



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**MANOEL DE BARROS, ENTRE LIMITES E DESLIMITES:
POESIA METAENUNCIATIVA E O DISCURSO EDITORIAL MERCADOLÓGICO**

Clarice de Mattos Goulart

Rio de Janeiro/ RJ
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**MANOEL DE BARROS, ENTRE LIMITES E DESLIMITES:
POESIA METAENUNCIATIVA E O DISCURSO EDITORIAL MERCADOLÓGICO**

Clarice de Mattos Goulart

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Produção Editorial.

Orientador: Prof. Ms. Phellipe Marcel da Silva Esteves

**MANOEL DE BARROS, ENTRE LIMITES E DESLIMITES:
POESIA METAENUNCIATIVA E O DISCURSO EDITORIAL MERCADOLÓGICO**

Clarice de Mattos Goulart

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Produção Editorial.

Aprovado por



Prof. Ms. Phellipe Marcel da Silva Esteves – orientador



Prof. Dr. Maria Teresa Ferreira Bastos



Prof. Dr. Bruno Rêgo Deusdará Rodrigues

Aprovada em: 06 de março de 2013

Grau: 10,0

GOULART, Clarice de Mattos.

Manoel de Barros, entre limites e deslimites: poesia metaenunciativa e o discurso editorial mercadológico / Clarice de Mattos Goulart – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2013.

69 f.

Monografia (graduação em Comunicação Social/ Produção Editorial) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2013.

Orientação: Phellipe Marcel da Silva Esteves

1. Manoel de Barros. 2. Poesia metaenunciativa. 3. Sistema editorial brasileiro. I. ESTEVES, Phellipe Marcel II. ECO/UFRJ III. Produção Editorial IV. Manoel de Barros, entre limites e deslimites.

À tia Margarida, que primeiro mostrou o mundo feito de livros, depois o mundo grande.
Ao tio Fernando, que mostra todos os dias o mundo feito de gente.

AGRADECIMENTOS

À mãe Ediane, ao pai Ademas, que assopram que eu posso. Sem o amor, o carinho e a abnegação de vocês, não poderia.

À irmã Ana Letícia, que é exemplo em forma de amor.

À vó Teresa e à vó Elisa: uma mostrou que é com vontade e música que se faz a vida; outra, que com cor e encantamento também. Delas, Carlos Augusto, Cristina, Lauro, Thaís.

Aos amigos: Livia, Fernanda, Bernardo, Thales, Thayrine, Breno. Por escolha e por afeto, parte de mim; maneiras de enganar a rotina: lugares de escuta, atenção, carinho, força e alegria.

Ao orientador Phellipe Marcel, todo dedicação, sem o qual esse trabalho não teria tomado forma. Ao mestre Phellipe Marcel, que carrega e semeia o sonho, a poesia, a reflexão, o questionamento, possibilitando o surgimento de desvios e atalhos nessa etapa de minha formação como produtora editorial, como profissional do livro, como leitora.

À Teresa Bastos, mestre sempre solícita e paciente, pelo interesse e receptividade, pela ajuda no desenvolvimento desse trabalho, pelas contribuições fundamentais e ricas em sua formulação – pelo toque de imagem, narrativa e literatura que trouxe à faculdade de comunicação.

Ao Bruno Deusdará, mestre engajado, pela força nos primeiros passos de meu caminho na universidade, pela construção dos pilares que sustentam esse trabalho, por oferecer uma visão sempre humana e transformadora da construção do conhecimento e do fazer social e político.

Aos mestres Mário Feijó, Isabel Travancas, Livia Flores, Liv Sovik, Fernando Fragozo, Diego Paleólogo, Marie Santini, por sua importante participação na construção de saberes críticos da Eco. À Érica, bibliotecária do CFCH, por sua constante, inteligente e simpática atenção aos alunos.

À Angela Guimarães e à Maria Cristina Corrêa, pela contribuição do ensino de base, por uma educação que inclui valores dos quais não me esqueço, que não é possível abandonar.

E aquele
Que não morou nunca em seus próprios abismos
Nem andou em promiscuidade com os seus fantasmas
Não foi marcado. Não será marcado. Nunca será exposto
Às fraquezas, ao desalento, ao amor, ao poema.
(Manoel de Barros)

GOULART, Clarice de Mattos. **Manoel de Barros, entre limites e deslimites**: poesia metaenunciativa e o discurso editorial mercadológico. Orientador: Phellipe Marcel da Silva Esteves. Rio de Janeiro, 2013. Monografia (Graduação Em Produção Editorial) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RESUMO

Manoel de Barros (1916) tem vasta obra publicada. Com seu primeiro exemplar datado de 1937, somente na década de 1980 o poeta despertou interesse de grandes editoras. Este trabalho procura analisar como se realizou esse destaque tardio a Barros no sistema editorial brasileiro, o que inclui à discussão algumas questões acerca do que se julga editorialmente viável ou interessante e também outras, sobre memória e esquecimento. Nesse contexto, busca-se expor algumas das características da obra do poeta, como questionamento da ideia do signo linguístico definido, estático, e a presença da sua palavra sobre a palavra em conceitos metaenunciativos como o “deslimite da palavra” e o “idioleto manoelês arcaico”. Para isso, foram utilizadas as ideias de autores como Michel Pêcheux, Eni Orlandi, Carlos Henrique Escobar, Roland Barthes, Antonio Candido e Terry Eagleton.

Palavras-chave: Manoel de Barros; Poesia metaenunciativa; Sistema editorial brasileiro.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	09
2. AD: FDS, PROCESSOS DE SEMANTIZAÇÃO E POESIA.....	14
2.1 MEMÓRIA, INTERDISCURSO E PARÁFRASE.....	16
2.2 HETEROGENEIDADES	18
2.3 CORTE EPISTEMOLÓGICO.....	22
3. LITERATURA E MERCADO: ENTRE LÍMITES E DESLÍMITES.....	26
3.1 O SISTEMA EDITORIAL CONTEMPORÂNEO E A BRIGA PELA “CLAREZA” E “ACESSIBILIDADE” AOS LEITORES.....	27
3.1.1 “Diga-me o que consegues ler e saberei o que publicar”.....	31
3.2 POR UMA IMPOSSIBILIDADE DE BEM-DIZER: UMA LITERATURA INCOINCIDENTE.....	36
3.3 MANOEL DE BARROS: BIOBIBLIOGRAFIA.....	41
4. METAENUNCIÇÃO E RUPTURA.....	47
4.1 GRAMÁTICA EXPOSITIVA DO CHÃO.....	47
4.2 <i>SÓ DEZ POR CENTO É MENTIRA</i>	51
4.3 “TEM MAIS PRESENÇA EM MIM O QUE FALTA”.....	57
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	61
REFERÊNCIAS.....	64
ANEXO.....	68

1. INTRODUÇÃO

Sou uma filha da geração Harry Potter. Já gostava de ler bem cedo – por incentivo da escola e da família, adorava o Ziraldo, a coleção Sítio do Pica-Pau Amarelo e o *Marcelo, Marmelo, Martelo* –, mas, quando aos 10 anos ganhei o primeiro livro da coleção do bruxinho que, assim como eu, descobria o mundo, passei a devorar aventuras, a buscar leituras avidamente e a ter os livros como principal brinquedo. Acompanhei com devoção séries infantojuvenis que seguiam esse estilo fantástico, e, conforme crescia, aos poucos conheci outros tipos de narrativa. José Saramago me mostrou que, ao contrário do que ensinava a escola, alguns sinais de pontuação não eram imprescindíveis à comunicação: dependia de mim, como leitora, dar o tom às frases e entender se se tratava de perguntas, exclamações, falas de personagens ou colocações do narrador.

Essa leitura me proporcionava tantas descobertas quanto as do mundo de fantasia que conhecera, com a diferença de que elas não eram idênticas para mim e para qualquer outro que lesse o mesmo livro. A existência de uma escrita que estimulava a atividade da imaginação não para juntar as descrições e criar um cenário, mas para compor a narrativa junto do autor, de forma livre, me parecia mais fantástica do que as ficções daqueles romances de mistério – que produziam, nas palavras de Andre Breton, sempre um mesmo cartão-postal na mente de todos os leitores. Esse teórico do surrealismo, em seu *Manifesto*, diz que descrições hiper-realistas de alguns romances o fazem pensar que seus autores “se divertem às suas custas”: Breton considera excessivo e desinteressante saber de todas as hesitações de um personagem, de suas características detalhadas, de inúmeras pequenas observações de caráter “inutilmente particular” que um escritor busca expor com uma clareza tão evidente quanto a da pura e simples informação. Sobre tais descrições, comparando-as a imagens de catálogo sobrepostas, ele afirma que “o autor, que se sente autorizado a amontoar tantas quantas lhe der na telha, vale-se da oportunidade para me mostrar furtivamente seus cartões-postais e se esforça por obter minha anuência em matéria de lugares comuns” (BRETON, 2001, p. 20).

Indo de encontro às opiniões de Breton, ainda que sem ter lido essas palavras, o gosto pelas alternativas às longas descrições, ao texto puramente informativo, às imagens de catálogo empilhadas crescia. Essa busca encontrou espaço e realização quando descobri a palavra fora do uso cotidiano, a sintaxe desconstruída – pelo uso das palavras fora de seu lugar-comum na estrutura da frase – e a significação reconstruída de Guimarães Rosa: me

enveredei por um caminho que ia além das aventuras do personagem Riobaldo Tatarana. Para além da história do jagunço, do homem que atravessava o sertão, prometia vingança, travava batalhas, minha leitura era repleta de pausas, reflexões e releituras.

Trechos como “me mordí, me abri, me-amago” (ROSA, 1994, p. 352), “eu queria o ferver” (idem, p. 167) e “eu sendo água, me bebeu, eu sendo capim, me pisou, e me rressoprou, eu sendo cinza” (idem, p. 471), ao colocar a palavra fora de seus limites do uso comum, criavam mais imagens mentais que toda uma página de descrição objetiva de sequência de ações e traziam reflexões sobre a possibilidade que as palavras carregam de ter novos sentidos conforme o seu lugar é modificado. *Grande Sertão* me mostrou que é possível que um só livro contenha vários livros dentro de si, e cada um depende de quem o lê. Alberto Manguel, ao buscar definir o ato de ler, diz que ele não se realiza em uma captura automática, mas em “um processo de reconstrução desconcertante, labiríntico, comum e, contudo, pessoal” (MANGUEL, 1997, p. 54). Nas palavras de Antoine Compagnon, “minha leitura não é monótona nem unificadora; ela faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o” (1996, p. 13).

Hoje vejo que aquelas minhas leituras da infância apresentavam também construções que convocam o pequeno leitor à reflexão e a um papel criativo diante do livro e do mundo que o cerca: “Na casa do menino [maluquinho] era assim: se tinha chuva ele queria inventar o sol, pois sabia onde achar o azul e o amarelo” (ZIRALDO, 1994, p. 40-41). Marcelo pergunta ao pai por que não se chama Marmelo ou Martelo e diz que acha “que o tal de latim botou o nome errado nas coisas” (ROCHA, 1796, p. 7). Ao engolir a “pílula falante”, Emília abre sua “torneirinha de asneiras”: chama o dr. Caramujo de cara de “coruja”, Polegar de “polegada” e conchas de “cascas de bichos moles” (LOBATO, 1959).

Encontrei a expressão mais encantadora dessa possibilidade de distensão, de questionamento e de estranhamento da linguagem e da leitura ao conhecer os escritos do poeta Manoel de Barros, que, considerando que “as coisas não querem ser vistas por pessoas razoáveis/ elas querem ser vistas de azul”, descola os conceitos – nunca antes colados –, recria as palavras e constrói a sua própria gramática: a *Gramática expositiva do chão*. O poeta, ao tratar do menino que “gostava mais do vazio do que do cheio” e “falava que os vazios são maiores, e até infinitos” (BARROS, 2010, p. 470), faz o que ele chama de aumentar o mundo, ou seja, produz conceitos que dependem da imaginação do leitor para fazer não um sentido, mas vários sentidos, através de uma poesia que “não é para descrever. É para descobrir”, conforme o poeta afirma em entrevista, no filme *Só dez por cento é mentira*.

Manoel de Barros (1916) nasceu em Mato Grosso e tem vasta obra publicada. Com seu primeiro exemplar datado de 1937, editado por esforço próprio junto de amigos, aos setenta anos de vida Manoel viu grandes editoras disputarem seus direitos. Foi através do Millôr Fernandes que tornou-se conhecido no Brasil, já na década de 80, e recentemente, a transnacional Leya comprou do grupo editorial Record quase a totalidade de seus títulos.

Sua obra versa sobre o ambiente pantaneiro, sobre os elementos da natureza, sobre o homem simples. É característico dele, para além disso, um estilo de escrita muito marcante: Barros propõe uma negação da gramática e de todas as normas de versificação e construção de rimas comuns à poesia. É também muito rica a sua palavra sobre a palavra, presente na criação de conceitos sobre a sua própria escrita – como o “deslimite da palavra” e o “idioleto manoelês arcaico” – e muito significativa a visão em seus textos do poeta como o sujeito que transforma o mundo por meio da criação de imagens verbais.

A partir dessa construção tão particular da atividade da escrita, o trabalho aqui descrito busca analisar como se dá essa desconstrução da linguagem operada com tanta habilidade e expressividade por Manoel de Barros: como funciona o deslocamento das palavras de um uso comum tão marcado em seus versos? A Análise do Discurso propõe que a metáfora é um processo constante da linguagem: as palavras não têm um lugar fixo, um sentido único e imutável: conforme o contexto em que se inserem, carregam ideologias e significações próprias, e possibilidades de leituras múltiplas, também.

Entendendo que a comunicação não é um processo exato, em que os sujeitos se comunicam simetricamente, sem falhas – e que tais ideias foram consolidadas apenas como ferramenta da linguística saussuriana como forma de legitimar seu objeto científico, atribuindo-lhe a exatidão necessária à ciência – o enfoque do trabalho está na ideia de que a língua não é capaz de abarcar uma significação perfeita, sem assimetrias, e que a poesia reconhece essa característica, mas, em vez de dissimular a sua existência, faz dela a sua matéria, sua base, sua estrutura.

Dentro desse contexto é válido analisar o lugar em que se insere esta poesia – que trabalha com a linguagem sob tensão – no sistema editorial brasileiro: escritores que, como Manoel de Barros, não reproduzem as formas gramaticais e linguísticas cotidianas encontram espaço para divulgação de sua obra? Almeja-se responder esta pergunta com base em declarações de editores como Pascoal Soto e jornalistas como Carlo Carrenho.

No que trata das características estilísticas da obra de Manoel, os conceitos da Análise do Discurso e os escritos de Gaston Bachelard, Carlos Henrique Escobar, Michel Pêcheux e Eni Orlandi são de grande importância. Eles mostram que todo discurso retoma outros que o

antecedem: há regularidades enunciativas que são retomadas inconscientemente, e fazem parte de formações discursivas, ou FDs. Nesse contexto, o deslocamento do sentido ocorre a partir da reiteração de expressões em novas formações discursivas, em um processo chamado de paráfrase. Pierre Achard (1999) diz que o jogo da metáfora se abre sobre o “mesmo” da materialidade, oferecendo outra possibilidade de articulação discursiva.

Esse será o tema de todo o trabalho. Entretanto, no primeiro capítulo serão apresentados os fundamentos teóricos em que ele se apoia: desenvolvendo os principais conceitos da Análise do Discurso, suas relações com o estabelecimento de conceitos para as palavras, serão apresentados alguns aspectos relacionados à semântica a partir da visão de Pêcheux: o papel da memória, da repetição, da reiteração, da conformidade com formações ideológicas e o lugar do esquecimento e da fala outra no discurso. Assim, serão importantes os conceitos de heterogeneidade (AUTHIER-REVUZ), cuja definição tange a presença dos jogos de palavras, ironia e metáfora como marcas de discursos outros na enunciação. Além disso, é importante tentar entender como funciona a ruptura e a mudança. Para isso, são válidas as concepções de Escobar (1972) acerca dos “discursos de corte”.

Na tentativa de compreender como se constroem essas relações de ruptura, como elas podem se consolidar em uma formação discursiva e analisar a inserção da poesia de Manoel de Barros no Brasil, o segundo capítulo traçará um panorama do mercado editorial contemporâneo. Assim, será apresentada uma visão do que é considerado “economicamente viável”, o que os editores buscam publicar e quais são os temas e formas que alcançam destaque nesse contexto. Sendo Barros um dos poetas que mais livros vendem no país, é importante procurar entender qual é a visão que se tem dele e de seus livros, o que resulta em uma busca pela indicação da trajetória percorrida pelo poeta nesse contexto.

Com relação a isso, vale ressaltar que Manoel deixa evidente a sua visão do poeta como o sujeito que transforma o mundo por meio da criação de imagens verbais, deixando sempre presente em sua obra o conceito de *deslimite da palavra*. Nesse sentido, farão parte do trabalho as teorias que apontam para a impossibilidade inerente à língua de abarcar toda a realidade: nela, “alguma coisa não cessa de não se escrever”. Esse é o tema do terceiro capítulo, que versará sobre a possibilidade ou a impossibilidade de uma pureza de sentido, tomando como exemplo os temas e as construções que fazem parte da obra de Manoel. Para além disso, a partir de um personagem do filme “Só dez por cento é mentira”, se discutirá a presença das faltas na nomeação na fala cotidiana, que por vezes é comparada à construção poética.

Dessa forma, há temas que permeiam todo o trabalho: a noção de signo como formação estável, a questão da regra e da gramática normativa e sua relação com formações ideológicas dominantes, e, frente a isso, a posição em que Manoel de Barros se insere ao apontar para a existência de uma inadequação da língua na nomeação do mundo, para a não coincidência entre as palavras e as coisas. Uma evidente rejeição às normas de versificação e construção de rimas comuns à poesia, sua sempre presente palavra sobre a palavra e a recriação de conceitos de normativa também fazem de Manoel um poeta fora dos padrões clássicos e tornam válida uma análise de sua trajetória no sistema editorial brasileiro e o lugar que ele ocupa no discurso produzido por editores e críticos.

2. AD: FDS E PROCESSOS DE SEMANTIZAÇÃO E POESIA

Haverá algum lugar onde se juntem as palavras que não quiseram ficar?

Um reino das palavras perdidas?

As palavras que você deixou escapar, onde estarão à sua espera?

(Eduardo Galeano, *As palavras andantes*)

Em vão, ele busca “a palavra que deixou escapar”. Javier Villafañe, personagem de Galeano, tinha a palavra na ponta da língua, mas ela fugiu. E, diante da certeza de que só ela era capaz de expressar suas ideias, vê o equilíbrio de seus pensamentos se desestabilizar e pergunta-se: *mas como pude esquecer?* O pensamento, que lhe parecia organizado, dotado de um único sentido – o daquele termo – se dispersa. Aterrorizado, pensa até mesmo que as palavras parecem ser vivas, independentes de seus pensamentos, sempre tão exatos e calculados: como se elas não quisessem sempre ficar, e sua mente, que havia captado a sua essência exata, não é capaz de impedir que a deixem. Mas isso não pode ser verdade: foi só um pequeno esquecimento.

De um lado, palavra como representação das coisas do mundo e constituída de unidade; do outro, o esquecimento. Para a Análise do Discurso, esses são dois conceitos fundamentais, que se relacionam de forma complexa: o primeiro é uma impossibilidade, e o segundo é o que sustenta a possibilidade do discurso e do sujeito. Sem a existência do esquecimento, talvez se considerasse inútil falar, uma vez que seria possível perceber que palavras e coisas não se relacionam de maneira exclusiva e óbvia, que a semantização não é um processo objetivo e simples.

Para explicar como esse esquecimento ocorre é necessário apresentar alguns pressupostos e fundamentos da Análise do Discurso (AD), que se desenvolveu na França na década de 1960. Trabalhando conceitos provenientes da linguística, da psicanálise e do marxismo, Pêcheux demonstrou que a língua não é unívoca, como propunha a linguística estrutural de Saussure, que o real da história é afetado pelo simbólico e que o sujeito de linguagem é constituído tanto pelo real da língua quanto pelo da história, pelo inconsciente e pela ideologia (ORLANDI, 2005, p. 19-20).

Dessa forma, a AD considera um sujeito que se insere em um contexto no qual não há discurso “que possa se destacar completamente dos trás-mundos (ou dos pré-mundos) que o habitam” (PÊCHEUX, 1990a, p. 9). Esse mundo é, por sua vez, fruto da relação entre modo

de produção, práticas de que esse modo de produção necessita, aparelhos por meio dos quais essas se realizam e posições ideológicas de classe e políticas que se organizam em formações ideológicas e discursivas (FIs e FDs), que determinam o que pode e o que deve ser dito (HAROCHE, HENRY, PÊCHEUX, 2008).

Ao se sustentar que o discurso – em vez de ser construído com base em um real independente dos processos psíquicos – se mobiliza conforme a formação em que é produzido, coloca-se aquele que fala não mais como senhor do seu dizer, mas como alguém que, inserido em uma FD, está cercado por um imaginário que atribui sentidos específicos ao que se diz, conforme a sua dimensão ideológica constitutiva. Este processo de incorporação de sentidos é da ordem do inconsciente, uma vez que “ao falarmos nos filiamos a redes de sentidos mas não aprendemos como fazê-lo. [...] Certamente o fazemos determinados por nossa relação com a língua e a história, por nossa experiência simbólica e de mundo, através da ideologia” (ORLANDI, 2005, p. 16).

Assim, Pêcheux aponta que é em decorrência de dois esquecimentos que o sujeito se coloca no mundo por meio do discurso. O primeiro é o de que ele pertence a uma FD cuja ideologia o afeta: “Por esse esquecimento, temos a ilusão de ser a origem do que dizemos quando, na realidade, retomamos sentidos preexistentes” (idem, p. 35.). O segundo diz respeito à ilusão de “acreditar que há uma relação direta de significado entre pensamento, linguagem e o mundo, de tal modo que pensamos que o que dizemos só pode ser dito com essas palavras e não outras” (idem).

Em seus escritos, Pêcheux (1990a) aponta como ferramentas de articulação do que pode e do que deve ser dito, ou seja, das FDs, um sermão, um panfleto, uma exposição. Neste trabalho, as formações discursivas aparecem sob a forma de publicações, da linguística e da gramática, uma vez que essas são formas construídas socialmente, como frutos de posições ideológicas que determinam o que deve circular na sociedade em termos de produção artística e discursiva.

Com essa ideia dialoga Mussalim (2011, p. 1.456), ao dizer, com base em Maingueneau (2006) que se faz plausível a realização de um movimento em que a “Análise do Discurso e estudos literários se encontram: é possível considerar o fato literário como discurso, no sentido que a AD confere a esse termo”, em um processo que leve em consideração o espaço que torna as obras possíveis, as suas próprias condições de enunciação, o posicionamento e estatuto do escritor no campo literário, os modos de circulação dos enunciados, enfim, “o discurso como enunciação e como instituição, isto é, como vetor de um

posicionamento, como prática discursiva de sujeitos socialmente inscritos em condições históricas de produção de sentidos” (idem).

Portanto, são elementos importantes nessa equação o sistema editorial contemporâneo, nos moldes propostos por Candido, como uma FD, e a forma como Manoel de Barros se inseriu nele, a relação do poeta com as normas gramaticais, a sua concepção de poesia e a forma como isso é realizado, como produção discursiva que é parte desse contexto.

2.1. MEMÓRIA, INTERDISCURSO E PARÁFRASE

*Depois veio a ordem das coisas e as pedras
têm que rolar seu destino de pedra para o resto
dos tempos.*

*Só as palavras não foram castigadas com
a ordem natural das coisas.*

As palavras continuam com seus deslimites.

(Manoel de Barros, *Retrato do artista quando coisa*)

Uma vez que as formações discursivas apresentam como característica constitutiva um jogo entre memória e esquecimento, pode-se apontar que o lugar da memória relaciona-se a práticas do discurso, a regularidades estabelecidas pela reiteração do uso, uma vez que cada FD “delimita ‘aquilo que pode e deve ser dito por um sujeito em uma posição discursiva em um momento dado em uma conjuntura dada’” (HAROCHE, HENRY, PÊCHEUX apud ORLANDI, 1999). A esta memória discursiva dá-se o nome de interdiscurso, ou seja, aquilo que, segundo Pêcheux, “fala antes, em outro lugar e independentemente” (PÊCHEUX, 2009, p. 162), conforme seu uso na sociedade, que vincula aos dizeres certas ideias. Nesse sentido é possível definir a memória – ou interdiscurso – como “o saber discursivo que faz com que, ao falarmos, nossas palavras façam sentido. Ela se constitui pelo já-dito que possibilita todo dizer.” (ORLANDI, 1999, p. 64.)

Este processo de reiteração é chamado de paráfrase, definida por Achard (1999, p. 16) como o conjunto de derivações possíveis em relação ao dado, cuja ocorrência é estruturada pela regularização, situando-o dentro de séries. A respeito dessa ideia, apresentada em uma mesa-redonda, Pêcheux, como mediador, comenta que tal regularização “é sempre suscetível de ruir sob o peso do acontecimento discursivo novo, que vem perturbar a

memória”, ao deslocar e desregular “os implícitos associados ao sistema de regularização” (PÊCHEUX, 1999, p. 52).

Por exemplo, a palavra “pedra”, embora classificada como um substantivo concreto e comum ao cotidiano de todos, tem no dicionário *Houaiss* (2009) – uma obra de referência que é uma forma de cristalização da produção de sentidos que não são únicos em uma sociedade – 21 acepções. A primeira é “matéria mineral sólida, dura, da natureza das rochas”. As definições seguintes são apresentadas como derivações dessa primeira, o que já aponta para um processo de transformação semântica: “pedaço dessa matéria. Ex.: as pedras do leito de um rio”, “essa matéria empregada para um fim específico. Ex.: muro de pedra”. A nona acepção diz respeito a “pedaço de qualquer substância sólida e dura. Ex.: pedra de sabão”. A décima nona fala de cálculo renal, evidenciando aí um processo de paráfrase.

Portanto, a construção de sentidos não é estática, cristalizada e imutável: o jogo do esquecimento abre espaço também para a reconstrução semântica, e isso não se dá apenas com variantes semânticas sincrônicas ou diacrônicas. Orlandi (1990, p. 80-1) nos diz que enquanto é possível observar uma regularidade dos processos semânticos em uma formação discursiva, em meio ao limite se faz presente também o deslimite, a transgressão, como “uma ruptura possível, iminente”. Como ocorre a irrupção do novo no já-dito? Em “uma espécie de repetição vertical, em que a memória esburaca-se, perfura-se antes de desdobrar-se em paráfrase” (PÊCHEUX, 1982, p. 65, apud ACHARD, 1999, p. 53). Retomando uma das colocações mais reproduzidas de Pêcheux, vale ressaltar que a

memória não poderia ser concebida como uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais históricos e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um espaço móvel de divisões, disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização... Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos.
(Idem, 1999, p. 10)

Citando Pêcheux, Orlandi (1999, p. 65) explica que a ideologia é um ritual com falhas, sujeito ao equívoco, que permite que do já consolidado possa surgir o irrealizado, “no movimento contínuo que constitui os sentidos e os sujeitos em suas identidades na história”. Isso porque o sujeito atravessa e é atravessado por vários discursos, e não tem uma relação mecânica com a ordem social de que faz parte, sendo incompleto, ou seja, relacionando-se de forma dinâmica com a alteridade, entre o poder e o desejo, de forma que “não há um sujeito-em-si (onipotente) nem um sujeito totalmente determinado pelo fora (reproduzido)” (ORLANDI, 1990, p. 84-5).

A paráfrase permite, dessa forma, o deslocamento do modelo, operado por um sujeito que não deixa de ser histórico, uma vez que lida com construções sociais, mas alia suas formas à diferenciação na produção de sentido através de operações e processos que passam pela memória discursiva e pelo esquecimento: “Se o real da língua não fosse sujeito a falha e o real da história não fosse passível de ruptura não haveria transformação, não haveria movimento possível, nem dos sujeitos nem dos sentidos.” (ORLANDI, 1995, p. 37.)

Nesse panorama, Orlandi (idem) entende que é em meio ao conjunto de regras que regem a produção lexical e frástica de uma língua que a criatividade acha espaço; não na reprodução, mas exatamente por meio de uma “ruptura do processo de produção da linguagem, pelo deslocamento das regras, fazendo intervir o diferente, produzindo movimentos que afetam os sujeitos e os sentidos na sua relação com a história e a língua” (idem). Assim, deslocando o termo “pedra” de suas construções cotidianas, Manoel de Barros também apresenta a sua definição, deixando surgir o novo:

Pedra, s.f.

Pequeno sítio árido em que o lagarto de pernas

areentas medra (como à beira de um livro)

Indivíduo que tem nas ruínas prosperantes de sua

boca aridez de raiz

Designa o fim das águas e o restolho a que o homem

tende

Lugar de uma pessoa haver musgo

Palavra que certos poetas empregam para dar

concretude a solidão

(BARROS, 2010, p. 183)

Do que se pode inferir que a poesia não cria um processo próprio de produção de sentidos. Ela apenas reconhece um movimento comum às palavras, que é o de constante construção e transformação das palavras e eleva-o à sua máxima potência.

2.2. HETEROGENEIDADES

Despesas para minha erudição tiro nos almanaques:

– *Ser ou não ser, eis a questão.*

Ou na porta dos cemitérios:

– *Lembra que és pó e que ao pó tu voltarás.*

Ou no verso das folhinhas:

– *Conhece-te a ti mesmo.*

Ou na boca do povinho:

– *Coisa que não acaba no mundo é gente besta
e pau seco.*

(Manoel de Barros, *O livro das ignoranças*)

Apoiando-se nos pressupostos de que o sujeito não é senhor do que diz, que o discurso é determinado por circunstâncias que não estão sob o domínio do falante, que não há neutralidade nas palavras, uma vez que elas são atravessadas pelos discursos de que fazem e fizeram parte, ou seja, que o discurso é produto do interdiscurso, Jacqueline Authier-Revuz (1990) sustenta que a fala é fundamentalmente heterogênea e que o que é exterior ao sujeito – a saber, o discurso e a ideologia – é constitutivo de sua interioridade, de forma inconsciente.

Uma vez colocada a dimensão heterogênea que é parte de qualquer discurso, a partir da constatação de que discursos outros se inscrevem na cadeia discursiva, alterando a sua unicidade aparente (idem, p. 29), Authier desenvolve o seu conceito de heterogeneidades enunciativas: pequenas pistas que o falante deixa em seu discurso da inserção de uma fala que lhe é exterior. Elas podem ser tanto marcadas quanto não marcadas:

Quanto às marcadas, constituem pontos exteriores ao discurso. São eles (idem, p. 31): outras línguas; outros registros discursivos (familiar, adolescente, grosseiro etc.); outros discursos (técnico, feminista, marxista, moralista etc.); outra modalidade de consideração de sentido para uma palavra (recorrendo ao exterior, a um outro discurso especificado), ou seja, pela citação, ou aquele da língua como lugar da polissemia, homonímia, metáfora, etc; uma outra palavra, potencial ou explícita nas figuras de reserva (“se assim se pode dizer”) de hesitação e de retificação (“ou melhor”, “eu deveria ter dito”), de confirmação (“é exatamente isso que eu quero dizer”) (idem).

Esses pontos são, de certa forma, uma evidência de que o sujeito percebe que a sua enunciação não se completa espontaneamente, isso porque a língua por si só não é capaz de tornar exatas as suas falas, recorrendo a um exterior para que a comunicação ocorra ilusoriamente de forma mais efetiva. Isso acontece de forma pontual, em momentos que o enunciador “encontra uma resistência da língua ao seu apagamento naquilo que é o evidente do dizer” (AUTHIER-REVUZ, 2011, p. 652). Percebe, contudo, ainda se colocando como senhor de sua fala, como se essa percepção provasse que ele busca preencher as falhas encontradas, o que Authier descreve como um “‘eu sei o que eu digo’, isto é, sei quem fala, eu ou um outro, e eu sei como eu falo, como utilizo as palavras” (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 32).

Diante da palavra que resiste, o falante se surpreende, vê sua atenção presa por ela, que parece ser insubstituível. Contudo, essas “paradas sobre palavras não remetem a insucessos ou ajustamentos da interação: aparecem como pontos sensíveis no avanço do dizer – com aquilo que comporta de ingovernável, de descoberta e de tropeço.” (AUTHIER-REVUZ, 2011, p. 658.) Trata-se, sim, de “não ser surdo ou cego às palavras, e dar-lhes tempo de ressoar, de pesar, de afirmar sua identidade” (idem).

Com relação às formas não marcadas, dá-se como exemplo o discurso indireto livre, a ironia, “uma forma mais arriscada, porque joga com a diluição, com a dissolução do outro no um, onde este, precisamente aqui, pode ser enfaticamente confirmado mas também onde pode se perder” (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 34). Como na transformação do Salmo 23 – “o Senhor é meu pastor, nada me faltará” – em “Pote Cru é meu Pastor. Ele me guiará”, por Manoel de Barros. No decorrer do poema, se explicará que Pote Cru é um mendigo “comprometido de monge” que “dormia nas ruínas de um convento” (BARROS, 2010, p. 360). Nesse trecho, o uso da caixa-alta em “Pastor” revela uma ligação com o texto bíblico, ainda que não haja aspas ou referências diretas constituindo pontos marcados de heterogeneidade. Manoel deixa ao encargo do leitor perceber que seu guia se distancia da figura sacra de Jesus, ao aproximar o seu discurso do sagrado subvertendo-o pelo uso de um nome tão cotidiano, comum e pouco sagrado, “Pote”, e um adjetivo que normalmente não se relaciona a esse objeto, “Cru”.

Tanto as heterogeneidades marcadas quanto as não marcadas são parte de toda a obra de Manoel: seus poemas parecem reconhecer a incompletude da língua, construídos, em grande parte, por versos com base em palavras de outros, seja para endossá-las, seja para subvertê-las. Como no trecho:

A gente se negava corromper-se aos bons
costumes. [...]
A gente grosava a perna dos morcegos com o
lado cego das facas
Só para vê-los chiar com mais entusiasmo.
Fazíamos meninagem com as priminhas à
sombra das bananeiras, debaixo dos laranjais
Só de homenagem ao nosso Casimiro de Abreu.
(Idem, p. 364)

Ao contrário da infância descrita por Manoel de Barros, a de *Meus oito anos* é inocente, bela, pura e romantizada. A homenagem feita aqui é permeada pela ironia do idealismo presente nas lembranças de Casimiro. Cabe ao leitor perceber que essa homenagem não é tão célebre. É, pois, constitutiva da citação, ou do discurso relatado, a interferência da

ideologia daquele que cita na fala do Outro, uma vez que a citação constitui a transferência do dizer de uma FD para outra: há sempre um “espaço para interpretação e a distorção” (INDURSKY, 1997, apud BORBA); nenhum discurso apreende e veicula com exatidão a fala-outra.

Há aqueles que se dedicam com afinco a encontrar essas marcas de heterogeneidades na obra de Manoel. Galharte (2007) aponta para inúmeras referências “silenciadas” em seus livros: Apenas no primeiro, *Poemas concebidos sem pecado*, cuja edição data de 1937, ele identifica os nomes de José de Alencar, Mário de Andrade, Olavo Bilac, a presença de personagens da mitologia como Narciso e Péricles e elementos bíblicos como a paisagem de Sodoma e a figura do anjo Raphael. Essa presença, para Galharte, revela a erudição do poeta. Esta é, sim, uma característica relevante de sua personalidade, mas é interessante entender quais sentidos carregam essas referências. Isso porque

estudar as formas pelas quais um discurso coloca um exterior a si mesmo, e por conseguinte um interior, é ter acesso à imagem que um discurso constrói de si mesmo. Concretamente, é especificar de *qual(is) outro(s)* um discurso escolheu distanciar-se, dando-lhe(s) lugar, mostrado, em si mesmo; e sobre que *modo* funciona a relação a este(s) outro(s) mostrado(s). (AUTHIER-REVUZ, 1999, p. 11)

Tomando-se o caso de Olavo Bilac como exemplo, é possível perceber que a referência, assim como a que foi feita a Casimiro, pode não ser tão enaltecida: “Carta acróstica: / ‘Vovó aqui é tristão/ Ou fujo do colégio/ Viro poeta/ Ou mando os padres...’/ Nota: se resolver pela segunda, mande dinheiro para comprar um dicionário de rimas e um tratado de versificação de Olavo Bilac” (BARROS, 2010, p. 14). Apontando como característica fundamental à poesia a existência de rimas através de um texto que as dispensa, Manoel ironiza a necessidade delas.

Também na fala sobre Cortázar é possível inferir que as concepções daquele que cita a obra estão fortemente presentes:

Cortázar conta que quando alguma expressão lhe queria sujar, ele a camuflava. Assim: espectador ativo virou Hespectador Hativo. Com essas vestimentas de HH, aquele lugar-comum não lhe sujava mais.
(Idem, p. 223)

Com certa pesquisa, o leitor descobrirá que o fato de que ele trata está no livro *O jogo da amarelinha* (CORTÁZAR, s/d): “Hespectador hativo. Havia que hanalisar devagar o hassunto.” A partir daqui, é possível levantar hipóteses: seria o texto de Manoel uma

homenagem ou uma forma de ironizar a construção do autor, questionando o emprego do “HH” como ferramenta de inovação da linguagem? Esses são dois possíveis efeitos de sentido produzidos por Barros.

Mais do que especular, interessa aqui entender que, se em uma obra as heterogeneidades nem sempre são identificáveis, na poesia elas podem ser aliadas. Uma vez que Manoel de Barros escreve na medida em que subverte normas comuns à escrita, o lugar das citações também é atravessado pela expressão do próprio autor de forma muito mais óbvia. E ele deixa claro que não tem compromisso com a verdade senão a da poesia, visto que “poema é lugar onde a gente pode afirmar que o delírio é uma sensatez” (BARROS, 2010, p. 374).

2.3. CORTE EPISTEMOLÓGICO

*Então a razão me falou: o homem não
pode fazer parte do orvalho como as pedras
fazem.
Porque o homem não se transfigura senão
pelas palavras.
E isso era mesmo.
(Manoel de Barros, Menino do mato)*

Qual é o lugar dessa verdade do poeta nas formações discursivas, que constituem o que deve ser dito? Carlos Henrique de Escobar (1972) apoia-se nas teorias de Gastón Bachelard para afirmar que o discurso artístico se mantém em uma classificação isolada daquela dos “discursos ideológicos” – que reproduzem as ideologias de uma estrutura social. Partindo do conceito de corte epistemológico de Bachelard, que diz respeito ao “lugar do não-retorno a partir de onde uma ciência começa se distinguindo rigorosamente dos discursos ideológicos” (idem, p. 40), Escobar entende que o discurso da arte também opera no plano do corte, ao romper com determinações estruturais históricas.

Escobar estabelece que são quatro os tipos de discurso que abrangem o espaço de trabalho discursivo: o discurso ideológico “razoável”, o discurso ideológico da “loucura”, o discurso científico e o discurso artístico.

Os dois primeiros cumprem a função social de preservar e dar continuidade às formas e valores de uma formação social, e dizem respeito aos discursos jurídico-político

(esportivos, militares, mercantis, pedagógicos), religioso, psiquiátrico etc, estando institucionalizados sob a forma de “aparatos ideológicos do Estado” (APIs), seguindo a tradição do pensamento althusseriano. A reprodução e perpetuação dos discursos é realizada pelo inconsciente histórico, que, segundo Escobar (idem, p. 44-5), produz o engajamento na história, no sentido de perpetuá-la. Esse engajamento se faz na relação entre desejo e interdição: o desejo motiva à vida, em oposição ao impulso à morte, em um “desígnio intenso de onipotência, de vocação por uma totalidade própria” (idem, p. 52).

Os demais são discursos “selvagens” a essas funções: ainda que sejam produzidos por sujeitos que compartilham dos valores ideológicos dominantes presentes no inconsciente histórico, representam descontinuidades com relação a eles. Tais sujeitos – principalmente os relacionados ao discurso científico – são muitas vezes apontados como operadores de mudança, ressalta Escobar, mas não trabalham por escolha individual; eles fazem parte de um “processo de acumulação crítica de conjunturas ideológicas” que torna possível o corte (idem, p. 60), e leva à abertura do conhecimento às suas histórias.

Por exemplo, o discurso artístico de Manoel de Barros é parte de um contexto descrito por Bachelard no início do século XX da seguinte forma: “Outrora, as artes poéticas codificavam as licenças. Mas a poesia contemporânea pôs a liberdade no próprio corpo da linguagem. A poesia aparece então como um fenômeno da liberdade” (BACHELARD, 1978, p. 200).

Apesar de o discurso artístico ser produzido em um contexto específico, Escobar afirma que esta liberdade permite o surgimento de obras cujo conteúdo não apresenta ligação evidente com o contexto em que foram produzidas, uma vez que dizem respeito à “individualidade contingente de uma estrutura determinada de relações”, ou seja, a expressão individual que tem origem na sociedade. Assim, propõe que se o produto artístico for pensado como “absoluto em si mesmo, sozinho em si mesmo e constituir um discurso de conhecimento específico” (ESCOBAR, 1972, p. 63), não se abrirá a nenhuma história e se fechará no círculo da contemplação. Afirmando que é certo que as ideologias atravessam as expressões artísticas, mas que não se pode demarcar a sua atuação nelas sem um estudo detalhado, Escobar defende um projeto de filosofia dos quatro discursos por meio da linguística.

Isso porque o objeto artístico possui verdades que podem ser descobertas e pensadas como construção de conhecimento – não um conhecimento que se transforma em acréscimo de poder sobre o meio, mas o conhecimento originário dos discursos de corte, “cujo fundo é a história demarcada revolucionariamente em suas práticas”, exercendo “um papel redefinidor

das ordens discursivas” e podendo “interferir positivamente na Estrutura Social” (idem, p. 65). Isso se dá em função do afrontamento da morte operado pelos discursos de corte: eles não almejam o trabalho concebido como desejo, instaurando novas forças e possibilidades pela não reprodução de ideias consolidadas.

Portanto, quando se deixa de buscar a perpetuação de certos valores pela literatura, tem-se abertura para uma escrita que admite que “a linguagem sonha. O espírito crítico não pode fazer nada contra isso. É um fato poético que um sonhador pode escrever que uma curva é *quente*” (BACHELARD, 1978, p. 293).

Pode-se afirmar que a linguística saussuriana é um exemplo de teoria científica que operou um corte epistemológico. É o que dizem Pêcheux, Haroche e Henry (2008), ao constatar que foi definindo o conceito de língua que Saussure conseguiu fazer da linguística uma ciência. Contudo, essa delimitação foi possível apenas ao se supor que ela era homogênea e ao se ignorar uma de suas dimensões: a semântica. Para ele, as palavras tinham seu conceito determinado por valores “puramente diferenciais, definidos não positivamente por seu conteúdo, mas negativamente por suas relações com os outros termos do sistema. Sua característica mais exata é ser o que os outros não são” (PÊCHEUX, HAROCHE, HENRY, 2008, p.3).

Essa “subordinação da significação ao valor” supõe a língua como sistema, o que “abre a possibilidade de uma teoria geral da língua, permitindo a interpretação de particularidade fonológicas, sintáticas e morfológicas” (idem, p. 4) constitutivas, mas deixa de lado a semântica, uma vez que “a significação é de ordem da fala e do sujeito, só o valor diz respeito a língua” (idem). No entanto, Pêcheux (idem, p. 5) postula que “o *laço que une as ‘significações’ de um texto às suas condições sócio-históricas não é meramente secundário, mas constitutivo das próprias significações*”. Aponta-se, portanto, para uma possibilidade da existência do corte epistemológico não como ferramenta sempre revolucionária à sociedade e fonte de liberdade, mas como formulação determinada por um viés específico e limitador, uma vez que determinado por uma FD, como qualquer discurso. Certamente, ele é parte de uma formação social específica, porém é possível reformular os seus conceitos a fim de garantir desdobramentos mais efetivos.

A partir disso, Pêcheux considera a necessidade de construir um campo de estudo para os processos ligados à semântica que seja deslocado da concepção tanto do individual quanto do universal, ou seja, levando em conta os processos ideológicos que atravessam a produção de discursos para que se analisem não só “*a natureza das palavras empregadas, mas também (e sobretudo)*” as “*construções nas quais essas palavras se combinam, na*

medida em que elas determinam a significação que tomam essas palavras” (idem, p. 10). A semântica discursiva fundamenta-se, portanto, no fato de que

a semântica, suscetível de descrever cientificamente uma formação discursiva, assim como as condições de passagem de uma formação a outra, não saberia se restringir a uma semântica lexical (ou gramatical), mas deve procurar fundamentalmente dar conta dos *processos*, administrando a organização dos termos em uma seqüência discursiva, e isso em função das *condições* nas quais essa seqüência discursiva é produzida. (Idem, p. 11)

Dessa forma, a obra literária pode ser analisada em suas especificidades de construção de linguagem, a partir de uma concepção de palavra não mais como uma imagem do que existe no mundo, e sim como criação. Bachelard constrói uma representação dessas possibilidades de existência das palavras de forma muito rica:

As palavras – eu o imagino freqüentemente – são pequenas casas com porão e sótão. O sentido comum reside no nível do solo, sempre perto do “comércio exterior”, no mesmo nível de outrem, este alguém que passa e que nunca é um sonhador. Subir a escada na casa da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar, é perder-se nos distantes corredores de uma etimologia incerta, é procurar nas palavras tesouros inatingíveis. Subir e descer, nas próprias palavras, é a vida do poeta. (BACHELARD, 1978, p. 302)

É possível ir além de Bachelard, ainda: admitindo que as palavras não têm um sentido comum, e sim um ou outro consolidados, carregados de valores ideológicos, mas nunca fixos e sempre sujeitos ao deslocamento, entende-se nesse trabalho que a vida das palavras não é estática: é feita de um constante transitar entre porão e sótão, abstração e sonho. A atividade do poeta é apenas de evidenciar esses movimentos constantes.

3. LITERATURA E MERCADO: ENTRE LIMITES E DESLIMITES

Ao nascer eu não estava acordado, de forma que
Não vi a hora.
Isso faz tempo.
Foi na beira de um rio.
Depois eu já morri 14 vezes.
Só falta a última.
Escrevi 14 livros
E deles estou livrado.
São todos repetições do primeiro
(Posso fingir de outros, mas não posso fugir de mim.)
 (Manoel de Barros, *Ensaaios fotográficos*)

Aos 96 anos da idade, Manoel de Barros tem visto seus livros ganharem destaque no sistema editorial brasileiro: sua obra agora faz parte do catálogo de grandes grupos transnacionais. Já não são quatorze – desde a data de publicação de *Ensaaios fotográficos* até os dias de hoje, 13 anos se passaram, nos quais ele morreu e *livrou-se* muitas outras vezes, duplicando o número de publicações com sua assinatura. Não que Manoel de Barros diga se incomodar pelos números:

Já plantei dezoito árvores, mas pode que só quatro
 Em pensamento e palavras namorei noventa moças,
 mas pode que nove.
 Produzi desobjetos, 35, mas pode que onze.
 Cito os mais bolinados: um alicate cremoso, um
 abridor de amanhecer, uma fivela de prender silêncios,
 um prego que farfalha, um parafuso de veludo etc etc.
 Tenho uma confissão: noventa por cento do que
 escrevo é invenção; só dez por cento que é mentira.
 (Barros, 2010, p. 389.)

De fato, aparentemente ele não se importava: por sessenta anos inventou sem gozar de muito reconhecimento por parte tanto do público leitor quanto das casas editoriais e dos livreiros: o jornalista José Castello (2006, p. 127-8) narra que há não muito tempo, em 1997, percorreu as bibliotecas de Campo Grande procurando exemplares da obra de Manoel, que lá morava. Castello fora até a cidade para entrevistar aquele que na época era classificado – limitado – como “o poeta do Pantanal”, e soava “avaro nas palavras, retraído, quase

paralisado pelo pudor” (idem, p. 111) ao telefone. Em sua busca, não encontrou os livros que procurava nas vitrines, nas estantes de destaque e nem mesmo nas dedicadas à poesia. Castello conta que um dos livreiros perguntou se Manoel de Barros era um padre, o que, nas suas palavras, o deixou “enfurecido”.

Embora os seus escritos tenham ganhado certa visibilidade recentemente, ainda não é muito fácil, mesmo no Rio de Janeiro – capital que conta com mais livrarias e bibliotecas do que a maioria das grandes cidades brasileiras – ter acesso às suas publicações. Talvez encontrássemos um outro panorama, no que se refere à distribuição e popularidade, se ele fosse, de fato, um religioso brasileiro que se dedicasse à atividade da escrita.

3.1. O SISTEMA EDITORIAL CONTEMPORÂNEO E A BRIGA PELA “CLAREZA” E “ACESSIBILIDADE” AOS LEITORES

*Entrar na Academia eu já entrei
mas ninguém me explica por que que essa torneira
aberta
nesse silêncio de noite
parece poesia jorrando...*

(Manoel de Barros, *Poemas concebidos sem pecado*)

Nove milhões de exemplares foi o que o padre Marcelo Rossi vendeu desde o lançamento de *Ágape*, em 2010, pela Editora Globo. O atual custo baixo de cada exemplar (R\$19,90) pode ser um argumento para explicar esse sucesso e a proporcionar sua manutenção na lista de mais vendidos por anos seguidos, mas o fato de haver outros religiosos na lista de sucessos editoriais brasileiros aponta para outras causas possíveis. O padre Fábio de Melo, que obteve destaque no Brasil com a carreira de cantor, alcançou em dois anos a marca de 380 mil exemplares com *Tempo de esperas: o itinerário de um florescer humano*, que foi às livrarias em 2010, editado pela Planeta.

Também se dedicando à literatura de caráter religioso, Zibia Gasparetto ultrapassou o número de 16 milhões de exemplares de seus livros, “psicografados”. Dela, se aproxima nas estatísticas Augusto Cury, cujas obras mais vendidas, editadas em sua maioria pela editora Sextante e pelo selo Academia de Inteligência, da editora Planeta, somam mais de 15 milhões de exemplares (*Publishnews*, setembro de 2011). Esses dados ainda parecem inexpressivos perto dos mais de 100 milhões de livros que Paulo Coelho já comercializou em todo o mundo,

mas impressionam no contexto editorial brasileiro, em que tiragens de 10 mil exemplares já são consideradas altas, sendo o normal de 2 a 5 mil exemplares impressos.

Apesar de ser classificado como escritor de literatura de ficção ou ficção inspiracional, as obras de Paulo Coelho aproximam-se das listadas acima ao oferecer ao leitor um tipo de guia espiritual, de direcionamento às ações a partir de parábolas de caráter místico. Assim como todos esses outros sucessos de venda, dedica-se a propor uma modificação de comportamentos, conforme discursos que priorizam a reflexão, a fé, a busca da transcendência, de respostas e soluções para os problemas e angústias cotidianos.

O caráter utilitário dessa literatura, aliás, pode ser posto em conformidade com o de um outro grupo de títulos que também figuram entre os nacionais mais vendidos: a não ficção narrativa, que se propõe a abordar o que classifica como *fatos históricos* de forma descontraída, repleta de *curiosidades* , como o *1808* , e muitas vezes de forma assumidamente mista, ou seja, uma ficcionalização dos fatos, presente nas tramas de Jô Soares. Enquanto o primeiro tem vendas superiores a um milhão de exemplares, o segundo ultrapassa 1,2 milhão. Descontração e ritmo cômico são também as características da obra de Luís Fernando Veríssimo, que já vendeu 5 milhões de livros, e de Thalita Rebouças, que em pouco tempo registrou mais de 1,3 milhão de cópias (*idem*).

Esse panorama das obras mais consumidas pela sociedade leitora, ao reproduzir e perpetuar seus valores ideológicos dominantes, revela algumas características das produções discursivas que encontram aceitação em seu meio: a organização de suas ideias é clara, simples e disposta em uma sintaxe convencional; o tema abordado divide-se em reflexões acerca de sentimentos com finalidade de aprimoramento moral – em conformidade com as ideologias da moralidade ortodoxa ou cristã –, lazer interessado, constituinte de um sujeito que se imagina social e historicamente situado e bem-informado, tendo acesso a um texto que se diz crítico, mas segue estereótipos e valores ideológicos de autores que constroem uma memória com base no aspecto cômico¹; e o lazer para pura contemplação, geralmente com foco nos jovens adultos.

¹ É comum a esses manuais uma proposta de *subverter a história clássica* , mas isso é feito de forma a generalizar relatos específicos. O *Guia politicamente incorreto da história do Brasil* , por exemplo, usa uma carta de um padre para afirmar que “bêbados, os índios tiravam o sono dos padres”. Além disso, é taxativo ao dizer que “o que sabiam fazer muito bem era se meter em guerras”, e que “deviam achar bem chato viver nas tribos ou nas aldeias dos padres. Queriam mesmo era ficar com os brancos, misturar-se a eles e desfrutar das novidades que traziam” (*Veja, trechos de livros - online*). Propondo uma linguagem clara e buscando assuntos *interessantes* , por vezes esses guias escrevem uma história cujos elementos a receber destaque se adaptam aos valores dominantes na sociedade.

Tal abertura à literatura religiosa e com fins práticos tem tradição no Brasil. Antonio Candido (2006) aponta que do século XVI ao XVII, as manifestações literárias no país realizaram-se “sob o signo da religião e da transfiguração” (idem, p. 100), sendo marcada pelo imediatismo de intenções e apresentando como características “alegoria do mundo e dos fatos; drama interior da carne e do espírito; concepção teológica da existência” (idem, p. 103). A partir do século XVIII, juntaram-se às tendências literárias da época a confiança na razão, a fé no princípio do progresso e a fidelidade ao real em detrimento dos sentimentos, o que abriu espaço para uma busca de uma identidade nacional através de um descobrimento de um passado histórico, que no século XIX foi acompanhado do academicismo e da crítica social, por vezes estereotipada.

Dessa forma, Candido aponta para uma constituição das condições de reprodução do discurso vigente em uma sociedade a partir das relações estabelecidas entre escritores e leitores:

o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o *indivíduo* capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um *papel social*, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores. A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público (idem, p. 83).

Aqui, a presença dos termos *tensão* e *diálogo mais ou menos vivo* aponta para uma formação discursiva que não é estática, como já exposto, embora tenda à reprodução. É em um panorama dinâmico que essas relações se constroem:

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

É possível elencar como agentes desse dinamismo as formações ideológicas, as produções discursivas e os discursos de corte. Candido ressalta que o movimento modernista se inscreve em um panorama de ruptura de formações consolidadas, ao se propor a agregar à literatura elementos incomuns, como a fala cotidiana, distante de rebuscamentos, o homem inculto, a ousadia formal, a inclusão de análises históricas recalçadas, as tradições populares, o abandono de sentimentalismos. Contudo, apesar de ter inscrito novas possibilidades de

criação na sociedade, suas formas discursivas não se constituem como dominantes, como se vê na lista de sucessos comerciais mostrada acima.

Pode-se lançar mão da inclusão de Manoel de Barros no sistema editorial brasileiro como exemplo dessas disputas ideológicas: de 1937 até 1989, Manoel teve nove livros lançados por oito editores, sendo um desses uma edição particular, outro, uma iniciativa da Fundação de Cultura do Mato Grosso do Sul e os demais publicações de pequenas editoras, com poucos livros no catálogo, lucros reduzidos e pequena projeção. Sua poesia, que aborda temas pouco usuais ao gênero – que geralmente é marcado pelo subjetivismo sentimental e por formas rebuscadas –, através de uma sintática desconstruída, não encontrou ampla aceitação das grandes editoras.

Entretanto, nos anos 1990, sua obra foi absorvida pela Civilização Brasileira e posteriormente pelo grupo editorial Record e, em vinte anos, o poeta teve mais vinte títulos impressos, incluindo livros infantis e uma obra completa. Se, por cinquenta anos, sua obra parecia não corresponder às expectativas do sistema editorial nacional, que pouco espaço lhe dava, após os setenta anos de idade, já com certo sucesso de crítica consolidado, Manoel encontrou interesse de grandes grupos em suas publicações, como a Leya e a Santillana. Talvez, se a Civilização Brasileira não tivesse adquirido a obra de Manoel, seus escritos não encontrariam espaço nas gigantes do sistema editorial brasileiro, ficando restritos às pequenas editoras. É relevante que essas casas editoriais de grande porte realizam uma distribuição mais eficiente no país, com ações de marketing que garantem aos autores mais visibilidade. Além disso, a inserção de seu nome nesses catálogos parece ter relação com o aumento na quantidade de títulos que escreveu e que agora atingem seus leitores com maior alcance.

À época da aquisição de quase todos os títulos do poeta, em 2009, Pascoal Soto, diretor editorial da Leya no Brasil, afirmou em entrevista que “Manoel de Barros é uma das joias da literatura em língua portuguesa. ‘Parece um sonho’” (MAGNO, 2009). Soto afirma que a poesia de Manoel é inigualável e faz a sua pulsação aumentar (BRASIL, 2009) e que aprendeu a amar o poeta desde muito cedo. Além disso, aconselha aos leitores que abram a sua obra completa “como quem abre uma caixinha de música ou um pacotinho de suspiros” (BARROS, 2010). Todas essas falas do editor, a partir do uso de termos como *joia*, *tesouro*, *pacotinho de suspiros* e *inigualável*, apontam para uma caracterização de uma obra que foge ao funcionamento discursivo vigente na formação editorial brasileira contemporânea. Ora, *sonho* é aquilo que se afasta das perspectivas possíveis na vida de quem sonha.

Essas perspectivas e sua visão acerca do que deve ser publicado estão presentes em outras falas de Soto. Em entrevista sobre a maior expressividade dos números das vendas de

livros de não ficção nas livrarias brasileiras, Pascoal – agora como diretor geral da editora Leya, e não editorial – afirma que “são poucos os autores de ficção que merecem publicação”. E completa com uma fala que, para o jornalista que redigiu a matéria, é uma “alfinetada”: “na não ficção, encontramos autores dispostos a atender à demanda do grande público. Eles escrevem de forma acessível. Já os romancistas escrevem para os amigos, para ganhar o Nobel de Literatura” (ALMEIDA, 2013).

Vale observar que foi se colocando na posição de amigo de Manoel de Barros que Soto declarou tê-lo convidado a escrever um livro para crianças (BARROS, 2010): “Tornamo-nos amigos e durante um bom tempo esqueci-me do convite que fizera ao poeta. Tinha a sua amizade e isso sempre me bastou./ Hoje, depois de ter editado cinco livros do poeta, tenho a felicidade de apresentar a você, leitor, sua poesia completa”. Observa-se, portanto, uma dupla posição assumida por Soto: ao mesmo tempo em que julga necessário publicar apenas o que considera “acessível”, popular, descreve Barros como um autor muito importante à literatura brasileira. Soto inclusive diz ter encomendado poesias de Manoel – uma delas em homenagem à sua filha, que acabara de nascer. Segundo o editor, o poeta respondeu que não fazia livros sob encomenda: “Ele ficou bravo. Disse: ‘Lembre-se de que não escrevo por encomenda, mas lá vai’. E mandou o poema ‘Menina Avoada’.” (LAJE, 2012).

3.1.1. “Diga-me o que consegues ler e saberei o que publicar”

Para atender ao que Soto chama de “demanda do grande público”, Sérgio Machado, presidente do grupo editorial Record, afirma que é necessário se arriscar a fazer uma ficção mais popular. Todavia, lamenta que “quem poderia fazer isso bem prefere ir para a TV, escrever a novela das oito”. A propósito dessa suposta competição entre televisão e literatura, Candido em 1950 já apontava que “a voga avassaladora da rádio-novela e do rádio-teatro, do cinema” (CÂNDIDO, 2006, p. 134) disputaria com os livros a preferência do leitor, uma vez que possibilitavam “que um número sempre maior de pessoas participasse de maneira mais fácil dessa quota de sonho e de emoção que garantia o prestígio tradicional do livro” (idem, p. 145).

Como consequência disso, Candido prevê duas saídas aos escritores, como opções para se enquadrarem nesse meio: a primeira é a de fornecer em seus livros “o ‘retalho de vida’, próximo à reportagem jornalística e radiofônica, que permitirá então concorrer com os

outros meios comunicativos e assegurar a função de escritor” (idem) – o que “faria da literatura uma presa fácil da não-literatura, subordinando-a a desígnios políticos, morais, propagandísticos em geral” (idem); e a segunda é a de uma retração, e a realização do “exercício da escrita por meio de um exagero da sua dignidade, da sua singularidade, e visando ao público restrito dos conhecedores” (idem). Esse panorama se assemelha à divisão contemporânea exposta pela crítica e pelos representantes das editoras.

Um diálogo possível pode ser apresentado por André Lefevere (2007), ao afirmar que o sistema editorial estabelece relações com outros sistemas, buscando uma regulação para, juntos, constituírem um sistema maior, que é o da cultura. Dessa forma, uma vez que o ambiente do sistema literário é a sociedade, “este e outros sistemas estão abertos uns aos outros: eles se influenciam mutuamente” (LEFEVERE, 2007, p. 33), em “um jogo determinado pela lógica da cultura à qual eles pertencem”.

A respeito dessa divisão entre literatura “restrita ao grupo de conhecedores”, ou de elite, e a “não-literatura”, “de massa”, que se aproxima da “reportagem jornalística”, Escobar (1979) nos diz que suas formas de expressão são resultado da apropriação dos Aparatos Ideológicos de Estado, para a “intensificação dos trabalhos de dominação, de regulação e aperfeiçoamento dos meios de trabalho”: as diferenças de “saber e não-saber”, assim como as “de bens ou propriedades”, “reproduzem relações de poder na forma de subordinações e conforme as determinações de uma sociedade estruturada em cima da exploração de classe” (idem, p. 186). Dessa forma, uma separação entre “trabalho intelectual” e “trabalho material” desautoriza o “saber” aos trabalhadores e possibilita o “saber” às pequenas e grandes burguesias (idem). Cabe aos trabalhadores ter acesso apenas a tramas que se assemelham às novelas das oito.

Essa divisão, como já analisado nas falas de editores e repórteres, é uma constante no sistema editorial brasileiro. Carlo Carrenho, diretor geral do site *Publishnews*, voltado à divulgação de “notícias sobre o mercado editorial”, publicou em junho de 2012 no *Blog do Publishnews* – “Aqui você lê quem escreve sobre o mercado editorial” – uma matéria intitulada “Diga-me o que consegues ler e saberei o que publicar”. Com uma breve reflexão sobre esse título, já é possível analisar a posição discursiva assumida por Carrenho: assim como Pascoal Soto e Sérgio Machado, ele considera que só deve ser publicado o que o público *consegue* ler.

Ultrapassando-se o título, percebe-se que a matéria tem como pauta os índices de analfabetismo no Brasil. Ao expor que o número de 11,5% de 2004 caiu para 9,7% em 2009, Carrenho diz que, com 14,1 milhões de analfabetos, “a taxa de analfabetismo nacional até

surpreende de maneira positiva”. E questiona: “Mas como o mercado editorial deve interpretar e analisar tais dados? Se 9,7% são analfabetos, isto quer dizer que o mercado potencial de compradores de livros é 90,3% da população acima de 15 anos?”. O coordenador do curso de pós-graduação O Negócio do Livro, da FGV, logo responde: “Infelizmente, ainda estamos longe disso.” Pela organização do raciocínio, não é difícil inferir que o *infelizmente* se refere apenas ao não crescimento do *mercado potencial de compradores de livros*. Isso porque o INAF classifica os alfabetizados em três grupos:

Nível rudimentar: corresponde à capacidade de localizar uma informação explícita em textos curtos e familiares (como, por exemplo, um anúncio ou pequena carta).

Nível básico: as pessoas classificadas neste nível podem ser consideradas funcionalmente alfabetizadas, pois já leem e compreendem textos de média extensão, localizam informações mesmo que seja necessário realizar pequenas inferências. Mostram, no entanto, limitações quando as operações requeridas envolvem maior número de elementos, etapas ou relações.

Nível pleno: classificadas neste nível estão as pessoas cujas habilidades não mais impõem restrições para compreender e interpretar textos em situações usuais: leem textos mais longos, analisando e relacionando suas partes, comparam e avaliam informações, distinguem fato de opinião, realizam inferências e sínteses. (CARRENHO, 2012)

A matéria explica que, enquanto o nível “rudimentar” tem apresentado redução de seus índices a cada ano que a pesquisa é feita – caindo de 27% para 21% entre os anos de 2001 e 2011 –, o nível básico tem crescido de 34% a 47%, e o “nível pleno” dos alfabetizados está estagnado. A análise das consequências e necessidades que partem dessa estagnação resume-se à citação de uma das responsáveis pela publicação desses dados:

Ana Lúcia Lima, diretora executiva do Instituto Paulo Montenegro, avalia a situação: “Apesar dos avanços, tornam-se cada vez mais agudas as dificuldades para fazer com que os brasileiros atinjam patamares superiores de alfabetismo. Este parece um dos grandes desafios brasileiros para a próxima década. Os dados reforçam a necessidade de investimento na qualidade, uma vez que o aumento da escolarização não foi suficiente para assegurar o pleno domínio de habilidades de alfabetismo” (idem).

Após essa exposição, Carrenho não desenvolve nenhum dos aspectos comentados por Ana Lúcia Lima, indo direto ao seu objetivo – tratar de “negócios”: analisando que o “mercado potencial”, que mais “interessa” aos editores é o do grupo dos alfabetizados funcionalmente, composto pelos níveis “Básico” e “Pleno”, “que vem crescendo de forma satisfatória ao longo da última década”. E afirma que

o segundo engloba aqueles leitores que potencialmente poderiam adquirir e ler qualquer tipo de livro, mesmo um Dostoiévski ou um Nietzsche [sic]. Já no nível básico, encontram-se pessoas que conseguem ler um livro, mas teriam sérias dificuldades com textos mais longos e complexos, que exigem grande capacidade de abstração ou elaboração intelectual. Ou seja, são aqueles leitores que nunca lerão os clássicos da filosofia e livros de não-ficção com profundidade analítica ou de conteúdo, mas compraram 8 milhões de exemplares de *Ágape*, do padre Marcelo, ou choram nas páginas dos livros de Nicholas Sparks. (Idem)

Assim, a conclusão da matéria é que, uma vez que o segundo grupo tem crescido mais que o primeiro, e “64% dos alfabetizados funcionalmente encontram-se ainda no nível básico e apenas 36% estão no nível pleno”, é ao nível básico que as editoras precisam se dedicar, sob o seguinte argumento: “a maior parte do nosso mercado *não tem capacidade* para ler os livros resenhados em cadernos e revistas literários, mas leem, se educam, curtem e se emocionam com livros de *conteúdo mais simples* e de *compreensão mais fácil*”.

Em momento algum é tecida na matéria alguma relação entre a necessidade de aumento da qualidade da educação, apontada por Ana Lúcia Lima, e os livros que devem circular – como se isso não passasse também pelo papel daqueles que instituem quais publicações entrarão em circulação. Vale lembrar que assim como a escola, o meio editorial e o aparelho cultural funcionam como os API, que estabelecem na sociedade os discursos que entrarão em circulação, e que constituirão e perpetuarão as hierarquias da sociedade.

Tal relação entre hierarquias e o discurso produzido por elas é explorada por Rodrigo Fonseca (2010). Ele nos diz que as relações de força presentes na prática discursiva refletem assimetrias na relação entre os homens, o desnível entre os lugares que os sujeitos ocupam e os poderes que exercem no todo da produção social, uma vez que o que está em jogo, “seja num texto ou num discurso, nunca são apenas relações entre sujeitos e temas ou entre sujeitos e objetos. O que está em jogo são, sobretudo e essencialmente, relações entre sujeitos” (FONSECA, idem, p. 2).

Ao afirmar que o grupo do “nível básico” *nunca* conseguirá ler os clássicos da filosofia, Carrenho postula que é impossível a um grupo se desenvolver e adquirir novas competências, alcançando outra classificação nesse sistema. Ele ignora que foi a partir de uma diminuição do grupo “rudimentar” que o “básico” alcançou um aumento em seus índices. Em sua análise, as dificuldades que os leitores de *Ágape* encontrarão ao ler um texto *longo e complexo* nunca serão transpostas, e ao contrário do primeiro grupo, que evoluiu até alcançar o segundo, este nunca chegará ao terceiro. Decorre daí um incentivo ao aproveitamento do

que é exposto como falhas na educação do país para o crescimento do lucro das editoras e dos livreiros, em nome de uma literatura mais simples, fácil, acessível.

Fonseca afirma ainda que essas desigualdades estão sempre sujeitas à instauração de “práticas de ruptura, tensionamento, reacomodação e alteração na ordem instituída destes lugares e poderes pré-estabelecidos, herdados” (idem, p. 2-3). Assim como Escobar, Fonseca elenca como condições de produção do discurso os lugares sociais e suas representações e suas relações de força, uma vez que o campo social “não é um pano de fundo ou moldura dentro da qual se dão suas ações, mas [...] sofre reconfigurações por parte desses sujeitos em sua práxis e intervém no fazer sentido” (idem, p. 5).

Portanto, ao contrário do que defende Carrenho, o enquadramento do sujeito como parte de um grupo com alfabetização de nível rudimentar, básico ou pleno é parte de um complexo de práticas ideológicas que têm como objetivo manter uma hierarquia social, mas que não é fixa e imutável, visto que a sociedade está em constante transformação. Há de se ressaltar, contudo, que um texto chamado “Diga-me o que consegues ler e saberei o que publicar” contribui para a manutenção desses valores consolidados, de sua naturalização ao invés de seu questionamento, de vez que os meios de comunicação também funcionam como formas “articuladas e funcionais com os valores (crenças e rituais) da ideologia dominante” (ESCOBAR, 1979, p. 183).

Essa estrutura de valores que compõe a ideologia é, para Terry Eagleton, “em grande parte oculta”, e diz respeito também a “modos de sentir, avaliar, perceber e acreditar” (EAGLETON, 2003, p. 20), que “funcionam dentro de uma maneira específica, socialmente estruturada de ver o mundo” (idem, p. 22). Isso funciona, por exemplo, no modo como indivíduos de determinado grupo se relacionam com a produção literária a que têm acesso: sua definição de elementos que compõem o que julgam como boa ou má literatura e até mesmo a forma de interpretar os textos estão ligadas a preconceitos e crenças que circulam na sociedade – sentidos que são necessários para saber viver e reproduzir a formação social em que se vive. Esses juízos, mantendo relação com a ideologia, “se referem, em última análise, não apenas ao gosto particular mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre os outros” (idem).

Assim como o espiritualismo e a não ficção, é comumente considerada literatura acessível aquela de caráter expressivo e sentimental, que apresenta as verdades do homem. Indo ao encontro do que Antonio Candido fala sobre literatura, Eagleton afirma que foi apenas no fim do século XVIII que a literatura se distanciou da forma dos periódicos, dos tratados sociais e estéticos e dos sermões. Afastando-se da ideologia utilitária capitalista, ela

ganha contornos de “‘experiência sentida’, de ‘reação pessoal ou de ‘singularidade imaginativa’” (idem, p. 24). Sentimento e singularidade são termos importantes para designar os contornos subjetivos que a literatura devia tomar: acompanhando a decadência da Igreja, no século XIX, caberia aos escritores a missão de representar os valores morais pela representação dramática, emotiva, por meio de uma literatura que transmite essências universais.

Todas essas classificações dizem respeito a padrões consolidados. De acordo com esses padrões, espiritualismo, sentimentalismo, moral, subjetividade existem em seus valores enquadrados nos moldes ideológicos dominantes, consolidando-se em formações discursivas que veiculam essas ideias e as consolidam na sociedade. Essas formas, como se vê, são predominantes até nos dias de hoje, quando se constata quais livros ganham repercussão no sistema editorial do país. Apesar da existência dessa hegemonia, há também outras formas de ler e escrever, interpretar e produzir os sentidos, os discursos, os textos, a literatura.

3.2. POR UMA IMPOSSIBILIDADE DE BEM-DIZER: UMA LITERATURA INCOINCIDENTE

*Que os poetas podem ser pré-coisas, pré-vermes,
podem ser pré-musgos.
Daqui vem que os poetas podem compreender
o mundo sem conceitos.
Que os poetas podem refazer o mundo por imagens,
por eflúvios, por afeto.
(Manoel de Barros, *Ensaio fotográficos*)*

Foi na passagem do século XIX para o XX que um questionamento tomou forma e obteve algum destaque: “Como se deveria escrever em uma sociedade industrial onde o discurso se havia degradado a um simples instrumento da ciência, comércio, publicidade e burocracia?” (EAGLETON, 2003, p. 192). Buscando uma reação a esse panorama, pensou-se em renovar a escrita, com o objetivo de ir contra a “ideia tradicional de que escrevíamos sobre alguma coisa, para alguém”. É dessa forma que Eagleton (idem) resume a análise de Roland Barthes acerca do movimento simbolista do século XIX, para o qual “a escrita [...] se torna um ato ‘intransitivo’: escrever não para uma finalidade específica, sobre um tópico

específico, como na era da literatura ‘clássica’, mas escrever como um fim e uma paixão em si mesmos” (idem, p. 193).

A partir daí, surgem textos que têm como objetivo suspender as relações do signo, do referente, libertar-se “da contaminação da significação social” (idem). Como já se sabe, esse objetivo de descolar completamente as palavras de uma leitura social não é tangível. Apesar disso, é importante ressaltar a relevância dessa visão de que a *Literatura* funciona como uma instituição que “testemunha a divisão das línguas e a divisão das classes”, e que, por conseguinte, “escrever de uma maneira ‘literária’, na sociedade moderna, é compactuar inevitavelmente com essa divisão” (idem, p. 194): admite-se aqui que o signo não é natural, e sim, historicamente determinado. Conforme afirma Eagleton, passa-se a acreditar que, “na escrita, a tirania da significação estrutural podia ser rompida momentaneamente e deslocada pelo livre jogo da linguagem” (idem).

Esse livre jogo da linguagem seria, para Barthes, posto em prática a partir do abandono de um uso “plagiário” da língua, da cópia de seu estado canônico, que foi ensinado e fixado “pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura” (BARTHES, 1987, p. 12). O texto em linguagem “imperativa, automática, sem afeto” (idem, p. 9) tagarela, entedia. Aquele que, pelo contrário, desconstrói os “edifícios ideológicos, as solidariedades intelectuais, a separação dos idiomas e mesmo a armadura sagrada da sintaxe” (idem, p. 13) é o que reconstrói a língua e oferece ao leitor um texto de fruição, prazeroso, cativante, desejoso e até mesmo erótico.

Assim, o texto de fruição é “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta [...], faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (idem, p. 22). Tal texto envolve, para Barthes, um amor muito distante da forma *Ágape* que circula na formação discursiva dominante na literatura contemporânea. Em vez de um amor pela reprodução de valores, aqui o prazer vem daquilo que no texto é excesso, o que excede a língua, o tema, a função e a sintaxe. Essa é, para ele, uma maneira de fugir das formas ideológicas consolidadas, uma vez que a linguagem que se produz em conjunto com as formações ideológicas dominantes é sempre formulada com base na repetição:

todas as instituições oficiais de linguagem são máquinas repisadoras: a escola, o esporte, a publicidade, a obra de massa, a canção, a informação, redizem sempre a mesma estrutura, o mesmo sentido, amiúde as mesmas palavras: o estereótipo é um fato político, a figura principal da ideologia. (idem, p. 55)

Em conformidade com Candido e Escobar – como visto anteriormente –, Barthes afirma que a literatura não é a única instância a veicular essas ideologias. Atuando em conjunto com o cinema e os aparelhos citados acima, veicula sempre as mesmas ideias, o que contribui para naturalizá-las: “O estereótipo é a palavra repetida, fora de toda magia, de todo entusiasmo, como se fosse natural” (idem, p. 57).

Ressaltando que o signo, como propunha a linguística estruturalista, não se resume à ligação entre a palavra e o que existe no mundo, Barthes lembra-se de Nietzsche, que, em suas palavras, reparou “que a verdade não era outra coisa senão a solidificação de antigas metáforas. Pois bem, de acordo com isso, o estereótipo é a via atual da verdade, o traço palpável que faz transitar o ornamento inventado para a forma canonical, coercitiva, do significado” (idem).

Assim como Jacques Lacan reflete posteriormente, Friedrich Nietzsche (1978, p. 47) afirma que o emprego de metáforas é cotidiano ao exercício da linguagem, visto que a “coisa em si” é “inteiramente incaptável”: ao dizer que as coisas são transpostas em imagens por estímulos nervosos, já usa uma metáfora para explicar uma apreensão que lhe escapa ao entendimento. Entretanto, a formação desses conceitos foi tomada pelos homens como absoluta, constitutiva de *verdades* e *mentiras*, decorrente apenas do esquecimento daquele caráter arbitrário – que, no fim das contas, serve a um objetivo maior, o das relações hierárquicas da sociedade: “no interior desse jogo de dados do conceito, porém, chama-se ‘verdade’ usar cada dado assim como ele é designado, contar exatamente seus pontos, formar rubricas corretas e nunca pecar contra a ordenação de castas e a sequencia das classes hierárquicas” (idem, p. 49).

Para Lacan, a prática languageira também passa pelas metáforas, em um processo interminável de transferências. Orlandi explica essa conceituação da seguinte forma: “A metáfora (cf. Lacan, 1966) é aqui definida como a tomada de uma palavra por outra”, e estabelece “o modo como as palavras significam”, de forma que não há sentido sem o emprego da metáfora, que, por si só, designa “esse relacionamento, essa superposição, essa transferência” (ORLANDI, 2005, p. 44).²

Portanto, embora os processos semânticos estejam sempre abertos a novas metáforas, transferências, jogos de sentidos, pode-se apontar que há, no corpo das formações sociais, forças coercitivas que buscam a consolidação de certos conceitos – visando o estabelecimento

² Salientamos aqui que, embora estejamos citando uma série de autores que, em nossa interpretação, se inscrevem numa mesma tradição de pensamento, suas teorias possuem particularidades próprias, às vezes até mesmo se contradizendo em determinados aspectos.

de hierarquias, a naturalização delas e a sua manutenção pela repetição dos discursos. Barthes, nesse contexto, afirma que o escritor está “envolvido na guerra das ficções (dos falares)”, aparece sempre “sobre a mancha cega dos sistemas”, e, contudo, “cala-a: ele se contrai, exercita os músculos, nega a deriva, recalca a fruição: são pouquíssimos os que combatem ao mesmo tempo a repressão ideológica e a repressão libidinal” (BARTHES, 200, p. 48).

Tal dimensão libidinal se configura como uma relação de desejo, de fruição da leitura, de busca por aqueles sentidos constantemente construídos por metáforas, de ânsia pela completude da língua. Barthes diz que a linguagem o interessa porque ela fere ou seduz. Não a linguagem que serve apenas de instrumento ou cenário, que abandona “toda atividade mágica ou poética: não há mais carnaval, não se brinca mais com as palavras: fim das metáforas, reino dos estereótipos impostos pela cultura pequeno-burguesa” (idem, p. 51-52).

Essa imagem da brincadeira ressoa em Manoel de Barros. No livro *Poemas rupestres* há um capítulo intitulado “Carnaval”, em que diz:

Eu passo as minhas horas a brincar com as palavras.
Brinco de carnaval.
Hoje amarrei no rosto das palavras minha máscara.
Faço o que posso.
(BARROS, 2010, p. 442)

A palavra, para o poeta, não tem sentido fixo: “Melhor que nomear é aludir. Verso não precisa dar noção” (idem, p. 346). Despindo a palavra de seus valores consolidados, Manoel afirma:

Uma palavra abriu o roupão pra mim.
Vi tudo dela: a escova fofa, o pente a doce maçã.
A mesma maçã que perdeu Adão.
Tentei pegar na fruta
Meu braço não se moveu.
(Acho que eu estava em sonho.)
Tentei de novo
O braço não se moveu.
Depois a palavra teve piedade
E esfregou a lesma dela em mim.
(idem, p. 444)

Primeiramente, nesses versos, a palavra – uma palavra; palavra qualquer; não um nome próprio, uma maiúscula ou *a* palavra – é viva: abre o roupão e tem piedade. Cabe ao poeta apenas admirar as suas ações, contemplá-la, esperar pela sua piedade e entregar ao leitor a tarefa de imaginar ao que aludem “a escova fofa, o pente”, “a lesma”. A poesia, no entanto, não rejeita tudo o que é estabelecido: é possível inferir que ela se aproxima do sentido bíblico conferido à maçã – o do pecado. Porém, ela se utiliza dele para subvertê-lo; não o enquadra

na moral cristã, proibitiva: aproveita-se para conferir à relação do poeta com a palavra um tom erótico, ainda que doce, de descoberta, de desvendamento que não é, contudo, evidente a ele ou ao leitor. É a modalidade de inscrição subjetiva denominada por Pêcheux como “contraidentificação” (PÊCHEUX, 2009), em que há um relativo distanciamento da posição discursiva dominante numa formação discursiva, mas sem romper com os sentidos fornecidos por ela. Por isso, o item “maçã” continua a provocar efeito de “pecado”.

Manoel não se preocupa em descrever nenhum dos elementos. Os que ganham adjetivos são poucos, ele não se diz maravilhado com o que vê, ansioso por alcançar a fruta, frustrado por não conseguir tocá-la, deliciado ou enojado com a lesma *dela*. E não é necessário: não há enfado ou tagarelice nesse texto, não há subjetivismo sentimental e predicativo. Sobre a aplicação de adjetivos, o poeta diz:

Abro a terra e boto as sementes.
Deixo as sementes para a chuva enternecer.
Dou um tempo.
Retiro de novo as pragas: dejetos de aves, adjetivos.
(Retiro os adjetivos porque eles enfraquecem as plantas)
E deixo o texto a germinar sobre o branco do papel
(idem, p. 381)

Retirando os adjetivos, seu texto ganha a força de uma imagem que vai solicitar a imaginação para provocar o efeito de fechamento, pois “a página do poeta só me pertence se amo o devaneio”, declara Bachelard (1978, p. 300), como se dialogasse com Manoel de Barros. O discurso da poesia evidencia que a palavra não é limitada, exata ou limitadora, apesar das injunções ideológicas que o constituem. É um funcionamento típico desse tipo de poesia que se analisa neste trabalho: elas colocam em xeque a certeza, o significado inequívoco, as evidências sobre a língua e a vida.

Mas não é só aí que se vê essa característica: toda palavra traz em si a possibilidade do imprevisto, de “‘outros sentidos’, que não ‘dormem’, mas ‘existem’, não ‘abolidos’ pelo contexto” (AUTHIER-REVUZ, 1998, p. 30). O jogo do significante por vezes desperta no falante a “faísca de uma outra palavra ou sentido a mais” (idem, p. 78), revelando que ele não é capaz do bem dizer, que não existe uma coincidência entre coisas do mundo, pensamento e palavra transformada em discurso. O poeta é o sujeito que demonstra isso:

Poeta, s.m. e f.
Indivíduo que enxerga a semente germinar e engole céu
Espécie de um vazadouro para contradições
Sabiá com trevas
Sujeito inviável: aberto aos desentendimentos como
um rosto
(BARROS, 2010, p. 183)

Talvez enxergar a semente germinar seja uma alusão à observação do processo de origem da poesia. Ou pode se referir a estar atento às coisas pequenas que acontecem no mundo. Engolir céu é, quem sabe, transformar a infinidade dos sentidos possíveis em matéria constitutiva da sua existência. E ser um vazadouro para contradição é transformar essa falta de sentido, essas diferentes e incongruentes ideologias que a palavra carrega, em versos, que as unem. Por vezes, “sujeito inviável” pode designar aquele que o mercado, a ideologia e o sistema não admitem e para quem não abrem espaço, mas que está disposto a enfrentar essas impossibilidades – ou por vezes se enquadrar a elas (transformando-se em *economicamente viável*). Essas são as leituras a que esse trabalho dá vida, mas são algumas, de uma infinidade.

3.3. MANOEL DE BARROS: BIOBIBLIOGRAFIA

*Fazer o desprezível ser prezado é coisa que me apraz.
Já publiquei 10 livros de poesia; ao publicá-los me
sinto como que desonrado e fujo para o
Pantanal onde sou abençoado a garças.
Me procurei a vida inteira e não me achei – Pelo
que fui salvo.
(Manoel de Barros, *O livro das ignoranças*)*

Há 76 anos, Manoel de Barros publicou a primeira edição de seu primeiro livro, *Poemas concebidos sem pecado*. O poeta diz que a impressão foi artesanal, “rodada na prensa manual de um diplomata”, com uma tiragem muito baixa: “foram só 20 ou 30 exemplares, dados de presente” (CASTELLO, 1993). Em 2012, dois anos após o lançamento, sua *Obra completa* chegou a um índice de vendas de 25 mil exemplares (LAGE, 2012), e já teve quatro reimpressões.

As tiragens atuais dos livros de Manoel geralmente são de 10 mil exemplares, o que Pascoal Soto diz ser uma “coisa raríssima” ao se considerar as vendas de poesia no Brasil: dentro do grupo dos livros de ficção, que corresponde a 23% das vendas no país, a poesia ocupa apenas 1,8%. Em uma loja da rede Cultura, por exemplo, de 25 mil títulos disponíveis, apenas quinhentos são de poesia. O gerente de vendas da rede comenta que as vendas mais expressivas são de *autores consagrados*, como Drummond, Bandeira e Fernando Pessoa. E

afirma: “Tirando os *clássicos*, o grande nome é Manoel de Barros, que tem um resultado comercial impressionantemente bom” (LAGE, 2012).

Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira são contemporâneos a Manoel, que declara que os dois estão entre seus autores preferidos e que até os conheceu pessoalmente (PIZA, 2010). Tendo isso em vista, cabe levantar uma questão: se os três têm a mesma expressividade em vendas no Brasil, se inscrevem mais ou menos no mesmo espaço em uma “história da literatura brasileira” – um espaço de transgressão e de ruptura de meados do século XX –, o que diferencia os dois que são considerados *consagrados* e *clássicos* do terceiro?

Essa é uma pergunta que admite muitas respostas possíveis, e não cabe a esse trabalho esgotá-las. Contudo, é relevante observar o que André Lefevere (2007, p. 33-4) aponta como um dos fatores que constituem um sistema literário: o papel que cabe aos profissionais – críticos, resenhistas, professores e tradutores – de selecionar as obras que farão parte do sistema. Esses profissionais ocasionalmente “rejeitam alguma obra literária que se oponha de forma muito evidente ao conceito dominante do que a literatura deveria (ser permitido) ser”. É interessante perceber que, enquanto Drummond e Bandeira receberam destaque dos críticos e são parte indispensável dos currículos escolares, Manoel de Barros só obteve algum espaço na crítica literária em 1980, quando “despertou a admiração de Millôr Fernandes [...], cujos textos o fizeram nacionalmente conhecido” (PIZA, 2010).

Apesar desse destaque, atualmente Barros não é considerado *consagrado*, e sim um autor “que tem um resultado *comercial bom*” (LAGE, 2012). Alguns de seus poemas aparecem em provas de vestibular, como no ENEM do ano de 2012, o que se destaca como uma aparição incomum no contexto majoritário de ensino nacional. Todavia, o próprio Manoel diz: “Nem os professores me digeram”, e narra a história de uma das coordenadoras do vestibular de Mato Grosso, que lhe falou: “Eu não entendo nada de seus livros. Se me permitir dizer a verdade, eu vou dizer: seus livros são uma m...!”. A professora perguntava como faria para preparar seus alunos para as provas, ao que Manoel diz ter respondido: “Meus livros não são para vestibular. Poesia exige sensibilidade. Se você não tem sensibilidade, preparo algum adianta”. O poeta ainda afirma: “cair no mundo das imagens não é para qualquer um. Ainda mais para adolescentes. Adolescentes querem as coisas retas, senão não aceitam. E minha poesia é torta” (CASTELLO, 1993).

Essa sensibilidade de que ele trata não diz respeito à lírica clássica – sentimental, piegas –, e sim a uma imersão no mundo das palavras que sua poesia propõe, a partir da

instauração de sentidos outros e de outras imagens que tentam se vincular ao cotidiano do leitor. Manoel explica no livro *Arranjos para assobio*:

- Difícil de entender, me dizem, é sua poesia, o senhor concorda?
- Para entender nós temos dois caminhos: o da sensibilidade que é o entendimento do corpo; e o da inteligência que é o entendimento do espírito.
- Eu escrevo com o corpo
- Poesia não é para compreender mas para incorporar
- Entender é parede: procure ser uma árvore.
- (BARROS, 2010, p. 178)

Essa é uma das respostas que Manoel costuma dar em entrevistas, as quais, segundo José Castello (2006), são concedidas sempre por escrito e já se tornaram célebres. Isso porque, segundo o jornalista, para Manoel a palavra “não existe para ser dita, mas sim escrita – pois só as margens do papel podem sustentar sua natureza líquida e volúvel” (CASTELLO, 2006, p. 123). A escrita permite a legitimação, a eternização do hipertexto e da metaenunciação. Parte da sua impopularidade talvez se deva também a essa relação com a crítica, por essa recusa em receber jornalistas e a agir sempre de forma crítica às suas perguntas: Manoel não hesita em dar respostas como “essa pergunta já foi feita” e as seguintes:

- E sobre a palavra, ela?
- Mexo com palavra
como quem mexe com pimenta
até vir sangue no órgão.
- Alguns dados biográficos?
- O lajedo interior do poema me urde
Por uma fresta saio hino e limos
- E como é que o senhor escreve?
- Como se bronha
E agora peço desculpas
Estou arrumado para pedra.
- (Barros, 2010, p. 180)

É dessa forma que Manoel desconstrói aspectos míticos da literatura: o ato de escrever é comparado a uma atividade física, corriqueira, corporal, mas nem por isso pouco prazerosa; a função da poesia é a de despertar uma inteligência sensível, e não intelectual; o papel do leitor é de imergir nas palavras e estabelecer com a poesia uma relação de descoberta, em vez da reflexão sentimental; o papel da crítica é distanciado daquela concepção de ser fundamental e sagrado na construção da imagem do escritor: se as perguntas são repetitivas e buscam uma resposta feita, Manoel não adquire a postura da conveniência e

declara ser mais importante dedicar-se a uma pedra do que a respondê-las. Costumando declarar que não gosta de intelectuais, “muito pretensiosos, pomposos” (PIZA, 2010), talvez ele demonstre que não é de seu interesse ser considerado um autor *consagrado*. Sua autoimagem não permite.

Não se pode deixar de ressaltar que, ao lado da crítica e do sistema educacional, os editores são figuras fundamentais na consagração de escritores e na determinação do que irá circular em uma sociedade. Manoel de Barros teve sua trajetória marcada por muitos deles: os irmãos Pongetti, José Mindlin, os membros da Livraria São José (ver lista de publicações no Anexo I), mas o que mais incentivou as atividades de escritor de Manoel foi Ênio Silveira, pela editora Civilização Brasileira.

De 1982 até 1993, o editor, que “sentia um entusiasmo particular em estimular autores nacionais” (HALLEWELL, 2005, p. 536) – e já em declínio econômico devido, em grande parte, às oscilações políticas da ditadura militar (idem) –, publicou quatro livros do autor: *Arranjos para assobio*, *Concerto a céu aberto para solos de aves*, *O livro das ignoranças* e uma antologia, a *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*³. Esta pode ser apontada como uma peça fundamental na construção da memória do escritor, uma vez que resgatou, incorporou ao catálogo e legitimou versos já fora de circulação pela força da passagem de cinquenta anos. Como os de seu *Poemas concebidos sem pecado*:

No recreio, havia um menino que não brincava
com os outros meninos
O padre teve um brio de descobrimento nos olhos
– POETA!
O padre foi até ele:
– Pequeno, por que não brinca com os colegas?
– É que eu estou com uma baita dor de barriga
desse feijão bichado.
(BARROS, 2010, p. 13)

Esse poema revela um tema que estaria sempre presente na obra de Manoel: a figura do padre na descoberta da poesia. Como em 1993, quando no *Livro das ignoranças* o poeta diz: “Descobri aos 13 anos que o que me dava prazer nas leituras não era a beleza das frases, mas a doença/ delas./ Comuniquei ao Padre Ezequiel, um meu Preceptor,/ esse gosto esquisito./ [...] – Gostar de fazer defeitos na frase é muito saudável,/ o Padre me disse.” (idem, p. 319). Por vezes em entrevistas, Manoel se refere ao padre Ezequiel como alguém que, em seus

³ O uso do *quase toda* é interessante porque pode apontar para uma filiação do Manoel entre aqueles autores que admitem a incompletude da língua: no lugar de “poesia seleta” ou “obra escolhida”, *quase toda* se relaciona com um reconhecimento da polissemia inerente à língua.

tempos de internato, apresentou a obra de Antônio Vieira, cujo trabalho com a linguagem o marcaria para sempre (CASTELLO, 1993), mas no filme *Só dez por cento é mentira* ele também afirma que o nome do padre não era Ezequiel. Em meio aos dez por cento de mentira e os noventa de invenção que constroem a sua obra – e sua vida –, é impossível saber se esse padre que lhe falou “Manoel, isso não é doença, pode muito que você carregue para o resto da vida um certo gosto por nada...” (BARROS, 2010, p. 319) realmente existiu – o que pouco importa, aliás: tanto para este trabalho quanto para a poesia de Manoel.

Outros versos do *Poemas concebidos com pecado* que merecem destaque são esses:

Da velha draga
Abrigo de vagabundos e de bêbados, restaram as
expressões: *estar na draga, viver na draga por estar sem
dinheiro, viver na miséria*
Que ora ofereço ao filólogo Aurélio Buarque de
Holanda
Para que as registre em seus léxicos
Pois que o povo já as registrou.
(idem, p. 21)

Dessa maneira, pela reunião da *poesia quase toda* de Manoel de Barros pela Civilização Brasileira, poemas que declaravam a importância não só de um saber “dos almanaques”, mas também o de “porta de cemitério” e da “boca do povinho” (BARROS, 2010, p. 304), passaram a fazer parte do catálogo de uma editora que possuía o *status* de “canal mais importante para a literatura moderna brasileira” dos anos 1960 e 1970 (HALLEWELL, p. 536), tais como Carlos Heitor Cony, Antônio Callado, Ferreira Gullar, Dalton Trevisan e Millôr Fernandes – este último talvez a compor o elo formado pela Civilização Brasileira, Manoel de Barros e a constituição de uma literatura que, pouco a pouco, ganhava algum espaço na sociedade.

O poeta declara que com Ênio, “uma das criaturas mais puras, mais honestas, mais idealistas” (CASTELLO, 1996) que conheceu, constituiu uma relação de amizade e companheirismo. José Castello afirma que

Manoel de Barros se sentia tão ligado a Ênio que, enquanto ele estava vivo e mesmo com as condições precárias que a editora Civilização Brasileira atravessou na última década, não ousou mudar de casa. Os laços de amizade e a fidelidade pesaram mais que os interesses pessoais. Cada um de seus últimos livros editados por Ênio Silveira, mal ou bem (e, considerando que são livros de poemas, esses números são ótimos) vendeu, de todo modo, perto de 10 mil exemplares. (CASTELLO, 1996)

Ainda segundo o jornalista, Manoel deixou o selo posteriormente – mudando para a editora Record – porque a proposta era “irrecusável por todos os motivos, *até mesmo* os financeiros” (idem). Se o poeta coloca essas razões em última consideração, usando o “até mesmo”, Castello faz delas um aspecto de grande importância. Entretanto, a recente transferência do catálogo de Manoel de Barros para a Leya – editora que conta com grande estrutura de marketing e pouca tradição no Brasil, por seu estabelecimento recente no país – talvez esteja relacionada com motivos dessa ordem. Fato é que a obra do poeta hoje tem mais destaque do que em qualquer época anterior, mas isso se deve a inúmeros fatores de sua trajetória, e não só ao contexto atual. Nesse ponto, uma fala de Ênio Silveira citada por Hallewell (2005) merece destaque:

O progresso cultural da humanidade, felizmente, não se apóia nos massificadores, mas naqueles que desbravam e semeiam... Os verdadeiros editores e os verdadeiros jornalistas [...] exercem destacada função no plantio e no cultivo de idéias. Ainda que isso nem sempre lhes assegure imediato êxito material [...] são eles [...] que efetivamente promovem esse repensar a vida que tanto contribui para o alargamento de horizontes e a elevação tanto dos indivíduos como das comunidades (SILVEIRA, apud HALLEWELL, 2005).

Questões como progresso cultural e elevação dos indivíduos e das comunidades fogem à apreensão e à análise que esse trabalho busca realizar. Contudo, a importância do incentivo ao plantio e cultivo de ideias (transgressoras, sobretudo), assim como ao alargamento de horizontes, encontram ressonância em diversos aspectos aqui desenvolvidos. O caso de Manoel de Barros ilustra a ausência de êxito material *imediato* de forma rica. Apenas depois de cinquenta, sessenta e principalmente setenta anos de semeadura, Manoel recebe algum retorno financeiro e consta entre os autores de poesia no Brasil que mais livros vendem. Ainda que não seja reconhecido como autor de *clássicos* ou *consagrado*, esse retorno veio acompanhando uma obra completa, livros infantis, e-books, traduções para outros idiomas, um longa-metragem, séries de TV sobre sua vida e sua obra e dois prêmios Jabuti – sem a necessidade de deslocamento de tema, forma, conteúdo, visão de mundo e objetivos: falar sobre o nada, servir ao inútil. Certa vez, o *Publishnews* (2008) declarou que, quando questionado sobre a possibilidade de um ingresso na Academia Brasileira de Letras, Manoel respondeu: “Eu não gosto de chá. Se, em vez de chá, servissem um uisquinho...”

4. METAENUNCIÇÃO E RUPTURA

4.1. GRAMÁTICA EXPOSITIVA DO CHÃO

*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
empoema o sentido das palavras.*

*Aflora-se uma linguagem de defloramentos, um
inauguramento de falas.*

Coisa tão velha como andar a pé

Esses vareios do dizer.

(Manoel de Barros, *O guardador de águas*)

“Quantas vezes uma palavra interrompe a gente e aparece? Quantas vezes ela se impõe sem que possamos entender por quê? Uns pensam que é mediunidade, mas é a palavra que fala em nós. Para um poeta, a palavra que se impõe é mais forte que o sentido” (CASTELLO, 1993). Assim Manoel de Barros explica a José Castello o que move a sua escrita: a palavra não é criada por ele; ela o cria. A palavra tem o poder de *interromper*, de se *impor* entre pensamentos, falas e atitudes. Authier-Revuz (1998) diz que isso se faz na vertigem da perda do sentido, no furo de uma incompletude no tecido do dizer, quando se chocam “as duas ordens heterogêneas que a nomeação superpõe – aquela, vinda do geral, do finito, do discreto dos signos, e aquela do singular, do infinito, do contínuo das coisas” (AUTHIER-REVUZ, 1998, p. 53). Fuga, interrupção, imposição, choque, vertigem: são infinitas as metáforas possíveis usadas para explicar esse efeito das palavras sobre o sujeito, para demonstrar o sentimento de perda e de impossibilidade de domínio. Manoel trata de descrever como isso ocorre:

Veio me dizer que eu desestruturo a linguagem. Eu desestruturo a linguagem? Vejamos: eu estou bem sentado num lugar. Vem uma palavra e tira o lugar de debaixo de mim. Tira o lugar em que eu estava sentado. Eu não fazia nada para que a palavra me desalojasse daquele lugar. E eu nem atrapalhava a passagem de ninguém. Ao retirar de debaixo de mim o lugar, eu desaprumei. Ali só havia um grilo com a sua flauta de couro. O grilo feridava o silêncio. Os moradores do lugar se queixavam do grilo. Veio uma palavra e retirou o grilo da flauta. Agora eu pergunto: quem desestruturou a linguagem? Fui eu ou foram as palavras? E o lugar que retiraram de

debaixo de mim? Não era para terem retirado a mim do lugar? Foram as palavras pois que desestruturaram a linguagem. E não eu. (BARROS, 2010, p. 393)

É imóvel, deslocado de seu lugar, impotente, *desaprumado*, que Manoel demonstra estar diante das palavras. Esse texto dialoga com Bachelard:

Acredito estar lendo. Uma palavra me interrompe. Abandono a página. As sílabas da palavra começam a se agitar. Acentos tônicos começam a inverter-se. A palavra abandona o seu sentido, como uma sobrecarga demasiado pesada que impede o sonhar. As palavras assumem então outros significados, como se tivessem o direito de ser jovens. (BACHELARD, 1978, p. 17)

Embora os dois textos tratem do mesmo tema – da vida das palavras e de sua transgressão de um curso já estabelecido –, há diferenças entre eles: se, para Bachelard, a ação das palavras é agitada, confusa, para Manoel, ela acontece rapidamente, em momento de distração do qual ele só percebe os efeitos. E não cabe a ele indagar o seu “direito de ser jovens”, ao contrário de Bachelard, que diz que elas agem *como se tivessem* esse direito, do que se infere que, na verdade, elas não têm. De fato, normalmente julga-se que é assim que as coisas funcionam, que as palavras só têm o direito de serem dominadas. Manoel de Barros afirma que é o contrário o que acontece. E se revela perplexo, imobilizado, *absurdado* diante disso.

Absurdar e feridar são alguns dos verbos que ganham voz, forma e delírio nos versos de Manoel, que afirma: “A sensatez me absurda./ Os delírios verbais me terapeutam./ Posso dar alegria ao esgoto (palavra aceita tudo)” (BARROS, 2010, p. 339). Essas palavras que *aceitam tudo* compõem o que o poeta chama, no *Livro sobre nada*, de “idioleto manoelês arcaico”. Sua definição para *idioleto* é “dialeto que os idiotas usam para falar com as moscas e as paredes”. E explica o uso de *arcaico*: “aprecio uma desviação ortográfica” (idem, p. 338).

Assim, o poeta combina um saber novo com traços eruditos e cria conceitos complexos para embasar sua atividade linguageira, como o de um idioleto e uma gramática próprios. Sua *Gramática expositiva do chão* propõe uma desconstrução de usos impostos: lançando mão da forma *expositiva* em detrimento da função *normativa* comum entre filólogos e gramáticos e desviando o foco da língua para o chão, subverte-se o conceito de gramática tradicional, exposto por Sylvain Auroux (1998, p. 341-2), que “pretende fornecer normas às quais devemos nos conformar para bem falar”, mas não descreve “a atividade linguística dos

homens, tal qual ela realmente se dá”, tendo em vista que muito frequentemente “as regras às quais nossa língua *parece* corresponder” (AUROUX, 1998, p. 341-2) são ignoradas.

A relação entre regra e realidade linguística abordada por Auroux envolve questões de que trata Wittgenstein: o filósofo aponta para uma impossibilidade de estabelecimento “de um critério para determinar o que é exatamente seguir uma regra” (AUROUX, 1998, p. 346), já que ela “concerne a um número indefinido de casos”, pela existência de jogos de linguagem, isto é, o uso dos elementos linguísticos fora de suas condições empíricas de uso (idem, p. 273). Assim, uma vez que regras gerais com exemplos restritos não abrangem a complexidade da formação dos falares, para Wittgenstein é inútil se ater a essas regras. Mais relevante é abandoná-las e levar em consideração cada situação de uso, ou seja, o deslocamento da imposição de normas para a exposição das práticas.

Essas práticas *expositivas* realizadas por Manoel de Barros incluem as seguintes considerações: que um sujeito pode ser “desverbado que nem uma oração desverbada” (BARROS, 2010, p. 387) – o que é impossível para a gramática tradicional –, que as “palavras se juntavam uma na outra por amor/ e não por sintaxe” (idem, p. 450) – um nexo imprevisível pela linguística – e que “significar limita a imaginação” (idem, p. 465) – levando à univocidade pretendida por alguns defensores do fim das ambiguidades. Não se pode dizer, contudo, que prescrições são completamente ignoradas nessa gramática. Há uma delas em sua “Didática da invenção”, do *Livro das Ignoranças*: “Aos blocos semânticos dar equilíbrio. Onde o abstrato entre, amarre com arame. Ao lado de um primal deixe um termo erudito. Aplique na aridez intumescências. Encoste um cago ao sublime. E no solene um pênis sujo” (idem, p. 303).

É seguindo essas prescrições que Manoel de Barros toma como objeto de sua poesia elementos corriqueiros como uma lata, uma lesma, uma lagartixa, uma árvore. Sendo o amor e o afeto pelas pessoas tradicionais à poesia substituídos pelo desejo pela palavra, a palavra que carrega consigo a maçã de Adão, o poeta pode construir versos que enobrecem elementos desprezados e nada líricos: o entulho, o lixo, o chão:

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

Hei de monumental as pobres coisas do chão mijadas
de orvalho.
(BARROS, 2010, p. 343)

Tratando a grandeza tanto como mania quanto como doença, Manoel pode escrever sobre o abstrato que é considerado nulo: o vazio. É esse o argumento que está na apresentação, ou, em suas palavras, “Pretexto”, do seu *Livro sobre nada*:

O que eu gostaria de fazer é um livro sobre nada. Foi o que escreveu Flaubert a uma sua amiga em 1852. Li nas *Cartas exemplares* organizadas por Duda Machado. Ali se vê que o nada de Flaubert não seria o nada existencial, o nada metafísico. Ele queria o livro que não tem quase tema e se sustente só pelo estilo. Mas o nada de meu livro é nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc etc. O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora (BARROS, 2010, p. 327).

Esse talvez seja o “pretexto” de toda a obra de Manoel de Barros: fazer das palavras brinquedos, poemas *desúteis*, utilizar-se do abandono para compor seus versos: “Há quem recite a palavra ao ponto de osso, de oco;/ Ao ponto de ninguém e de nuvem./ Sou mais a palavra com febre, decaída, fodida, na/ sarjeta./ Sou mais a palavra ao ponto de entulho” (BARROS, 2010, p. 172). Manoel declara saber dessa repetição quando diz: “meu primeiro livro é meu melhor livro. Tudo o que escrevi depois vem dele. Ali, eu já tinha a noção do valor lingüístico da poesia. Poesia não é para contar história, poesia é um fenômeno de linguagem” (CASTELLO, 1993).

O *Livro sobre nada* é dividido em quatro partes: “Arte de infantilizar formigas”, “Desejar ser”, “O livro sobre nada” e “Os outros: o melhor de mim sou eles”. A maior parte dos versos não se organiza na estrutura comum dos poemas, com título e estrofes. Estão presentes na forma de fragmentos numerados, como se dissessem que o silêncio também é constitutivo da poesia:

1.3
As árvores me começam.

1.4
Uma violeta me pensou. Me encostei no azul de sua
tarde.
(BARROS, 2010, p. 336)

Esses são alguns fragmentos do *Diário de Bugrinha*. Como Mano Preto, Bernardo, Pote Cru, Flaubert, Cortázar, Padre Antonio Vieira, Arthur Bispo do Rosário, Bugrinha é um

personagem que habita as palavras de Manoel, tão vivo quanto as violetas, as árvores e as palavras. Para Manoel, as plantas e os objetos podem ser lidos tanto quanto os clássicos: “Tem hora leio avencas./ Tem hora, Proust./ Ouço aves e beethovens” (idem, p. 339), desde que o leitor tenha desenvolvido uma habilidade especial:

Preciso de obter sabedoria vegetal.
 (Sabedoria vegetal é receber com naturalidade uma rã
 no talo.)
 E quando esteja apropriado para pedra, terei também
 sabedoria mineral.

[...]

A ciência pode classificar e nomear os órgãos de um
 sabiá
 mas não pode medir seus encantos.
 (idem, p. 340)

Manoel de Barros aponta para o *desprezível*, ao que é rejeitado pelo homem, ao que é pequeno e inútil, e contesta: “Tenho medo que a ciência acabe com os cavalos, com a luz natural, com as fontes do ser” (CASTELLO, 1996). Assim, sua poesia segue um caminho oposto não só ao das ciências da língua – da linguística como estudo e sistematização, da gramática como obra de referência histórica, do dicionário e das enciclopédias como forma de saber primordial –, mas às formas científicas como um todo: se elas caminham na busca do progresso, o poeta afirma: “Andando devagar eu atraso o final do dia” (BARROS, 2010, p. 353).

4.2. SÓ DEZ POR CENTO É MENTIRA

*Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro.
 Para mim poderoso é aquele que descobre as
 insignificâncias (do mundo e as nossas).
 Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil.
 Fiquei emocionado e chorei.
 Sou fraco para elogios.*

(Manoel de Barros, *Tratado geral das grandezas do ínfimo*)

Só dez por cento é mentira foi o nome que Pedro Cezar escolheu para o filme que escreveu, dirigiu e narrou, tendo como tema a vida e a obra de Manoel de Barros.

Desbiografia oficial é como ele descreve a produção, que mistura entrevistas com o poeta, imagens de ambientes que aludem à atmosfera que Cezar encontrou na poesia de Manoel – como o terreno baldio, o chão de coisas velhas ou de flores cor de rosa, a parede em ruínas –, depoimentos de admiradores e fragmentos de poesia. É em um desses fragmentos, que aparece aos vinte minutos do longa-metragem, que o espectador possivelmente vê desconstruídas por completo as ideias preconcebidas que costumam acompanhar a leitura do título: é do senso comum imaginar que se só dez por cento é *mentira*, o resto é *verdade*, termo que lhe é antônimo e que constitui com ele uma relação de exclusão – ainda corroborada por se tratar de um documentário.

A certeza de encontrar um retrato *fiel à realidade* é posta em dúvida logo na abertura do filme, apresentada com uma animação em que se imagina que o pai de Manoel tenha subido em um caixote para parecer mais alto do que a esposa em uma fotografia. Em seguida, o narrador explica que, como o pai de Manoel enganou a fotografia – método que à época era imaginado como forma de captar um mundo tal como ele é –, seu filho nasceu com “uma anomalia incurável: nasceu poeta”. Esse recurso lúdico dá pistas de que o filme não busca exhibir exatamente um *compromisso com a verdade*. Além disso, não é qualquer documentarista que afirma em sua narração que o que geralmente é visto como *dom da poesia* trata-se de uma *anomalia*.

São outros os pequenos conceitos e leituras óbvias que Cezar busca subverter: o primeiro trecho das entrevistas de Manoel de Barros a ser exibido é aquele em que o poeta diz ter uma fazenda na qual trabalhou até que ela “desse renda”, permitindo a ele “ficar à toa”. E explica: “significa o seguinte: ficar à toa é ficar à disposição da poesia. Então eu comprei o ócio. Aí que eu pude ser um vagabundo profissional, como eu sou agora”. Além de revelar uma posição incomum ao poeta ou a qualquer noção de sucesso corrente nos dias de hoje, normalmente distanciada do conceito do *vagabundo*, o roteiro de *Dez por cento* dá espaço ao senso de humor de Manoel: Quando lhe questionam sobre a função da poesia, logo responde, rindo: “Essa pergunta já foi feita.” E então discorre sobre o valor que vê no inútil, na descoberta, afirma não saber o que é a inspiração – “só conheço de nome” – e diz que é procurado pelas palavras, que se apaixonam por ele e o “encontram pelo cheiro para desabrochar num poema”.

São muitos os poemas que desabrocham no documentário, como aquele dos vinte minutos de filme, em que Manoel afirma que, além da mentira, o que compõe os 100% do que ele diz não é a verdade, mas a invenção. Alternado-se com entrevistas, esses versos funcionam como pausas, momentos de dar lugar ao silêncio significativo, e ilustram,

endossam, caminham junto das falas dos personagens do filme, que discutem conceitos, características e afetos relacionados aos poemas.

Joel Pizzini – cineasta diretor de *Caramujo-flor*, também uma produção cinematográfica sobre a poesia de Manoel de Barros –, por exemplo, fala que esses poemas surgem em meio a uma poesia nacional que geralmente é “muito exclamática, grandiloquente, é muito associada à ideia de entardecer, é hiperbólica”. Em oposição, expõe que “aquele sujeito dizendo ‘levanta a pedra, para ver o que tem debaixo, a sombra, o encanto que tem nas pequenas coisas que foram jogadas fora’, é, acho, revolucionário na poesia brasileira”, e que oferece “um alento, nesse sentido de aguçar o seu olhar, alargar a sua visão de mundo, a sua cosmovisão”. Ao fim desse trecho, o verso que aparece, dialogando com Joel, é “as coisas rasteiras me celestam”, do poema do *Livro sobre nada* em que se afirma: “Sou referente pra ferrugem/ mais do que referente pra fulgor” (BARROS, 2010, p. 338).

Entre esses admiradores, que tecem comentários sobre assuntos como a valorização de elementos cotidianos pela poesia de Barros, a poesia como forma de aumentar o mundo através de imagens ou de inventar memórias, estão familiares, amigos e personagens que de alguma forma geram estranhamento, por tentarem demonstrar que dão vida ao universo *de absurdéz* do poeta. Um deles é Paulo, e, como quase todos os entrevistados, é tratado apenas pelo prenome, ignorando-se o sobrenome. Na narração, Cezar refere-se a ele como “mais um sujeito que foi mordido pelo *idioleto manoelês*”: em sua oficina, Paulo mostra *traquitanas* que construiu tendo como inspiração os *desobjetos* de Manoel, como um *prego que farfalha*, feito do que chama de “ramificações” de metal retorcido, um *esticador de horizonte*, que é uma junção de um ventilador com uma mola tensionada, o *aparelho de ser inútil*: “umas tralhas” unidas a uma engrenagem que gira – “mas não serve para nada”.

Em Corumbá, Cezar apresenta um guia turístico que atende aos muitos turistas que “tentam buscar correspondências entre o Pantanal escrito em *manoelês* e o Pantanal fotografado em carne e osso”. Salim, sentado na calçada de um terreno baldio, é aquele que “*amplia* a curiosidade interminável das pessoas”. Distanciado do desejo de *dar fim à curiosidade*, ele leva os curiosos ao lugar em que Manoel ia “ver mulher de sete peitos e fazer vaginação com ela”, e à casa de Maria-pelego-preto, [“moça de 18 anos, era abundante de pelos no pente” (BARROS, 2010, p. 22)]. Perto da fronteira do Mato Grosso com a Bolívia, Salim aponta para o “morro que entorta a bunda da paisagem”. Como Cezar revela no *making of* do filme, tão inventados quanto essas memórias são esses personagens, interpretados por atores – mas nem por isso impossíveis. Uma vez na posição de entrevistados por um documentarista, talvez se levante uma questão: será que eles *existem*? Se não existem, são

também ficcionais o escultor Danilinho, que Manoel incentivou a virar *artista*, e o *desherói* Palmiro? Essas são também *curiosidades intermináveis*, e só cabe ao filme *ampliá-las*. Inserindo-se no mundo manoelesco, o documentário choca o espectador com a mesma incerteza, surpresa, dúvida e ceticismo da desvida desvairada de seu objeto.

“Gosto muito das coisas desimportantes, como os insetos. Não só das coisas, mas também dos homens desimportantes, que eu chamo de ‘desheróis’”. Assim Barros (apud CASTELLO, 1993) define o termo *desherói*, que Pedro Cezar usa para definir Palmiro. Talvez porque, como Paulo, Salim e Danilinho, ele seja mais uma pessoa que não se destaca, que não é vista como digna de consideração: “Palmiro trabalhou 28 anos nas terras do Pantanal que Manoel herdou do pai. Ele é mais um *desherói* que entra no *liquidificador da imaginação e da linguagem de Manoel*”.

No documentário, esse personagem se faz interessante porque, conforme afirma o narrador, “se dissolve entre o mundo que é de fato e o mundo que é de frase: ele não cursou letras, mas sempre que *tropeça* nas *regras* da língua portuguesa, alcança uma fala original e *vira material de poesia*”. Aqui, cabe dialogar com essa fala de algumas formas: a conjunção adversativa *mas* aponta para uma concepção de que não ter cursado letras é, aparentemente, algo que se opõe à possibilidade de fazer poesia. Assim, se faz possível uma leitura de que Pedro Cezar supõe, nessa fala, que o fazer poético está diretamente ligado ao conhecimento das letras. De certa forma, isso vai de encontro aos conceitos de imaginação e invenção em detrimento da razão, de sabedoria mineral, vegetal, corporal, e não intelectual, tão presentes nas ideias de Manoel e que ao longo do filme não deixam de ser mencionados.

O “material de poesia” das falas de Palmiro é logo destacado nas imagens: dizeres como *caixa d’água encravada*, *andar precário*, [problema de] *quebradura*, *ripa = costela*, *tiração de leite*, *batedêra* [de cansaço], *graxudo = gordo* aparecem em destaque na imagem conforme são ditos. Enquanto nenhum dos poemas de Manoel de Barros citados no filme recebe explicação, por mais que sejam tratados por Cezar como parte de um *dialeto manoelês*, fruto de um *universo tão absurdo quanto palpável*, o verso “engordou e ficou graxudo”, em sua visão, merece um adendo. Existe, assim, mais uma possível contradição: se a fala de Palmiro é dita como material de poesia e no filme se afirma que poesia não se explica, não há motivo para uso do sinal de igual. A igualdade é a ilusão de dois objetos (sempre) distintos ocuparem o mesmo espaço físico, metafísico e semântico. É uma sintetização que não assume lugar na poesia, não na de Manoel. No entanto, vê-se que, por vezes, o filme se inscreve numa formação discursiva tradicional, ao tentar explicar, esclarecer, interpretar aquilo que só pode ser obscuro, e sem motivo.

Nesse contexto, além do *mais* e do *material de poesia*, dois outros termos presentes na apresentação de Palmiro feita pelo narrador merecem algum destaque: *tropeça* e nas *regras da língua*. Como muito discutido ao longo desse trabalho, a troca de “costela” por “ripa” não fere nenhuma das regras da língua. Isso porque, como já visto, não há regras para abranger os processos de semantização ou para limitar uma formação de paráfrases – de metáforas –, que tende ao infinito. O mesmo acontece no uso do adjetivo “encravada” para qualificar uma “caixa d’água”. “Tiração” também segue uma regra, a que prevê o uso do sufixo “-ção” para a formação de substantivos a partir de verbos. Quebradura recebe o mesmo sufixo que o rio Taquari descrito por Manoel de Barros no *Livro de pré-coisas*, quando “se entedia de tanta planura, tanta lonjura, tanta grandura – volta para sua caixa” (BARROS, *idem*, p. 202).

Ao se enfatizar que apenas Palmiro tropeça na língua, pode se inferir que há, nessa fala, a ideia de que um sujeito letrado não está sujeito esses tropeços e que Manoel não tropeça, pelo contrário, a domina, enquanto o *desheroi* está suscetível às suas rasteiras. Ora, o próprio Manoel afirma que são as palavras que o procuram – e o desestruturam. Como já visto, Pêcheux vem desmentir a ideia de que há um sujeito dono do dizer, que há “uma relação termo a termo entre pensamento/linguagem/mundo – sem equívoco, sem falha” (AUTHIER-REVUZ, 1998, p. 7). Em detrimento de uma língua unívoca, completa, dotada do *um*, afirma-se que ela é constituída pelo “*não-um* – abertura, risco, falta de excesso – do sentido e do dizer” (*idem*, 2011, p. 656). Assim, não há Manoel de Barros que não se veja diante das rasteiras do *não um* da língua, tal qual Palmiro.

Exemplos dessas rasteiras são as “paradas sobre palavras” – marcas de reflexividade enunciativa, da modalização autonímica –, apontadas por Authier-Revuz, que fazem parte do discurso: certas vezes, um sujeito pode ver o fluxo de seu dizer interrompido pelo *não um* da língua, em momentos em que “o signo, em vez de preenchê-lo [o dizer], transparente, no apagamento de si, de sua função mediadora, interpõe-se como real, presença, corpo” (*idem*, 1998, p. 14). Diante de uma brecha, aberta pela “inadequação da língua na nomeação do mundo” (*idem*, 2011, p. 656), por vezes o falante se vê obrigado a interromper a fala e voltar a uma palavra, dobrar-se diante dela para explicá-la, diferenciá-la, para indicar que ela talvez, na percepção do próprio sujeito enunciator, não corresponda a uma *intenção* que se tem ao empregá-la, e recobrar a ilusão de controle do dizer.

Essas não coincidências, marcas de uma incompletude da língua que solicitam ao sujeito um comentário, uma explicação sobre um termo, para Authier (1998), ocorrem em quatro campos: podem ser “interlocutivas” (quando o sujeito se dá conta de que os sentidos não são partilhados, e usa, por exemplo, um *se entende o que eu quero dizer*, ou quer tornar

explícito que incorpora um sentido outro ao que vê como *um* da enunciação, e demarca: *como você gosta de dizer...*); “do discurso consigo mesmo” (nos momentos em que se assinala que algumas palavras usadas pertencem a um outro discurso, buscando delimitar uma fronteira entre eles, ou entre o interior e o exterior); “entre as palavras e as coisas” (decorrente de uma impressão de que a nomeação das coisas não é exata, marcada por comentários como *emprego essa palavra na falta de uma melhor*, ou, pelo contrário, de uma ilusão de *um*, de coincidência de intenção e dizer: *ousou dizer... ou ...no sentido propriamente dito*); “das palavras consigo mesmas” (que apontam para um encontro entre sujeito e equívoco constitutivo da formação de sentidos e têm como consequência a busca de uma fixação por meio de expressões como *em todos os sentidos da palavra*).

Assim, é em um espaço de não coincidências que o sentido se faz, “nutrido dessas heterogeneidades que o distinguem da fixidez una do signo” que se tenta buscar uma coesão, uma unidade da fala. Manoel de Barros – e o fazer poético –, como já exposto, admite essa falta de unidade: na busca pelo *delírio do verbo*, no *liquidificador das palavras*, Manoel assume que seu falar é repleto da fala de outros, como nos versos “É fruto de uma natureza que pensa por imagens,/ Como diria Paul Valéry” (BARROS, 2010, p. 437). Uma vez que os dizeres carregam em si, ao mesmo tempo, memória, consolidada pela materialização reiterada na língua, e esquecimento, sempre sujeito a fazer irromper novos sentidos, e que tanto um quanto outro não são do domínio do sujeito, são feitos de história e de inconsciente, Manoel de Barros também para sobre as palavras, e tenta explicá-las, criar um limite dentro do deslimite:

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)
(idem, 2010, p. 180)

As coisas que acontecem aqui, acontecem paradas.
Acontecem porque não foram movidas. Ou então, me-
lhor dizendo: desacontecem.
(idem, 2010, p. 207)

O que se observa nesses versos é que, ao mesmo tempo que existe uma busca pela explicação dos dizeres, há também certa compreensão de que não é possível controlar os sentidos. Por meio de explicações lúdicas, pouco exatas, incomuns ao cotidiano, como *sujeito que se quebra* e neologismos, como *desacontecem*, se alcança a incorporação da dúvida, o distanciamento das certezas e da procura por uma verdade das palavras. É nesse ponto que

Manoel de Barros trabalha com uma ruptura: ao desconstruir usos consolidados pela repetição e formações comuns às frases, evidencia que elas não são dotadas de um sentido único, e sim de *deslimites*.

4.3. “TEM MAIS PRESENÇA EM MIM O QUE FALTA”

A maior riqueza do homem é a sua incompletude.

Nesse ponto sou abastado.

Palavras me aceitam como sou – eu não

aceito.

Não aguento ser apenas um sujeito que abre portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que

compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora,

que aponta lápis, que vê a uva etc. etc.

Perdoai.

Mas eu preciso ser Outros.

Eu penso renovar o homem usando borboletas.

(Manoel de Barros, *Retrato do artista quando coisa*)

A falta é constitutiva da linguagem. Essa negação da completude, seja na forma de “não todo” ou de “não um”, é um conceito que atravessa a concepção de linguagem pela AD – e que, por sua vez, é proveniente da psicanálise. Terry Eagleton (2003) explica que Jacques Lacan, baseando-se em Freud, teorizou que é parte da produção de conceitos o fato de que eles nunca poderão carregar consigo uma pessoa ou objeto plenamente *presentes*. A primeira ausência, para a psicanálise, ocorre na infância, e é a do corpo da mãe. Tão infinita quanto essa ausência é a da linguagem, *vazia*, “porque é apenas um processo interminável de diferença e de ausência: em lugar de ser capaz de possuir alguma coisa em sua plenitude, a criança agora simplesmente passará de um significante para outro, ao longo de uma cadeia linguística potencialmente infinita” (EAGLETON, 2003, p. 230). Da falta provém o desejo, e a procura do “repouso no objeto único, na significação final que dará sentido a todas as coisas” (idem).

Ausência, vazio, falta, incompletude são temas recorrentes na poesia de Manoel de Barros. Castello (2006) afirma que o poeta tem amigas em Mato Grosso que são “discípulas”

de Lacan. Manoel, em entrevista ao jornalista, afirmou: “Acho que sou extraído das palavras. Os lacanianos adoram quando digo essas coisas” (CASTELLO, 1993). Essa fala realmente condiz com a de que não há sujeito a não ser o de linguagem, sujeito que é dela um efeito. A ideia de que cada sujeito é atravessado pela alteridade também pode dialogar com o “preciso ser *Outros*” de Barros: para a psicanálise, há uma “polifonia não intencional” (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 28) em todo discurso,⁴ e o sujeito é descentrado pelo efeito da linguagem, constituído pelas muitas vozes que a atravessam, e, ao mesmo tempo, por sua incompletude: “os outros: o melhor de mim sou eles” (BARROS, 2010, p. 349).

É no espaço do deslizamento do sentido que a fala, o discurso, a poesia de Manoel se colocam, pois que, “se não houvesse a falta, se o sujeito fosse pleno, se a língua fosse estável e fechada, se o discurso fosse homogêneo e completo, não haveria espaço por onde o sentido transbordar, deslizar, desviar, ficar à deriva” (FERREIRA, 2005, p. 4 apud ROSA, 2009). Jean-Claude Milner (1987), ao pensar em uma linguística “enquanto afetada pela possibilidade da psicanálise” (MILNER, 1987, p. 17), afirma que a língua é “necessariamente marcada de heterogêneo” (MILNER, 1987, p. 19), dialoga com essa incompletude e aponta para uma possibilidade de se repensar a linguística, o conceito de língua, ao analisar sua relação com a ciência e a gramática, a noção de regra e de real, de possível e impossível.

Milner explica que, ao se considerar um real da língua calculável, como propõem a linguística e a gramática, tem-se uma língua sem contradição, homogênea, na concepção da primeira, ou completa, na segunda. Assim, afirma que a língua dos gramáticos funciona como uma insígnia de prestígio, desloca-se na direção da ostentação uma vez que na gramática normativa o impossível do não todo é entendido como obrigação. Acredita-se também “que a completude da língua está presente em cada um dos sujeitos que a falam” (idem, p. 27). A linguística, por sua vez, lança mão de um falante sem desejo ou inconsciente que domina um signo arbitrário, organizado em uma estrutura, em um sistema, formando uma base científica. Ambas ignoram a falha, a falta, o equívoco que são constitutivos do sujeito e da língua.

A essa língua, marcada pelo Um, pelo Todo, pelo universal, pelos padrões a se repetirem, pelas classes de palavras, pelas regras, obrigações, interdições e proibições, Milner aponta para uma alternativa, proposta pela psicanálise: a *alíngua*, que compõe a língua junto do inconsciente. Lugar do impossível, de inscrição do não todo, função do excesso, a alíngua

⁴ Authier-Revuz, nesse ponto, dialoga tanto com Mikhail Bakhtin quanto com Oswald Ducrot, polemizando suas respectivas noções. A teorização de uma não intencionalidade da polifonia, nos moldes do que considera a psicanálise, atesta um afastamento crítico entre o modelo de heterogeneidade proposto por Authier-Revuz e os demais autores.

é a expressão do desejo do sujeito, que junta às cadeias do signo o que a linguística recusa, a dimensão do equívoco:

A alíngua é, pois, uma multidão de arborescência pululante, onde o sujeito enlaça seu desejo, qualquer nó podendo ser eleito por ele para fazer signo. O ponto de subjetivação é sempre um entre outros, e a cadeia onde ele se distingue é apenas cercada e já surgem mil outras análogas: em enxame, diz Lacan. A cadeia de qualquer língua, enquanto que um sujeito pode nela fazer signo, tal poderia ser, então, uma definição da alíngua. Mas ela só opera verdadeiramente a partir do momento em que um sujeito de desejo tem um ponto subjetivado na cadeia; dito de outra forma, quando ele disse seu desejo: neste sentido, a alíngua é, também, na população de suas associações, o conjunto virtual dos dizeres do desejo (MILNER, 1987, p. 65).

Assim, se a língua é o todo, admitindo uma completude, uma certeza, ela se inscreve no não todo da alíngua, que é a afirmação de que o limite estabelecido pelo signo linguístico carrega em si a falta à verdade, a sua negação. Para Lacan, se a verdade não se diz toda, é porque lhe faltam palavras. Milner completa dizendo que a poesia tem a ver com a verdade. Isso porque nesse, não todo da alíngua – em que alguma coisa não cessa de não se inscrever e a falta não deixa de estar presente e de se manifestar –, a poesia, como se dissesse a todo momento “tem mais presença em mim o que falta” (BARROS, 2010, p. 345), “se define por não ignorar o ponto de cessação, por retornar incansavelmente a ele, por nunca consentir a tomá-lo por nada” (MILNER, 1987, p. 25). Admitindo que há uma incompletude na língua, “o ato de poesia consiste em transcrever na alíngua mesmo e através de suas próprias vias um ponto de cessação da falta de se escrever” (idem).

Ao buscar os pontos de cessação da falta, a poesia define-se como “o sentido mais puro que se atinge arrancando as palavras do círculo da referência ordinária” (idem, p. 26). Milner se afirma surpreso com o fato de que o fracasso não é absoluto, e que o poeta “consiga efetivamente, senão preencher a falta, ao menos afetá-la”, imprimindo uma marca e abrindo “uma via onde se escreve um impossível a escrever” (idem).

Dialogando com essas ideias expostas por Milner, Pêcheux (1990b) chama atenção para a importância do *real da língua* no qual a materialidade discursiva se instala. O texto de Milner teria sido um dos fatores a incluir na linguística “o próprio da língua através do papel do equívoco, da elipse, da falta” (PÊCHEUX, 1990b, p. 50) a partir da consideração de que “nada na poesia é estranho à língua” e que “nenhuma língua pode ser pensada completamente, se aí não se integra a possibilidade de sua poesia” (MILNER, 1982, apud PÊCHEUX, 1990b, p. 51). Levando-se em conta o equívoco como fato estrutural comum ao simbólico,

o objeto da linguística (o da própria língua) aparece assim atravessado por uma divisão discursiva entre dois espaços: o da manipulação de significações estabilizadas, normatizadas por uma higiene pedagógica do pensamento, e o de transformações do sentido, escapando a qualquer norma estabelecida a priori, de um trabalho do sentido sobre o sentido, tomados no relançar indefinido das interpretações (idem).

Assim, entre estrutura e acontecimento, “todo discurso é o índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação, na medida em que ele constitui ao mesmo tempo um efeito dessas filiações e um trabalho [...] de deslocamento no seu espaço” (idem, p. 56). Isso não exclui a existência de um sentido dominante para certos discursos, mas, como afirma Lucília Romão (2007), não faz com que outros deixem de existir: esses apenas ficam silenciados, na tentativa de ser apagados. Dialogando com Escobar (1972), esse é também o espaço dos discursos de corte: o de, a partir do preconcebido, se produzirem na ruptura e interferirem na história.

Longe de afirmar que o poeta é capaz de dominar os sentidos, aqui se aponta para uma tentativa de retirada das palavras de suas construções estabilizadas, de formulações que são prescritas pela gramática e previstas pela linguística. De retirada, portanto, de suas formas certas, científicas, controladas, em troca de uma possibilidade de abertura ao não dito, à incompletude, ao desejo:

O tempo e as águas esculpem escombros nos
sobrados anciãos.
Desenham formas de larvas sobre as paredes podres
(são trabalhos que se fazem com rupturas – como
um poema)
(BARROS, 2010, p. 198).

É dessa forma que se admite a possibilidade de se esculpir não estátuas, objetos com contorno definido, limite entre o que lhe é interior ou exterior, voltados à pura contemplação, mas escombros, com formas indefinidas. A partir de uma mudança na estrutura e na forma dos sobrados anciãos da linguagem, a poesia constrói sua ruptura: habitando todos os lugares abandonados com seu desejo, o poeta esculpe escombros.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Eu não tenho fortuna crítica; eu tenho leitores. Eu sou o poeta que vende mais livros no Brasil, disso eu não tenho dúvida. Eu tenho muito orgulho é de ser lido e de ser amado através da leitura dos meus livros”. No filme *Só dez por cento é mentira* Manoel de Barros relata que foi essa a resposta que deu à Lúcia Castello Branco, quando a editora de sua obra completa perguntou ao poeta pelas críticas de seus poemas. De fato, não é comum encontrar matérias de jornal ou livros publicados sobre Barros. Além de José Castello, de jornalistas nascidos em Mato Grosso e de um restrito grupo de estudantes de letras, paradoxalmente, quem se interessa por sua poesia são os leitores dos mais de 25 mil exemplares de sua *Obra completa*.

Apresenta-se aí a questão: o que faz com que um poeta que tanto vende não seja considerado consagrado ou clássico, e sim economicamente viável? Seriam a sua recusa da gramática normativa, a subversão da lírica tradicional possíveis justificativas? Nesse trabalho, consideramos que sim. Mas acreditamos que há ainda outras forças que impedem a sua consagração: um poeta que, em um obra chamada *Livro das ignoranças*, diz que “desaprender oito horas por dia ensina princípios” (BARROS, 2010, p. 299); que admite que a repetição é parte da escrita; que nega valores grandiosos, considerando como tema o que é desprezado; que é arisco com relação a repórteres traz consigo a exclusão de muitos dos princípios prezados por uma sociedade. Princípios que não se limitam à sua poética.

Os princípios levados em conta por Manoel de Barros passam também pela ideia de busca de uma dilatação do tempo, de agregação de novos valores ao conhecimento, de riqueza do que não recebe consideração. Passam pelo reconhecimento de que a fala de um poeta não é feita só de seus pensamentos – de uma imaginação criativa única e original – e sim de falas de todos que o cercam, que vão desde referências literárias clássicas ao grasnar do pato. Talvez o que afasta a crítica seja a falta de mistérios na poesia de Barros: não há influências secretas, não há significações transcendentais, há uma clareza e uma concretude tão evidentes que transformam sua fala em algo que exige uma abstração que é ilógica, inexplicável. Não há símbolos mágicos, há “palavras que se atraem”, mas, que descoladas de seus contextos, trazem consigo uma falta que nunca se preenche, só se evidencia.

Assim, ao longo desse trabalho, buscou-se expor os elementos que constituem os discursos, as forças que os unem e também as que os desagregam. A todo o tempo se disse que a memória é também feita de esquecimento, e é nessa tensão que se fazem os falares, os

pensares, a poesia. Pensando-se em formações discursivas, levou-se em conta que a cultura é também parte de um contexto de reprodução e fixação de pensares, mas que está sempre sob a tensão da imanência da ruptura. A história do Manoel de Barros aponta que por tantas vezes a ruptura é também absorvida, tornando-se também formação consolidada.

Consolidada, mas em condições especiais, como também visto ao se falar de crítica. Talvez seja pressuposto a um escritor só ser considerado clássico depois de sua morte; talvez Barros nunca se torne um clássico. Disso é impossível saber em curto prazo. O que se sabe é que a trajetória de Manoel traz importantes reflexões acerca da posição do comunicador, do produtor editorial, do jornalista, do cineasta em uma formação cultural: cabe a ele, como a todos os sujeitos em uma formação discursiva, silenciar ou dar voz, falar com ou falar sobre.

Muitas vezes, por certo, o comunicador terá em mãos mais ferramentas que possibilitam ampla difusão de ideias; muitas vezes ele não dará lugar à reflexão sobre seu papel. Nesse contexto, Lefevere (2007) lança mão de uma constatação a respeito dos profissionais do sistema editorial: “muitos jovens na profissão, possivelmente, alcançarão posição estável ou serão promovidos sob a base de publicações escritas em uma forma de discurso que eles mesmos seriam os primeiros a abolir” (LEFEVERE, 2007, p. 26). Afirma ainda que esses jovens até podem perceber que o cinema, a televisão e a música popular pouco a pouco vêm tomando o lugar dos livros, contudo reagem a isso “com indignação, cinismo, ou resignação, mas a maioria deles continua a conduzir seus trabalhos como sempre, mesmo porque a posição que eles ocupam dentro das instituições que os obrigam deixa a eles, de fato, pouquíssima escolha” (idem, p. 16).

Aqui, embora se procure não entender o livro como elemento sagrado, admite-se que ele é uma forma de disseminação de discursos que por vezes, são ignorados, mas não são desprezíveis: para além do exemplo do valor que os leitores veem em Manoel de Barros, o exercício da profissão de editor por Ênio Silveira demonstra que há uma importância em dar lugar ao novo, pois que é ele que no futuro pode vir a se tornar peça importante da história cultural de um país, e a dar lucro – que parece, no fim das contas, motivo único da existência dessas editoras.

Contudo, essa ideia não tem sido levada em conta pelas grandes casas editoriais. Em matéria do *Observatório da Imprensa*, perguntou-se a Pascoal Soto (como já visto, atual editor e *fã* da obra de Manoel de Barros):

Se, hipoteticamente, escritores como Fernando Pessoa e Machado de Assis, reverenciados como atemporais e universais, tivessem nascido nos dias de hoje e estivessem em busca de alguma editora para

publicar suas obras, como suas obras seriam recebidas nas editoras e pelos leitores? (SILVA JARDIM, 2012)

Soto responde:

Minha experiência como editor me diz que, na atualidade, nenhuma grande editora teria interesse em publicar esses clássicos universais. Somente uma pequena editora, do tipo que trabalha com um nicho de mercado e enfrenta grandes dificuldades financeiras para sobreviver, reconheceria a genialidade desses escritores. [...] Consigo imaginar uma editora quase anônima, sediada em uma pequena cidade mineira, publicando as obras do Machado de Assis. Sem recursos para divulgar seu trabalho na mídia como fazem as companhias quando lançam um *best-seller*, essa editora e seu incrível autor só teriam uma chance para alcançar o sucesso merecido: alguém fazer uma resenha incrível do livro e uma celebridade alardear que um novo “cara” estava chegando. (Idem)

É difícil encontrar um estudante de produção editorial que não se impressione com essa afirmação. Entendendo que não é só um Manoel de Barros que está sujeito ao apagamento, mas sim um Machado de Assis – clássico, consagrado pela crítica especializada, pelas escolas, instituições de ensino superior e pelos leitores não profissionais, que leem por hobby – tem-se uma ideia de como o fazer editorial tem sido muito mais marcado pela força dos bestsellers internacionais do que, para usar nomeações comumente atribuídas a Machado, pela inteligência, habilidade, talento, dom, perspicácia ou seja lá o que se considere marcante em Machado de Assis, clássico dos clássicos, escritor brasileiro quase inquestionavelmente valoroso.

Uma fala como essa de Soto traz uma reflexão importante à formação do profissional de produção editorial: fala-se muito a respeito da produção de um livro – de como ele deve ser feito. Entretanto, questões acerca do conteúdo das publicações e os valores que acompanham essa constituição são deixadas de lado. É impossível abarcar todas essas questões em um só trabalho, mas este busca tratar da possibilidade de se lembrar do que é esquecido, abafado. Do que é silêncio.

REFERÊNCIAS

ACHARD, Pierre. Memória e produção discursiva do sentido. In: *Papel da memória*. Campinas, SP: Pontes, 1999.

ALMEIDA, Marco Rodrigo. Ao contrário da não ficção, romances e contos brasileiros não emplacam boas vendas. *Folha de São Paulo*, 3 jan 2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1209091-ao-contrario-da-nao-ficcao-romances-e-contos-brasileiros-nao-emplacam-boas-vendas.shtml>. Acesso em: 23 jan 2013.

AUROUX, Sylvain. *A filosofia da linguagem*. Campinas, SP: Unicamp, 1998.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). *Cadernos de estudos linguísticos*, n. 19, p. 26-42, Campinas SP, jul./dez. 1990.

_____. Paradas sobre palavras: a língua em prova na enunciação e na escrita. *Educ. Real*, v. 36, n. 3, p. 651-679, set./dez. 2011.

BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. In: *A filosofia do não ; O novo espírito científico ; A poética do espaço / Bachelard (Os pensadores)*. São Paulo: Abril, 1978.

_____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins fontes, 1996

BARROS, Manoel. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BORBA, Patrícia. O discurso do esquizofrênico e a apropriação do discurso-outro. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina; MITTMANN, Solange (org.). *O discurso na contemporaneidade: materialidades e fronteiras*. São Carlos: Claraluz, 2009.

BRASIL, Ubiratan. “Bilhetes poéticos”. *Estado de São Paulo*, 4 nov 2009. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,bilhetes-poeticos,460696,0.htm>. Acesso em: 23 jan 2013.

BRETON, Andre. “Manifesto do surrealismo”. In: *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Outro sobre azul, 2006.

CARRENHO, Carlo. Diga-me o que consegues ler e saberei o que publicar. *Blog do Publish news*, 19 jul 2012. Disponível em: <http://publishnews.wordpress.com/2012/07/19/diga-me-o-que-consegues-ler-e-saberei-o-que-publicar/>. Acesso em: 23 jan 2013.

CASTELLO, José. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. Manoel de Barros faz do absurdo sensatez. *O Estado de São Paulo*, 03 dez 1993. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/castell11.html>. Acesso em: 11 fev 2013.

_____. Manoel de Barros busca o sentido da vida. *O Estado de São Paulo*, 03 ago 1996. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/castel09.html>. Acesso em: 11 fev 2013.

CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Rio de Janeiro: Círculo do livro, s/d.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

Dicionário *Houaiss* digital. Instituto Antônio Houaiss/ Editora Objetiva, 2009.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ESCOBAR, Carlos Henrique. Da categoria de cultura: do Aparelho Cultural do Estado. *Encontros com a Civilização Brasileira*, v. 16, p. 183-214. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. Uma filosofia dos discursos ideológicos: uma ciência dos discursos ideológicos. *Tempo brasileiro*, n. 30-1, p. 37-78, 1972.

FONSECA, Rodrigo. Condições de produção do discurso e formações discursivas: uma proposta de abordagem da práxis discursiva. *Icarahy*, n. 4, out. 2010.

GALEANO, Eduardo. *As palavras andantes*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

GALHARTE, Julio. *Despalavras de efeito: os silêncios na obra de Manoel de Barros*. Tese (Doutorado em literatura comparada). FFLCH/Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

HALLEWELL, Lawrence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusp, 2005.

LAGE, Amarílis. Um claro enigma. *Valor econômico*, 29 jun 2012. Disponível em: <http://www.valor.com.br/cultura/2732612/um-claro-enigma#ixzz1zTDkUOEU>. Acesso em: 5 fev 2013.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Bauru: Edusc, 2007.

LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1959.

MAGNO, Simone. Manoel de Barros na Leya. *Blogs CBN*, 19 out 2009. Disponível em: <http://colunas.cbn.globoradio.globo.com/platb/blogdasimonemagno/2009/10/19/manoel-de-barros-na-leya/>. Acesso em: 23 jan 2012.

MAINGUENEAU, D. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MILNER, Claude. *O amor da língua*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.

MITTMANN, Solange (org.). *O discurso na contemporaneidade: materialidades e fronteiras*. São Carlos: Claraluz, 2009.

MUSSALIM, Fernanda. Análise do discurso literário: campo discursivo e posicionamento na interlíngua. *Anais do VII Congresso Internacional da Abralín*. Curitiba, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral*. In: Obras incompletas / Nietzsche. São Paulo, Abril, 1978.

ORLANDI, Eni. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 2005.

_____. Palavra de amor. *Cadernos de estudos linguísticos*, n. 19, p. 75-95, Campinas SP, jul./dez. 1990.

_____. Maio de 1968: os silêncios da memória. In: ACHARD, Pierre (org.). *Papel da memória*. Campinas, SP: Pontes, 1999.

PÊCHEUX, Michel. Delimitações, inversões, deslocamentos. *Cadernos de estudos linguísticos*, n. 19, p. 7-24, Campinas SP, jul./dez. 1990a.

_____; HAROCHE, Claudine; HENRY, Paul. A semântica e o corte saussuriano: língua, linguagem, discurso. *Linguasagem*, 2008. Disponível em: http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao03/traducao_hph.php. Acesso em: 29 jan 2013.

_____. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas, SP: Unicamp, [1975], 2009.

_____. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas, SP: Pontes, 1990b.

_____. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre (org.). *Papel da memória*. Campinas, SP: Pontes, 1999.

PIZA, Daniel. Manoel de Barros, o poeta que veio do chão. *O estado de São Paulo*, 13 mar 2010. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteeelazer,manoel-de-barros-o-poeta-que-veio-do-chao,523717,0.htm>. Acesso em: 29 jan 2013.

Publishnews. Uísquinho, 15 mar 2008. Disponível em: <http://publishnews.com.br/telas/noticias/detalhes.aspx?id=25053>. Acesso em: 29 jan 2013.

_____. The Brazilian Bestsellers, por Carlo Carrenho. Apresentação realizada na Feira de Frankfurt, 2012. Disponível em: <http://www.slideshare.net/fullscreen/carrenho/the-brazilian-bestsellers/1>. Acesso em: 23 jan 2013.

ROCHA, RUTH. *Marcelo, Marmelo, Martelo*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1976.

ROMÃO, Lucília. Fazenda modelo: a propósito da memória e da historicidade. *Matraga*, v. 14, n. 20, p. 38-56, jan./jun. 2007.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ROSA, Marluza Terezinha. Da (im)possível definição de língua no discurso do sujeito pesquisador da linguagem. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina;

SILVA JARDIM, Simone. O livro, a tensão e a emoção. *Observatório da imprensa*, 16 out 2013. Disponível em: http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed716_o_livro_a_tensao_e_a_emocao. Acesso em: 20 fev 2013.

SÓ DEZ POR CENTO É MENTIRA: a desbiografia oficial de Manoel de Barros. Direção: Pedro Cezar. Rio de Janeiro: Biscoito fino, 2010. 1 DVD, (76 min), son., color.

Veja, trechos de livros. Guia politicamente incorreto da história do Brasil, online, s./d. Disponível em: http://veja.abril.com.br/livros_mais_vendidos/trechos/guia-politicamente-incorreto-da-historia-do-brasil.shtml. Acesso em: 20 fev 2013.

ZIRALDO. *O menino maluquinho*. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1994.

ANEXO: LISTA DE PUBLICAÇÕES DE MANOEL DE BARROS

Fonte: Galharte, 2007

- Poemas concebidos sem pecado*. Rio de Janeiro: Edição particular; 1937.
- Face imóvel*. Rio de Janeiro: Editora Século XX, 1942.
- Poesias*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1956.
- Compêndio para uso dos pássaros*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1961.
- Gramática expositiva do chão*. Rio de Janeiro: Editora Tordos, 1966.
- Matéria de poesia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1970.
- Arranjos para assobio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- Livro de pré-coisas*. Rio de Janeiro: Philobiblion Livros de Arte Ltda. e Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, 1985.
- O guardador de águas*. São Paulo: Art Editora, 1989.
- Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- Concerto a céu aberto para solos de aves*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993
- O livro das ignoranças*. São Paulo: José Mindlin Editor, 1993.
- Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996
- Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998
- Exercícios de ser criança*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.
- Ensaio fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- O fazedor de amanhecer*. Rio de Janeiro: Salamandra, 2001.
- Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- Poeminhas pescados na fala de João*. Rio de Janeiro: Record, 2001
- “Fragmentos de canções e poemas”. In: Vieira, Ana Thereza. *Rotae temporis*. [Edição bilingüe português - latim]. Itália: Grilli, 2001
- 30 segundos*. São Paulo: Eraodito Editora, 2002.
- Memórias inventadas – a infância*. Rio de Janeiro: Planeta, 2003.
- Cantigas por um passarinho à toa*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- Poemas rupestres*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- Memórias inventadas – a segunda infância*. Rio de Janeiro: Planeta, 2006.