

Lúcia Castelo Branco
organizadora

**7 Olhares
sobre os escritos
de
Barros e Pessoa
vol. 2**

Beio Horizonte
FALE/UFMG
1995

Diretora da Faculdade de Letras
Profa. Rosângela Borges Lima
Vice-Diretora
Profa. Prosolina Alves Marra
Chefe do Departamento
Prof. José Américo de Miranda Barros

Comissão de Publicações do Depto. de Letras Vernáculas
Profa. Sônia Maria de Melo Queiroz
Profa. Lucia Castelo Branco
Profa. Leda Maria Martins
Prof. José Fernandes Vilela

Projeto Gráfico da Capa
Glória Campos

Composição
Rodrigo Braga Lara

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA:
Departamento de Letras Vernáculas da FALE/UFMG
Faculdade de Letras da UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 - Sala 4049
31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais - BRASIL

Fone: (031) 448-5127 e 448-5128
Fax: (031) 448-5120

Na Praia das Letras

O leitor que passa seu olhar sobre o olhar desses sete autores aqui reunidos talvez se indague sobre a propriedade de se justaporem, numa mesma coletânea, duas poéticas tão singulares, como as de Manuel de Barros e Fernando Pessoa. Da mesma forma, o leitor talvez se inquiete diante da aproximação de duas teorias que se distinguem pela prática que suporta cada uma delas: a escrita literária e a crítica psicanalítica.

Mas o fato é que foi possível reunir (certamente sem somar, sem fazer *um*), no segundo semestre de 1993, no curso de Mestrado em Literatura Brasileira, esses dois autores singulares, através de um viés único que atravessa, de maneira distinta, a poesia de cada um deles – a questão do sujeito, da imagem e do simbólico, reunidas. então, sob uma certa concepção de *poética*.

Da poesia lisboeta do início do século, construída em tomo da implosão de uma subjetividade, por Fernando Pessoa e seus heterônimos, à poesia brasileiríssima e contemporânea de Manoel de Barros, em que o *sujeito* parece ter cedido lugar ao *objeto*, à *face coisal* do mundo, um percurso teórico foi possível: o do sujeito da contemporaneidade. encenado. sempre, nesse palco linguageiro, em suas múltiplas articulações à imagem e ao simbólico.

De maneira análoga, reuniram-se, nessa perspectiva, a Literatura e a Psicanálise, teorias que, resultante . s de diferentes práticas, podem, como sabemos (e como tão bem nos revelam os textos de Freud e Lacan), iluminar uma à outra.

Entretanto, entre Manoel de Barros e Fernando Pessoa, bem como entre a Literatura e a Psicanálise, demarca-se um litoral. Não exatamente uma fronteira, como nos ensina Lacan em *Lituraterra*, mas um litoral: a linha que separa dois territórios distintos. E, no entanto, em algum lugar, em algum ponto-limite, esses territórios fazem a borda, fazem a margem, como a areia e o mar.

Foi assim que, durante um semestre, reuniram-se em torno desses dois poetas, dessas duas áreas do saber e dessas duas ou três questões teóricas, alunos da Faculdade de Letras e do Departamento de Psicologia da UFMG (com formação em Psicanálise), mostrando que o Mestrado em Literatura Brasileira pode também cumprir sua função litoral, além daquelas que a demarcam, com clareza, seu Próprio território.

E é assim que aqui se reúnem esses sete olhares sobre as poesias de Barros e Pessoa. Lembrando Clarice Lispector, esses textos parecem nos dizer “Não me posso resumir porque não se pode somar uma cadeira e duas maçãs. Eu sou uma cadeira e duas maçãs e não me somo.”

Estes textos não se somam, não fazem um todo. Mas, paradoxalmente, eles *se* acrescentam. E. se o resultado puder longinquamente lembrar a arca de Pessoa (de onde saem, ainda hoje, inumeráveis heterônimos), ou um dos objetos esquisitos de Manuel de Barros, como o peixe-cachorro, nosso ajuntamento terá cumprido seu papel. O de fazer do litoral um lugar dos encontros impossíveis no Mestrado em Literatura Brasileira da FALE/UFMG.

Lúcia Castello Branco

Escrito num Livro Abandonado em Viagem

*Venho dos lados de Beja.
 Vou para o Meio de Lisboa.
 Não trago nada e não acharei nada.
 Tenho o cansaço antecipado do que não acharei,
 E a saudade que sinto não é nem no passado nem no futuro.
 Deixo escrita nesse livro a imagem do meu desígnio morto:
 Fui, como ervas, e não me arrancaram.*

Álvaro de Campos

.....

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

Manuel de Barros

Sumário

A Matéria de Poesia em Manoel de Barros _____	07
Luiz Henrique Barbosa	
A Memória de um Gramofone: Ruídos, Imagens e Silêncios na Poesia de Manoel de Barros _____	24
Rogério Barbosa da Silva	
Tympanus: da Orelha Cortada ao Par de Sapatos Camponês __	34
Maria Lucia de Resende Chaves	

A matéria de poesia em Manoel de Barros

(...) *um subtexto se aloja. Instala-se uma agramaticalidade insana que empoema o sentido das palavras. Aflora uma linguagem de defloramentos, um inauguração de falas.*

Manoel de Barros

Wittgenstein, em seu *Tractatus Lógico-Philosophicus*, compara uma proposição lógica com um vetor. Para ele, a proposição seria uma representação que, através da linguagem, obedece às leis da lógica. “Representar na linguagem algo que contradiga as leis lógicas é tão pouco possível quanto representar na geometria, por meio de suas coordenadas, uma figura que contradiga as leis do espaço, ou dar coordenadas de um ponto que não exista.”¹ Assim, nosso espaço de pensamento do mundo é limitado pela sintaxe lógica da linguagem. Daquilo que não podemos falar temos que nos calar.² O *Tratado* coloca uma relação definida entre as palavras e as coisas. Para Wittgenstein, o nome substitui a coisa, dizendo como uma coisa é, mas não o que ela é. O autor propõe, então, mostrar que a proposição lógica será guiada por regras que irão constituir uma sintaxe do sentido e do significado. Não nos parece possível ler Wittgenstein sem que nos lembremos do pensamento vigente no século XVII, que considerava a significação como um processo de representação mimética da realidade. É a partir de então que o signo linguístico será fixado em sua forma binária significado/significante, tal como o encontraremos, mais tarde, em Saussure.

No entanto, sabemos que a literatura da modernidade (com exceção de alguns de seus momentos, como o Realismo) não tem a pretensão de se constituir como representação, como mimese, como cópia da realidade:

¹ WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosophicus*, p. 147.

² WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosophicus*, p. 131.

Ora, ao longo de todo o século XIX e até nossos dias ainda – de Hölderlin a Mallarmé, a Antonin Artaud – a literatura só existiu em sua autonomia, só se despreendeu de qualquer outra linguagem, por um corte profundo, na medida em que constituiu uma espécie de ‘contradiscurso’ e remontou assim da função representativa ou significativa da linguagem àquele ser bruto esquecido desde o século XVI.³

Não poderíamos, então, aplicar a definição da proposição lógica para a literatura e a poesia contemporâneas. Mas há algo que Wittgenstein nos esclarece e de que nem mesmo o texto literário e o poético podem escapar: a linguagem jamais poderá nos dar a experiência da coisa. Ela sempre será um substituto da mesma, que nos será mostrada através de um encadeamento lógico dos significantes. E, mesmo aqueles escritores que tentam apreender a coisa em sua totalidade, na esperança de que o signo apresente uma relação perfeita entre ela e a palavra, acabam por afastar-se ainda mais da coisa, pois o texto se transforma num dizer sobre essa busca. Temos o exemplo de Clarice Lispector que, na sua tentativa de chegar à coisa antes de ser nomeada, acaba por fazer um tratado filosófico sobre a linguagem:

Entre ela e os objetos havia alguma coisa, mas quando agarrava essa coisa na mão, como a uma mosca e depois espiava – mesmo tomando cuidado para que nada escapasse – só encontrava a própria mão rósea e desapontada. Sim, eu sei. O ar, o ar! Mas não adiantava, não explicava. Esse era um de seus segredos. Nunca se permitiria contar, mesmo a papai, que não conseguia pegar ‘a coisa’.⁴

Diante do que foi exposto até aqui, podemos chegar à óbvia conclusão que a primeira especificidade da poesia seria a de ser um texto que se guiaria pela lógica da sintaxe. Mesmo um poema surrealista deve seguir uma ordem; caso contrário, sairíamos do discurso para desembocarmos no sem sentido. No entanto, essa não

³ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 12.

⁴ LISPECTOR. *Perto do coração selvagem*, p. 12.

seria uma especificidade exclusiva da poesia. Também a prosa, uma propaganda publicitária ou uma bula de remédio não teriam esse traço em comum? Tentemos aqui levantar outros traços que possam demarcar a diferença entre o discurso poético e o da prosa. Recorro ao *Novo Dicionário Aurélio* e escolho ali a definição formal de poema, que parece ainda ser usada para diferenciar um texto poético de um texto em prosa: “obra em verso”. Mas será que as experiências poéticas de destruição da forma, levadas a cabo pelos modernistas, não teriam transformado esse conceito? Após a experiência de Mallarmé, toda essa noção de verso não teria implodido? Uma palavra que ocupa um espaço em branco seria um verso, uma linha? Mais importante do que falar que o poema é constituído por versos é tentar entender o porquê do rompimento dessa linha no texto: por que não se atingir a extremidade direita da página para só aí passarmos a outra linha? Parece-nos bastante claro que não basta que uma obra seja escrita em versos para que a consideremos como poema. Se assim fosse, poderíamos transformar toda obra escrita em prosa num texto poético, reescrevendo-a novamente em versos.

Octavio Paz parece também questionar esse conceito, ao afirmar que podemos encontrar obras que, apesar de serem escritas em prosa possuem várias características comuns aos textos poéticos, como quebra da seqüência narrativa e predomínio do ritmo e da imagem:

Obras como Os Cantos de Maldoror, Alice no País das Maravilhas ou El Jardim de los Senderos que se Bifurcan são poemas. Neles a prosa se nega a si mesma, as frases não se sucedem obedecendo a uma ordem conceitual ou narrativa, mas são presididas pelas leis da imagem e do ritmo.⁵

Sem dúvida, o ritmo da poesia irá diferir do ritmo da prosa. A prosa irá se apoiar no discurso verbal que se articula à predicação e à subordinação: fala-se de um sujeito que possui atributos e sempre existe uma oração que é hierarquicamente superior a outra, que se

⁵ PAZ. *Signos em rotação*, p. 15.

toma sua subordinada, como observamos neste trecho de Machado de Assis:

*Marcela, por exemplo, que era bem bonita. Marcela amou-me... Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos. Meu pai logo que teve aragem dos onze contos, sobressaltou-se deveras; achou que o caso excedia as raias de um capricho juvenil.*⁶

Talvez seja a manutenção do ritmo a razão dos espaços em branco dos textos poéticos. Mudar de linha nos sugere uma pausa para a respiração, ou talvez nos permita provocar um estranhamento semântico proposital, constitutivo de todo texto que se quer diferenciar da prosa. Esse estranhamento é, sem dúvida, o objetivo do **enjambement**: ao cortarmos uma oração ao meio estaremos cortando também a estrutura hierárquica da oração, privilegiando a sonoridade das palavras e a ambigüidade do enunciado:

*E o sino clama em lúgubres respostas:
'Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!'
Por entre lírios e lilases desce
a tarde esquiva: amargurada prece
põe-se a lua a rezar.
A catedral ebúrnea do meu sonho
aparece, na paz do céu tristonho
toda branca de luar.*⁷

Embora não possamos falar de uma quebra da hierarquia proporcionada pelo enjambement em “Por entre lírios e lilases desce / a tarde esquiva...” percebemos que houve aqui tanto uma plurissilgnificação semântica quanto uma valorização da sonoridade das palavras. Ao interrompermos a oração, provocamos uma dubiedade: o sujeito do verbo **desce** pode tanto estar no verso anterior (Pobre Alphonsus) quanto no posterior (a tarde esquiva). Permitimos

⁶ ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 36.

⁷ GUIMARAENS. *Poesias*, p. 19.

também, com o corte, a semelhança sonora no final do 3º e 4º versos, proporcionada pelas palavras **desce** e **prece**. Outro seria o poema, bem menos rico, bem mais prosaico, se optássemos pela construção: “Por entre lírios e lilases desce a tarde esquiva / amargurada prece / põe-se a lua a rezar”. Essa ruptura da seqüência da oração seria, então, uma tímida tentativa de *molecar o idioma*, de romper com uma ordem já cristalizada pela língua, de sair da prosa e entrar na poesia:

*Poesia é também um pouco ser pego de surpresa pelas palavras. Amigo meu, certa vez, Nelson Nassif, poeta oral dito e ouvido, saiu-se com esta: 'Hoje minha-boca não está idônea para o beijo.' Tomei uma surpresa poética. Aquele adjetivo 'idônea' saiu de seu habitual contexto de responsabilidade (cargo idôneo, firma idônea, etc) e veio se encostar em uma boca! Entrou em contexto de volúpia. Molecou o idioma. Na verdade me preparei a vida inteira para fazer frases dementadas.*⁸

O poeta é, então, uma espécie de algoz da língua, pois, apesar de ser obrigado a falar dentro de uma estrutura já definida, ele tem o poder de corrompê-la, de subvertê-la, como observa Leminski:

*O poeta seria uma vítima da linguagem, a linguagem exerce uma violência sobre ele e ele sofre essa violência. Num outro momento, no momento sádico do processo, o poeta, o artista, o escritor, o criador, passaria a ser algoz, a ser carrasco da linguagem, e daí a inverter o jogo.*⁹

Não há melhor metáfora para o poeta do que esta do algoz. Sim, porque uma de suas atitudes, ao fazer um texto poético, será a de cortar algumas frases, seccionar palavras, deixar que algumas vagueiem solitárias:

⁸ BARROS. *Gramática expositiva do chão*, p. 313.

⁹ LEMINSKI. *Poesia, paixão da linguagem*, p. 283.

*Tiro-lhes [das palavras] o verniz e os vôos metafísicos. Corto o desejo de se exibirem às minhas custas. As palavras compridas se devem cortar como nós de lacraias. O verso balança melhor com palavras curtas. Os ritmos são mais variados se você trabalha com dissílabos, com monossílabos.*¹⁰

Assim, o simples som das palavras, seu encadeamento fonológico, passa a significar. Muitos versos serão guiados por nenhum episódio, muitos serão sustentados apenas pelo ritmo, em muitos as ressonâncias dominarão completamente o espaço semântico. É o que percebemos neste fragmento de “Desarticulados para viola de cocho”:

*E martelo
grama de castela móbile
estrela bridão
lua e cambão
vulva e pilão elisa
valise nurse
pulvis e aldrabas, que são?
-Palabras.*¹¹

Mas não só através do ritmo sobrevive a poesia. É comum ouvirmos falar a respeito de um conjunto de frases de um poema: “que bela imagem!”. Mas qual é o sentido do termo imagem quando empregado em relação ao poema? Seria a imagem um duplo formado a partir de um referente, tal como acontece quando estamos diante de um espelho? Ou seria um símbolo que possui uma relação motivada com o seu referente, tomando-se um símbolo de acepção saussureana?¹²

¹⁰ BARROS. Op. cit., p. 334.

¹¹ BARROS. *Gramática expositiva do chão*, p. 175.

¹² Para Saussure, o símbolo é um tipo peculiar de signo, já que tem como característica não ser completamente arbitrário; para ele, “existe um rudimento de vínculo natural entre o significante e o significado. O símbolo da justiça, a balança, não poderia ser substituído por um objeto qualquer, um carro, por exemplo”. (cf. SAUSSURE. *Curso de Lingüística Geral*, p. 82).

Se considerarmos como afirmativo o primeiro questionamento, estaremos saindo da linguagem verbal, uma vez que, conforme disse Umberto Eco, a imagem no espelho não se constitui exatamente como signo, não pode estar no lugar de uma outra coisa, quando esta estiver ausente. “A relação entre objeto e imagem é a relação de duas presenças, sem nenhuma mediação”.¹³ A imagem produzida por um signo verbal – o poema – nunca poderá ser desta ordem, já que o signo vem exatamente substituir algo que se encontra ausente. De acordo com Bosi, entendemos que a imagem no poema “não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina, nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é palavra articulada”.¹⁴

A imagem, então, seria algo formado através de uma ordenação dos signos. Mas que tipo de signos constituem a imagem poética? A classificação de Saussure para o signo verbal parece ser insuficiente para a nossa compreensão desta questão, uma vez que ele trabalha apenas com o signo na sua concepção de significado/significante. Aqui, os signos teriam a força de uma lei. O significante não irá remeter-nos à idéia de um animal quadrúpede em todas as sociedades dos mundo. Peirce irá classificar esse signo com força de lei como símbolo, conceito que nada terá em comum com o que Saussure classifica como símbolo. A classificação signica de Saussure deixaria de fora, então, outros tipos de signos utilizados pelos poetas como o ícone, por exemplo. Talvez seja por isso mesmo que devamos, neste momento, sair da Semiologia e entrar na Semiótica. Enquanto a Semiologia saussureana se preocupou apenas em estudar o signo verbal e seu caráter dual, a Semiótica de Peirce estudará o signo em sua concepção ampla – desde a organização das abelhas até um quadro de Rembrandt –, estabelecendo, entre os seus elementos, não um caráter diádico, mas, sim, triádico. Além do signo com força de lei, que Peirce denominou de **símbolo**, ele irá ainda classificar o signo em **ícone** e **índice**.

¹³ ECO. *Sobre os espelhos*, p. 11.

¹⁴ BOSI. *O ser e o tempo da poesia*, p. 171.

Um **ícone** é um signo que tem com seu objeto uma relação analógica ou de semelhança. Assim, mapas, fotografias ou um desenho são ícones porque apresentam uma relação de similaridade com seu referente. No entanto, não podemos nunca falar de um ícone puro, já que não se consegue chegar a um signo que tenha todas as propriedades do objeto. Muitas vezes ocorre um imbricamento de índice, símbolo e ícone em determinado signo, havendo, sim, um privilégio do último.

Morris, já em 1946, questionava a definição de ícone. Para ele, nem o “retrato de uma pessoa feito por um hiper-realista parece guardar as propriedades daquela pessoa, já que a tela não possui a textura da pele humana ou a motilidade do indivíduo retratado. E o cinema será mais icônico que a pintura, mas nunca completamente icônico.”¹⁵ A própria motivação natural do signo icônico também é questionada. Eco nos dá exemplos de artistas que realizavam imitações que hoje nos parecem perfeitas, mas que antes foram enquadradas como pouco realistas. Para ele, o artista inventava um esboço cujas regras não tinham sido adquiridas – o esboço não tinha sido simbolizado – pela comunidade. Isso prova que também os signos icônicos precisam ser símbolos, precisam ser guiados por uma convenção da sociedade.

Um índice é um signo que vai em direção a seu objeto, que possui uma ligação direta com ele. Assim, pegadas na areia, buracos de bala na parede ou uma seta numa via pública seriam índices porque seriam indícios de um homem que passou pela areia, de uma bala que atravessou a parede, ou de uma direção a ser tomada para ir a determinado local. Podemos falar, então, que, enquanto o ícone se aproxima de uma metáfora, devido ao seu caráter analógico e de semelhança com o referente, o índice se aproxima de uma metonímia, por se constituir como algo que nos levaria em direção a seu objeto. No entanto, há algo de metafórico em toda metonímia como afirma Júlio Pinto:

¹⁵ ECO. *Tratado geral de semiótica*, p. 171.

*um buraco de bala só é identificado como buraco de bala se sua forma for parecida com a de uma bala. Uma pegada é identificada como pegada (e, assim como dêitico da passagem de alguém por ali) na medida em que tem a forma de um pé, e assim por diante. Quer dizer, todo índice tem algo de ícone.*¹⁶

Isso vem provar que muitas vezes um único signo poderá ter características simbólicas, indiciais e icônicas, ou então poderá haver a predominância de alguma e a exclusão de outras. Tentemos ver como se dá isso praticamente, através de um poema de Mário Quintana:

*Essas cruzes toscas que a gente avista às vezes da janela do trem,
na volta de uma estrada, são belas como árvores... Nada têm dessas
admoestantes cruzes de cemitérios, cheias de um religioso rancor.
As singelas cruzes da estrada não dizem coisa alguma: parecem
apenas viandantes em sentido contrário.
E vão passando por nós – tão naturalmente – como nós passamos
por elas.*¹⁷

Nesse poema, o vocábulo **cruzes** não se constitui apenas como um símbolo peirceano, não nos traz à mente apenas a idéia genérica de uma cruz, mas toda a simbologia que a cruz representa para a religião católica, como sofrimento, dor, paixão. embora o poeta queira retirar toda essa carga que ela possui. Aqui, estamos diante de um símbolo indicial, de um símbolo que, no contexto em que é proferido, nos remete a outros signos. Já no poema de Manoel de Barros, descrito anteriormente, os vocábulos **martelo**, **estrela** e **valise** são símbolos destituídos de um caráter indicial e significativo. Ali, os significantes não têm aquela tarefa obrigatória de nos remeter a algum significado, como pensava Saussure; o significado é afastado para que haja uma primazia do significante, de sua sonoridade. Essa é a imagem produzida por alguns poetas: uma imagem que se dá através dos

¹⁶ PINTO. *Espelho, espelho meu*.

¹⁷ QUINTANA. *Literatura comentada*, p. 58.

signos, sem dúvida, mas esses não são guiados por uma sintaxe da significação; aqui o discurso é fragmentado, o significado é afastado para que as palavras exibam sua materialidade. É dessa materialidade que nos fala Pommier, ao se referir ao trabalho do poeta:

Aquele que opera com a sonoridade das palavras margeia, desta forma, um abismo. Aproxima-se da loucura, porque atua nessa ausência de garantia, nesse ateísmo insuspeitado que sempre falta na linguagem comum. Quando considera as palavras em si mesmas, quando trabalha sua materialidade, o poeta relega a segundo plano sua significação. Assume, então, um risco dos mais elevados, porque, ao fazê-lo, invoca um nome, convoca um pai que não responderá, que ficará surdo a sua prece atéia.

Assim, a poesia mostra aquilo que a emoção estética, a relação com o gozo, deve à materialidade contrariada do significante, a cujo abrigo ela dá acesso. Para aquele que opera sobre a língua, o gozo, a totalidade do Outro, só se evoca no tempo mítico em que o significante, na sua beleza sonora, se isola e se abre a todas as significações possíveis.¹⁸

Talvez possamos entender agora a comparação, já cristalizada pelo senso comum, entre o louco, a criança e o poeta. Todos eles teriam em comum uma maneira peculiar de tratar a linguagem, todos eles produzem frases que corrompem a sintaxe da significação, para dar lugar a uma imagem acústica estranha aos ouvidos de quem está acostumado com as palavras em seus devidos lugares. O signo deixa então, de pertencer a uma ordem binária (como isso significa aquilo) para passar a uma ordem ternária: isso significa aquilo naquele lugar. No entanto, deve ficar claro que a imagem poética se constitui através da linguagem, e, mesmo que haja um rompimento na sintaxe da língua, esta nunca poderá ser totalmente abolida: o poeta, como qualquer sujeito falante, só diz o que a linguagem lhe permite dizer.

¹⁸ POMMIER. *A exceção feminina*, p. 98.

Octavio Paz parece não aceitar esse limite que a linguagem nos impõe. Para ele, a imagem poética, além de trazer em si, através da representação, os elementos da realidade, cria uma outra realidade, da ordem do impossível – a imagem pode dizer o que a linguagem parece ser incapaz de dizer:

A imagem explica-se a si mesma. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa. Um poema não tem mais sentido que suas imagens. Ao ver a cadeira, apreendemos instantaneamente seu sentido: sem necessidade de recorrer à palavra, sentamo-nos. O mesmo ocorre com o poema: suas imagens não nos levam a outra coisa, como ocorre na prosa mas nos colocam diante de uma realidade concreta.¹⁹

Para Paz, o poema transcende a linguagem: “nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a transpassa.”²⁰ A imagem poética seria, então, o momento de origem da linguagem, momento em que haveria uma suposta coincidência entre o significante e o significado, pois o signo se tomaria a própria coisa:

O homem é um emissor de símbolos. Entre esses símbolos há dois que são o princípio e o fim da linguagem humana, sua plenitude e sua dissolução: o abraço dos corpos e a metáfora poética. No primeiro: união da sensação e da imagem, o fragmento apreendido como cifra da totalidade e a totalidade repartida em carícias que transformam os corpos num provedor de correspondências instantâneas. Na segunda: fusão do som e do sentido, núpcias do inteligível e do sensível. A metáfora poética e o abraço erótico são exemplos desse momento de coincidência quase perfeita entre um símbolo e

¹⁹ PAZ. *Signos em rotação*, p. 47.

²⁰ PAZ. *Signos em rotação*, p. 48.

*outro que chamamos analogia e cujo nome verdadeiro é felicidade.*²¹

Paz vai incessantemente em busca de uma unidade, uma origem, uma plenitude, de um lugar onde o signo não substitua a coisa, mas que seja ela própria. Lacan irá formular uma concepção oposta à de Paz, ao afirmar que o significado é efeito do significante, que tudo que é escrito será para sempre impossível escrever sem enganos.²² Inverterá o diagrama de Saussure e ressaltará que a barra colocada entre o significante e o significado é que impede que o escrito seja compreendido, em sua totalidade. É exatamente porque o signo apresenta equívocos que o texto para nós se torna plurissignificativo; caso isso não ocorresse, caso tivéssemos uma correspondência perfeita entre significante e significado, como deseja Paz, um único sentido poderia ser extraído do texto. Paz parece alimentar uma concepção idealista de poesia; a imagem poética estaria no mesmo nível que a imagem especular, que apresenta uma relação de duas coisas presentes. Assim, Paz prosseguirá em busca da origem, acreditando que a imagem poderá nos levar a um antes da linguagem. Rejeitará a palavra como o substituto de algo que se encontra ausente e através dela procurará alcançar a coisa.

Otávio Paz se vale de uma concepção romântica da imagem poética para encurtar a distância entre as palavras e as coisas. Haroldo de Campos tentará fazer um percurso análogo, mas utilizará métodos diferentes: explorará incessantemente o signo icônico. O signo poético, na sua busca desesperada de alcançar a coisa, constituir-se-á como um sólido que poderá ser seccionado de várias formas. Talvez por isso Haroldo de Campos vá se empenhar em estudar a escrita ideogramática, essa escrita quase concreta, cujo caractere se aproxima de um ícone, diferentemente da escrita ocidental, que tem o caractere totalmente simbólico. O ideograma, mais do que representar o objeto,

²¹ PAZ. *Convergências*, p. 115.

²² LACAN. *O Seminário*. Livro 20, p. 38.

parece colocá-lo em cena, dando-nos a impressão de estamos vendo o próprio objeto e não sua representação.

Em um trabalho recentemente publicado, *Bere'Shith*, Haroldo de Campos continuará a estudar as escritas que tendem a se aproximar da coisa. Deixa, então, a escrita chinesa para se dedicar ao hebraico. E Haroldo, além de explorar toda a iconicidade do hebraico –, língua em que, curiosamente, o mesmo vocábulo que significa **palavra** também quer dizer **coisa** –, terminará por traduzir um texto bíblico que nos mostra que as palavras não se constituem como representação das coisas: são as coisas que adquirem existência através das palavras. Refiro-me à cena da origem, em *Gênesis*:

*Deus disse: “Que exista a luz!” E a luz começou a existir. Deus viu que a luz era boa. E Deus separou a luz das trevas: à luz Deus chamou “dia”, e às trevas chamou “noite”. Houve uma tarde e uma manhã, foi o primeiro dia.*²³

Mas o que há de concretude numa palavra que não se constitui como representação da coisa? Ora, quando uma palavra parece não se encostar a um referente, ela perde todo o seu caráter abstrato, simbólico, e se toma um encadeamento de sons. É o que acontece quando utilizarmos uma série de palavras que não nos leva imediatamente a um referente da nossa língua. Palavras como **puivis** e **nurse**, por exemplo, nos orientam a privilegiarmos, em sua leitura apenas a sua materialidade sonora.²⁴

Há, no entanto, poetas que promovem o encurtamento da distância entre as palavras e as coisas de forma bastante diversa das apresentadas até aqui. Poetas que, diferentemente de Paz, não terão uma visão idealista de poesia, acreditando que a imagem poética possa promover a reconciliação entre o nome e a coisa. Poetas que,

²³ BÍBLIA SAGRADA. *Gênesis*, p. 14.

²⁴ É só depois de uma certa reflexão que percebemos que tais palavras possuem uma referencialidade, já que são extraídas do latim **pulvis** (pó) e do inglês **nurse** (enfermeira).

diferentemente de Haroldo de Campos, não transformarão as palavras em ícones, numa tentativa de materializar a palavra. Manoel de Barros é um deles. Barros irá transformar o signo em matéria bruta, em palavra insignificante, em restolho. Irá desfiar as imagens das palavras e descascar suas roupagens até que elas possam alcançar o seu estado inicial, seu estado de antes da significação. Barros faz, assim, um percurso inverso ao de Paz. Como vimos, Paz acredita que a irrupção do objeto se dá através da metáfora poética; nesse momento há uma plenitude, uma unidade e uma coincidência entre significado e significante. Manoel de Barros praticará uma **desmetaforização poética**. O poeta irá em busca dos *resíduos das primeiras falas*, dos balbucios, do som inaugural, de um lugar onde *a palavra não se fazia nome para explicar*:

*Nos resíduos das primeiras falas eu cisco
meus versos
A partir do inominado
do insignificante
é que eu canto
o som inaugural tatibitati e vento
um verso se revela tanto mais concreto quanto
seja seu criador coisa adejante
(Coisa adejante, se infira, é o sujeito que se
quebra até de encontro com uma palavra)²⁵*

Como encaminhar tal projeto? Como se utilizar da linguagem para se aproximar de uma pré-linguagem, de uma assímbolia? É preciso *aprender a errar a língua, a fazer gags com as palavras*, a fazer *pequenas loucuras para que possamos ser pegos de surpresa por elas*; descascar as palavras até que elas percam sua significação usual. Barros irá modificar o regime dos verbos, mutilar a sintaxe e encadear significantes que possam promover sentidos ainda não veiculados pela língua. A poesia de Manoel de Barros tentará retirar do signo o máximo de significação já cristalizada pela língua, até o

²⁵ BARROS. *Gramática expositiva do chão*, p. 213.

ponto em que novos sentidos sejam produzidos, ou mesmo que o único sentido seja o da materialidade sonora, o das ressonâncias verbais. Sua poesia está do lado do simbólico, mas procura o tempo todo uma aproximação com o não totalmente simbolizado; através de frases infantis (“Meu bolso teve um sol com passarinhos”²⁶), de sussuros de animais (“ouço uma frase de araquã: ên-ên? ço-hô! ahê han? hum?...”²⁷), o poeta transformará a palavra. Ao mimetizar os sussuros de uma pré-linguagem, de uma linguagem que ainda não esteja totalmente aprisionada pelo simbólico, ele produzirá uma pluralidade de significações.

Barros não vai utilizar-se da linguagem de forma ilógica, já que, como nos mostrou Wittgenstein, isso é impossível. No entanto, ele não tem a pretensão de utilizar a linguagem como uma construção lógica que venha representar o mundo. Manipulará o código, através da promoção de novos relacionamentos entre as palavras, e fará do signo um emissor de novas significações. Não há limites definidos para o seu signo: verbos deslizarão para substantivos e novas regências serão criadas:

*Colear
sofre de borboleta
e prospera
para árvore
Colear
prospera
para o homem
o homem se arrasta
de árvore
escorre de caracol
nos vergéis
do poema²⁸*

²⁶ BARROS. *Gramática expositiva do chão*, p. 213.

²⁷ BARROS. *Gramática expositiva do chão*, p. 128.

²⁸ BARROS. *Gramática expositiva do chão*, p. 167.

Comparados os conceitos de palavra poética em Barros, Paz e Campos, temos a impressão de que há um fio comum entre eles. Em todos eles existe a vontade de chegar ao mais próximo da coisa. Paz, através de uma visão idealista de poesia, acredita que a imagem poética ultrapassa os limites da linguagem e se transforma na própria coisa. Haroldo de Campos e Manoel de Barros não chegam a tanto: eles parecem estar conscientes do limite que a língua lhes impõe. Percebendo a impossibilidade de chegar à coisa-em-si, eles tentarão dar ao signo o máximo de materialidade possível. Campos se valerá das escritas icônicas – por acreditar que elas estejam mais próximas das coisas – e tratará a palavra como mais objetiva possível, como se programasse um computador para nos mostrar as inúmeras formas possíveis de produzir um poema, preservando a sonoridade das palavras e evitando cair no sem sentido. Já em Manoel de Barros, teremos uma manipulação do código mais humanizada: há em sua poesia um aproveitamento de *sintaxes tortas* produzidas pela linguagem popular, pois, para ele, essa linguagem está mais próxima de uma linguagem adâmica, de uma linguagem que está colada às coisas. A diferença básica entre os dois últimos seria, então, a menor e maior inserção do elemento humano na poesia. O próprio Barros, aliás, ao diferenciar a sua poesia da dos concretos, afirma que “eles [os concretos] não admitem que a palavra seja intumescida do humano. Eles quebram a palavra no meio como se fosse um objeto e montam os poemas também como objetos”.²⁹

Luiz Henrique Barbosa

²⁹ COUTO. Manoel de Barros busca na ignorância a fonte da poesia, p. 8.

Referências Bibliográficas

- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 16. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- BÍBLIA SAGRADA. A.T. *Gênesis*. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- COUTO, José Geraldo. Manoel de Barros busca na ignorância a fonte da poesia. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 14 nov. 1993. Mais. 8-9.
- ECO, Umberto. Sobre os espelhos. In: _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- _____. *Tratado geral de semiótica*. Trad. Antônio Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- GUIMARAENS, Alphonsus de. *Poesia*. Org. Giadstone Chaves de Melo. Rio de Janeiro: Agir, 1958. (Col. Nossos Clássicos, v. 19)
- LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 20. Mais, ainda. Trad. M. D. Magno. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- LEMINSKI, Paulo. Poesia, paixão da linguagem. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. 14. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. *Convergências*. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PINTO, Júlio. *Espelho, espelho meu*. (texto inédito)

POMMIER, Gerárd. *A exceção feminina*. Os impasses do gozo. Trad. M.P. Duque Estrada. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

QUINTANA, Mário. *Literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

SAUSSURE. *Curso de Lingüística Geral*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Lógico-Philosophicus*. Trad. Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Edusp, 1993.

A Memória de um Gramofone: ruídos, imagens e silêncios na poesia de Manoel de Barros

Em “Palimpsestos do tempo”, João Barrento comenta o aspecto narrativo da poesia dos anos 80 e afirma o seguinte: “O poema, que não tinha memória, lembra-se agora de infâncias perdidas, espraia-se em espaços biográficos, traça os seus **mapas de retratos**.”¹ Embora procure enfatizar aspectos da poesia portuguesa, o estudo de Barrento tem ressonâncias mais amplas e encontraria exemplos variados na poesia brasileira. Entre esses exemplos se enquadraria a poesia de Manoel de Barros, que desde *Poemas concebidos sem pecado* (1937) quebra os padrões “normais” do poema inserindo recursos narrativos próprios da prosa (diálogo, narrador, personagem, etc.). É também já nesse livro que encontramos uma escrita em que o passado flui para o presente” proporcionando um “mergulho” na experiência pessoal e uma prática de experimentação no campo da linguagem.

Evidentemente essa articulação entre experiência e experimentação cabe numa possível definição de poesia: “inteligência sensível da existência, formulada através da linguagem”.² Mas isso não basta para definir a poesia de Manoel de Barros. O poeta aprofunda-se na pesquisa da linguagem que constituirá sua poesia, fazendo com que essa última se manifeste crítica e consciente de sua materialidade. Essa consciência é resultante da articulação entre experiência e experimentação que está presente desde os seus primeiros livros até um de seus últimos.

Nos tópicos seguintes, tentaremos dar uma amostragem deste trabalho de renovação crítica da poesia de Barros, a partir de um olhar mais amplo sobre o processo de construção de seus poemas, em que

¹ BARRENTO, Palimpsestos do tempo: o paradigma da narratividade na poesia dos anos 80, p. 39-46.

² MELO E CASTRO. *O próprio poético*: ensaio de revisão da poesia portuguesa atual, p.5.

buscaremos avaliar as relações entre os ruídos e a imagem como forma de recuperação de uma memória arcaica da poesia.

Profissão de Poeta: encantar palavras

A poesia de Manoel de Barros só pode ser percebida de fato se procedemos a uma mineração em seus poemas. Consciente de que a matéria plástica da poesia é a linguagem, o poeta evita o puro descritivismo e a mimetização ingênua da natureza, como alerta o “Anúncio” que abre o *Livro de pré-coisas* (1985):

*Este não é um livro sobre o Pantanal. Seria antes uma
anúnciação. Enunciados como que constativos. Manchas.
Nódoas de imagens.
Festejos de linguagem.
Aqui o organismo do poeta adoece a Natureza (GEC, p. 227)³*

Em outros termos, o poeta demonstra a impossibilidade de ser o mundo um reflexo das palavras, pois o “símbolo evoca outra coisa que não aquilo que pretende nomear”.⁴ Assim é que, à maneira de Alberto Caieiro, o poeta Manoel de Barros sugerirá a desaprendizagem do mundo a partir de um novo modo de ver, próximo da “coisa”, as coisas sem os mistérios e sem a inteligência que as deforma. Tanto em Pessoa quanto em Manoel de Barros o que se sugere é um resgate da transformação operada pela natureza em nós, uma espécie de “Nostalgia da pureza, da coisa mais primitiva.”⁵

*via o mundo como a pequena rã vê a manhã de dentro de uma
pedra (GEC, p. 157)*

Ou ainda, como se percebe neste poema-nota:

³ BARROS. Livro de Pré-Coisas. In: ____ *Gramática Expositiva do Chão*. Todas as citações de Manoel de Barros que se referirem a esta edição virão assinaladas com a abreviatura G.E.C. seguida do número da(s) página(s) a que se relaciona(m).

⁴ POMMER. O aberto até onde as palavras podem nos transportar. In _____. *A exceção feminista: os impasses do gozo*, 1987, p.97.

⁵ BARROS. Entrevista a José Geraldo Couto. *Folha de São Paulo*, p. 6.

*Outra de caracol:/ é, dentro da casa, consumir livros
cadernos e/ ficar parado diante de uma coisa/ até sê-la./ Seria
ainda:/ compreender o andar liso das minhocas debaixo da
terral e escutar como os grilos/ pelas pernas./ Pessoas que
conhecem o chão com a boca como processo de se
procurarem/ essas movem-se de caracóis!(...) (GEC, p. 167)*

A sintaxe da linguagem de Barros traz surpresas uma atrás das outras, acordando o leitor para os sentidos fossilizados na linguagem e construindo um novo nível de significados sob o código saturado. Para isso vale resgatar a oralidade das falas populares (*terens*), a “desescrita” das crianças:

*Eu briguei **naquele** menino com uma pedra...
Crianças desescrevem a língua. Arrombam as gramáticas.
(Como um cálice lilás de beco!) (GEC, p. 256)*

Ou, ainda, uma combinação inesperada reativa o sentido conotado da catacrese:

*De tarde
Desenterraram de dentro do capinzal
Um braço do rio. Já estava com cheiro. (GEC, p. 183)*

Enfim, se as “Minhocas arejam terra; poetas, a linguagem” (GEC, p.252).

Essa consciência do poeta sobre a renovação lingüística estende-se também ao material que vai definir a função social da poesia. A ela cabem as coisas sem importância, sem valor de consumo (pentes, árvores, detritos semoventes, latas, pedras, etc.):

*Todas as coisas cujos valores podem ser
disputados no cuspe à distância
servem pra poesia.*

São justamente essas coisas cuja importância foi renegada pela sociedade de consumo que irão, agora, ganhar o destaque de tema poético. É diante delas que o indivíduo aprenderá a ser novamente. Isso nos lembra Roland Barthes: “Quando um discurso é dessa maneira levado por sua própria força à deriva do inatural, banido de todo espírito gregário, só lhe resta ser o lugar, por mais exíguo que seja, de uma **afirmação**”.⁶

Já Otávio Paz afirma que a “poesia é uma atividade de rendimento nulo”, tanto num mundo regido pela lógica do mercado, quanto naqueles regidos pela lógica da eficácia.⁷ Isso porque a poesia moderna constitui paradoxalmente uma transgressão à sua própria modernidade. Heterodoxa, a poesia realiza um movimento de contínua rebelião; é plenitude e vacuidade, vôo e queda, entusiasmo e melancolia. É ambigualmente revolucionária e reacionária, pois desde o Romantismo a poesia exalta a modernidade e faz a sua própria crítica. Essa condição da poesia moderna, ainda segundo Paz, é que faz dela coisa, mas muito pouca. Como forma verbal, o poema é de pouca utilidade e preço vil e não fornece imagens, apenas conjura o leitor a fornecê-las. E a poesia, que “se ouve com os ouvidos mas se vê com o entendimento”, se inscreve como gasto, desperdício. Ou seja, produz objetos supérfluos.

Logo se vê por isso tudo que a poesia de Manoel de Barros não é inocente. Em entrevista concedida à revista *Leia*, à insistente indagação sobre a poesia como instrumento político, da poesia como mimese do real, o poeta sai com essa resposta bem a propósito das idéias de Otávio Paz: “Penso que um besouro que saiu do esgoto e está secando em cima do ralo, é menos importante do que um homem que saiu da rua e está entrando para o esgoto. São duas realidades cruéis e pungentes. Há sempre homens à beira de esgoto em minha poesia. Há mendigos com andrajos de jardim. E meninos à beira de rios. Penso que isso não chega de ser um defeito armorial. Ademais,

⁶ BARTHES. *Fragments de um discurso amoroso*, 1989, s. p.

⁷ PAZ. *A outra voz*, p. 133-148.

tudo é cotidiano e vai pro ralo.”⁸ A inocência estaria, sim, na pretensão de uma poesia crítica, mas que fosse gratuita e transparente. A função da poesia, entretanto, é outra; passa pela linguagem cuja renovação pode auxiliar-nos a ver melhor, como percebemos no poema “Prefácio”:

⁸ BARROS. Entrevista a Paulo França. *Leia*, p. 4-5.

*Vendo que havia na terra
dependimentos demais
E tarefas muitas –
Os homens começaram a roer unhas.
Ficou certo pois não
Que as moscas iriam iluminar
o silêncio das coisas anônimas.
Porém, vendo o Homem
Que as moscas não davam conta de iluminar o silêncio
das coisas anônimas –
Passaram essa tarefa para os poetas. (CCA, p. 48)⁹*

Além desse trabalho com a linguagem que tanto irá adubar as possibilidades significativas da língua, é importante observarmos na poesia de Barros aspectos que particularizam ainda mais a sua poesia, os quais passam pela articulação entre som e imagem. Uma figura interessante, para começarmos uma análise, seria a do gramofone que irá marcar o seu livro “Concerto a céu aberto...”. Paradoxalmente, por estar enferrujado, o gramofone marcará o silêncio e o som. Se a ferrugem impede o som orquestrado do Concerto, ela favorecerá, entretanto, uma sinfonia desorquestrada, resultante de ruídos e sujeita a interferências variadas. O gramofone só pode, então, comunicar através de seus estertores, os quais indiciam sua desmaterialização: e o colocam ao pé de todas as outras coisas cuja significação esvaziou-se.

Imagens e ruídos de um gramofone que não toca

O livro *Concerto a céu aberto para solos de aves* (1991) se divide em dois textos: o próprio “Concerto...”, que traz um “caderno de apontamentos”, e o “Caderno de andarilho”. Na introdução ao “caderno de apontamentos”, conta-se a história do avô morando numa

⁹ _____. Concerto a céu aberto para solos de ave. As citações referentes a esta edição virão assinaladas no texto pela abreviatura C.C.A. seguida do número da(s) página(s) a que se relacionar(em).

árvore que nasce por baixo de um gramofone guardado no porão e que, após um certo tempo, o incorpora juntamente com o próprio avô. O gramofone não toca mais, pois que enferrujado, bosteadado de arara, mas ainda serve de ninho a uma anhumã. Entretanto, suas ferragens estertoram, ovos de anhumã rolam de seu tubo quebrando-se barulhentemente no assoalho da sala, sem contar que este pássaro que o habita “muda de prosódia quando alguma chuva/está por vir” (CCA, p. 14). Por sua vez, o avô, “sorrindo de pura liberdade”, flutua sobre a sala. Os pássaros roubam sua comida e depois os trapos que vestem o seu corpo. O avô morre nu e sofrendo do moral, nos últimos dias, legando ao neto-poeta o seu “Caderno de Apontamentos”. Este último lê e copia seus escritos, duvidando se “são meros delírios/ônticos ou mera sedição de palavras” (CCA, p. 15).

O “Caderno de andarilho” já é escrito pelo menino transformado em poeta. Com a consciência de que deve “iluminar o silêncio das coisas anônimas”, registra e redescobre as coisas por trás de suas inutilidades, em geral recusando o pensamento analítico:

*As 4.000 estrias de um olho de mosca no verão irizam. Isso só
pode ser visto sem microscópio. (CCA, P. 50)*

Outras vezes, mesmo sendo arbitrário, o signo pode enviar o poeta para a imagem da coisa:

O nome ensina ao poeta as suas semelhanças. (CCA, p. 56)

No poema, a imagem não é um ícone, lembra-nos Alfredo Bosi:¹⁰ é uma “palavra articulada”, de forma que as semelhanças entre imagem e som resultam das relações estabelecidas entre as palavras. Na poesia, a experimentação em aberto com a linguagem promove um esvaziamento de seus sentidos cristalizados ao reforçar a opacidade dos signos. Exemplos podem ser colhidos no poema-fragmento XIII, do Caderno de Apontamentos:

¹⁰ BOSI. *O ser e o tempo da poesia*, p. 21.

*Certas palavras tem ardimentos; outras, não.
A palavra jacaré fere a voz.
É como descer arranhado pelas escarpas de
um serrote.
É nome com verdasco de lodo no couro.
Além disso é a agríope (que tem olho medonho) (CCA, p. 21)*

As alterações em **R** atravessam o poema como que sugerindo uma carícia no couro áspero e coberto de lodo de um jacaré. O signo, desta forma, não deixa de evocar uma “parecença” com a coisa (a própria forma da palavra, talvez). No mesmo poema:

*Já a palavra **garça** tem para nós um sombreamento
de silêncios
E o azul seleciona ela! (CCA, p.21)*

O som surdo em posição átona da fricativa prolonga um silêncio que se confirma pelo vôo alto da garça. Som e imagem se associam para um flash instantâneo da ave.

A força das sugestões imagéticas pode ser verificadas, entretanto, em toda a poesia de Manoel de Barros. Em *Compêndio para uso dos pássaros* (1961), o elemento acústico ativa a memória do poeta, despertando nele ora as sensações visuais,

*Escuto o meu rio:
é uma cobra
de água andando
por dentro de meu olho (GEC, p. 128)*

ora as sensações táteis:

*Meu carrego é de sofrer pedras
Mas quem beijar seu corpo
é brisas (GEC, p. 137)*

É possível, entretanto, estender um pouco mais as relações entre som e imagem na poesia de Manoel de Barros. Segundo Miriam

Chnaiderman, o sonoro precede a imagem no inconsciente da criança.¹¹ Sendo mais arcaico o sonoro, as relações entre os objetos que soam e as crianças são mediadas pela mãe, cuja “palavra antecipa a capacidade do **infans** de reconhecer e assumir a significação”. Ainda segundo a autora, o sonoro é sempre evanescente e morre no mesmo ritmo que o tempo. E o objeto musical é aquele que sobrevive psiquicamente (instaurando um rastro mnemônico) quando já desapareceu na realidade física.¹²

Em Concerto a céu aberto, os sons que se espalham procedem do silêncio do gramofone e da memória do avô preso entre suas ferragens e ramos de árvores. Quando “a árvore furou o telhado”, o poeta estaria com 7 anos. Herdeiro do “Caderno” do avô, o poeta cria, com suas palavras, o silêncio através do tempo:

*Quando eu nasci
o silêncio foi aumentando. (CCA, p. 19)*

E ainda:

*Em 1912,
Entrei para uma seita desativada cujos membros
um pouco dementados
se ocupavam de ouvir a ressonância deles mesmos
nas palavras. (CCA, p. 351)*

Essas ressonâncias (ou desejos de espelhamento) sugerem uma vertigem da origem (uma linguagem adâmica), uma vez que:

*Com esses exercícios os nossos desconhecimentos
aumentaram bem
As coisas sem nome apareciam melhor. (CCA, p. 46)*

¹¹ CHNAIDERMAN. Repetir e criar – o silêncio barulhento; o ruído disruptor. In: *Ensaio de psicanálise e semiótica*, p. 93-103.

¹² *Ibidem*, p. 95.

Até mesmo a “frase” da araquã sugere a fase do “babilage” da criança:

*Ouço uma frase de araquã: ên-ên? ço-hô! ahê han? hum?...
(CCA, p- 2 7)*

Num outro poema:

*Uma palavra está nascendo
Na boca de uma criança:
Mais atrasada do que um murmúrio
Não tem história nem letras –
Está entre o coxo e o arnólo. (CCA, p. 23)*

Outro ponto de contato com ato memorial estaria também na relação entre os pássaros e o gramofone. A anhumá, com sua prosódia variada ou tocando fagote; o sabiá, que recita o sol; um ancestral, que sobejava Bach; o araquã, com sua voz vegetal, etc. Sons que contrastam com o mínimo som das moscas que zinem, a solidão dos caracóis nas paredes e o silêncio de inúmeras pequenas espécies, objetos e detritos iluminados pela linguagem do poeta.

Rogério Barbosa da Silva

Referências Bibliográficas

ÁVILA, Carlos. Pela “ressementização” da poesia. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, cad. 6, Domingo, 25 de abril de 1993, p.3.

BARRENTO, João. Palimpsestos do tempo: o paradigma da narratividade na poesia dos anos 80. *Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nov/dez, n. 106, 1988, p.39-46.

BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. Entrevista a José Geraldo França. *Folha de São Paulo*, Cad. 6: 8-9, Domingo 14/11/93, p.8.

_____. Entrevista a Paulo França. *Leia*, ano III, n. 149: 3-7, mar/91, p.4-5.

_____. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

CHNAIDERMAN, Míriam. Repetir e criar – o silêncio barulhento; o ruído disruptor. In: _____. *Ensaaios de psicanálise e semiótica*. São Paulo: Escuta, 1989, p. 93-103.

ECO, Umberto. O signo da poesia e o signo da prosa. In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

MILLOT, Catherine. “Epifanias”. *RETRATURAS* de Joyce. Rio de Janeiro: Letra Freudiana, v. 12, n. 13.

PAZ, Otávio. Poesia e poema. In: _____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1982.

_____. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.

PESSOA, Fernando. *O guardador de rebanhos e outros poemas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

POMMIER, Gerard. O aberto, até onde as palavras podem nos transportar. In: *A exceção feminina: os impasses do gozo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

Tympanus: da orelha cortada ao par de sapatos camponês

Eleva-se o jacto de água e, caindo, enche por inteiro o redondo da taça de mármore, e a taça, enchendo-se, extravasa sobre o fundo de uma segunda taça; e a segunda, tomando água a mais, dá à terceira, em ondas, o seu jorro, e cada uma ao mesmo tempo toma e dá e jorra e repousa.

C. F. Meyer

Coisa

A Coisa é o que, do real primordial, padece do significante.¹

A Coisa não pode ser significada.

Se o princípio do prazer regula por meio de uma lei de engodo a especulação humana através desse imenso discurso que não é simplesmente feito daquilo que o articula, mas, igualmente, de toda a sua ação, uma vez que ela é dominada por essa busca que o conduz a reencontrar as coisas nos signos – como é que a relação do homem com o significante, na medida em que ele pode ser o seu manipulador, pode colocá-lo em relação com um objeto que representa a Coisa? É aqui que intervém a questão de saber o que o homem faz quando modela um significante.¹

Esses significantes são, em sua individualidade, modelados pelo homem. e provavelmente ainda mais com suas mãos do que com sua alma.¹

Um objeto, uma simples caixa de fósforos por exemplo, pode preencher essa função que lhe permite não evitar a Coisa como significante, mas representá-la na medida em que esse objeto é criado.

Imaginemos, como sugere Lacan, uma coleção de

Resto



Bicho

caixas de fósforos vazias. Vamos dispô-las sobre uma lareira “de forma graciosa, cada uma tendo sido aproximada da outra por um ligeiro deslocamento da gaveta interior, se encaixando umas nas outras, formando uma fita, um bicho”, uma instalação, “que corre sobre o rebordo da lareira, sobe na amurada e desce de novo ao longo de uma porta”.¹

*O caráter completamente gratuito, proliferante e supérfluo, quase absurdo, dessa coleção visava, com efeito, sua coisidade de caixa de fósforos. O colecionador encontraria assim sua razão nesse modo de apreensão que incidia menos na caixa de fósforos do que nessa Coisa que subsiste na caixa de fósforos.*¹

Pois bem, esse pequeno apólogo da revelação da Coisa para além do objeto mostra-nos uma das formas, a mais inocente, da sublimação. Ilustra, em suma, a transformação de um objeto em uma coisa, a elevação, repentina, da caixa de fósforos a uma dignidade que ela não tinha anteriormente.

Musgo



Furo

Aponta para a coisidade da caixa de fósforos. Entretanto, a caixa de fósforos é uma coisa que nem por isso é, de modo algum, a Coisa.

A Coisa, se no fundo ela não está velada, não estaríamos nesse modo de relação com ela que nos obriga a cingi-la ou até mesmo a contorná-la. para concebê-la.¹

A Coisa é a existência do vazio no centro do real.

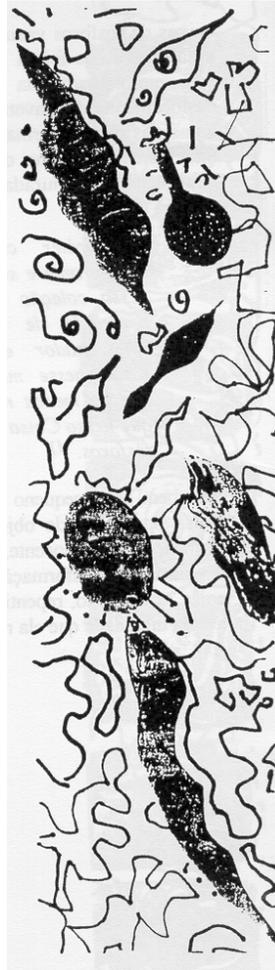
É por isso que um oleiro cria um vaso em torno desse vazio com sua mão. o cria assim como o criador mítico. a partir do furo.¹

Há uma correspondência entre a modelagem do significante e a introdução no Real de uma hiância. de um furo.

Heidegger meditou sobre o assunto da criação e quando nos fala de *das Ding* é em tomo do esculpir de um vaso que ele nos desenvolve sua dialética.²

A função que Heidegger confere à coisa num processo humano essencial, é a de conjunção das potências celestes e terrestres em torno desse processo.

Limos



Obra

Heidegger diz que o pensador diz o *ser* e que o poeta nomeia o sagrado. Que os poetas e pensadores moram próximos nas montanhas mais separadas. Fala do “abismo do nada” e está se referindo exatamente a esse vazio a partir do qual se produz artisticamente; que um dos lugares fundamentais em que reina a indigência da linguagem é a angústia, no sentido do espanto, no qual o abismo do nada dispõe o homem. O nada, enquanto o outro do ente, é o véu do ser.

E não ser nada no fim senão o entendimento de tudo.

Olhando o homem se ergue a este píncaro ele está livre. como em todos os píncaros ele está só, como em todos os píncaros ele está unido ao céu a que nunca está unido, como em todos os píncaros...³

La.. conta uma história a partir de artigo de um analista intitulado “O Espaço Vazio”, relacionando o “borrar” com a criação artística. Uma paciente se encontra em crise melancólica provocada pela retirada de um dos quadros situado em uma

Lesma



Píncaro

parede repleta de quadros que ela costumava contemplar; retirado o quadro, resta, então, um espaço vazio. Ela se recupera da depressão quando se decide a “to daub a little”. “To daub”: pintar grosseiramente, borrar, manchar, emplastar. Preenchendo aquele buraco que ficou na parede, ela acaba por realizar ali uma obra de arte.

Modela-se o vaso, borra-se o branco, esculpe-se, escreve-se – a Coisa escapa.

Como com Alice, do outro lado do espelho, na obliquidade da loja da ovelha, as “coisas” parecem estar sempre um pouco além do que se pode alcançar. Por estar em movimento, o desejo, esse desapertado, escapa, e escapa como a metáfora ao literal, como o oblíquo à retidão, como domínios à fronteira.

A loja parecia estar cheia de coisas curiosas – mas o mais curioso de tudo era que sempre que ela fixava os olhos numa prateleira para descobrir o que lá estava, essa mesma prateleira estava quase sempre completamente vazia, embora todas as outras em volta estivessem cheias até mais não poder.

Oco



Vão

“As coisas aqui estão sempre em movimento!”, disse, por fim, num tom queixoso, depois de ter levado perto de um minuto perseguindo, em vão uma coisa grande e brilhante, que ora parecia uma boneca, ora parecia uma caixa de costura, que estava sempre na prateleira logo acima daquele para onde ela olhava. “E esta é a coisa mais irritante – mas já te digo”. acrescentou, passando-lhe uma idéia repentina pela cabeça. “Vou perseguir-te até à prateleira de cima. Creio que ficará atrapalhada se tentar atravessar o tecto!” Mas este plano falhou: a “coisa” atravessou mesmo o tecto. e tão calmamente, que parecia estar muito habituada a fazê-lo.”⁴

Modela-se, borra-se, esculpe-se, escreve-se no vazio. O vaso e o texto, a obra na parede, a escultura são representação da Coisa mas não apreendem a Coisa.

*Trinta raios convergem, no círculo de uma roda
E pelo espaço que há entre eles
Origina-se a utilidade da roda.*

Borda



Roda

*A argila é trabalhada na forma de vasos
E no vazio origina-se a utilidade deles
Origina-se a utilidade da roda
Abrem-se portas e janelas nas paredes
da casa*

*E pelos vazios é que podemos utilizá-la.
Assim, da não existência vem a utilidade,
e da existência, a posse”.*⁵

A obra de arte seria uma cadeia de significantes por cujas brechas a Coisa permearia, em silêncio. E é a Coisa mesma que molda ou pinta ou dança ou escreve ou canta o que não há e o que está, não só no traço, na voz, no movimento, na linha. na cor, na escrita da obra, mas também e talvez mais fundamentalmente no intervalo ou no intercurso.

A Coisa é a alma da obra, é a alma do artista que cria, é a onda invisível-inaudível-intocável, que vai do si mesmo do artista ao si mesmo da obra. Alma da criação.

De um a outro. é de si mesmo em si mesmo que ela vigora – no sentido de vigor, força vital,

Raios



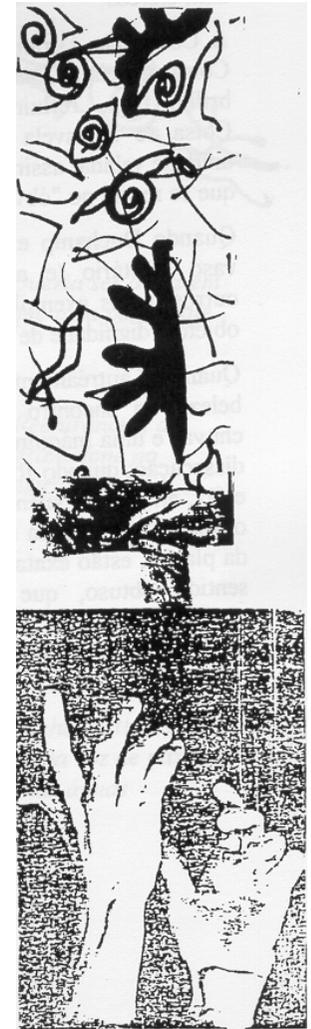
Brecha

inapreensível, intangível, concebível apenas de raspão, ao se cingi-la ou tocá-la. E é preciso entender aqui o tocar, não exatamente como o que encosta e apalpa, mas como o que soa no gesto da mão que, ao ser alongada, desde a omoplata através do braço em direção a algo no alto, além do limite que possa alcançar (por exemplo, em direção a uma estrela), toca a luz que a estrela irradia, bebe e se banha dela, se revigora dela e tal movimento toca musicalmente nela e é tocado por ela, pois que soa.

Por tocar a Coisa, a letra do gesto emite som.

Como a imagem visual-sonora de uma escultura de Rodin – “Estudos de Mãos” – que é o desenho de um acorde: as mãos têm tão densa força contráctil de expressão, acumulam em si tanto potencial de movimento e pulsação (movimento interno) que, ao se distenderem para o gesto (ou no gesto), ecoam. Não só soltam luz, como soam. Quantidade acumulada de uma qualidade de energia, transmutando-se em outra qualidade.

Traço



Som

Matéria revigorada de Coisa transmutada em luz e som etéreos.

A Coisa não é transmissível mas, em sintoma a Coisa desvela a Coisa onde houver algum traço ou brilho dela, refluindo-se, refontificando-se. A Coisa se redesvela velando-se. É sempre uma unidade velada, assim como é invisível o “obtusos” que se revela no “óbvio”.⁶

Quando Duchamp expõe num salão de arte um vaso sanitário (e além de Duchamp teríamos outros tantos exemplos), trata-se da elevação do objeto à dignidade de Coisa.

Quando Lautréamont no sexto canto descreve a beleza do encontro fortuito entre um guarda-chuvas e uma máquina-de-costuras numa mesa de dissecação; quando John Cage em seu 4'33" deixa e faz, através do silêncio de suas não notas, ecoar o ruído da espera, da ansia, da inquieta indagação da platéia, estão exatamente trazendo, do óbvio, o sentido obtuso, que desvela, através de um absurdo, a perfeita coerência do ser, do criar, a partir do silêncio e do nada.

Coaxo

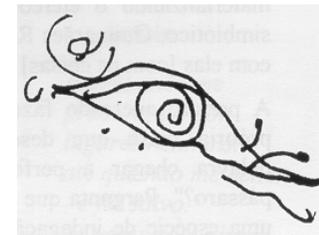


Tímpano

AB - SURDO – como alguma coisa que se juntasse à ausência do som (SURDO), produzindo-o.

Em *CONCERTO A CÉU ABERTO PARA SOLOS DE AVE*, Manoel de Barros cria sombras de cheiro, cheiros de cores e sons e formas, linhas de poeira. Trabalhando cor, sentidos, som, ritmo, figuras, essa poesia alquimiza uma relação visceral do corpo humano com os fenômenos da natureza. Enseja uma relação anímica com a natureza, atribui características humanas à natureza. Essa mistura dos sentidos, sensorial-visceral, produz um resultado em que a emoção mesma irrompe já com palavras próprias, neológicas, como se palavras e emoções estivessem simbioticamente ligadas aos fenômenos naturais e pertencessem a um mesmo sistema sógnico. Manoel de Barros atribui, portanto, à palavra, avivada então por luz e calor próprios, a sensação que se tem com ela.

Echos



*Queria ser a voz em
que uma pedra fale*

*Reentrâncias do
gramofone no
estrupejo*

*Acho vestígios de
uma voz de pássaro
nas águas*

Víscera

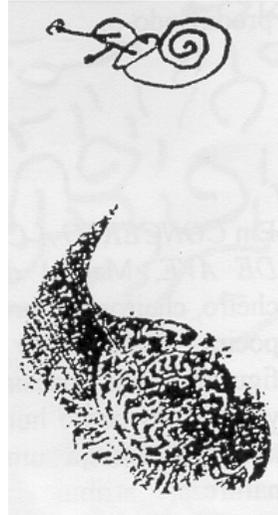
Busca atingir o inatingível figurando o abstrato, materializando o etéreo, E traz, em seu gesto simbiótico, Guimarães Rosa: “De tanto que estive com elas [com as coisas] acabei me tornando-se”.

A poesia, querendo fazer a palavra virar-se na própria coisa que descreve: “mas pode uma palavra chegar à perfeição de se tomar um pássaro?”. Pergunta que se pode considerar como uma espécie de indagação inaugural de qualquer linguagem.

Do objeto à coisa, coisa e palavra se fazendo mutuamente, a criação persiste insiste nos sobrevivendo, e, a partir do nada, *ex nihilo*: dimensão cósmica da qual retemos o grão que somos.

A epígrafe de “Caderno de Apontamentos”, em *CONCERTO A CÉU ABERTO PARA SOLOS DE AVE* - “Devo falar agora de mim, isso seria um passo na direção do silêncio...” (Samuel Beckett, em *O Inominável*) – já vem anunciar que, ali, é da nomeação a se fazer do nada que se quer tratar. “Falar se si” só é significado pelo silêncio. Pode-se pensar este “falar de si”, “falar do próprio”,

Marca



estrupício

*Dentro do abandono de
minha boca tem uma
luxúria*

Musgo

como algo da ordem da nomeação. O silêncio, então, poderia ou não *significar*, mas não nominaria pois o que se quer é falar da impossibilidade de se pronunciar o nome.

No entanto, na *pronúncia* do silêncio pronuncia-se, paradoxalmente, a nomeação. Ainda que tal nomeação não se *execute* em tal menção, como sentença jurídica ou literal, torna-se presente e torna-se em palavra. Ganha ela própria – a nomeação – um nome. O *silêncio* e a *pronúncia do silêncio* serviram de meio para inscrição do nominável no âmbito do inominável.

“Quando eu nasci o silêncio foi aumentado”. O que pode querer dizer com isso alguém *que fala* (e mais que fala: escreve), ou seja: como pode alguém que faz romper o silêncio, ter justamente o silêncio aumentado com o seu advento?

Seria a poesia a sublimação em linguagem?

Sim, toda arte é sublimação. Sublimar implica um laborioso percurso que pode desaguar na arte. E de onde parte esse percurso?

Arrulo

*Passei anos me
procurando por
lugares nenhuns
até que não me achei
– e fui salvo.
Às vezes caminhava-
como se fosse
um bulbo*

*O nome ensina ao
poeta as suas
semelhanças*

*Certas palavras
têm ardimentos...*

*Assim é que elas
foram feitas
(todas as coisas)
- sem nome*

*Porém vendo
o homem que as
moscas não davam
conta de iluminar
o silêncio passaram
essa tarefa para
os poetas*

Lesma

De que massa fermentada sai esse percurso que, pela sublimação, vai originar uma obra de arte?

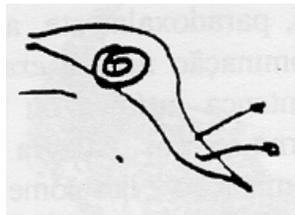
Heidegger, ao trabalhar a origem da obra de arte, desenvolve o conceito de coisa, a relação obra de arte/coisa, e caráter-de-obra da obra/caráter-coisal da coisa. Faz uma distinção entre o que está chamando de coisa, referente à arte e o que chama de apetrecho, distinção à qual é análoga a distinção que faz Lacan entre objeto e coisa. Também o que Lacan diz sobre a coisa padecedora de significante parece ser análogo ao que, da coisa, Heidegger descreve como repousante em si: “Todavia, (...), a nossa estada (...) no campo das coisas diz-nos já que o conceito de coisa está longe de atingir a coisidade das coisas, o que nelas há de espontâneo, que repousa em si”.⁷

Repousa em si, não é apreensível, padece de significante: pode ser cingida, evocada, mas não significada.

Seguindo na diferenciação apetrecho-coisa, Heidegger traz uma representação pictórica de um

Despojos

*Quando eu nasci
o silêncio foi
aumentado*



*Onde estão os
despojos do dia?*

Limos

par de sapatos camponês, do “Les Souliers”, de Van Gogh: “Em torno deste par de sapatos camponês, não há nada em que se integrem, a que possam pertencer, só um espaço indefinido (...) par de sapatos camponês e nada mais”.⁷

E, no entanto: “Na escura abertura do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se estendem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro está a humidade e a fertilidade do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do caminho do campo, pela noite que cai. No apetrecho para calçar impera o apelo calado da terra, a sua muda oferta do trigo que amadurece e a sua inexplicável recusa na desolada improdutividade do campo no inverno. Por este apetrecho passa o calado temor pela segurança do pão, a silenciosa alegria de vencer uma vez mais a miséria, a angústia do nascimento iminente e o tremor ante a ameaça da morte.

Humus



*Uma palavra está
nascendo na boca de
uma criança mais
atrasada do que um
murmúrio
não tem história nem letras
está entre o coacho e o arrulo*

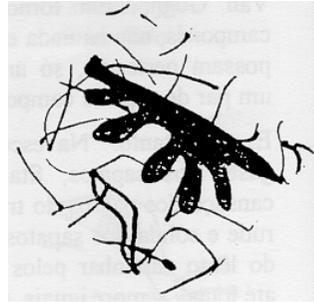
Luz

Este apetrecho pertence à terra e está abrigado no mundo camponês. É a partir desta abrigada pertença que o próprio produto surge para o seu repousar-em-si-mesmo”.⁷

Trouxemos a modelagem em torno do vazio, o vaso sanitário em exposição, as mãos em canção esculpidas, o não tocar das teclas do piano em concerto, o repousar dos sapatos...

A linguagem poética em *CONCERTO A CÉU ABERTO PARA SOLOS DE AVE* se serve de moluscos, caramujos, vísceras, lodo, musgos; faz-se de dejetos e faz, das tripas, luz. “To daub a little”. Borrarr um pouco parece estar presente nessa massa fermentada que, pela sublimação, vai originar uma obra de arte. “To daub a little” é a força propulsora que acrescenta os ganhos gozosos de um estado (por exemplo, o melancólico) ao fermento do desejo na feitura da obra. O sublime tem sua origem no lixo. no resto do outro, no furo do outro, no inacabado.

Anhuma



*Ah! Como serão
ardentes nos caracóis
os desejos de voar!*

*Amuram-se lesmas
frias nas minhas
consoantes labiais*

Terra

O sublime é interação terra-céu – pela ação humana.

*O espaço entre o céu e a terra se assemelha
a um fole. Seu vazio é inesgotável, e quanto
mais se move, mais surgirá dele.*⁵

A poesia de Manoel de Barros parece ser ou conter a explicitação disso (dessa coisa) que não se pode dizer ou tocar. E é interessante notar essa poesia causando vibrações (reverberações) transmitidas por recursos como sinestesia e aliterações, até para além da linguagem sígnica de origem.

Uma escultura, por exemplo, pode ecoar, um gesto dizer, como palavras descrevendo imagens, e imagens essas originalmente visuais podem, no intercurso da transmissão, no intercurso dos sentidos, ser acompanhadas ou até transmutadas em imagens acústicas sem que haja, na descrição, nenhuma referência óbvia produtora de imagem acústica, como seria o caso do uso da onomatopéia, ou de descrições de ruído.

Assim, a *coisa* na obra de arte *causa* reverberações que, através de uma tradução intersemiótica, podem ser captadas por órgãos re-

Céu

*Pelúcia no olho
dos pássaros e
este inverno que
não acaba*

*Essas formigas são
indóceis de ocos*

*Deixei uma ave
me amanhecer*

*Na beira do
entardecer o
canto das
cigarras
enferruja*

*Meus ocasos
mudaram de aves?*

Archaicos

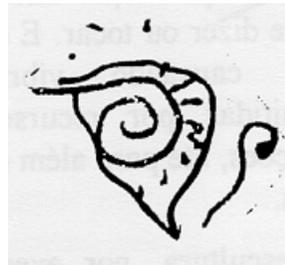
ceptores de um sentido de natureza diferente da natureza do sentido que a natureza da obra comumente estimularia.

Na “Introdução a um Caderno de Apontamentos”, um exemplo: “O avó foi acordado de repente com os esforços da árvore para irromper no assoalho da sala”. Os esforços da árvore seriam comumente captados apenas visualmente e, no entanto, na leitura do texto escutam-se esses esforços com bastante nitidez. A árvore, ser silencioso e mudo, traz aí seus esforços barulhentos, posto que são percebidos na leitura como barulho. A imagem plástica, a representação visual picturada em nosso imaginário de leitor pela escrita, e percebida como som, recebida como imagem acústica e assim concebida também em nosso imaginário de leitor.

Também a significação aborda os sentidos e provoca reações e transmutações nesses sentidos. O imaginário do leitor passa a integrar o texto também como escritor, a partir do momento em que lê, pois que tal suplemento sensorial (aí no

Caônticos

*Notei que descobri
novos lados de uma
palavra era o mesmo
que descobrir novos
lados do ser*



*Fui convidado pelas
aves para ser árvore.
Eu sofro preferência
para pedras.*

*Em suas pedras
moram meus indícios*

Letra

so, o som) não existe senão depois de completado o curso da transmissão. E no leitor que isso ecoa. O ruído que escutamos vindo dos esforços da árvore testemunha isso, não por estar representado lá na escrita da frase, mas sim, na escuta. O primeiro leitor, que é o próprio sujeito de enunciação, revela que sabe que tal som foi produzido, pois que logo abaixo ele – aí sim, se anunciando em ruídos – conta “que escutavam-se também uns barulhos de ferro”. Também. O que implica que alguma coisa já se tinha feito escutar anteriormente.

Sim há aliterações não só nessa frase trabalhada aqui, como no decorrer de todo o texto em que ela se insere. É verdade que todo o texto ressoa: “meu avô se arrastava sobre um couro encruado no assoalho da saia” etc. Mas a ressonância das aliterações nessa frase desempenha a função de uma percussão de fundo que faz realçar o silêncio de um som que, não tendo significante sonoro na enunciação que o cause, se faz ressonância de coisa no imaginário do outro que lê.

Azul

*Hino e limos
se entendem
por música
por letra e música*



*Afundo um pouco o
rio com os meus sapatos.
Desperto um som de
raízes com isso.
A altura do som é
quase azul*

Semeïon

As aliterações repercussivas sugerindo o som e o silêncio como a tela para a projeção da imagem acústica.

O que, da escrita, se faz ícone, reverbera na representação visual, na imagem plástica, produzindo uma vibração (reverberação) que é concebida como representação sonora (imagem acústica).

Da letra ao som, essa passagem se dá como que no ar antes de mergulhar, no intercurso de uma transmissão de sentido para sentido. A aliteração vem funcionar então como obliterated da própria letra. Reverberação como resultado de jogos de espelhos obliquamente se refletindo, refletindo obliquamente o próprio e o outro.

Discorrendo sobre o discurso filosófico em seu “próprio”, em seu “outro” e em sua “margem”, Derrida trabalha com o conceito da *Aufhebung* hegeliana como a superação da estranheza do próprio limite, nas bordas da interação passagem/limite. Afirmar que o “próprio”, pressuposto em todo e qualquer discurso sobre a linguagem, a semântica, a retórica etc, não reper-

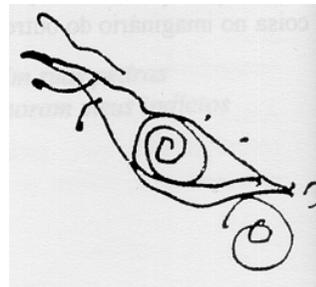
Oblíquo

*Sua voz tem um
som vegetal*

*os olhos encardidos
de sonhos.*

Mosca zine de magra

*No inverno as
anhumas verdejam
de voz.*



Arqui

cute o seu limite absoluto senão na representação sonora,⁸

Derrida propõe uma leitura para além do que o autor entende dizer ou para além do que se inscreve na parede interna do ouvido desse primeiro leitor do próprio texto que é o autor, para além da “página doméstica do seu próprio tímpano”. E pergunta se seria possível arrebentar o tímpano de um filósofo e continuar a fazer-se ouvir por ele.

Ao cortar a própria orelha, não estaria Van Gogh fazendo da metáfora um ato literal, na busca de um outro ouvido?

Zaratustra se interroga sobre a necessidade de se romper os ouvidos para se aprender a ouvir com os olhos.

Derrida trabalha a obliquidade da metáfora como análoga à relação direta que há entre a obliquidade do tímpano e a acuidade do ouvido. Diz que todo limite é oblíquo e vê o tímpano como um limite pela sua função de mediação e equilíbrio das pressões internas e externas. Um dos efeitos dessa obliquidade seria o de aumentar a superfície de impressão e, portanto, a capaci-

Gesto

*Caracol é uma
solidão que
anda na parede*

*Uma coisa que o
homem descobre de
tanto seu encosto
no chão é o êxtase
do nada*



*Sei de conchas
em mim ouvindo
hinos*

Lesão

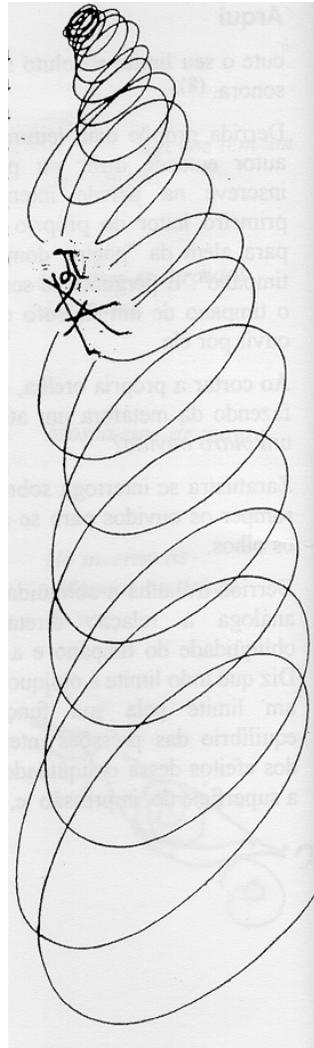
dade de vibração.

Pela forma labiríntica do próprio ouvido, espiralidade da própria escuta, pela topologia da metáfora fazendo a passagem do dentro e fora incapturáveis pela literalidade, dá-se, em caracol, o limite, o intercurso entre signos, entre sentidos, entre letra e som, numa perspectiva que se coloca, não como fronteira separadora de matérias formadas por mesmo tipo de energia, mas como litoral que delinea domínios diferentes.

Terra que se faz do litoral pela rasura de nenhum traço que estivesse antes. Litoral: litura pura.

Entendendo-se texto e margem por domínios diferentes, pensando domínios nesta relação litoral-literal-fronteira, façamos passagem para a pergunta que Derrida faz ecoar: “O texto pode tornar-se a margem de uma margem? Para onde passa o corpo do texto quando a margem não é mais uma virgindade secundária, mas uma inesgotável reserva, atividade estereográfica de um outro ouvido?”⁸

Sutura



Litura

Derrida prossegue dizendo de um discurso não pode estar seguro de sempre ter mantido o seu tímpano. O tímpano “envieza” (*loucher*: viés da percepção – designa deformação visual).

“Comer a margem luxando o tímpano, a relação a si da dupla membrana” para dar da “lesão sem sutura nascimento a alguma partitura inaudita.”⁸

*Essa repercussão já filtrada de um tipo que ainda não soou. esse tempo timbrado entre a escrita e a fala, chamam (-se) um instantâneo.*⁸

É do instantâneo da Coisa que se quis falar aqui neste texto.

E do caracol estampado na capa das margens da filosofia de Derrida – ensombreado, escuro-claro que não dá a perceber a passagem de seu movimento intemo-extemo em fita de Moebius, ao iluminado caracol da capa de *CONCERTO A CÉU ABERTO PARA SOLOS DE AVE*, de Manoel de Barros, como um ouvido que traz um olho no centro da concha e um olho à margem, extraído de entranhas por um instrumento feito

Ovo



Nódoas de muro seduzem caracóis



Litoral

para arrancar o que está acoplado mas não colado, como não está colado o significado ao significante.

Tudo se esconde ao olho no grande ouvido do caracol: nada aparece. Ressoa. Ali, um par de olhos se mostra ao olho que vê como se vindo das profundezas do que não diz. Indícios. Ali velam pelo que não revelam. E o que mostra algo que não está se mostrando?

Maria Lúcia de Resende Chaves

Viés



Notas

¹ Lacan, Jacques. *O Seminário - Livro 7 - Ética da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. p. 143, 144, 149, 150, 151 e 153.

² Heidegger, Martin. *Conferências e Escritos Filosóficos - Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

³ Fernando Pessoa.

⁴ Carrol, Lewis. *Alice do Outro Lado do Espelho*. Lisboa: Editorial Estampa, 1977. p. 69.

⁵ Lao Tsé. *Tao Te King - O Livro do Sentido e da Vida*. São Paulo: Hemus Editora. p. 27 e 39.

⁶ Barthes, Roland. *O óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

⁷ Heidegger, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70.

⁸ Derrida, Jacques. *Margens da Filosofia*. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

Obs.: Banda direita - desenhos de Lilisa Mendes e fragmentos de Manoel de Barros.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *O óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARROS, Manoel de. *Concerto a Céu Aberto para Solos de Ave*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

FREUD, Sigmund. *Além do Princípio de Prazer*. Edição Standard Brasileira, volume 18. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1991.

HEIDEGGER, Martin. *Investigações Filosóficas - Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

HEIDEGGER, Martins. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70.

KRISTEVA, Julia. Semiótica. In: *A História da Linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1983.

LACAN, Jacques. *O Seminário - Livro 7 - A Ética da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LAO TSÉ. *Tao Te King - O Livro do Sentido e da Vida*. São Paulo: Hemus, 1987.

LAUTRÉAMONT, Conde de. *Cantos de Maldoror*. São Paulo: Max Limonad, 1986.

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

RODIN, Auguste. *A Arte - Conversas com Paul Gsell*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.