



## AS FRONTEIRAS ENTRE GÊNEROS NA POESIA DE MANOEL DE BARROS

## BOUNDARIES BETWEEN GENRES ON POETRY BY MANOEL DE BARROS

Carlos Eduardo Brefore Pinheiro<sup>1</sup>

**RESUMO:** O tópico a ser analisado, neste ensaio, sobre a obra de Manoel de Barros é a presença sensível de elementos dos gêneros épico e dramático em sua poesia, que se imbricam e se mesclam dentro do espaço do gênero lírico, transformando a composição de Barros num gênero híbrido. O poema escolhido pertence à primeira seção do *Livro sobre nada*, intitulada “Arte de infantilizar formigas”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Manoel de Barros, *Livro sobre nada*, gêneros literários, hibridismo.

**ABSTRACT:** The topic to be discussed in this essay about the work of Manoel de Barros is the presence of elements of epic and dramatic genres in his poetry, which overlap and intermingle within the space of the lyric genre, transforming the composition of Barros in a hybrid genre. The poem chosen belongs to the first section of *Livro sobre nada*, entitled “Arte de infantilizar formigas”.

**KEYWORDS:** Manoel de Barros, *Livro sobre nada*, literary genres, hybridity.

## INTRODUÇÃO

O *Livro sobre nada* não é apenas mais uma obra de Manoel de Barros, mas uma obra que inaugura e desenvolve uma poética, em que as faces do fazer estão estreitamente vinculadas às faces do sentir: o poema é ao mesmo tempo poesia e poética. O primeiro passo para compreender essa poética é entender a gama de sentidos que o Nada assume no discurso do sujeito poético, a partir de seu conceito básico de “negação”. O Nada é a negação: negação da realidade que norteia a sociedade; negação dos valores absolutos que esta sociedade prega;

---

<sup>1</sup> Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada, pela USP; Mestre em Teoria da Literatura, pela UNESP; professor de Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa, no UNITOLEDO – Araçatuba; e-mail: carlosbrefore@terra.com.br



negação de todo um sistema de lógica pré-estabelecido, massificado e estereotipado que rege as coisas, os seres e o universo. O Nada, em Barros, todavia, não é negação absoluta, anulação de "tudo", mas uma forma de esvaziamento, de desconstrução, anulando-se todas as regras e todas as lógicas como forma de busca de uma nova realidade, de novas lógicas, de um novo universo. Pelo Nada, quer-se transpor todos os limites impostos, demonstrando que a palavra poética não aceita limites: recriando o mundo pela poesia, o poeta mostra toda a força, toda a potência, todo o poder ilimitado das palavras.

O tópico a ser analisado, neste ensaio, sobre a obra de Manoel de Barros é a presença sensível de elementos dos gêneros épico e dramático em sua poesia, que se imbricam e se mesclam dentro do espaço do gênero lírico, transformando a composição de Barros num gênero híbrido. O poema escolhido pertence à primeira seção do *Livro sobre nada*, intitulada “Arte de infantilizar formigas”, composta por dez poemas, todos sem título, apenas com numeração de 1 a 10:

1.

As coisas tinham para nós uma inutilidade poética.  
 Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso  
 desaber.  
 A gente inventou um truque para fabricar brinquedos  
 com palavras.  
 O truque era só virar bocó.  
 Como dizer: Eu pendurei um bentevi no sol...  
 O que disse Bugrinha: Por dentro de nossa casa passava  
 um rio inventado.  
 O nosso avô falou: O olho do gafanhoto é sem  
 princípios.  
 Mano Preto perguntava: Será que fizeram o beija-flor  
 diminuído só para ele voar parado?  
 As distâncias somavam a gente para menos.  
 O pai campeava campeava.  
 A mãe fazia velas.  
 Meu irmão cangava sapos.  
 Bugrinha batia com uma vara no corpo do sapo e ele  
 virava uma pedra.  
 Fazia de conta?



Ela era acrescentada de garças concluídas.

(BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. p. 11)

## FRONTEIRAS ENTRE GÊNEROS: O ÉPICO E O DRAMÁTICO

Embora pertencente à Lírica, o poema em questão deixa evidente seu livre deslocamento pelo território da Épica e do Drama, o que o torna um objeto híbrido, maculado pelas diferentes perspectivas ao nível do significante e ao nível do significado que são próprias de cada um dos três gêneros literários. Tomando como apoio a teoria de Emil Staiger (1972), a presente seção do trabalho contemplará os caracteres essenciais do gênero lírico que garantem à poesia de Barros o estatuto de poema lírico, dentro de uma perspectiva contemporânea de poética, não deixando de lado uma análise dos elementos estranhos a esse lirismo, advindos dos territórios da narrativa e do drama, que, embora não sendo eminentemente líricos, transformam-se, pelo trabalho poético, em elementos centrais dentro do poema, deixando o leitor numa situação de estranhamento com relação à própria forma poemática, num questionamento a respeito das fronteiras sensíveis que separam o que é lírico, do que é narrativo e do que é dramático. Para começar este estudo, o caminho será inverso: primeiramente será feita a análise dos “elementos estranhos” ao poema lírico, que conferem a esse poema específico matizes narrativos e dramáticos, para só em seguida se reencontrar os fundamentos líricos que, em verdade, nunca foram rebaixados pelo poeta, e que continuam garantindo à obra o seu caráter primordial de objeto lírico.

Como primeira marca épica presente no poema de Manoel de Barros (e talvez a mais visível e evidente), tem-se o tom narrativo de seus versos, que parecem contar a história da vida do sujeito poético para seus leitores, a recordação da sua infância é feita de forma detalhada, dando a público todo um painel histórico desse sujeito. Alia-se a isso o uso predominante do verso livre, que dá ao poema um caráter mais prosaico, chegando quase ao ritmo da prosa propriamente dita. Nestes versos de tom narrativo, tem-se claro e identificável os elementos estruturais de qualquer obra narrativa, a saber: o foco narrativo (1ª pessoa –



sujeito poético), os personagens (o próprio sujeito, seu pai, sua mãe, seu avô e seus irmãos), o espaço (a casa, os fundos do quintal, o pasto) e o tempo (a época da infância do sujeito poético). E, dentro desse quadro narrativo, tem-se um sujeito poético que, embora falando de seus estados de alma, narra os estados de alma de outros seres, conferindo-lhes inclusive voz (ao avô, a Bugrinha, a Mano Preto) para que, por meio do discurso direto, os próprios entes-personagens ganhem vida e destaque dentro do universo imaginário do poema.

O desdobramento em dois planos, o do sujeito (narrador/sujeito poético) e o do objeto (mundo da infância do sujeito) também é perceptível ao longo da leitura do poema. Essa voz que fala remete seu leitor a um tempo remoto, evidenciado pelo uso quase que exclusivo de verbos no pretérito, e, nesse passado seu, o sujeito reconstrói um quadro afetivo-familiar para que se possa compor mentalmente todo um esquema de relações familiares, atributos, perspectivas de vida e particularidades de pensamento a partir de sua família onírica. Esse tempo/espaço memorado a partir das ações de seus personagens compõe o objeto narrativo do sujeito poético, que o descreve, o qualifica, e mesmo o questiona, como alguém com um horizonte de perspectiva muito maior do que aquele horizonte de seu objeto, pois é agora, no tempo presente do discurso, que a visão poética de outrora se transforma em fundamento para a construção de uma poética que lhe é própria (do poeta), transformando assim seu poema em metapoema. Deve-se ressaltar, no entanto, que, embora esse distanciamento temporal seja evidente, em função do uso quase que absoluto de verbos no pretérito, ao serem abordados os caracteres líricos presentes no poema, será possível verificar que esse passado como “memória” confunde-se muito com a “recordação intimista” (Staiger, 1972, p. 55), própria do lirismo, daí o poema preservar sua essência como poesia lírica.

Segundo Staiger (1972, p. 83) a linguagem épica apresenta, aponta uma coisa, mostra-a. Esse esclarecimento por meios lingüísticos quer tornar algo (seres, objetos, ações) plástico, apresentando-o aos nossos olhos. A apresentação que é gerada pelo discurso do sujeito poético traz para seus leitores imagens verossímeis em harmonia com imagens surreais, convivendo dentro do mesmo texto e, sobretudo, dentro do mesmo universo onírico. Esse universo do sujeito com sua casa, os fundos do quintal desta mesma casa, o pasto onde o pai “campeava” e



mesmo os menores seres que povoam este espaço, como pedras, gafanhotos, sapos, bem-te-vis, até os personagens centrais (a família onírica) convivem com um universo surreal, que se instala em outro plano (o da mente, da imaginação, da palavra), com seus “bentevis” pendurados ao sol, seus rios inventados que passam por dentro de casa, seus gafanhotos com “olhos sem princípios” e seus sapos que viram pedras. Tem-se, assim, uma sobreposição de mundos dentro de um mesmo espaço que é o texto literário: primeiramente o universo do discurso, com seu sujeito poético e sua intenção de escrever um texto que demonstre a origem de sua poética; depois, o universo verossímil/onírico em que esse sujeito viveu, cresceu e estabeleceu relações com o mundo; por fim, o universo de fantasia, de poesia e de sonho que se instala dentro desse segundo universo, ao nível da mente e da linguagem de seus personagens e que, num movimento dinâmico parte em direção ao primeiro universo (do discurso) para finalizar o ciclo, concretizando o objetivo poético almejado.

Outro item proposto por Staiger (1972, p. 95) é a autonomia entre as partes do texto narrativo. Ao contrário do texto puramente lírico em que a interdependência das partes é uma regra fundamental e inquebrável, o texto épico pode ser desmembrado em partes autônomas sem o prejuízo de seus significados. Aliado a esse pressuposto, podem ser feitas algumas considerações a partir de um ponto levantado por Hutcheon: os “coesos ataques à coesão” (1991, p. 39). De acordo com a crítica, a obra de arte na modernidade “literalmente nomeia e constitui sua própria identidade paradoxal, e o faz num incômodo relacionamento contraditório de constante desgaste” (1991, p. 39). Analisando-se o poema de Manoel de Barros, pode-se notar que este não apresenta uma forma previsível de coesão entre as frases que constituem seus versos, sendo que a troca da ordem de alguns versos ou mesmo a divisão do poema em partes independentes não altera ou prejudica a significação pretendida. Nesse aspecto, poder-se-ia falar que o poema é, na verdade, um conjunto de fragmentos poéticos justapostos por afinidade temática, sendo esta justamente o único liame de um processo coesivo que não é fácil de perceber. O que se vêem diante dos olhos são *flashes* de vida que o sujeito poético compõe e que se juntam formando o texto poético (poema). Ocorre, assim, um desprezo com relação a marcas explícitas de conexão entre as partes do todo, tais como os



conectivos. O que se tem então é o poema podendo ser subdividido em várias partes independentes ou mesmo em vários poemas independentes sem o prejuízo da significação, pois os “ataques à coesão” se dão de forma coesa, assegurando o valor semântico dos versos, quer sejam tomados isoladamente, quer sejam tomados como partes variamente ordenáveis do todo. Uma possível divisão do poema seria da seguinte forma:

1º) verso 1

2º) versos 2 e 3

3º) versos 4 a 13

4º) versos 14 a 17

5º) versos 18 a 21

Fazendo-se a seguinte inversão na ordem dos segmentos, tem-se uma nova apresentação do mesmo poema, garantindo a significação e sem qualquer problema de conexão entre as partes:

Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso  
 dessaber.  
 Bugrinha batia com uma vara no corpo do sapo e ele  
 virava uma pedra.  
 Fazia de conta?  
 Ela era acrescentada de garças concluídas.  
 As distâncias somavam a gente para menos.  
 O pai campeava campeava.  
 A mãe fazia velas.  
 Meu irmão cangava sapos.  
 A gente inventou um truque para fabricar brinquedos  
 com palavras.  
 O truque era só virar bocó.  
 Como dizer: Eu pendurei um benteví no sol...



O que disse Bugrinha: Por dentro de nossa casa passava  
um rio inventado.  
O nosso avô falou: O olho do gafanhoto é sem  
princípios.  
Mano Preto perguntava: Será que fizeram o beija-flor  
diminuído só para ele voar parado?  
As coisas tinham para nós uma desutilidade poética.

Poder-se-ia conseguir, ainda, uma outra forma de apresentação deste mesmo poema,  
sem qualquer prejuízo coesivo ou de significação:

As distâncias somavam a gente para menos.  
O pai campeava campeava.  
A mãe fazia velas.  
Meu irmão cangava sapos.  
Bugrinha batia com uma vara no corpo do sapo e ele  
virava uma pedra.  
Fazia de conta?  
Ela era acrescentada de garças concluídas.  
A gente inventou um truque para fabricar brinquedos  
com palavras.  
O truque era só virar bocó.  
Como dizer: Eu pendurei um bentevi no sol...  
O que disse Bugrinha: Por dentro de nossa casa passava  
um rio inventado.  
O nosso avô falou: O olho do gafanhoto é sem  
princípios.  
Mano Preto perguntava: Será que fizeram o beija-flor  
diminuído só para ele voar parado?  
As coisas tinham para nós uma desutilidade poética.  
Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso  
dessaber.

Acomodando cada segmento em uma página distinta, têm-se cinco poemas  
autônomos, dotados de significado, completos em si mesmos e com o mesmo nível de  
literariedade do restante da obra.



**a) Poema 1:**

As coisas tinham para nós uma desutilidade poética.

**b) Poema 2:**

Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso  
dessaber.

**c) Poema 3:**

A gente inventou um truque para fabricar brinquedos  
com palavras.  
O truque era só virar bocó.  
Como dizer: Eu pendurei um bentevi no sol...  
O que disse Bugrinha: Por dentro de nossa casa passava  
um rio inventado.  
O nosso avô falou: O olho do gafanhoto é sem  
princípios.  
Mano Preto perguntava: Será que fizeram o beija-flor  
diminuído só para ele voar parado?

**d) Poema 4:**

As distâncias somavam a gente para menos.  
O pai campeava campeava.  
A mãe fazia velas.  
Meu irmão cangava sapos.

**e) Poema 5:**

Bugrinha batia com uma vara no corpo do sapo e ele  
virava uma pedra.  
Fazia de conta?





Ela era acrescentada de garças concluídas.

Visto o aspecto narrativo implícito ao poema, faz-se necessário agora sair do terreno da épica e entrar no território do drama e, com isso, perceber-se alguns momentos em que o sujeito poético abandona a narração e entra no campo da representação, própria do gênero dramático. São os momentos em que o sujeito recorre ao discurso direto para dar voz aos personagens de seu universo onírico (“Como dizer:”, “O que disse Bugrinha:”, “O que nosso avô falou:”, “Mano Preto perguntava:”). Além de sua própria voz, enquanto personagem (não como sujeito poético), tem-se também as vozes de Bugrinha, do avô e de Mano Preto, todas elas em harmonia discursiva, pois aparecem voltadas para a mesma finalidade: a exploração dos experimentos de linguagem da família onírica. Utilizando este recurso, o sujeito traz para o poema um argumento de autoridade, para provar a seus leitores que os experimentos de linguagem, o “fabricar brinquedos com palavras” realmente não se tratava de um acontecimento isolado, mas algo coletivo e habitual daquela família, o que veio a contribuir para o seu aprimoramento poético e a conquista de sua plenitude na possibilidade de passar para o papel, de transformar em poesia aquelas velhas brincadeiras de “dessaber”, e, com isso, atingir novos personagens (ouvintes/leitores), finalizando a função social da literatura, com seu esquema escritor-obra-público.

## **FRONTEIRAS ENTRE GÊNEROS: DE VOLTA AO LÍRICO**

Após estas considerações sobre os elementos narrativos e dramáticos que contaminam o texto poético em questão, deve-se passar agora a uma descrição e exploração dos elementos tipicamente líricos que garantem ao poema de Manoel de Barros a sua classificação como poema lírico. Para começar, as palavras de Anatol Rosenfeld sobre o assunto, com uma definição da essência lirismo: “trata-se essencialmente da expressão de emoções e disposições psíquicas, muitas vezes também de concepções, reflexões e visões enquanto intensamente



vividas e experimentadas” (2004, p. 22). Tendo em mente esse pressuposto, é fácil identificar no poema estudado essa “expressão de emoções”, visto o sujeito poemático (já que não se pode falar exclusivamente de um eu-lírico, em função da presença marcante de elementos narrativos e dramáticos no texto) lançar um olhar sobre o seu próprio passado, recordando aquilo que, em suas relações familiares e com a natureza circuncidante o fizeram enxergar o mundo a partir de um prisma poético e transferir essa poeticidade para a sua própria linguagem. Se essas concepções a que o sujeito da Lírica deve se entregar necessitam ser “intensamente vividas e experimentadas”, estão, pois, em sintonia com as emoções vivenciadas pelo sujeito, as quais geraram sua concepção de arte poética e de redescoberta do mundo por meio da linguagem, já que esse olhar singular sobre as coisas e os experimentos de linguagem seriam próprios da sua família onírica. Os exemplos dados ao longo do texto, como as falas do próprio sujeito bem como a de seus familiares e, já no início, a afirmação de que tudo à volta dessa família tinha uma “desutilidade poética” em função do “dessaber” praticado por eles, testemunham toda intensidade emocional e afetiva por trás do que esse sujeito poético declara em seu poema.

Assim sendo, esse passado que é trazido à tona assume o aspecto de uma recordação, visto seu caráter muito mais intimista do que simplesmente descritivo, o que, para Staiger (1972. p. 57) configura a essência do texto lírico. O uso predominante dos verbos pretéritos no imperfeito, já mencionados na seção anterior, contribui para esse tom de “recordação”, pois esse uso do verbo transporta o leitor para esse passado descrito, traduzindo as impressões do sujeito poético como fenômenos intermináveis. Nessa perspectiva, tem-se uma visão mais clara da razão de tal emprego verbal ao longo do poema: no verso 1, o verbo (“tinham”) demonstra a constância e a essência das “coisas” para a família onírica – a “desutilidade poética” era algo imanente a elas (quando vistas por essa família), e esse olhar poético atravessou o tempo até o presente, quando a concretização do poético é realizada pela criação do poema em questão; no verso 2, tem-se mais um aspecto atemporal do sujeito poético e seus familiares (“era”) – o “dessaber”, apresentado num verso eminentemente qualificativo (do próprio “dessaber”), visto o emprego do verbo de ligação; caráter qualificativo assume também o verso 6, ao se utilizar o



verbo (“era”) para caracterizar a forma de criação da linguagem poética – “virar bocó”; já o verso 8 transporta o leitor para um universo de sonho, com a imagem surreal de um rio inventado que “passava” constantemente pela casa de Bugrinha; o verso 12, com a pergunta de Mano Preto no pretérito imperfeito (“perguntava”), também demonstra a constância e a atemporalidade do exercício poético de maravilhar-se com as coisas do mundo e transformá-las em linguagem; o verso 14, leva as relações dessa família com o mundo, com os seres e com as pessoas para uma dimensão também atemporal (“somavam”), que as aproxima do presente do sujeito poético pela recordação; já os versos 15 e 16 trazem à lembrança situações mais concretas, reais e não-poéticas que eram necessárias também àquela família, para garantir sua subsistência (“campeava” / “fazia” velas); após isso, os versos 17, 18 e 20 levam o leitor novamente para o universo lúdico do maravilhamento e da visão singular própria daqueles personagens (“cangava” / “batia” / “fazia” de conta); por fim, no verso 21, um qualificativo para a persoagem Bugrinha (“era”), em que a menina se confunde com a própria poesia, dentro da construção metafórica das “garças concluídas”.

Dito isto, restam os elementos formais próprios do texto lírico a serem analisados no poema de Barros, como as figuras de sonoridade, as figuras de pensamento e a singularidade da organização do poema em versos polimétricos, o que garantirá uma aproximação ainda maior do texto com a essência lírica que lhe é própria. Mesmo nas camadas mais superficiais, como a da sonoridade, o poema de Barros já leva seu leitor à percepção de um “procedimento de singularização” (Chklovski, 1978, p. 39) que gera uma sensação de “estranhamento”, de algo enigmático que merece ser decifrado. Em Manoel de Barros o “estranhamento” atravessa o texto em todas as suas camadas, da sonoridade às significações mais profundas, o que exige, portanto, uma análise do texto em todos os seus níveis para que se possa ter uma visão mais abrangente do todo poético. Assim sendo, vistos já os elementos estilísticos que permeiam os versos do poema, suas ousadias no trânsito livre entre os territórios da Lírica, da Épica e do Drama, passa-se agora a um olhar atento para os micro-elementos do texto em seus aspectos sonoros, rítmicos e rítmicos, bem como sua estruturação enquanto forma escrita.



Embora escrito em verso livre, num tom procaico e com elementos que o aproximem da narrativa, o poema preserva marcas de sonoridade que contribuem para a sua expressividade e denunciam as possíveis significações do texto. O uso de aliterações e assonâncias ao longo dos versos é a primeira marca dessa essência lírica que serve de base para a construção da linguagem poética. A presente análise começará pela verificação das aliterações empregadas. O primeiro verso é marcado pelo uso do fonema “t”, justamente em três palavras centrais para a fundamentação da teoria poética por trás do texto (“tinham”, “desutilidade”, “poética”); soma-se a essa repetição do fonema “t” a presença do “d” (“desutilidade”) que se aproxima do outro fonema pela proximidade sonora (fonema esse também dentro de uma das palavras centrais). Nos versos 2 e 3, o emprego dos fonemas “d” e “t” novamente entram numa interdependência com relação ao estabelecimento do significado sugerido (“fundos”, “dessaber”, “quintal”, “muito”): com relação ao fonema “d”, fica evidente a associação entre a atividade poética praticada pela família do sujeito poético – “dessaber” – e o local próprio para essa prática – os “fundos” do quintal, assim, a prática e o ambiente estão dentro de uma harmonia discursiva que reflete uma harmonia espacial capaz de gerar a capacidade de ver o mundo poeticamente; já o fonema “t” estabelece uma relação de caracterização, qualificação e afetividade com relação a esse mesmo ambiente – os fundos do “quintal” –, visto como “muito” riquíssimo para o intento poético de seus personagens; ainda nestes mesmos versos, completa essa sonoridade intencional o uso do fonema “s” (“riquíssimo”, “nosso”, “dessaber”), que sugere toda a riqueza advinda deste “dessaber”, propriedade não apenas do sujeito, mas de toda a sua família.

No verso 4, tem-se novamente o uso do fonema “t” (“gente”, “inventou”, “truque”), que coloca dentro de um mesmo ritmo discursivo os protagonistas (“gente”) de uma prática poética que lhes é muito própria (“inventou”), marcada pelo aspecto lúdico de criação mental (“truque”); essa prática poética será destacada dentro do mesmo verso por meio da semelhança sonora entre os fonemas das formas “briq-” / “brinq-” (“fabricar”, “brinquedos”), reforçando a idéia de ludismo por trás da criação literária. Nos versos 8 e 9, encontra-se um jogo de inversão entre os fonemas “t” e “d” nas palavras “dentro” e “inventado”, ligando o espaço real



(“dentro” da casa) ao objeto do sonho (rio “inventado”). Nos versos 12 e 13, a constância do fonema “p” (“Preto”, “perguntava”, “para”, “parado”) novamente liga o personagem à produção poética, nesse caso, uma harmonia entre o interlocutor e o seu discurso. Já o verso 14 estabelece um jogo entre os fonemas “t” e “m” (“distâncias”, “somavam”, “gente”, “menos”), num entrecruzamento de significações: pelo fonema “t”, tem-se o sujeito (“gente”) aproximado de sua caracterização (“distâncias”), enquanto o fonema “m” aproxima dois elementos opostos que qualificam os sujeitos do poema, numa “soma para menos”; neste caso, existe uma clara extensão dos elementos mínimos (fonemas) até o elemento máximo (frase), compostos em função de um mesmo significado – as múltiplas distâncias entre a família onírica e outras pessoas daquela região, entre sua casa e a civilização, entre seu saber e o saber culto da sociedade.

O verso 15 apresenta o fonema “p” (“pai”, “campeava”), ligando novamente o sujeito à sua ação característica, que, reforçada pela repetição do verbo, cria uma sensação de constância e monotonia – novamente aqui, o elemento mínimo favorece o elemento máximo da frase. E, por fim, os versos 18 e 19, aparece um complexo jogo de fonemas e possíveis significações, a saber: “b” (“Bugrinha”, “batia”), “v” (“vara”, “virava”), “p” (“corpo”, “sapo”, “pedra”), onde o fonema “b” aproxima o sujeito de sua ação (ação essa marcada pela presença do lúdico e da fantasia, marcas da intenção poética do autor), o fonema “v” aproxima o objeto de sua função (no caso, uma função imaginativa, lúdica e encantatória, em harmonia com aquilo que foi dito sobre o fonema “b”), o fonema “p” faz referência a um mesmo objeto transmutado, estabelecendo a relação antes/depois (o “corpo do sapo” que vira uma “pedra” – também dentro de uma perspectiva lúdica e encantatória), e, os três fonemas juntos criam uma interdependência entre os elementos, visto haver uma relação clara entre sujeito ativo (Bugrinha), elemento de apoio (vara), ação concreta (bater), objeto passivo/ativo concreto (corpo do sapo que recebe a batida da vara e vira outro objeto), ação imaginária (virar/transformar-se) e um novo objeto apenas imaginário (pedra).

Vistas as aliterações presentes no poema, é necessário agora um olhar sobre as assonâncias a que o poema também recorre para provocar em seu leitor a sensação do



“estranhamento”. No verso 1, em meio às aliterações já evidenciadas, surge uma assonância em “e” nas mesmas palavras portadoras do recurso da aliteração (“desutilidade”, “poética”) – a presença do “e” dentro do morfema de negação “des-” em combinação com a vogal tônica da palavra “poética” cria também, junto com o recurso da aliteração, uma aproximação de sentido por meio da aproximação sonora: a negação de uma utilidade prática, cotidiana e habitual para o objeto poético, e, no sentido oposto, a riqueza da “desutilidade” que propicia ao sujeito poético um novo olhar sobre as coisas a seu redor e que motivará a sua criação literária. No verso 2, o uso da assonância em “i” (“quintal”, “muito”, “riquíssimo”) liga o ambiente à sua caracterização, numa perspectiva de polivalência em função da riqueza de material concreto a ser transformado em poesia.

Novamente em associação com as aliterações, no verso 4, aparecem assonâncias em “e” (“gente”, “inventou”, “truque”), “u” (“inventou”, “truque”) e “i” (“inventou”, “fabricar”, “brinquedos”) aproximando os personagens de sua ação poética e a perspectiva lúdica desse trabalho poético com a linguagem. O verso 6 traz a assonância em “o” (“só”, “bocó”) transmitindo para o leitor que aquilo que era necessário para o fazer poético, isto é, livrar-se de toda a forma de conhecimento massificado e estereotipado e mergulhar no sonho, na fantasia e no ludismo para enxergar toda a poeticidade constante nas coisas e dentro da linguagem (virar “bocó”), seria algo aparentemente simples (só) – aparentemente, pois, por trás desse fingimento poético de ingenuidade e simplicidade para a criação literária, a complexa estrutura do texto deixa evidente que, mesmo mergulhando-se num ludismo, é necessário um trabalho árduo para se elevar a linguagem ao nível de arte.

Já os versos 10 e 11 (“O nosso avô falou: O olho do gafanhoto é sem / princípios”) estão marcados de uma extremidade à outra pela assonância em “o”, denotando uma constância por ambos os versos, assim como, pelo adjetivo “princípios”, o olho do gafanhoto não apresentar um começo, uma distinção com o resto da face de forma nítida, ou, ampliando um pouco mais a significação, metaforizando que a poesia é um todo indissociável que não pode ser compreendida sem um olhar atento sobre cada uma de suas partes. No verso 14, já de posse da análise das aliterações presentes no mesmo, pode-se associá-la ao emprego das



assonâncias em “a” (“distâncias”, “somavam”) e “e” (“gente”, “menos”) e seu emprego dentro do verso: neste sentido, a assonância “a” aproxima as duas palavras pelo sentido de extensão e amplidão, ao passo que a assonância em “e” aproxima a idéia de pequenez com relação à família onírica do sujeito poético; assim, nesta relação antitética de fonemas e sentidos, chega-se à já referida antítese de significação presente no verso.

Os versos 15 e 16 apresentam um processo muito semelhante de alternância de uma mesma assonância ao longo da frase – no caso, a assonância em “a” (“O pai campeava, campeava” / “A mãe fazia velas”): essa distribuição constante ao longo dos dois versos metaforizam o significado de trabalho constante e monótono por trás dos dois afazeres concretos, os quais contrastam com as atividades lúdicas dos demais entes da família. Por fim, a assonância em “a” ao longo do último verso (“Ela era acrescentada de garças concluídas”) traz para o mesmo o sentido de liberdade buscado no contexto da metáfora das “garças concluídas” – a liberdade que chega a uma transubstanciação dos seres, visto Bugrinha apresentar em si mesma o aspecto das garças, num jogo entre imagem concreta e imagem metafórica.

Após a análise das figuras de sonoridade presentes no poema, o passo seguinte é a análise das figuras de pensamento, que apresentam uma função e um sentido mas próprio quando cotejadas com o restante da obra de Manoel de Barros. Assumindo a semântica como campo experimental, onde a criatividade do poeta se materializará em forma de múltiplos significados, a palavra metaforizada será a “expressão da realização da inventiva poética” do poeta (CASTRO, 1992, p. 120). É a metáfora, então, dentro do poema de Barros, um instrumento com a função de inovar o significado das palavras; um canal, uma abertura para que o signo se transforme e se torne plurissignificativo; um meio de trazer para o poema uma nova ordem lógica, diferente daquela pré-estabelecida. Por meio de um intenso trabalho com a linguagem, trabalho este metafórico, o sujeito poético compõe, então, as imagens poéticas empregadas em sua poesia. Seria a imagem, então, o devir da palavra e do ser, pois, no poema em questão, “a palavra é a expressão concreta de todo o seu mundo imaginário, que está em constante ânsia de emergir, de ser dito, de plurissignificar-se” (CASTRO, 1992, p. 120).



Nos versos 8 e 9, encontra-se a metáfora referente ao rio inventado (“O que disse Bugrinha: Por dentro de nossa casa passa / um rio inventado.”). Segundo Castro (1992, p. 124), a metáfora “rio”, na poesia manuelina, representa o conceito de vida, de origem e de acontecer da vida na natureza. É a vida que rola e segue, é caminho, fecunda e sustenta a vida. Sendo o rio o símbolo da vida que segue livremente e da fecundação da vida, sua ligação à casa do eu-lírico é muito propícia, por ser a casa o local de sua habitação e vivência e de criação e invenção de seus “brinquedos de linguagem”, o local de origem de sua poética. No segundo exemplo, tem-se o rio como o originador da vida, associado ao vocábulo sol. Representa também a beleza do ambiente que será posto em poesia. Já nos versos 10 e 11 encontra-se a metáfora referente ao olho do gafanhoto (“O que meu avô falou: O olho do gafanhoto é sem / princípios.”). Essa metáfora do campo significativo “olho” representa a ligação entre o eu-lírico, os seres e o mundo a seu redor. O olhar é uma janela para o mundo, uma forma de aprendizagem das coisas. Pelo olhar, o sujeito poético capta e apreende o mundo para que sua imaginação o transforme ao ser colocado em linguagem. Assim, o olho representa a sensibilidade e a capacidade de maravilhar-se e buscar o novo, características inatas ao eu-lírico. Por fim, nos versos 18 e 19, tem-se a metáfora referente à pedra (“Bugrinha batia com a vara no corpo do sapo e ele / virava uma pedra.”). O elemento “pedra”, nas metáforas manuelinas do *Livro sobre nada*, representa o perene, o eterno, aquilo que não pode ser destruído nem mesmo pelo passar do tempo. Representa também a sabedoria, o entendimento sobre as coisas e os seres. Sua ligação com a poesia está justamente no caráter eterno da palavra poética, que não é perecível, porque fala sempre de maneira nova ao ser humano. Eis o intuito do sujeito poético: eternizar as palavras pela arte poética, conferir-lhes o estatuto de sabedoria.

Para fechar esta seção do trabalho, é relevante que se façam algumas considerações sobre a organização estrutural do poema de Manoel de Barros, para que se entenda melhor a disposição de seus versos livres ao longo do texto e se evidencie a intencionalidade do uso do *enjambement* em certos momentos do texto. Poema que, passando por um olhar mais desatento, poderia ser considerado como simples prosa dividida ocasionalmente para se chegar ao





formato de versos, mas que, pela análise dos elementos líricos presentes no mesmo, juntamente agora com a análise da organização formal do texto no papel, não pode ser visto apenas como uma prosa poética, já que, neste momento da análise, será possível verificar que a poeticidade dessa obra é passível de ser encontrada até mesmo nesta já citada organização formal no papel.

O poema de Manoel de Barros começa com um verso composto por um período simples, que passa a seu leitor uma idéia genérica e completa em si mesma sobre o assunto a ser tratado ao longo do texto: o olhar para o passado em busca da origem do fazer poético do sujeito lírico e do que influenciou sua poética. Ao longo do poema ocorrerão mais oito construções completas em si mesmas, isto é, oito versos, cada um expressando uma idéia própria e concluída, sempre com o ponto final após a mesma. Deve-se notar que, destas oito construções, apenas duas não apresentam período simples, a saber, os versos 6 (“O truque era só virar bocó.”) e 7 (“Como dizer: eu pendurei um bentevi no sol...”), isto porque, no verso 6 ocorre uma redução de infinitivo (era só que a gente virasse bocó), e no verso 7 tem-se a forma dramática do discurso direto (fala do narrador / falar do personagem). Todas as outras seis construções de verso se apresentam na forma de período simples: seja na afirmação de as distâncias somarem os entes da família do sujeito poético para menos (verso 14), seja na descrição do trabalho do pai e da mãe do sujeito (versos 15 e 16), na brincadeira do irmão (verso 17), no questionamento feito pelo sujeito poético sobre a veracidade ou inventividade a respeito da brincadeira de Bugrinha (verso 20), ou ainda, fechando o poema, com a imagem metafórica que o sujeito faz de Bugrinha (verso 21). Nesse sentido, se no verso inicial havia uma idéia completa de caráter teórico sobre o fazer poético, no fecho do poema se encontra uma idéia completa de caráter prático: é a própria criação poética realizada nos moldes anunciados no início do poema.

Vistos os versos construídos a partir de uma idéia completa, faz-se necessária agora uma análise dos versos marcados pelo *enjambement*, os quais podem, assim como os primeiros, apresentarem-se na forma de período simples ou de período composto. Ao todo são seis *enjambements* realizados ao longo do poema, todos eles intencionalmente construídos para



deixar em evidência sempre a segunda parte da construção, onde se encontram palavras-chave para que se possa entender o sentido poético que o texto quer transmitir a seu leitor. As palavras ou expressões em destaque são: “dessaber” (verso 3), “com palavras” (verso 5), “um rio inventado” (verso 9), “princípios” (verso 11), “diminuído só para ele voar parado” (verso 13) e “virava uma pedra” (verso 19). Após a construção complexa do verso 2, em que se fala do ambiente próprio para os exercícios poéticos, isto é, os “fundos do quintal”, e a qualificação de “muito riquíssimo”, o termo a ser qualificado aparece isolado no verso seguinte: “dessaber”, chamando para si toda a atenção, pois é justamente ele o fundamento básico da construção poética de linguagem a ser explorada pelo sujeito poético e seus familiares. O segundo *enjambement* aponta o material utilizado pela família onírica para a realização de suas brincadeiras: “palavras” – aliada ao “dessaber”, a expressão “com palavras” será o seu material concreto, aquilo que é utilizado para que se possa expressá-lo artisticamente. Já o verso 9 dá ao leitor um produto final dessa prática poética, o “rio inventado”, numa espécie de construção lógica dos *enjambements*: apresenta-se um fundamento teórico (“dessaber”) para, em seguida, anunciar o material a ser utilizado (“palavras”) e, por fim, mostrar concretamente até onde esta prática pode chegar (“rio inventado”). Prática esta que será retomada no *enjambement* do verso 19, com a transubstanciação do sapo em pedra (“virava uma pedra”) a partir da brincadeira de Bugrinha, ou, antes, a partir do universo onírico e surreal possível dentro da construção poética, já que a realidade se mostra como acabada e imutável; assim sendo, o intento poético pretendido por Manoel de Barros de recriar o mundo por meio da palavra poética, instaurar uma nova ordem, diferente daquela já estereotipada e massificada, torna-se evidente dentro de seu poema. E, na busca dessa poética de proporções demiúrgicas, o *enjambement* do verso 13 (“diminuído”) demonstra que todos os seres, inclusive os mais ínfimos, como o beija-flor, o sapo, a pedra, merecem passar pelo trato poético e se transformar, enquanto linguagem.

## CONCLUSÃO



Concluindo esta análise, deve-se ainda fazer algumas considerações sobre o *enjambement* do verso 11, que foi deixado para o final, pois põe em foco uma palavra de caráter teórico dentro da composição poética (“princípios”), que será associada ao próprio título do poema para trazer à luz alguns fundamentos básicos que norteiam a criação literária do poeta Manoel de Barros. Por se tratar, na verdade, de um metapoema, o texto quer se mostrar também como um roteiro teórico, um conceito que quer se explicar, daí a palavra “princípios” merecer também um lugar de destaque dentro do mesmo: o poema seria todo ele um “princípio” sobre o fazer poético e sua funcionalidade. Como metapoema, ela não apenas se referencia, mas lança a mão de elementos básicos que norteiam toda a postura de um autor em busca de uma criação literária que seja original, verdadeira e ousada, a fim de resgatar em seu leitor o sentido poético das coisas. Atente-se para o fato de a numeração que indica o poema, em lugar de um possível título, vir acrescida de ponto final – 1. –, como se o poema fosse um artigo, um decreto, ou parte de um manual teórico; e o é, de forma indireta, visto não ser simplesmente arte, mas uma arte que se auto-interroga e se auto-questiona para que possa, por si mesma, expressar a teoria poética que a fundamenta e a norteia.

De acordo com Teixeira Coelho (2001, p. 44), a obra de arte moderna, antes de mirar a realidade exterior e de referir-se a qualquer ponto dessa realidade, fala de si própria, focalizando o material que a torna arte, isto é, a sua linguagem. Toda “arte sobre arte” se fundamenta numa busca de autodesvelamento da arte, o que gera um redimensionamento de atitudes e instrumentos utilizados na realização de tal processo, pois a concepção metalingüística tem como base construção e consciência, opondo-se à concepção de arte como sentimento e expressão. De acordo com o crítico, a obra de arte da modernidade “é uma obra que se auto-refere constantemente, que continuamente se autoquestiona e que vai procurar sua essência, sua verdade, na linguagem, isto é, em seu próprio código de representação”. (2001, p. 44). Fazendo referência a Octavio Paz, Teixeira Coelho (2001, p. 45) afirma que, na era moderna, a linguagem torna-se um duplo do Universo: criando-se (ou recriando-se) a linguagem de forma artística, estar-se-á criando um novo Universo. Donde a autocrítica a que a linguagem artística se submete, a auto-reflexão sobre o processo de criação, de transformação



de si mesma. Ter-se-ia, assim, não uma reflexão sobre aquilo que é visível, mas, sim, tentativas de “tornar” visível tudo aquilo que está oculto, pronto para revelar-se. Nesse sentido, a poesia torna-se crítica da linguagem e, no nível da recepção, condiciona o leitor ao engajamento com a atitude poética. A poesia não é mais um produto final, é a articulação de um processo.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1967.
- CASTRO, Afonso de. **A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância**. Campo Grande: FUCMT – UCDB, 1992.
- CHKLOVSKY, V. A arte como procedimento. In: CHKLOVSKY, V. et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Tradução de Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 39-56.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- ROSENFELD, Anatol. Gêneros e traços estilísticos. In: **O teatro épico**. São Paulo: Ed. São Paulo, 1965.p. 3-26.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- TEIXEIRA COELHO, José. **Moderno pós-moderno**. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.