeta se filia a uma corrente literária que condizia com seu pendor poético, que, assim com em Oswald, era marcado pelo erro criativo e subversão da sintaxe.

Já em 1961, quando rompe com todas as formas e se põe em exercício de experimentação poética, Barros inicia um processo de assimilação e de ressignificação do material poético que o influenciava. Contudo, afasta-se da angústia da influência por meio de apropriações poéticas devolvendo ritmos, composições frasais e semânticas baseadas no ilogismo da fala infantil que vão sendo construídas ao longo do percurso de amadurecimento temático e estético da obra do poeta.

Ao chegar em 1996, com *Livro sobre nada*, a consciência estilística do autor já está formada. Apresenta agora um projeto poético já próprio, que no movimento antropofágico que faz ao longo do curso de sua obra, já está completamente ressignificado.

Note-se, por exemplo, os versos “Eu fiz o nada aparecer” (BARROS, 2000, p. 63). Ou então:

Nasci para administrar o à-toa
 o em vão
 o inútil.
 Pertengo de fazer imagens [...]

(BARROS, 2000, p. 51)

São versos, poemas, que nos mostram que Barros é um antropófago. Antropófago, pois, seu pendor poético é de nascença, e de nascença é também um *gauche*. Nesse sentido, não há outro caminho senão o *tropos* que, como vimos, é um expediente literário marcado pelo desvio das influências, pela desleitura, que é nada mais, nada menos, que o movimento de um antropófago: receber, assimilar e ressignificar a influência recebida.

Chega-se a um resultado próprio. Fazer o nada aparecer, ou, pertencer ao mundo das imagens, é o que marca o *ethos* da poética de Manoel de Barros. Esse *ethos* tem seus resquícios na poética oswaldiana no sentido de construir imagens poéticas marcadas pela radicalidade. Contudo, a síntese imagética dos versos de Barros, o constructo compacto de seus poemas que emanam uma plussignificação dos termos, das palavras, pautado no engendramento de imagens poéticas que rompem com o sentido semântico das coisas, é marca distintiva de sua obra e o diferenciam de outros poetas.

A poética de Barros se dá no convívio dos contrários. Isso pode ser percebido no seguinte poema:

Sei que fazer o iconexo aclara as loucuras.
 Sou formado em desencontros.
 A sensatez me absurda.
 Os delírios verbais me terapeutam.
 Posso dar alegria ao esgoto (palavra aceita tudo).
 (E sei de Baudelaire que passou muitos meses tenso
 porque não encontrava um título para os seus poemas.
 Um título que harmonizasse os seus conflitos. Até que
 apareceu *Flores do mal*. A beleza e a dor. Essa antítese o
 acalmou.)

As antíteses congraçam.

(BARROS, 2000, p. 49)

Esse poema sintetiza o *ethos* e a ética do poeta. Reúne as diversas facetas que compõem o projeto poético de Barros. Começa por sua formação, ao citar Baudelaire, que é um dos grandes precursores de Barros. Ao citar uma das obras mais emblemáticas que marca o início de uma visada da poesia moderna, baseada na tensão, como preconizou Friedrich em sua lírica moderna, o eu-poético se insere nessa linhagem de produzir uma poesia que estabelece a tensão.

O primeiro verso do poema revela a sensibilidade do poeta em relação ao seu fazer poético. Ao colocar a voz em primeira pessoa, e construir uma frase afirmativa, com o verbo ser no imperativo, cria o efeito de certeza que o poema toda transmite: “sei que fazer o iconexo aclara as loucuras”. E essa certeza do que o ser poético apresenta é a consciência que marca o tempo de amadurecimento do poeta. Agora já se sabe de fato qual é o seu propósito poético.

Mas essa certeza vem anunciada pela tensão. Algo “iconexo”, essa ideia neológica que representa a torpeza, se contrapõe ao que é claro. O eu-poético está vinculado aos conflitos. Isso explica os “delírios” e a “sensatez que absurda”. O outro verbo criado: “terapeutam”, marcam esse descompasso semântico presente na obra de Barros, é o convívio dos contrários, delírios que promovem o conforto e a sensatez que inquieta.

E o último verso do poema dá o tom de um poética marcada pelo *tropos*: “As antíteses congraçam”. Segue o mesmo ritmo do título antitético da obra de Baudelaire capaz de harmonizar os conflitos. É um jogo entre a beleza e a dor que marca a tensão do fazer poético.

Essa postura revela as marcas do niilismo na obra de Manoel de Barros, mas niilismo não no sentido de ausência de valores ou negação, mas como questionamento dos valores estabelecidos. É o propor novas maneiras de ser ver o mundo esclerosado pelo convencionalismo do homem.

O "criançamento da palavra", tema que fundamenta esse capítulo, implica, nesse sentido, todas as imaginações, reinvenções, desconstruções e invenções oriundas das memórias da infância. Imaginando de novo a infância, Manoel de Barros busca elementos para criar uma nova perspectiva, uma nova forma de fazer poético. Tematizando esse trabalho, a infância invade e ilumina a fábrica da poesia, quando desconstrói a perspectiva segundo a qual o trabalho criativo acontece.

Logo, o poeta transfere para a poesia as manifestações excluídas pelo homem urbano, e isso revela um mundo possível no universo infantil ainda não pertencente à gramática, isto é, o "criançamento" da palavra pretende que se recupere a liberdade inocente de um infante que usa a língua aleatoriamente para criar seu próprio mundo, para inventar seus próprios conceitos e maneiras de ver o mundo, de enxergar o outro, as coisas, os seres, os bichos e apresentar uma relação experimentada a partir da comunhão e da humanização da vida elevando o ser a seu grau mais pueril.

O "criançamento", além de romper com a estrutura mesma da poesia, de abordar a palavra por um viés criativo e desarrumar a cartilha, marca a volta à infância. O mundo, a linguagem e a infância permutam-se e se apresentam sob diversos significados sempre renovadores que vão incidir no devir dos seres e da vida, o "criançamento" torna-se, portanto, a prática de inovação da língua.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quanto à produção de Manoel de Barros, devemos levar em conta que se trata de um percurso poético marcado pelo movimento de maturidade do poeta. Sua produção artístico-literária divide-se em três grandes momentos. O primeiro abrange as três primeiras produções do poeta – *Poemas concebidos sem pecado* (1937), *Face Imóvel* (1942) e *Poesias* (1956) – que marcam o início de uma trajetória literária. No primeiro momento Barros recorre ao poema retrato e ao poema-crônica (CASTRO, 1991, p. 11), estes são poemas capazes de expressar o que sua memória guardou da sua vida em Corumbá, as reminiscências da infância e, sobretudo, o Pantanal.

A partir do quarto livro – *Compêndio para uso dos pássaros* (1961) – o autor entra numa fulguração bastante acirrada no trato com as palavras marcando o segundo momento. A partir deste ponto o autor abandona por completo as formas e dedica-se a descobrir a sua verdadeira poética e desponta sua produção ampliando cada vez mais o número de obras publicadas e aperfeiçoando-se em suas inutilidades. Esse momento é marcado pela experimentação poética que percorre os ilogismos da linguagem infantil, propõe a enumeração caótica de seus versos, demarca com solidez sua matéria de poesia e se encaminha para um pressentir poético que alcança o tempo da madureza.

Afonso de Castro faz uma análise bastante pertinente das três máximas recorrentes em Manoel de Barros, vejamos:

A poética de Manoel de Barros concilia três faces: não abandona as raízes de origem; a configuração geográfica do pantanal continua como matriz de interpretação luxuriante das águas, dos répteis, dos vermes, dos peixes, das aves, das árvores, dos animais e dos homens, instaurando imagens transformacionais de um universo plurissensorial; o poeta passa a assumir todas as propriedades e faculdades de cada ser que habita o pantanal, estabelecendo uma comunicação direta entre todos os componentes deste universo. (CASTRO, 1991, p. 12).

Embora dividamos a produção poética de Barros em três grandes momentos, temos a clareza de que o que ocorre no percurso poético de Manoel de Barros é um amadurecimento estético e temático ao mesmo tempo. O poeta recupera as temáticas que lhes são características buscando articulá-las em seu projeto estético.

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

A leitura empreendida nesta pesquisa da obra de Barros buscou percorrer esses três grandes momentos. Partindo da obra de estreia do autor, constatou-se que a obra de

Barros possui uma filiação nas propostas poéticas elaboradas pelos modernistas brasileiros da década de 1920, sobretudo influenciado pela produção literária de Oswald de Andrade.

Para confirmar essa hipótese de leitura, o trabalho partiu dos parâmetros comparatistas. Pautado, em um primeiro momento, na discussão teórica de correntes próximas, como é o caso da visão comparatista advinda de autores como Antonio Candido (1975), Carvalhal (1998), Nitrini (2000), Pageaux (2011), que criam um percurso teórico baseado na relação entre textos e culturas.

Tal posicionamento fora correlacionado com a temática da influência, principalmente Bloom (2002, 2003), além de autores que discutem a questão dos precursores, como Borges (1956) e T. S. Eliot (1989). Esses autores apontam para a importância de se notar a construção de um percurso literário, o que revela a ideia de que a literatura não surge do nada, mas sim do caos que, de acordo com a formação particular de casa autor, é formalizado de maneira singular.

Barros, nesse sentido, se mostra um poeta que não foge à sua tradição. Segundo o próprio Barros:

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

O expediente de propor novos sentidos para as palavras, para os textos, para a poesia faz parte de um imaginário que constrói a hipótese levantada por nossa pesquisa. Para além da influência literária, do contato e a escolha dos precursores, como bem posto por Borges ao reelaborar o Quixote, ampliados nossa visada para os termos da antropofagia.

A Antropofagia, considerando o próprio Oswald de Andrade (1928), Perrone-Moisés (1990) e Rocha (2011), é posta como uma metodologia construída a partir de exercícios de (re) leitura e (re) interpretação dos precursores.

Esse expediente parece concordar com a mesma proposta de Bloom, em sua obra: *Um mapa da desleitura*. A angústia da influência é enfrentada a partir da apropriação poética, isto é, uma leitura errada que acontece entre os poetas fortes.

Assim, nesse primeiro momento da pesquisa, discutimos todas essas vertentes teóricas para, a partir desse esteio, colocar Manoel de Barros e Oswald de Andrade lado a lado. E, fazendo a leitura e análise dessa relação, questionamos quais são os procedimentos composicionais de ambos.

Por meio da leitura de trechos significativos do *corpus* selecionado: *Pau Brasil* (1924) e *Cadernos de Poesias do aluno Oswald de Andrade* (1927), de Oswald de Andrade, e das obras *Poemas concebidos sem pecado* (1937) *Compêndio para uso dos pássaros* (1961) e *Livro sobre nada* (1996), de Manoel de Barros, as análises mostraram que ambos os autores compreendem a poesia como forma de instaurar novas realidades por meio da linguagem. Por um lado, a proposta de Oswald de Andrade com a antropofagia ressignificando o cenário literário brasileiro contra uma tradição impregnada de conservadorismos e que abriu caminho para a busca de novas formas de expressão artística. Por outro, Manoel de Barros com seu experimentalismo, aproveitando de Oswald o expediente antropofágico para fazer poesia, bem como se apropriando de elementos estéticos de Oswald que compõe seu compêndio poético próprio.

A preocupação e o objetivo maior de nossa pesquisa debruçaram-se em torno da relação entre esses dois grandes poetas. Buscamos saber como, no curso de seu projeto poético, Barros recebe, assimila e ressignifica a influência recebida da poética oswaldiana.

Seguindo essa proposta, o trabalho abre o segundo momento mostrando a constituição da poética de Oswald, elencando as principais características, tais como: a ruptura da fronteira entre prosa e poesia, bem como a troca de uma visada naturalista pelo verso sintético; a contravenção à concepção tradicional de gênero literário; o hibridismo linguístico; o erro criativo da linguagem; o ilogismo da fala infantil; a busca pelas coisas simples do cotidiano advindas da fala popular, do homem sem prestígio social; e a busca por encontrar os veios da poética brasileira.

No que tange à poética de Oswald de Andrade, a ideia de antropofagia que perpassa todo o constructo literário do autor, desmistifica a concepção de uma influência de mão única. Trata-se, pois, de filtrar as influências e propor uma arte que dialogue com os anseios de inovação.

Oswald de Andrade tem uma contribuição grandiosa para a consolidação do modernismo no Brasil. O intercruzamento entre as visadas do Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo e a poesia *Pau-Brasil* foram fundamentais para a conjuntura da estética de Oswald de Andrade. De modo que não há como pensar a proposta oswaldiana sem o diálogo com a *collage*, surgida no início do século XX com os cubistas. Oswald de Andrade, a partir desse contato, passou a lançar mão de um lirismo substancial, ancorado na forma sintética do verso.

Todo esse contexto da produção de Oswald de Andrade favoreceu todo um espírito social, ideológico e cultural de uma época para criar princípios estéticos originais que compreendiam os elementos da cultura popular brasileira. Esse conjunto de ideias que compõe seu fazer poético é o que denominamos de *estilo miramar*, nesse trabalho.

Foi possível perceber que tanto Manoel de Barros quanto Oswald de Andrade ligam-se a uma tradição literária. Trata-se de uma postura crítica que o poeta tem em relação a sua herança, ou seja, uma tentativa deliberada de *desidealização* que atua de forma paradoxal. Há uma tentativa de negação, ou fuga da *angústia da influência*, mas em contrapartida, uma teoria que não deixa apagar os resquícios dessa mesma influência.

De um lado Oswald de Andrade em seu ritmo de devoração das vanguardas europeias consolidando o *estilo miramar*. E de outro, Barros que se filia aos expoentes literários dos modernistas para atingir, mais tarde, seu caráter antropofágico de fazer poesia.

Pela leitura empreendida na segunda parte da pesquisa, pode-se perceber que em ambos os escritores há uma *poética da radicalidade*, como disse Haroldo de Campos. De modo geral, há o reconhecimento de que o convívio da poética de Manoel de Barros com a poética de Oswald de Andrade é fecundo no que tange à produção da poesia de Barros.

Diante disso, concluímos o segundo momento do trabalho mostrando que os dois poetas conversam de perto quando se propõem a irem buscar a fonte da poesia e desarrumarem a linguagem. O que denominamos como “a palavra da descoberta” de Oswald de Andrade significa a origem de toda uma linha de poética substancialmente marcada pela palavra contida, trabalhada e arquitetada ao essencial, reduzida a signos sintetizantes. Oswald tem a preocupação de buscar a origem da palavra poética e para

isso serve-se do cotidiano, do simples e da infância. Oswald apropria-se de uma tradição que busca sempre o reaproveitamento

Manoel de Barros, por sua vez, irmana-se a este ideal de buscar a fonte da palavra, a fonte da poesia. Nesse sentido, percebemos a influência e a importância da poética de Oswald de Andrade para a construção de seu material poético. Barros lança mão de encontrar a “expressão Fontana” das palavras. Ou seja, é a busca primordial das palavras para encontrá-las puras, livres dos ranços ideológicos advindos com o uso e o tempo em que as palavras são gastas. O poeta propõe a voltar às origens onde é possível se deparar com a fonte de emanação do poético.

Esteticamente falando, a leitura desse momento se faz principalmente a partir da obra de estreia de Manoel de Barros. Pois, constatou-se que é a obra em que há maior influência de Oswald. Barros faz uso de versos prosaicos, de uma linguagem despreendida das normas, e, por meio de reminiscências de sua infância, o apreço pelo inútil e a reinvenção do Pantanal, que são temas que aparecem em sua primeira obra.

No terceiro momento do trabalho, mais do que buscar as fontes ou influências, objetivamos analisar os mal-entendidos, as defasagens, ou as *leituras erradas* – como propõe Harold Bloom – que originam novas expressões poéticas.

Pautados na ideia de antropofagia, partimos para a análise das obras que marcam os três grandes momentos do percurso de Barros a fim de mostrar o processo antropofágico em curso.

Na obra de estreia, *Poemas concebidos sem pecados*, de 1937, percebemos a formação do poeta. A posição de Manoel de Barros em relação a Oswald de Andrade, dentro desse processo de construção do poético, baseia-se a noção de angústia. Acreditamos que, em certa medida, essa angústia surge pelo próprio movimento da lírica moderna. Barros se vale da capacidade de absorção e desarticulação dos índices discursivos de seu tempo, principalmente em relação a Oswald, alargando assim, seu universo poético. A poesia de Barros, nessa primeira obra, embora apresente forte similitude com Oswald, propõe novas possibilidades de desarticulação dos índices discursivos da modernidade, o que encaminha sua produção para uma diferença. Nesse sentido, o projeto de Barros tensiona a atividade poética em relação ao seu tempo.

Já em sua estreia, Barros atua como um *bricoleur*, isto é, um agente poético consciente de uma história e tradição que são referências com as quais dialoga para construir seu universo poético.

Percebemos em Oswald, principalmente em *Pau Brasil*, um movimento de poesia que atende aos propósitos do que fora figurado em seus manifestos. As marcas da busca pelo ideal da poesia aparecem marcadas nos versos. De um lado notamos a postura de Oswald que, próximo da efervescência das vanguardas, que em um largo espectro preconizavam o fim da poesia metódica, rimada, e propunham outra perspectiva por meio de uma linguagem arrevesada, inaugura uma radicalização do verso brasileiro ao propor versos livres, sem rimas e métricas fixas que homologam o processo de reinventar a poética brasileira.

Essa proposta de inovação é incorporada por Barros. Em uma entrevista, Manoel de Barros fala que mesmo antes de conhecer a obra de Oswald de Andrade já praticava a sua agramaticalidade. Segundo o poeta, que inventa uma causa para isso, foi

o dão, como disse Antônio, meu irmão, que é roceiro e ortógrafo. O *dom*, há de um dia escapar pelas frinchas. [...] Eu não gostava de refletir, de filosofar; mas os desvios linguísticos, os volteios sintáticos, os erros praticados para enfeitar frases, os coices na gramática [...] me empolgavam” (BARROS, 1990, p. 323-324, grifos no original).

Mais tarde, o próprio poeta diz isso, aprendeu esses erros linguísticos criados para enfeitar a linguagem, e para ampliar os significados das coisas, ele aprendeu com Vieira, Camões e Oswald, entre outros. E de Oswald de Andrade é que Barros retira com mais ênfase as rebeldias com a língua.

São, portanto, as características do verso prosaico, nas construções coloquiais das frases, no excessivo uso de diálogos e de expressões erráticas, que percebemos a influência oswaldiana nos poemas. Essa leitura nos permite dizer que os dois escritores têm no descompromisso com a norma culta, na criação sintática que irrompe com o estabelecido, na inspiração popular e na consubstanciação da fala do homem rude alguns dos veios estilísticos para poética. São poéticas que demandam um alto grau de erudição e estudo, em leitura detida de outros autores, mas que se constroem primordialmente pela absorção da voz popular como interesse subversivo – da verossimilhança da linguagem e da realidade.

Já na obra *Compêndio para uso dos pássaros*, de 1961, Barros promove um afastamento da influência de Oswald. Nessa obra há uma série de topos poéticos que delineiam o percurso poético de Barros que se encaminha para a originalidade.

Por meio da criação de um espaço poético que apresenta um certo telurismo, marcado pelas inutilidades que compõem esse espaço adâmico que é o Pantanal

imaginado de Barros, bem como o trabalho sonoro com a poesia, retirando da música os ritmos, vão culminar na construção de uma poesia lírica, marcada, sobretudo, pela metalinguagem que se dá pelo ilogismo da fala infantil.

Nessa obra Barros está em pleno exercício antropofágico que se abre para o diálogo com outras fontes, não se restringindo apenas ao veio estético de Oswald. Há a referência de intervenção de outras artes que se misturam com a poesia, como se vê na música e o trabalho da musicalidade dos versos, analisados no poema “Um bem-te-vi”. Há também o intercâmbio com as artes plásticas, principalmente sob a influência de Van Gogh, como vimos no poema “Um novo Jó”, que também dialoga com Braque, Jorge de Lima e o próprio discurso religioso.

Além de elevar ao extremo o ilogismo da fala infantil visto nos “poeminhas pescados numa fala de João”, que se valem dos neologismos, da abertura para a imaginação, o que aproxima essa poética das concepções surrealistas, as onomatopeias que criam o efeito do falar da criança, são todos elementos que corroboram para a criação de um projeto poético próprio.

Além disso, há o diálogo com a tradição literária brasileira, visto claramente na epígrafe da obra em que o poeta retoma Guimarães Rosa, e a ideia de encontrar o “quem” das coisas; e o expediente metalinguístico, incorporado por meio do diálogo estabelecido com João Cabral.

Nessa obra, o fazer poético de Barros ganha um impulso substancial com reelaboração de diversas fontes para sua poesia. A obra de Barros que é construída em um contínuo, ganha força ao se abrir para dialogar com inúmeras referências, que juntas, coadunam em um compêndio poético que forma a própria consciência do poeta, a saber, atuar como um poeta antropófago.

Embora haja um afastamento com relação a Oswald, este permanece como uma sombra que ressoa ao longo do percurso de Barros. Contudo, o fazer poético de Barros no tempo de experimentação já assimilou as características de Oswald e reelabora-as ao seu modo. Esse percurso culminará em *Livro sobre nada* que marca o tempo de maturidade do poeta.

Nessa obra de 1996, Barros já apresenta uma poética consolidada. O expediente antropofágico já está incorporado na consciência do poeta que age desse modo ao longo de seu percurso poético. Perseguindo o que fora proposto por T. S. Eliot (1989, p. 44), “a mente do poeta é de fato um receptáculo destinado a capturar um sem número de

sentimentos, frases, imagens, que ali permanecem até que todas as partículas capazes de se unir para formar um novo composto estejam presentes juntas”.

O "criançamento da palavra", tema que fundamenta essa obra, abarca todas as imaginações, reinvenções, desconstruções e invenções do poeta. A busca por elementos para criar uma nova perspectiva, uma nova forma de fazer poético, o apreço pela palavra que cria seus próprios conceitos e maneiras de ver o mundo, de enxergar o outro, as coisas, os seres, os bichos, são relações que propõem a humanização da vida elevando o ser a seu grau mais pueril. É esse jogo apontado por T. S. Eliot em que Barros traçou um percurso de assimilação de seus precursores, reuniu todas essas referências, e agora lança mão de um novo composto, isto é, de um projeto poético já próprio.

Diante da leitura feita nessa pesquisa, podemos lançar mão de algumas conclusões a que chegamos. São apontamentos que não fecham as possibilidades de leitura da obra de Barros, ao contrário, abre espaço para que novas interpretações sejam feitas e complementem nosso trabalho.

O *ethos* do poeta é marcado pela antropofagia. Possivelmente, já em 1937, Barros lança mão dessa atitude poética ao se apropriar de Oswald. No curso de sua obra reúne as diversas facetas que compõem seu projeto poético. Um projeto acentuado pela veio da poesia moderna, baseada na tensão, como preconizou Friedrich em sua lírica moderna, em que o eu-poético se insere em uma linhagem de produzir uma poesia que pensa seu próprio tempo ao questioná-la.

Portanto, ao chegar em seu tempo de maturidade, o poeta já apresenta uma *ars poética* consolidada. A *ars poética* de Barros é construída a partir do tropo, do desvio, da apropriação poética, do reaproveitamento.

O expediente antropofágico de Barros não se limita somente a Oswald de Andrade. Barros atua nesse sentido ao estabelecer as mais diferentes relações. Seja reaproveitando Vieira ou Rosa, Cabral ou Baudelaire, Van Gogh ou Braque, Chopin ou Chaplin. Todo o universo poético de Manoel de Barros descende de sua ética da desleitura de seus precursores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Th. W. *Mínima Moralía*. Trad. Arthur Morão. Lisboa: Edições 70, 1951.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: ROCHA, João César de Castro (Org.); RUFFINELLI, Jorge (Org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É realizações, 2011a. P. 21-26.

_____. Manifesto Antropófago. In: ROCHA, João César de Castro (Org.); RUFFINELLI, Jorge (Org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É realizações, 2011b. P. 27-31.

_____. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1992.

_____. *Os dentes do dragão*. São Paulo: Globo, 1990.

_____. A crise da filosofia messiânica. In: ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. *Cadernos de poesia do aluno Oswald de Andrade*. São Paulo: Círculo do livro, 1976.

_____. *Um Homem sem Profissão: sob as ordens da mamãe*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

ANDRADE, Mario de. O movimento modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1975. P. 236.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

BARROS, Manoel de. O guardador de águas. In: BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010. P. 237-268.

_____. *Gramática expositiva do chão: Poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. P. 305-343.

_____. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

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

_____. *Poemas concebidos sem pecado*. 2. ed. São Paulo: Leya, 2010.

_____. *Livro sobre nada*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Compêndio para uso dos pássaros*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *Ensaios fotográficos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Memórias inventadas: As infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

- _____. *O livro das ignoranças*. 16. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- _____. *Matéria de Poesia*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: BAUDELAIRE, Charles; *et. al.* *Fundadores da modernidade*. Trad. Philippe Willemart. São Paulo: Ática, 1991. p. 102-119.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I*. Trad. Sérgio Paulo Ruanet. 8. ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 213-240.
- BIDERMAN, M. T. C. *Teoria Linguística: (teoria lexical e linguística computacional)*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. - (Coleção leitura crítica)
- BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Trad. Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- _____. *A angústia da influência*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia. *O salão e a selva: Uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1995.
- BOPP, Raul. *Vida e morte da antropofagia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: _____. *Outras Inquisições*. Trad. Davi Arrigucci Jr.. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. P. 127-130.
- _____. Pierre Menard, autor do Quixote. In: _____. *Ficções*. 5. ed. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1989.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz. *A poética do fragmentário. Uma leitura da poesia de Manoel de Barros*. 1996. 299 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- CAMPOS, Luciene Lemos de; RODRIGUES, Rauer Ribeiro. O peregrino, o andarilho e a poesia de Manoel de Barros. *Estação literária*. Volume 10B, p. 7-19, jan. 2013. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL10B.pdf>. Acessado em jan. 2014.
- CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003. P. 19-84.
- _____. Da razão antropofágica: A Europa sob o signo da devoração. In: *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 62, p. 10-25, julho, 1981.

_____. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas II: Memórias Sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. P. XI-XLVII.

_____. Serafim: um grande não livro. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas II: Memórias Sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. P. 99-128.

CANDIDO, Antonio. Estouro e Libertação. In: _____. *Estouro e Libertação*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011a. P. 11-27.

_____. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: _____. *Vários Escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011b. P. 35-63.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. Prefácio. In: ANDRADE, Oswald de. *Um Homem sem profissão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 3. ed. rev. ampl. São Paulo: Ática, 1998.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

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

DUARTE, Lélia Pereira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

DUBOIS, J. et al. *Retorica geral*. Sao Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. P. 37-48.

FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2008.

_____. *Oswald de Andrade: Biografia*. São Paulo: Art Editora, 1990.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa*. 2006. 318p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, São Paulo - SP.

- GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene; RODRIGUES, Rauer Ribeiro. A metáfora em Manoel de Barros e Guimarães Rosa. In: *Revista Desenredo do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo* - v. 7 - n. 2 - p. 253-273 - jul./dez. 2011. Disponível em: <http://www.upf.br/seer/index.php/rd/article/view/2402/1555>. Acessado em jan. 2014.
- HEGEL, G. W. F. *Curso de estética: O sistema das artes*. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo da Silva; Manuel Antônio de Castro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- HELENA, Lucia. *Uma literatura antropofágica*. 2. ed. Fortaleza: Ed. UFC, 1983.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- IWASSO, Vitor Rezkallah. Copy/paste: algumas considerações sobre a colagem na produção artística contemporânea. *ARS*, n. 15, v. 8, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202010000100004&script=sci_arttext>. Acesso em: jan. 2014.
- KIERKEGAARD, Soren. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 1991.
- LONGINO. Do Sublime. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix. 2005.
- MARINHO, Marcelo; *et. al.* Manoel de Barros: O brejo e o solfejo. Campo Grande: Letra Livre, 2009.
- MELO NETO, João Cabral de. A geração de 45. In: MELO NETO, João Cabral de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MENEGAZZO, Maria Adélia. *A poética do recorte: estudo de literatura brasileira contemporânea*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2004.
- _____. *A poética visual de Manoel de Barros*. In: IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 2004, Évora. Estudos literários/Estudos culturais. Évora: Ed. Universidade de Évora/APCL, 2004. v. 3. p. 1-8.
- _____. *Alquimia dos verbos e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande, MS: UFMS, 1991.
- MORAES, P. E. B.; MACIEL, J. C. A reinvenção da infância perdida na obra de Manoel de Barros. Em *Linguasagem*, 17a. ed., 2011. Disponível em <http://www.Letras.Ufscar.Br/linguasagem/edicao17/>. Acesso em 17 de Agosto, 2013.

MÜLLER, Adalberto. Manoel de Barros: O avesso visível. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 59, p. 275-279, junho/agosto 2003.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 1997.

NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Diálogos entre comparativismo e Ciências Humanas e Sociais: História, Geografia, Antropologia. In: _____. *Musas na Encruzilhada: ensaios de Literatura Comparada*. São Paulo: HUCITEC; Santa Maria-RS:UFSM, 2011. P. 73-108.

_____. Literaturas, Intertextualidade, Interculturalidade. In: _____. *Musas na Encruzilhada: ensaios de Literatura Comparada*. São Paulo: HUCITEC; Santa Maria-RS:UFSM, 2011. P. 73-108. P.183-212.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PENUMBRA, Machado. À guisa de prefácio. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas II: Memórias Sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. P. 9-11.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e Antropofagia. In: _____. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. P. 91-99.

PIAGET, Jean. *A representação do mundo da criança*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

PICABIA, Francis. Manifesto Canibal Dadá. In: In: ROCHA, João César de Castro (Org.); RUFFINELLI, Jorge (Org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É realizações, 2011. P. 19-20.

PRADO, Paulo. Poesia Pau Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003. P. 89-94.

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

ROCHA, João César de Castro. Oswald em Cena: O Pau-Brasil, o Brasileiro e o Antropófago. In: ROCHA, João César de Castro (Org.); RUFFINELLI, Jorge (Org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É realizações, 2011b. P. 11-14.

_____. Uma teoria da exportação? Ou: “Antropofagia como Visão de Mundo”. In: ROCHA, João César de Castro. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É realizações, 2011. P. 647-668.

SANCHES NETO, Miguel. *Achados do chão*. Ponta Grossa: UEPG, 1997.

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

SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. P. 11-28.

SPITZER, Leo. *Linguística e História Literária*. Madrid: Gredos, 1974.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Petrópolis, 1982.

WALDMAN, Berta. Poesia ao rés do chão. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão: Poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. P. 11-32.