

**O POETA REFLEXIVO:
ESTUDO SOBRE AS
CONCEPÇÕES POÉTICAS DE
MANOEL DE BARROS À LUZ
DAS TEORIAS DE MAURICE
BLANCHOT**

*THE REFLECTIVE POET: A
STUDY ON THE POETIC
CONCEPTIONS OF MANOEL
DE BARROS FROM THE
THEORIES OF MAURICE
BLANCHOT*

**Érica Alves Rossi
(UFMS)¹**

**Elcione Ferreira Silva
(UFMS)²**

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras (UFMS -Três Lagoas). *E-mail:* erica_a_rossi@yahoo.com.br

² Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras (UFMS-Três Lagoas). *E-mail:* elcione_tga@hotmail.com

RESUMO: Mudanças ocorridas a partir do final do século XVIII trazem para o centro do fazer poético a reflexão metalinguística. *Consciência e construção*, em contraposição a *sentimento e expressão*, marcarão o funcionamento dessa noção moderna de poesia. O presente artigo faz uma análise das concepções de poesia de Manoel de Barros, por meio do estudo de poemas presentes no *Livro sobre o Nada* (1996) e no *Livro das ignoranças* (1993), assim como por suas principais entrevistas compiladas em *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda* (1990). Como forma de aproximar as ideias do autor às concepções poéticas a ele contemporâneas, utilizou-se como referencial teórico o livro de Maurice Blanchot, *O espaço literário* (2011), autor que, além de poeta, realizou crítica que dialoga com as concepções do escritor mato-grossense.

PALAVRAS-CHAVE: Manoel de Barros; poesia brasileira; Metapoesia; Maurice Blanchot.

ABSTRACT: Changes that occurred from the late Eighteenth century brought to the center of poetic creation the metalinguistic reflection. *Consciousness and construction*, as opposed to *feeling and expression*, marks the operation of the modern notion of poetry. This article analyzes Manoel de Barros' poetry conceptions through the study of poems from *Livro sobre o Nada* (1996) and *Livro das ignoranças* (1993), as well as from his main interviews compiled in *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda* (1990). In order to approach the author's ideas and contemporary poetic conceptions, it was used as theoretical reference the book by Maurice Blanchot, *O espaço literário* (2011), who besides being a poet, he made literary criticism that has similarities with Manoel de Barros' conceptions.

KEYWORDS: Manoel de Barros; Brazilian poetry; Metapoetry; Maurice Blanchot.

As mudanças ocorridas a partir do fim do século XVIII com a Revolução Industrial afetaram fundamentalmente o modo de

pensar e de viver do ser humano, e a arte não ficaria incólume a isso. Em um mundo agora marcado pelas técnicas de reprodução, a concepção de objeto artístico como algo único, singular, é questionada, instaurando uma crise que leva a arte a buscar ressignificação. O mito da criação, que consistia em compreendê-la como algo insondável, inefável, e o artista como um ser privilegiado, tocado pelo divino, agora não mais se sustenta. A ideia de arte como cópia do real também não contenta; muitas são as técnicas desenvolvidas que melhor dão conta desse retrato. O artista, então, questiona-se sobre a essência da arte, o que faz com que ele busque desnudar seu processo construtivo.

Nelly Novaes Coelho (1975) aponta também para as transformações ocorridas no fim do século XIX que fazem com que o ser humano sofra um profundo mal-estar, passando a questionar o sistema de valores e crenças. Sob nova perspectiva, a linguagem assume uma importância distinta, sobretudo para os poetas. Dirá a estudiosa que “[...] a guerra 39/45 marcou o fim de qualquer possibilidade de dogmatismo ou de atitudes ortodoxas”. O homem encontra-se perplexo diante de um mundo em acelerada metamorfose, o qual não pode compreender totalmente, nem deter. Todo o conhecimento humano é posto em xeque com as novas descobertas da ciência, “[...] um mundo em que novos e velhos valores entram em conflito, cuja modificação ou controle escapam à sua vontade individual ou ação controladora” (COELHO, 1975, p.203). Dentre as transformações que afetam o conceito de realidade está a diferente perspectiva que assume a linguagem, sobretudo pelas descobertas linguísticas-estruturalistas, cuja ideia central é de que a língua não comunica o *real*, e sim reflete uma determinada visão de mundo; e ainda mais: que cada indivíduo está condenado a ver esse mundo pelo prisma de sua língua. A palavra, então, não mais *representa* o real, mas, sim, *cria-o*. “A nova linguagem adquire a *opacidade* dos corpos que têm realidade própria” (COELHO, 1975, p.204).

Com a crise dos valores metafísicos que sustentavam o idealismo romântico e a descrença em uma relação plena de sentido

entre poeta e realidade, a linguagem torna-se o cerne da experiência poética. A poesia converte-se em espaço para reflexão crítica e debate sobre si mesma, o que aproxima as composições poéticas da prática teórica da literatura. A metalinguagem, então, marca a noção moderna de poesia. Seu próprio instrumento de criação, a palavra, já é em si intermediação e o poeta passa a entendê-la como sua matéria. *Poemas não se fazem com ideias, mas com palavras*, dirá Mallarmé.

Samira Chalhub (1986), ao tratar sobre a metalinguagem no campo literário, fala da dupla dimensão da linguagem que caracteriza a poesia de então. Diz a autora que um metapoema não é aurático, na medida em que seu processo construtivo está à mostra, dessacralizado e nu. Produto da multiplicação dos códigos, que questionou o ideal de representação da arte, o metapoema trouxe a lucidez de que a palavra, não mais mero veículo, tem a perspectiva de sua própria materialidade sonora, visual. “Essa é a noção de metalinguagem como duplo. Dizer = fazer. Ao criar, autoCríticar, numa inter-ação dinâmica, a criação poética e poética crítica.” (CHALHUB, 1986, p.46, grifo do autor).

O fato de a reflexão poética ser uma característica da estética moderna não significa a ausência de tal reflexão em composições anteriores. Maria Esther Maciel (1999, p.24) vai nos dizer que, no entanto, tais poetas

[...] ainda estavam comprometidos com todo um sistema metafísico clássico e/ou cristão, sustentado na busca da verdade e da totalidade, representadas por Deus ou pela Razão. Neles, o sujeito poético ainda estava longe de ser relativizado ou descentrado e a linguagem poética ainda não tinha proclamado a sua autonomia. (MACIEL, 1999, p. 27).

Sob essa nova perspectiva, a metapoesia surge, então, como uma forma de redenção aos escritores modernos.

Manoel de Barros (1990, p. 308-309), em entrevista à revista *Grifo*, destaca a luta dos poetas modernos em destruir a realidade e

diz que a eles “resta falar dos fragmentos, do homem fragmentado que, perdendo suas crenças, perdeu sua unidade interior. É dever dos poetas de hoje falar de tudo que sobrou das ruínas – e está cego. Cego e torto e nutrido de cinzas”.

Manoel de Barros dialoga com as percepções de outros poetas e críticos modernos. Octavio Paz, ao refletir sobre o novo olhar humano diante do universo, em especial, o do poeta, assinala:

Mudança de realidade: mudança de mitologia. Antes, o homem falava com o universo; ou acreditava que falava: se não era o interlocutor, era seu espelho. No século XX, o interlocutor mítico e suas vozes se evaporam. O homem ficou sozinho na cidade imensa e sua solidão é a de milhões como ele. O herói da nova poesia é um solitário na multidão ou, melhor dizendo, uma multidão de solitários. (PAZ, 1993, p. 44-45).

Nas obras de Manoel de Barros, é recorrente uma produção que volta o seu olhar ao fazer poético. O autor anuncia que desde seu primeiro livro ele traz viva a noção do valor linguístico da poesia. “Poesia não é feita de sentimentos, mas de palavras, palavras, palavras” (BARROS, 1990, p.309). É claro aqui o diálogo do escritor mato-grossense com a concepção de Mallarmé anteriormente citada.

Endossando o pronunciamento do autor, ao estudar em sua tese a obra de Barros, Kelcilene Grácia-Rodrigues (2006, p. 47) afirma que já em *Poemas concebidos sem pecado* encontra-se a presença da metalinguagem, pois “ao abrir o livro com ‘Cabeludinho’, o poeta já risca e fixa no seu chão pantaneiro um projeto poético próprio e original que vai seguir nos livros posteriores, delineia o seu fazer poético e o roteiro da sua poesia numa poética genuinamente barreana”. Dentre os traços barreanos mencionados pela pesquisadora, estão os versos prosaicos, imagens poéticas inusitadas, sintaxe arrevesada, vocábulos eruditos, arcaicos e inusuais, neologismos, aos quais o poeta incorpora falas e expressões populares.

O poeta mato-grossense desperta a atenção do leitor especialmente pelo modo surpreendente de utilizar a linguagem, trazendo à superfície do texto espírito crítico e ludicidade, desconstruindo convenções e propondo uma nova forma de rearranjá-las.

Embora Manoel de Barros explore a metapoesia em boa parte de seus poemas, o autor não se debruçou a escrever textos teóricos sobre a linguagem poética, assim como fez muitos de seus contemporâneos, a exemplo do poeta e crítico literário francês Maurice Blanchot. No entanto, em poemas e em entrevistas concedidas por Barros, o cuiabano apresenta suas concepções poéticas, trazendo-as à tona. Interessante observar que ele privilegiava as entrevistas por escrito, o que as torna registros bem elaborados, citando, muitas vezes, trechos de suas obras.

Ao ser questionado sobre sua resistência ao falar em público, Barros diz:

Porque eu gosto de ser recolhido pelas palavras. E a palavra falada não me recolhe. Antes até me deixa ao relento. O jeito que eu tenho de me ser não é falando; mas escrevendo. Palavra falada não é capaz de perfeito. E eu tenho orgulho de querer ser perfeito. Assim o verso de Felipe de Oliveira – “A perfeição e o orgulho de pecar”, me hipnotiza e me desvela. E essa dissimulação me esconde como um pé de sapato na sarjeta. (Um pé de sapato na sarjeta lembra mais o seu pobre dono.) (BARROS, 1990, p. 317).

Samira Chalhub (1986) ressalta que a autotextualidade está presente em muitos poetas modernos. Além de referirem-se à própria obra, é presente também a recorrência à tradição literária, como veremos Manoel de Barros realizar em seus poemas. Ela assinala que o poeta, quando consciente da ferramenta de seu trabalho, atua no lugar do leitor que, ao ser crítico, sempre opera com repertório metalinguístico.

Quando um texto não apenas diz, mas opera metalinguisticamente, temos não só o tema, mas o tema estruturado na feitura do texto, de tal forma que fica impossível separar o procedimento do que se diz. Na verdade, um sobrescrever, diferente de um sobre escrever. Este é um dizer sobre algo, sem mostrar como se faz, aquele é o mostrar o que está dizendo. (CHALHUB, 1986, p. 63).

Como alguém que se depara com o pé de sapato de Barros, acompanhando rastros de seu “sobrescrever”, utilizaremos suas entrevistas como material de conhecimento de suas concepções artísticas, assim como poemas selecionados a partir das obras *Livro sobre nada* (1996) e *O livro das ignoranças* (1993) e traçaremos um paralelo com as concepções teóricas de Maurice Blanchot presentes no livro *O espaço literário* (2011). O objetivo é analisar como Manoel de Barros se apresenta também como um poeta reflexivo do fazer literário, em consonância com muitos de seus contemporâneos, aproximando-se de suas ideias.

Aproximações entre Barros e Blanchot: concepções poéticas

Blanchot inicia seu livro discutindo a essência da linguagem poética e a sua pluralidade. Destaca que a escrita literária rompe com a função de comunicação útil; a palavra não fala, é: “retirar a palavra do curso do mundo, desinvesti-la do que faz dela um poder pelo qual, se eu falo, é o mundo que se fala, é o dia que se identifica pelo trabalho, ação e o tempo” (BLANCHOT, 2011, p.17).

Em “Uma didática da invenção”, parte de *O livro das ignoranças*, Barros deixa clara sua concepção de que a poesia deve desautomatizar a língua, libertá-la de uma função utilitária, reinventado-a:

II

Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser

uma begônia. Ou uma gravanha. Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma. (BARROS, 1993, p. 3).

Dessa forma, destitui-se o caráter funcional da palavra como ferramenta que trabalha a serviço da verdade, do útil, para valorizá-la como begônia, como objeto estético, ou como gravanha, objeto inútil, o que lhe garante a liberdade de apenas ser.

Blanchot também insiste na ideia da arte como objeto independente, que se basta:

[...] um objeto de linguagem criado para si só, mônada de palavras onde só se refletiria a natureza das palavras e nada mais, talvez seja então uma realidade, um ser particular de uma dignidade, de uma importância excepcional, mas um ser, do que escapa a toda a determinação e a toda a forma de existência. (BLANCHOT, 2011, p. 36).

Para Blanchot, a palavra em seu uso cotidiano, chamada por ele de palavra bruta ou imediata, serve para nos colocarmos em relação com os objetos, é útil em um mundo de úteis, onde o que predomina é a utilidade, o valor, “os seres falam como valores, assumem a aparência estável existentes um por um e que se atribuem a certeza do imutável (BLANCHOT, 2011, p. 34).

Em entrevista à revista *Grifo*, Barros diz que, quanto às funções da poesia, “a principal é a de promover o arejamento das palavras, inventando para ela novos relacionamentos, para que os idiomas não morram a morte por fórmulas, por lugares comuns” (BARROS, 1990, p.310). Em outra entrevista concedida ao *Correio Braziliense*, o autor diz que é preciso perverter a linguagem, “temos de molecar o idioma para que ele não morra de clichês. Subverter à sintaxe até a castidade: isto quer dizer: até obter um texto casto. Um texto virgem que o tempo e o homem ainda não tenham espolegado.” (BARROS, 1990, p.312).

No poema de número seis, pertencente à segunda parte do *Livro sobre nada*, Manoel de Barros versa sobre seu desejo de voltar às origens da língua, como forma de apreender a linguagem poética. A perversão que atinge a virgindade é um movimento de retorno às fontes, sacralização, exaltação do primordial:

Carrego meus primórdios num andor.
Minha voz tem um vício de fontes.
Eu queria avançar para o começo.
Chegar ao criancamento das palavras.
Lá onde elas ainda urinam na perna.
Antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos.
Quando a criança garatuja o verbo para falar o que
não tem.
Pegar no estame do som.
Ser a voz de um lagarto escurecido.
Abrir um descortínio para o arcano. (BARROS, 1996, p.47).

Tocar a linguagem literária é, então, vislumbrar a palavra antes de lhe ter sido atribuído um referente, apreendê-la pela sua sonoridade. A palavra, nesse contexto, não se refere à certeza do imutável, ela garatuja, rabisca, refere-se ao que não tem, é o caminho para descortinar o arcano, o mistério.

Livre das convenções cristalizadas que padronizam a linguagem cotidiana, a figura da criança é recorrente em Barros, associada à função do poeta de fazer nascimentos ao idioma. Seu descompromisso com a coerência e padronização do mundo adulto a autoriza a fazer associações que trazem esse frescor à palavra, tão desejado pela poesia:

VII
No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a criança diz:

Eu escuto a cor dos passarinhos.
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor,
mas para som.
Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira.
E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer
nascimentos - O verbo tem que pegar delírio. (BARROS, 1993, p. 5).

Em seu artigo sobre metalinguagem em Manoel de Barros, Suzel Domini dos Santos interpreta o verbo “delirar” em íntima associação com o fazer poético.

E pensando um pouco mais na palavra delírio/delirar, mais especificamente em sua composição, vemos nova ligação com a poesia: (de)-(lírio) / (de)-(lirar), pois lira e lírico(a) remetem à poesia: lira, lirismo, lírico, são termos que estão diretamente relacionados ao fazer poético e à história da poesia. Nesse sentido, equalizamos delirar e poetar. O delírio sugere desvario, despropósito, desconexão de sentido lógico, o que vai ao encontro do ofício do poeta, que é justamente o de criar despropósitos, de quebrar a lógica convencional em favor de nova(s) lógica(s) embasada(s) na analogia. (SANTOS, 2011, p. 161).

No referido poema, o eu lírico vai à busca do descomeço. O poeta, ao retirar da palavra sua função de comunicar, não tem compromisso com a verdade instituída, com o tempo histórico. Sua busca é por um tempo cíclico, um tempo que é sempre recomeço, em que as contradições não se excluem.

Dirá Blanchot:

O tempo da ausência de tempo não é dialético. Nele o que se manifesta é o fato de que nada aparece, o ser que está no fundo da ausência de ser, que é quando nada existe, que deixa de ser quando existe algo: como se somente existissem seres através da perda do ser, quando o ser falta. [...]

As contradições não se excluem nele, não se conciliam nele; somente o tempo pelo qual a negação torna-se o nosso poder pode ser “unidade dos incompatíveis”. (BLANCHOT, 2011, p. 22).

A ideia do nada como o lugar da poesia é notória também em Manoel de Barros. Na abertura do seu *Livro sobre nada*, intitulado “Pretexto”, o poeta deixa claro seu interesse em criar uma literatura que una o incompatível, que a existência do nada seja presença. Ao contrapor sua concepção do referido conceito com os de Flaubert, Barros afirma:

Mas o nada de meu livro é nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc etc. O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora. (BARROS, 1996, p. 7).

Em um poema do mesmo livro, Barros presentifica o nada como o alcance de uma visão privilegiada do poeta:

O que não sei fazer desmancho em frases.
Eu fiz o nada aparecer.
(Represente que o homem é um poço escuro.
Aqui de cima não se vê nada.
Mas quando se chega ao fundo do poço já se pode ver o nada.)
Perder o nada é um empobrecimento. (BARROS, 1996, p. 63).

Dessa forma, o nada é a essência do homem e da poesia, adentrar na escuridão é encontrar o ser que está no fundo da ausência de ser, como nos diz Blanchot e que aqui vemos Barros se irmanar da ideia. O poeta e crítico francês vai dizer que ali, onde não se fala, já fala. Fala-se sem começo, diz-se, mas não se remete a algo a dizer, o poeta é aquele que entende a linguagem sem sentido (BLANCHOT,

2011, p.43). Mais adiante, Blanchot desenvolve a concepção de que para escrever um único verso, há que se esgotar a arte, entendendo-a como experiência, não como busca indeterminada, mas sim determinada por sua indeterminação e que passa pelo todo da vida, ainda que pareça ignorá-la (BLANCHOT, 2011, p. 77).

O poeta, nos versos acima, nos diz que perder o nada, alcançado pelo mergulho profundo no poço escuro, é um empobrecimento. Dizer-nos dessa maneira causa-nos a sensação de pesar, de que é comum a perda desse nada pelo homem.

Blanchot, em um subcapítulo intitulado “O espaço interior do mundo”, fala-nos que a nossa má consciência está no fato de que ela não é suficientemente interior nem livre. A necessidade humana de segurança e estabilidade, de saber para estar seguro, distancia-nos de nossa interioridade. A esperança de voltar a uma intimidade mais profunda é ao nos desviar por uma conversão da consciência, que em lugar de mantê-la na superfície de si mesma – imagem também trazida por Barros no poema anterior – o que nos manteria no mundo das representações, devemos nos conduzir ao abandono, expostos nas montanhas do coração, “o mais próximos deste ponto em que o interior e o exterior se reúnem em um único espaço contínuo”. (BLANCHOT, 2011, p. 147)

A unidade dos incompatíveis, o entregar-se à incompreensão, livre do medo da insegurança e da instabilidade são também temas de reflexão barreana. O poeta reconhece no inconexo, nos desencontros, nos delírios verbais a essência do ser poético:

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 os seus poemas.
Um título que harmonizasse os seus conflitos. Até que

apareceu *Flores do mal*. A beleza e a dor. Essa antítese o acalmou)
As antíteses congraçam. (BARROS, 1996, p. 49).

Outro aspecto discutido por Blanchot e que encontramos ecos em Manoel de Barros é a questão da despersonalização do autor. Para o teórico francês, o artista deve viver a perda gradativa de sua *persona*, que está ligada ao espaço da realidade humana. Ele abdica de seu caráter mundano para adquirir feições de ser literário, tão fictícios quanto as personagens fictícias que de sua escrita adquirem voz. O Eu torna-se o meio pelo qual reconhece-se como aquele que gera o mundo, sendo também marca temporal.

O escritor parece senhor de sua caneta, pode tornar-se capaz de um grande domínio sobre as palavras, sobre o que deseja fazê-las exprimir. Mas esse domínio consegue apenas colocá-lo e mantê-lo em contato com a profunda passividade em que a palavra, não sendo mais do que sua aparência e a sombra de uma palavra, nunca pode ser dominada nem mesmo apreendida, mantém-se inapreensível, o momento indeciso da fascinação. (BLANCHOT, 2011, p. 16).

Na escrita literária, tem-se a substituição do “Eu” pelo “Ele”. O escritor é arrastado para fora de si pela literatura em busca de sua essência. “Esse silêncio tem sua origem no apagamento a que é convidado aquele que escreve.” (BLANCHOT, 2011, p. 18). Blanchot adverte que o “Ele” não designa o desinteresse objetivo, a indiferença criadora. “‘Ele’ sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna o outro, é que, do lugar onde estou, não possa mais dirigir-me a mim e que aquele que se me dirige não diga “Eu”, não seja ele mesmo (BLANCHOT, 2011, p. 19).

A ideia de o poeta ser um eu que se torna ninguém está presente no poema de Manoel de Barros intitulado “Elegia de Seo Antônio Ninguém” (BARROS, 1996, p.79). A despersonalização dá-se através

de uma aproximação do eu lírico com elementos ou situações que o reduzem a traste; a condição de abandono toma conta do ser, o que lhe confere semelhança com o nada:

Sou um sujeito desacontecido
rolando borra abaixo como bosta de cobra.
Fui relatado no capítulo da borra.
Em aba de chapéu velho só nasce flor taciturna.
Tudo é noite no meu canto.
(Tinha a voz encostada no escuro. Falava putamente.)
Estou sem eternidades.
Não tenho mais cupidez.
Ando cheio de lodo pelas juntas como os velhos navios naufragados.
Não sirvo mais pra pessoa.
Sou uma ruína concupiscente.
Nascem goteiras por todo canto.
Entram morcegos aranhas gafanhotos na minha alma.
Nos lepramentos dos rebocos dormem baratas torvas.
Falo sem alamares.
Meu olhar tem odor de extinção.
Tenho abandonos por dentro e por fora.
Meu desnome é Antônio Ninguém.
Eu pareço com nada parecido. (BARROS, 1996, p. 79).

Nesse poema, o poeta retrata-se como um “sujeito desacontecido”. Considerando que um acontecimento pode ser definido como algo tornado realidade, próximo então dos fatos, das verdades que marcam as bases e valores sociais, “desacontecer” sugere passar a não ser mais um acontecimento histórico. O eu lírico nos diz que não serve mais para pessoa. A perda gradativa da *persona*, de que nos fala Blanchot, parece se apresentar aqui por meio de um eu lírico que se distancia dos valores correntes – a cupidez, ou seja, a ambição, retrata isso – e passa a se aproximar de elementos que o projetam para o interior, a essência: a escuridão, a noite, a ruína, o abandono, elementos que o homem moderno ignora e teme, mas

com os quais o poeta se alimenta em seu ofício secular. Ele se apresenta como uma ruína concupiscente, uma ruína de desejo ardente.

Ao ser questionado sobre as fases de sua poesia, Barros diz: “E, se alguma alteração tem sofrido a minha poesia, é a de tornar-se em cada livro, mais fragmentária. Mais obtida por escombros. Sendo assim, cada vez mais, o aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição.” (BARROS, 1990, p. 309). A relação entre palavra poética e entulho, traste, cinzas, ruína é frequente na sua poética. É aí, afirma o poeta mato-grossense, que a palavra foi apropriada pelo artista. “Quando uma palavra obtém um lado do poeta é que essa palavra está suja dele, de seus abismos, de sua infância, de seus escuros” (BARROS, 1990, p. 321). O eu lírico do presente poema sugere então que está em estado de fascínio, vive a experiência plena de distanciar-se do seu eu histórico e passa a contaminar sua palavra com seus abismos.

Considerações finais

Ao longo da análise de poemas de teor metapoético encontrados em *O livro das ignoranças* (1993) e no *Livro sobre nada* (1996), associadas às afirmações feitas por Manoel de Barros em entrevistas concedidas por escrito - publicadas entre 1970 e 1989 e reunidas no livro *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda* (1990) - evidencia-se a filiação do autor a uma tradição de poetas reflexivos instaurada na modernidade.

A consonância de suas ideias aqui apresentadas com as concepções literárias do poeta e crítico Maurice Blanchot endossa a leitura de que Manoel de Barros é um poeta que entende a literatura como espaço autossuficiente, livre das amarras de referenciar o mundo e a verdade instituída, trazendo para sua poesia a palavra essencial, que une incompatibilidades, que se volta à palavra como

objeto lúdico, sugestivo, ambíguo. “Mas não há de ser com a razão mas com a inocência animal que se enfrenta um poema [...] Poeta não é necessariamente um intelectual; mas é necessariamente um sensual” (BARROS, 1990, p.316). Ao poeta, então, cabe desformar as palavras, contaminando-as com suas ruínas, seus abismos.

Obsessiva e sadicamente [o poeta] as trabalha, dobrando-as até seus pés, arrastando-as no caco de vidro, até que elas sejam eles mesmos. Até que elas deem testemunho da presença deles no mundo. Quase sempre as criaturas que nascem repositórios de chão e de estrelas, precisam fabricar semânticas. E ainda outras que moram ruínas viçosas por dentro, se agarram nas palavras para sobreviver. (BARROS, 1990, p.310).

Essa sujeição da palavra ao poeta não lhe ocorre impunemente. Não é mais o homem histórico que fala, mas sim o ser fictício criado para e pela literatura. É preciso que ele também se torne outro para falar, adentrar no abismo da arte poética. “Bom é inventar. [...] Eu tenho nostalgia do aventureiro nômade, que eu nunca fui. Sou isso só de livro. Esse aventureiro anda agarrado em minhas palavras como craca” (BARROS, 1990, p.321). É a esse poeta aventureiro, pantaneiro e ao mesmo tempo universal, que a palavra essencial se revela.

Referências

BARROS, Manoel de. **Gramática expositiva do chão**: poesia quase toda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. **Livro sobre Nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro: Record, 1993.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

COELHO, N.N. Guimarães Rosa e a tendência regionalista. In: ÁVILA, A.

- (Org). **O Modernismo**. São Paulo. Perspectiva, 1975. p. 203-2011.
- CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 1986.
- MACIEL, M. E. Poética da lucidez. In: _____ **Vôo transverso: poesia, modernidade e fim do século XX**. RJ/BH: Sette Letras, FALE-UFMG, 1999.
- PAZ, O. **A outra voz**. Tradução de W. Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- RODRIGUES, K. G. **De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa**. 2006. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2006.
- SANTOS, Suzel Domini. **A metalinguagem em Manoel de Barros: uma tática da criação**. In: Estação Literária Londrina, Vagão-volume 8 parte B, p. 120-130, dez. 2011 ISSN 1983-1048 – Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL8BArt16.pdf>. Acesso em 14 out.2016.

Envio em: 22/10/2016

Aceite em: 15/03/2017