

Devair Antônio Fiorotti

A palavra encena

uma busca de entendimento da linguagem poética a partir de
Manoel de Barros

Brasília, dezembro de 2006.

Devair Antônio Fiorotti

A palavra encena

uma busca de entendimento da linguagem poética a partir de
Manoel de Barros

*Tese apresentada ao Curso de Doutorado em
Teoria Literária do Departamento de Teoria
Literária e Literaturas da Universidade de
Brasília, UnB, como parte dos requisitos
para a obtenção do grau de doutor em Teoria
Literária, elaborada sob a orientação da
Professora Doutora Ana Vicentini de
Azevedo.*

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
2006

**Tese defendida perante a banca examinadora
composta pelos seguintes professores**

Prof.^a Dr.^a Ana Vicentini de Azevedo — UnB
Orientadora

Prof. Dr. Adalberto Müller Júnior — UnB

Prof.^a Dr.^a Maria Ester Maciel — UFMG

Prof.^a Dr.^a Maria Isabel Edon Pires — UnB

Prof. Dr. Rajagopalan Kanavillil — UNICAMP

Prof. Dr. Rogério da Silva Lima — UnB
Suplente

Agradecimentos

Agradeço aos abraços, aos beijos, aos carinhos de minha esposa e filha, Dinha e Deborah. Sem eles, tudo teria sido muito mais difícil.

Agradeço ao sorriso de meu pai, Delair Pedro Fiorotti; ao olhar de minha mãe, Cleuza Luzia Rizzi Fiorotti, que sempre dizem o quanto me amam.

Agradeço, principalmente, aos “nãos” aos “ses” da orientadora Ana Vicentini de Azevedo. Eu disse na dissertação de Mestrado que “sempre aguardava com ansiedade o dia de suas orientações: o aprendizado era garantido e, felizmente, sempre extrapolava o âmbito acadêmico.” Felizmente, posso repetir essas palavras. Você continua me ensinando.

Agradeço, igualmente, a todas as pessoas que contribuíram para a minha formação acadêmica. Principalmente aos meus alunos, vocês me ensinam mais que os livros.

Agradeço ao olhar amigo do Daniel Alves de Azevedo. Eu o carregarei por onde for.

Agradeço aos comentários, sempre tão sábios; aos olhares, sempre tão sinceros, do amigo Gilmário Guerreiro da Costa. Fomos apresentados pela academia, unidos pela música e pela certeza de que um carinho, um abraço, um beijo são sinônimos de confiança, sinônimos de podermos olhar um para o outro sem medo ou receio.

Agradeço ao Chiquinho (ele mesmo, o da livraria do ICC Norte) por ter me apresentado à obra de Manoel de Barros.

Ainda agradeço à paciência e à atenção da Dora e da Nívea, demonstradas nesses onze anos de convívio.

Principalmente, agradeço à existência do ensino público no Brasil: aos Josés, Marias, Pedros, Joanas etc. que, apesar de nem saberem da minha existência, pagaram muito caro pelos meus estudos durante toda vida.

Dedico esta tese e este poema de Manoel de Barros a toda poesia de puro amor: a meus avós que, mesmo se fossem vivos, nunca leriam esta tese e este poema, pois não tiveram acesso à escola: Francisco Rizzi e Albertina Fiorotti Rizzi, João Domingos Fiorotti e Maria Marquês Fiorotti:

*Ao ver o abandono da velha casa: o mato a crescer das paredes
Ao ver os desenhos de mofo espalhados nos rebocos carcomidos
Ao ver o mato a subir no fogão, nos retratos, nos armários
E até na bicicleta do menino encostada no batente da casa
Ao ver os musgos e os limos a tomar conta do batente
Ao ver o abandono tão perto de mim que dava até para lambar
Pensei em puxar o alarme
Mas o alarme não funcionou.
A nossa velha casa ficou para os morcegos e gafanhotos.
E os melões-de-são-caetano que subiram pelas
Paredes já estão dando seus frutos vermelhos.*

As palavras embromam em vez de aclarar
(Manoel de Barros)

Índice

SINOPSE, p. 9

ABSTRACT, p. 10

O INÍCIO DO JOGO, p. 11

Capítulo primeiro

A DIDÁTICA DA INVENÇÃO DE BARROS OU A RESPEITO DA METÁFORA

Introdução, p. 19

No descomeço era o verbo, p. 22

Amontoando significações, p. 25

Entre as controvérsias..., p. 29

Lendo a partir do espanto aristotélico, p. 32

Diante do curto-circuito, p. 44

Estranhando a sensação, p. 47

Um entendimento semântico a partir de Riffaterre, p. 49

A linguagem da linguagem, p. 53

Uma didática paragramática da invenção, p. 58

Localizando o arranjo, p. 60

Um problema para o leitor, p. 64

O leitor diante da partitura, p. 66

Capítulo segundo

ENTRETECENDO A METÁFORA

Introdução, p. 78

Do pó ao olho, p. 78

O olho metafórico do poeta, p. 84

Um órgão de morrer ou a caminho da linguagem, p. 87

Um texto, vários textos: Do olho ao poeta, do chão à morte, p. 90

O Eclesiastes ou o pó e o homem, p. 92

O olho de Manoel de Barros e a Letra de Quintiliano, p. 94
Ainda nos olhos o corpo, p. 100
Pensando as relações de dúvida, p. 103
A impotência do que há de mais paradoxal: o homem, p. 110
Num outro canto, p. 113
A quintessência de pó, p. 117
O homem na palavra, p. 126
O primado da palavra, p. 128
No nó, p. 138

Capítulo terceiro
A MÁSCARA SUJEITA

Introdução, p. 142
No meio do caminho há quem lê, p. 143
A enunciação da leitura, p. 147
A sobreposição (de) significante, p. 152
Um dedo apontado para nada, p. 157
Na contigüidade do diálogo, p. 159
Entre o enunciador e o enunciado, p. 169
Na busca do (m)eu-coisa, p. 172
O sujeito do e no texto literário, p. 178
O problema biográfico, p. 180
Na dupla existência do poema-poeta, p. 182

Capítulo quarto
O (D)EFEITO DO ESTILO

Introdução, p. 190
Envolvidos pelo estilete, p. 190
A necessidade de estabelecer um estigma, p. 194
Diante dos *topoi*, p. 197

Pensado pelo léxico, p. 203

Pensando a palavra no poema, p. 212

Ante a potência do não sentido, p. 215

Numa outra instância da matéria, p. 219

O estilo como (d) efeito, p. 227

AS PALAVRAS EMBROMAM EM VEZ DE ACLARAR (ou O FIM DO JOGO), p. 229

BIBLIOGRAFIA, p. 241

Sinopse

Este trabalho visa discutir a construção da linguagem poética de Manoel de Barros, incomodado pelo espanto causado por sua organização. Ele analisa a construção metafórica feita pelo poeta, principalmente nas variantes prosopopaica e sinestésica. A essas variantes, ele associa a antítese como meio de se pensar o espanto causado por tal poética. Ainda, avalia a importância da intertextualidade e da intratextualidade na constituição da poética do autor, vendo quais são as conseqüências desses usos para a recepção de sua poética.

Abstract

This dissertation aims at discussing the construction of Manoel de Barros' poetic language, considering the astonishment caused by its organization. It analyses the poet's metaphorical construction, especially in the prosopopoeical and synesthetic variations. To these variations, it associates the antithesis as a way to think about the astonishment caused by such poetry. It also considers the importance of intertextuality and intratextuality in the author's poetic constitution, examining the consequences of those uses for his poetic reception.

O início do jogo

Espremida de garças vai a tarde

(Manoel de Barros)

Efetivamente este trabalho começa no título. Pelo título que anuncia não só uma tese, mas quatro anos acadêmicos de minha vida, este *locus* em que deslizo. *A palavra encena*, *a priori*, anuncia um jogo metonímico, em que, guardadas as devidas restrições conceituais, “a palavra” poderia ser substituída por “o significante”, “a linguagem”. Contudo, ao não optar por “significante” ou “linguagem”, busco especificar ainda mais o objeto da análise: o texto literário. O adjetivo “literário” — este problema constituinte de nosso objeto de estudo, já que temos tanta dificuldade em definir o que é literário — está presente também na ordem do discurso em que estou buscando me inserir: o da Teoria Literária.

Esta tese, em seu aspecto iniciatório, atestará a minha entrada no campo da Teoria Literária. Logo “literário” especifica o campo estabelecido de limites. Optar por “palavra” e não por “significante” ou “linguagem” é entender a palavra como materializadora da realidade literária. A ênfase é dada à palavra escrita, pois o texto literário, apesar de sabermos da existência de textos literários não escritos, centraliza-se, enquanto objeto de análise dos teóricos, na existência da escrita, na presença da palavra na escrita, seja ela no papiro, no papel, na pedra ou, como nos ensina a modernidade, em possibilidades digitais, como na tela do computador.

Assim, *A palavra encena* reafirma a relação do texto literário com a existência da palavra. Contudo, principalmente em seu aspecto literário, a palavra, uma cadeia de palavras, a ausência de uma palavra, torna-se um problema para os teóricos da literatura, pois ela é usada propositadamente com fins estéticos, distanciando-se da simples comunicação. Este uso particular da linguagem implica uma busca de desvelamento de significados

constantes, em que o canal de comunicação é testado continuamente, em ironias, metonímias, metáforas, paradoxos.

Junto a esse aspecto iniciatório, esta tese de doutorado surge em meio ao luxo e ao prazer. Surge em meio ao luxo, pois enquanto muitos brasileiros ainda não têm acesso a uma educação mínima, ela traz um estigma a quem a fez de um nível infreqüente de instrução. Surge em meio ao privilégio, pois os anos dedicados a ela vão de encontro a um olhar pela janela que vê pessoas sem um mínimo necessário. Ao mesmo tempo, ela é fruto de um prazer, de um prazer cada dia mais raro, de quem gosta de se aventurar pelas palavras, como se ali existisse o mundo, como veremos, de fato, literalmente ele ali está.

O primeiro contato com a obra de Manoel de Barros foi um momento raro, no meio de um dos centros mais tumultuados da Universidade de Brasília, o ICC norte. Na Livraria do Chiquinho, o Chiquinho se aproxima para me mostrar uma frase num livro, com um olhar safado que, talvez, só a luxúria e o prazer proporcionariam. Naquela tarde seca de 1998, vi o seu sorriso e olhar apontando para a frase, com pouca coragem de pronunciá-la: “Até já inventei mulher de 7 peitos para fazer vaginação comigo.” Era Manoel de Barros.¹ Na casca do poema, a primeira instância de desejo e luxúria: sete peitos e o que isso significa para os humanos, principalmente para os homens; o ato sexual ali já encenado.

Contudo, o que me impressionou não foi isso. Foi que o poeta disse que inventou, que deformou (são 7 peitos), que deformou principalmente a linguagem. Além dos transgressores 7 peitos, a palavra

¹ *Livro sobre nada*, Rio de Janeiro – São Paulo, Record, 1997(a), p. 75.

Obs.: Nas citações, utilizarei os seguintes critérios: i) quando uma obra for citada pela primeira vez, a citação será feita com todos os dados: nome do autor e da obra, edição, tradutor (caso haja), local, ano e página; ii) caso já tenha sido feita uma citação anteriormente, citarei somente o nome do autor, o ano, a expressão op. cit., e página; iii) utilizarei a expressão “idem” para indicar o mesmo que o anterior; caso a página seja diferente, usarei idem mais o número da página; caso a obra seja diferente, mas o autor seja o mesmo citado anteriormente, usarei idem mais o ano e número da página. Utilizarei ainda somente a vírgula para separar essas citações quando surgirem no corpo do trabalho.

“vaginação” surge ali obscena, se insinuando, fazendo com que o Chiquinho fique sem palavras, e só aponte para ela no livro. Comprei o livro e o li numa sentada. Fiquei meio atordoado com versos como: “Um lagarto atravessou meu olho e entrou no mato.”;² “De noite o silêncio estica os lírios.”;³ “Lagartixas têm odor verde.”;⁴ “É preciso transver o mundo.”;⁵ “Já disse quem sou ele.”⁶ Confesso que, depois de vários anos e de já conhecer praticamente toda obra do autor, ainda fico atordoado com essas frases.

Este trabalho, em partes, é fruto desse espanto, é uma tentativa de dar uma resposta, mesmo que provisória, a ele. Porém uma tese não é feita de espanto. É feita de palavras. Para transformar o espanto em palavras, o caminho foi longo. Nesse caminho, tentei organizá-lo em torno daquilo que possibilitou o espanto, a linguagem poética de Barros.

Um poema também é feito de palavras⁷ e isso o distingue de um quadro de pintura, por exemplo, que utiliza a tinta. Essa afirmação óbvia deveria trazer segurança a nós, leitores, já que somos criaturas, criadores e usuários das palavras.⁸ Contudo, defendo que Barros promove uma abertura, um hiato em nossa relação com a palavra, com a linguagem. Nesse sentido, a partir do espanto, tento definir o que o causou. Com muito mais espanto ainda, a primeira resposta que, por ser óbvia, já pode ser dada até nessa introdução, é que o espanto foi causado pela organização com a palavra.⁹ Daí, surge a hipótese central para a construção da tese: há algo de estranho no movimento da palavra na obra de Manoel de Barros, e esse movimento, ainda

² Idem, p. 21.

³ Idem, p. 33.

⁴ idem, p. 39

⁵ Idem, p. 75

⁶ Idem, p. 85.

⁷ Não desconsidero as inovações do movimento concretista, seus poemas visuais, por exemplo. Somente aqui essas inovações não são estudadas.

⁸ Esse aspecto será desenvolvido na tese.

⁹ Não desconsidero as diferenças entre os termos “palavra” e “linguagem”. Nesta tese, uso em vários momentos “palavra” no sentido de “linguagem”, por conceber a palavra como materializadora da linguagem humana.

não sei como mas, parece-me, questiona a nossa relação com a palavra, com a linguagem.

A partir dessa hipótese, o trabalho é construído em quatro blocos interligados, principalmente, por esse questionamento da relação humana com a palavra. O primeiro capítulo trata da relação da poética de Barros com o processo metafórico. Ele é construído a partir de “Uma didática da invenção”, do *livro das ignorâncias*.¹⁰ A questão da metáfora não é abordada somente nesse primeiro capítulo, mas permeia toda tese. Como se vê no último capítulo, defendo que nossa relação com o mundo é essencialmente metafórica e que os poemas de Barros jogam com essa relação. No primeiro capítulo, esbarro na dificuldade de entendimento desse tropo, principalmente, em sua vertente sinestésica. O poema é (e)levado, com esse tipo de tropo, a um nível de alucinação. Nela, oscilamos. Nossa atitude de confiança diante da linguagem é questionada.

Aristóteles, da *Poética*, é o ponto de partida e, talvez, o de chegada para as questões relativas à metáfora. Como veremos, isso ocorre principalmente porque o Estagirita está preocupado com o processo de construção metafórico. Obras de outros autores como Paul Ricoeur, Heinrich Lausberg, Octavio Paz, Charles Baudelaire, São João, são postas a dialogar com a obra de Barros. Nesse ponto, já é possível perceber no trabalho uma valorização de elementos da Retórica como forma para se pensar a estrutura da linguagem poética de Barros.

No segundo capítulo, sob o título “Entretecendo a metáfora (ou o chão tem gula pelo meu olho)”, há uma tentativa de desdobramento da metáfora. Nele, penso também a metonímia como meio de entender a poética de Barros. Destacadamente, analiso como o sema da palavra “morte” permeia vários poemas, camuflado em outras palavras. Além da morte, relaciono características da infância à obra de Barros. Nesse momento, o aspecto

¹⁰ Rio de Janeiro, Record, 1997(b).

intertextual vindo da obra desse autor invade este trabalho. Invade de forma tão decisiva que permeará também os outros capítulos. Nesse intricado meio de morte e infância, de intertextualidade, de instâncias trópicas, de posicionamentos teóricos, penso a organização da linguagem poética do autor. Dessa organização, surgem questionamentos a respeito da relação que se estabelece entre o poeta e sua linguagem, entre essa linguagem e o leitor. Parte do espanto surgido diante da obra de Barros começa a ser rodeado.

Principalmente, nesse ponto e nos seguintes, a contribuição teórica vem de autores como Roland Barthes, Michel Riffaterre, Quintiliano, Jean Dubois. Vemos como são tênues as diferenças entre tropos como a metáfora e a metonímia, destacadamente as diferenças entre a metonímia e a sinédoque. Com ênfase, questões vindas da *Bíblia*, de Shakespeare, contribuem para pensar a relação do homem com a morte. Vemos surgir na tese uma complexa estrutura palimpsesta, vinda da obra de Barros, que ajuda a pensarmos o espanto por ela causado.

O terceiro capítulo, “A máscara sujeita”, surge incomodado com a forte estruturação metafórica da obra de Barros. Destacadamente incomodado com a forma como o poeta se submete ao processo metafórico por meio de uma presença constante das primeiras pessoas do discurso. Nesse ponto, o poeta é visto como um construto textual. Sua linguagem poética é sua estabelecida e, ao mesmo tempo, estabelecida por ele. Trago, com isso, o conceito de máscara, via prosopopéia, como uma forma para se pensar a humanização da natureza, conseqüentemente, desnaturalização da natureza. Émile Benveniste contribui de forma decisiva nesse capítulo para entendermos um pouco a respeito de nossa relação com a linguagem.

Dando continuidade à análise da intertextualidade presente na obra do poeta, a obra de James Joyce *Retrato do artista quando jovem* contribui para pensar a relação do poeta com sua obra. Essa obra surge por meio do paralelismo criado por Barros no título de sua obra: *Retrato do artista quando*

coisa. Junta-se a essa análise uma discussão a respeito do leitor e seu papel diante das exigências intertextuais presentes na obra de Barros. Com isso, penso-me como leitor espantado, atravessado pelas metáforas sinestésicas, pela intertextualidade, pelo questionamento existente entre o poema e seu leitor.

Por fim, penso o estilo na poética de Barros a partir do que foi analisado até momento. Ao retomar as características estudadas até então, tento ir além numa discussão da antítese como aspecto estrutural da poética do autor. A antítese, assim, é vista como traço fundamental presente em sua poética. Localizo o capítulo, analisando como a antítese ganha na obra do poeta sutis matizes, desdobrando-se em vários níveis. Vejo a antítese a causar um efeito de espanto, destituindo nossa segurança em relação à linguagem. Com isso, concebo um traço contínuo a permear a obra de Barros. Ainda, defendo que a intratextualidade assim como a intertextualidade são pontos fortes do estilo de Barros a contribuir para a criação de uma poética da repetição, seja vocabular ou mesmo de estruturas sintáticas.

Arranjada dessa forma, esta tese pensa o espanto causado pela obra de Manoel de Barros. Esse espanto é visto aqui como um sintoma, como algo provocado pela organização textual. A conceitualização trópica vinda da Retórica, nesse sentido, ajuda pensar como se organiza a linguagem poética de Barros. Essa conceitualização não é uma camisa de força, mas surge de uma busca de entendimento e é posta a dialogar com a poética de Barros na procura pelo des-velamento do espanto inicial que gerou o trabalho.

Juntamente a essa conceitualização, trabalho com teóricos da Lingüística na busca de acercar-me da poética de Manoel de Barros. Esta tese não concebe a separação radical entre os campos teóricos da Teoria Literária e da Lingüística. Pelo contrário, como se pode verificar com sua leitura, essas disciplinas são inegavelmente interligadas. Isso se deve ao fato, principalmente, de a literatura ser parte da linguagem. Sendo uma parte dela,

não há motivos para se ignorar as inovações dos estudos lingüísticos como contribuidoras para se entender o fenômeno literário, esse objeto ainda muito estranho a nossa compressão.

Espero, com essa organização teórico-literária, contribuir para que possamos compreender melhor a literatura de Manoel de Barros. Ao mesmo tempo, proponho uma valorização tanto da Retórica como da Lingüística como meios de se pensar tal linguagem poética.

Capítulo Primeiro

A didática da invenção de Barros
Ou a respeito da metáfora

*Absolutamente não é com idéias,
Meu caro Degas,
Que se fazem versos.
É com palavras.
Mallarmé*

Introdução

É senso comum na Teoria Literária relacionar a poesia à metáfora. Principalmente desde *A poética*, de Aristóteles, temos referência à metáfora como sendo um tropo de fundamental importância para a construção poética. Ela é identificada por ele como o tropo por excelência, prova fundamental disso é que não há referência, nessa obra, por exemplo, à metonímia ou à prosopopéia.¹

Esse capítulo se dedica ao estudo da metáfora, principalmente a partir do texto de Manoel de Barros “Uma didática da invenção”, publicada em 1993, no *Livro das ignoranças*. Essa verticalização no estudo da metáfora busca estabelecer uma fundamentação teórica que possibilite uma discussão da linguagem poética estabelecida por Barros, relacionada constantemente ao processo metafórico. Simultaneamente espero que o texto de Barros ilumine e, quem sabe, escureça alguns posicionamentos existentes a respeito desse tropo e seu uso, bem como em relação a nossa dependência da linguagem e o jogo que o texto poético estabelece com ela.

O processo de escrita metafórico é amplamente utilizado por Manoel de Barros como meio de levar, nas palavras do poeta, o poema ao delírio.² No que concerne a expectativas vindas da leitura de um texto poético, esse delírio ocorre, principalmente, porque a metáfora funda-se na quebra de expectativas. Por exemplo, uma determinada palavra estabelece um campo semântico³, logo após, uma nova palavra quebra esse estabelecimento. Esse

¹ Ver, por exemplo, as inferências à metáfora que aparecem n. *A poética*, trad. de Eudoro de Souza, Guimarães & Cia, Lisboa: 1956, 57b6; 58a18 e 31; 59a4; 59a8; 59b32; 61a15. Não há referências à metonímia, à prosopopéia. Há também uma divisão da metáfora em espécies: 57b6.

² Por exemplo, ver: 1997(b), op. cit., p. 15: “O verbo tem que pegar delírio”.

³ Esclareço que uso essa expressão vinda da Linguística com o objetivo de melhor entender as relações semânticas estabelecidas entre as palavras ou grupo de palavras distintos. Como definido por Jean Dubois et al., *Dicionário de lingüística*, trad. de Frederico Pessoa de Barros et al., São Paulo, 2001, p. 532: “chama-se *campo semântico* a área coberta, no domínio da significação, por uma palavra ou grupo de palavras da língua.” Por exemplo, exemplificam os autores, pertencem ao campo semântico da palavra “mesa”: “mesa de trabalho”, “mesa redonda”, “pôr as cartas na mesa”, “roupa de cama e mesa”. Nesse trabalho, expando a

tipo de organização obriga principalmente o leitor a estabelecer analogias. Essas analogias criam uma espécie de antítese por causa da interferência causada pelas expectativas inseridas na frase e suas comunicações analógicas. Como será várias vezes mencionado nesta tese, o jogo antitético surge de relações estabelecidas pelo leitor. Essas relações podem ser tanto em relação a palavras existentes em uma mesma frase, ou entre frases, ou ainda entre textos, sempre por intermédio do leitor e sua capacidade de estabelecer organizações analógicas.

Simultaneamente, uma discussão a respeito da metáfora será feita, partindo da *epiphora* aristotélica. Essa é central para Aristóteles pois, para ele, consiste no processo organizacional da metáfora; consiste “no transportar para uma coisa o nome de outra.”⁴ Por isso, considero relevante retomar Aristóteles. *A poética* ensina principalmente não a respeito da metáfora em si, mas a respeito de uma possibilidade de entendimento da forma como a metáfora se funda. Assim, Aristóteles encaminha-nos a olhar o processo de constituição metafórico.

A partir desse posicionamento, convém destacar uma diferenciação do uso da palavra *epiphora* que será feita aqui. “Epífora”, em língua portuguesa, é uma palavra que pode ser entendida como “lacrimejar em excesso”. Na retórica clássica, como apresentado por Heinrich Lausberg, seria a repetição de partes de frases no final de grupos de palavras consecutivas.⁵ Apesar de essas duas possibilidades poderem ser interpretadas como uma forma de levar uma coisa até outra, de transpor algo, a palavra “epífora” será utilizada aqui como sinônimo de transposição, de transporte, de levar uma

noção de campo semântico. Penso, por exemplo, as expectativas criadas por uma palavra como “cheirar” em determinada organização frasal. Defendo que seu campo semântico interfere e, principalmente, cria certa delimitação em relação a sua complementação, não aceitando, por exemplo, facilmente palavras que a completem, como o nome de uma cor, por exemplo, “o azul”.

⁴ 1956, op. cit., p. 106, 1457b6.

⁵ *Elementos de retórica literária*, 5ª ed., trad. de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, §268, p. 177.

palavra até determinada estrutura, como ensina a constituição da palavra grega. Como consequência desse processo, quando relacionado à metáfora, surge uma substituição de uma coisa por outra. Contudo, defenderei mais adiante que não há somente uma substituição de significantes mas, principalmente, uma sobreposição de possibilidades significantes, além de um *transportar* uma palavra para o lado de outra.

Com isso, essa parte da tese se concentrará no conceito de metáfora e seu processo criador, buscando analisar questões surgidas dessa conceitualização, tais como: problemas semânticos criados pela metáfora, o envolvimento do leitor nesses problemas. Conceitos, como a metonímia, já aparecem nesse capítulo, contudo sem uma problematização entre metáfora e metonímia. Essa será feita *a posteriori*. Isso porque, nos próximos capítulos, em sua essência como transporte, a epífora estará presente em outros conceitos pertencentes à retórica, como a metonímia e a sinédoque, bem como o processo metafórico será ampliado da palavra à frase e, posteriormente, ao discurso poético.

Com o desenvolver do trabalho, além de Aristóteles, trarei e analisarei posicionamentos de autores como Stephen Ullmann, André de Breton, Paul Ricoeur, Octávio Paz. Esses serão postos a comunicar com a concepção poética existente na obra de Barros, mais precisamente, presente em “Uma didática da invenção”, do *livro das ignoranças*. Com isso, espero que cada um em sua área possa contribuir para um entendimento mais abrangente da organização poética existente e defendida por Barros em sua “Didática da invenção”.

No descomeço era o verbo

Diz a Bíblia que “No princípio era o logos”, *en arche ên ho logos*.⁶ João, o evangelista, afirma que no princípio era o *logos*: “o Verbo”, como propõe a Versão Almeida Revista e Atualizada⁷; *The Word*, “a palavra”, New International Version.⁸ Ainda o texto afirmará que *ho logos ên pros ton theon*: “o *logos* estava com Deus”.⁹ Em uma tradução mais literal para *pros*, “o *logos* estava na presença, diante de Deus”: Deus presencia a existência do *logos* para, depois, enfatizar que *theos ên ho logos*: “Deus era o *logos*”. Deus é unido ao *logos* num complexo processo de criação, em que ao mesmo tempo em que Deus é o *logos*, Deus é criado por ele. Numa viável interpretação, de acordo com o texto bíblico, todas as coisas foram criadas pelo *logos*.

Esse poder supremo dado ao *logos*, por exemplo, espanta Fausto, de Goethe:

Está grafado aqui: “No princípio era o verbo!”
Esbarro! Quem me ajuda no caminho acerbo?
É impossível estimar tão alto o Verbo assim!
Preciso de outra forma traduzir.¹⁰

Assustado, por não aceitar tanto poder dado ao *logos*, Fausto, inclusive, irá propor outras palavras para o traduzir: primeiro propõe a palavra

⁶ i) Na citação do texto grego e na transliteração, não serão indicados os acentos de tonicidade, contudo serão sinalizados o eta e o ômega, quando transliterados, com o sinal “-” sobre o “o” e sobre o “e”, respectivamente, “ô” e “ê”. Também será indicada a aspiração, oriunda do espírito grave, na transliteração, com o “h”. Com estes indicativos, é possível recuperar a palavra original grega. Ainda indicarei o versículo para o texto bíblico bem como o número do verso quando for relativo a textos que o possam fornecer.

ii) João, I, i. Utilizo aqui a edição trilingüe: grego, português, inglês; organizada por Luiz Alberto Teixeira Sayão, São Paulo, Vida Nova, 1998.

⁷ Idem, p. 251.

⁸ Idem.

⁹ Idem.

¹⁰ *Fausto e Werther*, trad. de Alberto Maximiliano, São Paulo, Nova Cultural, 2003, p. 55.

“Inteligência”; depois, a “Força”; e, por último, “Ação”.¹¹ Mefistófeles, em seguida, irá repreender Fausto pela ousadia. Pergunta Fausto: “Como te chamas? Dize...”. [Mefistófeles responde:] “A pergunta é vulgar, / Para quem bem despreza o Verbo, [...]”.¹²

O poder dado ao *logos* por João, que assusta alguém que não se assusta com Mefistófeles, lembra muito o processo de criação literária. Como sucintamente definiu Pedro Xisto: “O poeta não ‘faz de conta’. Ele, contando, faz.”¹³ É pelo e no *logos* que surge a obra literária: não importando muito que seja traduzido *logos* por “palavra”, “discurso”, “linguagem” ou “verbo”. No processo de tradução, como interpretantes,¹⁴ essas palavras em nossa tradição remetem metonimicamente a essa misteriosa palavra redimensionada semanticamente pelo texto do evangelista. A palavra *logos*, talvez mais que qualquer outra no mundo ocidental, reafirma a dimensão trágica proposta por Paul Valéry existente na palavra. Para o poeta e teórico, “uma palavra é um abismo sem fim”.¹⁵

Recriando o texto bíblico, de forma paralelística, Manoel de Barros dirá: “No descomeço era o verbo.”¹⁶ O prefixo privativo “des” acrescenta na palavra “começo” uma nova significação que contraria a palavra “começo”. A palavra “começo” se projeta em direção à palavra *archê*, “princípio”, “tempo primevo”. Ela é um interpretante da palavra grega. A

¹¹ Idem, p. 56.

¹² Idem, p. 59.

¹³ “A busca da poesia”, in Eduardo F. Coutinho (org), *Guimarães Rosa* (Coletânea de críticas), 2ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991, p. 134.

¹⁴ Uso o conceito de interpretante conforme a teorização semiótica produzida por Charles Sanders Peirce, segundo a apresentação de Umberto Eco. Para este, a noção de *interpretante* seria “o significado de um significante, entendido na sua natureza de unidade cultural ostentada através de outro significante para mostrar sua independência (como unidade cultural) em relação ao primeiro significante” (Umberto Eco, *As formas do conteúdo*, S/T, São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 19, em itálico no original). Assim, a tradução, mesmo a conceitualização feita por um dicionário, a tentativa de trazer para outra língua um significado, qualquer representação que busque significar um significante se estabelecerá como um interpretante, constituindo-se num significante. O interpretante peirciano, interpretado por Eco, seria um interpretante.

¹⁵ *Varietades*, trad. de Maiza Martins de Siqueira, São Paulo, Iluminuras, 1999, p. 63.

¹⁶ 1997(b), op. cit., p. 15.

frase de Barros anuncia o *logos* existente lá onde tudo ainda não tinha começado, o *logos* anterior ao começo. Principalmente a palavra do poeta retorna ao texto grego adocida. Adocida, especialmente, de um “des”, e toda sua carga de negação, de privação. Esse “des” relê o texto do evangelista. A palavra “descomeço” aponta para o instante anterior à existência das coisas; destacadamente aponta também para um momento após o começo, lá onde o começo pode ser desconstruído. Contudo, apesar disso, lá o verbo estava, ou melhor, lá o verbo está, com Manoel de Barros, acrescentando novas significações ao complexo jogo lógico-lingüístico criado por João.

Continuando o poema, Manoel de Barros dirá que “Só depois é que veio o *delírio* do verbo.”¹⁷ Se no descomeço era o verbo, só depois do descomeço do verbo viria o *delírio* do verbo. É no começo que está o *delírio* do *logos*, depois de seu descomeço. Como destacou Ana Vicentini de Azevedo, o delírio do verbo literário veio *nesse depois*, no processo de desfazer o começo, desconstruindo-o para dele se libertar.¹⁸ Como delírio, entendo um efeito que amplia as possibilidades significantes de um texto, extrapolando suas possibilidades acostumadas.

Nesse campo delirante de pensamento, João reafirmará que o *logos* estava diante de Deus no princípio,¹⁹ para depois anunciar que todas as coisas nasceram dele, sem o qual as coisas não existiriam²⁰ e, se todas as coisas nasceram dele, inclusive Deus é filho do *logos*. Afirmar ainda João que a vida estava no *logos*. A palavra divina cria e é Deus. Se Deus é filho do *logos*, se a vida estava no *logos*, no sentido de Barros, esse *logos* está delirando, à palavra está sendo dada uma dimensão que transcende às possibilidades humanas.

O significante *logos* perpassa o texto de João como o criador de todas as coisas. No texto de Barros, interpretado pela palavra “verbo”, o *logos* está presente antes do começo e depois, no começo, ele *delira*. O lugar onde

¹⁷ Idem, p. 15, sem itálico no original.

¹⁸ Em orientação.

¹⁹ *Bíblia*, ver João I, v. 2.

²⁰ Idem, v. 3.

está o *delírio* verbal é explicitado: é “lá onde a criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos*”.²¹ O lugar onde um “eu” também pode escutar a cor dos passarinhos é no poema, como de fato, num primeiro momento, somos levados a essa instância textual ao lê-lo, pela possibilidade da língua. Como pode ser entendido a partir da palavra *logos*, por sua possibilidade criadora de mundos e coisas, não há problema, a princípio, nesse tipo de construção.

Contudo, quando buscamos entender tal construção, os campos semânticos em que as palavras são introduzidas, em que são postas a dialogar pelo poeta, eles se chocam. Tentando aliviar o incômodo dessa construção, o texto dirá que a criança não saberia que o verbo “escutar” não funcionaria para cor.²² Em analogia à criança, o texto ex-põe o poeta, que está fazendo o mesmo que a criança faria com a linguagem, acriançando-a, adoecendo-a de novas possibilidades. Esse adoecimento atualiza-se com o que foi dito anteriormente, com o depois do começo, com o momento em que o verbo começa a pegar delírio.

A palavra “descomeço”, esse neologismo, dialoga com o texto bíblico acrescentando um “des”. Esse diálogo relê o texto do evangelista, introduzindo o poema num âmbito intertextual. O “descomeço” — esse local que ainda não teria sido criado pelo *logos*, pois só depois do começo as coisas passaram a existir — aponta para a possibilidade criadora do *logos* pela metáfora; aponta para lá, sem a referência anafórica ou dêitica para esse incômodo “lá”.

Amontoando significações

Aristóteles dirá, na *Poética*, que “metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra [*onomatos allotriou epifora*], ou do gênero para a

²¹ Barros, 1997(b), op. cit., p. 15, com itálico no original.

²² Idem.

espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia [*analogon*]].²³ Esse transpor (pôr sobre, amontoar, substituir, transladar), para Aristóteles, é essencial para se entender a metáfora. Transpor é substituir uma coisa por outra e, nessa substituição, há uma sobreposição de possibilidades significativas.

Esse levar ou trazer pode ocorrer, diz Aristóteles, do gênero à espécie, por exemplo, do verbo “deter-se” ao verbo “estar ancorado”, pois este seria uma espécie daquele; da espécie para o gênero, por exemplo, “milhares e milhares” no lugar de “muitos”; de espécie para espécie, como no uso do verbo “esgotar” no lugar do verbo “cortar” em “Tendo-lhe esgotado a vida com seu bronze”.²⁴ O último ponto exemplificado pelo Estagirita é o processo analógico. Ele dirá que, por esse processo, é possível afirmar: “a urna está para Dionisos, como o escudo para Ares, e assim se dirá a urna ‘escudo de Dionisos’, e o escudo, ‘urna de Áres’ ”.²⁵

Buscando um entendimento do que foi afirmado por Manoel de Barros, a partir de Aristóteles, a metáfora seria um processo causador do *delírio* do *logos*. O delírio do *logos* é entendido como ponto central na criação da poesia de Barros pois, como ele diz: “Em poesia que é voz de poeta, que é voz de fazer nascimentos — / O verbo tem que pegar *delírio*”.²⁶ Buscar o *logos* poético estruturado pelo *delírio* é buscar o que faz o verbo *delirar*.²⁷ Mas não é em qualquer poesia que o verbo pega delírio e delira. O delírio, na perspectiva apresentada por Barros, vai estar presente em poesia (como mostram as duas restritivas) que é voz de poeta e voz de fazer nascimentos. Esse delírio está presente na organização significativa da própria expressão “pegar delírio”. Esse jogo sinestésico amplia as possibilidades significativas das palavras,

²³ 1956, op. cit., p. 106, 1957b6.

²⁴ Idem.

²⁵ Idem, p. 107.

²⁶ 1997(b), op. cit., p. 15, sem itálico no original.

²⁷ Este é um dos pontos centrais desta tese, o delírio causado pelo paradoxo existente na estrutura metafórica.

principalmente na relação estabelecida entre o campo semântico do verbo “pegar” e seu complemento “delírio”

“Voz”, pelo processo de substituição, inclui-se no campo semântico da palavra *logos*, por um processo similar ao apresentado por Aristóteles: a metáfora pelo transporte da espécie, do específico, “voz”, ao gênero, ao geral generalizador, *logos*.²⁸ Assim a palavra do evangelista é retomada no texto de Barros. Nessa retomada com a palavra “voz”, há uma associação entre o *logos* criador divino e a poesia criadora e criatura do poeta; há uma associação do *logos* que é Deus (criando-o — pois todas as coisas teriam nascido por meio do *logos*)²⁹, com a voz que faz nascimentos. Essa capacidade da palavra está presente no começo: lá onde João afirma e cria que tudo foi criado; lá onde Barros afirma e cria “o delírio do verbo estava no começo”.

Ainda, na perspectiva apontada por Aristóteles, a palavra “descomeço” substitui a palavra “começo”, *archē*, pelo processo epifórico, pelo processo de deslocamento. Como acentua Paul Ricoeur, é um deslocamento “de... para...”.³⁰ Ricoeur ainda destaca que, na teoria aristotélica, não há uma diferenciação, no que tange ao deslocamento, entre metáfora, metonímia e sinédoque; importando ao estagirita principalmente o processo que envolve a *epiphora*, a transposição de palavras.³¹ Aristóteles, com isso, envolve-se com o processo criador da epífora, destacando a metáfora como a rainha dessa arte. Nesse sentido, é o modo como se dá a articulação dos significantes que se destaca na argumentação do Estagirita.

Na frase parodiada por Barros, dentro da perspectiva aristotélica, instala-se uma metáfora em que uma frase, que já pode ser considerada um

²⁸ 1956, p. 106, a questão relativa à metáfora será aprofundada adiante. Para muitos, nesse exemplo, estaríamos diante não de uma metáfora mas de uma sinédoque (como apresenta Lausberg, 2004, op. cit. 150-1) ou mesmo uma metonímia, como será problematizado no segundo capítulo.

²⁹ *Bíblia*, João, cap. I, Ver. 3: *παντα δι αυτου εγενετο*.

³⁰ *A metáfora viva*, trad. de Dion Davi Macedo, São Paulo, Loyola, 2000, p. 30.

³¹ *Idem*.

clichê, “no princípio era o verbo”, é relida pela palavra “descomeço”. Com isso, a frase é remontada, ganhando nova sedimentação, reorganizando-se semanticamente a partir de um “des” privativo. Uma estrutura corrente, da qual nos servimos diariamente, é redimensionada pelo uso de uma palavra criada pelo poeta.³² O processo de criação metafórica do autor fica muito mais explícito na continuidade do poema, no verbo “escutar” sendo utilizado com um complemento que, a princípio, não caberia a ele: “a cor dos passarinhos”. Diz o autor que assim o verbo delira.

Delira, a partir da leitura do que diz Aristóteles, pelo processo de substituição; por causa de tal processo, delira pelo estabelecimento da metáfora. A palavra “cor” é introduzida pelo poeta em uma estrutura frasal que, *a priori*, não aceitaria essa palavra. Isso ocorre porque o uso da palavra “escutar” já teria definido complementos delimitados pelo campo semântico de palavras como “som”, “barulho”, “o canto”. Nesse tipo de criação, surge um efeito semântico causado por uma espécie de antítese.³³ O campo semântico da palavra “escutar” é, pelo processo de substituição na cadeia sintagmática, redimensionado. Por enquanto, pela falta de uma palavra melhor, o campo semântico delimitado pelo uso para a palavra “escutar” é agredido pelo campo semântico da palavra “cor”, que é o núcleo do complemento verbal naquela frase. Essa agressão pode ser entendida como uma transgressão da estrutura lógica da linguagem, como aludida por Paul Ricoeur.³⁴

³² Aristóteles, 1956, op. cit., p. 106. Ele também fala sobre a criação de palavras pelo poeta, p. 107: “inventado é o nome que ninguém usa, mas que o poeta forjou”.

³³ Esse aspecto será retomado e problematizado no último capítulo.

³⁴ 2000, op. cit., p. 38.

Entre as controvérsias...

Contudo, as afirmações de Aristóteles, no decorrer dos estudos teóricos a respeito da metáfora, geraram muitas controvérsias. Primeiro, porque ele trata da metáfora tanto na *Poética* quanto na *Retórica*. Naquela, dirá que será elevada a elocução [*lexis*] constituída de vocábulos estrangeiros, metafóricos, alongamentos e de vocábulos que fujam do uso comum.³⁵ Importante aspecto levantado pelo autor é a relação da metáfora com a *lexis*. Nessa relação bem como na relação dessas com o *mythos*,³⁶ a metáfora se insere na estrutura do poema trágico, nas suas partes[*merē*] constituintes.³⁷

Na *Retórica*, o Estagirita dirá ter tratado da metáfora na *Poética* e ela ter importância tanto na poesia quanto no discurso. Para Aristóteles, “a metáfora é o meio que mais contribui para dar ao pensamento, clareza, agrado, e o ar estrangeiro de que falamos [Importa dar ao estilo um ar estrangeiro, uma vez que os homens admiram o que vem de longe e que a admiração causa prazer].”³⁸

Com isso, já é possível perceber a principal distinção entre a metáfora existente na *Poética* e na *Retórica*. Como já analisado por Ricoeur, a diferença situa-se nos objetivos de cada disciplina: ‘persuasão’, no discurso oral [retórica], e a *mimeses* das ações humanas, na poesia trágica.³⁹ Na *Retórica*, a metáfora é um meio de se chegar à persuasão do ouvinte; na *Poética*, ela é um meio de proporcionar a *mimesis*. Ressalto que essa é entendida por Ricoeur como promotora de sentido das ações humanas.⁴⁰

O segundo ponto, e provavelmente o central, é que Aristóteles discute a metáfora sob o signo da epífora, não distinguindo, por exemplo, a

³⁵ 1956, op. cit., p. 109, 1958a18. Aristóteles alerta que a linguagem constituída só destes recursos seria inteligível. Ele clama para algo caro aos gregos, a moderação.

³⁶ No sentido de fabulação, construção do arranjo poético.

³⁷ Idem, p. 77, 1450a8.

³⁸ *Arte retórica e arte poética*, trad. de Antônio Pinto de Carvalho, Difusão Européia do Livro, 1959, p. 193 e 192, respectivamente.

³⁹ 2000, op. cit., p. 10. Para uma discussão aprofundada desta distinção, ver o capítulo “Entre a retórica e a poética: Aristóteles”.

⁴⁰ Idem, p. 70.

metáfora da metonímia ou da sinédoque. A questão para Aristóteles é o processo de substituição de uma palavra por outra. Esse processo, como bem demonstrou Ricoeur, relaciona-se diretamente à *lexis*. Essa palavra é apontada por Ricoeur como de difícil tradução. Diz ele que ela suscitou soluções discordantes, sendo traduzida por discurso, elocução, estilo, dicção.⁴¹ Posteriormente, o teórico relacionará a palavra “ao plano da expressão.”⁴² Contudo, durante a construção do texto, ele chamará a *lexis* de procedimento de estilo, subordinando-a à construção do enredo [*mythos*] e ao processo mimético.⁴³

Porém, convém ressaltar que Ricoeur afasta o sentido de *mimēsis* como imitação. Para ele, a *mimēsis* seria uma promotora de sentido⁴⁴ e seu entendimento deve ser relacionado à composição do enredo: “É na composição do enredo que se deve ler o reenvio à ação humana que é aqui a natureza imitada”⁴⁵ A tentativa de Ricoeur é restituir a *lexis*, bem como a *mimēsis*, ao seu campo originário instituído por Aristóteles: o campo da tragédia grega (poesia) com seus componentes [*merē*]: fábula [*mythos*], caracteres [*ēthē*], elocução [*lexis*], pensamento [*dianoia*], espetáculo [*opsis*] e a música [*melopoia*].⁴⁶

Nesse âmbito de entendimento, Ricoeur relaciona a *lexis* (a “elocução” na tradução de Eudoro de Sousa) principalmente ao *mythos*, que seria o local em que se inscreveria a metáfora.⁴⁷ Para o autor, o traço central do *mythos* é “seu caráter de ordem, de organização, de disposição”.⁴⁸ Essa distribuição implicaria todos os outros componentes da poesia trágica: a ordenação do espetáculo; coerência do caráter; encadeamento dos

⁴¹ Idem, p. 24, ver nota 13.

⁴² Idem, p. 25.

⁴³ Idem, p. 70.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Idem, p. 74.

⁴⁶ 1956, op. cit., p. 77, 1450a8.

⁴⁷ 2000, op. cit., p. 63 e sub.

⁴⁸ Idem, p. 64.

pensamentos; disposição dos versos.⁴⁹ A *lexis* participaria também dessa estrutura de coerência pela *interpretação lingüística* [tradução de *dia tēs onomasias hermēneian*, proposta por Paul Ricoeur].⁵⁰ Tal fragmento é traduzido por Eudoro de Sousa por “o enunciado do pensamento por meio das palavras”.⁵¹

Buscando entender *dia tēs onomasias hermēneian*, vemos que Aristóteles está preocupado com a forma com que a metáfora se concretiza na estrutura textual e sua relação com *lexis*. No *mythos*, a *lexis* participa no momento em que as palavras interpretariam o enunciado elaborado pelo pensamento humano. Acredito que por isso Aristóteles trabalhará com a *lexis* e a metáfora tanto na *Poética* quanto na *Retórica*. Tanto no texto poético quanto no discurso organizado para convencer, a ordenação é fundamental, mas não é somente a ordenação dos acontecimentos, dos fatos, das ações humanas que é relevante mas, também, o ordenamento específico das palavras. *Lexis* relaciona-se, na leitura de Francisco Filipak, em sua *Teoria da metáfora*, com o plano de expressão.⁵² No entendimento de Jean Dubois, plano de expressão remete à organização dos significantes no texto.⁵³

Tanto “plano de expressão” quanto “elocução”, bem como “estilo”, pertencem ao campo semântico relacionado à maneira como o poeta se exprime, ao modo como ele ordena as palavras no texto. Retomando Aristóteles, aqueles interpretantes estão tentando dar conta, do que posso chamar, *do estilo construído no texto e nele existente*; dar conta da especificidade de determinada tragédia ou discurso, no que tange a sua estrutura pela palavra. Nesse sentido é possível perceber a importância e a relação estabelecidas pela metáfora e a *lexis*: elas estão unidas pelo e no ato construtivo. São responsáveis pelo efeito textual. É possível entender ainda por que Aristóteles as inclui dentre as partes [*merē*] constituintes do texto trágico.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Idem. O verso grego da *Poética* é 1450b15.

⁵¹ Aristóteles, 1956, op. cit., p. 79.

⁵² Curitiba, Livros HDV, 1983, p. 26.

⁵³ Jean Dubois et al., 2001, op. cit., p. 257-8.

Lendo a partir do espanto aristotélico

Nesse caminho de pensamento, é possível perceber a importância da teoria aristotélica para se entender o texto poético. Ele lembramos a necessidade de olharmos para o processo pelo qual o texto é construído. A teoria da metáfora aristotélica se restringe à palavra, a uma substituição lexical numa determinada *lexis*, numa determinada maneira de ordenar os significantes, na busca por determinado efeito de significado, que definirá o estilo de um texto. Lembremos que estilo também é uma tradução possível para *lexis*.

Manoel de Barros propõe num outro poema do *Livro das ignoranças*: “Hoje eu desenho o cheiro das árvores”.⁵⁴ Se tentarmos entender as explicações de Aristóteles a partir desse verso, veremos a presença de um processo de criação *epifórico* utilizado pelo poeta. Esse processo promove um desvio na expectativa criada pelo verbo “desenhar”. “Desenhar” recebe o complemento “o cheiro das árvores”, a *priori*, não desenhamos um cheiro pois, literalmente, seria impossível fazê-lo. Para a palavra “cheiro”, nossa língua delimitou verbos em campos semânticos como “sentir”, “cheirar”. Assim, a palavra “cheiro” está substituindo um campo semântico de palavras como “árvore”, “cidade”, “homem”.

Nesse ponto, já é possível perceber que essa frase apresenta a mesma estrutura da frase “eu escuto a cor dos passarinhos”. Há um paralelismo sintático entre elas: sujeito + verbo transitivo + complemento verbal (formado por um núcleo + locução adjetiva). Principalmente, o efeito dessas frases estabelece-se a partir da quebra de expectativa criada pela organização sintática de palavras de campos semânticos incompatíveis com a racionalidade simples. Nos estudos literários, esse tipo de remanejamento de

⁵⁴ 1997(b), op. cit., p. 17.

palavras a campos semânticos distintos recebe o nome de sinestesia. Com essa organização, entramos em contato com um efeito, o sinestésico.

No poema “Correspondances”, Baudelaire dirá que

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles;
L’homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l’observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*⁵⁵

Num instigante jogo metafórico, a natureza no poema de Baudelaire se transforma em templo com pilares vivos que permitem a saída, não sempre, mas às vezes, de confusas palavras. O homem atravessa o templo em meio a um “bosque de segredos”, como propõe Ivan Junqueira;⁵⁶ mas principalmente em meio a muitos símbolos que o observam com olhos familiares. Baudelaire aproxima os símbolos aos homens na personificação daqueles. Eles possuem olhos, mas olhos familiares, muito próximos aos olhares humanos.

Nesse caminho, as palavras se expandem metonimicamente aos símbolos (*paroles, symboles*). No templo observado pelos símbolos, pelas palavras, num processo de profunda e tenebrosa unidade, paradoxalmente, uma unidade vasta como a noite e a claridade; os sentidos são postos a se

⁵⁵ In *As flores do mal*, ed bilíngüe, trad. intr. e notas de Ivan Junqueira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p. 114. Na tradução de Ivan Junqueira: “A Natureza é um templo onde vivos pilares / Deixam filtrar não raro insólitos enredos; / O homem o cruza em meio a um bosque de segredos / Que ali os espreitam com seus olhos familiares. // Como ecos longos que à distância se matizam / Numa vertiginosa e lúgubre unidade, / Tão vasta quanto a noite e a claridade, / Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.” (p. 115).

⁵⁶ Idem, p. 115.

harmonizar: os perfumes (o olfato), as cores (a visão) e os sons (audição). Contudo a aterrorizante (*ténébreuse* e *profonde*) unidade não está completa: o homem no templo (a Natureza) não toca até então. Nas duas primeiras estrofes, o tato e, por extensão, o paladar são excluídos das percepções do homem diante do templo-Natureza.

Baudelaire, falando da Natureza, propõe uma teoria da metáfora sinestésica. Ela se aproxima do homem como ecos, matizando-se à distância. Com seus olhos familiares, os símbolos estabelecem o distanciamento e o incômodo, principalmente semântico, que a sinestesia promove. São os olhos familiares que causam medo, porque se apresentam à distância em uma unidade tenebrosa e profunda. Esses símbolos não se deixam tocar. Com isso, constitui-se uma distância que aloca o homem como observador do espetáculo promovido pelo templo com seus pilares vivos, por causa dessa vivificação, assustadores.

Os dois últimos tercetos do poema são literalmente uma aplicação da teoria desenvolvida nos dois quartetos precedentes. Os seis versos dizem:

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.⁵⁷*

Os dois tercetos são um único e longo período, cujas comparações ou símiles metafórico-sinestésicas são subordinadas sintaticamente, num processo

⁵⁷ Idem, op. cit., na tradução de Ivan Junqueira: “Há aromas frescos como a carne dos infantes,/ doces como o oboé, verdes como a campina, / E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes, // Com a fluidez daquilo que jamais termina, / Como almíscar, o incenso e as resinas do Oriente, / que a glória exaltam dos sentidos e da mente.”

hipotático, a *il est*. As símiles estabelecem uma seqüência de zeugmas, pela supressão do verbo das orações subordinadas. O principal termo a estabelecer a subordinação é a conjunção *comme*. Essa conjunção institui um tipo peculiar de metáfora, muitas vezes nem chamada de metáfora mas, de comparação. Como esclarece Stephen Ullmann, “A metáfora atua da mesma maneira [que a comparação] mas exprime-se numa forma mais condensada [...]”.⁵⁸ Essa forma condensada se assegura pela ausência das conjunções, geralmente, “como, assim como”. Conforme conclui Ricoeur, a partir de Aristóteles e Quintiliano, “não é somente a metáfora proporcional mas toda metáfora que é uma comparação implícita, na medida em que a comparação é uma metáfora desenvolvida.”⁵⁹

Ricoeur apresenta a questão de forma similar a Ullmann: o desenvolvimento da comparação em relação à condensação da metáfora. O teórico afirma ainda que a subordinação existente entre a comparação e a metáfora só seria possível porque a metáfora apresentaria “em curto-circuito a polaridade dos termos comparados.”⁶⁰ Curto-circuito é uma metáfora que tenta explicar a metáfora. Curto-circuito é um termo que tenta dar conta da complexa relação que se funda quando estamos diante de uma metáfora. Quando estamos, pois é o leitor quem terá que lidar com esse efeito desestabilizador. É justamente a estabilidade sêmica das palavras, geralmente já mínima, que a metáfora destitui.

Apresentar “em curto-circuito” é apresentar os termos comparados pela substituição *epifórica* sem a conexão: é afirmar x é y e não x é como y. Na metáfora há uma colisão de significados; na comparação, pelo uso do conectivo, essa colisão é muito minimizada. Essa colisão de significados atenuada pelo conectivo levou, por exemplo, Mallarmé a declarar *J’ai rayé le mot*

⁵⁸ *Semântica*: uma introdução à ciência do significado, 2ª ed., trad. de J. A. Osório Mateus, Lisboa, Fundação Calouste, 1970, p. 282.

⁵⁹ 2000, op. cit, p. 46.

⁶⁰ Idem.

comme *du dictionnaire*.⁶¹ Essa prática é aplicada por Manoel de Barros: raramente ele constrói metáforas utilizando a comparação direta, com isso o efeito de seu texto é mais imediato, por causa do curto-circuito aludido por Ricoeur. O ponto gerenciador que possibilita falar que a metáfora é um tipo de comparação reduzida é semântico. Os dois tropos têm em comum a *analogia*. Eles trabalham por semelhanças, como já aponta Aristóteles em relação à metáfora.⁶²

No poema de Baudelaire, a primeira sinestesia, e talvez a que cause mais espanto, é a união proposta entre aromas frescos, saudáveis e a carne dos infantes, das crianças. Num primeiro momento, a palavra “carne”, no contexto em que ela se encontra, lembra uma dimensão pedófila ou, literalmente, canibal. Para que haja a comparação, somos levados a ter experimentado a carne fresca dos infantes. Depois, é possível vislumbrar que o campo semântico de *d'enfants* está em analogia com *frais*, assim como *parfums* relaciona-se a *chairs*. As crianças lembram o frescor da idade, praticamente sem sinestesia. Essa ebulirá na relação estabelecida entre as palavras “perfume” e “carne”. Lembremos, o poeta não fala do cheiro da carne mas, o perfume é como carne. Ainda a palavra *chairs* traz uma reversibilidade: ela também pode significar adolescência, bem como arrepiar. Assim o perfume fresco pode ser os arrepios das crianças, bem como redundantemente as adolescências das crianças.

Há, ainda, aromas doces como o oboé. Nessa frase há junção de três sentidos: olfato, paladar, audição; na outra, aromas verdes como a campina. Com essa estrutura poemática é possível entender porque Ullmann declara que, no poema “Correspondances”, a sinestesia é elevada ao grau de doutrina estética.⁶³ Baudelaire propõe primeiro uma teoria da sinestesia partindo da Natureza e depois a aplica na estrutura do poema. Teoria que

⁶¹ Apud Ullmann, 1970, p. 282: “risquei a palavra como do dicionário”.

⁶² 1956, op. cit., p. 106, 1957b6 e 16.

⁶³ Idem, p. 453.

implicitamente é possível perceber também presente no poema “Vogais”, de Rimbaud. Diz o soneto: “A negro, E branco, I vermelho, U verde, O azul”; por exemplo, o “A” se amplia em “em negro espartilho peludo das moscas tumultos / Rondando fedores cruéis demais // Golfos de sombra; [...]”⁶⁴

Manoel de Barros se insere, pelo uso — e principalmente pela constância do uso — da metáfora e da metáfora sinestésica nesse tipo de composição poética. No *Livro sobre nada*, Barros lembra a angústia de Baudelaire para conseguir um título para sua obra magna, até encontrar *Flores do mal*. Manoel de Barros fala a respeito da importância da junção inesperada de palavras numa frase.⁶⁵ Diz o poeta: “posso dar alegria ao esgoto (palavra aceita tudo).”⁶⁶ É nesse âmbito que devemos buscar significação para a construção poética de Barros.

A partir disso, em que efetivamente implica a construção de uma linguagem poética que defende a alucinação no poema como critério essencial para sua existência? Que brinda-nos, por exemplo, com frases como “Um perfume vermelho me pensou.”⁶⁷? Quais as conseqüências desse tipo de estruturação? Em que esse tipo de linguagem poética ajuda-nos a pensar a relação do homem com o poema, com isso, a relação humana com a linguagem, já que a matéria prima de um poema não é a cor, não é a madeira, não é o mármore e nem uma película cinematográfica mas, a palavra?

Por enquanto, deixemos suspensas essas questões, pois é ainda impossível respondê-las. Mas, com o que até agora foi exposto, já é possível entender melhor parte do processo de criação do autor. Já é possível reconhecer o uso peculiar da linguagem com fins estéticos. Esse uso busca levar o leitor a um efeito estético específico, que desnor-teia nossa capacidade

⁶⁴ *Uma estadia no inferno, Poemas escolhidos e A carta do vidente*, trad. de Daniel Fresnot, São Paulo, Martin Claret, 2002, p. 68-9. No original: *A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles, / Je dirai quelque jour vos naissances latentes: / A, noir corset velu des mouches éclatantes / Qui bombinent autour de puanteurs cruelles, Golfes d'ombre [...]*.

⁶⁵ 1997(a), op. cit., p. 49.

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ 1997(b), op. cit., p. 69.

racional, deixando-nos inseguros a respeito do que está sendo lido. Esse tipo de criação verbal insere a linguagem poética de Manoel de Barros numa tradição que valoriza e busca tal uso da linguagem, com seu efeito muito desnorteador.

Sendo Aristóteles o ponto de partida eleito para se pensar a metáfora nesse capítulo, principalmente porque ele ensina a olharmos para uma forma de conceber como a metáfora se organiza e em quais discursos ela pode surgir; convém novamente lembrá-lo. O tipo de metáfora criada por Barros, o tipo apresentado até agora, só seria possível numa *lexis* relacionada à poética. Provavelmente se tal estrutura estivesse, por exemplo, presente no discurso de um político, no Congresso Nacional, haveria uma inadequação, pois o efeito estético que esperamos de um discurso que persuade não aceitaria, como aceitamos e muitas vezes esperamos, a interrogação proposta pelo texto poético.

Um discurso oficial, construído aprioristicamente para informar, não permitiria este estar suspenso que o texto poético promove. O texto poético de Barros informa, muitas vezes, muito mais pela forma do que pelo significado das palavras, dos versos. É pela organização poética que chegamos ao efeito, por exemplo, sinestésico. Esse tipo de metáfora não leva à clareza mas, a instâncias possibilitadas pela linguagem que questionam a nossa capacidade de racionalização. Também, chamamos poético um texto pela localização em que se encontra a frase mas, principalmente, pela informação estética existente na forma, em seu arranjo.

A primeira parte de *O livro das ignoranças* recebe o nome de “Uma didática da invenção”. A esta didática da invenção, pertence o poema número VII, a respeito do descomeço relacionado ao verbo. A epígrafe da primeira parte anuncia: “As coisas que não existem são mais bonitas”, assinada por

Felisdônio.⁶⁸ Nessa didática, talvez o poemeto número XIV, que é uma espécie de aforismo, seja o que cause maior estranheza e dificuldade de localização do leitor diante de uma definição tão metafórica de poesia, esse objeto movediço circundo: “Poesia é voar fora da asa.”⁶⁹ Esse verso remete ao âmbito do inexistente, ou melhor, do impossível possibilitado, criado pela linguagem. Aristóteles dirá, como também discutido em minha dissertação de mestrado,⁷⁰ que

quando se nos deparam ações *paradoxais* [*para tēn doxan*], e perante casos semelhantes maior é o *espanto* [*thaumadzōn*] que ante os feitos do acaso e da fortuna (porque ainda entre os eventos fortuitos, mais *maravilhosos* [*thaumasiōtata*] parecem os que se nos afiguram acontecidos de propósito, — tal é, por exemplo, o caso da estátua de Mítis, em Argos, que matou, caindo-lhe em cima, o próprio causador da morte de Mítis, no momento em que a olhava — pois fatos semelhantes não parecem devidos ao mero acaso), daqui se segue serem indubitavelmente as melhores, as fábulas [*mythous*] assim concebidas.⁷¹

A concepção de Manoel de Barros a respeito do delírio verbal bem como a epígrafe “As coisas que não existem são mais bonitas” se aproximam da idéia aristotélica a respeito daquilo que foge à compreensão. O acontecimento da estátua de Mítis foge à compreensão, provoca a imaginação, cria perguntas. Diante dele, não há segurança. Tal acontecimento está no limite do inverossímil sendo verossímil: por isso Aristóteles usa o acusativo

⁶⁸ 1997(b), p. 8. Segundo o *Livro das ignoranças*, “fui amigo de Bugre Felisdônio, [...] Um dia encontrei Felisdônio comendo papel nas ruas de Corumbá. Me disse que as coisas que não existem são mais bonitas.”, p. 77.

⁶⁹ Idem, p. 21.

⁷⁰ *O estranho*: uma busca de entendimento do efeito trágico a partir de *Édipo rei*, de Sófocles, e de *Memórias de Lázaro*, de Adonias Filho, Departamento de Teoria Literária, UnB, 2002.

⁷¹ Aristóteles, 1956, p. 84-5, 1452a1-10, sem itálicos no original.

para tēn doxan, literalmente, “contrariamente ao que se espera”.⁷² A *doxa* é o esperado, a aparência, a fama, o corrente. Nos arranjos textuais analisados de Barros até agora, somos levados para além do uso corrente da estrutura semântica usual, destacando um processo de inclusão de uma palavra no sintagma nominal que discorda da expectativa anunciada, por exemplo, por um determinado verbo. O efeito diante de tal estrutura é de espanto, por causa do inesperado que surge, pela fabulação, pela *lexis* estabelecida pelo autor.

No *Livro sobre nada*, Manoel de Barros dirá num de seus versos que, por si só, pode ser entendido como um poema: “O que sustenta a encantação de um verso (além do ritmo⁷³) é o ilogismo”.⁷⁴ Destacando que, além do ritmo, o ilogismo garantiria o encantamento de um verso, Manoel de Barros se aproxima de um outro momento em que Aristóteles fala do *thaumaston*, do espanto causado por alguns textos. O teórico associa o termo *alogos* à palavra *thaumaston*.⁷⁵ *Alogos* é “o privado de razão, sem razão, contrário à razão, absurdo, inteligível, inesperado.”⁷⁶ É o não *logos*. Como acentuou Sandra da Rocha, em Aristóteles, a palavra *logos* já traz o sentido de razão, pois através da palavra o homem grego já havia criado a filosofia e, com ela, a busca de explicações para as coisas do mundo.⁷⁷ É neste contexto que deve ser entendida a palavra *alogos*, na tradução de Eudoro de Sousa, “irracional”.

A palavra “ilogismo” trazida por Barros mantém a mesma estrutura que a palavra *alogos*. Essa apresenta um “a” privativo, que nega a

⁷² Esta definição pertence à prof^a de grego Sandra Lúcia Rodrigues da Rocha.

⁷³ Lembremos o que Valéry fala a respeito da influência da música para a poesia. Falando sobre a influência nos simbolistas, ele diz que ela se impõe, domina, age sobre o universo nervoso, influenciando o poeta. A música é o ritmo no poema. 1999, p. 71-2.

⁷⁴ 1997(a), p. 68. O estudo a respeito do ilogismo será feito destacadamente no último capítulo.

⁷⁵ Aristóteles, 1956, p. 116.

⁷⁶ Isidro Pereira, *Dicionário grego-português e português-grego*, Largo da Teresinhas, Braga Codex, Apostolado da Imprensa, 1990, p. 28.

⁷⁷ As informações aqui expostas foram dadas pela professora Sandra Lúcia Rodrigues da Rocha no curso de grego III, 1º semestre de 1999, Departamento de Lingüística, Línguas Clássicas e Vernácula, Universidade de Brasília.

palavra *logos*; “ilogismo” apresenta um “i” mais “logismo”, que apresenta o radical “log”, de *logos*. Assim, ao afirmar que a encantação de um verso é sustentada pelo ilogismo, Manoel de Barros está teorizando sua arte poética e provavelmente pensando no efeito que o *alogos*, que o irracional traz ao poema. O efeito é aquele destacado por Aristóteles: o *thaumaston*, o espanto diante da dimensão irracional que o *alogos* remete.

Nas palavras do Estagirita, a fábula que busque trabalhar com a dimensão irracional seria necessariamente mais artística.⁷⁸ No mesmo livro em que fala a respeito do ilogismo, Manoel dirá, em caminho similar ao que diz Aristóteles, que “As antíteses congraçam.”⁷⁹ Segundo o *Caldas Aulete*, “congrçar” é “restituir a graça, [...] reconciliar, harmonizar.”⁸⁰ Além da antítese existente na frase de Barros (as antíteses se reconciliam), está a concepção de que na construção antitética o belo surge. Com isso, o jogo paradoxal é bem vindo ao poema e, para a linguagem poética de Barros, ganha maior força, estabelecendo-se como critério de organização poética.

Em sua didática da invenção, Manoel de Barros escreve que, “Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber: [...] f) Como pegar na voz de um peixe”.⁸¹ Esse tipo de estrutura traz forte dimensão metafórica, causando uma sensação semântica que extrapola o seu entendimento imediato. Primeiro, com certa sensualidade, há a insinuação do verbo “apalpar”. Ele lembra em português tocar com as mãos, e mais, com o complemento “intimidades”, sugere um campo semântico relacionado ao ato de apalpar as intimidades sexuais. Contudo, “do mundo” quebra as expectativas desse campo semântico. O primeiro processo, *de levar uma palavra para* um campo semântico distinto do seu, a epífora, pode estar presente no

⁷⁸ Tradução proposta por Gerald F. Else, *Aristotle's poetics: the argument*, Massachusetts, Harvard University Press, 1957, p. 323: *so that such plots are necessarily more artistic*.

⁷⁹ 1997(a), op. cit., p. 49.

⁸⁰ Caldas Aulete, *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*, 3ª ed., Lisboa, Delta, 1974, v. 2, p. 804.

⁸¹ 1997(b), op. cit., p. 9.

verbo “apalpar”. Esse verbo está trazendo uma dimensão de concretude para algo que seria abstrato: conhecer. Mas no algo a ser conhecido, há outra palavra trabalhando numa dimensão metafórica: “intimidades” foi posta sintaticamente em uma posição a substituir a palavra “segredo”.

Nesse ponto convém lembrar uma distinção entre o poema de Barros e o poema de Baudelaire: no poema “Correspondances”, o tato é praticamente ignorado no mundo das sensações, da teoria sinestésica. Nele, o homem é posto como observador (apesar de, com esse abandono, com essa ausência, haver um destaque pelo silêncio). Na poesia de Barros, por exemplo, na *Didática da invenção*, aparecem no primeiro poema os verbos “apalpar” e “pegar”. Esses são verbos tradicionalmente relacionados ao tato.

Na disposição do poema em análise, a locução “do mundo”, que completa o sentido de “intimidades”, adquire um caráter significativo nuclear: tanto “apalpar” quanto “intimidades” estruturam-se no campo de conhecimento do mundo. Mas o problema cresce quando nos deparamos com o complemento daquilo que é necessário saber: “como pegar na voz de um peixe”. O primeiro espanto é relativo à idéia de o peixe possuir voz. O peixe, com essa substituição, é personificado. Ainda aparece outro verbo que apresenta um significado concreto: “pegar”. Esse verbo está dialogando com a palavra “apalpar” no poema. Esse diálogo atualiza na palavra “pegar” a palavra “apalpar”.

Diante de toda a frase, surge o espanto de termos de juntar um verdadeiro quebra-cabeça, sem necessariamente conseguirmos uma resposta plausível para o entendimento da frase. No contexto de uma didática da invenção poética, o texto se encaminha para um nível de significado em que o leitor deverá elaborar significados possíveis, significados que encaminham para uma dimensão de não sentido. Ir mais longe até a fronteira do sentido é esbarrar no não sentido, numa dimensão em que o sentido é questionado na

sua forma de elaboração: no verso. Nesse questionamento, o leitor é levado ao campo da irracionalidade.

Talvez enquanto uma didática, o processo de criação (com sua significação) seja mais importante que a significação do verso proposto por Barros. Com isso, seria no processo de criação que encontraríamos significação para a sua didática. No âmbito da *significação* frasal, a frase do poeta encaminha para um não-sentido; porém o *processo* parece ensinar a quem deseja ser aprendiz de uma didática da invenção.

Esse encaminhamento é criado pela relação estabelecida entre a palavra e a frase. Da organização das palavras feita pelo poeta, nasce a *lexis*, a expressão significante imposta pela estrutura frasal. As implicações semânticas nascidas da frase encontram-se relacionadas ao jogo epifórico, à aglomeração semântica causada pela substituição e colocação de palavras em uma estrutura frasal que já seria um clichê, por exemplo, “como pegar na cintura de uma pessoa”. Essa estrutura é habitual e não apresenta nenhum desvio em relação ao uso. Paralelamente a esse clichê, o poeta diz: “como pegar na voz de um peixe”. Nas palavras de Stephenn Ullmann, aí existiria uma metáfora sinestésica, uma metáfora que proporia a transposição de um sentido a outro.⁸² Tal metáfora, para o autor, já possuiria uma “respeitável ancestralidade”, estando presente, por exemplo, na *Ilíada*,⁸³ contudo sua exploração sistemática teria ocorrido no advento do Simbolismo. Simbolismo que, na apresentação de Valéry, assustaria a muitos simplesmente pelo ato de se mencionar o nome dessa escola literária.⁸⁴

⁸² 1970, op. cit., p. 450.

⁸³ Idem, p. 451.

⁸⁴ “A existência do Simbolismo”, in 1999, p. 63-4. Ver principalmente a página 66-7. Valéry magistralmente identifica a renúncia aos números, ao grande público, e a rebeldia como marcas que uniriam autores como Baudelaire, Mallarmé, Wagner, Verlaine, Rimbaud, Villiers.

Diante do curto-circuito

Em “pegar na voz de um peixe”, de fato, os sentidos se misturam: de um lado surge o tato com o verbo “pegar”; do outro, a palavra “voz” remete à dimensão da fala. Isso ocorre porque, no processo de criação verbal, uma palavra foi levada a se encontrar com uma outra palavra. Nesse encontro, o poeta estabelece incompatibilidades semânticas, cria um curto-circuito, para lembrar Ricoeur. Barros diz no *Livro sobre nada*:

Sei que fazer o inconexo aclara as loucuras.

Sou formado em desencontros.

A sensatez me absurda.

Os delírios verbais me terapeutam.

[...] ⁸⁵

Todos esses versos são construídos de forma a causar um curto-circuito semântico. Destaco o semântico porque, sintaticamente, os versos não apresentam nenhum problema. Contudo, a partir desse tipo de organização sintática comum — sem quebra, em ordem direta, curta — o poeta organiza uma junção antitética que provoca a nossa capacidade de entendimento: inconexo aclara loucura; “formado” uni-se a “desencontros”; a sensatez absurda; os delírios terapeutam.

Nessa complexa junção do que seria, *a priori*, injuntável, as palavras são redimensionadas semanticamente. Stephen Ullmann enfatiza que “as palavras individuais podem adquirir e perder significações com a mais extrema facilidade.” ⁸⁶ Ullmann ainda defende que a metáfora é a principal forma criadora de significações na língua. ⁸⁷ Assim, conforme o semanticista, as palavras mudam facilmente de significação, sendo a metáfora a principal

⁸⁵ 1997(a), op. cit., p. 49.

⁸⁶ Apud Ricoeur, 2000, op. cit., p. 197.

⁸⁷ 1970, op. cit., p. 440.

forma de criá-las. Com isso, entendemos porque sintaticamente as frases são aceitas e semanticamente acabam também sendo aceitas. Além do lugar em que elas são introduzidas, num poema, há essa capacidade mutante nas palavras, essa capacidade de se redimensionar semanticamente.

Ullmann é mais taxativo ainda quando afirma que o processo de associação pode ser considerado como “uma condição necessária, um *sine qua non*, da mudança semântica”.⁸⁸ Associar é estabelecer analogias ou diferenças, e é isso que a frase de Barros propõe: por exemplo, numa leitura possível, uma associação entre a palavra “pegar” e “voz”, no campo sintagmático; ainda propõe uma associação, por causa do campo semântico da palavra “voz”, entre o verbo “pegar” e “ouvir”; bem como uma associação entre “voz” e, sem um nome melhor, “borbulhar”, para o som emitido pelos peixes. Com isso, buscando parafrasear o poeta, sua didática da invenção ensina que, para termos acesso às partes mais recônditas do mundo seria preciso saber, entre outros pontos levantados pelo autor, “como pegar na voz de um peixe” (frase que não me arrisco a parafrasear).

Barros continua a sua didática, dizendo no poema XV:

Aos blocos semânticos dar equilíbrio. Onde o abstrato entre,
amarre com arame. Ao lado de um primal deixe um termo erudito.
Aplique na aridez intumescências. Encoste um cago ao sublime. E
no solene um pênis sujo.⁸⁹

O jogo antitético guia o pensamento de Barros na construção dessa pequena narrativa poética. Essa é uma reorganização textual que completa o significado do título da primeira parte d’*O livro das ignorâncias*, “Uma didática da invenção”. O equilíbrio dos blocos semânticos surge de um vôo fora da asa, de um curto-circuito; bloco semântico que é sinônimo de sintagma e de frase. Contudo o

⁸⁸ Idem, p. 438.

⁸⁹ 1997(b), op. cit., p. 21.

equilíbrio se sustenta em estruturas antitéticas: abstrato amarrado com arame; uma palavra primal (primitiva) deixada ao lado de uma erudita; aplicação de intumescências na aridez; encostar cago (abreviação de cágado ao mesmo tempo em que lembra o verbo “cagar”) ao sublime; pênis sujo ao solene.

Esse texto de Barros organiza de um lado as palavras “concreto”, [termos] “primal”, “aridez”, “um cago” e “pênis sujo”; do outro dispõe os seguintes significantes: “abstrato”, “termo erudito”, “intumescências”, “sublime” e “solene”. Unindo essas palavras estão principalmente os verbos. Como numa cartilha, estão todos no imperativo. O poema manda que amarremos, que deixemos, que apliquemos, que encostemos. Todos esses verbos apresentam uma transitividade similar, unindo termos no predicado. Conseqüência dessa organização é o efeito de unidade do arranjo textual, montado sob essa espécie de repetição da disposição sintática. Ainda, com essa repetição, há uma ênfase sobre a estrutura, destacando seu aspecto constitutivo.

Também convém ressaltar que todos esses verbos se referem a um *processo* de construção necessário à organização poética defendida por Barros. Aristóteles já ensinou-nos a respeito de seu processo de construção da metáfora e, nesse processo, é possível reconhecer um ponto em que o poeta está em consonância com o teórico. *Επιφορα*, *epiphora*, surge da junção de *επι* com o verbo *φερω*. *Epi* tem traço semântico de encima, muito perto, depois. O verbo já remete a transportar, levar a outra parte. Na convergência entre o poeta e teórico, está justamente a necessidade de alguém conduzir — de um lado para o outro, de colocar sobre, no lugar de outra, ao lado de outra, depois de outra — a palavra na construção poética. O efeito subversor da racionalidade surge como conseqüência desse processo.

Estranhando a sensação

André Breton, em “Situação surrealista do objeto”, diz que “para contribuir para a sistemática desordem de todas as significações [...], considero que é preciso não duvidar nem um instante em *estranhar a sensação*”.⁹⁰ A citação de Breton está em consonância com a concepção poética existente na linguagem estética de Barros (bem como com o poema-teoria de Baudelaire). O estranhar é um efeito causado principalmente pela sinestesia, pela ação conjunta de sensações distintas. O texto poético que trabalha com a sinestesia justamente aciona nossas sensações. Contudo, elas são acionadas num processo de desconstrução de nossa capacidade de delimitar mentalmente o que estamos sentindo. Essa capacidade é minada. Com isso, é possível vislumbrar uma associação com o efeito de espanto, o *thaumaston* aristotélico. Ele é causado por ações que parecem inverossímeis. Esse tipo de ação é muito presente na obra de Barros.

Em outro momento, Breton também alude a esse juntar coisas, a *priori*, inconciliáveis (como também ensina a metáfora sinestésica) como forma de composição do poema. Diz o também poeta: “comparar dois objetos, de caráter tão afastado um do outro quanto possível, ou reuni-los por qualquer outro método de uma forma súbita e surpreendente, continua a ser a mais alta tarefa a que a poesia pode aspirar.”⁹¹ Como já visto, Barros defende esse tipo de comparação em sua didática, quando propõe juntar o abstrato com o arame, o cago ao sublime, o solene ao pênis sujo. Isso é possível, como ensina Barros, porque “palavra aceita tudo”.⁹²

Ainda enfaticamente Breton dirá que o poeta possui um instrumento de fortalecimento de sua criação poética, “capaz de alcançar constantemente maiores profundidades, e este instrumento é a imagem, e,

⁹⁰ In *Manifestos del surrealismo*, trad. de Andrés Bosch, Madrid, 1969, p. 286, sem itálico no original: *Para contribuir al sistemático desorden de todas las significaciones [...], considero que es preciso no dudar ni un instante en extrañar la sensación*. Minha tradução.

⁹¹ Idem, p. 445.

⁹² 1997(a), op. cit., p. 49.

entre todos os tipos de imagem, a *metáfora*.⁹³ Essa defesa da metáfora é outro ponto que Barros apresenta constantemente como meio de contestar a linguagem comum. Fugindo dela, ele radicaliza a metáfora como meio criador e estabelecedor de curto circuito semântico no leitor.

O tipo de construção trazido até então das obras do poeta brasileiro transporta o leitor a um grande grau de obscurantismo. Mas, como destaca Paul Valéry em relação ao Simbolismo francês, a poesia atenta a sua estrutura formal, atenta a si mesma; a poesia atenta ao próprio processo formal de construção do poema não se obriga a ser lida — como já mostrado, algo evidente nas poesias de Barros.⁹⁴

Guardadas as respectivas individualidades, a concepção de um teórico do séc. IV a. C, de um semanticista, de um poeta surrealista e de um poeta contemporâneo, é possível perceber um entrecruzamento de pensamento de Aristóteles, de Ullmann, de Breton e de Barros, respectivamente. Nesses autores, a metáfora é um importante meio de construção poética. Lembro que Ullmann constantemente refere-se a textos poéticos. O seu livro *Semântica* não se restringe a uma análise lingüística da fala. Surpreendentemente, o lingüista constantemente põe textos poéticos de diferentes períodos e estilos a dialogar com sua proposta teórica, o que torna seu livro uma excelente referência para quem quer pensar o significado de textos poéticos.

⁹³ 1969, op. cit., p. 293: *capaz de alcanzar constantemente mayores profundidades, y este instrumento es la imagen, y, entre todos los tipos de imagen, la metáfora.*

⁹⁴ 1999, op. cit., p. 76. Valéry observa que os poetas simbolistas franceses estavam preocupados com arte, não necessariamente preocupados com a divulgação e comercialização da mesma.

Um entendimento semântico a partir de Riffaterre

Como visto até agora, usei a expressão “campo semântico”, vinda da Lingüística, buscando acercar-se das relações sêmicas entre as palavras. Num trabalho que se propõe a estudar a linguagem em seu processo metafórico-poético, tal qual elaborada por Manoel de Barros, o aspecto textual semântico torna-se um problema, principalmente quando estamos diante de metáforas sinestésicas, para usar a terminologia de Ullmann.⁹⁵ A impressão, e talvez não haja palavra mais adequada, é que os significados seriam levados para além do entendimento, num campo sensitivo criado pela estrutura textual que, paradoxalmente, extrapolaria tal estrutura pela junção de campos semânticos, *a priori*, incompatíveis.

Michael Riffaterre, em seu livro *A produção do texto*, dedica diretamente dois capítulos à questão do significado do texto poético: “Semântica do poema” e “Paragrama e significação”.⁹⁶ Enfaticamente, o primeiro texto se inicia dizendo algo óbvio contudo, essencial: “Um poema não significa da mesma forma que um texto não poético.”⁹⁷ Não significa, continua o autor, porque, ao lidarmos com o poema:

falaremos em metáfora e metonímia, isto é, em *transferências*, na *substituição* de um significante por outro com relação a um mesmo significado. Ou então acreditaremos encontrar a característica da significação poética na ambigüidade, ou seja, na invasão de um significado por outro com relação a um mesmo significante. Poderemos ainda constatar que há obscuridade quando o significado parece insólito no contexto onde figura seu significante.⁹⁸

⁹⁵ 1970, op. cit., p. 452.

⁹⁶ Trad. de Eliane Fitipaldi Pereira Lima de Paiva, São Paulo, Martins Fontes, 1989.

⁹⁷ Idem, p. 23.

⁹⁸ Idem, sem itálico no original.

Assim, o autor enfatiza a nossa mudança de enfoque quanto à percepção textual, diante de um texto poético. Não estaríamos preocupados somente com o significado de um texto, mas atentos à construção pela metáfora, pela metonímia, pela ambigüidade ou, ainda, atentos à insolitês existente em algumas estruturas significativas. Ainda merece destaque, como indicam os itálicos, o fato de Riffaterre conceber o processo de constituição da metáfora de forma similar à apresentada de Aristóteles.

Por conseguinte, há identificação de um problema: tais constatações rapidamente se transformam em juízo de valor. Elas surgiriam porque julgaríamos “as palavras em função das coisas, texto em comparação com a realidade.”⁹⁹ Nesse ponto, é retomada a tríade lingüística: significante, significado e referente para concluir, numa constatação paradoxal, que o poema significaria de forma anormal, contudo geralmente procuraríamos sua explicação em direção à norma.¹⁰⁰

A partir desse ponto, com certa ironia, o autor diz que o crítico poderia escolher dois caminhos: por um lado, caso o significado das palavras seja “normal” e remeta a uma semelhança ou verossimilhança, haveria uma louvação por parte do crítico ao poeta por ter se feito entender; por outro lado, se não houver semelhança, o crítico interpretaria a dessemelhança a partir do real, como se essa fosse uma deformação, buscando reconstituir as intenções do autor, aceitando ou não o processo criativo, de acordo com a estética vigente.¹⁰¹

Com isso, os dois casos apresentariam problema pois, quanto ao primeiro, o recurso ao real não permitiria diferenciar um enunciado poético de um não poético; já quanto ao segundo, buscar medir uma defasagem não explicaria como o leitor tolera e aceita a passagem do arbitrário do signo

⁹⁹ Idem.

¹⁰⁰ Idem.

¹⁰¹ Idem, p. 23-4. A palavra “normal” está entre aspas no original.

lingüístico a um nível arbitrário característico do poema.¹⁰² Ainda, haveria nesses casos um isolamento das significações, causado pelo recurso provindo do real (a relação do texto com algo exterior a ele), não considerando combinações intratextuais, sendo esta abordagem ainda mais perigosa quando o texto se “parece” com a realidade.¹⁰³ Essa abordagem poderia levar o crítico a substituir elementos de um poema por significações que ofuscariam suas estruturas.¹⁰⁴ Mais adiante, enfatiza que “o sentido resulta da relação entre significantes”, devendo considerar, também, que essa relação pode ser estabelecida como oposição em jogos antitéticos.¹⁰⁵

Riffaterre ainda falará da dificuldade causada por se considerar sentidos anormais em um poema, buscando explicá-los em uma alteração na referencialidade. Nesse caso estaríamos buscando não a causa de determinado uso, mas somente seu resultado.¹⁰⁶ Na concepção do autor, ao falar de um erro de leitura cometido por J. Cohen,¹⁰⁷ “a relação semântica está inteiramente dentro do texto.”¹⁰⁸ E conclui: “Assim, o sentido do texto pode muito bem ser caracterizado por “audácias” ou “absurdos”, sem que com isso possamos nos contentar em nele ver deformações do real.”¹⁰⁹

Nessa conclusão, é apresentado um aspecto relevante para se pensar o que até agora foi dito a respeito da obra poética de Manoel de Barros. Para Riffaterre, não se deve buscar necessariamente o entendimento do texto poético nas relações de significante a significado, quando relacionado

¹⁰² Idem, p. 24.

¹⁰³ Idem. Com aspas no original. Ainda o autor não esclarece o que ele entende por “real”, contudo ele também usa a palavra “realidade”, indicando que há um distanciamento do real laciano e uma aproximação do conceito de real em contraposição ao conceito de ficcional.

¹⁰⁴ Idem.

¹⁰⁵ Idem, p. 25. Há uma exemplificação dessa oposição das páginas 24 a 26.

¹⁰⁶ Idem, p. 26.

¹⁰⁷ In *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, p. 210-6. Na tradução brasileira: Jean Cohen, *Estrutura da linguagem poética*, trad. de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand, São Paulo, Cultrix e Ed. da USP, 1974, p. 105-111.

¹⁰⁸ Idem.

¹⁰⁹ Idem, 27-8.

à conformidade com a realidade.¹¹⁰ O critério apresentado, em uma análise de Vitor Hugo, é o de se buscar uma conformidade na relação entre as palavras.¹¹¹ Em tal relação, residiriam os princípios lógicos que regeriam uma interpretação de um poema. Na continuidade da análise, acrescenta: “[a] seqüência verbal fornece a explicação pertinente” ao entendimento do poema. Conclui com uma pergunta-resposta, buscando entender porque a resposta viria da seqüência verbal: “não seria porque o texto é, por si mesmo, seu próprio sistema referencial?”¹¹² Sendo assim, é no poema que estariam as respostas a possíveis indagações dele surgidas.

Os poemas de Barros analisados ensinam a respeito desse tipo de referencialidade. Como já visto nas poesias analisadas, tentar relacionar os poemas desse autor a uma realidade exterior, pura e simplesmente, no mínimo, é decepcionante. Como já mostrado, por exemplo, a insistência com que Barros elabora metáforas sinestésicas em seus poemas provoca um *by-pass* semântico. Esse curto-circuito promoveria a nossa incapacidade de dizer é isso ou aquilo, principalmente impede qualquer tentativa rasteira de relacionar esse tipo de construção com a realidade. Esses poemas trabalham num nível de perturbação lingüística que conduz a palavra ao centro da referencialidade, não ao mundo exterior a ela.

Com isso, numa tentativa ainda provisória de entender as conseqüências do uso contínuo de metáforas sinestésicas e de união de contrários na linguagem poética de Barros, penso que o poeta pode estar acercando o não-sentido. Defendo a hipótese que esse uso questiona nossa relação com o mundo das coisas; relação que é criada por um fraco e forte, por isso, complexo fio: a linguagem. Por enquanto, paro por aqui, mas esse é uns dos fios condutores desta tese e o motivo do aprofundamento do estudo da metáfora e de suas conseqüências semânticas que este capítulo promove.

¹¹⁰ Idem, p. 29.

¹¹¹ Idem.

¹¹² Idem.

A linguagem da linguagem

Paul Valéry dirá que um poema “é uma *linguagem dentro de uma linguagem*.”¹¹³ Essa afirmação traz implicações, pois aponta para uma especificidade do poema. Uma linguagem dentro de uma linguagem é uma linguagem que guarda suas especificidades dentro de uma outra linguagem com suas especificidades. Isto é, quando acrescentado à palavra linguagem, o adjetivo “poética” provoca — ou deveria provocar — uma mudança na perspectiva de quem está lidando com esse objeto específico. Isso leva o autor a afirmar uma essência óbvia que, muitas vezes, é esquecida quando se lida com poesia: “a poesia é uma arte da linguagem.”¹¹⁴ Aquela é uma linguagem subordinada à linguagem humana, subordinada como existência referencial.

A linguagem poética ignora a dimensão de uso exigida pela comunicação diária. Com isso, fica mais clara a relação que estabelecemos, por exemplo, com a poesia sinestésica de Barros. Enquanto uso, até o momento, vimos que a significação levaria a uma quase total incomunicabilidade, lembraria mais sussurros, um quase ruminar lingüístico indecifrável. Se não estivesse no poema, o discurso do poeta seria banido como geralmente é banido o discurso, por exemplo, do louco.

Valéry destaca outro aspecto de diferenciação da estrutura do poema, como um tipo de linguagem:

um poema, ao contrário [da linguagem hodierna], não morre por ter vivido: ele é feito expressamente para renascer de suas cinzas e vir a ser indefinidamente o que acabou de ser. A poesia

¹¹³ “Poesia e pensamento abstrato”, 1999, op. cit., p. 200.

¹¹⁴ Idem.

reconhece-se por esta propriedade: ela tende a se fazer reproduzir em sua forma [...].¹¹⁵

Esse se fazer reproduzir não seria algo opcional. No texto poético, nas palavras de Valéry, o significado reclama sua forma,¹¹⁶ pois haveria entre eles uma indissolubilidade entre forma e conteúdo.¹¹⁷ Mas essa indissolubilidade não implica que o resultado será sempre alcançado. Como ele esclarece, o efeito de um poema é incerto, pois nada é garantido quando se fala em ação sobre o espírito humano.¹¹⁸

Riffaterre, no texto “Semântica do poema”, defende explicitamente a necessidade de que se atente à estrutura intratextual.¹¹⁹ Nas palavras de Valéry, isso seria o significado reclamando sua forma, reclamando sua estruturação no significante. Com o olhar sobre a forma, Riffaterre diz que se evitariam análises rasteiras em que a realidade seria introduzida diretamente na relação significante/significado, julgando as palavras em função das coisas (referencialidade).¹²⁰ Ainda se evitariam as análises que buscam encontrar no poema uma intencionalidade do autor.¹²¹ Haveria problema nessas interpretações principalmente, como propõe posteriormente o autor, porque “A função referencial em poesia é exercida de significante a significante: essa referência consiste em que o leitor perceba que certos significantes são variantes de uma estrutura.”¹²² Nesse momento, convém observar que o autor, na locução “em poesia”, se refere com essa assertiva ao poema genericamente, a todos os poemas.

¹¹⁵ Idem, p. 205.

¹¹⁶ Idem.

¹¹⁷ Idem, p. 206.

¹¹⁸ Idem, p. 209.

¹¹⁹ 1989, op. cit., p. 24. A questão a respeito da intratextualidade será aprofundada no último capítulo.

¹²⁰ Idem, p. 23.

¹²¹ Idem, p. 23-4.

¹²² Idem, p. 31.

O que Riffaterre está defendendo se aproxima novamente do proposto por Valéry. Para este, o poema, qualquer que seja seu resultado, seria uma espécie de máquina que exigiria a solução de muitos problemas.¹²³ A resolução de tais problemas seriam imposições da estrutura do poema, no sentido em que Riffaterre também defende. Nesses autores, a forma não é ignorada, seja como máquina ou forma, mas é algo a ser considerado em qualquer leitura de poema. Riffaterre fala em execução de uma partitura, ao se referir à leitura de um poema; Valéry, em execução de uma obra poética.¹²⁴

Ainda, haveria no tipo de análise proposta por Riffaterre uma sobreposição de quatro níveis semânticos de entendimento do poema: a estrutura lingüística; a estrutura estilística, “que asseguraria a percepção da mensagem como forma”; as estruturas temáticas; e, por último, a estrutura lexical, que seria exclusividade do poema. Pela estrutura lexical, perceberíamos “as semelhanças *formais* e *posicionais* entre certas palavras do texto, semelhanças que são racionalizadas, interpretadas.”¹²⁵

Essa rede de análise apresentada pelo autor — concernente à busca semântica do poema, em seus vários níveis interpretativos — relaciona-se com o texto “Paragrama e significação”. Nele ainda é mais bem entendida a ênfase dada à necessidade de atentar aos componentes e à estrutura intratextuais. Paragrama é um conceito saussuriano.¹²⁶ Segundo o *Dicionário das ciências da linguagem*, de Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, um texto possuiria uma função organizadora. Tal função poderia ser entendida a partir do conceito de paragrama pois, de acordo com os autores:

“chamamos paragramática o *modelo tubular* (não linear) da elaboração” da linguagem textual. “O termo rede substitui a

¹²³ 1999, op. cit., p. 209.

¹²⁴ Idem.

¹²⁵ 1989, op. cit., p. 30-1.

¹²⁶ Idem, p. 67. Segundo nota de rodapé, informação extraída por Riffaterre de J. Starobinski, *Les mots sous les mots*, Paris, Gallimard, 1971, p. 132.

univocidade (a linearidade) englobando-a, e sugere que cada conjunto (seqüência) é fim e princípio de uma relação plurivalente.” O termo de (sic) *paragrama* indica que cada elemento funciona “como marca dinâmica, como ‘grama’ que se move que em lugar de *exprimir um sentido faz um sentido.*”¹²⁷

Paragrama, a partir dessa citação, seria um modelo de elaboração da linguagem textual, porém um modelo que envolveria uma rede plurivalente de significados formados por *gramas*, letras que se movem na construção de uma significação. Outro aspecto relevante é a noção presente nos termos “fim e princípio”, relacionados à rede textual evocada pelo paragrama. Esses termos encaminham a uma noção de círculo existente no encadeamento textual. Sugere um nível intratextual gerador de significação, como apresentado também por Riffaterre.

Segundo esse autor, ao iniciar sua discussão a respeito do paragrama, Saussure teria sido genial ao compreender que o centro de um texto estaria “fora desse texto, e não sob o texto, ou nele escondido, como pretendem os críticos que acreditam ser a intenção do autor mais importante do que o texto”.¹²⁸ O primeiro problema que esta citação traz é entender o que significaria “o centro de um texto estar fora desse texto”. Riffaterre entende que buscar o que está sob o texto ou nele escondido seria buscar freqüentemente uma intencionalidade do autor. O que está fora do texto, para o autor, não seria tal intenção contudo, como enfaticamente afirmará com uma forte adjetivação da palavra “significação”: “A *verdadeira* significação do texto reside na coerência de suas referências de forma a forma e no fato de que o texto repete aquilo de que ele fala, apesar de variações contínuas na maneira de dizer.”¹²⁹

¹²⁷ Riffaterre, 1989, op. cit., p. 68.

¹²⁸ Idem, p. 69.

¹²⁹ Idem, sem itálico no original.

Quanto ao primeiro ponto dessa citação, ele defende a existência de uma “verdadeira significação”, e essa estaria numa coerência, mas não em qualquer coerência, na coerência das referências estabelecidas de forma a forma. A estrutura “de forma a forma” pode ser entendida como estrutura de palavra a palavra. Contudo, o autor proporá uma nova maneira para se analisar um texto a partir da conceitualização saussuriana: ao invés de se procurar uma palavra que gerenciaria a rede significativa de um poema, deve-se encontrar “transformações lexicais de um dado semântico.”¹³⁰ Acrescenta que, com isso, não haveria necessidade de se estabelecer um ponto de chegada nem de partida, mas sim de analisar os deslocamentos semânticos existentes em um determinado texto.¹³¹ Haveria erupções sêmicas em forma de perífrases e de sinônimos.

Distanciando-se de Saussure, que defende uma matriz lexical ou grafêmica, Riffaterre enfatiza que a realização lexical de um paragrama seria a expansão de uma matriz semântica que se concretizaria na ligação sintagmática de palavras ou grupo de palavras, que atualizariam um dado semântico ou palavra-núcleo.¹³² Essas palavras ou grupos de palavras seriam mais bem entendidas como semas. “Semas” seriam unidades mínimas de significação, que não se realizariam de forma independente, somente realizando-se no interior de uma determinada configuração.¹³³

O segundo ponto levantado pelo autor para se ter acesso à significação de um texto residiria na repetição daquilo que ele fala, apesar das recorrentes mudanças na forma de dizer. O processo de repetição está intimamente relacionado àquilo que foi dito a respeito da referência de forma a forma, presente no primeiro ponto da citação analisada. A repetição se daria na atualização sêmica da estrutura paragrâmica que, ao se atualizar, sempre

¹³⁰ Idem.

¹³¹ Idem.

¹³² Idem, p. 68-9.

¹³³ Jean Dubois et al., 2001, op. cit., p. 526-7.

com enunciados indiretos, metafóricos ou metonímicos,¹³⁴ construiria a rede significante que comporia o poema.

Uma didática paragramática da invenção

O aprofundamento nesses aspectos teóricos é fundamental para esta tese. Principalmente o conceito de paragrama se apresenta como um bom suporte na busca de entendimento da linguagem poética de Manoel de Barros. Convém agora estabelecer um diálogo entre a conceitualização de Riffaterre a respeito do paragrama semântico e o capítulo “Uma didática da invenção” de Barros; retomando, ainda, o conceito de epífora apresentado por Aristóteles.

Entre poemas mais longos e poemas-frases, o capítulo “Uma didática da invenção” é composto de vinte e uma poesias. O primeiro processo estabelecido na didática é hipotático. Aceitando, provisoriamente, que o centro gerenciador de significação é o título, subordinado a ele, estariam os vinte e um poemas. O primeiro poema, já mencionado, apresenta também uma construção hipotática. Dependente do primeiro processo didático, o poema apresenta, em forma de parataxe, dez itens subordinados à estrutura: “Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber?”. Os dois pontos encaminham a coordenação. Num processo de substituição, a palavra “saber” estabelece uma relação metonímica com a palavra “didática”, atualiza seu campo semântico numa estrutura imperativa em que é preciso saber:

- a) Que o esplendor da manhã não se abre com faca
- b) O modo como as violetas preparam o dia para morrer
- c) Por que é que as borboletas de tarjas vermelhas têm devoção
por túmulos

¹³⁴ Riffaterre, 1989, op. cit., p. 68.

- d) Se o homem que toca de tarde sua existência num fagote, tem salvação
 - e) Que um rio que flui entre dois jacintos carrega mais ternura que um rio que flui entre dois lagartos
 - f) Como pegar na voz de um peixe
 - g) Qual o lado da noite que umedece primeiro.
- etc
- etc
- etc
- Desaprender oito horas por dia ensina os princípios.¹³⁵

A parataxe, a princípio, termina na letra “g”, com o ponto final, contudo a repetição por três vezes do “etc” enfatiza que essa parte da aprendizagem poderia ser expandida. Quanto à temática, as sete subordinações desviam o olhar do leitor das coisas grandiloqüentes oferecidas a nossos olhos todos os dias. O texto oferece um campo temático, a princípio, atualizando o paragrama “é preciso saber para apalpar as intimidades do mundo” — que já é uma atualização de “Uma didática da invenção” — a esplendor da manhã, a violetas, a borboletas, ao homem que toca de tarde sua existência num fagote, a um rio entre jacintos, entre lagartos, à voz de um peixe, à noite. Como mostro no último capítulo, esses temas são uma recorrência na obra de Manoel de Barros.

Num primeiro momento, o texto estaria ensinando sobre qual seria a temática para se construir um poema. Contudo, como uma didática da invenção, isso não seria o mais relevante. A fabulação talvez ensine muito mais. Diz Riffaterre que as palavras atualizariam o paragrama semântico em enunciados indiretos, metafóricos ou metonímicos.¹³⁶ Uma didática da invenção deveria apresentar quais seriam os processos para se inventar

¹³⁵ 1997(b), op. cit., p. 9.

¹³⁶ 1989, op. cit., p. 68.

poemas, para poetizar, para criar. Nesse caminho, as sete enumerações apresentadas por Barros possuiriam ou ensinariam formas de composição. Tudo indica que, principalmente na estrutura dos poemas, estariam os ensinamentos. No primeiro, o verbo “abrir” substitui “nascer”, e esplendor da manhã é associado à palavra “faca” na estrutura da frase. Anuncia que não há ação humana a interferir no surgimento do esplendor matutino.

No segundo, o texto personifica as violetas, dando a elas poderes divinos capazes de preparar o dia para morrer. Ao dia também é dada a capacidade dos seres vivos, a capacidade de morrer. No terceiro fragmento, as borboletas serão personificadas. A prosopopéia anuncia que as borboletas possuiriam a característica humana de ter devoção, contudo elas não possuiriam devoção a uma divindade, mas a um túmulo. Tentado entender qual o processo utilizado na construção da frase, a locução “ter devoção” é levada pelo poeta ao campo semântico da palavra “preferir”. Contudo, ao utilizar tal recurso, o artifício amplia semanticamente a frase. Com isso, é dado um *plus* à estrutura do texto pelo processo de levar e trazer, aproximar e distanciar significações de palavras distintas.

Localizando o arranjo

Em sua *Estilística estrutural*, Riffaterre define estrutura como “um sistema formado de vários elementos, sendo que nenhum deles pode sofrer uma transformação sem provocar transformações em todos demais.”¹³⁷ Compreendendo estrutura dessa forma, torna-se mais fácil entender porque causa tanto incômodo substituir uma palavra por outra num verso, mexendo, com isso, na organização do poema. Apesar de algumas vezes arriscar esse processo metalingüístico de entendimento do poema, o resultado é sempre

¹³⁷ Trad. de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini, São Paulo, Cultrix, 1973, p. 289.

insatisfatório. Nesse processo, lembrando Valéry, a dimensão abismática da palavra pode estar sendo lembrada.

Assim, tocar uma existência num fagote — essa frase construída pelo processo de aproximação de campos semânticos distintos, epifórica — é diferente do clichê “tocar uma música num fagote”. Isso ocorre principalmente porque um texto poético se diferencia de uma comunicação diária. Como destaca Riffaterre, um texto poético se diferencia da linguagem não poética, pois “o acento é colocado sobre a mensagem concebida como um fim em si, e não como um simples meio (...)”¹³⁸ O autor enfatiza que a mensagem poética se distancia da linguagem como um simples meio, porque a mensagem é concebida no texto poético de forma distinta. A linguagem poética chamaria permanentemente atenção para a estrutura significante, não necessariamente para o significado a ser passado. Essa mensagem se distinguiria principalmente porque a própria forma possuiria uma mensagem, preocupação que necessariamente não temos quando estamos diante de uma linguagem utilitária.

Nesse caminho de entendimento para arte poética, no fragmento “e” de Barros: “Que um rio que flui entre dois jacintos carrega mais ternura que um rio que flui entre dois lagartos”, interessa mais a comparação em si do que o conteúdo expressado. A personificação dada ao rio pela palavra “ternura” enfatiza que a linguagem está sendo testada continuamente. Ainda, a comparação proposta pelo texto valoriza os jacintos em detrimento dos lagartos. A palavra “ternura” se encarrega de estabelecer a predileção. Também o texto põe em relevo duas fortes e belas imagens: um rio entre dois jacintos, planta muito bela, e um rio entre dois lagartos, animal geralmente associado ao que é feio. Nesse processo analógico, “jacintos” está em posição similar a “lagartos”, num momento em que o rio carrega, no lugar de “possuir”, ternura.

¹³⁸ Idem, p. 288.

O fragmento “f”, e outros similares que venho apresentando no decorrer deste capítulo, trazem o princípio que me levou a estar discutindo o paragrama semântico: uma enorme dificuldade trabalhar com esse tipo de enunciado sinestésico. Mais do que qualquer outro fragmento até agora discutido, esse informa a respeito do processo de criação, a respeito da didática da invenção de Barros. O fragmento diz respeito à metáfora e a seu procedimento: palavras estranhas a alguns campos semânticos que, juntas, põem em relevo a construção textual; bem como elas enfatizam que não estaríamos diante de uma linguagem utilitária, porém envolvidos por um jogo retórico em que a linguagem é a pedra a ser esculpida. No processo de recepção desse tipo de texto, muito mais do que estarmos atentos a uma mensagem que remeteria a uma exterioridade textual, a mensagem estaria presente na própria concepção da estrutura textual.

Como propõe Riffaterre, no texto poético é a forma que cativa o leitor.¹³⁹ Assim, pensar em analisar um texto poético é pensar a forma com sua significação. Pensar em analisar um texto que se propõe a apresentar sua didática da invenção é pensar a forma do texto, além de uma significação apriorística. Nesse sentido, Riffaterre destaca que o texto limita as opções do leitor bem como se impõe a este de forma clara e inevitável, “mesmo que o sentido permaneça obscuro [...]”.¹⁴⁰ Nesse caminho de entendimento, o texto poético — principalmente pelo processo de substituição na cadeia sintagmática, pela substituição de significantes em estruturas simples de uma língua — impõe-se pela forma. Essa imposição implica a leitura do texto poético.

No final do poema de Manoel de Barros em análise, temos uma tríplice parataxe:

¹³⁹ 1989, op. cit., p. 68.

¹⁴⁰ Idem.

etc

etc

etc

Ela está subordinada ao verbo “saber”. Tal parataxe enfatiza que a lista de ensinamentos poderia ter sido ampliada facilmente. Ainda, quando esse significante é posto a ocupar sozinho o espaço no papel, a ocupação amplia a existência paratática no poema, bem como amplia o próprio uso do papel em branco como algo significativo. Principalmente desde o prefácio de Mallarmé a *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, o espaço em branco no papel ganhou um *status* e reconhecimento literário. Diz Mallarmé: “Os ‘brancos’ com efeito assumem importância, agridem de início [...]. O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recede [...]”¹⁴¹

Após a ênfase à possibilidade de ampliação da enumeração — afirmando — o poeta concluirá: “Desaprender oito horas por dia ensina os princípios”.¹⁴² O poema termina sua didática num nível quase ininteligível. Surge um oxímoro, o ato de desaprender ensinaria os princípios de sua didática, mas desaprender diariamente (oito horas por dia) exige esforço. Esse oxímoro teoriza a respeito do efeito de sentido muito mais do que o sentido, teoriza a respeito do delírio verbal, defendido pelo autor como aspecto culminante “em poesia que é voz de poeta, que é voz de fazer nascimentos.”¹⁴³ O efeito de sentido da didática de Barros causa espanto, no sentido aristotélico da palavra.

O *thaumaston* do teórico busca nomear um momento de estranhamento diante de uma estrutura que foge a uma explicação imediatista. Aristóteles reconhece a existência do paradoxo, de algo que vai além do senso comum, pois ele seria fundamental para o efeito do texto poético. Isso torna

¹⁴¹ Mallarmé, trad. de Augusto de Campos et al., São Paulo, Perspectiva e Edusp, 1974, p. 151.

¹⁴² 1997(b), op. cit., p. 9.

¹⁴³ Idem, p. 15.

compreensível também a afirmação de que, “em suma, o impossível deve ser considerado: ou em relação à poesia, ou ao melhor, ou à opinião [*doxan*]. Na poesia, com efeito, é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade.”¹⁴⁴ Quando estamos lidando com poesia, a persuasão surge muito mais da forma como o poema foi arranjado do que do significado surgido das palavras. Convém lembrar algo óbvio, mas importante para a argumentação que se constrói: um poema é tido como tal por causa de sua forma, de seu arranjo.

Um problema para o leitor

Aristóteles reconhece a estrutura do texto poético, está atento a como suas partes o compõem. De acordo com a última citação, Aristóteles também se preocupa com os efeitos da poesia, com a persuasão do texto poético. Enfatiza que o impossível ali é aceito em detrimento de um possível que não convence. Na epígrafe de “Uma didática da invenção”, Felisdônio anuncia algo similar, só que com mais ênfase. Dizer que as coisas que não existem são mais bonitas é levar o leitor ao impossível, é querer que executemos uma partitura sem que alcancemos um nível de entendimento favorável para o arranjo executado.¹⁴⁵

É nesse caminho que Riffaterre concebe o texto literário como “um código limitativo e prescritivo.”¹⁴⁶ Para ele, o texto seria a execução de uma partitura, onde a liberdade bem como a não-liberdade de interpretação estariam codificadas no enunciado. A enunciação de um texto não seria livre. Enunciado é — para a teoria lingüística da qual Riffaterre partilha — “toda seqüência acabada de palavras de uma língua”, podendo ser emitida por um

¹⁴⁴ Aristóteles, 1956, op. cit., p. 121-2.

¹⁴⁵ No 3º capítulo, serão estudadas algumas implicações da leitura dos poemas de Barros.

¹⁴⁶ 1989, op. cit., p. 6.

ou mais falantes.¹⁴⁷ Contudo, para aquele autor, o problema não estaria no enunciado, mas na execução da partitura, na enunciação de um texto.

Já a enunciação seria o ato de utilização da língua, que se oporia ao enunciado, que seria o resultado desse ato.¹⁴⁸ Nas palavras de Émile Benveniste, “a enunciação é este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização.”¹⁴⁹ Pensar a enunciação de um texto, no sentido proposto por Riffaterre, é também pensar a execução da partitura (do texto) pelo leitor e o processo de liberdade e não-liberdade envolvido na enunciação. Tal processo estaria codificado no enunciado. Benveniste dirá que “A enunciação supõe a conversão individual da língua em discurso” e adiante, que “É a semantização da língua que está no centro deste aspecto da enunciação [...]”.¹⁵⁰ A semantização é a transformação do significante em significado. É o processo de formação do sentido a partir das palavras.

Num quadro mais formal da realização da enunciação, diz Benveniste que ela atualizaria a manifestação individual.¹⁵¹ Guardadas as devidas diferenciações teóricas entre Riffaterre e Benveniste, principalmente no que se refere a um direcionamento à literatura para aquele e um enfoque à língua de forma mais ampla deste, é possível vislumbrar um ponto de intersecção quanto à concepção de enunciação. A preocupação de Riffaterre é a atualização do poema por parte do leitor. Assim, o texto poético se anuncia num processo de interferência.

Lembrando Barthes, nessa interferência, o leitor é atravessado e amontoa significantes.¹⁵² O texto, assim concebido, promove uma espécie de apropriação da língua. Essa apropriação, no ato da leitura, torna o leitor

¹⁴⁷ Dubois et al., 2001, op. cit., p. 219.

¹⁴⁸ Idem, p. 218.

¹⁴⁹ *Problemas de lingüística geral II*, trad. Eduardo Guimarães et al., Campinas, São Paulo, Pontes, 1989, p. 82.

¹⁵⁰ Idem, p. 83.

¹⁵¹ Idem.

¹⁵² “Da leitura”, in *O rumor da língua*, trad. de Mário Laranjeira, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 2004, p. 41.

executor da partitura. Na sua execução, quando o leitor torna-se uma espécie de locutor, reside um grau de problematização inerente ao texto literário pois, principalmente, há informação estética necessária para a realização do poema no âmbito da forma. Com isso, a construção informa, também significa o poema.

Essa necessidade evidencia-se, como enfatiza Riffaterre, porque a comunicação não literária deixaria uma maior liberdade ao receptor da mensagem. No texto literário, tal liberdade seria cerceada, em partes, porque ele se apresentaria como um monumento capaz de fazer o leitor experimentar uma espécie de deslocamento.¹⁵³ Como demonstra em sua *Estilística estrutural*, esse deslocamento seria consequência, no texto literário, de uma imposição da forma, “independentemente ou não do conteúdo e da natureza positiva ou negativa das reações do leitor”.¹⁵⁴ Nesses dois momentos apresentados, mais uma vez o texto literário se impõe ao leitor, delimitando sua liberdade interpretativa.

O leitor diante da partitura

Nesse âmbito de entendimento, convém perguntar a respeito de como ficamos diante do último fragmento trazido de Barros: “Desaprender oito horas por dia ensina os princípios”. Efetivamente somos levados pela forma textual. O oxímoro é demasiado evidente, está na casca do poema. Desaprender é deixar de saber algo que se sabe, pois há o pressuposto que algo foi aprendido antes. Contudo desaprender traz uma informação negativa, nessa informação há uma delimitação do enunciado que está sendo estabelecido e atualizado no poema. Na busca de execução da partitura, na enunciação somos incomodados por uma dissonância: o verbo do sujeito

¹⁵³ Riffaterre, 1989, op. cit., p. 6-7.

¹⁵⁴ 1973, op. cit., p. 63.

“desaprender oito horas por dia” traz uma carga positiva, pois estamos numa didática da invenção, numa didática da construção poemática. Contudo, “ensina” é contaminado pelo campo semântico de “desaprender”. Essa relação é uma imposição da forma.

Em “Uma didática da invenção”, desaprender é uma palavra síntese, que atualiza a enumeração anterior. A enumeração impõe, como já mostrado, sete possibilidades de construções poéticas em que a língua é errada, desaprendida. O poeta cria um desaprendizado, principalmente pelo processo de levar e trazer as palavras e pô-las aqui ou ali. Pela substituição de uma palavra no campo sintagmático, ele arranja uma palavra que agride uma outra. Na concepção aristotélica, o poeta leva para ali ou aqui uma palavra estranha [*allotriou*].¹⁵⁵ Essa substituição é feita intencionalmente com fim estético, buscando arejar a linguagem.

Para Barros, “Arejar [a linguagem] seria fazer casamentos novos entre palavras.”¹⁵⁶ Nessa frase metafórica, em que tanto a palavra “arejar” quanto “casamento” estão sendo utilizadas em novo matrimônio, em nova junção semântica, fazer casamentos novos é buscar unir palavras com campos semânticos distintos. É abrir as janelas para a entrada de novos significados. Principalmente, no poema, é criar novos significados em palavras usuais como casamento. É estabelecer novos significados a palavras acostumadas. Como diz Manoel de Barros, num de seus poematos, “Não gosto de palavra acostumada.”¹⁵⁷

Manoel de Barros nomeará essa junção de palavras de campos semânticos distintos como sendo contigüidades anômalas. Ele falará nisso pelo menos por três vezes.¹⁵⁸ “Contigüidade” é um conceito da lingüística e

¹⁵⁵ *Poética*, 1457b7.

¹⁵⁶ Entrevista a Antônio Gonçalves Filho, da *Folha de São Paulo*, in *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*, 3ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996, p. 320.

¹⁵⁷ 1997(a), op. cit., p. 71.

¹⁵⁸ Idem; *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, Rio de Janeiro, Record, 2001, p. 9; e 1997(b), op. cit., p. 19.

consiste na proximidade imediata estabelecida entre as palavras dentro de um sintagma.¹⁵⁹ Contudo, Manoel de Barros fala em contigüidades anômalas, estabelecimento de aproximações irregulares entre palavras contrárias à ordem acostumada ou estabelecida.¹⁶⁰

Pensar a contigüidade é necessariamente lembrar Roman Jakobson. Segundo o lingüista, dois seriam os processos estruturantes da linguagem: o processo metafórico e o metonímico.¹⁶¹ Ele esclarece que um tema pode ser levado a outro pelo eixo da similaridade ou da contigüidade, respectivamente. Para o lingüista, a similaridade se estabelece no eixo da substituição dos signos, enquanto a contigüidade se funda nos constituintes de um contexto.¹⁶² Com isso, mais uma vez Aristóteles se faz presente. Como já foi dito, é pelo estabelecimento da semelhança que há a substituição de palavras na cadeia sintagmática, na frase. A contigüidade estabelece-se na cadeia sintagmática, na cadeia onde as palavras estão justapostas. Contudo Barros propõe um adjetivo à palavra “contigüidade”.

Com o estabelecimento da palavra “anômala”, o poeta não propõe somente uma substituição na cadeia sintagmática. Nesse processo de substituição, o poeta pensa em conciliar palavras que não se acostumam, palavras estranhas umas às outras. Isto é, pensa em conciliar palavras que possuem traços semânticos que se chocam. Nesses tipos de frases, a conciliação de palavras com campos semânticos distintos possibilita às palavras a aquisição de novas significações. É no caminho do estabelecimento de novas significações que Wittgenstein dirá que a significação de uma palavra está condicionada a seu uso na estrutura frasal. Diz o autor das *Investigações filosóficas* que:

¹⁵⁹ Dubois et al., 2001, p. 150.

¹⁶⁰ Caldas Aulete, 1974, op. cit., vol. I, p. 249.

¹⁶¹ “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia” in *Lingüística e comunicação*, trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes, São Paulo, Cultrix, 1988, p. 55.

¹⁶² Idem, p. 40. Abandono, por enquanto, a diferenciação entre metonímia (sinédoque?) e metáfora. Essa distinção será discutida adiante.

Pode-se, para uma *grande* classe de casos de sua utilização da palavra “significação” — se não para *todos* os casos de sua utilização —, explicá-la assim: a significação de uma palavra é seu uso na linguagem.¹⁶³

Pensar as contigüidades anômalas é atentar às relações entre as palavras, mais do que nunca, a seu uso na linguagem. É atentar a relações estabelecedoras de novas dimensões semânticas. Essas novas dimensões, no texto poético, são problematizadas. Diz Wittgenstein que muitas vezes a significação de um nome é elucidada no apontar para o seu portador.¹⁶⁴ Quanto ao texto poético, esse apontar ao portador é praticamente inviabilizado. Isso se deve à sua especificidade: na grande maioria dos casos, a referencialidade do texto poético são as possibilidades criadas na estrutura do próprio texto, na sua auto-referencialidade.

Segundo Octavio Paz, “A primeira atitude do homem diante da linguagem foi de confiança: o signo e o objeto representado eram o mesmo.”¹⁶⁵ É justamente tal confiança que a linguagem poética de Barros questiona. O objeto é a palavra, não mais algo externo. Contudo, como destaca Paz, “o homem é um ser de palavras”, “a palavra é o próprio homem. Estamos feitos de palavras. Elas são nossa única realidade ou, ao menos, o único testemunho de nossa realidade.”¹⁶⁶ Octavio Paz questiona justamente a relação de inseparabilidade entre o homem e a linguagem, dizendo que nós

¹⁶³ Ludwig Wittgenstein, *Investigações filosóficas*, (Coleção Os pensadores), 3ª ed., trad. de José Carlos Bruni, São Paulo, Abril Cultural, 1984, p. 28, § 43.

¹⁶⁴ Idem.

¹⁶⁵ *El arco y la lira*, 3ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 29: *La primera actitud del hombre ante el lenguaje fue la confianza: el signo y el objeto representado eran lo mismo*. Minha tradução.

¹⁶⁶ Idem, p. 30: *El hombre es un ser de palabras [...] La palabra es el hombre mismo. Estamos hechos de palabras. Ellas son nuestra única realidad, o, al menos, el único testimonio de nuestra realidad*. Minha tradução.

somos o seu mundo e ela o nosso.¹⁶⁷ Ela nos escaparia justamente por essa interligação, por ser ao mesmo tempo indivisível e inseparável do homem.¹⁶⁸

Quando Riffaterre fala das possibilidades analíticas do paragrama semântico, ele lembra que a derivação de um texto a partir de um dado semântico elimina “a referência das palavras às coisas e a substitui pela referência das palavras a um sistema de palavras ou a um sistema sêmico situado fora do texto.”¹⁶⁹ Riffaterre lembra o que experimentamos ao lidar com as contigüidades anômalas: a referencialidade das palavras à realidade é questionada e a referencialidade passa a ser condicionada à relação de contigüidade estabelecida entre as palavras numa determinada estrutura ou campo semântico.

Assim, pensar o poema, a partir das idéias de Octavio Paz, talvez seja pensar a relação do homem com a palavra em seu sentido mais radical. No momento em que a referencialidade das palavras é questionada, como ficou muito claro em relação à “Uma didática da invenção”, defendo que o homem pode encontrar-se com o que há de mais humano: a linguagem. Mas uma linguagem concebida como criatura, criadora e criação do que há de mais estranho, o homem — como lembra o Coro em *Antígona*.¹⁷⁰ O poema lembra essa complexa relação humana com a linguagem. Lembra, quem sabe, como alerta-nos a conclusão de Riffaterre em seu texto “Semântica do poema”. Ele diz um além em relação ao poema, um além que se aproxima do que estou

¹⁶⁷ Idem, p. 31.

¹⁶⁸ Idem.

¹⁶⁹ 1989, op. cit., p. 73.

¹⁷⁰ SÓFOCLES. *Tragédias: Antígona e Electra*. Trad. de Ignacio Errandonea, p. 47, v. 334. Gama Kury traduz assim o verso: “Há muitas maravilhas, mas nenhuma/ é tão maravilhosa quanto o homem.” In SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 210. Lembro que Kury não alude ao paradoxo inerente à possibilidade de tradução de *deimos*. *Deimos* varia do terrível ao maravilhoso. A tradução por “estranho” é mais interessante, pois leva ao desconhecido: tememos o desconhecido, mas só até saber se ele é bom ou ruim. Agora “maravilha”, em si, já traz uma carga positiva, fugindo assim da duplicidade da palavra grega.

defendendo em relação à linguagem poética de Barros: “a função da poesia como experiência da alienação”.¹⁷¹

Uma experiência de alienação é uma experiência que aproxima o texto poético da loucura, da separação. Na visão de Barros, apesar de ele não se considerar alienado,¹⁷² o poeta pode transmitir o seu “adocimento às coisas, ou às palavras que nomeiam as coisas e que as movimentam.”¹⁷³ O primeiro ponto relevante na citação diz respeito à relação das palavras com as coisas. Se não for possível adoecer as coisas, o poeta pode adoecer as palavras. Diz Octavio Paz que “as coisas se apóiam em seus nomes e vice-versa.”¹⁷⁴ Se há um mínimo de verdade nessa afirmativa, ao adoecer as palavras, o poeta estaria adoecendo também as coisas, em sua estrutura fundante. Isso ocorreria porque, numa complexa organização, ao mesmo tempo em que as palavras criam as coisas, a palavra é uma coisa, é um ente.

Barros já concebe essa complexa relação entre as coisas e as palavras, ao anunciar que as palavras movimentam as coisas e que as coisas também movimentam as palavras. Essa leitura é possível porque “que as movimentam”, da citação anterior de uma entrevista do poeta, é uma oração ambígua. O “que” pode estar retomando tanto a palavra “coisas” quanto a palavra “palavras”. Assim, surgem várias possibilidades interpretativas, provindas da ambigüidade:

- As coisas movimentam as palavras;
- As palavras movimentam as coisas.

E ainda, com um pouco mais de esforço:

- As palavras movimentam as palavras;
- As coisas movimentam as coisas.

¹⁷¹ Idem, p. 37.

¹⁷² Em entrevista a Martha Barros, para o *Correio Brasiliense*, in 1996, p. 315. A pergunta feita é: “Acusam de alienada sua poesia. Que acha disso? R. Não sou alheio a nada. [...]”

¹⁷³ In entrevista à Revista *Bric-a-Brac*, in 1996, p. 325.

¹⁷⁴ 1990, op.cit., p. 29: *Las cosas se apoyan em sus nombre y viceversa*. Minha tradução.

Esse pleno movimento, vindo da ambigüidade da frase de Barros, encontra um ponto de apóio em Heráclito, principalmente se concebermos a palavra como coisa. Diz o pré-socrático: “O frio torna-se quente, o quente frio, o úmido seco e o seco úmido.”¹⁷⁵ Ou “Descemos e não descemos nos mesmos rios; somos e não somos.”¹⁷⁶ Ou “O caminho para baixo e o caminho para cima é um e o mesmo.”¹⁷⁷

Entendida de forma tão complexa a relação das palavras com as coisas, em seu pleno movimento, concebe Barros que o desregramento em relação às palavras iluminariam as loucuras, pervertendo os textos até “os limites mais fróidicos da palavra”.¹⁷⁸ O neologismo “fróidicos” diz também a respeito da alienação, principalmente com a presença do intensificador “mais”. Freud é o principal responsável pela criação dos estudos a respeito da mente humana e seus distúrbios. O adjetivo “fróidicos” tenta dar conta justamente da dimensão alienante existente na palavra. Uma experiência de alienação está presente no oxímoro, por exemplo, na frase poema número VI de sua didática da invenção: “As coisas que não têm nome são mais pronunciadas por crianças.”¹⁷⁹; ou na finalização do poema XVI: “Há certas frases que se iluminam pelo opaco.”¹⁸⁰

Essas frases unem campos semânticos que se agridem mutuamente. Na primeira, coisas sem nomes são pronunciadas; na segunda, o opaco ilumina. Nelas, o paragrama semântico continua se atualizando: é a didática da invenção ensinando pela forma, num processo contínuo de atualização de significados nos poemas. Uma didática que propõe uma aproximação das palavras a seus limites alienantes, fróidicos.

¹⁷⁵ Heráclito, in Gerd A. Bornheim, *Os filósofos pré-socráticos*, s/t, São Paulo, Cultrix, 1999, p. 43.

¹⁷⁶ Idem, p. 39.

¹⁷⁷ Idem, p. 40

¹⁷⁸ 1996, op. cit., p. 323.

¹⁷⁹ 1997(b), op. cit., p. 13

¹⁸⁰ Idem, p. 23.

O nível de problematização do processo de criação poemática está presente desde a capa do livro em que se encontra “Uma didática da invenção”. Barros propõe um jogo irônico-antitético, em que há inclusão de uma didática, algo que se propõe a ensinar, dentro de um livro intitulado: *O livro das ignoranças*. Além disso, não seria um livro, mas *O livro das ignoranças*. O artigo definido enfatiza a especificidade do objeto-livro bem como a palavra “ignoranças”. Por um lado, a escrita dessa palavra lembra a ignorância e, por outro, lembra que estamos diante de uma linguagem que se apresenta com especificidade, por causa da presença do arcaísmo num momento em que tal uso não é aceito pela Nomenclatura Gramatical Brasileira.¹⁸¹

Essa experiência da alienação, de perturbação, de adoecimento da linguagem proposta pela poesia está bem evidenciada no poemeto XIV da didática da invenção: “Poesia é voar fora da asa”.¹⁸² “Voar fora da asa” só pode ser aceito num texto regido por uma lógica interna específica, por exemplo, a lógica ilógica da literatura; ou tal frase também poderia ser aceita nas palavras das crianças ou dos loucos. Nessas seriam aceitas, pois haveria um descredenciamento do discurso em relação à realidade. O sintagma “voar fora da asa” não pode ser lido fora da estrutura em que está inserido: uma didática da invenção. Poesia, assim entendida, é possibilidade estruturada na linguagem por meio de ordenamentos de palavras. Tais ordenamentos principalmente são construídos por meio de substituições (processos epifóricos) em cadeias sintagmáticas que já seriam clichês.

Assim, “voar fora da asa” possui cadeias paradigmáticas como “voar de avião”, “voar como avião”, “voar como pássaro”, etc., dentro de um processo analógico estabelecido por essas estruturas cotidianas. Contudo, “voar fora da asa” questiona essas estruturas e remete a um processo de alienação semântica pois, fora do poema, remete a uma impossibilidade.

¹⁸¹ O “~” no lugar do “n”, ver por exemplo Camões in *Índice analítico do vocabulário de Os lusíadas: introdução e fac-símiles*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1966, p. 25, passim.

¹⁸² 1997(b), op. cit., p. 21.

Impossibilidade que deverá ser atualizada. Porém, atualizar tal significado não implica esquecer a impossibilidade em relação à realidade, contudo recalca-la em detrimento de uma nova possibilidade interpretativa.

Assim, no poemeto “Poesia é voar fora da asa”, estou diante de uma metáfora. O problema está justamente nessa constatação óbvia e em como devo lidar com ela. Como analisá-la? A tentativa de explicá-la via paráfrase mata a forma, que é a sustentação do verso. Estou diante de um curto-circuito, e esse não ocorre no poema, ocorre em mim, no leitor. Pelo processo de predicação, outra constatação é: poesia = voar fora da asa. Logo, poesia é uma metáfora. É uma metáfora alienante pois, primeiro, é “voar”. Essa característica ao homem só mental ou artificialmente foi permitida. Contudo a poesia é algo concreto, é um objeto — por exemplo, no caso da poesia aqui estudada — materializado pelas letras no papel.

Segundo, é “voar fora da asa”. Um dos problemas dessa expressão é que “asa” está indefinida, em seu genérico general. Fora da asa não estão os pássaros, nem o avião, nem o homem. Capaz de ocupar esse lugar imaginário, só se encontra a linguagem: não como objeto, mas como um fim em si. Com seu poder construtor, está somente a linguagem, lembrando-nos seu poder e que somos frutos dela. Como ensina Octávio Paz, em sua própria linguagem construtora: *El hombre es hombre gracias al lenguaje, gracias a la metáfora original que lo hizo ser outro y lo separo del mundo natural. El hombre es un ser que se ha creado a si mismo al crear un lenguaje.*¹⁸³

A poesia ensina-nos a respeito do que é a linguagem. Ela é o nosso início — desde a *Bíblia*, com João — e que limita-nos o fim. O fim da linguagem é o homem assim como o seu nascimento. A poesia, como fruto da linguagem, de uma linguagem dentro de outra linguagem (que é um vôo

¹⁸³ 1990, op. ci., 34: “O homem é homem graças à linguagem, graças à metáfora original que o fez ser outro e o separou do mundo natural. O homem é um ser que se criou a si mesmo ao criar a linguagem.” Minha tradução.

fora da asa), ensina a respeito da linguagem, nessa resposta terrivelmente óbvia, para algo que é fruto da linguagem.

Falando a respeito da necessidade da poesia, Barros dirá que “a poesia tem a função de pregar a prática da infância entre os homens. A prática do desnecessário e da cambalhota [...]”¹⁸⁴ “Poesia é voar fora da asa” lembra uma prática do desnecessário, bem como a epígrafe de Felisdônio, “As coisas que não existem são mais bonitas.” Lembra ainda as coisas: desenhos, frases, objetos, criados pelas crianças. Coisas que não existem, mas que passam a existir pelo ato criador. Ao mesmo tempo esse tipo de estrutura, intitulada pelo autor de contigüidades anômalas, promove o arejamento das palavras que, na concepção de Barros, seria a função principal da poesia:

Creio que a principal [função da poesia] é a de promover o arejamento das palavras, inventando para elas novos relacionamentos, para que o idioma não morra a morte por fórmulas, por lugares comuns.¹⁸⁵

Na poética de Manoel de Barros, a contigüidade anômala é a invenção de novos relacionamentos entre as palavras, estabelecendo, com isso, um campo novo de significação entre elas. Essa técnica promoveria o arejamento das palavras, que diz respeito à possibilidade de se fugir das fórmulas, dos lugares comuns, dos clichês. A literatura de Barros, de modo geral, é uma tentativa de estabelecer um idioleto, uma variação dentro da língua portuguesa. Uma linguagem arejada pelas possibilidades poéticas. Principalmente é uma tentativa de ensinar a respeito do voar fora da asa. Essa instância criadora e criatura do humano. Ela só é possível pela linguagem, essa coisa terrivelmente caçadora de nossa petulância humana. O poema, como

¹⁸⁴ Em entrevista a José Otávio Guizzo, in 1996, op. cit., p. 311.

¹⁸⁵ Idem, p. 310.

uma brincadeira com palavras, torna-se uma metáfora de nossa relação com as palavras.

Capítulo segundo

Entretecendo a metáfora
(ou o chão tem gula pelo meu olho)

Introdução

Se, no primeiro capítulo, vimos a conceitualização de metáfora surgir sob a égide aristotélica da epífora agora, neste capítulo, a partir da especificidade dessa noção tropológica, a metáfora será deslindada em outros conceitos que foram colocados num plano secundário no primeiro momento. Nesse caminho, as questões surgidas de “Uma didática da invenção”, de Manoel de Barros, serão ampliadas tendo como ponto de partida outros poemas desse autor e as idéias de Quintiliano, presentes em suas *Instituições oratórias*.¹

A partir da obra de Barros e sua constituição trópica, busco pensar a existência de uma problematização da relação do homem com a palavra — e por extensão, com a linguagem — na organização poética do autor. Neste capítulo, essa análise é realizada principalmente a partir da ênfase que Barros dá ao significante e à sua organização ao redor dos semas “morte” e “homem”. Ao mesmo tempo em que está sendo analisada essa constituição, estabeleço um diálogo de alguns poemas de Barros com a tradição literária. Isso se justifica pelo caráter insistente com que o autor se põe a dialogar com outros autores. Com isso, vejo esse traço intertextual também como relevante aspecto para se pensar à estrutura organizacional da poética de Manoel de Barros.

Do pó ao olho

O poema XIII, da terceira parte do *Livro das ignoranças*, intitulado “Mundo pequeno”, traz enfaticamente uma questão a respeito do que vem

¹Nesse trabalho será utilizada a seguinte edição: Marco Fábio Quintiliano, *Instituciones oratorias*, trad. de Ignacio Rodriguez e Pedro Sandier, disponível na Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: www.cervantesvirtual.com. Acessado em 15/10/2005.

sendo dito em relação à metáfora e à importância desse tropo para o entendimento da estrutura da linguagem poética de Manoel de Barros.

Dada a constância de uso da palavra “estrutura” neste capítulo, faz-se necessário aprofundar a definição de Riffaterre desse conceito. Isso se justifica, ainda, porque um entendimento da estrutura da linguagem poética de Barros está sendo buscado. Diz Riffaterre que estrutura é “um sistema formado de vários elementos, sendo que nenhum deles pode sofrer uma transformação sem provocar transformações em todos demais.”² Essa definição é análoga à aceita pelos lingüistas sucessores a Saussure, como apresentado por Ducrot e Todorov: “os elementos lingüísticos [de uma determinada estrutura ou sistema] não têm qualquer realidade independentemente de sua relação com o todo.”³

Nesse sentido, uma estrutura é um sistema formado por partes a relacionar-se com o todo, que possuem leis próprias. Assim, identificar a estrutura implicaria na identificação da lógica que preside as relações. Ainda, como apresentam Dubois et al., “uma estrutura é um sistema [...] que se conserva ou se enriquece pelo próprio jogo destas leis [... E continuam os autores] Uma estrutura é um sistema caracterizado por noções de totalidade, de transformação, de auto-regulação.”⁴

Quanto ao processo metafórico como constituinte da organização da poética de Barros, ele seria um traço norteador dessa estrutura poética, seria um ponto a presidir sua poética. Tal processo se atualizaria por meio de um pleno movimento. Isso ocorreria porque sua repetição implica sempre em novos rearranjos dos significantes que, como se verá no quarto capítulo, seriam em número limitado e bem específicos. Na busca de entendimento desse traço, a partir de “Uma didática da invenção”, até agora foi visto o processo de substituição de uma palavra numa cadeia sintagmática:

² 1973, op. cit., p. 289.

³ *Dicionário das ciências da linguagem*, trad. Antônio José Massada et al, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982, p. 250.

⁴ 2001, op. cit., p. 247.

num determinado verso inclui-se uma palavra que agride campos semânticos de outras palavras.

Essa agressão ainda promove uma interação do significado mais comum da palavra com o significado que está sendo estabelecido nas novas relações entre significantes. Merece destaque o fato de essa inclusão promover uma combinação sintática particular. Tal combinação cria, em boa parte, a estrutura poética de Barros e nela estabelece certa tensão contínua, como já mostrado no primeiro capítulo, principalmente quando da produção sinestésica. Genericamente, a esse processo vem sendo dado por mim o nome de metáfora. Contudo, apesar de essa figura ser considerada por Aristóteles a rainha dos tropos,⁵ esses não se reduzem à metáfora, dentro da organização retórica; pelo contrário, há uma multiplicidade de subdivisões, como é possível observar em qualquer manual moderno.⁶

O poema número XIII, de Manoel de Barros, do *livro das ignorâncias*, diz:

Estou atravessando um período de árvore.

O chão tem gula de meu olho por motivo que meu
olho tem escórias de árvore.

O chão deseja meu olho vazado pra fazer parte do
cisco que se acumula debaixo das árvores.

O chão tem gula de meu olho por motivo que meu
olho possui um coisário de nadeiras.

O chão tem gula de meu olho pelo mesmo motivo
que ele tem gula por pregos por latas por folhas.

A gula do chão vai comer o meu olho.

No meu morrer tem uma dor de árvore.⁷

⁵ Lembremos, por exemplo, a menção feita no primeiro capítulo a Aristóteles. Ele, na poética, somente estuda a metáfora.

⁶ Por exemplo, como apresentado por Ducrot e Todorov, 1982, op. cit., p. 332-4; Lausberg, 2004, op. cit.; por Roberto de Oliveira Brandão, *As figuras de linguagem*, São Paulo, Ática, 1989; por José Geraldo, *Figuras de estilo*, Brasília, Royal Court, 1997.

⁷ 1997(b), op. cit., p. 99.

O primeiro aspecto relevante da construção do poema é a anáfora. Esse tropo consiste na repetição de palavras ou expressões, no caso da poesia, principalmente no início de versos.⁸ O texto repete por três vezes a expressão “o chão tem gula de meu olho”, com isso enfatiza, põe em evidência tal expressão anafórica. Ainda há uma palavra trabalhando em sinonímia com a expressão “tem gula”: “deseja”. Isso, do ponto de vista do significado, levaria para uma quarta repetição anafórica.

Ainda, semanticamente, há uma quinta referência ao arranjo trabalhado de forma anafórica no poema. É ela: “a gula do chão vai comer meu olho”. Nessa expressão, o chão tem gula de uma outra forma: a palavra “gula” passa a ser núcleo do sujeito, sendo que anteriormente pertencia ao objeto. O objeto dessa estrutura agora vai ser “o meu olho”. Com isso, a partir de um deslocamento em que sintaticamente “o chão” vai depender de “a gula”, o chão continua tendo gula e desejando o olho presente no texto e, mais que isso, agora a gula, o desejo, vai comer. Nesse caminho, o poema diz que não mais o chão comerá, como anteriormente foi dito por várias vezes, mas a gula. Com esse deslocamento, muda-se a sintaxe do arranjo “o chão tem gula”, contudo a atualização sêmica dessa composição continua a existir. Isso ocorre porque, em “a gula do chão”, o chão ocupa um caráter ativo, possuidor do desejo, da gula.

Ligada a esse processo anafórico encontra-se a prosopopéia, também conhecida como personificação. Essa palavra originou-se de *prosōpon*, que basicamente significa “face”, “máscara”, “personagem”. Para Lausberg, esse tropo seria uma variante da alegoria, que seria um tipo de metáfora.⁹ Essa interligação é aceitável porque esses tropos trabalham com substituição, em que uma estrutura substitui outra. A especificidade da prosopopéia consiste em deslocar ações humanas a seres não humanos.

⁸ Ver, por exemplo, Lausberg, 2004, op. cit., p. 174-5.

⁹ 2004, op. cit., p. 251 e 248, respectivamente.

No processo de ordenação do poema, a personificação clama atenção, justamente pela anáfora. Na especificidade desse tropo: o chão deseja, tem gula do olho do poeta. Esse processo anafórico-prosopopáico está intimamente relacionado à forte carga metafórica existente no poema. Nele abundam metáforas: “um período de árvore”, “escórias de árvore”, “vazado”, “coisário de nadeiras”, são exemplos de expressões e palavra utilizadas em sentido metafórico. Esse uso metafórico, pela relação estabelecida entre a anáfora e a prosopopéia, tem como consequência um destaque da expressão “meu olho”. Esse sintagma está intimamente ligado a esses três tropos. Essa organização, num poema de sete versos, estabelece uma forte carga imagética à poesia.

A metáfora por si só é um recurso criador de imagens. Entendo imagem aqui, como apresentada por Octavio Paz: “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta disse e que unidas compõem um poema.”¹⁰ Nesse sentido, a prosopopéia é um recurso enfatizador da criação de imagens. Isso ocorre porque, sendo um tipo de alegoria, vemos “o chão ter gula”, com isso, vemos uma continuação no processo metafórico. A prosopopéia estabelece uma ação interna à metáfora. Essa continuação está presente na própria definição de alegoria como uma metáfora continuada.¹¹ Corroborando esse pensamento, está Lausberg. Para ele, as imagens se fundam mais fortemente na alegoria.¹²

Além disso, a anáfora do sintagma “meu olho”, estabelecida por sete vezes, põe em evidência esse sintagma. Ele sempre se articula com a palavra “chão”, que é repetida cinco vezes e retomada uma vez pelo pronome “ele”. Ainda, o poema sempre tenta explicar por que motivo o chão teria gula do olho do poeta existente no poema. Essa explicação ocorre por três vezes.

¹⁰ 1990, op. cit., “La imagem”, p. 98: *Toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema.* Tradução minha. O autor enumera os tropos como formas de criação de imagens, idem.

¹¹ Lausberg, 2004, op. cit., p. 249.

¹² Idem, p. 163.

Os motivos levam sempre a restos, pois o olho tem escórias de árvores e sinonimicamente possui um coisário de nadeiras. Esse coisário, como será retomado adiante, tem como antônimo a vaidade, que é negada pela ênfase às escórias. Assim à carga imagética é associado um conteúdo específico de objetos relacionados ao mundo do chão, principalmente objetos destituídos de vaidade.

Na terceira explicação, pela ambigüidade, há uma aproximação entre a gula do chão e uma possível gula do olho do poeta no poema. Na estrofe “O chão tem gula de meu olho pelo mesmo motivo que ele tem gula por pregos por latas por folhas”, o referente para o pronome “ele” retoma tanto a palavra “chão” quanto a “meu olho”. Anteriormente, o texto sempre repetia o sintagma “meu olho” na oração subordinada. Antes do desfecho, o pronome é incluído. Nessa construção, chão e olho têm gula pelas nadeiras, em forma de parataxe: por pregos, por latas e por folhas. Chão e olho se encontram diretamente ligados pelo pronome: desejador e desejado se confundem, estabelecendo uma ambigüidade que, ao mesmo tempo em que separa, une desejador e desejado. Essa ambigüidade estabelece uma nova tensão no poema, não mais relativa aos tropos e seus usos, mas relativa a um processo de referencialidade.

No arranjo do poema, a palavra “olho” está sendo organizada de forma a lembrar sempre a presença do poeta, a sua existência no poema. Mais precisamente ela substitui o pronome “eu”, presente na desinência da primeira palavra a aparecer no poema: “estou”. Esse pronome vai renascer no texto por oito vezes, no possessivo “meu”, que contamina todos os versos do poema. É o olho do poeta, presente na primeira palavra do poema, que é retomado sete vezes; para, na última estrofe, ser colocado junto com a palavra “morrer”, que remete à principal limitação humana.

Nesse contexto, pelo processo de atualização de significado promovido pela poesia, chamado por Riffaterre de paragramático, a palavra

chão está conectada semanticamente à palavra *morrer*; e já a palavra *olho* atualiza-se no *eu* e, por extensão, na presença do poeta. Essa atualização ocorreria principalmente pelo processo metafórico. Numa estrutura mais profunda, unindo esses dois pólos, desejador e desejado, *o chão* e *meu olho*, num belo arranjo paragramático e anafórico, está o pronome *ele*. Esse artifício obscurece ainda mais o poema, pois o olho do poeta assim como o chão passam a possuir os mesmos desejos.

O olho metafórico do poeta

A relação do homem com a morte está assim organizada e principalmente problematizada no poema de Barros em análise. Tal relação, como visto, chama muita atenção pela anáfora e prosopopéia, bem como pela dependência metafórica que há entre olho [meu: do poeta] e o poeta.¹³ Esse uso metafórico enfaticamente surge não só no poema trabalhado. Perguntado por Turiba e João Borges, da revista *Bric-a-brac*, a respeito de sua predileção temática por “viveiros de ínfimos”, pelas coisas desimportantes, Barros enfaticamente dirá que os poetas possuem um olho anômalo: “Vistas de um olho anômalo, que é o olho com que os poetas enxergam as coisas, aquele restolho estaria escrito em pauta errada. E a pauta errada seria a única pauta confiável de um poeta.”¹⁴

O olho do poeta, sendo anômalo, recolhe restos. Com isso, fica mais claro por que tanto o olho quanto o chão cobiçam os mesmos objetos. A recolha de restos implica naquilo que anteriormente já fora mencionado: a presença de galhos, pregos, latas, folhas, ciscos, escórias, no poema. Como

¹³ Mais adiante será problematizada a possível diferença entre metáfora e metonímia. Aí chamarei essa relação de metonímica.

¹⁴ Em entrevista à revista *Bric-a-Brac*, in Manoel de Barros, 1996, op. cit., p. 335.

Barros literalmente retoma — *Viva a ascensão do restolho!*¹⁵ Restolho, nesse contexto, como ele próprio diz, é ascensão dos ciscos, dos restos, sem nenhuma tentativa de inclusão ideológica.¹⁶ O olho como recolhedor funcionaria como um restelo, um recolhedor de restos. Esse recolhimento implica em ascensão do que está sendo recolhido pois, ao restelar e ao recolher os restos, o olho inclui na organização do poema o que foi recolhido.

O olho em Barros é associado a uma anomalia, que se refere ao fato de o olho priorizar os restos e de recolhê-los. O olho do poeta é anômalo e possibilita a ênfase ao, a *priori*, (in)significante restolho, seja ele um homem jogado fora, como apresentado em seu livro *Matéria de poesia*, de 1974,¹⁷ ou a lesmas, caracóis, ciscos, como repetidamente vemos nos livros do poeta. “Escrever em pauta errada” é uma metáfora que implica a existência de uma ordem que está sendo desfigurada pela anomalia do olho. Nesse sentido, haveria uma desfiguração da realidade feita pelo poeta na linguagem, numa linguagem em que a ascensão do restolho é associada a uma desfiguração da organização hodierna da linguagem, por meio de metáforas, muitas delas sinestésicas, como visto na análise de “Uma didática da invenção”, no primeiro capítulo. Contudo, em caminho inverso, ao promover essa desfiguração, funda-se uma nova organização da linguagem, que está sendo destacada aqui.

Nesse caminho de raciocínio, o restolho é duplamente significativo, pois retoma o que genericamente é associado ao insignificante, ao que não teria importância para o nosso mundo moderno. Logo, na constituição lingüística, a inclusão de palavras relacionadas a restos é um uso do significante e, ao mesmo tempo, passa a ser significativo no arranjo

¹⁵ Idem, p. 335, em itálico no original.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Idem, p. 181: esse livro traz a obra poética de Barros até 1989, além de algumas entrevistas.

poético, pois elas são elevadas à categoria de objeto estético, escrito em pauta errada, para Manoel de Barros, “a única pauta confiável a um poeta.”¹⁸

Nessa ordenação, há um paradoxo: uma pauta errada que é a única confiável. Como indicativo de estrutura, merece ser mencionado que uma pauta, por exemplo, musical, é uma demonstração de estrutura. Nesse caminho de entendimento, a pauta errada confiável põe em destaque tanto o olho anômalo quanto os objetos cobiçados pelo olho e, principalmente, localiza o leitor diante da ordenação do texto poético. Contudo, essa ordenação remete a uma pauta organizada sintaticamente para causar desvios sêmicos, levar o curto-circuito ao leitor.

Barros continua. Diz que “O olho anômalo do poeta estará voltado para as coisas que não alcandoram.”¹⁹ Essas coisas não sublimes, que não são elevadas,²⁰ causam interesse ao autor. Esse interesse é inscrito na pauta por meio do olho do poeta. Nessa pauta, é possível que se veja, como (in)significante a ser lido, uma “vespa encravada na lua”, que se veja “um inseto seminal borrando seus verbos”, que se veja “a pintura na voz das pedras”.²¹ Na concepção metafórica, as palavras vêm “de um olho anômalo de poeta.”²² Vindas desse olho, elas podem consagrar lemas e, mais que isso, “podem sagrar a palavra caracóis.”²³ Nesse ponto, o poeta destaca a diferença entre o animal e aquilo que encontramos no poema: uma poesia é feita de palavras, principalmente, de palavras vistas como coisas. Com isso, vejo uma inversão: não há um destaque ao objeto, mas à palavra como objeto.

Foucault dedica uma obra, *As palavras e as coisas*, à relação entre as palavras e as coisas. Nela, o teórico aponta para o que estamos analisando na obra de Barros. Diz Foucault que a literatura se distingue de outras

¹⁸ 1996, op. cit., p. 181.

¹⁹ Idem, p. 336.

²⁰ *Caldas Aulete*, op. cit., v. 1, p. 139.

²¹ 1996, op. cit., p. 336.

²² Idem.

²³ Idem.

concepções no discurso de idéias, encerrando em si de forma lúdica.²⁴ Ela estaria encerrada numa intransitividade radical, afirmando de forma abrupta a sua existência, principalmente ao voltar-se “para o simples ato de escrever”.²⁵ Esse voltar-se para si mesma teve como ponto marcante, diz Foucault, Mallarmé e Nietzsche. Com eles, “o pensamento foi reconduzido, e violentamente, para a própria linguagem[...]”²⁶

Localizo a linguagem de Barros como pertencente a esse tipo de organização apresentada por Foucault, principalmente pelo voltar-se sobre si mesma. Esse ato de autoreferencialidade conduz o poema para a própria linguagem. Contudo, como estou defendendo, vejo isso como um sintoma de uma realidade específica a que foi submetido o homem. A própria organização da linguagem poética de Barros seria um sintoma dessa realidade, fruto especialmente da modernidade. A partir dessa organização, estou construindo esta tese, guiando-se por um sussurro vindo de Lacan: “nós nos encontramos na escrita”.²⁷ A escrita, assim, é vista como um indício de como nós estamos na linguagem, presos a ela de forma essencial. Concebo, dessa forma, a poética de Barros como problematizadora de nossa constituição languageira mais íntima.

Um órgão de morrer ou a caminho da linguagem

Assim como o poeta cria realidades, as palavras nascem de seu olho, são recolhidas por ele, numa mistura sinestésica. Nessa mistura, há uma imposição de dificuldades teóricas pois, pela construção metafórica, a palavra “olho” está ocupando um espaço antes preenchido pela capacidade humana

²⁴ Trad. de Salma Tannus Muchail, São Paulo, 2002, p. 415.

²⁵ Idem, p. 416.

²⁶ Idem, p. 422.

²⁷ Jacques Lacan, “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, in *Escritos*, trad. de Inês Oseki-Depré, 4ª ed., São Paulo, Perfectiva, 1996, p. 239.

da fala. Em caminho análogo a esse problema, no artigo “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, Lacan dirá que “a metáfora se situa no ponto preciso em que o sentido se produz no sem-sentido”.²⁸ É na produção do sentido, onde ele ainda não residiria, que esse tropo se funda na elaboração poética. Principalmente a afirmação de Lacan localiza a metáfora como produtora de sentido, melhor dizer, como criadora de significado. Com isso, é possível entender por que Derrida afirma:

A metáfora, ou animalidade da letra, é a equivocidade primeira e infinita do significante como Vida. Subversão *psíquica* da literalidade inerte, isto é, da natureza ou da palavra que voltou a ser natureza. Esta superpotência como vida do significante produz-se na inquietação e na errância da linguagem sempre mais rica que o saber, tendo sempre movimento para ir mais longe do que a certeza pacífica e sedentária.²⁹

Primeiro, por meio da metáfora, o significante se relaciona com a possibilidade infinita de sua equivocidade de gerar sentidos; com a metáfora, a palavra volta a ser natureza, a ter vida. Lembrando Lacan, a metáfora provoca a geração de sentido. Esse gerar sentido dialoga com a capacidade inerente à metáfora de estar em movimento, de destituir a certeza sedentária. Ela traz a inquietação e a errância na linguagem. Nesse sentido, ao implantar as possibilidades analíticas, nas palavras de Derrida, a metáfora questionaria o próprio saber, o saber como terra firme.

Essa percepção da metáfora ajuda a entender o processo metafórico de construção enfática dada ao olho no texto de Barros. Na organização textual do poema, há um deslocamento da palavra “olho”. Ele localiza o poeta em posição escópica, de mira, de observador e, mais que isso,

²⁸1996, op. cit., p. 239.

²⁹ Jacques Derrida, *A escritura e a diferença*, trad. de Maria Beatriz Márquez Nizza da Silva, São Paulo, Perfectiva, 2002, p. 65.

busca promover uma junção entre o chão, que ocupa a função de sujeito central no arranjo do poema, com o olho do poeta. Necessariamente, entre esses signos reside um processo metafórico. É um olho que, pela ênfase e deslocamento de significado, impõe novos campos semânticos. Como exemplo, unem ao olho campos sêmicos de corpo e fala. A possibilidade humana da linguagem ganha vida, impondo ao significante uma errância de significados.

Pelo olho anômalo, no poema, o poeta pode entrar em estado de palavra, que é se colocar materializado como significante no poema. Pelo processo de inquietação, de arejamento da linguagem que a metáfora promove, via significante, o poeta pode inclusive entrar em estado de árvore.³⁰ Ganhando força pelo processo metafórico, o poema de Barros inicia localizando o poeta em estado de árvore, sendo ele a própria natureza: “Estou atravessando um período de árvore”. Estando em estado de palavra, como enfatiza Manoel de Barros, o poeta “pode enxergar as coisas sem feito.”³¹ Estando em estado de palavra, “o ser que na sociedade é chutado como uma barata — cresce de importância para o meu olho.”³² Em estado de palavra, “De tarde um dom de latas velhas se atraca em meu olho”.³³

Na concepção de Barros, no poema, a Natureza adocece do poeta:

Adoecer de nós a Natureza:
— Botar aflição nas pedras
(Como fez Rodin).³⁴

³⁰ 2002, op. cit., p. 35.

³¹ Idem.

³² Idem, p. 27.

³³ Idem, p. 11

³⁴ 1997(b), op. cit., p. 19.

Esse adoecimento, na poética de Barros, é feito por meio de um adoecimento do significante, principalmente via processo metafórico. O significante está para o poeta em localização análoga à pedra para o escultor, é um ser ainda amorfo. Nesse sentido, é na forma como o olho do poeta é arranjado e arranja que residiria um questionamento do significante como algo estável. No texto de Barros é possível falar em “o olho do poema”, sempre o “meu olho” a ser vazado, invadido, crescendo de importância, sendo atracado pelo mundo de insignificâncias que cerca o poeta.

Ao mesmo tempo, é um olho que é localizado pelo poeta em um ponto privilegiado, um ponto em que seria preciso não saber nada.³⁵ Estar em estado de palavra possibilita localizar o poeta diante das coisas sem feitiço, sem que isso implique uma desvalorização. Pelo contrário, o sem feitiço é elevado. Inclusive, o olho do poeta, ao ser apresentado como algo anômalo, se iguala ao que é restolho, resto, o que a princípio deveria ser ignorado. Nesse sentido não há desvalorização pois, como diz este pequeno poema de Barros:

Um dia me chamaram *primitivo*:
Eu tive um êxtase.
Igual a quando chamaram Fellini de *palhaço*:
E Fellini teve um êxtase.³⁶

Um texto, vários textos: Do olho ao poeta, do chão à morte

Como destaca Barthes, “o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura.”³⁷ As citações num texto podem ser feitas de forma direta e indireta. Na obra de Manoel de Barros, é possível perceber essa intertextualidade em vários níveis. Há citações diretas, em que Barros

³⁵ Idem, p. 35.

³⁶ 2002, op. cit., p. 71, com itálicos no original.

³⁷ 2004, op. cit., p. 62.

dialoga com outros artistas. Como expressa o pequeno poema acima, num desses processos de diálogo, o *poeta* está para *Fellini* assim como *primitivo* está para *palhaço*, ambos igualados pela palavra “êxtase”, num processo de comparação indireta (sem o uso do conectivo). Pelo processo de verbalização,³⁸ a obra de um cineasta ressurgue pela simples menção de seu nome. Ainda há nos poemas fortes possibilidades de inferências indiretas, que se apresentam renascidas, como se verá nas próximas páginas.

No poema número XIII, em análise, a atualização paragramática é feita pelo sintagma “o meu morrer”. Apesar de o sintagma vir na última estrofe, ele acaba com as dúvidas do leitor a respeito de o poema estar trabalhando com a relação do poeta com a morte. O sema morte vai se comunicar e atualizar-se principalmente no sintagma anafórico “o chão tem gula, deseja; a gula do chão”. A morte é metaforizada nessas expressões. Em caminho similar, o olho do poeta desloca o campo sêmico central do poeta para seu olho.

Na tradição literária ocidental,³⁹ algumas referências à relação do homem com a morte se destacam. Por exemplo, o “Eclesiastes”, *A trilogia tebana*, de Sófocles, e *Hamlet*, de Shakespeare, são textos que se salientam na discussão dessa relação. Eles serão analisados neste capítulo e postos a dialogar com a escrita de Manoel de Barros.

Como destaca André Topia, no texto “Contrapontos Joycianos”, principalmente a partir do século XIX,

cada vez mais o texto literário se inscreve numa relação com a multidão dos outros textos que nele circulam. [... o texto] Aparece

³⁸ Conceito apresentado por Laurent Jenny, “Estratégia da forma” in *Poétique: Revue de Theorie et Analyse Littéraires*, nº 27, tradução apresentada sob o título de *Intertextualidades*, trad. de Clara Crabbé Rocha, Coimbra, Almedina, 1979, p. 5-49. O conceito apontaria para a transformação, por exemplo, de um quadro em um enunciado, p. 32.

³⁹ Apesar de complexo falar em tradição literária ocidental, temos alguns textos fundantes e hoje inquestionáveis quanto ao aspecto literário. Quando me refiro à tradição literária ocidental, penso nesses autores e obras: Sófocles, Shakespeare, a *Bíblia*, entre muitos outros.

então como uma configuração aberta, percorrida e balizada por redes de referências, reminiscências, conotações, ecos, citações, pseudo-citações, paralelos, reativações.⁴⁰

É em sentido análogo ao apresentado por Topia que a obra de Barros se apresenta: um tecido de redes, de ecos, a dialogar, a inferir, a citar outros textos, outros autores, além de sua própria obra.

O Eclesiastes ou o pó e o homem

No Eclesiastes bíblico, há uma bela construção que relaciona o homem à morte de forma peculiar. Eclesiastes significa o pregador, aquele que fala numa assembléia. Pelas indicações textuais, conforme apresenta o teólogo Anísio Renato de Andrade, provavelmente seja Salomão que esteja a se pronunciar na assembléia.⁴¹ Referindo-se aos homens ou brutos, os animais, o livro Eclesiastes assim apresenta a questão: “todos vão para o mesmo lugar, todos procedem do pó e ao pó tornarão.”⁴² Essa tradução é praticamente idêntica à conceitualizada versão inglesa do King James: *All go unto one place; all are of the dust, and all turn to dust again.*⁴³

A palavra em hebraico para “pó” é *‘āphār*,⁴⁴ que pode ser traduzida por “pó, torrão de terra”,⁴⁵ mas principalmente, como destaca o

⁴⁰ in *Intertextualidades*, 1979, op. cit., p. 171.

⁴¹ Conforme: “Um estudo aprofundado sobre Eclesiastes”, de Anísio Renato de Andrade, in <http://eclesiastes2000.tripod.com/id6.html>, consultado em 9/10/2005.

⁴² Cap. 3, v. 20, trad. de João Ferreira de Almeida, disponível em www.bibliaonline.net, consultada em 2/10/2005.

⁴³ Idem.

⁴⁴ www.bibliaonline.net/scripts/sh.cgi?acao=6083&lang=BR. Consultado em 9/9/2005.

⁴⁵ W. E. Vine et al., *Dicionário Vine*: o significado exegético e expositivo das palavras do antigo e do novo testamento, trad. de Luiz Aron de Macedo, 3ª ed., Rio de Janeiro, CPAD, 2003, p. 231.

Dicionário Vine, significa “ ‘terra solta porosa no solo’ ou ‘pó’. ”⁴⁶ O pó, entendido aqui como terra porosa solta, é uma parte da Terra, é uma parte do todo. O primeiro surgimento da palavra *’āphār* na Bíblia se dá no Gênesis: “e formou o Senhor Deus o homem do *pó* da terra [...]”.⁴⁷ Nesse contexto, o texto do Eclesiastes está dialogando com o Gênesis, contudo aquele apresenta uma visão mais trágica da estadia do homem na Terra, expondo-o diretamente ao inevitável.

De acordo com o entendimento bíblico, pela intervenção divina, o lugar de onde o homem veio é da terra, bem como os animais. Ainda, destaca o texto que ele, com a morte, volta ao lugar originário. O nome genérico para terra é *’adāmāh*⁴⁸ e o nome genérico para homem é *’ādām*. No caminho etimológico da língua hebraica, essas palavras possuem uma afinidade etimológica, como destaca o *Dicionário Vine*.⁴⁹ Seguindo as palavras do texto bíblico via etimologia, Adão não é somente o primeiro homem. *’Ādām* funda-se na sua relação com *’adāmāh*. Adão, nos fundamentos bíblicos, é aquele que une, em seu próprio nome, terra e o nascido da terra. O nome une o filho, o gerado, ao pó gerador.

Na organização do livro Eclesiastes, o homem é relacionado diretamente à morte. Isso leva tensão ao texto, principalmente por gerar angústia nessa estranha relação do homem com seu aspecto criador. No texto de Barros, o poeta é exposto à sua dimensão terrena, de pó. Essa dimensão estabelece um traço inevitável e estruturante, que julgo ser essencialmente trágica, pois ela une o homem à morte, de forma terrivelmente metafórica: o criador (o chão) cobiça o filho (o olho do poeta). A dimensão inevitável com o chão está articulada no dimensionamento etimológico *’adāmāh/’ādām*. Difícil até mencioná-la, pois a barra, ou qualquer outro sinal gráfico posto entre essas

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ Citado por idem, com itálico no original.

⁴⁸ Segundo o *Vine*, há uma outra palavra *’,erets*, comumente utilizada em sentido jurídico, lugar de nascimento. Idem, p. 307.

⁴⁹ Idem, p. 306.

palavras, acaba separando coisas inseparáveis. É possível que a melhor representação para as duas palavras seja *'adãmãh*, em que, ao olharmos para a palavra, veríamos também *'ãdãm*, pertencente à *'adãmãh*. Nessa visada, seria possível ver o homem como algo indissociável da terra e, principalmente, seria possível ver a palavra lembrando algo de que não se pode fugir.

Nesse contexto, fica mais fácil entender a afirmativa de T. S. Eliot, no poema “O enterro dos mortos”: “Vou revelar-te o que é o medo num punhado de pó.”⁵⁰ O verso de Eliot se insere numa tradição em que a dimensão pó do homem é lembrada. Essa instância une a morte (pó) ao homem (pó), como algo terrivelmente inevitável ao qual somos submetidos desde o nascimento.

O olho de Manoel de Barros e a Letra de Quintiliano

No que foi apresentado até este momento, vimos como o sintagma “meu olho”, no poema XIII de Barros e em outros textos do autor, estabelece uma relação com o poeta que, por sua vez, guarda uma dependência sêmica com o homem. Esse percurso da palavra “olho” até “homem” envolve um traço de significado,⁵¹ estabelecido pelo campo semântico daquilo que se relaciona diretamente com o homem, podendo ser visto como parte dele, principalmente como parte das possibilidades humanas. Esse traço é de contigüidade semântica.

Em outras palavras, tanto no texto de Manoel de Barros quanto no texto do Eclesiastes, há um caminho sendo percorrido pelo sema relativo à palavra “terra” existente na palavra “pó”, como é possível constatar no Eclesiastes. Esse sema nos leva à palavra “chão”, a Manoel de Barros. Em

⁵⁰ *Poesia*, trd., intr. e notas de Ivan Junqueira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991, p. 90.

⁵¹ Quando utilizar aqui a noção de “traço semântico” ou “traço de significado”, refiro-me a um registro da lingüística que significa basicamente palavras que guardam um sema norteador e que podem ser mapeadas por meio desse sema.

sentido análogo, do sintagma “meu olho” até a palavra “poeta”, há um sema relativo ao homem. Homem que está presente no Eclesiastes, que está presente constantemente nos textos de Barros. Ainda, é em sentido análogo que a palavra “chão” e “pó” guardam um sema da palavra “terra”, o local em que estou pisando, um punhado de terra, até a palavra Terra, termo mais globalizante. Esse processo é de substituição de uma palavra por outra; contudo há uma divergência: diferentemente do que foi apresentado no primeiro capítulo, as palavras mantêm uma relação da parte com o todo, por exemplo, a relação do olho, uma parte da constituição humana, com o corpo.

Um estudo clássico de retórica, posterior a Aristóteles e influenciado pelo Estagirita, é o de Marco Fabio Quintiliano (35?—95? d. C.). No livro oitavo das *Instituições oratórias*, Capítulo VI, intitulado “Dos tropos”, Quintiliano dirá que existem dois tipos de tropos: uns que servem para a *significação* e outros para o *adorno*.⁵² Para a significação, que é a parte que vem sendo mais trabalhada aqui, ele a subdivide em metáfora, sinédoque, metonímia, antonomásia, onomatopéia e catacrese.⁵³

O autor entende a metáfora como translação, sendo que essa seria mais breve do que a símile.⁵⁴ Aquela se subdividiria em quatro partes: translação das coisas animadas por outras animadas, por exemplo, mudança de “cocheiro” por “regente”; das coisas inanimadas por animadas, por exemplo, a palavra “arma” pelo homem que a usa; translação das coisas animadas por inanimadas, ouvir um músico pelo som; e, por último, sem especificação de Quintiliano, a seguinte translação: armar com veneno, armar a espada.⁵⁵

Quanto à sinédoque, dirá o autor que essa é uma espécie de translação, contudo ela será um transporte feito da parte para o todo, da

⁵² Disponível em www.cervantesvirtual.com, livro oitavo, item 68, op. cit., Visitada em 23/8/2005.

⁵³ Idem. Restringirei a análise à metáfora, metonímia e sinédoque.

⁵⁴ Idem, item 69. Já discutido no primeiro capítulo.

⁵⁵ Idem, item 69 e 70.

espécie para o gênero.⁵⁶ Ainda dirá Quintiliano: “Não se diferencia muito desse gênero[a sinédoque] a metonímia, que é **por um nome por outro nome**”.⁵⁷ A diferenciação entre sinédoque e metonímia já é problematizada por Quintiliano, quando ele diz que não há muita diferença entre esses tropos. Para o autor, a força da metonímia estaria “em pôr em lugar daquilo que se disse a causa por que se disse. Essa dá a entender as coisas inventadas pelo seu inventor e as coisas contidas pelos continentes.”⁵⁸

Aristóteles, na *Poética*, não diferencia metáfora de metonímia ou sinédoque. O que interessa a ele é o transportar [*epífora*]⁵⁹ para uma coisa o nome de outra. Esse transporte pode ser ainda do gênero para a espécie, ou vice-versa; “ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia.”⁶⁰ Transportar para uma coisa o nome de outra é substituir uma palavra por outra e, como consequência desse ato, há o transporte de significado. Quintiliano irá dizer que a metonímia é pôr um nome no lugar de outro nome, como marca o negrito do parágrafo anterior. Pôr um nome no lugar de outro nome é substituir uma palavra por outra palavra. Esse transportar, Aristóteles nomeia de epífora.

Como demonstra o primeiro capítulo, para Aristóteles não há diferenciação entre esses tropos e, até no texto de Quintiliano, é difícil perceber a diferença. Isso ocorre porque a definição do processo de construção da metonímia, e por extensão da sinédoque, é idêntico ao processo de construção da metáfora, isto é, levar um nome e pô-lo no lugar em que tradicionalmente se teria outro nome. Isso, a princípio, explica por que Aristóteles falará somente em metáfora: o estagirita está atento ao processo de

⁵⁶ Idem, item 72.

⁵⁷ Idem: *No se diferencia mucho de este género [a sinédoque] la metonimia, que **es poner un nombre por otro nombre***. Sem negrito no original e minha tradução ao português.

⁵⁸ Idem. *En poner en lugar de aquello que se dice la causa por que se dice. Esta da a entender las cosas inventadas por el inventor de ellas y las contenidas por los continentes*. Minha tradução para o português.

⁵⁹ *Poética*, 1457b3.

⁶⁰ Idem, 1956, p. 106.

construção. Quando ele fala em transporte da espécie para o gênero ou vice e versa, está falando, na linguagem de Quintiliano, de sinédoque, que exige um transportar. Bem mais complexo ainda se apresenta pensar a diferenciação entre metonímia e sinédoque, tendo como ponto de partida a concepção desses autores.

No poema de Manoel de Barros em questão, “meu olho” substitui todo o eu do poeta desejado pelo chão, é o todo sendo substituído pela parte. Busco entender esse campo conceitual na tentativa de compreender como se dá o processo organizacional da poética de Barros. Com isso, a primeira dificuldade que surge é saber se estamos diante de uma metonímia ou sinédoque. Segundo o *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés, a sinédoque é freqüentemente identificada como metonímia e vice-versa.⁶¹ Essa dificuldade de diferenciação já é anunciada por Quintiliano. Retomemos o que ele disse: não se diferencia muito a sinédoque da metonímia.⁶² “Não se diferencia muito” pressupõe a existência de alguma diferenciação, contudo a questão é que o retórico não consegue, em seu texto, convencer-nos acerca da diferenciação.

Qual a efetiva diferença entre a parte pelo todo, ou vice e versa, (sinédoque) e o conteúdo pelo continente, no exemplo de Quintiliano, “cidades de bons costumes”?⁶³ A palavra “cidades” estaria substituindo a palavra “pessoas”, porém a cidade não seria o todo do qual as pessoas fariam parte? Ou simplesmente a cidade conteria (continente) algo em si (as pessoas)? Haveria diferença entre uma coisa conter outra ou uma coisa fazer parte da outra? Necessariamente, quando uma coisa contém outra, essa outra coisa não faria parte da coisa, não seria uma parte sua? É nesse nível de complexidade que o texto se apresenta.

⁶¹ São Paulo, Cultrix, 1976, p. 478 e 334.

⁶² *Instituciones oratorias*, op. cit., item 72.

⁶³ Idem: *Ciudades de buenas costumbres*, minha tradução para o português.

São essas questões que dificultam a diferenciação entre sinédoque e metonímia. Roman Jakobson não hesita em reduzir a sinédoque à metonímia, no clássico “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”. Diz Jakobson: “[...]pode-se notar a orientação manifestamente *metonímica* do Cubismo, que transforma o objeto numa série de *sinédoques* [...]”⁶⁴ Essa redução vai ser criticada por Paul Ricoeur pois, segundo ele, essa é uma redução inútil no plano retórico a um binarismo, nunca visto nesses estudos.⁶⁵ Contudo, o que vem sendo discutido aqui não é a redução inútil da sinédoque à metonímia, mas os princípios lógicos de sustentação da diferença entre esses tropos, na busca de melhor entender a organização poética de Barros.

Principalmente porque esta tese está buscando entender a linguagem poética, um gênero específico, a questão não se reduz somente à diferenciação entre sinédoque e metonímia. Como Jakobson acertadamente destaca: “em poesia, onde a similaridade se superpõe à contigüidade, toda metonímia é ligeiramente metafórica e toda metáfora tem um matiz metonímico.”⁶⁶ Essa interligação entre metáfora e metonímia, pela superposição, em termos estruturais, pode ser provocada pelo processo epifórico, por exemplo, tão mais evidente na poesia do que na narrativa. Como já mostrado, essa não é uma questão nova: ela está presente em Aristóteles, sob outra forma, isso porque tanto na metáfora quanto na metonímia há um processo de substituição de significantes na cadeia sintagmática, no poema, estabelecida pela busca estética. Lausberg também destaca a dificuldade de diferenciação entre esses tropos.⁶⁷ Para ele, isso ocorreria porque não se conseguiria estabelecer uma nítida diferença entre o que seria uma alteração no plano conceitual e uma mudança desse plano.⁶⁸

⁶⁴ 1988, op. cit., p. 58, passim, sem itálico no original.

⁶⁵ 2000, op. cit., p. 275.

⁶⁶ 1988, op. cit., p. 149.

⁶⁷ 2004, op. cit., 162.

⁶⁸ Idem.

Na organização semântica e significante, tanto da metáfora quanto da metonímia, há um jogo de presença e ausência, como destaca Gérard Genette.⁶⁹ Discutindo Bally e Pascal, diz o teórico que uma figura traz a presença e a ausência de um significante.⁷⁰ Por meio desse artifício, o significado ou significados figurados são criados, são estabelecidos. Completa Genette afirmando que “toda figura pode ser traduzida e traz sua tradução, visível em transparência, como um filigrama ou um palimpsesto, debaixo de seu texto aparente.”⁷¹ Esse processo palimpsêstico é o significante ou cadeia de significantes ausentes anunciando sua existência no significante ou na cadeia de significantes presentes. Nisso consiste o arranjo de uma metáfora, de uma metonímia.

Além dessa estruturação básica, quanto a esses tropos, a substituição na cadeia sintagmática guarda um traço de contigüidade, mais definitivamente, de continuidade semântica, por exemplo, da parte para o todo. Isso ocorre claramente no que se refere ao aspecto semântico da palavra “chão” à palavra “pó”, à palavra “terra” e, ainda, da palavra “olho” ao poeta. Nesse caminho, é possível pensar num traço distintivo entre metáfora e metonímia.

Aceitando esse traço de contigüidade semântica, é possível afirmar que a relação estabelecida entre o olho sendo cobiçado pela terra, sendo perseguido pela gula do chão, seria uma estruturação metonímica. Nesse traço metonímico, é possível se guiar por um caminho que vai do olho ao poeta, do poeta ao homem; bem como, do chão à terra. Traço similar de estrutura está presente na base etimológica metonímico-metafórica homem-pó, *'ādām-'adāmāh*. Nesse arranjo, homem e pó se imbricam num complexo jogo textual, em que a limitação humana diante da morte é retomada em variadas formas. Imbricam-se principalmente na relação significante originária

⁶⁹Gérard Genette, *Figuras*, trad. de Ivonne Floripes Mantoanelli, São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 202.

⁷⁰ Idem.

⁷¹ Idem, p. 203.

'ādām/ 'adāmāh, que a língua hebraica engendra. Aquilo que a *priori* seria uma metáfora (homem, és pó) torna-se um caminho para se pensar a metonímia: o homem seria uma parte do pó. Esse aspecto está presente no verso trazido de T. S. Eliot: “Vou revelar-te o que é o medo num punhado de pó”. 'Adamāh contém 'ādām, talvez essa seja a base causadora de todo o medo, com toda ênfase que o artigo definido traz a esse arranjo.

Com a base metonímico-metafórica homem-pó, 'ādām-'adāmāh, o texto de Barros está a dialogar por meio do arranjo olho-chão. Essa inserção é possível de ser estabelecida por causa do vínculo de contigüidade existente entre 'ādām [homem] e olho; entre *adāmāh* [terra] e chão. Esse vínculo assegura um indício de que o estabelecido pelo texto do Eclesiastes pode ser visto como algo arraigado na constituição do pensamento cristão.

Ainda nos olhos o corpo

Por meio de um estudo da metáfora e da metonímia, tento acercar-me da forma como a linguagem poética de Manoel de Barros estabelece a relação do homem com a morte, em outras palavras, do olho com a terra. Num outro poema do livro *Retrato do artista quando coisa*, o poeta mato-grossense dirá:

Quando o mundo abandonar o meu olho.

Quando o meu olho furado de belezas for esquecido pelo mundo.

Que hei de fazer?

Quando o silêncio que grita de meu olho não for mais escutado.

Que hei de fazer?

Que hei de fazer se de repente a manhã voltar?

Que hei de fazer?

Esse poema apresenta forte organização retórica, como o poema número XIII, que estabelece a organização entre o olho e o chão. Naquele existe um processo anafórico da palavra “quando”, que é repetida três vezes; também um outro processo anafórico do sintagma “meu olho”, que é repetido três vezes. Ainda há um ordenamento anafórico do sintagma interrogativo “que hei de fazer?”, repetido quatro vezes. O jogo prosopopáico surge em três momentos: num mundo que abandona, num mundo que esquece e no oxímoro “silêncio que grita”. Além disso, há uma antítese: um silêncio que não será mais escutado, logo, que já foi escutado em algum momento. Também há uma bela metáfora sintagmática: o meu olho furado de beleza. Bela metáfora pois, nesse sintagma, um sema de gesto agressivo provindo da palavra “furado” é posto a dialogar com a palavra “beleza”.

Nesse poema, a anáfora da expressão “meu olho”, novamente, é organizada em uma situação objetival, sofrendo a ação desencadeada pelo processo verbal. Agora não é a ação do chão porém, a ação do mundo que ameaça abandonar e esquecer o olho do poeta. Mesmo no segundo surgimento, que seria uma aparição na função de sujeito, a locução verbal é de voz passiva, com isso o sujeito sofre a ação. O mundo, ser inanimado, é personificado no poema, assim como a palavra “chão” na poesia trazida anteriormente. Curiosamente, “meu olho” está em relação metonímica em relação ao corpo, só que agora o mundo (não mais o chão) não tem gula, não deseja; mas é descrito como aquele que pode abandonar o olho e, por extensão, o corpo.

O olho, nos poemas de Barros em questão, recebe privilégio em relação ao corpo. Aspecto relevante é que os poemas não falam em meus olhos mas, em meu olho. Olho, de modo geral, é uma espécie de espelho.

⁷² São Paulo, Record, 2002, p. 75.

Contudo, nesses poemas de Barros, o olho não reflete, não é espelho, ou melhor, não reflete simplesmente como um espelho. Ele é anômalo e singular. Ele é apresentado de forma a se aproximar do aspecto de uma câmara, de uma câmara a registrar o mundo que busca consumir.

O anômalo, o vazado, que estão sempre acompanhando a palavra olho, são lente de distorção postas à câmara, ao olho. Como fruto desse olho, surge a obra: a película tendo como registro uma poética dos escombros. Escombros que são o outro capturado pela câmara-olho. Esses escombros não se referem somente ao conteúdo do poema. Na obra de Barros, o principal indicador de escombros é a própria linguagem. Ela se torna objeto capturado pelo olho. Objeto que é organizado em forte estrutura metafórica, em que a linguagem é elevada a estatuto de objeto literário. Nessa elevação, a linguagem é especular ao olho, principalmente, ao anômalo olho. Na elevação do anômalo, temos a ascensão do restolho. Por causa da anomalia, a linguagem ao criar estilhaça o olho, elevando-o a grau de restolho.

Ainda, no último poema em questão, destacam-se as duas seqüências anafóricas: a interrogativa a trazer o aspecto existencial e a seqüência temporal indefinida a expor que o olho ainda não foi abandonado. Elas enfatizam, pela repetição, a relação entre o mundo e o olho do poeta, colocando-o em diálogo com a morte. Esse poema traz como matriz paragramática a dúvida na relação do homem com a morte. Os verbos, nas frases que não são interrogativas, trazem o caráter de angústia: “abandonar”, “ser esquecido”, “não ser mais escutado”; além disso, trazem um aspecto de indefinição na repetição da palavra “quando”. As interrogativas trabalham com a dúvida de forma direta.

Tanto o “que” (quatro vezes) e o “quando” (três vezes) são indefinidos. No texto, essa indefinição é preenchida por uma outra dúvida: “— Dormir, talvez chorar”. Acredito que, desde Heráclito, dormir não é algo

muito pacífico: “Vivo, [o homem] toca na morte, quando adormecido.”⁷³ E a segunda parte da resposta é mais angustiante ainda, tanto por causa da dúvida em relação ao que está sendo proposto; quanto, principalmente, pelo tom de desilusão existente em “talvez chorar”.

Pensando as relações de dúvida

Nos dois poemas, existe uma relação linear entre “meu olho” e “o homem”, aquele que pode se colocar na posição de “eu” construtor de um poema. Essa relação de contigüidade semântica estabelece grande ênfase no uso da linguagem, uso que interroga a própria linguagem em seu poder de criação. Com isso, a lente anômala e, mais que isso, a ênfase dada ao olho põem em evidência o arranjo metonímico, que reforça o entendimento da linguagem como objeto estético.

Em relação similar à organização olho-homem, encontram-se as palavras “chão”, “terra” e “mundo”. Com base no que foi exposto, essa relação seria sinedóquica ou metonímica? Nesse contexto, a questão é como estabelecer a diferença entre esses conceitos. Além da afirmação de Massaud Moisés já exposta, diz o dicionário *Caldas Aulete*:

Sinédoque: tropo ao qual se diz muito em pouco, ou pelo qual se toma a espécie pelo gênero, *a parte pelo todo*, a matéria pela forma, o singular pelo plural [...].⁷⁴

[Já metonímia é o]: termo que consiste na substituição de um nome por outro; alteração do sentido natural das palavras pelo

⁷³ Bornheim, 1999, op. cit., p. 37.

⁷⁴ 1974, op. cit., v. 5, p. 3379, sem itálico no original.

emprego da causa pelo efeito, *do todo pela parte*, do continente pelo conteúdo [...].⁷⁵

As duas definições começam pelo aspecto etimológico da palavra, sendo que a primeira é chamada de “tropo”, já a segunda é chamada de “termo”. Sinédoque é literalmente aparecer, propor (*dokeō*) coisas ao mesmo tempo, conjuntamente (*syn*), definição etimológica presente nas *Instituições oratórias*: “Essa pode variar [o sentido de] a oração de sorte que de uma só coisa entendamos muitas.”⁷⁶ Metonímia é emprego de um nome por outro dentro de um grupo de nomes, assim como também proposto por Quintiliano e já apresentado anteriormente. Etimologicamente, é a junção de *meta* (em meio de, além de, comunidade ou participação) mais *onoma* (nome), isto é, um nome pertencente a um determinado grupo, a uma organização de nomes.

Já na origem das palavras reside um determinado problema: Empregar um nome por outro (pensemos no caso do *do todo pela parte*) implica necessariamente na sobreposição, no propor palavras conjuntamente, uma palavra no lugar da outra, estabelecendo novas significações num processo de substituição de palavras. Empregar uma palavra por outra tem como conseqüência um novo estabelecimento de significados. E, como processo, pôr um nome no lugar de outro é um processo necessário tanto à metonímia quanto à sinédoque; além, ainda, de esse processo de substituição implicar a transposição de significado e de substituição de palavras. Como processo, então, ele não se diferenciaria tampouco da metáfora.

Resta perguntar qual a diferença “da parte para o todo” ou “do todo para a parte”. Para Quintiliano, nenhuma pois, para ele, na sinédoque, é possível tomar o abeto (árvore) pelas pequenas tábuas de escrever, isto é, o

⁷⁵ Idem, v. 3, p. 2346, sem itálico no original.

⁷⁶ Quintiliano, op. cit., item 72: *Esta puede variar [o sentido de] la oración de suerte que de una sola cosa entendamos muchas*. Minha tradução para o português.

todo pela parte, ou diretamente, quando diz que é possível tomar a parte pelo todo, ou ao contrário.⁷⁷ O mesmo afirma Roberto de Oliveira Brandão, aceitando o posicionamento da Retórica Clássica: “figura que opera as relações entre o todo e as partes e vice-versa.”⁷⁸ Essa confusão, por exemplo, faz com que manuais atuais de estudos de figuras de estilo⁷⁹ a vejam como uma variante da metonímia.⁸⁰ Lausberg também vê a sinédoque como uma variação da parte para o todo ou todo para a parte. Esse autor designa esse processo como sinédoque de maior ou de menor alcance.⁸¹

Na busca de entendimento da metáfora, da metonímia e da sinédoque, percebe-se uma enorme confusão: se por um lado esses tropos estão presos estruturalmente pelo processo de substituição no sintagma de uma palavra ou expressões,⁸² quanto à significação, busca-se sempre estabelecer diferenças. Nessa busca surgem os problemas. Por exemplo, Francisco Filipak diz:

A metonímia e a sinédoque, como se observa, trabalham dentro das mesmas isotopias, isto é, dentro do mesmo campo semântico. A estas relações de causa e efeito, Eco denomina de fatuais. Por esta razão, *ela* não provoca mudança total de significado, como ocorre na metáfora. A *metonímia* se constrói com a contigüidade sintática e com a contigüidade semântica.⁸³

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ 1989, op. cit., p. 74.

⁷⁹ Nesse uso da palavra “figura” não há distinção como apresentada por Quintiliano que diferencia figuras de tropos. Ver livro VIII e IX das *Instituições oratórias*. A expressão “figuras de estilo” está sendo usada como qualquer uso retórico da linguagem.

⁸⁰ Por exemplo, José Geraldo, 1997, op. cit., p. 84: “[A sinédoque] na prática confunde-se com a metonímia, da qual não passa de uma variante.”

⁸¹ 2004, op. cit., p. 192.

⁸² Com o desenvolver do trabalho, será buscada uma ampliação dessa noção de substituição.

⁸³ 1983, op. cit., p. 153, sem itálico no original.

Se, num primeiro momento, o autor separa metonímia da sinédoque; num segundo, o pronome “ela” denuncia a confusão apresentada pelo texto: esse pronome se refere à metonímia ou à sinédoque? Posteriormente vem a resposta, como destaca o último itálico da citação: a sinédoque e a metonímia são reduzidas à metonímia. Por conseguinte, o autor dirá: “A metonímia apresenta uma co-inclusão de semas num conjunto, conforme o diagrama do grupo de Liège.”⁸⁴ Ao apresentar os diagramas, Filipak irá separar a metáfora da metonímia/sinédoque, isto é, há um diagrama para a metáfora em que dois círculos possuem um ponto de intersecção, que é o campo de surgimento do significado. Há um outro diagrama para a metonímia/sinédoque, em que um círculo maior possui dois círculos menores que são os termos associados, por exemplo, “vela” por “barco”,⁸⁵ sem que haja um diagrama distinguindo a estrutura constituinte da sinédoque e da metonímia.

A barra existente entre as palavras metonímia e sinédoque diz muito a respeito da confusão conceitual que rodeia esses tropos: ao mesmo tempo em que a barra une, ela separa. Ela mostra que existem dois nomes separados pela estrutura significante, mas que os nomes não conseguem ser distinguidos quanto ao significado. Isso é claramente evidenciado tanto em Jakobson,⁸⁶ como já apresentado, quanto no texto de Filipak, que separam e paradoxalmente unem a sinédoque e a metonímia.

Como diz Lausberg, “os limites entre metonímia e metáfora são poucos nítidos.”⁸⁷ Principalmente, ele diz que existem tropos formados por composição metafórica. São eles: perífrase, *sinédoque*, antonomásia, hipérbole, *metonímia* e ironia.⁸⁸ Ora, se a sinédoque e metonímia são composições

⁸⁴ Idem.

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ 1995, op. cit., p. 58, passim, sem itálico no original. Como já apresentado, diz Jakobson: “[...]pode-se notar a orientação manifestamente *metonímica* do Cubismo, que transforma o objeto numa série de *sinédoques* [...]”

⁸⁷ 2004, op. cit., p. 162.

⁸⁸ Idem, p. 164.

metafóricas, como separá-las da metáfora? Ou mesmo, como separar a metonímia da sinédoque ou vice e versa?

Essa confusão inviabiliza a tentativa de distinção entre metonímia e sinédoque; e mesmo a distinção entre essas e a metáfora. Contudo, nesta tese, será mantida a diferenciação entre metáfora e metonímia, principalmente pela argumentação proposta por George Lakoff e Mark Turner no livro *More than cool reason: A field guide to poetic metaphor*. Dizem os autores que metonímia e metáfora são geralmente confundidas, porque elas apresentam conexão entre duas coisas,⁸⁹ porém as conexões são diferentes:

Na metáfora, em primeiro lugar, haveria dois domínios conceituais, em que um é compreendido no lugar do outro; já, na metonímia, haveria somente um domínio conceitual. O segundo aspecto diz respeito ao fato de que, na metáfora, haveria um completo esquema estrutural, formado por duas ou mais entidades, mapeado em outro esquema estrutural completo; já a metonímia seria usada primeiramente por referência: pela metonímia, uma entidade pode se referir a outra entidade, por um esquema que reporta a outra entidade num mesmo esquema. Por último, na metáfora, a lógica da estrutura dominante-original é mapeada pela lógica da chegada, da estrutura do domínio do alvo; sendo que, na metonímia, uma entidade em um determinado esquema é tomada como posição de uma outra entidade no mesmo esquema ou num esquema como um todo.⁹⁰

Nessa busca de diferenciação, os autores destacam a distinção semântica entre a metáfora e a metonímia, lembrando principalmente como a metonímia estabelece uma relação de *dependência dentro de um mesmo campo semântico*. Essa dependência semântica não é fundamental à metáfora. Nesse tropo, há principalmente a junção de campos semânticos distintos. Nesse caminho, uma vela [de barco] é vista como uma entidade, contudo ela remete a outra entidade, o barco, dentro de um campo semântico específico, isso seria

⁸⁹ Chicago and London, The University of Chicago Press, 1989, p. 103.

⁹⁰ Idem, esquema apresentado nas páginas 103 e 104.

uma relação metonímica. Já a metáfora estabeleceria *relação entre campos semânticos distintos*: na predicação, por exemplo, “Aquiles é um leão”, o campo semântico humano é posto a dialogar com um outro campo semântico, o do animal leão. A partir dessa estrutura, o campo semântico do arranjo primeiro [Aquiles], do arranjo de partida, será mapeado pelo campo semântico final, de chegada [o leão]. Nesse ponto, é possível ao leitor estabelecer as semelhanças entre um esquema e outro, nesse exemplo, força, irracionalidade, guerreiro invencível.

O Grupo μ , do Centro de Estudos Poéticos, da Universidade de Liège, destaca a relação complexa entre a metáfora, a metonímia e a sinédoque, apesar de aceitar essa triple divisão. Diz ele que “a descrição do mecanismo sinedóquico introduz a do mecanismo metafórico”, que seria concebida como a ligação de “um sintagma onde aparecem contraditoriamente a identidade de dois significantes e a não identidade de dois significados correspondentes.”⁹¹ À metonímia, eles relacionariam a contigüidade.⁹² O problema é que o critério da contigüidade se adequa tranqüilamente às relações que eles propuseram para sinédoque, como da palavra “barco” à palavra “vela”.⁹³ Acredito que, por causa desse traço de contigüidade existente tanto na sinédoque quanto na metonímia, Roman Jakobson não viu problema em reduzir esses tropos à metonímia.⁹⁴

Outro problema identificado na leitura do grupo em relação à metonímia e à metáfora diz respeito ao fato de que a metonímia seria uma figura “radicalmente oposta à metáfora segundo a teoria célebre de Jakobson”.⁹⁵ Como já mencionado anteriormente, para Jakobson, na poesia, “toda metonímia é ligeiramente metafórica e toda metáfora tem um matiz

⁹¹ J. Dubois et al., 1974, op. cit., p. 151.

⁹² Idem, p. 166.

⁹³ Idem, p. 148.

⁹⁴ 1988, op. cit., p. 58.

⁹⁵ 1974, op. cit., p. 166.

metonímico.”⁹⁶ Esse aspecto de similaridade entre esses tropos é relevante, pois justifica a dificuldade que encontramos em diferenciá-los nos textos poéticos, bem como a confusão encontrada em teóricos, como os do Grupo μ , que exemplificam sua teoria quase sempre com textos poéticos. Para Jakobson, “em poesia, qualquer elemento verbal se converte numa figura do discurso poético.”⁹⁷

Nesse trabalho, a metonímia será aceita baseada na linha diferencial de contigüidade. Usarei somente metonímia quando as relações entre as entidades (palavras, expressões, etc.) estiverem sendo estabelecidas dentro de um único campo significativo, permitindo vislumbrar uma relação da parte para o todo, do genérico para o específico, do continente para o conteúdo, ou vice-versa. Contudo, aceito a especificidade semântica da metonímia, porém não vejo diferença no processo de construção textual entre a metáfora e a metonímia: o uso substitutivo de uma palavra no lugar da outra, causando um amontoar de significações, ou pelo menos, causando um remeter de significações a outras instâncias estabelecedoras de significados.

Convém ainda lembrar que não será feita a distinção entre a sinédoque e a metonímia, usando esta em lugares em que alguns autores chamariam aquela. Também vale ressaltar que a definição de campo semântico é complexa, como visto em relação às palavras *'ādām-'adāmāh*. Palavras, a princípio distintas, podem estar relacionadas por uma visada etimológica, ou mesmo ideológica. Esse aspecto distintivo pode ser estabelecido somente por meio de um processo de análise que, com uma boa argumentação, pode ser problematizado.

⁹⁶ 1988, op. cit., p. 149.

⁹⁷ Idem, p. 161.

A impotência do que há de mais paradoxal: o homem

Retomando os poemas de Barros, o sintagma “meu olho”, repetido várias vezes nos dois poemas apresentados, diz muito a respeito da metonímia: nesse sintagma, “olho” é núcleo; e “meu”, um termo periférico. Isso esclarece a respeito da metonímia: “olho” passa a ser o centro da atenção, contudo esse destaque é remetido ao “meu”, ao “[m]eu”; é remetido a esse “eu” que encena a constituição humana, representado pelo “meu olho”. Apesar de ser um termo periférico na estrutura sintagmática, “meu” diretamente se liga pela organização do sintagma ao campo semântico “corpo do homem”. A variação ocorre num mesmo campo semântico: olho [do eu]-corpo-homem, por isso tal estrutura, nesse texto, não seria denominada metafórica mas, sim, metonímica.

Aspecto relevante no segundo poema apresentado é a repetição retórica da estrutura interrogativa já quase arcaica na língua portuguesa “Que hei de fazer?” Aquela expressão é repetida, num poema de oito versos, quatro vezes. Diante da personificação da palavra “mundo”, o poeta colocado na posição de objeto se pergunta: “O que hei de fazer?” A personificação da palavra “mundo” representa o apuro em que o homem se encontra diante da morte. Ela é similar à falta de saída apresentada pelo Eclesiastes: “Todos vão para o mesmo lugar; todos procedem do pó e ao pó tornarão”. O tom de desesperança dos questionamentos lembra a inevitabilidade da relação humana com o pó, presente no texto bíblico, e tão bem representada pelo verso de T. S. Eliot: “vou revelar-te o que é *o medo num punhado de pó.*”

A personificação da palavra “mundo” organiza esse significante em posição de destaque. O mundo, no contexto do poema de Barros, pode ser visto como metonímia generalizante de pó e de terra. Contudo, nesse contexto em que “mundo” lembra o local inevitável ao qual todos os homens irão, o mundo metaforicamente simboliza o destino trágico do homem, a impossibilidade de o homem se libertar da morte. A prosopopéia enfatiza esse

aspecto. Essa ênfase torna as perguntas do poeta diante da morte em perguntas figuradas, cuja resposta está implícita na própria questão: não há o que fazer. Assim “O que hei de fazer?” tem como resposta irônica “não há o que fazer.”

Num outro poema, ainda do livro *Retrato do artista quando coisa*, Manoel de Barros dirá: “Morrer é uma coisa indestrutível”.⁹⁸ A personificação da palavra mundo, juntamente com a dimensão metafórica de morte existente nessa palavra, tornam angustiantes esses poemas de Barros. Convém destacar que, *a priori*, “morte” e “terra” pertencem a campos semânticos distintos, por isso não as chamo de relação metonímica. No texto de Manoel de Barros, pela morte, o mundo (metonímia de pó) esquece e abandona seu filho. A relação que estabeleço entre Barros e Eclesiastes é mantida justamente pela metonímia mundo-pó. Ainda merece menção o fato de, no texto de Barros, mais que abandonar o homem, com a personificação, o pó reclama seu filho, reclama que ele volte ao seu lugar de origem. No texto bíblico, tal chamado pode ser vislumbrado na relação etimológica e essencialmente trágica — já que associa de forma inevitável o homem à morte — existente entre as palavras *'adãmãb/ 'ãdãm*.

Numa outra instância, a personificação do mundo ao ocupar o lugar de sujeito, tendo como conseqüência a objetivação da figura do poeta, expõe-no ao indestrutível, à morte. Com isso, sendo também filho do pó, o poeta lembra e *tem de* aceitar a morte, por causa da condição indestrutível por ela imposta. Nesse sentido, a palavra “mundo” associa-se metafórica e ironicamente tanto à morte como a um nascimento já acontecido, um nascimento provindo do pó. As perguntas do eu não indagam, mas afirmam que não há o que fazer. Essa relação fica ainda mais clara na terceira vez que a pergunta aparece no poema: “Que hei de fazer se de repente a manhã voltar”, isto é, se de repente o poeta ainda não tiver morrido.

⁹⁸ 2002, op. cit., p. 65.

Quanto a um esquema lógico, essa afirmação pressupõe que o poeta esteja à noite. Metaforicamente, noite simboliza o ocaso em que estaria o poeta no poema. O último verso apresenta uma resposta que é outro jogo figurado: “— Dormir, talvez chorar.” Além disso, mais que um jogo figurado, esse excerto faz apelo a um dos mais famosos textos de Shakespeare. No terceiro ato da peça *Hamlet*, no terceiro solilóquio, Hamlet diz — logo após ao conhecido *To be, or not to be: that is the question*⁹⁹— *To die: to sleep; no more*.¹⁰⁰ Ainda, mais adiante, praticamente repete a estrutura: *To die, to sleep; to sleep: perchance to dream*.¹⁰¹

O primeiro ponto de similaridade entre o texto de Shakespeare e de Manoel de Barros é o esquema interrogativo. Só após a interrogação, tanto Shakespeare quanto Barros expressam que não há o que ser feito diante da morte. Nas palavras do príncipe da Dinamarca, a morte é uma terra desconhecida, da qual nenhum viajante retorna.¹⁰² O segundo aspecto é a desilusão expressa tanto nas palavras de Hamlet quanto do poeta brasileiro. Por último, a organização do verso de Manoel de Barros estabelece uma intertextualidade fundada num paralelismo. Em inglês, Hamlet diz *To sleep*, e depois, *perchance to dream*: “dormir, talvez sonhar”. Manoel de Barros dirá: “dormir, talvez chorar”. Sintaticamente não há diferença entre esses arranjos. Barros introduz uma palavra com significado diferente que enfatiza a desilusão diante da morte: “chorar” ao invés de “sonhar”.

Ainda, anteriormente, Hamlet disse: *To die: to sleep; no more*. Esse verso diz “morrer: dormir; nada mais”. O poema de Barros em questão tem como sema paragramático a morte, que se atualiza em todo o texto, sema que

⁹⁹ Ato III, cena I, verso 56. A edição aqui utilizada é a New Swan Shakespeare, edited by John Ingledew, London, Longmans, 1970. “Ser ou não ser... eis é a questão”, trad. de Carlos Alberto Nunes in *Hamleto: príncipe da Dinamarca*, São Paulo, Melhoramentos, s/d, p. 80. Nunes opta em abrigar o nome Hamlet, por Hamleto, contudo esse abrigamento não é feito por mim no corpo do texto.

¹⁰⁰ Idem, verso 60, “Morrer... dormir... mais nada” in *Hamleto*, p. 80.

¹⁰¹ Idem, verso 74-5. “Morrer... dormir... dormir... Talvez sonhar”, idem, p. 80.

¹⁰² Idem, verso 79: *The undiscover'd country from whose bourn / No traveller returns...*

também abre a seqüência shakespeareana acima. Dormir é a palavra a iniciar o encerramento do poema de Barros, após o sinal de travessão. Esse sinal gráfico, em textos literários, geralmente é indicativo de fala de personagem. O poeta, nesse caminho, responde às indagações de forma mais incisiva. No final do excerto, Barros diz: “talvez chorar”. Ao mesmo tempo, como destacou Vicentini de Azevedo, pelo sinal gráfico, Barros traz Hamlet, coloca-o a falar.¹⁰³ Quando Hamlet fala no texto de Barros, há uma ampliação da desilusão: a palavra “chorar”, mais que a “sonhar”, aponta para um total desengano, assim como *no more*. Numa tradução mais interpretativa, a morte é dormir, nada mais; a morte é dormir, e o que pode ser feito?, talvez chorar.

Num outro canto

Na *Trilogia tebana*, Sófocles apresenta e expõe incisivamente o homem à morte, à angústia que essa causa. Como visto, neste trabalho, analiso o pó como metáfora da morte. O pó que está metonimicamente presente na palavra “mundo” e na criação do primeiro judaico-cristão. Um pó-mundo que, nos poemas em questão, tem gula pelo olho-homem, cobiça-o, abandona-o. Nesse processo, temos uma prosopopéia, onde o pó adquire características humanas. Intimamente, esse processo engendra a morte no homem, por meio de suas características que são transferidas ao mundo, ao chão. Assim, nos poemas de Barros, mundo/chão e homem se interligam, lembrando o pó engendrador e engendrado na constituição mais indissolúvel do poeta.

No primeiro canto coral de *Antígona*, diz o coro que muitas são as coisas misteriosas/estranhas [*deina*], não havendo nada mais misterioso/

¹⁰³ Informação dada em orientação.

estranho [*deinoteron*] do que o homem.¹⁰⁴ Após essa afirmação, instauradora de enigma no homem, o coro apresenta as peripécias humanas, a capacidade de fatigar a Terra com o arado,¹⁰⁵ de domar o cavalo, o touro.¹⁰⁶ Paradoxalmente, o homem é apresentado como *pantoporos aporos*,¹⁰⁷ com muitos recursos e sem recursos pois, apesar de possuí-los em grande número, não consegue se salvar da morte: encontra-se em apuros e sem recursos.¹⁰⁸ A construção da peça trabalha no limite da razão humana, talvez a contradição presente em *pantoporos aporos* seja bom indício desse limite.

A morte instaurada nos poemas pelo processo metonímico-metafórico (chão-pó que remete à morte) apresenta o poeta em estado de angústia, sendo desejado pelo chão. Como prosopopéia, o chão deseja o poeta não porque ele possuiria ou não possuiria recursos, ou porque ele seria um ser especial. Isso ocorre porque, nos poemas em análise de Manoel de Barros, o homem é criado numa dimensão de coisa que o iguala a latas, pregos e folhas.¹⁰⁹

É nesse sentido que defendo o entendimento da gula e do desejo do chão, tão enfatizados no poema número XIII do *Livro das ignoranças*: “O chão tem gula de meu olho [...] / O chão deseja meu olho [...]”. Do mesmo modo, assim deve ser entendido o momento em que o mundo propõe abandonar e esquecer o olho humano no poema do livro *Retrato do artista quando coisa* destacado: “Quando o mundo abandonar o meu olho. / Quando o meu olho furado de belezas for esquecido pelo mundo”. As personificações do chão e do mundo tornam-se tipos especiais de metáforas engendradas pela

¹⁰⁴ Verso 334. A opção de tradução de *deiná* por estranho é de Martin Heidegger, *Introdução à metafísica*, trad. de Emmanuel Carneiro Leão, Brasília, Editora da Universidade de Brasília, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978, p. 174: “‘estranho’ entendemos como o que sai e se retira do ‘familiar’ (das Heimliche)”.

¹⁰⁵ V. 337-8.

¹⁰⁶ V. 351

¹⁰⁷ V. 360.

¹⁰⁸ V. 361-2.

¹⁰⁹ 1997(b), op. cit., p. 99: “o chão tem gula de meu olho pelo mesmo motivo que ele tem gula por pregos por latas por folhas.”

metonímia. Elas combinam esquemas dentro de uma única estrutura conceitual: pó-chão-terra-mundo.

Ao ser possível comparar tal organização com o texto do *Eclesiastes*, chão e mundo se tornam metáfora da morte. A partir desse arranjo metonímico-metafórico, vislumbro um tecido sêmico intertextual a dialogar, por exemplo, com a Ode ao Homem do coro de *Antígona*. Como visto, nessa peça, por meio da figura humana de Antígona, o homem está em constante angústia diante da morte, na sua relação *pantoporos aporos* com ela. Ao mesmo tempo, como personificações, as palavras “chão” e “mundo” são invadidas pelo campo semântico das ações do homem. Pelo processo prosopopaico, o poeta põe essas palavras a dialogarem com um outro mapeamento de estrutura semântica, o das ações humanas. Nessa nova localização sêmica, os significantes, a princípio estruturados em campos sêmicos afins, acabam se reorganizando em torno de outras palavras, por causa da construção textual. Nessa organização, novas possibilidades de significados são criadas para os significantes.

No poema de Barros destacado, em que o chão tem gula pelo olho do eu poemático, o último verso do texto não deixa dúvida a respeito da relação entre a palavra “chão” com a palavra “morte”, definindo o uso metafórico-metonímico. Diz o verso: “No meu morrer tem uma dor de árvore”. A conceitualização proposta por Riffaterre, a partir de Saussure,¹¹⁰ a respeito do paragrama semântico, ajuda-nos a entender a atualização do sema “morte” em todo o poema. Esse sema está presente em todos os versos. No primeiro, ele se atualiza na angústia de um poeta que metaforicamente se localiza atravessando um período de árvore. Em seguida, é atualizado na palavra chão-mundo, enfaticamente prosopopaica. O chão-mundo cobiça o filho, que é consciente da ausência de fuga diante desse desejo de morte. Tal cobiça, nos textos de Barros analisados, é estabelecida pela prosopopéia, com

¹¹⁰ Conforme visto no primeiro capítulo.

isso, pelo desejo do “chão” e do “mundo”. Essa impossibilidade de fuga do homem em relação à morte, como indicado, é também ensinada na ode de *Antígona* e no *Eclesiastes*.

No *Livro das ignoranças*, o último verso do poema em que o chão tem gula pelo poeta é repetido *ipsis litteris* no último poema do mesmo livro. É repetido no poema “Auto retrato falado”,¹¹¹ também no último verso, sendo ainda o último verso desse livro. Nesse poema, o poeta se vê em queda: “Agora eu sou tão ocaso!”¹¹² um crepúsculo enfatizado pelo advérbio “tão” e pelo ponto de exclamação. Como anuncia a origem da palavra “ocaso”, o poeta está em queda,¹¹³ está diante da morte. O poeta está literalmente em seu pôr-do-sol: no oblíquo momento entre o dia e a noite.

Importante também para esse poema é o modalizador “agora”. Ele marca no poema o fim do tempo passado. Os verbos desse momento em diante estão todos no presente. Anteriormente se destacam os verbos “teve”, “criei”, “publiquei”, “me procurei”, “descobri”, “fui” e “herdei”. O modalizador localiza o poeta diante da angústia produzida pela presença da morte. O tema morte, assim como nos dois poemas anteriores, é marcante nesse auto-retrato. Ele é atualizado na relação estabelecida entre o passado e o presente, evidente nos tempos verbais utilizados pelo poeta. Essa relação, no poema, leva à inevitabilidade do momento atual, “agora” é o momento em que o poeta está em queda.

Ainda a repetição do verso “No meu morrer tem uma dor de árvore”, põe em evidência a palavra “árvore”. A árvore mantém uma relação estranha com a terra: ao mesmo tempo em que é nutrida, a árvore é aprisionada pela terra, numa relação de dependência vital. Diante da morte, é-nos lembrada também a dependência que mantemos com a terra, como simbolizam de forma metafórica e metonímica os poemas aqui analisados. O

¹¹¹ 1997(b), op. cit., p. 103.

¹¹² Idem.

¹¹³ Ernesto Faria, *Dicionário escolar latino-português*, 6ª ed., Rio de Janeiro, FAE, 1994, p. 371.

Eclesiastes demonstra a verdade simples, contudo essencial de nossa relação com a terra. Para o poeta, nos igualamos à árvore em sua dependência com a terra, como no processo mais básico possível, o da alimentação, ou em nossa relação com a origem da vida. Como diz o texto de Sófocles, esse ser estranho-misterioso que somos fatiga a Terra, a mais venerada das deusas [*theōn te tan ypertatan, Gan*].¹¹⁴ Fatiga mas será conclamado pela deusa a voltar à sua origem de pó pois, só para a morte, o homem não encontrou uma forma de fuga.¹¹⁵

Como momento inevitável, a repetição do verso “No meu morrer tem uma dor de árvore”, posto a encerrar *O livro das ignoranças*, lembra dor e angústia e, principalmente, lembra que esse momento não está concluído: o ocaso é o momento da queda. O verbo no infinitivo destaca essa relação inacabada: “no meu *morrer*”. Ainda pode-se destacar que o verso “No meu morrer tem uma dor de árvore” apresenta uma bela possibilidade da língua portuguesa: o verbo principal “tem” é utilizado no sentido de “existe” e está no presente, marcando o agora. Existe, há uma dor de árvore (pó-aprisionamento à morte) no meu morrer. Contudo o verbo “ter” impõe à estrutura um deslocamento, apesar da carga significativa de existir, presente no verbo “ter”. “No meu morrer” guarda um sema de sujeito verbal e “uma dor de árvore”, de objeto. É como se ouvíssemos: “O meu morrer tem uma dor de árvore”. Contudo, com essa construção, o verso perde força poética, por causa, principalmente do ordenamento sintático original.

A quintessência de pó

Particularmente em Shakespeare, surge o questionamento no homem causado pela morte. Principalmente, emerge forte interrogação no

¹¹⁴ *Antígona*, v. 338-9.

¹¹⁵ *Idem*, v. 360.

homem diante do ocaso, o momento derradeiro em que a morte está para surgir. Como visto, tal questionamento é muito presente na ode cantada pelo coro em *Antígona*. O diálogo de Hamlet com Guildenstern e Rosencrantz, em *Hamlet*, expõe-nos à nossa frágil essência terrena. Como indicado, essa essência é muito enfatizada no Eclesiastes, na relação entre o homem e o pó. Nesse contexto de fragilidade, encontra-se a fala de Hamlet diante da desilusão provocada pelos atos humanos:

Que obra-prima, o homem! Quão nobre pela razão! Quão infinito pelas faculdades! Como é significativo e admirável na forma e nos movimentos! Nos atos quão semelhantes aos anjos! Na apreensão, como se aproxima dos deuses, adorno do mundo, modelo das criaturas!¹¹⁶

Se, num primeiro momento, Hamlet fala das maravilhas provindas do homem, aproximando-o inclusive aos deuses, destacando-o perante as criaturas existentes, assim como o coro de *Antígona* também o faz; num segundo momento, o príncipe se pergunta, afirmando: “No entanto, o que é para mim essa quintessência de pó [*this quintessence of dust*]? Os homens não me proporcionam prazer[...].”¹¹⁷

A partir do que foi dito anteriormente, a palavra “quintessência”, como um aposto resumitivo, eleva o homem ao que há de mais sublime, ao mais alto grau, ao que há de mais apurado.¹¹⁸ Contudo, ela não vem sozinha, mas elaborada na expressão “essa quintessência de pó”. A palavra pó acaba

¹¹⁶ *Hamleto*, príncipe da Dinamarca, op. cit., p. 67. No original, II, ii, versos 318-23.: *What a piece of work / is a man! how noble in reason! how infinite / in faculty! in form and moving how / express / and admirable! in action how like an angel! / in apprehension how like a god! the beauty of / the world! the paragon of animals!*

¹¹⁷ *Hamlet*, II, ii, 324-5: *And yet, / to me, what is this quintessence of dust? / man delights not me [...]*

¹¹⁸ *Caldas Aulete*, 1974, op. cit., p. 3035, traz a grafia da palavra como *quinta-essência*. Contudo há uma variação em relação a esse uso, por exemplo, o *Dicionário Aurélio* já traz “quintessência”: Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, *Novo dicionário da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986, p. 1437.

contradizendo o significado da palavra quintessência. Nesse sintagma, com essa contradição, surge um paradoxo. Esse paradoxo lembra a dimensão trágica da constituição humana: aquele que é o mais elevado dentre as criaturas é reduzido a pó. Pela união no sintagma de opostos, ainda, é possível perceber uma forte ironia na expressão “essa quintessência de pó”, criada pela visada da palavra “pó” em direção à palavra “quintessência”. Essa ironia se relaciona principalmente com a contradição que está sendo estabelecida por Hamlet: primeiro mostra quão elevado é o homem (quintessência) para, depois, lembrar a dimensão trágica redutora do que fora elevado (pó).

Manoel de Barros subverte a relação entre o homem e o pó e organiza o poeta sendo desejado pelo pó continuamente. Com isso, não há uma elevação do homem, mas uma elaboração contínua da dimensão pó do homem. Primeiramente, pela prosopopéia, a própria posição de sujeito que as palavras “chão” e “mundo” ocupam na estrutura frasal¹¹⁹ são indícios de uma valorização da dimensão pó do homem em detrimento de suas virtudes. Ainda são indícios da ênfase que a dimensão pó e sua carga de insignificância recebem do autor as associações feitas por Manoel de Barros entre o poeta e as coisas, *a priori*, desimportantes, como: escórias, folhas, pregos, latas, nadeiras, cisco acumulado debaixo das árvores.

Como defendo neste trabalho, se efetivamente a dimensão pó pode ser entendida como um processo metafórico da morte, como apresenta o Eclesiastes, os textos postos a dialogar mantêm uma intertextualidade sêmica. Se, por um lado, o homem é o que há de mais elaborado, como destacam o coro de *Antígona* e Hamlet; por outro, ele não pode se livrar da morte, não pode se livrar desse paradoxo que constitui o homem em sua mais íntima essência. Na *Introdução à metafísica*, como destaca Heidegger, “A ode ao homem” de *Antígona* apresenta o homem em suas possibilidades e seus limites

¹¹⁹ Lembremos as frases centrais: “O chão tem gula de meu olho”, “quando o mundo abandonar meu olho”.

supremos.¹²⁰ É no limite que se encontra o homem: composto pelo paradoxo de ser a quintessência e pó, de ser inexausto em recursos e encontrar-se sem recursos (*pantoporos aporos*). A expressão “quintessência de pó”, como metáfora paradoxal do homem, lembra a característica relativa à tragédia grega apresentada por Aristóteles: a passagem da dita para a desdita,¹²¹ da felicidade à infelicidade.

O pensamento grego levou ao extremo a concepção trágica da existência humana, concepção já anunciada no coro de *Antígona*. Em *Édipo em Colono*, de Sófocles, nas palavras de Ignácio Errandonea, há uma elegia das misérias da velhice e da vida humana.¹²² Nesse canto, após falar das desventuras humanas e da instável felicidade,¹²³ com a chegada da morte de igual modo a todos,¹²⁴ o coro anuncia num golpe seco, sem meias palavras, que:

Não ter nascido seria a maior das venturas [para o homem], e já que nasceu, o menos pior é voltar quanto antes para o lugar de onde veio. Pois já que ao homem é pesada a mocidade e com ela suas loucuras levianas, que desgraças ainda lhe faltam? Que males não leva consigo? Invejas, facções, discussões, guerras, mortes. Até que no fim lhe vem como sorte, como remate, a aborrecida, a sem forças, a intratável, a sem amigos: a velhice.

Nela está este desditado e não somente eu.¹²⁵

¹²⁰ 1978, op. cit., p. 177.

¹²¹ 1956, op. cit., p. 89, v. 1453a24.

¹²² Introdução da obra *Édipo em Colono*, presente em Sófocles, *Tragédias: Édipo rey e Édipo en Colono*, trad. Ignacio Errandonea, Barcelona, Alma Mater, 1959, p. 107.

¹²³ V. 1215-17.

¹²⁴ V. 1222.

¹²⁵ 1956, op. cit., p. 177, v. 1225-39:

No haber nacido es la mayor de las venturas, y una vez nacido, lo menos malo es volverse cuando antes allá donde es uno venido. Pues ya que al ombre le es pesada la mocedad y con ella suas livianas locuras, que pesadumbre le faltan? Qué males no lleva consigo? Envidias, facciones, contiendas, guerras, muertes. Hasta que, al fin, le viene en surte, por remate, la aborrecida, la sin fuerças, la intratable, la sin amigos, la vejez.

Como destaca Bowra, o canto do coro, composto por anciões tebanos, estabelece comentários humanos e mutáveis na peça, não muito preocupados com a dimensão divina, por exemplo, que Édipo estabelece.¹²⁶ Para o helenista, o coro representa o paradoxo da miséria humana.¹²⁷ A morte vislumbrada é contraponto derradeiro da vida de Édipo, que já teve como ponto ascensão e queda, em *Édipo rei*.

Já no final da vida, Édipo leva o coro a refletir a respeito da condição humana. Sujeito a essa condição está aquele que foi visto como paradigma [*paradeigm*],¹²⁸ Édipo, já na sua fase final de vida. Nessa condição, está também o coro, porque é composto por anciões. Como causa da condição inevitável de um retorno ao pó, aqui chamo essa condição de trágica. Isso é possível principalmente por ser o homem, por um lado, *pantopóros*, inexausto em recursos e, por outro, ironicamente diante do pó, sem recursos, *aporos*.

Como lembra o auto-retrato falado feito por Manoel de Barros, diante da morte, na velhice, o homem é o caso. Essa queda não significa o fim, mas o caminho para o fim que a velhice representa. *Édipo em Colono* é a tragédia do caminho para o fim, para a morte. É a tragédia daquele que, num primeiro momento, conseguiu ser o paradigma a ser seguido, *ō brotōn arist*,¹²⁹ o melhor dos homens; e que depois, pela queda e, encontrando-se na queda, no

En ella está este desdichado y no yo solo. [Minha tradução para o português]

Obs.: Desde minha dissertação de mestrado, opto por essa tradução da *Trilogia tebana*. Além de ser bilíngüe, grego-espanhol, como pude constatar em comparações no mestrado, a tradução de Errandonea é mais fiel às contradições existentes no original grego.

¹²⁶ *Sophoclean tragedy*, 4ª ed., London, Oxford University Press, 1960, p. 354. Diz o autor que o coro não entende, em relação a Édipo, *They do not yet understand its full meaning.* [...] *Their song with its shifting sentiments is a human comment on the events of the play.*

¹²⁷ Idem.

¹²⁸ *Édipo rei*, v. 1193.

¹²⁹ Sófocles, *Édipo rei*, v. 46.

ocaso, é levado ao bosque das Eumênides, onde irá sumir-se nas profundezas da terra.¹³⁰

Jó, assim como o coro de *Édipo em Colono*, após se ver completamente abandonado por Deus, diz:

Por que me tiraste tu do ventre de minha mãe? / Oxalá eu tivesse perecido, sem que nenhum olho me visse. Teria sido como se não existisse, / transladado do ventre materno para a sepultura.¹³¹

Jó encontra-se em situação análoga à que se encontra Édipo. Primeiro eles tiveram a ventura, a bonança; depois o abandono e o sofrimento o consomem. Não há para Jó, até esse ponto, nenhum amparo: ele é um joguete nas mãos dos deuses: de Deus e de Satanás.¹³² Jó reflete ainda a respeito do pó-morte—olho-homem que está encaminhando esta reflexão, dizendo que o homem foi formado do barro e que será reduzido a pó,¹³³ não importando que seja rico ou pobre.¹³⁴ Nesse ponto, em relação aos poemas de Barros, convém destacar que o poeta também vai ser reduzido a pó. É uma questão de tempo, pois a gula do chão é criada como algo inevitável, em que não há fuga de tal desejo.

No texto de Jó, ainda merecem destaque belas metáforas que têm como conseqüência estabelecer no texto uma forte dramaticidade, além de aproximá-lo ao texto poético, propriamente dito. Merecem destaque: “fiz um pacto com meus olhos”, “se meus pés se desviaram do caminho, / e se meu coração seguiu meus olhos, / e se às minhas mãos se pegou qualquer mácula”.¹³⁵ Nesse momento, as partes do corpo ganham vida própria, a substituir a vontade humana. Elas se estabelecem como partes independentes.

¹³⁰ Idem, v. 1545-6.

¹³¹ *Bíblia*, trad. de Matos Soares, São Paulo, Fênix, 1999, C. 10, v. 18.

¹³² Idem, c. 2, v. 1-7.

¹³³ Idem, c. 10, v. 9.

¹³⁴ Idem, c. 21, v. 26.

¹³⁵ Idem, c. 31, v. 1, 7.

Apesar da beleza do texto de Jó, convém ressaltar um ponto de distinção entre Édipo e ele: Édipo está abandonado pelos deuses até o fim de sua vida, ao passo que Jó, posteriormente, se reconciliará com Deus e voltará a ser feliz.¹³⁶

Manoel de Barros constrói seus dois poemas, em que a terra é metaforicamente personificada e os olhos metonimicamente levam ao homem, de forma análoga à organização em que Édipo, em *Édipo em Colono*, é colocado a encarar o ocaso de sua vida. Sófocles expõe Édipo do início ao final da peça à morte, não há momento de ventura. Essa exposição também compõe o poema de Barros em que o poeta está sendo desejado pelo chão.¹³⁷ O poema começa com o poeta atravessando um período de árvore; nos versos intermediários, ele é desejado pelo chão; para, no final, declarar que “no meu morrer tem uma dor de árvore”.

No poema “Quando o mundo abandonar o meu olho”, o sema da morte perpassa o texto e o poeta. Esse sema de forma paragramática é atualizado no abandono, no esquecimento, na ausência de escuta, naquilo que não se tem o que fazer. Nessas atualizações, a presença da morte se concretiza principalmente em seu caráter inevitável, pois não há o que ser feito diante dela, quem sabe: “ — Dormir, talvez chorar.” Esse caráter de inevitabilidade vai ser destacado no verso, aparentemente simples, cuja verdade é assustadora: “Morrer é uma coisa indestrutível.”¹³⁸

Édipo em Colono é uma contundente escolha semântica de encaminhamento à morte, cujas personagens, de um modo geral, realizam um processo de luto e reflexão a respeito da condição humana na Terra. Todos são envolvidos pelo ocaso edípiano. Nele, as personagens são envolvidas num

¹³⁶ Idem, c. 42, v. 6-8. Esse aspecto pode ser considerado como ponto chave para não chamarmos Jó de personagem trágica.

¹³⁷ Em momento algum desconsidero as diferenças existentes entre a personagem de Sófocles e o eu do poema de Barros, inclusive porque o gênero trágico possui características bem específicas. Nesse ponto, trago da tragédia apenas a organização temática, como um *topos*, em forma comparativa.

¹³⁸ 2002, op. cit., p. 65.

enterro em que o defunto caminha, pensando com Jól, para a sua constituiçlõ mais íntima, a profundeza da terra [*ekhthonos*].¹³⁹ Nesse caminho, Édipo é guiado pela filha Antígona e pelo rei Teseo; e, no momento derradeiro, envolto em mistérios, sozinho e por si mesmo¹⁴⁰ caminha guiado por Hermes.¹⁴¹ Essa solidlõ do momento final surge também nos poemas de Barros em análise. O poeta está só e sem esperanças, a atravessar um período de árvore, vendo-se abandonado e desejado pelo mundo, pelo chã. O leitor no poema de Barros acompanha a angústia do poeta, guiado pela inevitabilidade da morte, guiado pela angústia que ela promove.

Jacques Lacan dirá, comparando à peça *Antígona*, que *Édipo em Colono* alcança um ápice inimaginável, possuindo um rigor aniquilador.¹⁴² Tal rigor é responsável principalmente por expor o homem à sua dimenslõ trágica por excelência: a sua relaçlõ de convivência inevitável com a morte. Essas peças apresentam um aspecto aterrorizador, pois trabalham um processo de luto que expõe o homem a essa inevitabilidade. Por exemplo, isso ocorre com Antígona, sendo isolada numa espécie de enterro vivo, e com Édipo, sendo levado vivo à tumba sagrada. Lacan percebe esse enamorar entre vida e morte. Diz o psicanalista, em sua análise de *Antígona* e de elogio a *Édipo em Colono*:

[...] Sófocles nos apresenta o homem e o interroga nas vias da solidlõ, e nos situa o herói numa zona em que a morte invade a vida [...]. Essa relaçlõ com o ser suspende tudo o que tem relaçlõ com a transformaçlõ, com o ciclo das gerações e das corrupções, com a própria história, e nos leva a um nível mais radical do que tudo, dado que, como tal, ele está suspenso à linguagem.¹⁴³

¹³⁹ Sófocles, 1959, op. cit., *Édipo em Colono*, v. 1545-6.

¹⁴⁰ Idem, op. cit., v. 1544-5.

¹⁴¹ Idem, v. 1549.

¹⁴² *O seminário*, Livro 7, A ética da psicanálise, verslõ de Antônio Quinet, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1995, p. 311.

¹⁴³ Idem, p. 344.

Estar diante da morte, como destaca Lacan, é estar em extrema solidão. Ninguém acompanha alguém nessa jornada, ela exige que seja feita sozinha. Se no ocaso ainda é possível alguma companhia, na morte não. Nos poemas de Barros em análise, essa solidão é acentuada ainda durante o ocaso da vida. Ninguém acompanha o poeta em seu momento de queda, a não ser as coisas sem importância, como ciscos, folhas. A solidão está presente principalmente nas metáforas relativas à árvore e ao isolamento vindo delas: “Estou atravessando um período de árvore.”, que dá início ao poema em que o chão tem gula do olho poético, assim como no verso “No meu morrer tem uma dor de árvore.”¹⁴⁴ Merece destaque ainda o fato de esse último verso encerrar o poema. Além disso, ele vai ser repetido no último verso do *Livro das ignoranças*. Essa ênfase põe em evidência a relação de solidão do poeta diante da morte.

Outro aspecto importante presente na citação de Lacan é um estar suspenso que a relação de invasão na vida pela morte provocaria no homem. Seria suspensa a própria relação do homem com sua historicidade, levando-nos a uma experiência radical com a linguagem. Tal experiência, em Manoel de Barros, está presente principalmente na relação solitária e angustiosa entre a morte, encenada pelo chão, e o olho do poeta. Morte e vida se entrecruzam numa *tentativa* de comunicação pela linguagem, no ocaso da vida humana. Destaco que, pela construção poética, pelo curto-circuito contínuo, o poema rompe com as relações de significância hodiernas. Como vimos no primeiro capítulo, os significados se aproximam do não sentido. Essa aproximação é vista aqui como um questionamento que o poema de Barros propõe no que concerne à referencialidade do significante e às relações que estes estabelecem entre si no poema.

Como no ocaso em que se encontra o poeta no poema de Barros, encontra-se Édipo, em *Édipo em Colono*. Esse momento de queda

¹⁴⁴ 1997(b), op. cit., p. 99 e 103.

permite a constatação pessimista do coro em *Édipo em Colono*, que o melhor ao homem é voltar para o lugar de onde veio. Se aceitarmos que viemos do *logos*, que somos uma construção *palavreira*, estamos nessa construção e voltaremos para ela: voltaremos ao não sentido do qual nascemos. Nesse ponto da tese, é possível entender melhor a expressão de Barros, já analisada no início do primeiro capítulo: “No descomeço era o verbo. / Só depois é que veio o delírio do verbo.”¹⁴⁵ No descomeço já existia o verbo, depois, com o nascimento pela e na linguagem, veio o delírio do verbo. A morte do homem é um retorno ao não sentido, ao descomeço, pois o nascimento é começo *na* linguagem e a morte é fim *na* linguagem. Na morte há o retorno a algo que está lá, num lugar anterior ao nascimento: ao não sentido: o silêncio da linguagem.

O homem na palavra

Como estou defendendo a partir da linguagem poética de Barros, pensar um poema, necessariamente é pensar a relação do homem com a palavra. Lacan dirá que é pelo significante que o homem pode se aproximar de sua relação com a morte.¹⁴⁶ Afirma ainda que é pelo sensível, pelo belo, pela literatura, que a relação do homem com a própria morte seria apontada; seria função do belo estabelecer essa conexão, transfigurando esse horror.¹⁴⁷ É nesse sentido que deve ser pensado o vigor que estaria presente em *Édipo em Colono*. Via significante o homem é exposto a dimensões incomensuráveis.

Manoel de Barros tem um verdadeiro fascínio pelas palavras.¹⁴⁸ São por elas que as relações se estabelecem, e ele pode, ironicamente, tentar se igualar a árvores. A ironia presente nessa tentativa reside principalmente no

¹⁴⁵ 1997(b), op. cit., p. 15.

¹⁴⁶ 1995, op. cit., p. 354.

¹⁴⁷ Idem.

¹⁴⁸ 1996, op. cit. p. 331.

meio utilizado para aproximar o homem e a árvore. É esse meio que estabelece a principal distinção entre eles. Mas, como Manoel de Barros enfatiza, pelas palavras, ele não destaca as coisas exteriores mas, principalmente, ele mesmo: “E tudo que falo é sempre de mim que falo.”¹⁴⁹ Esse aspecto, diz o poeta, torna-o repetidor de si mesmo.¹⁵⁰ Esse falar por meio do poema é estabelecido como uma forma de contaminar as palavras pelo “mim que falo”, pelo poeta.¹⁵¹ Esse adoecimento das palavras surge destacadamente porque o poeta trabalha, nos poemas apresentados, com o homem em queda e com a linguagem beirando o não sentido. As palavras não saem limpas do artista, para Barros, “Palavra de um artista tem que escorrer substantivo escuro dele.”¹⁵²

Nos poemas em questão, numa instância primeira, é de Barros que o texto fala, de sua relação com o ocaso da vida, com a morte. Como meio de se pensar essa relação, ele problematiza a própria relação do homem com a linguagem, por que ele é possuído e de que é possuidor. Principalmente, a linguagem humana, concretizada na palavra, estabelece a diferença do humano em relação às outras coisas, diferença que Manoel de Barros busca amenizar em seus poemas. Essa dimensão contraditória leva um efeito de tensão à poesia do poeta, pois a diferença fundamental torna-se criadora de uma nova instância entre o que está profundamente separado.

A respeito de sua relação com as palavras, Barros diz a José Castello, em uma de suas entrevistas mais completas: “Acho que sou extraído das palavras.”¹⁵³ Essa afirmativa problematiza a relação do homem com a linguagem, pois lembra a importância da palavra para a constituição daquilo que chamamos humano. Ao mesmo tempo, essa frase possibilita vermos

¹⁴⁹ Idem.

¹⁵⁰ Idem. O aspecto da repetição será estudado no último capítulo.

¹⁵¹ 2002, op. cit., p. 21.

¹⁵² Idem, p. 17.

¹⁵³ “Manoel de Barros faz do absurdo sensatez”. Disponível em <http://www.secrel.com.br/Jpoesia/castel11.html>. Acessado em 20/2/2005.

Manoel de Barros sempre a se assistir como um poeta, como um ser surgido da existência das palavras. É nessa perspectiva que posteriormente ele afirmará: “Só sei que a palavra é o nascedouro que acaba compondo a gente. O poeta é um ser extraído das palavras. Não é a gente que faz com as palavras, são as palavras que fazem com a gente. O meu texto é isso.”¹⁵⁴ A última afirmação de Barros é muito instigante, pois ela diz que o texto do poeta é “isso”. Esse pronome retoma as frases anteriores e estabelece o que seria o texto do autor: um lugar de onde se poderia extrair o poeta, pois ele seria ali construído, pelas palavras.

É nesse processo de construção que se instaura a problematização quanto a uma tentativa de identificação com o natural, vinda da linguagem de Barros. A palavra cria o poeta numa complexa relação, por exemplo, com a palavra “árvore”. A ausência de uma linguagem criadora como a humana, vinda da natureza, se une a um ser que se instaura pelo uso da linguagem, que instaura também a própria natureza. Com isso, a natureza torna-se algo abstrato assim como o poeta, frutos da mesma linguagem instauradora.

O primado da palavra

Nesse processo de construção, Vieira exerce forte influência na obra de Barros. Em língua portuguesa, um dos principais autores a estabelecer um monumento de linguagem é Padre Antônio Vieira. A admiração de Manoel de Barros por esse autor vem da infância. Diz o poeta:

Quando eu tinha 13 anos, ele [padre Ezequiel] me deu para ler um livro do padre Vieira. Fiquei alucinado. Vieira despertou em mim o gosto pela frase, pela sintaxe, pela construção sofisticada. Vieira

¹⁵⁴ Idem.

não tinha menor apreço pela verdade, ele gostava é da frase. Se você quiser tornar-se cristão lendo Vieira, não se tornará. Se quiser tornar-se escritor, poderá tornar-se. [...] Até hoje eu o leio todos os dias.¹⁵⁵

Padre Antônio Vieira dedica o “Sermão de quarta-feira de cinza”, lido primeiramente em Roma, na Igreja de S. Antônio dos Portugueses, em 1672, à relação bíblica estabelecida pelo homem com o pó.¹⁵⁶ Vieira indaga principalmente a afirmativa bíblica de que o homem é pó. Ele pára diante dessa metáfora e busca entendê-la. Primeiro se pergunta: como o homem pode ser pó no presente? “Como pode alcançar o entendimento, se os olhos estão vendo ao contrário?”¹⁵⁷ O que os olhos vêem ao contrário é que o homem não é pó, contudo é isso que o texto afirma: *pulvis es*.

Essa indagação de Vieira parte, retoricamente, de um aspecto literal da afirmação bíblica, o homem é pó. Para o autor, não há problema se o homem foi pó e mesmo se o homem será pó. A questão residiria nesse presente, principalmente no aspecto seqüencial: se foi pó e será pó, para ele, logo é pó.¹⁵⁸ Ele verá o pó no homem, como inscrito em uma circularidade.¹⁵⁹ Os mortos seriam pó caído, os vivos pó levantado.¹⁶⁰ Muito mais que esclarecer a metáfora fundadora da questão, Vieira vai tecendo novas metáforas, acrescentado novos semas à palavra pó: caído e levantado, sem vento e com vento. E mais: ao pó sem vento, acrescenta pó sem vaidade.

À morte é associado o pó sem vaidade. A vaidade é um dos aspectos centrais do texto do Eclesiastes. Ela aparece 37 vezes. Enfaticamente

¹⁵⁵ Entrevista concedida a José Castello, disponível em <http://www.secrel.com.br/Jpoesia/castel11.html>. Acessado em 22/05/2005.

¹⁵⁶ *Sermões*, org. e int. de Alcir Pécora, São Paulo: Hedra, 2000, p. 55.

¹⁵⁷ Idem.

¹⁵⁸ Idem, p. 58.

¹⁵⁹ Idem, p. 59.

¹⁶⁰ Idem, p. 60.

o texto afirma: “Tudo é vaidade”.¹⁶¹ Num pequeno poema, Manoel de Barros dirá:

Me achei como aqueles des-heróis de Callais
que Rodin esculpiu: nus de seus orgulhos e
de suas esperanças. Só de camisolões e de
cordas no pescoço. Pesados de silêncio e da
tarefa de morrer.

(Morrer é uma coisa indestrutível.)¹⁶²

O poema se apresenta em forma narrativo-descritiva, sendo que os versos acabam sendo estabelecidos por uma quebra na seqüência sintática das palavras de uma linha para outra. Merecem destaque as elipses antes da palavra “só” e “pesados”, que dão densidade à narrativa, já que recuperamos mentalmente o excerto “Me achei como aqueles des-heróis de Callais que Rodin esculpiu”. Primeira questão que destitui a vaidade na comparação metafórica é estabelecida pelo conectivo “como”. Ele une o poeta aos “des-heróis de Callais”, a aquilo que não deve ser seguido como modelo, os não heróis, os heróis caídos. Em relação à importância para a poética de Barros dos “des-heróis”, ele diz:

Meu impulso poético me diz que as coisas grandes devem ser
desequilibradas com as pequenas. Tenho uma atração pelas coisas
mínimas. O ínfimo tem sua grandeza e ela me encanta. Gosto
muito das coisas desimportantes, como os insetos. Não só das

¹⁶¹ www.bibliaonline.net. C. 3, v. 19.

¹⁶² 2002, op. cit., p. 65.

coisas, mas também dos homens desimportantes, que eu chamo de “desheróis¹⁶³”¹⁶⁴

É no sentido de algo jogado fora, abandonado, que devem ser entendidos os não heróis nus de Rodin, mas não nus de suas roupas: nus de outra metáfora: de seus orgulhos e de suas esperanças. Essa bela metáfora, criada principalmente pela localização da palavra “nus”, enfatiza a solidão existente diante da morte, diante do ocaso. Os seis componentes da escultura de Rodin são entregues à morte com camisolões, cordas no pescoço e solidão. Contudo, três dos seis componentes parecem expressar um mínimo de diálogo, mas nossa atenção é chamada pela austeridade do primeiro componente da direita para esquerda; pela cabeça baixa, a olhar para o chão, do senhor de barba; e pelo terceiro, com as mãos na cabeça, esboçando desespero, como demonstra a imagem.



¹⁶³ No poema, a grafia é “des-heróis”, nessa entrevista a palavra aparece grafada como “desheróis”.

¹⁶⁴ Entrevista concedida a José Castello, disponível em <http://www.secrel.com.br/Jpoesia/castel11.html>. Acessado em 20/2/2005.

Diante da morte não há vaidade, orgulho e esperança. “Pesados de silêncio e da tarefa de morrer” une-se, literalmente, tanto ao material quanto à imobilidade da escultura, como também à aporia, à falta de recursos do homem diante da morte. O sintagma “[os des-heróis] pesados de silêncio” estabelece outra metáfora antitética, a relação com o peso, medida não utilizada para o silêncio. Ironicamente, “camisolões” trazem à tona tranqüilidade, sono, ao mesmo tempo, moribundos condenados. Essa característica se choca, ao vermos a imagem, com o desespero do homem com as mãos na cabeça; com as mãos em riste do quarto personagem da direita para esquerda. Mesmo no olhar austero do primeiro personagem da direita para esquerda ou na cabeça baixa do segundo, a violência se apresenta: somos violentados pelo silêncio das estátuas diante da morte, personagens vivenciando a queda, que serão consumidos pelo não sentido.

O título do monumento é *Os burgueses de Callais*. Burgueses de camisolas e cordas no pescoço, nus de orgulhos e de esperanças. Pela comparação, que atua da mesma maneira que a metáfora, como propõe Ullmann;¹⁶⁵ pela comparação, que é mais desenvolvida que a metáfora, como propõe Quintiliano,¹⁶⁶ o poeta se coloca em posição análoga a seus des-heróis: despido de vaidade, pesado de silêncio e da tarefa de morrer, de camisolão e com a corda no pescoço.

Diante da morte, o homem se despe, como na ausência do complemento para o verbo “despir”. Não há contra quem ou o que lutar, é uma questão de tempo. É para esse caminho que a última frase do poema de Manoel de Barros aponta. Ela está entre parênteses, vem em forma de sussurro, após o poeta ser colocado em posição análoga aos des-heróis: “(Morrer é uma coisa indestrutível).” A palavra “coisa” está sendo usada em sentido metonímico: coisa é uma palavra genérica, que pode se referir,

¹⁶⁵ 1970, op. cit., p. 282.

¹⁶⁶ Disponível em www.cervantesvirtual.com, *Instituciones oratorias*, livro VIII, cap. VI, item 69, op. cit.

tautologicamente falando, a qualquer coisa. Mas ela possui um referente textual que é a palavra “morrer”.

O núcleo “coisa”, associado à palavra indestrutível, tenta dizer o que seria o morrer. Mas além do núcleo, é acrescentado um significado delimitador ao homem: o qualificativo “indestrutível”. O morrer não é qualquer coisa, coisa que, por exemplo, assuste ou cause medo. Ele é uma coisa indestrutível que sintomaticamente, pela palavra “coisa” escolhida pelo poeta, escapa ao ato de nomeação. Nesse sentido, o morrer é algo imposto ao homem que, em sua essência, se apresenta como dominador e desconhecido, principalmente, dominador por seu caráter de indestrutibilidade. Como destacou Vicentini de Azevedo, “coisa indestrutível” apresenta dois tipos de negatividade: a indeterminação ligada à palavra “coisa” e à própria negação presente na indestrutibilidade. Com isso, “morrer” se funda no verso como algo muito delimitativo ao poeta.

Nesse ponto o canto do coro, em *Antígona*, se aproxima da morte de forma similar à apresentada por Manoel de Barros: não há recursos para o homem diante da morte, o seu caráter indestrutível está inscrito implicitamente no canto do coro. Se diante dela não há recursos, paradoxalmente para o homem, o inexausto em recursos, resta a angústia. É nesse debate que estão as reflexões de Jó, do Eclesiastes, do coro de Antígona e de Manoel de Barros. O ocaso, simbolizado pela corda no pescoço dos *Burgueses de Callais*, denuncia a relação do homem com a morte em seu momento derradeiro: é o desespero, na cara de uma personagem; a desesperança no olhar do outro, olhando para longe. É, ainda, como demonstram duas personagens de Rodin, um gesto em riste, esboçando alguma inútil reação ou uma tentativa vã de entendimento. A inútil reação diante da morte é o que também tenta expressar a afirmação que encerra o poema “Quando o mundo abandonar o meu olho”: “Que hei de fazer / — Dormir, talvez chorar.”

É no sentido da construção da aflição pela mão humana que, no *Livro das ignoranças*, Manoel de Barros afirma no poema XI: “Adoecer de nós a Natureza: / — Botar aflição nas pedras/ (Como fez Rodin).”¹⁶⁷ Entre a palavra “natureza” e a palavra “pedras”, existe uma relação de paralelismo; relação análoga, encontra-se da palavra “adoecer” à “aflição”. Apesar de as duas primeiras frases estarem no infinitivo, não há uma oração principal para elas, o que traz um efeito de fluididade temporal ao poema. Outro aspecto relevante diz respeito ao fato de “ — Botar aflição nas pedras” explicar “Adoecer de nós a Natureza”, além de a primeira indicar a presença de uma outra voz no poema, pela presença do “—”. Voz que não sabemos de quem é, mas que está ali, presente. Entre as palavras “adoecer de nós” e “botar aflição”, bem como entre “Natureza” e “pedras”, há um paralelismo metonímico. Os dois fundados do mais genérico ao mais específico, em que a segunda expressão pertence ao campo semântico da primeira.

É essa aflição adoecida que está presente na natureza mineral dos componentes do conjunto de estátuas dos *Burgueses de Callais*. Essa aflição é natureza adoecida do humano, pela sua capacidade de modificá-la na busca de entendimento, por exemplo, do indestrutível, do indeterminado. Essa natureza adoecida é a capacidade das coisas adoecerem por influência do poeta, do escultor. Nas palavras de Manoel de Barros, é a capacidade que a palavra tem de “chegar enferma de suas dores, de seus limites, de suas derrotas.”¹⁶⁸

Como o mineral adoecido, a linguagem poética de Barros se apresenta. Diz ele num outro poema, em que a morte se apresenta como um órgão:

¹⁶⁷ 1997(b), op. cit., p. 19.

¹⁶⁸ 2002, op. cit., p. 19.

Ando muito completo de vazios.
Meu órgão de morrer me predomina.
Estou sem eternidades.
Não posso mais saber quando amanheço ontem.
Está rengo de mim o amanhecer.
Ouço o tamanho oblíquo de uma folha.
Atrás do ocaso fervem os insetos.
Enfiei o que pude dentro de um grilo o meu destino.
Essas coisas me mudam para cisco.
A minha independência tem algemas.¹⁶⁹

De início, chama atenção o jogo de antíteses que abre, permeia e encerra o poema: completo/vazio; amanheço/ontem; independência/algemas. Elas impõem um estranhamento à linguagem poética, pois implodem o racional com o irracional. Há ainda a metáfora sinestésica e a comum: ouvir o tamanho, enfiar o destino dentro de um grilo — a mudança é possível porque “o destino” é um pleonasma especificativo de “o que pude”. Também surgem a prosopopéia: o amanhecer rengo (coxo), e a metonímia do geral, “coisas”, até o mais específico, até uma das partes, “cisco”. Essa estrutura altamente retórica tem como sema paragramático, a organizar a estrutura sêmica do poema, a morte, mais especificadamente, a relação do homem com a morte.

O poeta cria um órgão de morrer e diz que esse o está predominando. Depois, a palavra já mencionada várias vezes aqui retorna no texto do poeta: ocaso, queda, o momento entre o lá e o aqui. Só que agora, atrás do ocaso, fervem insetos. É lá que está a morte, representada pela sua parte mais concreta, o pó. Está o pó, no poeta já se vendo sendo comido, em outra instância, retornando ao pó. Sendo comido, pois defendo que essa é

¹⁶⁹ 1997(b), op. cit., p. 55.

umas das leituras mais viáveis para a imagem dos insetos fervendo atrás do ocaso, como um animal sendo comido por larvas.

Metaforicamente, a frase “Meu órgão de morrer me predomina” cria uma nova parte para o corpo humano. Nessa nova parte, é possível estabelecer um diálogo com aquilo que Vieira chamou, partindo da *Bíblia*, de *pulvis es*. O que incomodava ao grande articulador da língua portuguesa é como o homem pode ser pó, se ele olha para o homem e não vê o pó. Vieira vai associar o homem, na busca de entendimento de como ele era, é e será pó, à Fênix, à capacidade que essa tem de renascer das cinzas.¹⁷⁰ Para Vieira, o homem desfeito em cinzas é homem-pó. É Fênix, como anunciada por Jó: “morrerei no meu ninho (diz Jó) e como Fênix multiplicarei os meus dias.”¹⁷¹ Vieira, nesse ponto, se assusta com a metáfora proposta por Jó. Por causa da metáfora, chama-o herói. Isso destaca o amor de Vieira pela linguagem, como demonstram as afirmações de Manoel de Barros trazidas anteriormente. Assim diz Padre Antônio Vieira: “Bem pudera este grande Herói, pois chamou ninho à sua sepultura, comparar-se à Rainha das aves, como Rei que era.”¹⁷²

Nesse ponto, concebo que o texto de Vieira apresenta, numa sintaxe belíssima, uma diferença entre a concepção cristã na qual ele está inserido e a concepção sem redenção anunciada por Manoel de Barros. O aspecto da ausência de redenção está presente principalmente na falta de perspectiva. Em Barros, restam somente angústia e solidão por causa do predomínio do órgão de morrer. Diz Vieira: “Os dias soma-os a vida, diminui-os a morte, e multiplica-os a ressurreição”.¹⁷³ A primeira oração, com o pleonástico “os”, enfatiza a formação pelos dias da vida; na segunda, a morte é trazida como delimitadora dos dias; para, na terceira, Vieira incluir o

¹⁷⁰ 2000, op. cit., p. 65.

¹⁷¹ Citado por Vieira, idem, p. 66.

¹⁷² Idem.

¹⁷³ Idem.

conceito redentor e prolongador dos dias do homem como pó. Conceito esse que não está presente, nem implicitamente, nos poemas de Barros estudados.

“Meu órgão de morrer” é uma construção que busca dar sentido à inevitabilidade e à indestrutibilidade da morte. Como parte físico-humana, ele não existe, contudo isso não implica dizer que esse órgão seja metafísico. Paradoxalmente ao fato de ele não ser físico, de não haver um órgão específico, ele está presente em cada célula construtora e constituidora do humano, o que aumenta o enigma de nossa relação com a morte. Nesse sentido, esse sintagma pode ser lido como uma metáfora do pó, como uma metáfora que busca nomear o fato de o homem ter sido, estar no pó e tornar a ele. É nesse caminho que, relatando sua estada com Guimarães Rosa no Pantanal, Manoel de Barros dirá, comparando a morte do tatu por envenenamento:

Homem é igual, quando descobre sua precariedade, abaixa a cabeça. Já sabe que carrega sua morte dentro, seu formicida. *Essa é nossa condição* — Rosa me disse. Falou: *eu escondo de mim a morte, Manoel. Disfarço ela.*¹⁷⁴

Bem como a personagem de Rodin, de cabeça baixa diante da morte, diz o poeta que o homem, após descobri-la como algo inerente à sua constituição, abaixa a cabeça. A resposta de Guimarães Rosa também denuncia a morte com o inextricável de si. Como condição *sine qua non* do homem, ela o presencia, ela o compõe. Disfarçar e esconder aliviam-no da sua coexistência com a morte.

Encerrando a resposta a respeito de Rosa, Manoel de Barros diz:

¹⁷⁴ Em entrevista à revista *Bric-a-Brac*, in Manoel de Barros, 1996, op. cit., p. 341.

Só vi Guimarães Rosa outras vezes na divisão de Fronteiras do Itamaraty, e em sua posse na Academia, três dias antes de morrer. A *morte* que levava no corpo. E que nem pôde dessa vez esconder-se dela...¹⁷⁵

Nesse final, Barros retomará o que no início da entrevista destacou. A morte, em itálico, Rosa levava no corpo. A morte que, na concepção do poeta, carregamos como um órgão de morrer. Rosa buscava disfarçar tal órgão mas, como destaca a entrevista, pelo menos num momento, o disfarce se desfaz.

“Meu órgão de morrer me predomina” é uma criação instigante que lê a morte como estabelecadora de limite. Principalmente essa construção destaca um predomínio desse órgão sobre “me”, sobre o poeta. O predomínio está a dialogar com o ocaso da vida humana pois, se há um predomínio desse órgão, a vida está perdendo espaço. A morte, vista como um órgão, está em analogia com a expressão “órgão vital”, contudo ela terá de ser chamada, a partir do ponto em que não se menciona a possibilidade de ressurreição ou algo parecido, ironicamente de “órgão mortal”. Porém, ao ser chamado de indestrutível, esse órgão ri da expressão órgão vital, pois é justamente com a paralisação ou defeito do órgão vital que o órgão de morrer é acionado, estando sempre presente, à espreita.

No nó

Nos poemas de Manoel de Barros aqui analisados, foi possível perceber como a relação do poeta com a morte é densa e complexa. O poeta vê a morte como algo indestrutível que vai sendo nomeado de várias formas em sua poesia. Esse processo de nomeação se estrutura em um forte processo metafórico e metonímico. Por esse processo, o sema da morte, de forma

¹⁷⁵ Idem, p. 341, com itálico no original.

paragramática, vai se atualizando em palavras, em sintagmas, em frases distintas: como coisa indestrutível, como chão com gula, como órgão, como seu formicida, como uma completude de vazios, como um homem sem eternidades, como um amanhecer cocho do poeta, como insetos fervendo, como independência de algemas. Trabalhar o entendimento da estrutura de morte existente no homem é atualizar essa independência de algemas, esse paradoxo, esse *pantoporos aporos*, esse do pó nasceste e a ele retornará, como um imperativo. É atualizar o paradoxo shakespeariano relativo à quintessência de pó.

Nesse capítulo, foi possível vislumbrar uma forte capacidade intertextual na obra de Barros, vista como parte pertencente à estrutura poética. É uma atualização que insere a poética do autor numa tradição que pensa a condição do homem diante da morte. É nesse campo que deve ser analisada sua linguagem poética. Ao inserir direta ou indiretamente outros autores e/ou obras que estabelecem um diálogo com sua poética ou que permitem que o diálogo seja estabelecido na sua linguagem, essa intertextualidade passa a fazer parte do arranjo estrutural dos poemas, juntamente com as construções trópicas, com o vocabulário específico¹⁷⁶ utilizado pelo autor. Assim, esses diálogos tecem uma rede de questionamentos em relação ao estabelecimento de significado pela linguagem. Esse enredamento estabelece-se no leitor, como um intrincado nó.

Ao estabelecer esse enredamento do poeta com a palavra, por meio fortemente trópico e intertextual, Manoel de Barros põe em evidência a relação do homem com a palavra. Um poema, em sua essência, é uma organização do homem pensando a si mesmo e o mundo, tendo como criadora e suporte a linguagem que o enreda. Nessa perspectiva, aquilo que está implicitamente organizado em cada poema é a relação do homem com a palavra, principalmente em sua instância criadora de realidade. Com isso,

¹⁷⁶ Esse aspecto será discutido no último capítulo.

ironicamente, o homem em um poema é criação da linguagem. Isso nos lembra nossa constituição mais íntima: somos criaturas e criadores da palavra, da linguagem.

Capítulo Terceiro

A máscara sujeita

*Cada livro que vale alguma coisa
joga com o leitor*
Adorno

Introdução

No primeiro capítulo, vimos a epífora aristotélica e suas conseqüências; vimos como a organização epifórica possibilita pensar a organização da poética de Barros. No segundo, a partir da estrutura poemática desse autor, a metáfora foi problematizada em outras fronteiras, destacadamente com a metonímica. Nesse momento, estudei ainda a intertextualidade como aspecto pertencente ao arranjo da linguagem poética em alguns textos de Barros. Percebi, também, como sua poética está relacionada a uma forma de conceber a linguagem como sendo enredadora do humano. Nessa perspectiva, o poema está conectado a esse enredamento e, assim, pensar a linguagem poética de Barros implica pensar a linguagem e, como conseqüência desse pensamento, a relação do homem com a linguagem.

Neste capítulo, seguindo o estudo da poética de Manoel de Barros e sua problematização da imbricação humana com a linguagem, será estudada a presença da primeira pessoa do discurso nos poemas desse autor. Nesse âmbito de discussão, a metáfora será pensada em seu limite com a prosopopéia. A variante prosopopaica será analisada em sua relação com as pessoas do discurso. Assim, a personificação será relacionada à forma como se apresentam o poeta e as pessoas do discurso no poema. Ainda serão buscadas conseqüências da personificação para o arranjo da poética de Barros, quando relacionada com a presença do poeta no poema.

Destaco também que o aspecto intertextual presente no texto de Barros continua permeando a análise, agora principalmente em seu viés paralelístico. Como conseqüência da intertextualidade, principalmente paralelística, também analisarei a complexa relação que se estabelece entre o leitor e o texto quando o autor se utiliza desse recurso como meio estilístico. Essa relação será pensada principalmente na exigência mínima feita pela partitura textual para sua execução bem como nos problemas provindos de leitura, caso o leitor não preencha minimamente os requisitos para a execução

da partitura poemática. Esse preenchimento diz respeito à necessidade de um amplo conhecimento enciclopédico¹ por parte do leitor, principalmente relativo às artes, com ênfase à literatura.

No meio do caminho há quem lê

A obra de Manoel de Barros *Retrato do artista quando coisa* instiga desde o título, pois lembra ao leitor a existência do poeta longe de sua imagem habitual, aproximando-o de um mundo reificado. A primeira referência intertextual presente nessa obra está no título. Ele faz referência à obra *A portrait of the artist as a young man*, de James Joyce.² O recurso utilizado por Barros para estabelecer essa intertextualidade é a criação de um paralelismo entre seu título e o título de Joyce. O paralelismo é um recurso sintático que se funda na existência de uma repetição da estrutura, por exemplo, de uma frase, de um título, de uma obra. A sintaxe dos dois títulos é praticamente idêntica: construção de um sintagma nominal, com um núcleo (“retrato” e *portrait*); ligados a uma locução adjetiva (“do artista” e *of the artist*), mais uma oração adjetiva com elisão verbal (“quando coisa” e *as a young man*). Há ainda a não inclusão do artigo por parte de Barros no início do sintagma.

Se, por um lado, a sintaxe foi conservada, além da tradução do título, Barros propõe a substituição semântica de *a young man*, “um jovem homem”, pela palavra “coisa”. Esse processo epifórico de substituição de uma palavra na cadeia sintagmática traz implicações à leitura, pois possibilita que o leitor se localize diante de um processo intertextual, podendo fazer conexões

¹ Conhecimento enciclopédico é um conceito utilizado pela Linguística Textual. Basicamente, diz respeito ao conhecimento de mundo necessário para o entendimento textual.

² A obra foi traduzida para o português como *Retrato do artista quando jovem*. Tradução de José Geraldo Vieira, Rio de Janeiro, Ediouro, São Paulo, Publifolha, 1998. Utilizo a seguinte edição inglesa: London, Penguin, 1996.

entre textos distintos. Com isso, como visto no segundo capítulo, novamente, o texto de Barros leva-nos ao campo movediço da intertextualidade.

Num viés um pouco diferente, no capítulo anterior foi analisada a intertextualidade como parte integrante da organização poética de Barros. Esse âmbito de análise e, também, de leitura do texto pressupõe um leitor capaz de estabelecer as correlações estabelecidas no arranjo poético. Isso não implica que alguém desconhecedor, por exemplo, da obra de Joyce em questão não leria o título, não leria a obra de Barros em análise. Na abertura significativa, a palavra “coisa” tecida na cadeia sintagmática da obra de Barros comunica, possui significado, independente de o leitor conhecer a obra de Joyce.

Como destaca Barthes, “Quanto mais plural é o texto, menos está escrito antes que o leia [...]”.³ Entendida dessa forma, a pluralidade amplia a participação do leitor durante o ato da leitura na própria escritura do texto. Para Barthes, isso se deve principalmente ao fato de que quem lê não é um sujeito inocente, mas esse “eu” “que se aproxima do texto já é ele mesmo uma pluralidade de outros textos, de códigos infinitos.”⁴ Caso essa hipótese seja verdadeira, a leitura é uma junção de textos: o escrito, os escritos antes e os do leitor, que juntos escrevem a leitura, como um ato de enunciação, como uma produção em ato que o leitor promove de um enunciado. A leitura assim concebida consiste num complexo sistema estabelecido entre o leitor e o texto.

De maneira mais complexa, o próprio texto pode ser entendido. Para Gerd Antos, textos seriam apenas “estações intermediárias”, responsáveis pela criação de novos textos; ao mesmo tempo, pontos de partida para a assimilação dos textos na memória.⁵ De algo acabado, o texto passa a ser visto modernamente como um meio de estabelecimento de outros

³S/Z, trad. de Léa Novaes, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992, p. 43.

⁴Idem, p. 44.

⁵Apud Ingedore Grunfeld Villaça Koch, *Introdução à lingüística textual: trajetória e grandes temas*, São Paulo, Martins Fontes, 2004, p.172.

textos, principalmente como ponto de partida para a criação de um novo texto que se estabelece com a leitura.

Estabelece-se, assim, uma via intrincada de entendimento do texto literário. Por um lado, a partir da leitura da cadeia significativa, é possível uma leitura das palavras e, com isso, o estabelecimento de sentido, seja ele qual for. Por outro, pensando o jogo paralelístico construído por Manoel de Barros, o texto organiza em sua construção, por meio desse jogo, uma ampliação das possibilidades de significação. Essa ampliação expande as possibilidades de leitura e de análise. Ela se estabelece no leitor como um novo texto, surgido da interação da partitura com o leitor. Assim, a expansão vai encontrar no leitor sua possibilidade de construção, de realização. Expansão essa que pode ser estabelecida em vários níveis, do mais elementar ao mais sofisticado. Expansão que encontrará o leitor como estabelecedor da leitura e do texto.

A complexa relação estabelecida entre o leitor e o texto encontra, em Barthes, uma forma análoga de ser pensada, naquilo que o autor chamou de Paradoxo do leitor. Diz o teórico que, por um lado,

admite-se comumente que ler é decodificar: letras, palavras, sentidos, estruturas, e isso é incontestável; [... por outro ...] tirando a trava do sentido, pondo a leitura em roda livre (o que é sua vocação estrutural), o leitor é tomado por uma inversão dialética: finalmente ele não decodifica, ele *sobrecodifica*; não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas: ele é essa travessia.⁶

Na dupla mão apontada por Barthes, o leitor pode ser visto desde aquele que decodifica um texto àquele que é atravessado e que, também,

⁶ “Da leitura”, 2004, op. cit., p. 41, com “p” maiúsculo para Paradoxo do leitor e itálico no original.

amontoa linguagens em si. Tentando entender as metáforas de Barthes, penso que o leitor simplesmente não lê um texto: ao ser atravessado, ele é ferido, atingido pelo que é lido; ao amontoar, o leitor cria um certo arcabouço do que já foi lido. Ao mesmo tempo em que o leitor é atingido, o arcabouço — que acredito também poder ser denominado de conhecimento enciclopédico — é acionado, pondo em movimento a partitura. Pela interação provocada entre o conhecimento do leitor e a partitura, a leitura é acionada. Nesse ponto, essa pode ser subversiva, pois não há um controle apriorístico do que surgirá desse movimento.

A intertextualidade, como a capacidade de textos⁷ distintos estarem relacionados, é uma forma privilegiada de o leitor se envolver mais incisivamente para que o texto surja em sua potencialidade. Nessa perspectiva, como conclui Barthes, a leitura é um campo da subjetividade.⁸ Com isso, é um lugar em que o leitor atua, acionando, movimentando sistemas.⁹ Por causa da instabilidade trazida pela atuação do leitor, a leitura é o lugar onde a estrutura se desmorona.¹⁰ Buscando entender o pensamento bartheano, esse desmoronamento da estrutura — entendido como a instabilidade trazida pelo leitor — é possível porque, sobretudo, há uma invasão da subjetividade durante o ato da leitura. Ela surge principalmente do leitor. Digo “principalmente”, porque o texto também traz marcas de subjetividade, de seu autor.

Por ter como pressuposição em sua organização mais interna a existência da subjetividade, Barthes afirma ao encerrar o artigo “Escrever a leitura”: “a leitura seria o lugar onde a estrutura se descontrola.”¹¹ Esse aspecto da inserção da subjetividade no ato da leitura — mapeado na obra de

⁷ Texto aqui entendido em seu sentido intersemiótico, por exemplo, a comunicação entre pintura e poesia, a própria pintura como possuidora de um texto.

⁸ Barthes, 2004, op. cit., p. 41-2.

⁹ Idem, 1992, op. cit., p. 44.

¹⁰ Idem, 2004, op. cit., p. 42.

¹¹ Idem.

Barthes, metaforicamente, por verbos como “desmorona”, “descontrola”, “amontoa”, “é atravessado” — já é anunciado pela personagem Stephen de Joyce. Diz ela que, pela leitura, há uma transmutação entre uma primeira pessoa, aquela existente no texto, a do artista, e uma terceira, a do leitor. Como exemplo, Stephen menciona uma canção iniciada em primeira pessoa e terminada em terceira.¹² Na terceira pessoa está o leitor que, pela leitura, passa a ser primeira com toda subjetividade.

A enunciação da leitura

Com a existência do paralelismo, é necessário lidar com a perspectiva de leitura. O estabelecimento construído na estrutura do texto promove um encharcamento de significados no arranjo frasal. Como visto no segundo capítulo, na obra de Barros, há tal encharcamento provindo do diálogo com uma tradição literária que se faz de forma direta e contínua. Longe de esgotar as possibilidades de entendimento intertextual do autor, busco entender como se dá esse diálogo, bem como entender suas conseqüências na obra literária de Barros. Logo, como ponto, convergem nesta tese o texto de Barros e os outros textos estabelecidos pelo arranjo poético no diálogo intertextual. Como contraponto, está o leitor de alguma forma pressuposto. Ainda como contraponto, encontra-se esta tese tendo que ler a existência desse leitor ao mesmo tempo em que esta tese se estabelece. Com isso, há um risco contínuo de o leitor, nesse caso também o escritor, criatura e criador deste texto, não conseguir estabelecer as conexões presentes na organização do poema.

¹² 1998, op. cit., p. 227; 1996, op. cit., p. 244. Diz o original: *This progress* [a mudança do dito pelo autor ao lido pelo leitor] *you will see easily in that old English ballad Turpin Hero which begins in the first person and ends in the third person.*

Como apresenta André Topia, no artigo “Contrapontos joycianos”,

cada vez mais o texto literário se inscreve numa relação com a multidão dos outros textos que nele circulam. Ao tornar-se receptáculo móvel, o lugar geométrico dum fora-do-texto que o percorre e informa, deixou de ser um bloco fechado por fronteiras estáveis e instâncias de enunciação clara.¹³

A concepção de Topia do texto literário — como um receptáculo móvel de fronteiras instáveis por causa do jogo intertextual, muito estabelecido pelos autores modernos — está em consonância com o que vem sendo defendido aqui em relação ao texto de Barros. Apesar de possível, uma leitura linear desse tipo de texto não levaria em consideração a própria organização textual como algo criado em diálogo com uma cadeia de outros textos. Esse encadeamento implicaria uma contínua reorganização informacional por parte do leitor. Nessa concepção, caso possua conhecimento suficiente, o leitor seria guiado pela ordenação e inter-relação sêmica dos significantes numa frase, num texto, num livro. Com isso, ele seria levado para além de uma leitura simplesmente linear da cadeia sintagmática.

A leitura apresentada por Topia é concebida como um espaço de travessias e de correlações. Com isso, a página escrita não seria “mais do que o ponto de intersecção de extratos provindos de múltiplos horizontes.”¹⁴ O texto, pensado dessa forma, torna-se um ponto de convergência de horizontes. Com isso, muitas vezes, torna-se também um espaço de divergências, principalmente porque muitos textos localizados nas fronteiras intertextuais exigem um algo a mais do leitor. Como enfatiza Michael Foucault em relação à obra de Flaubert, ela se constitui “desde o início no espaço do

¹³ In *Intertextualidades*, 1979, op. cit., p.171.

¹⁴ Idem.

saber: existe numa certa relação fundamental com os livros [...]. Depende duma literatura que só existe na e pela rede do já escrito[...].”¹⁵

Esse aspecto da relação fundamental com o saber realça o que vem sendo enfatizado em relação à estruturação intertextual presente na obra de Barros. Principalmente, destaca as conseqüências provindas dessa organização para a leitura. A busca de inserção numa obra como a de Barros provoca uma incursão num mundo imbricado de conhecimento literário. Nesse imbricado arranjo, a presença do saber principalmente livresco é muito reivindicada pela organização textual. Isso ocorre porque, sobretudo, a obra de Barros se funda em relação a um tecido do que já foi escrito.

Theodor Adorno também analisa essa relação lúdica estabelecida pela leitura. Diz ele que “cada livro que vale alguma coisa joga com o leitor. Boa leitura seria aquela que adivinha as regras do jogo, que as observa, e sem violência se acomoda a elas.”¹⁶ A afirmação de Adorno pressupõe a noção de jogo, de uma interação necessária para o ato da leitura, porém esse jogo não significa uma violência, mas uma necessidade de reconhecimento e acomodação da estrutura textual feita pelo leitor. Acomodação não significaria passividade. Isso se evidencia na própria noção de *jogo* que exige, sempre, um comprometimento dos participantes e ação de ambas as partes, tanto do *texto* quanto do *leitor*, para que *ele* se concretize: o jogo, o texto, o leitor.

Topia diz que o jogo intertextual põe em evidência a necessidade de se pensar três elementos: o texto que faz uso de outros textos ou texto-suporte; o texto aproveitado; e, ainda, o *corpus* de origem de onde é extraído o texto aproveitado.¹⁷ A essa tríade, concebo a necessidade de se acrescentar também a tradição crítica realizada sobre o texto, por exemplo, o mito que se criou a respeito da obra de Joyce com seu caráter hermético, pois esse pode

¹⁵ Prefácio a *La tentation de Saint Antoine*, Livre de Poche, 1971, p. 11-12, apud Topia, op. cit., p. 171.

¹⁶ “Caprichos bibliográficos” in *Notas de literatura*, 2ª ed., trad. de Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1991, p. 23.

¹⁷ 1971, op. cit., p. 174.

influenciar a leitura, extrapolando a noção de *corpus* de origem. Isso pode subverter as previsões e exigências textuais pois, com isso, algo externo, além do leitor e no leitor, estão a atuar no texto. Nesse movimento histórico, como mencionado, não se pode desconsiderar o leitor. É no indivíduo, como destaca Barthes e Koch, que a leitura se dá, que a estrutura textual se descontrola, por meio de um arranjo sócio-cognitivo. Apesar das previsões existentes na estrutura, por exemplo, no paralelismo criado por Barros em relação à obra de Joyce, não há nenhuma garantia de que o leitor cumprirá essas previsões. Ele é justamente o ponto capaz de atravessar e ser atravessado pela organização de um determinado texto.

Ducrot e Todorov defendem que a leitura se proporia a descrever o sistema de um texto particular servindo-se, por exemplo, de instrumentos organizados pela poética, sem que isso seja uma simples aplicação. Ainda, ela objetivaria pôr em evidência a significação de um texto, não se deixando esgotar pelas categorias poéticas.¹⁸ É nesse contexto que pode ser pensada a afirmação de Barthes de que a estrutura “paciente e utilmente descrita pela análise estrutural” se descontrolaria com a leitura, pois ela seria uma *hemorragia* constante.¹⁹ Nessa proposição, há uma pergunta implícita: se a leitura desmorona a estrutura, para que a preocupação em descrevê-la, como fez a análise estrutural e ainda em partes faço neste trabalho? Ele não explica melhor, mas diz ser útil esse tipo de análise. Arrisco afirmar que seria útil porque, principalmente a partir da análise estrutural, passamos a ter um maior conhecimento e preocupação a respeito da organização estrutural do texto poético e as possíveis conseqüências desse arranjo, entre outras coisas, para o ato da leitura.

Pensando o processo de leitura, incisivamente Riffaterre declara que o texto sozinho não seria o fenômeno literário. Esse seria o leitor e o

¹⁸ 1982, op. cit., p. 106.

¹⁹ “Da leitura”, in 2004, op. cit., p. 42.

conjunto das possibilidades de reações do leitor ao texto.²⁰ A leitura, assim entendida, como também apresentada por Barthes, é um campo em que o leitor é tido como ponto desestabilizador, pois o fenômeno literário surgiria a partir das reações interacionais estabelecidas pelo leitor e pelo texto. Riffaterre enfatiza ainda que “*o texto é um código limitativo e prescritivo.*”²¹ Nessa convergência entre o leitor e o texto, residiria um paradoxo já identificado pelo autor: o da liberdade e não liberdade existentes no enunciado, paradoxo que traria implicações à enunciação. Para o teórico, tais possibilidades já estariam previstas no enunciado.²²

Uma das questões que surge nesse contexto é até que ponto há uma leitura efetiva do texto se não houver uma percepção da estrutura e suas conseqüências, como no exemplo do título de Barros. Por um lado, é evidente que o leitor lê o enunciado; por outro, a enunciação que surge a partir do leitor será deficitária, caso não seja percebido o processo intertextual. Deficitária principalmente das possibilidades presentes na própria organização textual, estruturalmente tecida para estabelecer diálogo no e com o mundo literário. Com isso, entendo que o poeta se move e propõe uma movimentação do leitor pela tradição literária e mesmo não literária, como já mostrado em relação a Manoel de Barros e Rodin.

Naquilo que foi exposto, é possível identificar uma tensão, a presença de um paradoxo: se o texto é uma partitura, prescritiva, como conceber tanta autonomia dada ao leitor? Essa tensão não é aqui ignorada. Penso que a leitura é justamente fruto dessa tensão entre algo prescritivo e o leitor, entendido como alguém capaz de subverter o texto. A leitura como conseqüência desse contato conflituoso é imprevisível. J. Hillis Miller, no ensaio “O crítico como hospedeiro”, defende que o leitor é um hospedeiro: “no sentido de hóspede é [...] um visitante amigo da casa e ao mesmo tempo

²⁰ “A produção do texto”, in 1989, op. cit., p. 4.

²¹ Idem, p. 6. Com itálico no original.

²² Idem, p. 7.

uma presença estranha.”²³ A leitura é fruto desse leitor que se aproxima e é aceito como amigo pelo texto mas que, ao mesmo tempo, é um objeto estranho que incomoda, que interfere na organização.

A necessidade de se pensar a leitura surgiu neste trabalho como consequência do tipo de jogo intertextual presente na estrutura organizacional dos poemas de Barros. É a partir do leitor e da estrutura textual que a leitura surge. Ela brota dessa interação, ou melhor, de uma interferência do sujeito na estrutura textual. Noção de sujeito que será contraposta, ainda nesse capítulo, à prosopopéia e à presença das pessoas do discurso em alguns poemas de Barros.

A sobreposição (de) significante

A partir das implicações da intertextualidade para a leitura, é possível continuar a análise do título da obra de Barros. Em *Retrato do artista quando coisa*, muito mais que substituir o sintagma *a young man*, a palavra “coisa” o encobre, recalcando-o. Substituir implica colocar uma coisa no lugar de outra, descartando a coisa que estava no lugar anteriormente. No jogo de paralelismo estabelecido por Barros, só aparentemente uma palavra toma o lugar de outra, só numa leitura linear. Em mim, como leitor, que é onde a leitura se realiza, continuamente a palavra “jovem”²⁴ questiona a palavra “coisa” e vice-versa.

Esse questionamento estabelece certo jogo de duplicidade, criado no leitor a partir de um conhecimento prévio da obra de Joyce e que está previsto na armação textual. Com isso, num jogo dialético, tanto o título da obra de Joyce quanto o da obra de Barros se interrogam mutuamente.

²³ *A ética da leitura*, trad. de Eliane Fittipaldi e Kátia Orberg, Rio de Janeiro, Imago, 1995, p. 15.

²⁴ Essa é a tradução mais usual para o sintagma existente na obra de Joyce. Não é possível ignorar que a palavra “man” enfatiza o sintagma de Joyce no que diz respeito ao gênero. 152

Assim concebida a composição poética, haveria uma presença constante da estrutura joyceana recalcada no texto de Barros, isto é, mesmo com a inclusão da palavra “coisa”, a cada leitura do título, leríamos simultaneamente a frase de Joyce com a modificação de Barros.

Há implicações de referencialidade estabelecidas por Barros com a obra de Joyce que estão além do título. Na obra *Retrato do artista quando jovem*, esse autor constrói a trajetória do jovem Stephen desde seus primeiros lampejos poéticos. Esses vão se acentuando gradativamente até um final de romance recheado de imagens poéticas, em que o texto em prosa se apresenta com forte poeticidade. Tal poeticidade está presente tanto nas falas da personagem Stephen, como nas do narrador, contaminado pela personagem. Ambos no final da obra apresentam uma linguagem recheada de metáforas, influenciados pelo espírito poético; como lembra o narrador, influenciados pelo êxtase da vida dos anjos.²⁵

Como exemplo de poeticidade, as marcas da chuva nas plantas, seus pingos, são apresentadas metaforicamente como “cachos de diamantes entre os arvoredos”.²⁶ Essas metáforas são trazidas pelo narrador, que já está aproximado da personagem-poeta. Dentro da teorização proposta por Mieke Bal, estaríamos diante do responsável pela focalização, o *focalizador*.²⁷ O focalizador apresenta o ponto do qual os objetos são vistos.²⁸ A visão dos objetos é construída por ele. No caso da obra de Joyce, o principal objeto é a personagem Stephen. Ela é apresentada invadida pelo ritmo da poesia. Nessa invasão, Stephen compõe: “Tu, ó fascinação do serafim expulso, / não te cansaste já dos ardentes caminhos?”.²⁹

²⁵ Diz o narrador: *as if the seraphim themselves were breathing upon him*. London, Penguin 1996, p. 247. Na edição brasileira, 1998, op. cit., p. 229.

²⁶ 1998, p. 229. [...] *tarryng in clussters of diamonds among the shrubs* [...], 1996, p. 246.

²⁷ *Narratology: introduction to the theory of narrative*, trad. de Christine van Boheemen, Toronto, 1997, p. 104.

²⁸ Idem.

²⁹ 1998, p. 230. *Are you not weary of ardent ways, / Lure of the fallen serafim?*, 1996, p. 247.

O espírito do jovem é coberto pelo ritmo e música do poema que se cria.³⁰ Isso é enfatizado, já depois de terminado o poema,³¹ principalmente na repetição da estrutura prosopopaica: “Caindo aos poucos, vem a treva, do ar”,³² que o jovem vai modificando, “A claridade vem caindo do ar.”³³ Antes do final da obra — em que a narrativa será assumida definitivamente por Stephen, em feitiço de diário — o narrador diz de forma metafórica, comparativa e prosopopaica: “A suave beleza das palavras latinas tocou, como um gesto encantador, a escuridão da noite.”³⁴ Logo após, o narrador desaparece, e o jovem artista assume definitivamente a prosa-poética, rica em belas metáforas, como em:

O feitiço de braços e de vozes; os brancos braços das estradas; as suas promessas de íntimos abraços. E os negros braços dos navios imensos erguendo de encontro à lua sua narrativa de distantes nações.³⁵

Stephen é criado por Joyce como artista, como um jovem homem, como enfatiza o título. Contudo, ele não é um artista plástico ou mesmo romancista: o jovem é tocado pela poesia, pelas palavras e seu ritmo. É tocado pela força criadora de imagens inusitadas. Esse processo é estabelecido principalmente pelo processo metafórico, processo que, para Aristóteles, é fundamental para a obra literária.³⁶ Assim, lindamente, nas palavras de Stephen, as estradas possuem *brancos* braços e promessas de *íntimos*

³⁰ *He spoke the verses aloud from the first lines till the music and rhythm suffused his mind.* 1996, p. 252; na edição brasileira, p. 234.

³¹ 1996, p. 254-5 ; 1998, p. 236-7.

³² 1998, p. 246. de forma mais direta, diz o original: *Darkness falls from the air*, 1996, p. 265.

³³ 1998, p. 248. também de forma mais direta, diz o original: *Brightness falls from the air*, 1996, p. 266.

³⁴ 1998, p. 259. *The soft beauty of the Latin word touched with an enchanting touch the dark of the evening*, 1996, p. 278.

³⁵ 1998, p. 269. *The spell of arms and voices: the white arms of roads, their promise of close embraces and the black arms of tallships that stand against the moon, their tale of distant nations*, 1996, p. 288.

³⁶ *Poética*, 1458a 18-20.

abraços. Na criação de um jogo antitético entre branco-negro, íntimo-distante, vemos surgir navios que possuem *negros* braços e narrativas de *distantes* nações.

Principalmente guiados pela linguagem poética, com ênfase para o arranjo metafórico, focalizador e focalizado se fundem. Nesse processo, no final da obra, o próprio Stephen será o focalizador. Ele representará e construirá o ponto de vista central da narrativa.

A partir desse ponto, pode ser pensada a forma como Barros concebe o fazer poético, analisado no primeiro capítulo: “Em poesia que é voz de poeta, que é voz de fazer nascimentos — / O verbo tem que pegar *delírio*”.³⁷ A narrativa de Stephen e do narrador, pelas antíteses e metáforas, levam o verbo ao desvario. O leitor é levado a uma aventura pelas palavras, no mínimo, de forma parecida à concebida pela personagem. Para Ana Vicentini de Azevedo, esse delírio, principalmente conseguido pelos tropos,³⁸ teria a capacidade de lembrar-nos “o vazio que separa significante e significado”, ao mesmo tempo em que esse delírio tentaria preencher esse vazio.³⁹ Como lembra Shakespeare, citado pela autora, as palavras dariam às coisas desconhecidas (*airy nothing*) um nome, dando ao nada uma habitação.⁴⁰

Manoel de Barros abre o livro *Retrato do artista quando coisa* com a seguinte epígrafe: “Não ser é outro ser”, de Fernando Pessoa.⁴¹ “Não ser” pode ser entendido como a dimensão do nada levantada por Shakespeare. “Não ser” não significaria não existir mas, o estabelecimento de uma nova dimensão do ser. No que tange ao texto poético, principalmente pelos tropos, esse não ser se estabelece habitado na palavra. No poema 8 desse livro, citando Job, Manoel de Barros anuncia: “Sabedoria se tira das coisas que não

³⁷ Op. ci., 1997(b), sem itálico no original.

³⁸ A autora usa o termo “figuras”. Em meu texto uso a palavra “tropos”, concebendo-as como palavras sinônimas.

³⁹ *A metáfora paterna na psicanálise e na literatura*, Brasília, Edunb, e São Paulo, Imprensa Oficial, 2001, p. 26.

⁴⁰ Idem, nota 4.

⁴¹ 2002, op. cit., p. 9.

existem.”⁴² O que não existe pode ser entendido como esse “não ser”, esse “nada” que ganha habitação pelas palavras. Dessas coisas, dessa nova dimensão, no sentido de aquilo que extrapola o nosso mundo utilitário, para o poeta, seria possível retirar sabedoria. Num outro poema, numa fala que o poeta diz ser de Guimarães Rosa, de forma conclusiva, é dito: “O que resta de grandezas para nós são os desconheceres”.⁴³

Esse se aventurar pelas palavras, por essa órbita possível do não ser, é algo já apresentado pelo narrador de Joyce. Destacadamente, ele propõe a respeito de Stephen:

ia indo por um beco por entre pilhas de línguas mortas. O seu próprio conhecimento de linguagem tinha fluxos e refluxos no seu cérebro e se aventurava discretamente pelas próprias palavras adentro, vendo-as associarem-se e desassociarem-se em ritmos caprichosos.⁴⁴

O jovem é focado como alguém que se arrisca pelas palavras, em fluxos e refluxos. Como apresentado por Shakespeare, o poeta é quem se coloca como esse tipo de aventureiro. Principalmente, ao poeta, relacionamos a capacidade de associar e desassociar palavras, preocupado com o ritmo e o significado surgidos pelas associações. Como já mostrado no primeiro capítulo, em sua “Didática da invenção”, Barros se encanta pela associação das palavras, criando ritmos. Especialmente, se encanta pelas associações de semas, *a priori*, inconciliáveis, com isso, organizando metáforas sinestésicas.

⁴² Idem, p.33.

⁴³ Idem, p. 35.

⁴⁴ 1988, p. 188: *as he walked on in a lane among heaps of dead language. His own consciousness of language was ebbing from his brain and trickling into the very words themselves which set to band and disband themselves in wayward rhythms*, 1996, p. 203.

Um dedo apontado para nada

Manoel de Barros concebe o poeta e sua relação com a palavra de forma análoga à apresentada pelo texto de Joyce. O encanto pelas palavras é destacado continuamente. Para o brasileiro, as palavras possuem corpo fônico,⁴⁵ feitiço.⁴⁶ Ele buscaria descrever o rumor das palavras,⁴⁷ *passim*. Principalmente a concepção presente no título de Barros, do artista quando coisa, já se vislumbra no texto de Joyce, que apresenta e analisa em vários momentos questões estéticas, na voz de Stephen. Por exemplo, a personagem apresenta a seguinte definição de piedade, referindo-se ao conceito de *eleos* presente n’*A poética*, de Aristóteles:⁴⁸ “A piedade é o sentimento que detém o espírito na presença de algo que seja grave e constante no sentimento humano e que o une ao sofredor humano.”⁴⁹

Na concepção estética de Stephen, que destacará o processo de reificação, o ponto central de sua teorização parte da seguinte expressão de São Tomás de Aquino: *Ad pulcritudinem tria requiruntur integritas, consonantia, claritas*.⁵⁰ A tradução apresentada pelo texto de Joyce é *Three things are needed for beauty, wholeness, harmony and radiance*.⁵¹ O primeiro ponto discutido por Stephen é o conceito de *integritas*, a inteireza, a totalidade. Para a personagem, essa totalidade seria requisito para existência da obra de arte. Ao homem deveria ser dada a capacidade de receber esse todo. Nesse sentido, falando ao amigo

⁴⁵ 2002, op. cit., p. 33.

⁴⁶ Idem, p. 61.

⁴⁷ 1997(b), p. 47.

⁴⁸ 1449b 24, 1452a 2, *passim*.

⁴⁹ Joyce, 1998, p. 216, *Pity is the feeling which arrests the mind in the presence of whatsoever is grave and constant in human sufferings and unites it with the human sufferer*: 1996, p. 232.

⁵⁰ 1996, p. 241.

⁵¹ 1996, p. 241. “Três coisas são necessárias para a beleza: inteireza, harmonia e radiação.”: 1998, p. 224

Lynch, dirá: “Tu a [a imagem estética] aprendes como uma coisa. Tu a enxergas como um todo. Apreendes o seu todo.”⁵²

O segundo conceito, a *consonantia*, dependeria para Stephen de uma análise das partes, das linhas formais que comporiam o todo. Cada ponto que formaria o todo deveria ser aprendido em seus limites, para se ter acesso ao ritmo da estrutura.⁵³ Em outras palavras, principalmente pelo uso do itálico infringido pelo autor, diz a personagem central ao amigo Lynch: “a síntese da percepção imediata é seguida pela análise da apreensão. Tendo, primeiramente, sentido que é *uma* coisa, sentes, agora, que é uma *coisa*.”⁵⁴ Com isso, continua Stephen falando ao amigo: “Tu a aprendes como complexa, múltipla, divisível, separável, inteirada pelas suas partes, o resultado de suas partes, a soma harmoniosa.”⁵⁵

A modificação do itálico de *uma* para *coisa* destaca a mudança de enfoque do primeiro para o segundo conceito. Se num primeiro momento, na *integritas*, é percebida a existência de *uma* coisa, de algo não específico, porém de sua totalidade; num segundo, pela análise das partes, isto é, um caminho inverso ao primeiro, tem-se agora acesso ao todo a partir de suas partes constituintes: vê-se a *coisa* em sua multiplicidade e complexidade, em sua soma harmoniosa.

Ao mesmo tempo, essa marcação gráfica denuncia a presença do autor, não mais somente a fala da personagem: é o autor que interfere na organização dos caracteres, pois essa possibilidade não é dada à personagem que está num diálogo com o amigo. Nesse caminho, tal interferência marca a presença do autor e uma impossibilidade de esse recurso ter sido usado pela

⁵² 1998, p. 224: *You apprehended it as one thing. You see it as one whole. You apprehend its wholeness.* 1996, p. 241.

⁵³ 1996, p. 241.

⁵⁴ 1998, p. 224. Com itálicos no original. *The synthesis of immediate perception is followed by the analysis of apprehension. Having first felt that it is one thing you feel now that it is a thing.* 1996, p. 241-2, com itálicos no original.

⁵⁵ 1998, p. 224-5. *You apprehend it as complex, multiple, divisible, separable, made up of its parts, the result of its and their sum, harmonious.* 1996, p. 242.

personagem. Outra possibilidade é buscar ver essas marcas infringidas pelo narrador mas, como também é uma construção que se localiza no âmbito da personagem, é difícil explicar como ela teria acesso à construção gráfica.

O último conceito a ser trabalho por Stephen é *claritas*. Ele esclarece que essa palavra possui significado vago e que já o havia enganado por vezes.⁵⁶ *Claritas*, para a personagem, seria o *quê* de uma coisa,⁵⁷ o brilho. Seria “o instante em que essa suprema qualidade da beleza, a radiação clara da imagem estética, é apreendida luminosamente pelo espírito que foi surpreendido por sua inteireza e fascinado por sua harmonia”.⁵⁸ A concepção de Stephen aponta para a existência de uma *clear radiance*, que pode ser apreendida de forma luminosa pelo homem. Ainda, para a personagem, seríamos surpreendidos porque essa luminosidade se originaria da inteireza e harmonia existentes na obra de arte.

Na contigüidade do diálogo

A partir desses três pontos, Stephen concebe a beleza e a sua apreensão. Diante dessa concepção da obra de arte, o texto de Manoel de Barros se instala. A partir principalmente dos dois primeiros conceitos apresentados, há o estabelecimento do caráter de coisa à obra de arte. Coisa que, em sua totalidade, é formada por constituintes menores. No título, Manoel de Barros propõe uma obra em que o artista, em determinado momento, é coisificado. Em determinado momento, por causa do conectivo “quando”. Nem sempre o artista seria coisa. O artista pelo processo metonímico é elevado a um alto grau generalizante, pois coisa é um amplo

⁵⁶ 1996, p. 242: *The connotation of the word[...] is rather vague. [...] It baffled me for a long time.*

⁵⁷ Idem, p. 242: *the whatness of a thing.* Com destaque no original.

⁵⁸ 1998, p. 225. *The instant wherein that supreme quality of beauty, the clear radiance of the esthetic image, is apprehended luminously by the esthetic image, is apprehended by wholeness and fascinated by its harmony [...].* 1996, p. 242.

hiperônimo. Barros parte do jovem homem (o título original fala em *young man*) e restitui ao artista o momento em que ele possuiria o caráter de coisa. No momento em que ele é coisa da obra, o retrato é a própria obra a ser construída pela leitura.

A respeito da relação entre o artista e sua obra, após a discussão da tríade de Tomás de Aquino, Stephen falará que:

a personalidade do artista, no começo um grito, ou uma cadência, ou uma maneira, e depois um fluido e uma radiante narrativa acaba se clarificando fora da existência, despersonalizando-se por assim dizer.[...] O mistério da criação estética, assim como a criação material se realiza. O artista, como Deus da criação, permanece *dentro, junto, atrás ou acima da sua obra, invisível, clarificado fora da existência, indiferente, raspando as unhas dos seus dedos.*⁵⁹

Primeiro ponto relevante apontado por Stephen refere-se à personalidade do artista. A obra de arte nasce dessa personalidade contudo, na obra, o artista acaba sendo despersonalizado, a obra passa a existir fora da existência de seu criador. No final da argumentação, a personagem de Joyce irá estabelecer um paradoxo: o paradoxo da criação estética. Se, por um lado, o artista, como criador, como um Deus, permanece dentro, junto, atrás ou acima da sua obra; por outro, ele raspa as unhas de seus dedos, indiferente. Nessa lógica de pensamento, isso se daria principalmente porque a obra estética passaria a possuir vida própria. Ela não necessitaria mais do artista para existir, nas palavras de Adorno, liberta desse jugo.⁶⁰

⁵⁹1998, p. 227, sem itálico no original: *The personality of the artist, at first a cry or cadence or a mood and then a fluid and lambent narrative, finally refines itself out of existence, impersonalizes itself, so to speak. The esthetic image in the dramatic form is life purified in and reprojected from the human imagination. The mystery of esthetic, like of material creation is accomplished. The artist, like the God of creation, remains within or beyond or above handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails.* 1996, p. 244-5.

⁶⁰ 1991, op. cit., p. 19.

Na obra *Retrato do artista quando coisa*, Manoel de Barros cria uma metáfora para falar dessa relação de presença e ausência do artista na obra. Diz o autor, primeiro, que o artista “será arrancado de dentro dele pelas palavras a torquês” e, depois, grotescamente relata:

Ver sambixuga entorpecida gorda pregada na
barriga do cavalo —
Vai o menino e fura de canivete a sambixuga:
Escorre sangue escuro do cavalo.
Palavra de um artista tem que escorrer
substantivo escuro dele.⁶¹

Primeiro ponto a ser considerado nesse excerto do poema é a possibilidade de vê-lo como uma alegoria do jogo de presença e ausência do poeta no poema. Lausberg considera a alegoria uma metáfora.⁶² Mas se, por um lado, tanto a alegoria quanto a metáfora apresentam a característica de uma coisa ser dita por meio de outra; por outro, na alegoria, não há uma substituição de uma palavra por outra, há, sim, uma seqüência de tropos que buscam, por analogia, dizer outra coisa. Um dos exemplos mais clássicos de alegoria talvez seja a Alegoria da Caverna, de Platão.

Na narrativa de Barros, temos a presença do artista e também de sua obra. Principalmente, como na proposta de Stephen, há presença e ausência. O sangue que escorre, as palavras, já não pertencem ao artista, estão fora dele, sugadas no poema. Contudo, não obstante esteja fora dele, como diz Barros, a palavra escorre escura dele e “tem que chegar enferma de suas dores, de seus limites, de suas derrotas.”⁶³ Presença e ausência, nesse contexto, fundam o poema. Como já citado, o artista é arrancado de dentro dele pelas palavras: o artista é tirado de dentro do artista. Com isso, há um artista fora do

⁶¹ 2002, op. cit., p. 17.

⁶² 2004, op. cit., p. 249.

⁶³ 2002, op. cit., p. 19.

artista: limite e deslimite, presença e ausência fundariam a relação do artista com a palavra, com o poema: com o significante que tudo cria. No texto, o poeta poderá “enxergar no olho de uma garça os perfumes do sol.”⁶⁴ Poderá criar realidades, a partir daquilo que o funda.

Despersonalizado pela e na obra de arte, em sua existência ficcional, como fruto da existência da obra, o artista seria coisificado, criatura da interação texto-leitor. *Retrato do artista quando coisa*, de Barros, dialoga com essa instância de criação ficcional. O primeiro poema desse livro retoma literalmente essa coisificação. Diz ele:

Retrato do artista quando coisa: borboletas
Já trocam as árvores por mim.
Insetos me desempenham.
Já posso amar as moscas como a mim mesmo.
Os silêncios me praticam.
De tarde um dom de latas velhas se atraca em meu olho
Mas eu tenho predomínio por lírios.
Plantas desejam a minha boca para crescer por de cima.
Sou livre para o desfrute das aves.
Dou meiguice aos urubus.
Sapos desejam ser-me.
Quero cristianizar as águas.
Já enxergo o cheiro do sol.⁶⁵

O primeiro verso do primeiro poema do livro é retomado de forma idêntica ao título. Um retrato é aquilo que se propõe a mostrar a existência de algo, sua imagem, sua aparência. Na maioria das vezes, retrato remete à cópia. O retrato a ser criado é do artista. Mas não é do artista em sua existência habitual, é do artista “quando coisa.”

⁶⁴ Idem, p. 19.

⁶⁵ 2002, op. cit., p. 11.

Esse uso do conectivo “quando” causa certo estranhamento, pois ele se conecta a um substantivo e, apesar de estar conectado a um nome, indica uma relação temporal (inclusive essa é a relação principal da estrutura). Isto é, indica que é um retrato do artista no momento em que ele está coisa. “Quando” também guarda um sema de “como”, retrato do artista como coisa. Aliás, no título da obra de Joyce, o conectivo é *as*. Na grande maioria das vezes, ele é traduzido para o português por “como”. Essa última possibilidade de entendimento semântico é possível porque, apesar de “quando” estabelecer significação temporal, a palavra “coisa” subsequente não tem um caráter estabelecedor de espaço temporal, mas é um dos substantivos mais genéricos da língua portuguesa.

Ainda, com o uso de “quando”, há uma retomada de uma estrutura comumente comparativa porque, na estrutura criada por Barros, o caráter verbal exigido pelo “quando” está elíptico. Essa estrutura não é muito usada em língua portuguesa, contudo é quase regra quando usamos a conjunção comparativa “como”. Isso possibilita ver um estabelecimento de analogia entre o artista e a coisa. Também, além da ênfase dada à estrutura pela repetição do título, “quando coisa”, em seu aspecto temporal, diz que em determinado momento [o artista é] coisa. Numa outra possibilidade, diz que é um retrato do artista como [ele é] coisa. Entre colchetes está o que é elíptico na estrutura do título.

No poema temos uma série de prosopopéias. Heinrich Lausberg destaca que esse tropo seria uma espécie de alegoria; alegoria que seria uma espécie de metáfora.⁶⁶ Nesse tropo, coisas não-humanas seriam apresentadas como pessoas, falando e agindo.⁶⁷ No poema de Barros, “borboletas já trocam as árvores por mim”; “insetos me desempenham”; “os silêncios me praticam”; “um dom de latas velhas se atraca em meu olho”; “plantas desejam a minha boca”; “sapos desejam ser-me”. Ainda há uma prosopopéia implícita: “sou

⁶⁶ 2004, op. cit., p. 250-1.

⁶⁷ Idem, p. 250.

livre para o desfrute das aves”, em que há a possibilidade de as aves desfrutarem o poeta.

Concebo que essas construções prosopopaicas são metáforas pois, nesse tipo de organização, o princípio essencial da metáfora é encontrado. Há o processo de substituição e de recolocação de palavras na cadeia significante. Por meio desse artifício, o poeta estabelece analogias entre coisas distintas. Nesse caso, estabelece analogias entre coisas não-humanas e características humanas: borboletas trocam, insetos desempenham, plantas e sapos desejam, silêncios praticam.

Um aspecto se destaca nessa estrutura prosopopaica, enfatizando o fim estético da composição: todas as ações provindas dos seres não humanos são direcionadas ao poeta. O poeta se autopresenteia num processo de objetivação na organização dos significantes, na criação do poema. Leiamos o poema, nesse ponto, atentos aos itálicos e negritos; atentos à relação estabelecida entre os seres não humanos e a presença da primeira pessoa no poema:

Retrato do artista quando coisa: **borboletas**

Já trocam as árvores por *mim*.

Insetos *me* desempenham.

Já posso amar as **moscas** como a *mim* mesmo.

Os silêncios *me* praticam.

De tarde **um dom de latas velhas** se atraca em *meu* olho

Mas *eu* tenho predomínio por **lírios**.

Plantas desejam a *minha* boca para crescer por de cima.

Sou livre para **o desfrute das aves**.

Dou meiguice aos **urubus**.

Sapos desejam ser-*me*

Quero cristianizar as **águas**.

Já enxergo **o cheiro do sol**.

Excetuando a retomada do título da obra, todos os versos do poema são compostos de forma a que a presença das primeiras pessoas do discurso se relacione a seres não humanos. As várias prosopopéias põem em evidência principalmente uma subordinação dessas pessoas a esses seres. Também merece destaque o fato de que — quando o poeta não se coloca na posição de objeto da ação verbal mas, de sujeito — as ações são direcionadas a tipos de seres que antes ocupavam a função de sujeito, como destacam os negritos. Com isso, o poema se organiza de forma a que o traço estilístico vocabular,⁶⁸ provindo da natureza, encontra-se em pleno processo de imposição de ações sobre o poeta. Destacadamente, há essa injunção quando o poeta se encontra na posição de objeto da ação verbal, provinda do jogo prosopopáico.

O poema de Barros é encerrado com um verso que é uma apologia ao processo de criação literária: “Já enxergo o cheiro do sol”. Esse arranjo significante mistura visão com olfato. Essa organização sinestésica destitui a nossa capacidade de dar um único significado à frase, leva-nos ao mundo das sensações. Contudo, ela encerra um poema, um gênero específico de escrita; poema que já havia proposto cristianizar as águas. Essa referência por si só já chamaria atenção, por propor a cristianização de um ser inanimado. Contudo, ainda, essa frase se insere no campo semântico de São João Batista e o batismo. Nesse campo semântico, João Batista será o responsável em batizar, com água, principalmente o bíblico filho de Deus.⁶⁹

Apesar dessa responsabilidade, João Batista é apresentado como sendo extremamente pobre, vestido de pelos e a se alimentar com gafanhotos e mel.⁷⁰ No poema de Barros, porém, diferentemente do texto bíblico, há uma inversão. O poeta se propõe a não mais batizar com água os homens (aquele que teria mais valor diante de seus iguais), para cristianizá-los; mas, num belo

⁶⁸ Questões relativas ao estilo serão aprofundadas no último capítulo.

⁶⁹ Mateus, cap. 3 e João cap. 3, vrs. 13-7.

⁷⁰ João 3, vrs. 4.

jogo de inversão, o poeta subverte as relações: o meio — a água — passa a ser no texto de Barros o fim, numa clara valorização da natureza. Essa inversão propõe um tipo especial de quiasmo, que só pode ser percebido se o leitor estabelecer o paralelo intertextual. Muito mais que um quiasmo sintático, estamos diante de um quiasmo semântico, que só pode ser constituído a partir do leitor e sua capacidade de se situar nas relações textuais, preenchendo suas lacunas.

Ao mesmo tempo, numa outra instância, o poeta se põe em analogia com João Batista: um muda a realidade com o batismo pela água; o outro batiza a água com as possibilidades da língua. Nesse sentido, tanto em um como no outro, o batismo é visto como possibilitador de mudança. No texto do poeta, o que nasce é novo, o novo sentido nas possibilidades das palavras. Além disso, o poeta e o representante divino se colocam com muita proximidade em relação às coisas da natureza. Eles se põem diante dela como integrantes e não simplesmente dominadores. Esse caráter de engrandecimento dos aspectos naturais pode ser percebido, ainda, em Padre Vieira. Ele prega aos peixes, em direção ao mar, e não mais aos homens, no Sermão de Santo Antônio. Nesse sermão, assim como na frase de Barros, existe um processo de quiasmo, pois há uma inversão de papéis, nela os homens deixam de ser a direção da ação proposta: no primeiro, são os peixes; no outro, a água.

Nas relações com o mundo religioso, o poeta se propõe também a dar meiguice a um símbolo da podridão: amar as moscas como a ele mesmo. O texto exige do leitor amplo conhecimento do mundo da escrita. Nesse último ponto, assim como no título *Retrato do artista quando coisa*, há um paralelismo numa clara referência à Bíblia: “amarás o teu próximo como a ti mesmo”.⁷¹ Assim, num âmbito paradigmático, “as moscas” substituem “o teu próximo” na cadeia sintagmática, trazendo certa ironia ao texto de Barros, por

⁷¹ Mateus, cap. 22, vers. 39. Trad. de Matos Soares, op. cit.

causa da carga pejorativa que “as moscas” possuem. Além da ironia, a carga de amor proposta por Barros vai além do texto bíblico, trazendo forte respeito às *coisas* viventes. Outra vez o poeta se localiza num ponto distinto: as ações são deslocadas a coisas, animais e não, a pessoas; como diferentemente propõem o texto bíblico e mesmo o título de Joyce.

Verticalizando ainda mais a leitura do poema de Barros, principalmente na organização do último verso, é enfatizada, muito mais que uma busca de significação, a estrutura do processo de criação. A organização dos significantes significa bem mais que as palavras. É como se as palavras se destituíssem de sua significação para que o poema se pusesse a falar naquilo que é sua essência. O processo de criação, possibilitador da distinção, por exemplo, entre um poema e um texto construído sem fins estéticos, chama muito mais atenção que o simples significado das palavras. Como ensina Riffaterre, chama mais atenção a forma da mensagem do que a mensagem em si.⁷²

Pensando as implicações desse tipo de pensamento para o entendimento do texto poético, a mosca interessa muito pouco, na estrutura textual de Barros. Interessa, sim, a palavra “mosca” e sua inserção numa estrutura frasal que mantém uma relação de paralelismo com uma frase bíblica. O *texto* do poeta lê o *texto* bíblico ao mesmo tempo em que é lido por ele. Com isso, *ele* (o texto do poeta e o bíblico) insere-se em uma nova realidade: a da enunciação do leitor, no âmbito da leitura. Insere-se nesse novo âmbito, onde há, por um lado, o texto e, por outro, algo totalmente imprevisível, que é o leitor.

A partir dessa concepção, o último verso do poema de Barros deve ser pensado não em sua relação com a referencialidade extralingüística. “Já enxergo o cheiro do sol” está num domínio do arbitrário, da transgressão do sentido. Esse domínio toma conta do verso pois, se considerarmos o valor

⁷² In “Modelos da frase literária”, 1989, op. cit., p. 41.

utilitário da linguagem, nos é proposta uma impossibilidade. Se, por um lado, a frase sintaticamente é perfeita; por outro, semanticamente, ela beira à agramaticalidade. Mas é na impossibilidade que deve ser lida a frase. Como analisa Derrida, a partir de Rousset, “no fato literário, a linguagem forma um todo com o sentido, [...] a forma pertence ao conteúdo da obra.”⁷³ Defendo que o conteúdo, entendido dessa maneira, revela um bom caminho de análise para esse tipo de frase, de texto.

No texto “A metáfora tecida na poesia surrealista”, Riffaterre anuncia o arbitrário existente na poesia, destacadamente nos poemas surrealistas: “O arbitrário dessas imagens [surrealistas] só existe com relação aos nossos hábitos lógicos, à nossa atitude utilitária diante da realidade e da linguagem.”⁷⁴ Riffaterre defende que o arbitrário só existiria se relacionássemos o texto poético diretamente à realidade. Assim, seria no plano do discurso e principalmente da seqüência verbal que frases como a de Barros deveriam ser lidas.⁷⁵ Concebo, nesse sentido, que o texto poético deve ser lido no plano da estrutura formal, com isso longe do aspecto utilitário da linguagem. Talvez somente nesse tipo de concepção, a transgressão proposta pelo texto de Barros possa ser aceita. A violação do sentido nos propõe um acercar-se de algo ininteligível, surgido de um curto-circuito de sentido. Nessa violação, nesse nível de transgressão do entendimento, somos levados a atravessar limites de significação.

A estrutura do texto literário, como ainda enfatiza Derrida, leva a uma totalidade, onde o sentido seria repensado na forma.⁷⁶ Derrida entende essa estrutura como “a unidade *formal* da forma e do sentido.”⁷⁷ Nesse ponto, Derrida anuncia uma metáfora, buscando pensar o arranjo literário. Ele seria como uma cidade abandonada ou destruída, paradoxalmente não

⁷³ 2002, op. cit., p. 18.

⁷⁴ 1989, op. cit., p. 195.

⁷⁵ Idem.

⁷⁶ 2002, op. cit., p. 15.

⁷⁷ Idem.

simplesmente abandonada ou destruída. Antes disso, essa cidade seria assombrada pelo sentido e pela cultura.⁷⁸ Esse assombro seria causado pelo uso da linguagem distanciado da sua forma natural. Paradoxalmente, esse assombro anunciaria presença e ausência “da própria coisa na linguagem pura.”⁷⁹

Com isso, principalmente a partir do que foi apresentado por Derrida, é possível afirmar uma lógica das palavras diferente daquela que estaríamos acostumados a ver no uso cotidiano da linguagem. Como consequência dessa lógica distinta da habitual, haveria um deslocamento de sensações.⁸⁰ Esse deslocamento é que sentimos diante de muitas frases de Manoel de Barros. Convém ressaltar que tal deslocamento é fruto da organização textual, está previsto na estrutura da forma poética. Não é algo aleatório, que surge por acaso.

Entre o enunciador e o enunciado

Na teoria de Stephen, quando o artista cria a obra, ele está lá na coisa: entre, junto, nela. *Retrato do artista quando coisa* se funda discutindo essa presença do artista dentro da obra, principalmente problematizando sua existência como uma criação do significante. Contudo, como denuncia a teoria de Stephen, haveria uma indiferença, pois o artista se concretiza na coisa, no objeto criado. Ao mesmo tempo, ele abandona sua existência, nas palavras de Stephen, “clarificado fora da existência”, ou, como diz alegoricamente Barros, o artista arrancado do artista.

Diz Barros que

⁷⁸ Idem.

⁷⁹ Idem, p. 16.

⁸⁰ Riffaterre, 1989, op. cit., p. 195.

[...]

Para enxergar as coisas sem feito é preciso
não saber nada.

É preciso entrar em estado de árvore.

É preciso entrar em estado de palavra.

Só quem está em estado de palavra pode
enxergar as coisas sem feito.⁸¹

O fragmento se inicia e se encerra estabelecido sobre o paradoxo, pois é organizado sobre a possibilidade de se ver as coisas sem forma. Depois, com muita ênfase, principalmente pelo processo anafórico, o poeta propõe o imperativo que também é uma condição: “é preciso entrar em estado de palavra” pois, com isso, seria possível enxergar as coisas sem forma, sem feito. Em estado de palavra, está o artista arrancado do artista, para Barros, numa bela metáfora sinestésica e prosopopáica, o artista arrancado de dentro de si a torquês pelas palavras.⁸²

Para “clarificado” da tradução brasileira, o texto original de Joyce diz *refined*. Na obra, o artista é literalmente “refinado”, na concepção de Stephen, ele é aperfeiçoado pela obra de arte porém, aperfeiçoado fora de sua existência. Essa concepção está em consonância com a concepção apresentada por Derrida, o jogo de presença e ausência da própria coisa na linguagem. Coisa que Manoel de Barros fez questão de afirmar, relacionando-a diretamente ao poeta e à sua capacidade de estar nas palavras.

Continuando a análise das afirmações de Stephen, e na busca de entendimento das possíveis implicações dessas afirmações para a interpretação do poema de Barros, um problema se impõe vindo dessas assertivas. A questão se estabelece na relação do artista com a obra de arte que, no caso da poesia lírica, principalmente se concretiza *na presença dos pronomes de primeira*

⁸¹ 2002, op. cit., p. 35.

⁸² Idem, p. 17.

pessoa dentro do poema. Várias vezes, eles já foram mencionados nos capítulos anteriores, por exemplo, a referencialidade do “meu”, na estrutura “meu olho”, no segundo capítulo. No caso do drama, que é onde Stephen está retendo sua análise; esses pronomes, quando existem, remetem às personagens criadas e nomeadas pelo artista. Contudo, no caso da poesia lírica, questiono-me a respeito dessa referencialidade e das implicações provindas de seu estabelecimento, provindas desse jogo de ausência e presença.

Segundo Benveniste, o pronome “eu” se diferencia de um nome ao não se referir, por exemplo, a um objeto ou mesmo a um sentimento específico. A atualização de um pronome se faria, unicamente, na realidade do discurso.⁸³ Nos posicionamentos do lingüista, chama atenção o fato de o pronome “eu” só existir no discurso, sendo que sua existência não possuiria uma referencialidade específica. Isso obriga Benveniste a defini-lo como: “Eu é o ‘indivíduo que enuncia a presente instância do discurso contendo a instância lingüística eu.’”⁸⁴

A presença da primeira pessoa “eu”, num texto poético, se atualizaria pela própria existência discursivo-textual. Quando lemos uma personagem de um romance, a presença de um “eu” na fala de uma personagem remete, obviamente, à personagem e não ao autor do romance, apesar de o autor estar presente, como destaca Stephen. Contudo, a presença de uma primeira pessoa do singular na poesia não pode ser vista tão obviamente como se apenas se direcionasse a uma personagem. Às vezes, sim, o “eu” se refere a uma personagem existente na poesia, isso é possível, como em “Eu hei de nome Apuleio/esse cujo eu ganhei por sacramento.”⁸⁵ Nesse exemplo, os “eus” existentes têm como referência textual-discursiva a personagem Apuleio. Porém, na poética de Barros, constantemente mereja em

⁸³ *Problèmes de linguistique générale*, v.1, Paris, Gallimard, 1997, p. 252, entre aspas no original.

⁸⁴ Idem, com aspas no original *je est l’ “individu qui énonce la présente instance de discours contenant l’instance linguistique je”*: minha tradução.

⁸⁵ Barros, 1997(b), op. cit., p. 35.

direção ao nome próprio existente na capa esses “eu”, “me”, “mim”, “meu”, principalmente com indícios biográficos.

Roland Barthes diz que a escritura é um composto, pelo qual o sujeito foge, pelo qual se perde toda identidade, começando “pela do corpo que escreve”.⁸⁶ Para ele a primeira coisa a se perder na escritura é a identidade do corpo do autor, pois a escritura começa quando o autor entra na sua própria morte, quando a voz perde sua origem.⁸⁷ Essa concepção de perda de identidade corpórea pode também ser vislumbrada no pensamento de Stephen, pois haveria uma coisificação essencial na criação do objeto estético, haveria uma criação de uma nova coisa. No entanto, não se pode esquecer que se, por um lado, há uma perda; por outro, há o estabelecimento de uma nova coisa.

Essa forma de conceber a obra de arte é extremamente relevante quando falamos de literatura, porque ela é feita de palavras, metonímia de linguagem. Principalmente, no caso específico da poesia de Barros, sua literatura é recheada de primeiras pessoas que muitas vezes dialogam com a personalidade do homem Manoel Wenceslau Barros, seu nome de registro de nascimento. Surge, assim, uma complexa imbricação entre aquilo que seria um ser biológico e um ser do poema, na maioria das vezes, representados pelas primeiras pessoas do discurso.

Na busca do (m)eu-coisa

Por meio de uma incursão histórica que mapeia vários momentos da constituição da noção de sujeito, Marcel Mauss analisa a

⁸⁶ “A morte do autor”, in 2004, op. cit., p. 57.

⁸⁷ Idem, p. 58.

construção daquilo que hoje entendemos por “eu”.⁸⁸ Conseqüentemente, fica clara a importância do conceito de “eu” para entendermos o que chamamos hoje de homem. Nesse sentido, penso ser impossível simplesmente ignorar a existência de tantos “eus” nos poemas de Barros, sem problematizar tal presença marcante. Acredito que a questão fundamental para o entendimento do “eu” existente num poema, a partir das reflexões de Mauss, encontra-se naquilo que ele recalcou no início de seu belo texto: “não lhes falarei da questão lingüística que seria necessário abordar, para fazer o trabalho [de análise] completo [da noção de ‘eu’].”⁸⁹

O fato lingüístico diz respeito destacadamente à questão da relação desse sujeito com a linguagem. Esse indício é encontrado posteriormente ao recalque mencionado. O autor alude à relação dos indivíduos com os pronomes, com o “eu-mim”.⁹⁰ Diz principalmente da problemática residente entre “o sujeito que fala e o objeto de que fala.”⁹¹ O pensador conclui de forma paradoxal, aparentemente assustado com as possíveis conseqüências de suas proposições:

a palavra ‘mim’ é onipresente e, entretanto, não se exprime pela palavra ‘mim’ e nem pela palavra ‘eu’. Porém no vasto domínio da língua sou bisonho. [E encerra] Minha pesquisa será totalmente uma pesquisa de direito e de moral.⁹²

O paradoxo de um “mim” que não é possível de se exprimir com um “mim” nem com um “eu” aponta para o centro da problemática desta tese. Tal questão vem sendo estabelecida por “mim” em relação ao texto de Barros, na busca de analisar a existência de uma problematização da relação da

⁸⁸ *Sociologia e antropologia*, trad. de Lamberto Puccinelli, São Paulo, EPU e EDUSP, 1974, p. 227 -39.

⁸⁹ Idem, p. 211.

⁹⁰ Idem.

⁹¹ Idem.

⁹² Idem.

linguagem com o homem. Penso que Mauss não é bisonho, inexperiente em relação ao domínio da língua. Na afirmação anterior e na constante referência às palavras e suas conseqüências para a formação do “eu”, ele anuncia justamente a existência de um abismo.

Esse abismo pode ser percebido na relação desses marcadores discursivos com a problemática moderna no que concerne à linguagem e sua referencialidade/não-referencialidade. Em outras palavras, Mauss anuncia a problemática da relação do sujeito com sua representação e criação pela e na linguagem, sujeito que é ainda um ser biológico. Mauss traz à tona a questão de um sujeito que se vê, de alguma forma, representado por um marcador “eu”. É em sentido similar que Barthes anuncia, baseado na psicanálise, a existência de um sujeito sustentado “por uma sucessão de linguagens.”⁹³

Barros parece jogar continuamente com a relação dos sujeitos discursivos, problematizando a existência desses marcadores:

Ocupo de mim com meu desconhecer.
Sou um sujeito letrado em dicionários.
Não tenho que 100 palavras.
Pelo menos uma vez por dia me vou no Morais ou
no Viterbo —
A fim de consertar a minha ignorância,
mas só acrescenta. [...].⁹⁴

Neste pequeno excerto, bem como no poema citado do livro *Retrato do artista quando coisa*, que apresenta 13 referências à primeira pessoa do discurso, é possível perceber várias dessas alusões. Nos versos acima, há a presença desinencial de quatro sujeitos de primeira pessoa do singular, nos verbos “ocupar”, “ser”, “ter” e “ir”. Esses sujeitos são embreantes, “uma classe de

⁹³ “Escrever a literatura” in 2004, op. cit., p. 41.

⁹⁴ 1997(b), op. cit., p. 27, sem itálico no original.

palavras cujo sentido varia de acordo com a situação; como tais palavras não têm referência própria na língua, só recebem um referente quando estão incluídas numa mensagem.”⁹⁵

A existência de um sujeito de primeira pessoa desinencial remeteria anaforicamente, a princípio, a um nome presente no texto ou, se tivéssemos diante do elaborador do texto, ouvindo-o pronunciá-lo, remeteria deiticamente a tal elaborador. No poema destacado, esse nome não existe assim como não estamos diante do criador do texto a pronunciá-lo. Como destaca Dominique Maingueneau,

O leitor de um romance, de um poema, o espectador de uma peça de teatro não têm contato com o sujeito que escreveu o texto, a pessoa do autor. Não somente por razões materiais, mas sobretudo porque é da essência da literatura não pôr em contato o autor e o público senão através da instituição literária e de seus rituais.⁹⁶

Ressalvando a literatura oral, como a dos cantadores nordestinos, o autor toca em algo simples, mas essencial da recepção dos textos literários: a ausência do autor no ato da leitura. A leitura de um texto literário está inserida num âmbito ritualístico próprio de seu objeto. Nessa propriedade, por esse tipo de ausência, ele comunica porém, “pervertendo as regras do intercâmbio lingüístico.”⁹⁷

Essa perversão diz respeito principalmente ao fato de o texto literário construir suas cenas enunciativas por meio de um jogo de imbricações internas ao próprio texto.⁹⁸ Contudo, no caso da poesia de

⁹⁵ Jean Dubois et al., 2001, op. cit., p. 208.

⁹⁶ *Elementos de lingüística para o texto literário*, trad. de Maria Augusta de Matos, São Paulo, Martins Fontes, 1996, p. 16.

⁹⁷ Idem.

⁹⁸ Idem.

Barros, é possível recuperar de forma dêitica o referente para desinências de primeira pessoa de um texto poético. Com essa recuperação resta, como referente, a presença de um nome próprio na capa e uma inacessível ausência, incomensurável, não encarnável. Essa ausência diz respeito principalmente à perversão relativa ao intercâmbio lingüístico. No poema de Barros, como embreante,⁹⁹ essa marcação desinencial de primeira pessoa não aponta para fora do texto mas, como já mostrado com Barthes, para uma coerência interna. Contudo, pela capacidade de se acoplar a outros indivíduos, as primeiras pessoas aproximam o leitor do poeta.

Diz o texto que o “eu” se ocupa do “mim”, com isso, somos levados com proximidade a novas dimensões. Porém, o texto não apresenta qualquer “mim”. É um “mim” que tenta dar conta da presença, da existência do nome de autor na capa e que se acopla ao leitor. Pervertendo a própria gramaticalidade da língua portuguesa, o leitor *somos* um “mim” que se julga desconhecedor.

O “eu” ao ocupar-se do “mim” destaca o quanto a primeira pessoa é algo presente na obra do autor: tanto como sujeito quanto objeto. Ainda esse uso enfatiza a importância desse recurso como traço estilístico da estruturação poética do autor. Por exemplo, no Livro *Retrato do artista quando coisa*, a quase totalidade dos poemas apresenta o uso da primeira pessoa, somente três poemas não o apresentam. Nesse viés interpretativo, um “eu” recorrente problematiza a existência do autor bem como do indivíduo Manoel de Barros, os dois sob a égide do mesmo nome.¹⁰⁰ É em sentido similar que Mauss diz da onipresença do “mim” e a incapacidade de esse mim se expressar na palavra “mim” e “eu”.

Também, além desse questionamento, o “eu” no poema escrito problematiza a própria linguagem. No uso desse embreante, nas palavras de

⁹⁹ Também chamado *shifter* (Dubois et al., 2001, op. cit., p. 540).

¹⁰⁰ Não ignoro que o nome de registro de Manoel de Barros é Manoel Wenceslau Barros, porém chamam-no sempre de Manoel de Barros, ignorando o segundo nome, que poderia ser visto como um traço diferenciador entre o poeta e a pessoa.

Barthes, residiria um escândalo: “o pronome, por exemplo, que é sem dúvida o mais vertiginoso dos *shifters*, pertence *estruturalmente* (insisto) à fala.”¹⁰¹ No poema, o “eu” pertence à escrita, não mais à fala. No poema escrito, não temos um falante mas, um enunciado e um leitor, impossibilitado de ter consigo o emissor do poema. No entanto, o significante “eu” se presencia no texto independente da presença do emissor, inclusive no texto do próprio Barthes e de Mauss. Presencia — noutra instância, no complexo ato que se funda com a leitura — no leitor.

Textualmente falando, como ensina o seguinte excerto de Manoel de Barros, “O que não *sei* fazer desmancho em frases. *Eu* fiz o nada aparecer”,¹⁰² o “eu” é o próprio sujeito da frase, é o “eu” quem faz o nada aparecer, quem ambigualmente desmancha o que não sabe fazer em frases e, pela ordem oracional, insinua que se desmancha em frases. Nesse caminho de entendimento, o “eu” não é o autor como uma instância extratextual, entendida como algo fora do livro. O “eu” é um significante que, ousado dizer, deve ser entendido como uma personagem textual encenando (e, com isso, problematizando) o escândalo existente nas possibilidades da língua. O “eu” (ou “mim” ou “me”) é algo que se funda na coerência lógica da frase, nas possibilidades organizacionais do texto e na complexa relação, desestruturante, do leitor com o texto.

Se não bastasse esse enredamento, existe o autor que, assim mesmo, dialoga com a pessoa Manoel de Barros. Dialoga por meio de um complexo jogo de inferências biobibliográficas que, apesar de poder ser consideradas desnecessárias para uma leitura da obra, estão presentes, tão presentes quanto as inferências intertextuais já apresentadas. Nesse emaranhado, com as intertextualidades biográficas, intertextuais propriamente ditas, está ainda presente o escândalo, no sentido bartheano, do jogo estabelecido pelos pronomes de primeira pessoa existentes no texto. Eles

¹⁰¹ 2004, op. cit., p. 24, com itálicos e comentário entre parênteses no original.

¹⁰² 1997(b), op. cit., p. 63, sem itálico no original.

levam o leitor, num primeiro momento, a viver mais intensamente a organização textual do poema.

O sujeito do e no texto literário

No texto poético, assim, haveria um autor relacionado à ordem do poético, não um sujeito da forma como é concebido por Mauss. Como anuncia esse subtítulo, há um sujeito do texto literário, pertencente a ele que, ao mesmo tempo, *está* nele escrito, principalmente pela leitura e sua enunciação. Pela forma como Barros joga com uma complexa rede de referencialidades dos pronomes, há um sujeito frasal que instala um questionamento da relação humana com linguagem. Relação, como apresentada, que assustou Mauss.

A própria palavra “sujeito”, em português e em outras línguas como a inglesa, revela que há o que ser pensado em seu uso. É comum, em aulas a respeito de estruturação sintática da língua portuguesa,¹⁰³ o aluno não conseguir estabelecer a diferenciação entre o sujeito sintático de uma frase e ele próprio como sujeito. Muitas vezes, ao ler um “eu” numa frase, acopla-o a si. Isso é um sintoma de como nos relacionamos hodiernamente com a linguagem.

Essa capacidade de o sujeito preencher a estrutura sintática frasal diz respeito à fácil transitoriedade da referencialidade dos pronomes e, mesmo, de outras palavras, como o nome próprio. Tentado a ir um pouco mais além, os pronomes num texto poético, paradoxalmente, são e não são somente sujeitos sintáticos. Da mesma forma como uma análise estrutural demonstra o sujeito como sintático e, por ser poético, criatura da organização

¹⁰³ Sou professor de Língua portuguesa tanto de graduação quanto de pós-graduação.

textual; por outro lado, com a leitura, o leitor é invadido pela facilidade com que o pronome se acopla em nossas mentes, em nossas sensações de mundo.

Por meio dessa capacidade, frases como “já enxergo o cheiro do sol”, “Ao fazer vadiagens com letras posso ver quanto é branco o silêncio do orvalho”,¹⁰⁴ levam o leitor a experimentar o inusitado, principalmente, pela presença da primeira pessoa, porque o “eu” enxerga. Nesse sentido, se a frase fosse “ele já enxerga o cheiro do sol”, “ele pode ver quanto é branco o silêncio do orvalho”, o nível de sensações seria outro, inclusive, para quem lê, é reduzido. Os pronomes de primeira pessoa aproximam, e muito, o leitor do texto poético. Na linguagem poética de Barros, pela enunciação, eles nos levam muito mais próximos a experimentar “as vadiagens com letras”. Nesse sentido, penso que o uso das muitas primeiras pessoas no texto de Barros pode ser visto como um traço estilístico do autor, na busca por um efeito específico. Esse efeito é de aproximação, que leva-nos a uma maior vivência das experiências lingüísticas propostas pelo poeta.

Destaca Barthes que se estabelecem, na ordem do poético, efeitos ligados à mensagem e não efeitos ligados ao referente.¹⁰⁵ Mensagem, no artigo de Barthes, claramente refere-se ao texto. A partir desse entendimento, é possível afirmar que o texto poético estabelece a referencialidade para si mesmo, como também defende Maingueneau. Como ensina aquele autor, principalmente na modernidade, escrever seria efetuar a escritura afetando-se a si própria,¹⁰⁶ em que o agente da escritura estaria na própria escritura.¹⁰⁷ Essa afetação estaria relacionada principalmente à capacidade da linguagem se auto-referenciar. O leitor, com isso, é o responsável em se inscrever por meio da leitura no texto, criando, recriando, atando nós; leitor que, pela enunciação, preenche espaços, por que não, dos “eus” presentes no arranjo do poema.

¹⁰⁴ 2002, op. cit., p. 51.

¹⁰⁵ “Escrever, verbo intransitivo” in 2004, op. cit., p. 14.

¹⁰⁶ Idem, p. 22.

¹⁰⁷ Idem, p. 24.

O problema biográfico

Diz Barros:

Venho de um Cuiabá garimpo e de ruelas entortadas.

Meu pai teve venda de bananas no Beco da Marinha, onde nasci.

Me criei no Pantanal de Curumbá, entre bichos do chão, pessoas humildes, aves, arvores e rios.

Aprecio viver em lugares decadentes por gosto de estar entre pedras e lagartos.

Fazer o desprezível ser prezado é coisa que *me* apraz.

Já publiquei 10 livros de poesia [...].¹⁰⁸

Este poema de Manoel de Barros conta um pouco da história do autor, sua origem e até quantos livros publicara, traz várias primeiras pessoas, marcadas pelo itálico. E mais que somente contar, contribui para a criação do poeta, pois o encharca de significados ao informar sobre o “eu-me-meu” presentes no texto. Também, destaco que Manoel de Barros publicou dez livros até a data da publicação desse poema. Somam-se onze com o livro *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*, que é uma coletânea. Por não trazer nenhuma poesia nova, este último livro pode não ter sido contado pelo poeta.

Retomando a definição de Benveniste, o “eu” seria um indivíduo que anunciaria numa instância de discurso contendo uma instância lingüística “eu”.¹⁰⁹ No que concerne ao texto poético, o problema é que não estamos diante de um indivíduo porém, de um autor, que pode nem vir a existir como indivíduo, por causa do estatuto literário e da criação do autor pela obra, pelo

¹⁰⁸ 1997(b), op. cit., p. 103, itálicos meus.

¹⁰⁹ 1997, op. cit., p. 252.

leitor. Isso ocorre, simultaneamente, no caso específico de Barros, com a certeza de que há um indivíduo além do autor.

No primeiro verso citado, diz o autor que vem de *um* Cuiabá garimpo. Este sintagma traz uma ambigüidade boa para poesia: se, por um lado, “garimpo” busca especificar de que momento cuiabano veio o autor; por outro, o artigo indefinido “um” aponta, obviamente, para um Cuiabá indefinido. Um Cuiabá que só existiria como fruto da linguagem do autor, que seria criação referencial de um “eu” criatura textual.

Barthes dirá que “o sujeito da enunciação nunca pode ser o mesmo que agiu ontem.”¹¹⁰ Nesse sentido, o sujeito da enunciação se atualizaria num presente e sempre num presente com a leitura. Com isso, se ele só existe nesta atualização da leitura, só existe no ato de ler, na presentificação da leitura. Barthes conclui, afirmando que “o *eu* do discurso já não pode ser o lugar onde se restitui inocentemente uma pessoa previamente guardada”.¹¹¹ O advérbio “inocentemente”, nesse contexto, traz um pressuposto esclarecedor ao texto bartheano: a questão não é que não se possa restituir, por exemplo, um “eu” ao referente-nome na capa de um livro, isso pode ser feito, só que não *inocentemente*. Principalmente, não se pode fazer isso inocentemente porque o “eu” presente numa leitura, *a priori*, é preenchido pelo antes “tu” e agora “eu” leitor na e da leitura. Também, outro problema é que, mesmo restituindo o “eu” ao nome próprio presente na capa, esse nome é uma criação da existência da obra de arte. Muitas vezes, é um “eu” a dialogar com o indivíduo, a dialogar com o nome na capa, instalando um tipo diferenciado de intertextualidade, *uma intertextualidade biográfica*.

Paul Valéry chama atenção a respeito do distanciamento do autor em relação a sua obra. Diz ele que “nada é mais difícil de entrar no espírito

¹¹⁰ 2004, op. cit., p. 20.

¹¹¹ Idem.

das pessoas, e mesmo no da crítica, do que essa *incompetência* do autor a respeito de sua obra, uma vez produzida.”¹¹²

Na dupla existência do poema-poeta

Como vem sendo apresentado a partir das idéias de Stephen em relação à presença e ausência do artista na obra, Manoel de Barros ainda discute uma dupla existência do artista num poema publicado em 2004, intitulado “Os dois”:

Eu sou dois seres.
O primeiro é fruto do amor de João e Alice.
O segundo é letral:
É fruto de uma natureza que pensa por imagens,
Como diria Paul Valéry.
O primeiro está aqui de unha, roupa, chapéu
e vaidades.
O segundo está aqui em letras, sílabas, vaidades
frases.
E aceitamos que você empregue seu amor em nós.¹¹³

Como no paradoxo instalado por Stephen, Manoel de Barros se vê dois. A primeira frase do poema instala, já de início, a matriz anagramática que guiará toda a estrutura semântica do texto: somente um “eu” é igual a dois. Manoel de Barros tenta separar um, o filho de João e Alice, do outro, o letral, aquele que é filho da letra, da palavra. Contudo, a priori, essa tentativa de separar um do outro vai sendo problematizada pelo verbo “estar” e seu locativo “aqui”. Enquanto o primeiro está aqui, no texto, no poema; o segundo também está

¹¹² 1999, op. cit., p. 159, sem itálico no original.

¹¹³ *Poemas rupestres*, Rio de Janeiro e São Paulo, Record, 2004, p. 45.

aqui, no poema. Essa estrutura atualiza o paradoxo do primeiro verso: o um que é dois. O “aqui”, com esse tipo de construção, pode ainda estar se referindo ao momento em que o poeta está a escrever o poema, contudo essa leitura é questionada por algo inevitável: o único lugar em que os dois estão, com o ato ler, é no enunciado e no leitor, nesse complexo enredamento criado pela leitura.

Outro relevante aspecto é o processo analógico montado por Barros na busca de deslindar as diferenças entre os dois que são um: “unha” está para “letras”, assim como “roupa” está para “sílabas” e “chapéu e vaidades” está para “vaidades frases”. Na analogia final, há uma inversão. Com isso, acontece a troca de posicionamento da palavra “vaidades”, e mais, para o segundo, numa primeira leitura, há a ausência do conectivo “e”, presente na primeira estrutura. Nesse arranjo, o primeiro refere-se ao fruto do amor de Alice e João, também agora personagens textuais, apesar de manterem relação com a biografia do autor; já o segundo refere-se ao fruto da existência da escrita, por extensão, da linguagem literária. Na organização textual, a palavra “vaidades”, no primeiro momento, relaciona-se com unhas, roupa, chapéu: relaciona-se, *a princípio*, com as características do indivíduo Manoel.

No segundo aparecimento da palavra “vaidades”, ela é exposta ao encadeamento “letras”, “sílabas” e “frases”. Principalmente, ela é usada em forma de cavalgamento. Contudo é um cavalgamento complexo em que a sintaxe é burlada, numa análise, na criação de uma palavra composta em que o cavalgamento funcionaria como um hífen, formando “vaidades-frases”. Numa outra análise, o cavalgamento funcionaria como conectivo, criando, por exemplo, por analogia ao primeiro ser referido no poema, “Vaidades [e] frases”. A primeira possibilidade é relevante para o entendimento da poesia, pois “vaidades-frases” lembra a arte de pôr vaidades nas palavras, nas frases; de pôr vaidades naquilo em que está inserida a frase, num poema; lembra a arte de adornar a linguagem.

No entanto, o sintagma paragramático da poesia de Barros em questão, que é o fato do “eu” ser dois, guia a análise a uma estrutura altamente retórica. Ela joga com a linguagem pois, quando o autor tenta separar um do outro, incluindo-os no poema, estabelece-se uma instância figurativa em que duas personagens são estabelecidas. Isso ocorre porque, como Benveniste e Barthes destacam, o pronome “eu” é um instituidor do paradoxo textual, em que sua presença no enunciado escrito, necessariamente, não recupera o enunciador, mas estabelece uma instância discursiva em que ele é criado na linguagem e remete à linguagem. No poema de Barros, o pronome “eu” é o embreante que abre o poema e o embreante “nós” encerra. Essa estrutura estabelece um caminho do “eu” (o um) ao “nós” (que é dois, no poema), estabelece um caminho de linguagem, percorrido pela linguagem, na sua materialização pela palavra.

Nesse contexto, convém recordar Barthes e seu lembrete: a malícia é necessária ao leitor para analisar o “eu”. Quando o “eu” está presente num texto, em seu âmbito de enunciado, a enunciação não mais será feita pelo autor, mas agora será recriada pelo leitor. Enunciação de um “eu” que pode, sim, ser direcionada ao nome na capa, ao nome de autor que é criado pelo texto, mas não ser simplesmente acoplado a uma pessoa exterior ao texto sem considerar o caminho a ser percorrido proposto pela palavra. Essa pessoa, textualmente falando, pelo caminho proposto pela palavra, já não existe.

Quanto a essa não existência, o nome próprio na capa, por exemplo, num livro de Manoel de Barros, pertenceria à obra, seria constituinte da obra. Assim, o que falaria seria a linguagem e não o autor como algo externo a ela. O nome próprio na capa, este significante, seria algo constituído pela linguagem e seu constituinte. A partir desse âmbito de entendimento, *um* Cuiabá remete não somente à Cuiabá cidade da Federação mas, também, à Cuiabá estabelecida pelo texto como indefinida pois, principalmente, a Cuiabá

de Barros é criação, é criatura de sua linguagem poética a questionar suas referencialidade: tanto a da palavra “Cuiabá” quanto à da palavra “Barros”. Lembro ainda que Cuiabá é o nome do rio, que corta o estado de Mato Grosso. Logo o texto pode estar mencionando, também, a vinda do rio, de um rio garimpo, e não da cidade.

O que esses poemas de Barros põem muito em evidência é a hiância aberta pela poesia para se pensar a relação do homem com a palavra, com sua linguagem. Somos um, somos dois, somos vários. Contudo, destacadamente, um, dois e vários não dizem muito a respeito do que somos. Simplesmente diz que somos múltiplos. A palavra, nesse sentido, mais do que nunca, encena as possibilidades da linguagem, simultaneamente, cria-nos em instância languageira. Como seres da linguagem, talvez essa seja única instância em que efetivamente existamos, pois é a partir dela e nela que o homem se fez homem.

Nesse viés de raciocínio, penso a existência das pessoas do discurso no poema, pessoas do discurso que estariam distantes da pessoa Manoel de Barros e coladas nas possibilidades da linguagem. Essas pessoas estariam distantes do sujeito Manoel de Barros, no sentido primeiro estabelecido por Mauss. A partir dessa linha, defendo ser possível afirmar a existência de um jogo em que o leitor é exposto não a uma pessoa mas, a sujeitos do discurso criados com um fim específico, o estético. Nesse fim, bem mais enfaticamente que na fala habitual, o poema problematiza a própria constituição humana estabelecida pela linguagem,¹¹⁴ engendradora de “eus”, “mins” e “mes” que, ao serem lidos, instintivamente, acoplam-se de forma extraordinário no leitor. Esse engendramento não se dá de forma pacífica, sem conseqüências. Como corrobora Octavio Paz, “no seio da linguagem, há

¹¹⁴ Faço essa afirmação, estabelecendo um modo de pensar similar ao concebido por Barthes, “Escrever, verbo intransitivo” in 2004, op., cit., p. 15: “O homem não preexiste à linguagem, nem filogeneticamente nem ontologicamente. [...] é a linguagem que ensina a definição do homem, não o contrário.”

uma guerra civil sem quartel. [...] Enorme massa sempre em movimento, engendrando-se sem cessar, ébria de si.”¹¹⁵

Roland Barthes defende que o “ ‘eu’ outra coisa não é senão aquele que diz “eu”: *a linguagem conhece um “sujeito” não uma “pessoa”, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para “sustentar” a linguagem, isto é, para exauri-la.*”¹¹⁶ Nessa linha de raciocínio, a linguagem poética de Barros não é sustentada pela existência de um homem, mas sustentada pela estruturação lingüística com suas possibilidades de organização e, principalmente, de engendramento. Essas possibilidades, como vêm sendo mostradas, por meio de metáforas, metonímias, prosopopéias, são levadas ao extremo pelo poeta. O poeta, como vem sendo usada essa palavra nesta tese, é uma criação textual da linguagem poética. Nessa construção, a linguagem brinca com a realidade, muitas vezes numa ilusão biográfica e autoral, ao mesmo tempo em que estabelece tanto a ilusão quanto a realidade.

Assim enxergamos esse processo e o descrevemos, ironicamente, também por meio de uma linguagem. O estabelecimento oferecido pela linguagem questiona a si mesmo em sua constituição mais íntima. Heidegger dirá que “é na linguagem que a linguagem, sua essência, seu vigor se deixam dizer.”¹¹⁷ Concebo que assim esbarramos numa aporia ao discutir a linguagem pela linguagem. Somos questionados, pois dizemos a respeito dela por ela, com isso *meu* próprio texto se mostra enredado por ela. Enredado: constituído por ela e preso a ela. Assim não enxergamos somente um processo autoral e biográfico e o descrevemos, simultaneamente o texto, o poeta, o leitor e eu *somos* esse processo. Isso é possível, porque a linguagem é a sustentação entre *nós* e as coisas, ao mesmo tempo em que *nos* estabelece. Como destaca

¹¹⁵ “El lenguaje” in op. cit., 1990, p. 35: *En el seno del lenguaje hay una guerra civil sin cuartel. [...] Enorme masa siempre en movimiento, engendrandose sin cesar, ebria de sí.* Tradução minha.

¹¹⁶ “A morte do autor” in 2004, op. cit., p. 60, *italico* meu.

¹¹⁷ *A caminho da linguagem*, trad. de Márcia de Sá Cavalcante Schuback, Petrópolis, Vozes, 2003, p. 148.

Heidegger, sem essa sustentação “ ‘o mundo’ mergulharia na obscuridade assim como o ‘eu’ [...]”.¹¹⁸

Pensando assim, haveria uma morte do autor como algo externo à obra, contudo isso não significa a sua não existência, e a presença do nome próprio na capa, como um complexo texto, é a prova contundente que o autor ainda está presente. Talvez, como o fantasma em *Hamlet*, ele agora lembre principalmente questões mal resolvidas. Nesse caminho, é complicadíssimo afirmar que quem fala num texto poético é o “eu” lírico e não o autor, efetivamente quem fala num texto, e não só poético, é a linguagem e o leitor, estruturados em significantes. Leitor que, nessa forma de entendimento, estabelece-se no texto literário como criador e criatura da leitura. Lembremos Valéry: “uma vez publicado, um texto é como uma máquina [...]”.¹¹⁹ Sendo uma máquina, vai ser usado de formas distintas, contudo a partir de uma organização já existente, como um poema.

É em caminho similar que concebo o uso do itálico no livro de Joyce, diferenciando “*uma* coisa” de “uma *coisa*”. Essa mudança não pode ser efetuada pela personagem. Sendo uma marca gráfica, foi criada por alguém externo às personagens, inclusive externo ao narrador; contudo, apesar dessa criação, essa marca se encaminha para um nome próprio na capa, não para uma pessoa. Marca a presença e a ausência de alguém, marca o paradoxo anunciado por Stephen, em que o autor, por um lado, se coloca como criador, como um Deus, permanece dentro, junto, atrás ou acima da sua obra; por outro lado, ele é indiferente. Nesse caminho de raciocínio, isso se daria principalmente porque a obra estética, como uma máquina, passaria a possuir vida própria.

Retomando as primeiras pessoas do poema de Manoel de Barros, deiticamente falando, Manoel de Barros são os sujeitos desinenciais e os pronomes possessivos e oblíquos de primeira pessoa existentes no texto. Ao

¹¹⁸ Idem, p. 136.

¹¹⁹ 1999, op. cit., p. 168.

ter optado pela concordância do verbo “ser” com o predicativo, destaco um caminho inverso, vindo do texto, por exemplo, das primeiras pessoas em direção ao significante nome próprio. Nesse sentido, não interessa a este trabalho, enquanto estudo da organização da linguagem poética da obra literária, o indivíduo Manoel de Barros, morador do Pantanal.¹²⁰ No entanto, interessa a presença de Barros e suas referencialidades discursivas como ser criado na linguagem pela linguagem a estabelecer intertextualidades: biobibliográficas. No livro *Arranjo para assobio*, de 1982, Barros afirma que “Coisa é uma pessoa que termina como sílaba.”¹²¹ Radicalizando a relação do homem com a linguagem, eu diria que *pessoa é uma coisa que começa e termina com sílaba*, principalmente o autor se estabeleceria assim.

Destaca José Ortega y Gasset que “o poeta começa onde o homem acaba”.¹²² Barros dirá de forma quase idêntica em 1982: “Ninguém é pai de um poema sem morrer.”¹²³ Nesse ponto onde um nasce e o outro morre, como ponto organizador tanto de um como de outro, encontra-se a escrita, por extensão de contigüidade, a linguagem. Marcel Mauss percebeu essa problematização, em que a linguagem estabelece uma palavra “eu”, “mim” que se acoplam ao indivíduo, constituindo-o. Ao mesmo tempo, um “mim”, um “eu”, como palavra, não conseguem exprimi-lo. O texto poético está nessa encruzilhada, abandonando o indivíduo para que o poeta possa nascer atemporal: nascer como fruto da linguagem; principalmente nascer como fruto da leitura; nascer como fruto de uma interação sócio-cognitiva, provocada pelo leitor que é um ser histórico.

¹²⁰ Apesar de eu ler muito sobre a vida do indivíduo Manoel de Barros, o que também não significa que eu saiba de sua pessoa.

¹²¹ In 1996, op. cit., p. 217.

¹²² *La desumanización del arte y otros ensayos estéticos*, 10 ed., Revista de Occidente, Madrid, 1970, p. 44: *el poeta empieza donde el hombre acaba*. Minha tradução.

¹²³ In 1996, op. cit., p. 208.

Capítulo Quarto

O (d)efeito do estilo

O estilo é o próprio homem
Buffon

Introdução

No terceiro capítulo, pensei a relação do poeta com a linguagem que o estabelece, principalmente por meio da presença das pessoas do discurso no poema. Analisei a relação dessa presença com a constituição íntima do homem com linguagem. Ao mesmo tempo, avaliei as implicações das relações intertextuais para o entendimento da poética de Barros, com ênfase na análise da obra *Retrato do artista quando coisa*. Nesta parte do trabalho, serão retomadas as características já vistas na linguagem poética do autor, buscando vê-las como traço marcante de estilo da linguagem poética de Barros. A essas características serão acrescentadas outras, como aspectos intratextuais entre livros do autor, bem como será estudado o uso de um vocabulário específico, chamado pelo autor de arquissemas. Principalmente, analisarei a estrutura antitética como traço de estilo marcante à poética de Barros.

Envolvidos pelo estilete

Manoel de Barros dirá, num poema-aforismo, que “Estilo é um modelo anormal de expressão: é estigma.”¹ O poeta relaciona, com isso, estilo a estigma, a uma anormalidade. Barros recupera, assim, a etimologia da palavra “estilo”. Recupera parte da viagem que essa palavra fez desde os gregos, *stēlē*, “coluna”; passando pelo latim, *stela*, *stilus*, instrumento cilíndrico, pontiagudo.² Desde os gregos, essa palavra já apresenta sua característica de marca, presente no verbo *stidzō*, que significa marcar, tatuar com instrumento pontiagudo. Esse verbo, no perfeito, já apresenta uma escrita muito parecida com a palavra portuguesa “estigma”, relacionada por Barros ao estilo: *estigmai*.

¹ 1997(a), op. cit., p. 69.

² Evaldo Heckler, S. J. et al., *Dicionário morfológico da língua portuguesa*, v. IV, São Leopoldo, UNISINOS, 1984, p. 3945-6.

Na concepção do poeta, estilo é aquilo que marca. Principalmente, ele se aproxima dessa palavra partindo de seu valor etimológico.

Em versos como os seguintes, é possível perceber melhor o que o autor quer dizer com estigma. Após breve leitura, quem conhece um pouco a respeito da poética de Barros, rapidamente reconhecerá a autoria destes versos:

[...]

Quando o rio está começando um peixe,

Ele me coisa

Ele me rã

Ele me árvore.

De tarde um velho tocará sua flauta para inverter ocasos.³

Rio, peixe, coisa, rã, árvore, velho, flauta e ocasos trazem ao poema uma gama de informações bem conhecidas para quem é leitor das obras desse poeta. Ao mesmo tempo, estruturas como “ele me rã” e “ele me árvore” também são traços marcantes.

Naquilo que concerne ao estudo do estilo, a Teoria Literária e a Lingüística possuem uma ramificação em comum denominada Estilística. Quanto à querela entre o uso da Lingüística nos estudos literários, ou vice-versa, cito Jakobson e concordo com ele em seu posicionamento preciso em relação à interligação entre essas disciplinas: “Um lingüista surdo à função poética, como um especialista em literatura indiferente aos problemas e ignorante dos métodos da lingüística constituem, [...] ambos, um anacronismo flagrante.”⁴ Concebo de forma similar o inter-relacionamento entre essas disciplinas, como deve ter sido percebido no desenvolver desta tese, principalmente porque a linguagem poética é parte constituinte da linguagem

³ 1997(b), op. cit., p. 75.

⁴ Apud Dubois et al., op. cit., 2001, p. 238 e Jakobson, *Lingüística e comunicação*, 1988, op. cit., p.161-2.

humana, com isso, também objeto da lingüística. Logo, certamente, essa ciência contribui em seus estudos a pensarmos a linguagem literária, neste trabalho, a organização de uma linguagem poética.

Sigo, para os interesses desta tese, os critérios adotados por Todorov e Ducrot: o estudo do estilo não considerará o significado dessa palavra quando relacionado a uma época, por exemplo, estilo romântico; nem quanto à existência ou não de estilo numa obra, por exemplo, um texto possui estilo, o outro não; tampouco a palavra estilo será utilizada para especificar, por exemplo, o estilo jornalístico, no sentido em que também poderia ser usada como estilo poético e não poético.⁵ Os autores ainda descartam a noção de estilo entendido como desvio da norma.⁶

J. Middleton Murry também vê problema na falta de especificidade do uso da palavra estilo. O autor apresenta três usos mais recorrentes para essa palavra: um se relacionaria à idiosincrasia pessoal, à individualidade do autor; outro, à qualidade de se expor lucidamente uma seqüência de idéias, à capacidade de escrita intelectual, por exemplo; por último, a palavra se relacionaria à competência que muitos autores têm de transcender às idiosincrasias, estabelecendo-se como absoluto. Haveria, nesse caso, uma fusão entre o pessoal e o universal.⁷ Nesse último ponto, estilo seria concebido como a mais alta realização literária.⁸ Para Murry, o verdadeiro estilo se relacionaria ao modo de sentir do autor e deveria ser entendido como algo único.⁹

Além desses autores, em relação à vagueza do significado dessa palavra, Antoine Compagnon declara que o termo “estilo” denota desde individualidade, singularidade, a uma classe, um gênero, um período literário,

⁵ 1982, op. cit., p. 359.

⁶ Idem.

⁷ *O problema do estilo*, trad. de Aurélio Gomes de Oliveira, Rio de Janeiro, Acadêmica, 1968, p. 16-9.

⁸ Idem, p. 19.

⁹ Idem, p. 26.

por exemplo.¹⁰ O autor, a partir do texto “Por uma teoria semiológica do estilo”, de Jean Molino, apresenta as seguintes possibilidades de entendimento para a palavra estilo: estilo como norma, ornamento, desvio, como gênero ou tipo, como sintoma e cultura.¹¹ Nesse contexto múltiplo, o autor discutirá posicionamentos a favor e contrários à noção de estilo, cometendo, inclusive, uma injustiça contra Riffaterre. Diz aquele que a teoria de estilo desse autor retoma o esquema da antiga retórica, clássica e tradicional, em que, em primeiro plano, importariam o tropo e a figura.¹² Riffaterre, na obra analisada por Compagnon, diz claramente: “O estilo não é feito de figuras, tropos ou processos.”¹³

Para Riffaterre, o estilo realçaria certos elementos da seqüência verbal, impondo-os à atenção do leitor.¹⁴ O leitor não poderia omitir esses elementos sem mutilar o texto.¹⁵ Posteriormente, ao negar a feitura do estilo simplesmente relacionada aos tropos e figuras, o autor dirá:

O que compõe a estrutura estilística de um texto é uma seqüência de elementos marcados contrastando com elementos não marcados, de díades, de grupos binários cujos pólos — contexto / contraste em relação a esse contexto — são inseparáveis, um não existindo sem o outro (logo, cada fato de estilo compreende um contexto e um contraste).¹⁶

Com isso, Riffaterre destaca a necessidade de se prestar atenção não somente naquilo que é saliente num texto, como um tropo mas, também, de se ater

¹⁰ *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago, Belo Horizonte, UFMG, 2003, p. 166-7.

¹¹ *Idem*, p. 167-72.

¹² *Idem*, p. 184.

¹³ *Estilística estrutural*, trad. de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini, São Paulo, Cultrix, 1973.

¹⁴ *Idem*, p. 32.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ *Idem*, p. 63-4.

com igual atenção aos elementos textualmente não marcados, àqueles que não são muito ou nada salientes num texto.¹⁷

Na definição de Riffaterre, merece destaque ainda a especificidade da noção de contexto adotada pelo autor. Contexto não seria associativo, nem um contexto verbal redutor da polissemia, geralmente exterior ao texto. Contexto estaria relacionado ao “*pattern lingüístico rompido por um elemento que é imprevisível*, e o contraste que resulta desta interferência é o estímulo estilístico.”¹⁸ Contudo, como destaca o autor, o elemento imprevisível não significaria um rompimento mas, o estabelecimento e fortalecimento da estrutura.¹⁹

Para Todorov e Ducrot, a definição de estilo estaria relacionada à “escolha que todo o texto deve fazer entre um certo número de disponibilidades contidas na língua.”²⁰ Entendido dessa forma, o estilo relaciona-se à organização textual construída por um autor, à forma como um texto se apresenta. A Estilística, assim, seria responsável pela análise da estruturação textual, em seus registros lingüísticos. Em caminho análogo, Dubois et al. apresentam que o estilo é o texto, entendido como aquilo que produz sentido, relacionando-o a um trabalho de estruturação de significantes.²¹

A necessidade de estabelecer um estigma

Diante da variedade de possibilidades advindas da noção de estilo, concebo a necessidade de delimitar um campo mínimo para se pensar o estilo na obra de Manoel de Barros. Um primeiro ponto, a princípio óbvio

¹⁷ Idem, p. 64.

¹⁸ Idem, p. 56, com itálico no original.

¹⁹ Idem, p. 56-7.

²⁰ 1982, op. cit., p. 359.

²¹ 2001, op. cit., p. 244.

mas, necessário, diz respeito ao fato de o estilo desse autor ser estudado a partir da estrutura organizacional de seus textos. Tendo como ponto de partida a estrutura, buscarei identificar e, depois, analisar traços do arranjo textual de Barros que se destacam dentro do conjunto de sua obra. De alguma forma, ao optar em analisar as marcas mais significativas no texto do poeta, sigo o que Manoel de Barros já anunciara: o estilo é um estigma. Sendo um estigma, ao pensar em texto poético, o estilo é uma marca infringida pelo autor. Ele o cria e, ao mesmo tempo, é criado por ele (autor e estilo), numa complexa imbricação.

Bakhtin ressalta que o estilo é uma marca indissociável do gênero em que está inserido,²² indissociável das unidades temáticas e do enunciado.²³ Assim, ele não pode ser pensado fora do gênero e do enunciado em que está inserido. Nesse enredamento, o estilo de Barros deve ser analisado na especificidade do poema como objeto literário. Objeto que é fruto de um trabalho com a linguagem. Como já desenvolvido, linguagem construída e construtora do homem e sua realidade.

Ao mesmo tempo, “estigma” possui em língua portuguesa uma carga pejorativa. Como o nome próprio, o estigma identifica, é um dedo apontado para quem é estigmatizado. Possuindo essa carga de identificação, o estilo será estudado como o contraste resultado da interferência do autor na língua.²⁴ Mas não é qualquer contraste nem qualquer resultado, são contrastes e resultados surgidos de uma busca estética. Com isso, na estrutura da frase, do poema, na linguagem estabelecida e aceita como poética, buscarei o que causa contraste. Esse posicionamento é perigoso, principalmente porque, a princípio, terei de estabelecer com o que contrasta a linguagem de Barros.

²² *Estética da criação verbal*, trad. do francês de Maria Ermantina Galvão G. Pereira, São Paulo, Martins Fontes, 2000, p. 285.

²³ *Idem*, p. 284.

²⁴ Como já mostrado, essa idéia é de Riffaterre, 1973, *op. cit.*, p. 56.

Terry Eagleton já alerta a respeito do problema de se querer ver a literatura como uma forma especial de linguagem.²⁵ O autor está, quando faz essa afirmativa, discutindo o conceito de estranhamento, dos Formalistas Russos.²⁶ De forma coerente, ele analisa como é complicada a não distinção entre a poesia e a narrativa feita pelos Formalistas, principalmente quando eles buscam analisar a diferença entre a linguagem literária e não literária.²⁷ Como visto nos capítulos anteriores, o estranhamento surge como efeito — e arrisco dizer — inegável em relação a muitos poemas de Barros. Isso se deve não a uma comparação com a linguagem não literária mas, principalmente, ao fato de Barros construir seus poemas enamorados de uma dimensão de ininteligibilidade.

Concebo que é possível usar essa noção de estranhamento, como um sintoma a ser investigado. O que causaria esse efeito seria o objeto em análise. Nesse sentido, é possível estabelecer uma comparação de frases, por exemplo, dentro da própria obra do poeta, sem termos que recorrer à linguagem hodierna, apesar de ela poder apresentar-se como um ponto de partida. Em nenhum momento nesta tese, desconsiderarei que na linguagem do dia-a-dia não há metáforas, nem desvios lingüísticos, já que esse é ponto central da argumentação de Eagleton.

Pelo contrário, defendo que qualquer palavra é uma metáfora, no sentido em que ela cria realidades ao mesmo tempo em que tenta dar conta de um mundo exterior, da existência das coisas. Como já foi dito anteriormente, concebo que a palavra é uma coisa, isto é, ela é um ente, algo que existe e pode ser pensado. A palavra num dicionário, por exemplo, seria uma

²⁵ *Teoria da literatura: uma introdução*, trad. de Waltensir Dutra, São Paulo, Martins Fontes, 1997, p. 6.

²⁶ *Idem*, p. 4-5.

²⁷ *Idem*, p. 8. Convém ressaltar como, inclusive, a própria construção discursiva de Eagleton é consumida pelos seus próprios argumentos. Diz ele, em relação aos juízos de valor subjetivos ou o estabelecimento de uma categoria objetiva para a literatura, “eles têm suas raízes em estruturas mais profundas de crenças, *tão evidentes e inabaláveis quanto o edifício do Empire State.*”, *idem*, p. 22.

materialização mais visível de sua reificação. Nesse sentido, teríamos um ente (uma palavra) tentando substituir outro (um objeto, um sentimento, por exemplo). A própria menção do sintagma “meu braço” é metafórica, no sentido em que essa expressão substitui o braço e não o é.²⁸ No primeiro e segundo capítulos, vimos que esse processo de substituição constitui a essência da metáfora.

Logo, o que causa contraste será aqui estudado, contudo com consciência que estou trabalhando num terreno teórico movediço. Assim, o que contrasta e causa estranhamento surge do texto, podendo ser visto até como uma forma de desvio porém, a princípio, não em relação à linguagem hodierna, mas em relação à própria organização textual do poeta e ao efeito que surge diante de estruturas altamente retóricas, principalmente no que concerne a arranjos antitéticos.

Diante dos *tópoi*

(Minha boca me derrama?)
Manoel de Barros

Como visto no primeiro capítulo, a metáfora sinestésica é uma forte característica dos poemas de Barros. Esse tipo de metáfora relaciona-se a prosopopéias e a uma forte presença da primeira pessoa nos textos. Nesse âmbito de estruturação textual, além dessas características, Barros estabelece uma constante organização poética que funda-se em diálogos com variados tipos de linguagem. O poeta cria esse inter-relacionamento, principalmente, com a própria literatura, como se viu no segundo e terceiro capítulos desta tese. A característica da intertextualidade e do uso da primeira pessoa organizada como objeto de prosopopéias, principalmente pela recorrência e

²⁸ Esse posicionamento em relação à palavra será retomado e problematizado mais adiante.

pela forma como são estabelecidas, destaca-se como parte do traço estilístico presente na obra de Barros. Esses seriam alguns *tópoi* recorrentes na obra do autor. Como topos, entendo alguns lugares comuns, em que, a partir deles, identificamos que estamos diante da obra de um e não de outro autor.

Um aspecto que sempre me chamou atenção a cada vez que lia uma obra de Barros é o vocabulário, principalmente a repetição de um grupo lexical. Mais especificadamente, chama-me atenção até hoje a utilização e constituição de um léxico muito específico. Nos capítulos anteriores, vimos como a palavra “olho” e os pronomes de primeira pessoa são uma constante. Num poema publicado em 1993, num tom confidencial, ele anuncia:

Ocupo muito de mim com meu desconhecer.
Sou um sujeito letrado em dicionários.
Não tenho que 100 palavras.
Pelo menos uma vez por dia me vou no Moraes ou Viterbo —
A fim de consertar a minha ignorância,
mas só acrescenta.
[...]²⁹

O poema estrutura-se a partir da organização paragramática relacionada à ignorância do poeta. O sintagma “meu desconhecer” se reestrutura semanticamente em todos os versos. Na palavra “dicionário”, o desconhecer do poeta encontra apoio; em “não tenho que 100 palavras”³⁰, o desconhecer se atualiza sinonimicamente; pelo fato de ir diariamente ao Moraes ou Viterbo, tradicionais e raros dicionários da Língua Portuguesa, essa estrutura também é sinônima de desconhecer; por último, a tentativa vã de consertar a ignorância e o fato de ela só crescer, do mesmo modo, retomam o desconhecer do poeta.

²⁹ 1997(b), op. cit., p. 27.

³⁰ Atente à ausência do “mais”, antes do conectivo, esse recurso é muito utilizado por Barros. Ele pode ser visto como desvio de norma.

No que diz respeito ao estilo, Manoel de Barros dirá num outro poema: “Repetir repetir — até ficar diferente. / Repetir é um dom do estilo.”³¹ Nesse aforismo, por três vezes aparece a palavra “repetir”, enfatizando a relação dessa característica para o texto poético, principalmente a repetição é relacionada ao estilo. Ela pode ocorrer em vários níveis: desde o frasal até o lexical. Além da repetição, o excerto menciona o fato de, pela repetição, ocorrer uma possibilidade de mudança, ocorrer um processo de diferenciação entre o dito e o que está sendo dito. Com isso, repetir implicaria atualizar significados porém, com novos matizes.

O aspecto da repetição é relevante e serve para pensarmos críticas como as feitas por Miguel Sanches Neto à obra de Barros *Retrato do artista quando coisa*. Tendo um livro a respeito de Manoel de Barros, *Achados do chão*,³² em relação a essa obra de Barros, Sanches Neto diz: “Dá para perceber a monotonia de uma poética que não consegue fugir de construções frasais pretensamente inovadoras, mas que, pela reincidência, se revelam esquemáticas.”³³ Esse aspecto da reincidência vai ser retomado por Sanches Neto, nesse mesmo texto, como algo pejorativo. Diz ele que o livro *Retrato do artista quando coisa* “não passa de um amontoado de frases retiradas de outros momentos de sua produção, numa espécie de antologia do lugar comum de sua poética.”³⁴

Sanches Neto está corretíssimo ao afirmar a existência do aspecto repetitivo de frases, de estruturas, de lugares comuns (*tópoi*) e, acrescento, de vocabulário nessa obra de Barros. Contudo não vejo isso como marca pejorativa em sua obra. O que Sanches Neto critica está presente não somente na obra *Retrato do artista quando coisa* mas, em praticamente todas as

³¹ 1997(b), p. 11.

³² Rio Grande do Sul, Editora UEPG, 1997. A perspectiva dessa obra distancia-se da proposta em minha tese.

³³ “A repetição de si mesmo” in *Gazeta de Curitiba*, 21.12.98. Disponível em www.revista.agulha.nom.br/disseram12.html. Acessado em 20/12/2005.

³⁴ Idem.

obras desse poeta. O excerto que citei a respeito do “repetir repetir — até ficar diferente”, é de 1993, do *Livro das ignoranças*. São cinco anos que separam essa afirmativa da publicação do livro *Retrato do artista quando coisa*, que é de 1998. Entre essas obras, existe uma outra, o *Livro sobre nada*, que é de 1996. Frases como “um passarinho me árvore”, que são tidas como esquemáticas pela reincidência por Sanches Neto, permeiam toda a obra do poeta mato-grossense e não chegam por acaso ao livro *Retratos do artista quando coisa*. Nesta tese, concebo tal repetição como um critério estilístico. Com isso, defendo que é pelas nuances e inserções em novos contextos que a repetição deve ser entendida.

A repetição pode ser pensada pelo conceito de intratextualidade. Ao repetir uma palavra, uma organização sintática, uma frase, ao explicar uma frase em outro livro, separado do primeiro por anos, estabelece um processo de coesão poética, ao mesmo tempo intratextual e, de alguma forma, parafrásica. Isto é, num mesmo livro, são estabelecidas inferências, referências; além de, num mesmo livro, Barros estabelecer comunicações com outras obras suas. Com isso, é necessário pensar a noção de texto além de um único poema, além de um único livro. Talvez seja necessário pensar um novo termo para expressar esse tipo de intratextualidade, já que essa permeia toda uma obra poética, com menor ou maior intensidade, dependendo do livro.

Para lidar com essa recorrência, uso a expressão “linguagem poética”, na busca de localizar tal repetição. Se, por um lado, com essa generalização, consigo dar conta de algo abrangente e complexo; por outro, como na maioria das generalizações, corro o risco de ela ser interpretada como redutora da obra do poeta. A intenção não é reduzir, mas analisar as reaparições. Com isso, quando uso “linguagem poética”, não digo que somente há isso mas, que há certos usos e que estou estudando algumas recorrências, já que certamente há outras. Contudo, não tenho nenhuma

pretensão, acredito ser isso impossível, de defender uma unidade da obra de Barros.

Ainda, penso que, em outro aspecto, Sanches Neto está correto: sua indignação diante do redizer proposto pelo poeta. Esse é um indício que ajuda a pensarmos as conseqüências de uma poética que tem como traço estilístico recorrências de palavras, de estruturas. Ela ajuda a pensar, quem sabe, aquilo que pode ser um dos efeitos principais de uma linguagem poética defensora da repetição como algo estruturante de um estilo poético. E assim, convém perguntar: uma linguagem poética do redizer causaria interesse, por quê? Penso que justamente por instigar no leitor o estabelecimento de uma intratextualidade dentro de um mesmo livro ou obra completa.

Essa repetição cria um tipo de intertextualidade interna à linguagem poética de Manoel de Barros. Ao lermos a obra criticada por Sanches Neto, numa perspectiva — caso não conheçamos outros livros desse autor — temos um efeito de surpresa. Ele surpreende pela organização da linguagem poética encharcada de sinestésias, prosopopéias, de um vocabulário específico, de intertextualidades, entre outras coisas. Acredito, com isso, que o original ali se presentifica. Em outro caminho, caso conheçamos outras obras de Barros, o efeito é modificado: somos levados a outros livros, pelo simples lançamento de um verso. “Um passarinho me árvore”, por exemplo, que é da obra *Retrato do artista quando coisa*, leva ao “Homem de lata”, do livro *Gramática expositiva do chão*, de 1969, pela possibilidade paralelística com “O homem de lata / se alga”.³⁵

O que nos transporta na obra de Barros é justamente o arranjo. Esse transporte causado pela repetição, nesta tese, não é visto como algo

³⁵ In 1996, op. cit., p. 161. Obs.: essa obra apresenta uma coletânea das obras publicadas por Barros até 1989. São elas: *Poemas concebidos sem pecado* (1937); *Face imóvel* (1942); *Poesias* (1956); *Compêndio para uso de pássaros* (1961); *Gramática expositiva do chão* (1969); *Arranjos para assobio* (1982); *Livro de pré-coisas* (1985); *O guardador de águas* (1989). Além dessas obras, esse livro traz o estudo “Poesia ao rés do chão”, de Berta Waldman, e “Conversas por escrito”, que são registros escritos dados em entrevistas durante 1970-1989.

negativo porém, como aspecto constituinte de uma marca estilística que perpassa não uma obra mas, praticamente, toda a obra de Barros. Nos novos contextos, palavras e estruturas se renovam. Logo, caso a crítica a respeito da repetição seja legítima, ela não serve somente para a obra *Retrato do artista quando coisa*. Outrossim, ela deve ser feita a praticamente toda a obra de Barros, talvez, com menos intensidade, em suas três primeiras, menos relevantes e desconhecidas obras: *Poemas concebidos sem pecado*, 1937, *Face imóvel*, 1942, e *Poesias*, 1956.

Apesar desse juízo, como destaca o próprio Barros, em Entrevista a José Castello:

Acho que esse meu primeiro livro [*Poemas concebidos sem pecado*] é meu melhor livro. Tudo o que escrevi depois vem dele. Ali, eu já tinha a noção do valor lingüístico da poesia. [...] Poesia é um fenômeno de linguagem.³⁶

É justamente enquanto seu caráter de fenômeno de linguagem que busco acercar-me da linguagem poética do autor. Percorro esse caminho incomodado com as repetições, com usos particulares, com a organização do texto poético; incomodado com o acercamento que o autor faz do irracional, levando a linguagem a beirar um não sentido. Não sentido que, nesta tese, relaciono à íntima constituição do homem. É a poesia a lembrar-nos essa instância limite de nossa compleição, da complexa ação humana, seja ela simbolizada pela morte ou nascimento do próprio homem. Concebo que nesses momentos limites nossa capacidade de racionalização é questionada, como visto no segundo capítulo.

³⁶ Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/castel11.html>. Acessado em 2/1/2006.

Pensado pelo léxico

No que concerne ao léxico, para alguém que já lançou mais de uma dezena de livros, dizer que utiliza poucas palavras, não mais do que 100, como o fez o poeta, é significativo. Na leitura de seus poemas, destaca-se a utilização de palavras provindas do campo semântico relativo à natureza do Pantanal mato-grossense, principalmente também vindas de uma natureza não adotada pelo senso comum, na modernidade, como relevante. Por exemplo, destaca-se uma natureza relacionada a insetos, a gravetos.

Dominique Maingueneau defende que “Um termo léxico, por exemplo, não é uma ilha, mas abre para uma constelação de unidades semânticas, nem que seja em virtude da estrutura sêmica dos termos.”³⁷ Completa Maingueneau: “ao lado de implicações ligadas à estrutura sêmica, encontram-se implicações dependentes de uma determinada cultura.”³⁸ Por último, o autor mostra que a palavra é ainda lastreada pela sedimentação resultada de seu emprego.³⁹ Baseado em Maingueneau, vemos que o léxico, o uso da palavra abre caminho em várias direções, desde as unidades semânticas até seu emprego.

Num dos livros mais conhecidos de Barros, *Matéria de poesia*, publicado em 1974,⁴⁰ encontramos um bom arcabouço dos temas de sua poética. Com ênfase, encontramos o estabelecimento do campo lexical muito utilizado por esse autor. No primeiro poema intitulado “Matéria de poesia”,

³⁷ *Pragmática para o discurso literário*, trad. de Marina Appenzeller, São Paulo, Martins Fontes, 1996, p. 45.

³⁸ Idem.

³⁹ Idem, p. 46.

⁴⁰ Essa obra foi inclusive adotada pela Universidade de Brasília (UnB) no Programa de Avaliação Seriada (PAS). Quando de sua adoção, no meio de professores secundaristas, houve um certo mal-estar, pois os professores a desconheciam e não sabiam como lidar com um livro tão estranho, para usar uma expressão comum em relação à obra de Barros. Sei dessas informações pois era professor da área quando o livro fora adotado. Também o autor fala de professores que o procuraram sem saber como lidar com os poemas em sala. Diz ele: “ela estava desesperada. E me disse: ‘Pois é, mas eu não entendo nada. Como é que vou preparar meus alunos para as provas?’ Eu respondi: ‘Olhe eu também não sei o que lhe dizer. Meus livros não são para vestibular.’ ” Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/castel11.html>. Acessado em 2/1/2006.

surge uma síntese dos lugares comuns presentes em sua poética. A primeira estrofe anuncia:

Todas as coisas cujos valores podem ser
disputados no cuspe à distância
servem para poesia.⁴¹

Na estruturação da estrofe, chama atenção a quebra de expectativa criada pelas coisas, a *priori*, desimportantes e o fato de essas coisas servirem para a poesia. “Coisas”, como palavra genérica, vai ser atualizada nas outras vinte estrofes do poema. Coisas, cujos valores podem ser disputados num jogo pueril, vão ter como organizações sinonímicas:

- O homem que possui um pente e uma árvore;
- Terreno de 10x20, sujo de mato — os que / nele gorjeiam:
detritos semoventes, latas;
- Um chevrolé gosmento / Coleção de besouros abstêmios / O
bule de Braque sem boca;
- Coisa ordinária;
- Cada coisa sem préstimo;
- O que se encontra em ninho de João-Ferreira: / caco de vidro,
garampos / retratos de formatura;
- pedras que cheiram água, homens / que atravessam períodos de
árvores;
- [o] que você não pode vender no mercado / como [...] coração
verde dos pássaros;
- As coisas que os líquenes comem / — sapatos, adjetivos;
- Tudo aquilo que a nossa / civilização rejeita, pisa e mijá em
cima;

⁴¹ Idem, p. 179.

- Os loucos de água e estandarte [...] / O traste [...] / O pobre-diabo;
- O alicate cremoso / e o lodo das estrelas;
- Pessoas desimportantes [...] / Qualquer pessoa ou escada;
- A lagartixa de esteira / e a laminação de sabiás;
- O que é bom para o lixo;
- a palavra repositório [...] / como um algibe entupido de silêncio / sabe a destroços;
- As coisas jogadas fora / — como um homem jogado fora;
- [...] o período médio / que um homem jogado fora / pode permanecer na terra sem nascerem / em sua boca as raízes da escória;
- As coisas sem importância.⁴²

Nesse jogo paragramático de re-significação daquilo que pode ser disputado num jogo pueril, destaca-se o léxico, principalmente os substantivos utilizados pelo autor. Além dos substantivos, chama atenção a qualificação desses feita pelo autor. Por exemplo, a palavra “homem” será restringida pela oração “que possui um pente e uma árvore”, indicando uma especificação dentro da categoria dos seres humanos. Essa qualificação modifica o significado dos substantivos, dando a eles o efeito necessário à organização sêmica do poema. Com isso, o homem não é visto como algo superior e dominador mas, reduzido àquele possuidor de um pente e uma árvore.

Os substantivos referem-se a uma categoria de palavra fundamental para a nossa relação com o mundo das coisas. Na origem, essa palavra está relacionada à essência, ao ser real, à substância.⁴³ Outra palavra que designa em Língua Portuguesa essa classe de palavra é “nome”. “Nome”

⁴² Idem, p. 179-81. Os pontos-e-vírgulas não são pertencentes ao texto de Barros. Houve nessa citação uma fragmentação do poema, por causa da extensão.

⁴³ Ernesto Faria, 1994, op. cit., p. 525.

está relacionado principalmente à palavra, ao ato humano de nomear, instância fundamental de estabelecimento da linguagem.⁴⁴ Desde o *Crátilo*, de Platão, temos referência à instância de representação dos nomes em relação às coisas. Diz Sócrates que “as palavras derivadas tomam das palavras primitivas o poder que têm de representar as coisas.”⁴⁵ Logo, tanto umas como as outras têm o poder de representá-las.

Sócrates apresenta, para depois questionar, a possibilidade de os nomes manterem uma relação imitativa com as coisas.⁴⁶ Logo após, com a concordância de Crátilo, o filósofo mencionará a respeito do arbitrário em relação aos nomes. Dirá do arbitrário e sua relação com o uso, como contribuintes à organização dos nomes.⁴⁷ Nesse momento, o texto platônico aponta para algo que, a partir de Saussure, tornou-se essencial para se pensar a relação do homem com a linguagem e sua instância metafórica, como veremos a seguir.

O filósofo, em seguida, irá radicalizar a capacidade de representação das coisas pelos nomes, discutindo a possibilidade de se pensar as coisas, sem seus nomes. Diz o sábio: “O importante é reconhecer que não é nos nomes, mas nas coisas mesmas, onde é preciso buscar e estudar as coisas.”⁴⁸ Contudo, algo que não é mencionado por Sócrates é a impossibilidade de se pensar as coisas sem o auxílio dos nomes, sem o auxílio da linguagem, talvez ele esteja se referindo somente à necessidade de não se ater exclusivamente ao aspecto etimológico, como havia apresentado a Hermógenes em relação a vários nomes divinos.

⁴⁴ Contudo, em Língua Portuguesa, alguns gramáticos denominam também nomes à classe dos advérbios e adjetivos, essas não serão destacadas aqui.

⁴⁵ Platão, *Diálogos: Teetetes, Crátilo, Menon, Laques*, s/t, México, Universidade Nacional de México, 1922, p. 280. Diz a tradução espanhola: *Las palabras derivadas toman de las primitivas el poder que tienen de representar las cosas*. Trad. portuguesa minha.

⁴⁶ Idem, p. 282 e subsequentes.

⁴⁷ Idem, p. 310.

⁴⁸ Idem, p. 320: *Lo importante es reconocer que no es en los nombre, sino en las cosas mismas, donde es preciso buscar y estudiar las cosas*. Minha tradução.

Por fim, Sócrates questiona as coisas, retomando Heráclito e o perpétuo movimento que seria relacionado a elas pelo pré-socrático. Nesse momento da argumentação socrática, é instalado o ponto central de questionamento entre as palavras e as coisas: se, por um lado, não é aconselhável deixar-se dominar pelas palavras: “Não é próprio de um homem sensato submeter cegamente sua pessoa e sua alma ao império das palavras [...]”, diz Sócrates;⁴⁹ por outro, o mundo das coisas apresentaria uma impossibilidade de ser analisado, de acordo com Heráclito, provinda de seu pleno movimento.⁵⁰

Nesse extremo em que Sócrates situa a relação do homem com o movimento do mundo, é possível se perguntar ainda a respeito da *aporia* em que se encontra a relação dos nomes com as coisas, do homem com esses (tanto as coisas quanto os nomes). Essa *aporia* encaminha um questionamento fundamental em que se encontraria qualquer tipo de estudo, pois todos envolvem a comunicação pela linguagem e, ao mesmo tempo, envolvem um objeto específico: a coisa a ser pensada ou mesmo estabelecida. O pleno movimento, que se funda em Heráclito no jogo antitético, está relacionado diretamente às coisas. Merece destaque ainda o fato de que, antes da conclusão do texto platônico, Sócrates parte da possibilidade do belo ser visto como uma coisa e, assim, como tal, não ser passível de ser analisado, já que estaria em pleno movimento.⁵¹

⁴⁹ Idem, p. 322. *No es propio de un hombre sensato someter ciegamente su persona y su alma al imperio de las palabras [...]*. Minha tradução.

⁵⁰ Idem, p. 321-3. Esse aspecto do movimento citado por Sócrates é baseado em afirmações de Heráclito, como: “Descemos e não descemos nos mesmos rios; somos e não somos.” “O caminho para baixo e o caminho para cima é um e o mesmo.”; “Não se pode entrar duas vezes no mesmo rio. Dispersa-se e reúne-se; avança e se retira.”; “O frio torna-se quente. O quente frio, o úmido seco e o seco úmido.” (Heráclito, in Gerd A. Bornheim, 1999, op. cit., p. 39, 40, 41, 43, respectivamente. Convém ressaltar que esse aspecto de obscuridade do texto de Heráclito, vindo do jogo antitético, além do caráter relativo a natureza das coisas, vão ser relacionados por Alberto Pucheu à poética de Barros no bom texto “Do esbarro entre poesia e pensamento: uma aproximação à poética de Barros.” Disponível em www.albertopucheu.com.br/pdf/ensaios/esbarro_poesia.pdf. Acessado em 10/01/2006.

⁵¹ Platão, 1922, op. cit., p. 321.

A instabilidade causada pelo contínuo movimento das coisas é algo muito visível na leitura de um texto poético, principalmente na poética de Barros que é bastante antitética. Além de o texto ser uma coisa, a palavra se funda envolvida numa *metáfora absoluta*. Pensando a constituição do léxico, sem nem pensar suas relações, toda palavra é metafórica. Essa é uma das conseqüências do pensamento de Saussure em relação à arbitrariedade do signo,⁵² já presente inclusive no *Crátilo*, de Platão. Diz Sócrates que Hermógenes e muitos outros já defendem que os nomes são convenções, estabelecidas pela comunidade.⁵³ Se são uma convenção, nesse ponto, já reside uma instância problematizadora da relação da linguagem com as coisas.

Estranhamente, meu discurso parece beirar o impossível, pois a conseqüência do que foi dito é que, parece-me, as coisas são pensadas pelas coisas. As palavras estabelecem a realidade, criando-a. Nesse sentido, a realidade formada pelas coisas só pode ser pensada por aquilo que a estabeleceu como tal: a palavra. Num poema de Barros — principalmente pela organização antitética existente nas metáforas prosopopaicas, sinestésicas⁵⁴ — a palavra joga com esse poder criador, estabelecendo coisas acercadas pelo ininteligível. A palavra em sua constituição metafórica essencial estabelece o nosso mundo conceitual e possibilita, inclusive, destacadamente pela antítese, questionar esse mundo, já que o jogo antitético transgride os limites do sentido das coisas, ao mesmo tempo em que cria uma nova coisa.

Benveniste sintetiza a tradição de pensamento da palavra como metáfora,⁵⁵ falando da instância metafórica existente em qualquer uma delas. Diz ele:

⁵² *Curso de lingüística geral*, 22 ed., trad. de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein, São Paulo, Cultrix, 2000, p. 81e seguintes.

⁵³ *Idem*, p. 306, 310.

⁵⁴ A questão da antítese vai ser aprofunda mais à frente. Ela é central para esse capítulo.

⁵⁵ Pena que rapidamente ele fala no assunto pois, inclusive, é a única vez em que Benveniste fala em metáfora em seus *Problemas de lingüística geral*. Contudo, ele fala rapidamente mas, essencialmente.

[A linguagem] Relaciona no discurso palavras e conceitos, e produz assim, como representação de objetos e de situações, signos que são *distintos* dos seus referentes materiais. Institui essa transferência analógica de denominações que chamamos *metáforas*, fator tão poderoso do enriquecimento conceptual.⁵⁶

É claro o pensamento de Benveniste. As palavras não mantêm uma relação de igualdade com o referente, com a coisa, nem com a imagem acústica, com o significado. Sendo arbitrária em sua essência, não é exagero afirmar que essa relação é fundamentalmente metafórica, isto é, as palavras substituem as coisas. Nessa substituição, ganhamos o conceito, e a palavra como coisa possibilita isso. Ao mesmo tempo, cria-se um abismo pela metáfora, em que, se não perdemos a coisa em si, pelo menos, nos distanciamos dela.

Nesse âmbito de pensamento, concebo que, na nossa relação com as palavras, teríamos um jogo de coisa presente e ausente, justamente pela instância metafórica. Ela está presente porque o significante consegue presentear-nos, ou melhor, *presentificar-nos* com o significado, com o conceito da coisa. Contudo, a ausência está igualmente presente, como nos jogos antitéticos de Heráclito, pois o referente é substituído pelo significante. Com isso, o significante se instituiria como o próprio referente. Nesse processo de substituição e em nossa capacidade de constituir analogias, estaria estabelecido o caráter metafórico.

Nesse caminho, é que vejo a própria palavra como referente, com isso, como coisa. Principalmente, a estrutura significante de um poema — que não tem, a princípio, nenhuma relação fundamental de verdade com as coisas — é vista como um objeto. Nesse caminho, o substantivo que tem a função de trazer-nos as coisas é essencialmente metafórico, não porque ele está num poema. Quando digo isso, não estou pensando no processo de

⁵⁶ *Problemas de lingüística geral I*, 4ª ed., trad. de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Néri, Campinas, Pontes, 1995, e Editora da Universidade de Campinas, 1995. Sem itálico no original.

substituição na cadeia sintagmática, não estou pensando na metáfora como foi trabalhada no primeiro capítulo. O processo de substituição que há num substantivo, na busca de essa classe de palavras representar as coisas, envolve a substituição do referente por algo arbitrário, sem nenhum vínculo apriorístico com o referente.

Essa ausência de vínculo, já vislumbrada no *Crátilo*, pensada em Saussure, é muito relevante para se tentar aproximar da relação do homem com a linguagem. Noutra instância, é relevante para se pensar a relação do poema com a linguagem, com a palavra; é relevante para se pensar a relação do homem com o poema, do homem com o homem. Principalmente, é relevante para não esquecermos da relação metafórica que permeia e cria a nossa convivência com as coisas, nossa relação com a linguagem; que permeia nossa relação com esse complicado “eu” que somos, como problematizado no terceiro capítulo.

Acredito que nesse contexto pode ser pensada a afirmação de Foucault, em *As palavras e as coisas*, “ela [a literatura] reconduz a linguagem da gramática ao desnudado poder de falar, e lá encontra o ser selvagem e imperioso das palavras.”⁵⁷ A questão é conseguir entender o que seria imperioso e selvagem nas palavras. Como império selvagem, pode ser entendida essa radicalização metafórica da palavra em relação ao referente, ao fato de ela, com isso, se bastar a si mesma. Isso fica implícito depois, na afirmação de Foucault de que, com a radicalização proposta pelos modernos, principalmente a partir de Mallarmé, a literatura curva-se sobre si mesma, “num perpétuo retorno sobre si”.⁵⁸ A partir disso, mais adiante, Foucault afirma que à linguagem (referindo-se à literatura) ocorre aparecer por si mesma “num ato de escrever que não designa nada mais que ele próprio.”⁵⁹

⁵⁷ 2002, op. cit., p. 415.

⁵⁸ Idem, p. 416.

⁵⁹ Idem, p. 419. Outro relevante texto que pode ser visitado, onde encontraremos um posicionamento similar ao de Foucault, é o texto “Escrever, verbo intransitivo?”, de Roland Barthes, 2004, op. cit., p. 13-25.

Posteriormente, citando Mallarmé, dirá que quem fala, em sua solidão, não é o sentido, mas a própria palavra com seu caráter enigmático e precário.⁶⁰

Manoel de Barros dirá que “o poeta é um ser extraído das palavras. Não é a gente que faz com as palavras, são as palavras que fazem com a gente.”⁶¹ Com esse pensamento, Barros sintetiza o que vem sendo dito em relação à palavra e a seu poder construtor e enigmático, destacadamente em relação ao poeta e à palavra. Em seus poemas, Barros possibilita pensar a relação do homem com a palavra, numa radicalização em relação ao mundo das coisas. Essa radicalização está principalmente presente no arranjo significante que, muitas vezes, leva a instância metafórica a um nível de agramaticalidade semântica da língua. Essa instância nos conduz a uma dimensão de inintegibilidade em que, geralmente, as sensações são enfatizadas⁶² em detrimento de um significado hodierno das palavras, da cadeia significante ou mesmo do poema.

A Linguística Textual tem chegado a constatações próximas às apresentadas até aqui, principalmente no que diz respeito à relação da palavra com sua referencialidade. Como enfatiza Ingedore Grunfeld Villaça Koch, após extensa revisão bibliográfica, o referente é fabricado pela prática social.⁶³ Com isso, assim como já dito por Mallarmé, haveria uma instabilidade nas relações entre as palavras e as coisas.⁶⁴ Convém iluminar uma parte importante na argumentação da autora:

Cabe [...] enfatizar que não se entende aqui a referência no sentido que lhe é mais tradicionalmente atribuído, como simples representação extensional de referentes do mundo extramental, mas sim como aquilo que designamos, representamos, sugerimos

⁶⁰ Idem, p. 421.

⁶¹ Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/castel11.html>. Acessado em 2/1/2006.

⁶² Esse aspecto foi desenvolvido principalmente no primeiro capítulo desta tese.

⁶³ 2004, op. cit., p. 53.

⁶⁴ Idem.

quando usamos um termo ou criamos uma situação discursiva referencial com essa finalidade: as entidades designadas são vistas como *objetos-de-discurso* e não como *objetos-do-mundo*.⁶⁵

A torção que esse posicionamento teórico propõe diz respeito ao fato de o processo de referencialização ser visto como elemento construído e estabelecido nas relações discursivas. O usuário da língua, com isso, construiria as entidades designadas. De forma sucinta: “a realidade é construída, mantida e alterada não somente pela forma como nomeamos o mundo, mas, acima de tudo, pela forma como sociocognitivamente, interagimos com ele [...]”.⁶⁶ Koch, com isso, defende a tese de que o discurso constrói a realidade a que faz remissão, operando como uma memória compartilhada.⁶⁷

Pensando a palavra no poema

A partir das proposições anteriores, é possível retomar a análise do poema de Barros e pensar em que constitui a complexa relação das palavras evocadas na “Matéria de poesia” desse autor. Num primeiro momento, a análise estilística do uso vocabular leva a uma gama de palavras que atualizam “coisas cujos valores podem ser disputados no cuspe à distância”. A palavra “coisa” é um substantivo muito utilizado por Barros, contudo ela nunca vem sozinha. O poeta generaliza com essa palavra, mas especifica com um termo ou estrutura adjetiva, que possibilita um mínimo de entendimento do que está sendo proposto pelo texto.

⁶⁵ Idem, p. 57.

⁶⁶ Idem, p. 61.

⁶⁷ Idem.

Na matriz paragramática, a palavra “coisas” está sendo especificada pela estrutura “cujos valores podem ser disputados no cuspe à distância.” Como mostrado na primeira citação do poema, há uma estrutura sinonímica de atualização do anagrama. Além da organização sinonímica, como demonstram os itálicos da citação a seguir, nesse poema de Barros, há uma atualização constante da estrutura sintagmática. Com isso, o poema apresenta um belo diálogo entre organização sêmica e formal:

- O **homem** *que possui um pente e uma árvore;*
- **terreno** *de 10x20, sujo de mato;*
- **chevrolé** *gosmento;*
- **coleção** *de besouros abstêmios;*
- **bule de Braque** *sem boca;*
- as **coisas** *que não levam a nada;*
- cada **coisa** *ordinária;*
- cada **coisa** *sem préstimo;*
- as **coisas** *que não pretendem;*
- **homens** *que atravessam períodos de árvores;*
- tudo **aquilo** *que nos leva a coisa nenhuma e que você não pode vender no mercado;*
- as **coisas** *que os líquenes comem;*
- tudo **aquilo** *que a nossa civilização rejeita, pisa e mijá em cima;*
- **peessoas** *desimportantes;*
- as **coisas** *jogadas fora;*
- um **homem** *jogado fora;*
- as **coisas** *sem importância.*

Nesse arranjo, todos os itálicos funcionam como modificadores dos substantivos ou pronomes substantivos, marcados pelo negrito. Com exceção de “bule de Braque”, todos esses arranjos apresentam substantivos genéricos,

também denominados hiperônimos, que apresentam menor ou maior grau de especificidade. Na organização, destacam-se as palavras “coisa”, sete vezes, e “homem” com uma variante “pessoas”, quatro vezes. São justamente as estruturas adjetivas, apesar de serem subordinadas ao núcleo substantivo, que ensinam a respeito dos valores que podem ser disputados no jogo pueril anagramático, não o substantivo em si.

Contudo, pensando a radicalização metafórica da linguagem, principalmente a radicalização que a literatura promove em relação à referencialidade, o uso desse *topos* é um artifício. Artifício que ensina a respeito de nossa relação com a linguagem. Está em jogo na literatura aquilo que é próprio da palavra, seu estigma, seu enigma e sua fortaleza. Isso ocorre porque, como objeto estabelecedor da realidade, a palavra na literatura deixa de ser objeto de comunicação e passa a ser sujeito e criação. Em seu estatuto de objeto de criação, ela questiona o aspecto fundante da relação criadora e indissociável homem-linguagem. Como venho defendendo, a literatura de Barros expõe a fragilidade dessa relação. Isso ocorre principalmente a partir do momento em que a obra questiona o processo de referencialidade. Destacadamente, no caso desse autor, isso seria feito por meio de uma organização antitética.

Barthes destaca que

A Antítese é a figura da oposição *dada*, eterna, eternamente recorrente: a figura do inexplicável. Toda aliança de dois termos antitéticos, qualquer mescla, qualquer conciliação, resumindo, qualquer passagem pelo muro da Antítese constitui, portanto, uma transgressão.⁶⁸

Barthes toca em pontos fulcrais para se entender o questionamento que a estrutura antitética organizacional de Barros promove em nossa relação com a

⁶⁸ 1992, op. cit., p. 60.

linguagem. É-nos apresentada, na maioria dos poemas do autor, uma dimensão do inexplicável. Inexplicável, como mostrado no primeiro capítulo, que também está presente na morte, ou na caduquice da linguagem, caduquice simbolizada pelos usos, geralmente, desautorizados da criança e do velho. O inexplicável, promovido pela junção dos contrários, é relacionado por Barthes à transgressão.

Quanto à transgressão, o que vem a ser transgredido é omitido por Barthes, porém não é difícil inferir que o que é transgredido é a nossa possibilidade de explicação. A organização antitética está além do mera e facilmente explicável em nossa cotidianidade. A antítese promove uma transgressão, um ir além do explicável. Há um muro (para usar um termo de Barthes) sendo ultrapassado, esse muro é o do sentido, é o do nosso sentido hodierno. A regra é violada, infringida, desobedecida. Com a estrutura antitética, somos guiados por um caminho desconhecido e assustador. Nessa vereda, a segurança do sentido das coisas desaba. A nossa razão e a nossa tentativa de explicação encontram um muro e se chocam. Atravessar esse muro implica estar em contato com a violação do sentido das coisas. A palavra coisa, nesse caminho, não deve ser entendida em seu sentido comum, da referencialidade da linguagem como algo externo à linguagem. A violação ocorre num âmbito de transgressão do referente como um construto da própria linguagem.

Ante a potência do não sentido

Essa potencialidade de não sentido vinda da poética de Barros não implica, por exemplo, que seus poemas não possam ser concebidos em relação à sociedade que os produziu. Pelo contrário, na quase totalidade dos poemas de Barros, há uma ausência daquilo que é associado à modernidade,

ao urbano, advinda principalmente da escolha vocabular. A “Matéria de poesia” desse autor encaminha a organização poética à temática provinda das coisas (usando essa palavra importante para e na poética de Barros) qualificadas como sem valorção. Elas remetem a um caminho *semanticamente* contrário à realidade urbana e àquilo que é valorado nessa realidade.

Ironicamente, no mundo urbano encontra-se a maioria dos leitores dos poemas de Barros. Com isso, o autor cria um jogo antitético. Como propõe Heráclito, “Tudo se faz por contraste; da luta dos contrários nasce a mais bela harmonia.”⁶⁹ Recordo-me de quando leio poemas de Barros em seminários ou em sala de aula. A primeira reação de estranhamento das pessoas é quanto à ênfase dada por ele a palavras como sapos, rãs, gravetos, ciscos, pássaros, lesmas, caracóis. Esse tipo de palavra é apresentado por Barros como sendo arquissemas, “palavras logradas dos nossos armazenamentos ancestrais, e, que, ao fim norteiam o sentido de nossa escrita.”⁷⁰

O poeta cita como arquissemas as palavras “sapo, lesma, antro, musgo, boca, rã, água, pedra, caracol.” O dicionário de Jean Dubois et al. traz uma palavra num formato diferente do apresentado pelo poeta, contudo arquissemema teria a carga significativa parecida com a de Barros, referindo-se a famílias semânticas.⁷¹ Com isso, ao referir-se a “sapo” como arquissema, estaria sendo envolvido o campo de palavras com “terra”; “coaxar”, “lagoa”, “mosquito”, etc. Para o poeta, esses tipos de palavras orientam sua obra para que ele não fuja de si mesmo ao escrever.⁷² Ao ter essa característica, esse aspecto relacionado ao vocabulário estaria diretamente direcionado ao estilo de um poeta, permitindo que seja circunscrito um campo temático provindo do uso vocabulário.

⁶⁹ 2002, op. cit., p. 36.

⁷⁰ Em entrevista a Turiba e João Borges, in Barros, 1996, op. cit., p. 327.

⁷¹ 2001, op. cit., p. 66.

⁷² Em entrevista a Turiba e João Borges, in Barros, 1996, op. cit., p. 328.

Como destaca Alberto Pucheu, talvez a palavra “parede” seja um dos poucos arquissemas a lembrar a vida urbana presente na poética de Barros.⁷³ Principalmente, referindo-se ao poema “A voz de meu pai”, de 1956, do livro *Poesias*, esse teórico propõe que

Não se trata de ser levado apenas a Campo Grande nem a Corumbá, Pantanal mato-grossense, mas, sobretudo, a um não lugar de fundamentação que, transpassando todos os lugares, não se esgota em geografias.⁷⁴

Para esse trabalho, que vem pensando a palavra no poema como uma radicalização da auto referencialidade, a proposta de Alberto Pucheu ajuda a entender parte do estranhamento que sentimos diante do texto do poeta. O uso do vocabulário e uma estrutura antitética constante contribuem para esse sentimento. Ao mesmo tempo em que conseguimos localizar algumas referências ao mundo pantaneiro, por outro lado, diante do texto, percebemos esse não-lugar proposto na citação, fruto não de uma realidade referencial, mas criação estabelecida de referencialidade pela e na linguagem poética.⁷⁵ A natureza, por exemplo, a partir desse pensamento, pode ser pensada não como um referente, mas como algo criado pelo texto poético por meio de realizações cognitivas.

Com isso, por essa instância de criação metafórica estabelecida pela linguagem, como algo artificial, acredito que essa natureza pode ser pensada em sua artificialidade, em seu sentido de artifício e ofício da arte. Assim, presente na linguagem, pelo caráter metafórico, especialmente na

⁷³ Op. cit., disponível em www.albertopucheu.com.br/pdf/ensaios/esbarro_poesia.pdf. Acessado em 10/01/2006.

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ Também pude chegar a constatações semelhantes em minha dissertação de mestrado, em relação à obra de Adonias Filho, *Memórias de Lázaro*, no que se refere à criação do Vale do Ouro. O Vale é um ambiente inóspito instalado na Bahia mas, fruto contínuo da linguagem do autor.

poética de Barros, a natureza é *topos*. É um lugar comum em que a palavra, em que a linguagem retorna, ou melhor, sobre si entorna, se entorta. Nesse entortamento da linguagem que, pela estrutura antitética, rodeia o não sentido; *um vocabulário relacionado à natureza é incluído num processo de repetição que marca, como um estigma, praticamente toda obra de Manoel de Barros.*

Esse posicionamento da natureza como artifício encontra seu principal argumento em organizações de linguagem poética, como as analisadas no capítulo terceiro desta tese. A prosopopéia (as palavras vindas do campo semântico do Pantanal mato-grossense) e suas implicações invadem o poeta, afetando-o diretamente, de forma mais específica, afetando-o sintática e semanticamente. Essa afetação encontra seu ponto de apoio numa instância antitética. Essa armação a sustentar boa parte da obra de Barros colabora para a desnaturalização da natureza. Colabora para a chegada da natureza ao poema como meio de se obter uma estética enamorada do ininteligível. Com isso, as palavras vindas do campo semântico da natureza são trabalhadas como instrumentos questionadores de uma referencialidade e de um sentido simplórios em relação à realidade.

Ao mesmo tempo, essas palavras, por meio de um estudo do léxico voltado para a natureza, possibilitam pensar um re-encantamento da linguagem. A linguagem poética, inserida na modernidade, olha para si mesma pela própria escolha vocabular. A modernidade, como destacou Gilmário Guerreiro da Costa, seria questionada em seu mundo de mercadorias que nos roubam as coisas.⁷⁶ Esse posicionamento é sustentado de forma emblemática em poemas como o número 10, da segunda parte do *Livro sobre nada*. Nele, por exemplo, entre outras coisas, pode-se ler: “Mosca dependurada na beira de um ralo — /Acho mais importante do que uma jóia pendente.”⁷⁷

Ainda pensando os campos semânticos fundamentais à obra de Barros, ele enfatiza que seus arquissemas seriam “escória mais pura, coisas

⁷⁶ Idéia apresentada em discussão de estudo.

⁷⁷ 1997(a), op. cit., p. 55.

mesmo ordinárias [...]”.⁷⁸ Pelo arranjo metafórico das palavras, esses animais e coisas desimportantes, esquecidas, jogadas foras, são trazidos a um primeiro plano. Essas coisas entram no sublime, no poema, na organização literária. Elas passeiam pelo livro deixando suas marcas, como o brilho sujo dos riscos deixados pelas lesmas, pelos caracóis. Isso causa uma quebra de expectativa, lembra às pessoas, nas palavras do próprio Barros, “o valor das coisas desimportantes, das coisas gratuitas.”⁷⁹ Nesse sentido, a poética de Barros questiona o valor de mercadoria das coisas. Em outras palavras, como destaca o poeta, *Viva a ascensão do restolbo*.⁸⁰

Numa outra instância da matéria

Palavra que eu uso me inclui nela
Manoel de Barros

O poema “Matéria de poesia” se divide em três partes. Num primeiro momento dessa divisão, temos um esboço das temáticas que permeiam sua obra. Elas vêm de uma escolha de palavras específicas, vindas do que o poeta chamou de arquissemas, em sua explicação, aquelas palavras que comandam.⁸¹ Por um lado, se essas palavras, esses arquissemas, comandam; por outro, além das palavras há a articulação sintática e semântica do verso. Com isso, estamos buscando entrar naquilo que Barros chamou em sua escrita de idioleto.

Escreveu ele: “Escrevo no idioleto manoelês arcaico.”⁸² Além da referência ao que é antigo, com a palavra “arcaico”, e seu aspecto etimológico presente no “ch”, convém se perguntar sobre o que é idioleto.

⁷⁸ Idem.

⁷⁹ Em entrevista a José Otávio Guizzo, in 1996, op. cit., p. 310.

⁸⁰ Em entrevista a Turiba e João Borges, in Barros, 1996, op. cit., p. 333.

⁸¹ Idem, p. 327-8.

⁸² 1997(a), op. cit., p. 43.

Para Barros, “é o dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas.”⁸³ No caso da poética de Barros, quem fala com as paredes e com as moscas é o poeta, logo ele é o idiota. Em seu aspecto etimológico, idiota vem de *idios*, que lembra o privado, o que é próprio, que lembra *idiotēs*,⁸⁴ aquele que não foi introduzido em determinadas regras, que as desconhece. Essa palavra em grego tem com antônimo *koinos*, o público, o comum. Para o estudo do estilo, idioleto são as características particulares de um autor, é aquilo que o torna *idiotēs*, diferente do comum, que o marca. É o individual marcando sua presença dentro de uma determinada língua, com isso distinguindo-o. Essas marcas são o que procuramos nesse capítulo. Até esse ponto da tese, vocabulário, organização antitética (em vários níveis), desnaturalização da natureza, intertextualidade, intratextualidade.

Num segundo momento da divisão do poema “Matéria de poesia”, surge um novo parágrafo: “Muita coisa se poderia fazer em favor da poesia:”.⁸⁵ Mais uma vez a palavra coisa surge. No livro *Arranjo para assobio*, de 1982, Barros lança uma breve definição para essa palavra: “Coisa é uma pessoa que termina como sílaba.”⁸⁶ Nessa predicação, temos uma referência ao conteúdo do terceiro capítulo, que trabalha, em partes, a instituição do artista como coisa, com um ente criado pela obra de arte, pela e na palavra. Numa entrevista, o autor diz: “Tudo que falo é de mim que falo.”⁸⁷ Se o artista é uma coisa que termina em sílabas e se o que ele fala só fala dele, logo as inferências na obra são partes constituintes e construtoras desse artista, dessa coisa. Ao mesmo tempo, essas inferências são problematizadas pelo estatuto literário e, noutra análise, pelo estatuto da linguagem.

⁸³ Idem.

⁸⁴ Quase literalmente “idiota”, em português: aquele que desconhece algo que, por isso, está fora de algumas convenções, que não compreende o que é dito.

⁸⁵ 1996, op.cit., p. 182.

⁸⁶ In 1996, op. cit., p. 183.

⁸⁷ Idem, p. 331.

Aquilo que pode ser feito a favor do poema vai ser atualizado de forma explicativa em onze excertos. O primeiro diz: “Esfregar pedras na paisagem.”⁸⁸ Nesse verso, temos uma relação de anomalia semântica entre as palavras. Essa anomalia está presente na relação entre “esfregar pedras” e o lugar onde isso está sendo proposto. A paisagem, a princípio, não aceitaria essa proposição. O segundo traz Rimbaud como fonte de inspiração, e diz: “Perder a inteligência das coisas para vê-las”.⁸⁹ Nesse verso, temos implícito um jogo antitético entre “perder” e “ganhar”. Já que temos, como consequência da perda de algo, a possibilidade de vê-las. Jogo similar a esse surge no terceiro fragmento: “Esconder-se por trás das palavras para mostrar-se.”⁹⁰ Nesse verso, há uma junção de “esconder” e “mostrar”.

Ainda, esse poema possui versos com estruturas antitéticas com características um pouco distintas, por exemplo, “Mesmo sem fome, comer as botas”,⁹¹ num diálogo com Carlitos. Tal verso apresenta um jogo antitético interno à organização sintagmática: “as botas” semanticamente questionam o verbo “comer”, por elas serem incomíveis. O mesmo surge em “Deixar os substantivos passarem anos no esterco, deitados de barriga [...]”.⁹² Com esse verso, a proposta antitética está relacionada à abstração da palavra substantivo que, em seu princípio, só existe como tal, e à proposta de junção dessa abstração com algo referencialmente visto como muito concreto, o esterco. Acrescenta-se a isso o fato de, além de ser abstrato, serem associadas a ele características dos seres animais, como “barriga”.

Em relação às antíteses, no *Livro sobre nada*, em uma plena apologia de seu uso como característica estética, Barros constrói:

⁸⁸ 1996, op. cit., p. 182.

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ Idem.

⁹¹ Idem.

⁹² Idem.

Sei que fazer o inconexo 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 seus poemas. Um título que harmonizasse seus conflitos. Até que apareceu *Flores do mal*. A beleza e a dor. Essa antítese o acalmou.)

As antíteses congraçam.⁹³

Diferentemente dos outros poemas analisados até agora, a matriz paragramática dessa poesia encontra-se no último verso. Sendo a antítese a junção de idéias contrárias, o poeta propõe a essa palavra o verbo “congraçar”. Com isso, a harmonia e principalmente a reconciliação surgiriam no jogo antitético. Se, por um lado, a antítese pode ser vista pela falta de harmonia; por outro, ela significa justamente uma reconciliação, uma união. Isso ocorre porque, a partir desse jogo de contrários, coisas *a priori* inconciliáveis se conciliam.

O primeiro verso traz essa instância que põe a dialogar campos semânticos extremos, geralmente separados pela busca de entendimento das coisas por uma lógica tradicionalmente separadora e racionalista. Do jogo de contrários vindo da estrutura antitética, a falta de nexos possibilita esclarecimento; a formação, geralmente vista como um encontro do indivíduo com um determinado conhecimento, é proposta como desencontros; os delírios que são sintomas de doenças saram; algo triste e horrendo como esgoto ganha alegria; a beleza e a dor se unem. Como fruto de uma lógica distinta, a lógica das palavras (lembramos, “A palavra aceita tudo” diz o poeta), o poema

⁹³ 1997(a), op. cit., p. 49.

harmoniza, reconcilia campos semânticos, reata o que o homem separou, como a clareza da loucura.

Nos poemas de Barros, de modo geral, é possível perceber uma busca de pôr a dialogar campos semânticos contrários ou, pelo menos, uma busca de aproximação de palavra com significados excludentes. Isso estabelece uma tensão em seus poemas. Pela recorrência desse recurso, vislumbro essa característica como um traço estilístico do autor. Tal traço se distingue do aspecto vocabular isolado, mas envolve, destacadamente, uma característica semântico-sintática pois, principalmente a partir de significados vindos do vocabulário, a sintaxe propõe a união das divergências.

Ao optar, nesta parte da tese, pelo uso da palavra “divergências” e não, pelo uso da palavra “contrários”, enfatizo que aqui a antítese é vista como possuidora de matizes. Com isso, defendo que o jogo antitético na poesia de Barros é uma característica recorrente traçada com fino estilete. Assim, o jogo deve ser visto não somente na radicalidade antonímica do léxico mas, sobretudo, em sutilezas semânticas, vindas de vários tipos de arranjos.

Lausberg propõe a existência de pelo menos três tipos de antíteses: a de frase, em que são contrapostas frases inteiras;⁹⁴ a de grupos de palavras, em que são contrapostos grupos de palavras independentes;⁹⁵ e, por fim, a antítese de palavras isoladas, em que as palavras são contrapostas entre si.⁹⁶ Nessas afirmações e também nas afirmações feitas anteriormente, surge uma dúvida a respeito da proximidade entre a antítese e figuras como o paradoxo e o oxímoro. A dúvida é proveniente das inter-relações sêmicas entre tais tropos. A constituição desses tropos é baseada justamente numa contraposição de polaridades. Isso explica outra afirmação de Lausberg: “uma variante especial da antítese de palavras isoladas é o *oximorum* [...] que

⁹⁴ 2004, op. cit., § 387.

⁹⁵ Idem, § 388.

⁹⁶ Idem, § 389.

constitui, entre os membros antitéticos, um paradoxo intelectual.”⁹⁷ Nessa afirmação, é possível perceber a interligação, primeiro, entre a antítese e o oxímoro e, depois, entre oxímoro e o paradoxo. A partir desse raciocínio, é possível perceber, inclusive, o porquê do surgimento da dúvida em relação à especificidade de cada um desses tropos.

Esse complexo interligamento leva Lausberg a incluir, também, a comparação como uma forma de antítese pois, na comparação, seriam interligadas noções distintas.⁹⁸ Se adotarmos essa interligação como verdadeira — e isso é viável, pois todos os tropos até então analisados possuem um traço comum de contraposição de conceitos, seja em palavras, em frases ou em arranjos maiores — é possível vislumbrar a organização antitética destacadamente na metáfora sinestésica, já trabalhada anteriormente. Esse recurso estilístico muito usado por Barros consiste justamente na quebra de expectativas, causada principalmente pela organização sintática de palavras que, semanticamente, se chocam. Esse tipo de frase é uma forma, nas palavras do poeta, de o verbo pegar delírio.⁹⁹ Esse delírio é um efeito textual causado pelo jogo entre a tese e a antítese. A tese pode vir de uma palavra que, semanticamente, se contraporá a outra palavra (antítese) na cadeia sintagmática.

Para se ter uma idéia da recorrência do arranjo antitético na obra de Barros, no livro *Retrato do artista quando coisa*, é possível identificar esse recurso em todos os poemas. Ele está presente inclusive na epígrafe de Fernando Pessoa a abrir o livro: “Não ser é outro ser”.¹⁰⁰ No primeiro poema aparecem várias contraposições semânticas, por exemplo, “Já enxergo o cheiro do sol”;¹⁰¹ no segundo, “o silêncio das palavras”, “uma rã me pedra”;¹⁰²

⁹⁷ Idem, § 389.

⁹⁸ Idem, § 391.

⁹⁹ 1997(b), op. cit., p. 15.

¹⁰⁰ 2002, op. cit., p. 9. Nessa seqüência explicativa, serão mostrados apenas um ou dois exemplos de cada poema. Em alguns poemas, a organização antitética permeia todas as frases.

¹⁰¹ Idem, p. 11.

no terceiro, “[o artista] será arrancado de dentro dele pelas palavras a torquês;”¹⁰³ no quarto: “não sei de tudo quase sempre quanto nunca;”¹⁰⁴ no quinto: “aranhas dependuradas em gotas de orvalho;”¹⁰⁵ no sexto: “soberbas coisas ínfimas;”¹⁰⁶ e, assim, continuamente esse recurso está presente em todos o poemas desse livro e, arrisco dizer, em seus vários matizes, em praticamente todos os poemas concebidos por Manoel de Barros.

Nessa perspectiva, a antítese deixa de ser algo específico e passa a representar uma característica presente em muitos tropos. Isso, por um lado, apresenta uma perda quanto à conceitualização, pois há uma falta de especificidade *trópica*; contudo, por outro, é possível pensar como muitos tropos, de um modo bem genérico, apresentam como ponto em comum uma organização antitética. A metáfora, por mais simples que seja, apresenta uma contradição. Quando digo: “Ulisses é um leão”, na comparação, a contradição está presente pois, por mais que entendamos que não é na literalidade da palavra que devemos buscar a significação, duas instâncias distintas estão sendo postas a dialogar. Ainda, nada impede que, no entendimento literário dessa afirmação, Ulisses seja um leão. Isto é, no entendimento da palavra como coisa ou, simplesmente, pode haver uma inversão em que possuo um leão chamado Ulisses. Logo há um questionamento da referencialidade pelo uso do nome próprio, tradicionalmente humano e relacionado ao leão em sentido metafórico, vindo de Homero.

Uma argumentação desfavorável a esse tipo de pensamento como traço estilístico da obra de Barros é que essa é uma característica presente se não em todos, pelo menos, em quase todo texto poético. Contudo, quando a trago como uma característica do estilo desse poeta, refiro-me principalmente à recorrência com que isso surge na obra de Barros.

¹⁰² Idem, p. 13

¹⁰³ Idem, p. 17.

¹⁰⁴ Idem, p. 21

¹⁰⁵ Idem, p. 25.

¹⁰⁶ Idem, p. 27.

Poemas como “O homem de lata”, do livro *Gramática expositiva do chão*, de 1969, são emblemáticos nesse sentido. Ele apresenta 27 estrofes permeadas por matizes antitéticos.¹⁰⁷ Nele, nossas percepções são inundadas por uma organização que problematiza a linguagem e sua constituição como meio de comunicação.

Também pode ser citada, como emblemática dessa característica, a segunda parte do *Livro das ignoranças*, de 1993, intitulada “Os deslimites da palavra”. Formada por vinte poemas, são comuns organizações como: “Ontem choveu no futuro.”;¹⁰⁸ “Insetos cegam meu sol.”;¹⁰⁹ “Meu ser se abre como lábio para moscas.”¹¹⁰; “Vou nunca mais ter nascido em agosto. / No chão de minha voz tem um outono. / Sobre meu rosto vem dormir a noite.”;¹¹¹ “Escuto a cor dos peixes.”;¹¹² “Ando muito completo de vazios.”;¹¹³ “A minha independência tem algemas.”;¹¹⁴ e “A cor de uma esperança me garrincha.”¹¹⁵

Quando falo de um arranjo antitético na obra de Barros, penso numa radicalização desse conceito. Ele não estaria presente num poema ou noutro, mas seria *uma característica organizadora de sua linguagem poética*. Como mostrado nos capítulos anteriores, a metáfora, a prosopopéia, a metonímia, o paradoxo, o oxímoro, são tropos arranjadores da obra de Barros. Aceitando que eles se organizam de forma antitética, há mais evidências de que a linguagem poética de Manoel de Barros se funda principalmente pela antítese.

Diz Manoel de Barros no *Livro sobre nada*: “O que sustenta a encantação de um verso (além do ritmo) é o ilogismo.”¹¹⁶ Essa afirmação

¹⁰⁷ In 1996, op. cit., p. 159-63.

¹⁰⁸ 1997(b), op. cit., p. 33. Nessas citações são trazidos somente fragmentos dos poemas.

¹⁰⁹ Idem, p. 39.

¹¹⁰ Idem, p. 45.

¹¹¹ Idem, p. 47.

¹¹² Idem, p. 51.

¹¹³ Idem, p. 55.

¹¹⁴ Idem.

¹¹⁵ Idem, p. 63.

¹¹⁶ 1997(a), op. cit., p. 68.

ênfatiza o que vem sendo dito a respeito da antítese em relação à sua poética. O jogo antitético está baseado justamente na falta de uma lógica apriorística. Se algum entendimento é possível no verso, ele virá de um processo de análise. Contudo, o verso estruturado de forma ilógica significa principalmente pela forma, levando-nos a vários níveis de sensações muito mais do que a significações estanques.

O estilo como (d) efeito

Num ponto instigante de sua *Estilística estrutural*, Riffaterre declara: “é verdade que toda atualização dos potenciais lingüísticos é escolha, mas toda escolha não é uma seleção consciente que leve ao processo calculado em vista de um efeito.”¹¹⁷ Nesse proposição, surgem três questões: a atualização do potencial lingüístico ser uma escolha; a consciência ou não no processo de escolha; e o fato de aquilo que surge do texto ser visto como efeito.

Nesse capítulo, destaquei que Barros propõe um vocabulário específico na construção de sua linguagem poética, que diz respeito principalmente a palavras vindas da natureza mato-grossense. Impossível afirmar definitivamente, sem uma margem de dúvida, que a escolha vocabular feita por Barros é consciente ou inconsciente. Na realidade, como visto, pela forma como concebo a própria constituição da autoria, isso é irrelevante, apesar de haver indícios de um forte controle consciente do material poético feito pelo poeta. Mas, o que chama mais atenção é a possibilidade de o estilo poder ser visto como efeito.

O aspecto do efeito relacionado ao estilo ajuda a pensarmos o estranhamento sentido na poética de Barros. Por meio de um vocabulário

¹¹⁷ 1973, op. cit., p. 100.

específico, de uma forma de organizar o arranjo textual, Barros nos leva continuamente à transgressão do sentido pela estruturação antitética. O que surge da antítese é insegurança, sensações desconhecidas. O efeito de boa parte dos poemas de Barros leva-nos ao desconhecido do sentido, a uma dimensão de ininteligibilidade. Defendo que um traço estilístico fundamental de sua poética esteja numa dimensão de efeito. O efeito, assim, se justificaria pelo contínuo uso de metáforas desconcertantes, de um vocabulário vindo das coisas muitas vezes esquecidas em detrimento de uma modernidade fundada no valor de compra do mercado.

Principalmente, é possível perceber continuamente agressões à gramaticalidade semântica da língua portuguesa. Uma frase que ficou famosa, lançada por Noam Chomsky para exemplificar que uma estrutura sintaticamente gramatical pode ser agramatical semanticamente, não causaria espanto se inserida na poética de Barros. *Colorless green ideas sleep furiously*, “Idéias verdes incolores dormem furiosamente”¹¹⁸ é uma frase que apresenta, denotativamente, várias impossibilidades. Primeiro, aparece “idéias verdes”, depois “verdes incolores”. A esse sintagma, ele propõe um verbo relacionado a uma ação humana, surge aí uma prosopopéia. Depois aparece a última contradição: ao ato de dormir, que expressa tranquilidade, Chomsky propõe a palavra “furiosamente”.

A partir das relações sintáticas perfeitas da frase de Chomsky, o processo semântico hodierno vai sendo destruído. Destruído por meio de organizações antitéticas. Na poética de Barros, a problemática central de seu estilo, apesar de ela ser organizada por meio da sintaxe, não se encontra num nível sintático ou morfológico. Defendo que é no nível semântico, por meio de uma manipulação de um grupo de arquissemas limitados, que nos é proposto um *efeito*, desestabilizante efeito, sustentado sobre arranjos antitéticos.

¹¹⁸ www.zmg.org/chomsky/mc/mc-supp-028.html. Acessado em 7/6/2006.

As palavras embromam em vez de aclarar
(ou o fim do jogo)

Como dito na Introdução, este trabalho surgiu de um espanto em relação à obra poética de Barros. Incomodado pelo seu efeito, vi surgir vários questionamentos em seu desenvolver. O principal diz respeito à insegurança, insegurança que ainda sinto ao lidar com os significados vindos da obra do poeta. Deslizo, rateio, paro diante do que leio e mesmo do que escrevi a respeito da linguagem poética de Barros.

O título anuncia *A palavra encena*. Com isso, deixei clara minha preocupação com a palavra, deixei clara a existência de algum mistério relacionado a ela. Essa inquietação está lá onde se inicia e termina o ato da leitura de meu texto, já que o abrir e o fechar o livro passam pelo tocar, pelo olhar a capa. O título anuncia que há um jogo de representação na palavra, ao mesmo tempo, diz que a palavra e, por extensão metonímica, a linguagem serão o centro do trabalho. “Encena”, esse termo do teatro, diz que a palavra atua, que age. Como representante mais concretizador da linguagem humana, a palavra atua de forma a nos criar como indivíduos, seres da linguagem, pertencentes a ela. Somos despejados na linguagem, quando nascemos, e abandonados por ela, quando morremos.

Ironicamente a esse processo de despejo e abandono, geralmente, achamos que somos donos da linguagem. Envolvidos por esse ledado engano, falamos, e como falamos em nossa existência, na maioria das vezes, esquecidos de que somos seres construídos por um mistério: a capacidade humana da linguagem, complexa linguagem. O texto bíblico anuncia esse poder criador, dizendo da criação de todas as coisas pelo *logos*. O texto poético de Barros, como visto, faz o mesmo: de-mostra e anuncia a força criadora da palavra. No texto de Barros, a palavra encena esse papel. A partir dessa força, surge uma atordoante poética enamorada do ininteligível.

Interessa a este trabalho especialmente a linguagem poética. E só em mencionar a palavra “poética”, desabam significados e uma tradição assustadora sobre quem busca pensar a realidade da poesia. Com o susto, me

acostumei aos poucos, mas ainda não me livre, principalmente no momento em que tenho que voltar a pensar o que significa essa palavra para meu texto. Ainda, acrescentei à palavra “linguagem” um nome próprio, Manoel de Barros. Esse nome surge na capa de um livro trazendo uma apropriação e as implicações dessa presença foram estudadas. Constatei a ocorrência de uma radicalização da linguagem no livro, pois ele cria seu próprio autor. O poeta, assim, seria fruto do livro, não de uma linguagem exterior a ele.

A palavra “poética” origina-se de “poeta”. Quando falamos em poética, falamos em poética de quem? Esse “quem” é preenchido pelo nome do poeta. Contudo, concebendo o poeta como fruto da poética, propus o caminho in-verso, pois o poeta origina-se, com isso, da poética. Com essa torção, pude pensar melhor a encenação, por exemplo, das primeiras pessoas do discurso freqüentemente presentes na obra de Barros. Com ênfase os pronomes, a partir dessa torção, possibilitaram analisar as relações existentes entre essas palavras e a presença do poeta no poema. Ainda, percebi como os pronomes de primeira pessoa levam o leitor a uma proximidade maior com o texto.

Com esse estudo, pude constatar como a linguagem olha para si mesma sem ter de se preocupar com o ser biológico Manoel de Barros, que é inacessível. Contudo, esse posicionamento não foi e nem é pacífico para este trabalho, para mim. É possível pressentir a presença do autor a fitar-me desconfiado, sob os óculos, como que a lhe acrescentar mais olhos e mistério, apesar do que foi proposto.

Para pensar questões lingüísticas, como a do pronome, busquei apropriar-me dos estudos teóricos vindos da Ciência da Linguagem. Esse trabalho, assim como também entendido por Jakobson,¹ concebe os estudos lingüísticos como essenciais para se entender o fenômeno literário, principalmente quando o assunto diz respeito a questões de linguagem

¹ 1988, op. cit., p. 161-2.

poética. Assim como J. C. Ransom, penso que a poesia é um tipo de linguagem.² Sendo assim, não haveria motivos para não aceitar as contribuições da Lingüística na busca de melhor entender a literatura. Defendo que os estudos literários têm muito a ganhar com essa contribuição.

Ainda, tentando acercar-me da linguagem criadora de Barros, relaciono à palavra “poética” conceitos que são, desde Aristóteles, pontos centrais para se pensar a poesia em seu sentido clássico, a *poiēsis*. Emergem em meu texto referências à metáfora, metonímia, prosopopéia, ironia, ao paradoxo, oxímoro e à antítese. Esses tropos apontam para um forte poder de encenação da palavra. Eles não foram utilizados como uma camisa de força a ser aplicada sobre o texto poético mas, pelo contrário, emergiram da poética de Barros, de forma nascedoura. Principalmente, a metáfora foi mencionada em praticamente todos os capítulos. Vimos como são tênues os limites entre ela e os outros tropos, vimos como a ênfase dada por Aristóteles a esse tropo se justifica.

Pensar o processo de construção metafórico na poética de Barros foi o ponto inicial de minha tentativa de entender se há e, se houver, de onde vem o questionamento da nossa relação com a linguagem ali presente. A obra de Barros ensina a respeito da metáfora de forma contínua, principalmente em suas vertentes prosopopaica e sinestésica. Com mais ênfase, ao construir repetidamente esses tipos de metáfora, Barros enfatiza uma inquietação com o processo de construção do texto poético, como característica de sua obra. Outro aspecto relevante para as elaborações desenvolvidas neste trabalho é o fato de esses tipos de metáfora causarem um certo curto-circuito semântico no poema. Parte do espanto que sentimos com a poética de Barros surge desse curto-circuito, destituído de nossa segurança em relação ao que está sendo lido.

² Citado por Jakobson, idem, p. 161.

Além das freqüentes metáforas sinestésicas e prosopopaicas, Barros estabelece forte intertextualidade em seus poemas, em suas entrevistas. Ela, principalmente a partir do segundo capítulo, entrou decisivamente no trabalho. Ao iniciar a análise dos poemas, meu texto foi invadido por inferências, referências, transferências. A partir dessa invasão, percebi como isso é freqüente na obra do poeta. A intertextualidade traz questões à recepção do texto literário, pois o seu processo sobrecarrega de significados o significante, a cadeia significante. Palavras costumeiras, como “morte”, “pó”, “olho”, pelo processo de construção intertextual, estabelecem uma teia, com tentáculos que se ramificam em vários pontos da cultura, por exemplo, na *Bíblia*, em Rodin, em Shakespeare. No desenvolver do trabalho, pude perceber que a intertextualidade é algo pertencente ao estilo literário do poeta.

Por causa da intertextualidade, o método comparativo de análise foi adotado. Ele foi uma necessidade, na busca de entender como o processo intertextual se dá na obra do poeta. O processo de exame dos poemas não foi só comparado. Ele se inicia com um método formal de análise. Com isso, busquei identificar o processo retórico de construção dos poemas, na tentativa de se aproximar da especificidade do fenômeno literário. A análise formal e a comparada possibilitaram identificar a intertextualidade como traço estilístico do poeta, ao mesmo tempo em que inseriram Manoel de Barros numa tradição de textos que pensa a construção do poema, que pensa a relação do homem com a linguagem.

Além da intertextualidade, o método comparativo possibilitou a identificação e a análise da intratextualidade como característica marcante da linguagem poética de Barros. Ele constrói seu texto a comunicar consigo mesmo. Isso ocorre desde o nível temático e vocabular — já que ele utiliza um pequeno grupo de palavras — até o sintático, com a repetição de estruturas sintáticas. A intratextualidade é vista por mim como um ponto positivo na obra do poeta. Ela cria uma comunicação interna à sua linguagem,

com isso ela joga com o leitor. Ao mesmo tempo, a inserção de palavras, de estruturas numa nova obra estabelece nuances de significados diferentes das inserções anteriores. Essas inserções, por um lado, podem ser vistas como um ponto negativo, por causa da repetição. Por outro, elas fortalecem a linguagem poética, ao estabelecer, pela repetição, um tipo de coesão e coerência, que marca e fortalece o estilo do poeta.

Principalmente por causa da intertextualidade, da intratextualidade e da forte organização metafórica, busquei pensar a localização do leitor diante da poética de Barros. O leitor aciona a partitura, a complexa organização montada pelo poeta. Sendo uma partitura, meu texto encontrou-se diante de uma contradição. Se o poema é uma partitura, há uma instância normativa; ao mesmo tempo, como conciliar esse aspecto normativo com a concepção moderna de leitor, que é visto como aquele que corrompe, desestabiliza o texto? Esse pólo de tensão não foi destituído, pelo contrário, defendo que é dessa contradição, dessa tensão que surge a leitura. Ela, assim, é vista como fruto de uma contradição, passível de desmontar, remontar, criar e, por que não, repetir a partitura.

Como um leitor a questionar as possibilidades lingüísticas presentes na obra de Barros, constatei que quem age no texto do poeta é a própria linguagem. Essa visão justifica inclusive minha proposta de o nome na capa de um livro ser concebido como pertencente à obra, não a um ser fora do livro. As funções são ocupadas na frase não por seres, mas por palavras e, sintaticamente, só pode ser assim. Uma pessoa não ocupa uma função sintática na linguagem, essa instância é ocupada por palavras e contextos. Ortega y Gasset, em 1925, já anunciava essa perspectiva:

O que pode fazer entre essas fisionomias [figuras existentes na obra de Mallarmé] o pobre rosto do homem que trabalha de poeta? Somente uma coisa: desaparecer, volatizar-se e converter-

se numa pura voz anônima que sustenta no ar as palavras, verdadeiras protagonistas da empresa lírica.³

Na perspectiva apresentada por Ortega y Gasset, aquele que trabalha construindo poesias desaparece no texto, converte-se numa pura voz anônima. Como ensina o texto de Barros, o poeta se converte em pessoas do discurso a ocupar funções na cadeia significante, desaparecendo na própria boca. Se não bastasse essa conversão, Barros se coloca, por meio dessas pessoas do discurso, numa posição objetiva: freqüentemente pela prosopopéia, ao invés de praticar a ação, ele se expõe a uma ação exercida por seres que, fora do poema, não a poderiam fazer.

No texto de Barros, como visto principalmente no capítulo “A máscara sujeita”, é possível perceber uma problematização da existência dos “eus” no poema. Pelo processo prosopopáico, o “eu” é exposto a uma forte gama de ações vindas de diferentes palavras. Esse jogo só é possível no âmbito da linguagem. A prosopopéia fala de impossibilidades quanto ao mundo racional, ao mesmo tempo em que ensina a respeito das possibilidades da língua. Aos animais, às plantas, são conferidas características humanas. Com isso, por um lado, temos o mundo não humano sendo humanizado; por outro, na estrutura da organização frasal, o poeta sofre um processo de desumanização, pela ênfase que Barros dá à localização do poeta como objeto da ação desse mundo inumano. Numa linguagem óbvia e necessária, essa desumanização aproxima o poeta do inumano ao mesmo tempo em que humaniza o inumano.

Contudo, algo deve necessariamente ser enfatizado em relação à obra de Barros. Somente superficialmente há uma aproximação entre natureza e o homem. Como fruto da Cultura, a natureza presente num poema, assim

³ 1970, op. cit., p. 45: *Que puede hacer entre estas fisionomias*[figuras existentes na obra de Mallarmé] *el pobre rostro del hombre que oficia de poeta? Solo una cosa: desaparecer, volatizar-se y quedar convertido en una pura voz anónima que sostiene en aire las palabras, verdaderas protagonistas dela empresa lírica.* Minha tradução.

como o poeta, são construtos da linguagem. Nesse sentido, temos não somente o artista como coisa, metonimicamente, como palavra; mas também, a natureza como coisa, metonimicamente, como palavra. Como propõe Barros, n'O *livro sobre nada*, "É preciso desformar o mundo: / Tirar da natureza as naturalidades."⁴ A natureza como fruto da linguagem, desse modo, passa a ter como referencial a própria linguagem, não algo exterior a ela.

O poema, como uma máquina de fazer sentido, leva-nos a um mundo de sensações, de estranhamento. O poema leva-nos ao mundo da linguagem em seu sentido mais radical: o da criação, onde é possível nos ver nascer, como se estivéssemos assistindo ao nascimento do indivíduo, em sua complexa relação com a linguagem. No poema, o sujeito é objeto da linguagem. Inclusive, como vimos no terceiro capítulo, a localização do poeta como objeto na ordem sintática do verso nos ensina isso, por causa do processo prosopopáico.

A partir do que foi exposto, é possível retomar algumas assertivas feitas no último capítulo, na busca de acercar-se do espanto causado pela linguagem poética de Barros. A partir principalmente de Koch, vimos como que na linguagem temos *objetos-de-discurso* e não *objetos-de-mundo*.⁵ Radicalizando, o próprio homem é um objeto de discurso, paradoxalmente, construto desse algo que ele criou. Contudo, ainda há os objetos-de-mundo. Nesse caminho, nossa relação com o mundo das coisas, com objetos-de-mundo, é essencialmente metafórica. Isso ocorre na medida em que a palavra substitui a coisa, criando sua própria referencialidade, sem nenhuma relação apriorística. Para Koch, essa criação se dá num processo sociocognitivo, numa espécie de memória compartilhada.⁶ Assim, nos comunicamos por uma questão de compartilhamento de memória conceitual. Nela, o referente se

⁴ 1997(a), op. cit., p. 75.

⁵ 2004, op. cit., p. 57, com itálico e em forma de palavra composta no original.

⁶ Idem.

estabelece. Nessa memória, a linguagem é fundamentalmente criadora, arranjadora de sentido, de não sentido e de possibilidades de sentido.

Com essas afirmações, é possível perceber na linguagem poética de Barros um traço de questionamento e, simultaneamente, de criação de sentido, principalmente, de criação de possibilidades de sentido, por causa do arranjo antitético. Sua poética é uma apologia à falta de lógica, ao ilogismo. Como visto no primeiro capítulo, tudo foi criado pelo *logos*. A palavra cria tudo, inclusive Deus e um “nos” que nos representa. (“Nos” e não “nós” porque, principalmente, penso que o homem é objeto da linguagem.) Nesse sentido, o “i” privativo de “ilogismo”, priva o *logos* de algo. Não é do aspecto criador, esse é inerente ao radical da palavra. A poesia de Barros não nega isso, pelo contrário, ela é uma apologia ao processo de criação pelo *logos*, pela palavra. Concebo que esse “i” desestabiliza o *logos* em algo que é fundamental para nós humanos: o sentido racional das coisas.

A nossa criação *na* linguagem é uma inserção no mundo do sentido, do não sentido e das possibilidades de sentido. Sobretudo, ela é uma tentativa de domínio sobre o sentido. Como visto no segundo capítulo, quando criança, questionamos o sentido das próprias palavras. Como anuncia Barros, a criança pode dizer “*Eu escuto a cor dos passarinhos.*”⁷ Mas não é só criança que faz isso, é também o poeta. Também, aceitamos esse questionamento de sentido vindo dessa metáfora sinestésica na voz dos loucos e dos velhos, pois são discursos desautorizados socialmente, assim como o da criança. O discurso científico, por exemplo, na maioria das vezes, está em via contrária aos discursos anteriores mencionados. Ele não aceita o “i” presente em “ilogismo”.

Esse “i” está presente antes do nascimento na linguagem. Aí o *logos* não habita. Assim como na morte, ali o *logos* também não habita. São instâncias que questionam a linguagem humana, a capacidade de dizer da

⁷ 1997(b), op. cit., p. 15, com itálico no original.

linguagem. O mais próximo que chegamos dessas instâncias é no nascimento e diante da morte. Esses são momentos em que a linguagem descontrola. Se diante da morte, do acaso, e no nascimento, a linguagem descontrola; neles, ela não habita, pois há uma impossibilidade absoluta de sentido.

Quando penso a antítese como traço estilístico da poética de Barros, busco acerrar o espanto inicial que originou este trabalho. Como visto, a antítese concebida em seus vários matizes representa um curto-circuito. Barros joga com a palavra, com a linguagem, criando continuamente curtos-circuitos lingüísticos. Acredito que esse jogo questiona a nossa relação com a linguagem, no sentido de que, de modo geral, nossa existência na Terra como criaturas, criadores e usuários da linguagem é uma grande tentativa de dar significação às coisas, de explicá-las. A linguagem poética de Barros questiona essa tentativa. Estabelece, na maioria das vezes, uma lógica, um *logos*, do ininteligível, adoecida pelo “i” privativo de sentido.

A obscuridade de sentido que beira o ininteligível provém, particularmente, da transgressão de sentido que a antítese promove, ao mesmo tempo em que ela é provida, sustentada pela obscuridade vinda do jogo de contrários. Esse jogo nos questiona naquilo que é a essência da palavra, do *logos*. Nós paramos diante dele, assustados. Ao criar uma poética do antitético, uma poética do “i”, uma poética da privação de sentido imediato, defendo que Barros questiona a nossa relação com a nossa linhagem lingüística, entendida como aquilo que nos significa. Somos lembrados da existência do caos, da ausência de sentido. Ao mesmo tempo, já que é criado algo, Barros lembra o poder criador da linguagem, tão poderoso que tirou o homem do não sentido e pode novamente levá-lo a ele.

Com a estruturação antitética, o poema promove uma abertura para o leitor. Nele, surge o efeito, o efeito de insegurança. O leitor é desestabilizado, pois a leitura surgirá em meio a incertezas. Contudo, ao mesmo tempo, pela própria organização antitética, o leitor tem mais

possibilidades de corromper o texto, a partitura. Isso ocorre porque o grau de imprevisibilidade da leitura é ampliado, pois o jogo antitético traz, por natureza, incertezas.

Nesse meio, a repetição de um vocabulário vindo da natureza estabelece uma outra instância questionadora, que ele chama de “archaica”. Barros obriga-nos a olhar noutra direção. Não é uma direção nova mas, que foi sendo desprivilegiada pelo ritmo e pelas necessidades criadas pela modernidade. As nossas casas, na maioria das vezes confortáveis, assépticas, são invadidas por sapos, lagartos, árvores, gravetos, cacos, pênis sujos, folhas podres, homens atravessando períodos de árvore, pentes velhos, garças compondo as tardes.

A poesia de Barros, juntamente com seu questionamento da relação humana com a linguagem, interroga a nossa vivência, lembrando a existência de outros mundos, do resto, do restolho. Restolho que, por mais que tentemos separar de nós, é parte constituinte da natureza — aqui entendida como objeto-de-mundo — da qual também fazemos parte, independente de aceitarmos ou não essa irmandade. Foi justamente a linguagem a maior responsável por nossa separação do estado natural de existência. Deixamos de ser animais integrados a ela e passamos a pensá-la, a construí-la e a nos construirmos como objeto da linguagem. Acredito não ser exagero dizer que o maior e mais ousado invento realizado pelo o homem foi o desenvolvimento da linguagem. A partir dela, do *logos* que tudo cria, chegamos ao que somos e onde estamos hoje, porém estamos a cada dia mais distantes das realidades lembradas principalmente pelo vocabulário adotado por Barros.

Como lembra Paul Ricoeur, “poder, mais poder, logo mais fragilidade.”⁸ Caso haja alguma verdade nessa afirmativa de Ricoeur, e acredito que haja, somos extremamente poderosos por causa da linguagem, por causa

⁸ *O único e singular*, trad. de Maria Leonor F. R. Loureiro, São Paulo, UNESP, Belém, Editora da Universidade Estadual do Pará, 2002, p. 44.

desse invento extraordinário. Para o homem, ser lembrado a respeito da perda de domínio do sentido — da capacidade de as coisas serem compreensíveis — é ser lembrado de sua maior fragilidade: a competência que a linguagem tem de, novamente, levá-lo ao caos, à desordem total. A linguagem poética de Barros questiona o nosso domínio sobre o sentido, lembra-nos de nossa fragilidade, principalmente por meio do ilogismo, do arranjo antitético, fortemente presentes na organização trópica da linguagem poética de Barros.

*

Em certo ponto d' *O livro das ignoranças*, pergunta Barros: “Minha boca me derrama?”⁹ Esse pronome acopla-se em mim, nessa encenação da palavra. Encerro esse trabalho tendo certeza de que minha escrita me derramou, que estou derramado nesse texto, derramado pela linguagem, ao mesmo tempo em que estou constituído por ela, como o nome próprio do poeta na capa do texto. A significação surgida desse trabalho esbarrará no leitor. Nesse ponto, o eu, que já é você e eu quando lido, somos.

⁹ 1997(b), op. cit., p. 45.

Bibliografia

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. 2ª ed. Trad. de Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

ANDRADE, Anísio Renato de. “Um estudo aprofundado sobre Eclesiastes”. Disponível em <http://eclesiastes2000.tripod.com/id6.html>. Consultado em 9/10/2005.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Sousa. Lisboa: Guimarães e C.ª Editores, 1956.

———. *Arte retórica e arte poética*. Trad. de Antônio Pinto de Carvalho. Lisboa: Difusão Européia do Livro, 1959.

AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. 3ª ed. Lisboa: Delta, 1974, 5 vol.

AZEVEDO, Ana Vicentini. *A metáfora paterna na psicanálise e na literatura*. Brasília: Edunb, e São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.

BAKHTIN, Mikail. *Estética da criação verbal*. Trad. do francês de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. Trad. de Christine van Boheemen. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

BARROS, Manoel. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

———. *Livro sobre nada*. 3ªed. Rio de Janeiro: Record, 1997(a).

———. *O livro das ignoranças*. 4ª ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 1997(b).

- . *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- . *Poemas rupestres*. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2004.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- . *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Ed. bilíngüe, trad. intr. e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I e II*. Trad. Eduardo Guimarães et al. Campinas: São Paulo: Pontes, 1989.
- . *Problèmes de linguistique générale*. V.1 Paris : Gallimard, 1997.
- Bíblia*. Edição trilingüe: grego, português, inglês. Organizada por Luiz Alberto Teixeira Sayão. São Paulo: Vida Nova, 1998.
- . Trad. de Matos Soares. São Paulo: Fênix, 1999.
- . www.bibliaonline.net. Acessada em 9/9/2005.
- BORNHEIM, Gerd A. (org). *Os filósofos pré-socráticos*. S/t. São Paulo: Cultrix, 1999.
- BOWRA, C. M. *Sophoclean tragedy*. 4ª ed. London: Oxford University Press, 1960.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *As figuras de linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- BRETON, André. *Manifestos del surrealismo*. Trad. de Andrés Bosch. Madrid: 1969.

CAMÕES, Luís de. *Índice analítico do vocabulário de Os lusíadas: introdução e fac-símiles*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1966.

CASTELLO, José. “Manoel de Barros faz do absurdo sensatez” (entrevista). Disponível em <http://www.secrel.com.br/Jpoesia/castel11.html> Acessado em 20/2/2005.

CHOMSKY, Noam. Conversa com Howard Lasnik. Disponível em www.zmg.org/chomsky/mc/mc-sup-028.html. Acessado em 7/6/2006.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Trad. de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix e Ed. da USP, 1974.

———. *Structure du langage poétique*. Paris: Flammarion, 1966.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. de Maria Beatriz Márquez Nizza da Silva. São Paulo: Perfectiva, 2002.

DUBOIS, Jean et al. *Dicionário de lingüística*. 8ª ed. Trad. de Frederico Pessoa de Barros et al. São Paulo: Cultrix, 2001.

———. *Retórica geral*. Trad. de Carlos Felipe Moisés et al. São Paulo: Cultrix e Editora da USP, 1974.

DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan. *Dicionário das ciências da linguagem*. Trad. Antônio José Massada et al. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

- ECO, Umberto. *As formas do conteúdo*. S/t. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ELIOT, T. S. *Poesia*. Trd., intr. e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- ELSE, Gerald F. *Aristotle's poetics: the argument*. Massachusetts: Harvard University Press, 1957.
- FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. 6ª ed. Rio de Janeiro: FAE, 1994.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FILIPAK, Francisco. *Teoria da metáfora*. Curitiba: Livros HDV, 1983.
- FIOROTTI, Devair Antônio. *O estranho: uma busca de entendimento do efeito trágico a partir de Édipo rei, de Sófocles, e de Memórias de Lázaro, de Adonias Filho*. Departamento de Teoria Literária: UnB, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FREUD, Sigmund. "O estranho" in *Edição standard brasileiras das obras completas de Sigmund Freud*. V. XVII. Trad. do alemão e do inglês sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1966, p. 232.
- GENETTE, Gérard. *Figuras*. Trad. de Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GERALDO, José. *Figuras de estilo*. Brasília: Royal Court, 1997.
- GOETHE, J. W. *Fausto e Werther*. trad. de Alberto Maximiliano. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

HECKLER, Evaldo et al. *Dicionário morfológico da língua portuguesa*. São Leopoldo: UNISINOS, 1984, 4 V.

HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. Trad. de Emmanuel Carneiro Leão. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

———. *A caminho da linguagem*. Trad. de Márcia de Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2003.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

JENNY, Laurent. “Estratégia da forma”. In *Intertextualidades*. Trad. de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. Tradução de José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.

———. *A portrait of the artist as a young man*. London: Penguin, 1996.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Introdução à linguística textual: Trajetória e grandes temas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LACAN, Jacques. *O seminário: Livro 7, A ética da psicanálise*. Versão de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

———. *Escritos*. Trad. de Inês Oseki-Depré. 4ª ed. São Paulo: Perfectiva, 1996.

LAKOFF, George; e TURNER, Mark. *More than cool reason: A field guide to poetic metaphor*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 5ª ed. Trad. de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de lingüística para o texto literário*. Trad. de Maria Augusta de Matos. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

———. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. Sel. e trad. de Augusto de Campos et al. São Paulo: Perspectiva e Edusp, 1974.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Trad. de Lamberto Puccinelli. São Paulo: EPU e EDUSP, 1974.

MILLER, J. Hillis. *A ética da leitura*. Trad. de Eliane Fittipaldi e Kátia Orberg. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MOISÉ, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1976.

MURRY, J. Middleton. *O problema do estilo*. Trad. de Aurélio Gomes de Oliveira. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1968.

ORTEGA E GASSET, José. *La desumanización del arte y otros ensayos estéticos*. 10 ed. Madrid: Revista de Occidente, 1970.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. 3ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

PEREIRA, Isidro. *Dicionário grego-português e português-grego*. Largo da Teresinhas: Braga Codex, Apostolado da Imprensa, 1990.

PLATÃO. *Diálogos: Teetetes, Crátilo, Menon, Laques*. S/t. México: Universidade Nacional de México, 1922.

PUCHEU, Alberto. “Do esbarro entre poesia e pensamento: uma aproximação à poética de Barros”. Disponível em www.albertopucheu.com.br/pdf/ensaios/esbarro_poesia.pdf. Acessado em 10/01/2006.

QUINET, Antônio. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

QUINTILIANO, Marco Fábio. *Instituciones oratórias*. Trad. de Ignácio Rodriguez e Pedro Sandier. Disponível na Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: www.cervantesvirtual.com. Acessado em 23/8/2005.

RICOUER, Paul. *A metáfora viva*. Trad. de Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

———. *O único e singular*. Trad. de Maria Leonor F. R. Loureiro. São Paulo: UNESP e Belém: Editora da Universidade Estadual do Pará, 2002.

RIFFATERRE, Michael. *Estilística estrutural*. Trad. de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1973.

———. *A produção do texto*. Trad. de Eliane Fitipaldi Pereira Lima de Paiva. São Paulo: Martins Fontes, 1989

RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no inferno, Poemas escolhidos e A carta do vidente*. Trad. de Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 2002.

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

———. “A repetição de si mesmo” in *Gazeta de Curitiba*, 21.12.98. Disponível em www.revista.agulha.nom.br/disseram12.html. Acessado em 20/12/2005.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística geral*. 22 ed. Trad. de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2000.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. New Swan Shakespeare. London: Longmans, 1980.

———. *Hamleto: príncipe da Dinamarca*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

SÓFOCLES. *Tragédias: Édipo rey e Édipo en Colono*. Trad. Ignacio Errandonea S. I. V. I. Barcelona: Alma Mater, 1959.

———. *Tragédias: Antígona y Electra*. Texto bilíngüe grego/espanhol. Trad. de Ignacio Errandonea, S. I. V. II. Barcelona: Alma Mater, 1965.

———. *A trilogia tebana*. Trad. de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ULLMANN, Stephen. *Semântica: uma introdução à ciência do significado*. 2ª ed. Trad. de J. A. Osório Mateus. Lisboa: Fundação Calouste, 1970.

VALERY, Paul. *Variedades*. Trad. de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VIEIRA, Padre Antônio. *Sermões*. Org. e int. de Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2000.

VINE, W. E. et al. *Dicionário Vine: o significado exegético e expositivo das palavras do antigo e do novo testamento*. Trad. de Luiz Aron de Macedo. 3ª ed. Rio de Janeiro: CPAD, 2003.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. (Coleção Os pensadores). 3ª ed. Trad. de José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

XISTO, Pedro. “A busca da poesia”. In Eduardo F. Coutinho (org). *Guimarães Rosa* (Coletânea de críticas). 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.