

MANOEL DE BARROS E OSWALD DE ANDRADE: PERFORMANCES SUBJETIVAS EM DIÁLOGO

*MANOEL BARROS AND OSWALD DE ANDRADE:
SUBJECTIVE PERFORMANCES IN DIALOGUE*

*MANOEL BARROS Y OSWALD DE ANDRADE:
LO SUBJETIVO EN DIÁLOGO*

Ellen Margareth Dias Ribeiro Araújo^[1]

RESUMO

Este estudo objetiva discutir a subjetividade lírica nas poesias modernas de Manoel de Barros e Oswald de Andrade, aproximadas pela relação sujeito lírico e sujeito empírico que se dá por meio da tensão ambígua entre o ficcional e o autobiográfico. Essa conexão é disfarçada pelas máscaras do fingimento poético, culminando no retorno do sujeito performando subjetividades como outros eus. Como aporte teórico, serão considerados os estudos de G. W. Friedrich Hegel, Hugo Friedrich, Michael Hamburger, Arthur Rimbaud, Maria Esther Maciel e Fabíola Padilha, os quais fundamentarão os argumentos aqui apresentados.

Palavras-chave:

Subjetividade Lírica; Máscaras; Fingimento Poético; Performance.

ABSTRACT

This study aims to discuss the lyrical subjectivity in the modern poetry of Manoel de Barros and Oswald de Andrade. The authors' production approximated due to the relation between a lyrical and empirical subject that occurs through the ambiguous tension between the fictional and the autobiographical genres. This connection is disguised by the masks of poetic pretending that result in the subject's return that performs subjectivities like other versions of oneself. As a theoretical contribution, we considered the studies of G. W. Friedrich Hegel, Hugo Friedrich, Michael Hamburger, Arthur Rimbaud, Maria Esther Maciel, and Fabiola Padilha, which will substantiate the arguments presented here.

Keywords:

Lyrical Subjectivity; Masks; Poetic Pretense; Performance.

RESUMEN

Este estudio tiene como objetivo discutir la subjetividad lírica en las poesías modernas de Manoel de Barros y Oswald de Andrade, cercanas por la relación entre sujeto lírico y sujeto empírico que ocurre a través de la tensión ambigua entre lo ficticio y lo autobiográfico. Esta conexión se disfraza con las máscaras de la simulación poética, finalizándose con el regreso del sujeto que realiza subjetividades como otros seres. Como aporte teórico, se considerarán los estudios de G. W. Friedrich Hegel, Hugo Friedrich, Michael Hamburger, Arthur Rimbaud, Maria Esther Maciel y Fabiola Padilha, que justificarán los argumentos aquí presentados.

Palabras clave:

Subjetividad Lírica; Máscaras; Simulación Poética; Rendimiento.

INTRODUÇÃO

Rimbaud ao afirmar, em 1871, que o “Eu é um outro” (2006), postula o rompimento do poeta com a tradição lírica, anunciando o lirismo moderno e o papel que o sujeito lírico assumiria nesse novo contexto. Como parâmetro para essa discussão, é preciso que voltemos à concepção clássica hegeliana, na qual a poesia lírica deve refletir sentimentos, intuições, ideias ou reflexões do poeta, ou seja, a subjetividade deve ser o conteúdo e a forma da lírica.

A supervalorização da subjetividade como unidade do poema e a relação direta entre poeta e sujeito lírico foram repensadas a partir de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, no final do século XIX. Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna: dissonâncias e anormalidades* (1991), trata das tensões dissonantes ocorridas na poesia lírica moderna, que subvertem o lirismo pregado por Hegel. Friedrich aponta como tensões dissonantes da lírica: os aspectos formais, linguísticos, de conteúdo, a relação poesia e leitor e a atuação do poeta e do sujeito lírico. Nessa nova arquitetura lírica, importa-nos a relação sujeito lírico e sujeito empírico, marcada pela despersonalização e pelo esfacelamento do sujeito lírico fragmentado em vários eus. Esclarecemos que o sujeito lírico é uma entidade ficcional, uma voz em enunciação no poema que nem sempre pode ser atribuída ao poeta/autor – sujeito empírico, cidadão do mundo, inscrito histórica e socialmente. Importa neste estudo buscar o empenho do sujeito empírico no processo de despersonalização ou

apagamento de si no poema, fazendo uso de máscaras ficcionais, num jogo performático de mostrar e simular. Assim, o “eu” se desdobra em “outros” e, dessa forma, o poema lírico transforma-se num espaço de criação e recriação, que se desloca do particular para o universal, do individual para a alteridade.

O uso do termo performance (desempenho, atuação, representação) adequa-se ao que pretendemos evidenciar neste estudo. Pensamos o poema como espaço da performance, onde sujeito lírico e sujeito empírico, em cena, atuam performando subjetividades sob a máscara da ironia, do humor, da sátira, etc. Por ser uma arte em processo, híbrida e ambígua, a performance possibilita ao poeta, que antes representava unidade, esfacelar-se e promover a criação de múltiplos eus. Luciene Azevedo, em “Autoria e performance” (2007, p. 139-140), afirma que a performance prevê o reconhecimento de uma intenção disfarçada a qual se espelha em “inúmeras facetas performáticas, transformando a voz autoral em exercício de fabricação de personas [...]”. A pesquisadora explica que a voz encenada pelo narrador performático simula uma posição de identidade com várias subjetividades, sem, no entanto, personificar nenhum sujeito fixo. É um autor móvel que pode ser atravessado por uma plurivocidade.

Uma tensão ambígua resulta dessa subjetividade criadora e possibilita alguns questionamentos: se o sujeito empírico passa a performar

através de outros eus, o ficcional e o autobiográfico estariam imbricados? Haveria um limite entre o verdadeiro e o inventado? De quem é a voz encenada no poema? O sujeito empírico realmente cedeu sua voz ao sujeito lírico, ausentando-se do poema? O sujeito lírico não seria um desdobramento do sujeito empírico em performance? Essas questões apresentam-se como ponto de partida para a reflexão que se pretende empreender nesta análise.

Buscamos essa “intenção disfarçada” nos poetas brasileiros que trouxeram os “desregramentos de todos os sentidos” de Rimbaud (2006) para suas poesias: Manoel de Barros e Oswald de Andrade. Escolhemos como corpus para essa reflexão a primeira obra *Poemas concebidos sem pecado*, de Manoel de Barros, escrita em 1937, ainda sob o calor das discussões suscitadas pelo Modernismo de 22, em diálogo com poetas como Mário de Andrade, Raul Bopp e Oswald de Andrade. Desse grupo de escritores modernistas, Manoel de Barros aproxima-se por afinidades estéticas e temáticas do “aluno de poesia”, do poeta de “ver com os olhos livres”[1]. O professor Ítalo Moriconi aponta para as afinidades entre os poetas, quando afirma que:

O estreante Manoel de Barros fazia reviver, reaclimatando nas paisagens da infância pantaneira e corumbaense a revolução literária nacionalizante, regionalizante e coloquializadora que mudara os rumos da expressão literária brasileira. (MORICONI, 2016, p. 09)

O objetivo deste estudo é aproximar a lírica moderna de Poemas concebidos sem pecado (2016) de Manoel de Barros e os recém-lançados “Poemas inéditos”, do livro Poesias reunidas Oswald de Andrade (2017), de Oswald de Andrade, discutindo, entre outras afinidades, a relação que se estabelece entre sujeito lírico e sujeito empírico no jogo performático das máscaras, do disfarce e do fingimento poético. Para tal discussão, optamos pelo recorte de dois poemas dessas obras: Cabeludinho (2006), de Manoel de Barros e história de José rabicho nascido em 5 de janeiro (2017), de Oswald de Andrade, por tratarem de escritas memorialísticas da infância.

OS POBRES DIABOS E AS COISAS POBRES DO CHÃO DA INFÂNCIA DE MANOEL DE BARROS

O livro Poemas concebidos sem pecado, escrito ainda na juventude de Manoel de Barros (1937), segue o rastro do Modernismo de 1922, em aspectos formais, linguísticos e temáticos. Porém, a ética poética de Manoel Barros, que começava a ser definida nessa primeira obra, destoa, em alguma medida, do tom combativo e rebelde dos modernistas de 22. Sua poética singular, acolhe os destroços, o ínfimo, as coisas do chão “mijadas de orvalho”[2], os pobres diabos que viviam ou perambulavam pelo Pantanal e que povoaram sua infância. Manoel recolhe os restos, “o que pode ser disputado no cuspe à distância”[3] e os transforma em matéria para sua poesia.

Em entrevista ao jornalista Tagore Biran, do Jornal do

Brasil Central, MS, em novembro de 1993, o poeta fala sobre Poemas concebidos sem pecado:

“[...] é meu breviário. Rezo por ele ainda hoje. Fala de minha infância que é minha fonte de poesia. Noto que os pobres-diabos e as pobres coisas do chão comandam o livro. A prevalência da linguagem sobre o episódio já está lá. Certa tendência de achar a mosca mais importante do que uma joia pendente também está no livro. Eu acho ainda hoje o cu de uma formiga mais importante do que uma usina nuclear [...]. (BARROS, 2016a, p.89)

Manoel de Barros reconhece essa obra como referência para sua poética que, com o passar dos anos, trilhará seus próprios caminhos. E os caminhos da poesia de Manoel atravessam todos os “desregramentos” proporcionados pela modernidade. O primeiro aspecto que nos chama a atenção é a linguagem e imagens inusitadas que poetizam o mundo visto pelo rés do chão. Quanto a essa particularidade, Ítalo Moriconi (2016, p. 07-08), esclarece que seu olhar perscruta o micrológico, o marginal, o residual, o pequeno, o mais pobre, o despercebido. Esse olhar recorta e salva aspectos do real, transforma-os em uma hiper-realidade na linguagem. O próprio poeta cuiabano discute, em “Entrada”, texto que abre a coletânea Poesia completa: Manoel de Barros, esse olhar para as coisas do chão:

ENTRADA
Distâncias somavam a gente para menos. Nossa morada estava tão perto do abandono que dava até para a gente pegar

nele. Eu conversava bobagens profundas com os sapos, com as águas e com as árvores. Meu avô abastecia a solidão. A natureza avançava nas minhas palavras tipo assim: O dia está frondoso em borboletas. No amanhecer o sol põe glórias no meu olho. O cinzento da tarde me empobrece. E o rio encosta as margens na minha voz. Essa fusão com a natureza tirava de mim a liberdade de pensar. Eu queria que as garças me sonhassem. Eu queria que as palavras me gorjeassem. Então comecei a fazer desenhos verbais de imagens. Me dei bem. Perdoem-me os leitores desta entrada mas vou copiar de mim alguns desenhos verbais que fiz para este livro. Acho-os como os impossíveis verossímeis de nosso mestre Aristóteles. Dou quatro exemplos: 1) É nos loucos que grassam luarais; 2) Eu queria crescer pra passarinho; 3) Sapo é um pedaço de chão que pula; 4) Poesia é a infância da língua. Sei que os meus desenhos verbais nada significam. Nada. Mas se o nada desaparecer a poesia acaba. Eu sei. Sobre o nada eu tenho profundidades. (BARROS, 2010, p. 07)

A linguagem dissonante, às avessas, é uma das marcas mais significativas da obra de Manoel de Barros: “Eu sempre desejei o despropósito das palavras” (BARROS, 2010, p. 06). É o mundo recriado pelo olhar de criança, é a “linguagem-invenção que subverte os limites do dizer, produzindo figurações inusitadas, de originalidade sempre surpreendente. Singularidade sem concessões” (MORICONI, 2016, p. 07).

A exploração das falas de personagens do mato, dos “bugres”, como também se autodenominava Manoel, anuncia o revolucionário projeto poético do escritor e, ao mesmo tempo, ratifica a dessacralização da linguagem poética tão defendida pelos primeiros modernistas: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”. (ANDRADE apud FONSECA, 2008, p. 60):

A draga

[...] Quando Mário morreu, um literato oficial, em necrológico caprichado, chamou-o de Mário-Captura-Sapo! Ai que dor!

Ao literato cujo fazia-lhe nojo a forma coloquial. Queria captura em vez de pega para não macular (sic) a língua nacional lá dele.... [...]

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. (BARROS, 2016a, p. 31-32)

Polina

[...] ____ Você tem saudade do sítio, Polina?

Que tinha.

____ O que você fazia lá?

Que rastejava tatu.

Voltava correndo avisar o padasto: lá na brenha tem uma! Tornava para casa sem rasto apanhava no sesso. Era sesso mesmo que empregava. (BARROS, 2016a, p. 41)

Manoel de Barros recupera a língua neológica e pura dos “bugres” em tom jocoso de ironia e crítica. Poemas

concebidos sem pecado apresenta à academia, ao “lado doutor” da poesia a fala do povo pantaneiro, a “vivência intensa das palavras em estado de pré-dicionário” (MORICONI, 2016, p. 08) e o poeta pede ao filólogo que as dicionarize, uma vez que Manoel entende a “língua errada do povo, a língua certa do povo” como fator de inclusão social do outro. Embora trabalhe com o material linguístico do Pantanal mato-grossense, Manoel de Barros não se considera um poeta regionalista: “Nós sabemos que poesia mexe com palavras e não com paisagens. Por isso não sou poeta pantaneiro, nem ecológico. Meu trabalho é verbal [...]” (BARROS, 2010, p. 06). Considerava-se um fazedor de frases, cujo brinquedo eram as palavras em seu estado mais puro e corriqueiro as quais revelassem o mundo como ele o percebia.

Outro “desregramento” da modernidade em sua obra é a aproximação entre os ritmos da poesia e da prosa, destruindo as fronteiras entre os gêneros lírico e narrativo. A fusão poesia e prosa em Poemas concebidos sem pecado é percebida pela estrutura dos poemas dispostos em blocos de versos livres e fragmentados, entrecortados por inúmeras vozes que atravessam toda a arquitetura do poema, como podemos perceber nos poemas transcritos anteriormente. Alguns são elaborados em prosa poética e obedecem à estrutura da narração. O elemento de destaque nesses textos não é o sujeito lírico, mas a voz do outro em enunciação. É a partir dessa voz que o poema é construído, visto que constitui a matéria-prima da poesia de Manoel de Barros. Em certa medida, o sujeito lírico assume o papel de mediador

/ou observador das ações e falas dos personagens, para depois assumir uma posição, às vezes crítica e irônica, sobre aspectos dissonantes em jogo.

Rimbaud anunciou a fragmentação do eu lírico dizendo: “o eu é um outro” (2006); Manoel de Barros afirma em seu poema Retrato do artista quando coisa (2010, p.355): “Perdoai. Mas eu preciso ser Outros”. Esse é o “desregramento” em foco neste estudo – a despersonalização do sujeito lírico na criação ou recriação desse “Outro” através de máscaras que incorporam o ficcional ao autobiográfico. Quanto ao processo de criação e recriação na poesia barreana, é interessante lembrar que o poeta afirma que tudo o que não inventa é falso. A partir dessa afirmação, podemos levantar a hipótese de que, em sua poética, o imaginado é verdadeiro. Assim, o poeta assume a intrínseca ligação entre o experimentado e o imaginado, o que lhe proporciona liberdade de recriar poeticamente a infância vivida ao lado dos “Outros” que ele mesmo denomina de alter-egos. Através desses outros eus – os ofendidos e os desprezados – Manoel de Barros consegue mostrar realidades diferentes que se misturam com a sua para completá-lo naquilo que lhe falta.

O principal alter-ego, duplo (não sei se podemos chamá-lo assim) ou ainda desdobramento do eu empírico de Manoel de Barros é Bernardo da Mata, homem do mato que trabalhou na fazenda do pai do escritor durante anos. Em trecho de entrevista dada a Martha Barros (sem data), disponibilizada pelo Itaú Cultural, em 2016, Manoel fala sobre a recriação poética de Bernardo:

Resposta: Bernardo, você sabe, é o Outro meu principal. Quando o Bernardo fala, por exemplo, que uma ave sonha de ser ele, ele está olhando o mundo com um olhar de pássaro. Se a gente pudesse ver o mundo com um olhar de pássaro, não precisava do Outro para ter voz de poesia. É bom que uma voz poética seja de um ser ainda meio ave, meio árvore, meio vento e meio gente. E Bernardo é isso. (...) Inventar um outro que esteja descobrindo o mundo, que esteja vendo as coisas pela primeira vez, tudo sem rótulos e sem nome – isso é muito salutar para a poesia. Alguém que alguma vez me tenha dito que viu um lagarto na beira do rio a beber um pouco de sol. Se encontro alguém que me diga isso, tenho que adotá-lo para Outro. Os Outros sempre são melhores do que nós. Eles podem apalpar o som. Eles podem pegar nos perfumes do sol. São criaturas ainda pertencidas de natureza, como são as águas, o vento, as pedras. Eu adoto tais Outros porque eles me ajudam na tarefa de entrar em estado de poesia. (BARROS, 2016b, n. p.)

A lírica de Manoel de Barros, leitor de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, T. S. Eliot, entre outros poetas da modernidade, vai além de um simples projeto de despersonalização ou apagamento do sujeito empírico. A despersonalização nessa poesia é um estar fora de si para o acolhimento do “Outro”, poesia viva e pulsante. Esse movimento de autoabandono acentua o caráter universalizante e social de sua lírica singular que resgata através dos “Outros” a cultura, a história e a língua do povo do Pantanal mato-grossense.

Em Palestra sobre lírica e sociedade (2003, p. 69), Theodor W. Adorno defende que a lírica é uma forma de protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva. Ela também tem a atribuição de indicar caminhos e anunciar mudanças. A poesia de Manoel de Barros enquadra-se nesse perfil, pois seu olhar voltado para as “pré-coisas”[4] e para o “Outro” em unidade com a natureza, configura-se como resistência à coisificação do mundo e à dominação das “utilidades” sobre os homens. Daí a preferência pelo ínfimo, pelo inútil e pela borra. Eis a estética do resto:

Resposta: as coisas que não prestam mais para nada e estão jogadas fora por inúteis são para mim objetos de estima. Sei que isso é um desagero sem grau de estima para os outros. Sei que a maioria prefere coisas úteis e as pessoas bem postas na sociedade. Mas eu não sou tantã, juro. O meu gosto é apenas estético. O caso é que as coisas úteis são muito queridas e as outras são desprezadas. E eu tenho uma tendência de gostar das palavras desprezadas. As virgens e as quase intocadas. Pelo andar se pode perceber que coisas úteis ou desprezadas são palavras. Palavras muito usadas e palavras quase virgens. Todas as coisas para mim são palavras, assim como todos os atos, sentimentos, etc. Assim, a palavra porcaria, por exemplo, é de minha estima. Para mim, ela não é a porcaria mesmo, lavagem de porco ou diarreia. Porcaria é uma palavra que pode ser alargada para gente. Ela pode ser humanizada. Ela pode nomear um bêbado deitado na sarjeta. Aí, nesse contexto humano,

a palavra é nobre. Porque eu acho mais nobre ser uma porcaria do que um ilustríssimo. Porque um ser porcaria é um ser excluído do amor. Por isso ele é mais nobre. Charles Chaplin fez que um ser porcaria se encaminhasse para herói. Os heróis de nosso tempo não são os ilustríssimos nem os príncipes nem os poderosos. Nossos heróis são vagabundos, porcarias, bêbados e mais pessoas jogadas fora pela sociedade. Os desimportantes. É por esse caminho que dou grande importância aos desimportantes [...]. (BARROS, 2016b, n.p.)

Ao recolher os despojos da sociedade capitalista e individualista, a poesia de Manoel de Barros distancia-se da subjetividade lírica de representação de experiências e emoções de um sujeito indiviso. O sujeito lírico de Manoel de Barros desdobra-se em vários “eus-porcarias”, reaproveitados poeticamente e eleitos à categoria de heróis pela poesia barreana. O poema “A borra” explica essa escolha poética:

A borra
Prefiro as palavras obscuras que moram nos Fundos de uma cozinha – tipo borra, latas, cisco Do que as palavras que moram nos sodalícios – tipo Excelência, conspícuo, majestade. Também os meus alter-egos são todos borra, ciscos, pobres-diabos Que poderiam morar nos fundos de uma cozinha – tipo Bola Sete, Mário Pega Sapo, Maria Pelego Preto etc. Todos bêbados ou bocós. E todos condizentes com andrajos. Um dia alguém me sugeriu que adotasse um almirante, um senador. Eu perguntei: Mas quem ficará com os meus abismos se os Pobres-diabos não ficarem? (BARROS, 2010, p. 394)

Poemas concebidos sem pecado apresenta uma galeria desses tipos humanos recolhidos pelo poeta: “Negra Margarida, Mário-pega-sapo, Zezinho-margens-plácidas, Maria-pelego-preto, Maria-Gaiteira, Mariquinha-besouro, Polina, Cláudio, Sabastião, Antoninha-me-leva”. Frutos da imaginação criativa do escritor ou não, todos eles fazem parte das memórias de infância de Manoel de Barros.

Da galeria de personas ou duplos criados por ele, o mais famoso, Bernardo da Mata, o “Outro principal”, ganha destaque em 1989, quando é lançado o livro *O guardador de águas*. Bernardo é uma representação do andarilho, homem desprendido do mundo material e próximo da natureza. “A liberdade com que Bernardo manipula os elementos da natureza alude ao trabalho poético, já que de seu esforço a matéria-prima adquire nova forma. Por semelhanças desse tipo, ele é visto como uma segunda personalidade do poeta” (*O GUARDADOR DE...*, 2019, n.p.). Espécie de heterônimo (o que lembra Pessoa), essas personas mantêm afinidades com seu criador, pois “todos estão bastante próximos espiritualmente e estilisticamente de Manoel de Barros” (GISMONTI, 2010, p.25). Logo, o conflito entre identidade empírica e identidade lírica – dissonância da lírica moderna – não ocorre na poética de Manoel, porque os “Outros” são constituídos na incompletude do sujeito empírico, preenchendo seus abismos, como ele mesmo diz. Esses eus são pessoas reais, com características próprias preservadas, a quem o poeta empresta a voz poética, embora, em alguns casos,

ocorra a fusão dessas vozes – a do sujeito lírico e a do sujeito empírico. Manoel de Barros explica sua relação com os alter-egos:

Deixo a meus alter-ego a tarefa de realizar os sonhos meus frustrados. Coisas que não fui capaz de fazer realizo através deles. Por exemplo: eu quis muito ser andarilho no Pantanal. Mas nunca agi no sentido de ser um andarilho. Então inventei alguns que fizeram isso por mim [...]. (BARROS, 2010, p. 25)

O andarilho Bernardo agrega dois elementos, a princípio, antagônicos: o autobiográfico e o ficcional, mas que não se excluem. Ele faz parte da história de vida de Manoel de Barros, com quem conviveu. Ao mesmo tempo, é dado a Bernardo o estatuto de criação ficcional, ao ser transformado em o andarilho Bernardo da Mata. A lírica moderna faculta ao poeta a liberdade de “ocupar algum outro corpo” por meio de máscaras ficcionais. “Os poetas, de Valéry a Pound e Pessoa, fizeram um uso amplo e variado dessa liberdade. A verdade da poesia se tornou inseparável do que Oscar Wilde chamou de ‘a verdade das máscaras’” (HAMBURGER, 2007 p. 86). Para esses poetas da modernidade, o uso de máscaras afastava-os de “seus acidentes empíricos”, os quais procuravam ocultar com as máscaras do fingimento poético. Em contrapartida, Manoel de Barros, também poeta da modernidade, não utiliza o recurso das máscaras para fugir de si mesmo, mas para viver o não vivido. Ele apenas se esconde atrás da máscara de Bernardo, vivendo, através do “Outro”, seus sonhos irrealizados. O poeta está o tempo todo ali, à espreita,

conduzindo a atuação de seu personagem em constante performance, a vagabundear sem nome e sem relógio pelo Pantanal.

Michael Hamburger, em “As máscaras” (2007, p. 115) conclui sua exposição dizendo que dificilmente há um poeta moderno digno de ser lido que não solicite ao leitor que entenda e leve em consideração “a verdade das máscaras”. A verdade das máscaras na poesia de Manoel de Barros foi exposta por ele mesmo no texto transcrito acima, e quando admite que aquilo que não inventa, é falso, escancara a sua verdade recriada: a intenção disfarçada.

A fim de discutir a intenção disfarçada nos múltiplos eus da poesia de Manoel de Barros, usaremos a designação “performances subjetivas”, emprestado do estudo “Que rest-t-il du sujet? Performances subjetivas na poesia brasileira contemporânea” (2014), de Fabíola Padilha. Ela anuncia o retorno do sujeito à poesia na qualidade de resto e, como restância, resíduo presente, “o que assoma é a natureza difusa e descontínua que resta desse eu” (PADILHA, 2014, p. 182). Entendemos que o sujeito empírico em Manoel de Barros configura-se também como resto na relação com os outros eus. Ele é resíduo justamente por ter se esfacelado na composição das personas, embora consiga, por meio de performances subjetivas, inserir-se criticamente na atuação/desempenho dos sujeitos líricos, o que também inclui a linguagem performática. Assim, a despersonalização não ocorre pela ausência, mas pelo “sujeito que não se circunscreve em sua totalidade”, sendo resto tanto quanto seus pobres diabos o são para a sociedade capitalista.

OSWALD DE ANDRADE: A INFÂNCIA ENTRE O FICCIONAL E O AUTOBIOGRÁFICO

“Como poucos, eu conheci as lutas e as tempestades. Como poucos, eu amei a palavra Liberdade e por ela briguei” (ANDRADE, 1990, p.32). Essa declaração sintetiza parte importante da trajetória intelectual do escritor Oswald de Andrade, um dos maiores e mais polêmicos autores do Modernismo brasileiro. De acordo com Maria Augusta Fonseca (1982, p. 19), a intenção era “remexer as ideias estagnadas e procurar os caminhos da libertação de uma cultura atrasada, em descompasso com a época.”,

O projeto estético de Oswald de Andrade provocou discussões e dividiu opiniões entre os críticos. A poética radical de Pau-Brasil sofreu inicialmente muitos ataques e foi mal entendida por público e crítica. Muitos questionaram a seriedade da proposta primitiva e dessacralizadora dessa poesia, em virtude do temperamento irônico e piadista do autor. O fato é que a recepção de sua literatura sempre passou pelo crivo do mito do Oswald bon vivant^[15], sarcástico e provocador. Antônio Cândido (1995, p. 41) adverte que há uma mitologia que envolve Oswald de Andrade e que acaba interferindo nos juízos sobre ele e sua obra; por isso, é preciso separar o escritor do personagem lendário.

É necessário evitar a conexão mecânica entre vida e obra, porém, é impossível desprezar a vida romanceada do poeta antropófago. Consideramos que sua poesia radical e dessacralizadora precisa ser

investigada em suas peculiaridades linguísticas e circunstâncias históricas, mas não dispensa aspectos biográficos para ser melhor compreendida, pois é permeada de elementos memorialísticos de infância e de outros eventos marcantes de sua trajetória pessoal e literária.

Essa conexão vida-obra pode ser percebida no poema escolhido para esta discussão: História de José Rabicho nascido em 05 de janeiro. Poeta performático, Oswald de Andrade procura “esconder” essa conexão ao simular a presença de um “outro” sob a máscara do menino José Rabicho. Mesmo assim, a leitura mais atenta sobre o escritor e sua obra literária permite estabelecer relações entre Rabicho (sujeito lírico) e Oswald (sujeito empírico), possibilitando afirmar que, nesse poema, o tema da infância, em certa medida, é abordado sob um viés autobiográfico, ao mesmo tempo ficcional e poético.

Uma vez que Oswald gostava de adotar pseudônimos ou até mesmo emprestar fatos biográficos e sua voz a personagens de seus poemas, romances e peças teatrais, esses artifícios podem ser reconhecidos como performances subjetivas. Distanciando-se do lirismo lacrimoso do passado, centrado no eu do poeta, Oswald propõe o apagamento de si mediado por um sujeito lírico que, sob máscaras, dá voz ao sujeito empírico em performance. Dessa forma, Oswald “passeia” por seus poemas como produto de restância e, sendo resto ou sobra, permanece no texto mesmo ausente, irrompendo aqui e ali, ao desdobrar-se em “eus” os quais o representam

pelo crivo da crítica e da ironia. A ficcionalização de si oportuniza ao poeta modernista experimentar a liberdade que tanto amou e pela qual sempre lutou.

MANOEL DE BARROS E OSWALD DE ANDRADE: SUBJETIVIDADE LÍRICA EM PERFORMANCE

Em uma entrevista à revista Palavra (2011), Manoel de Barros fala sobre a proximidade de sua poética com a de Oswald de Andrade:

Sua poesia compreende quase oito décadas. Seus primeiros livros, Poemas concebidos sem pecado, de 1937, e Face imóvel, de 1942, são considerados os mais “modernistas”, ou melhor, aqueles que mais se enquadram numa escola literária, dentre toda sua obra. Como se deu a evolução de sua poética desde essa “experiência modernista” até Menino do mato, seu último livro publicado? Resposta: Não havia intenção política nem modernista. Eu queria era achar minha linguagem. Estava apalpando. A esse tempo, Oswald de Andrade me seduzia. Ele era descomportado. (BARROS, 2011, p. 24)

O crítico e amigo Antônio Cândido apresenta o poeta modernista no ensaio “Os dois Oswalds”: “[...] era espontâneo e intuitivo, mentalmente brilhante, mas pouco ordenado. Por isso nunca procurou domar o jogo das contradições [...]” (CÂNDIDO, 1992, p. 136). O “descomportamento” ou o “desregramento” de Oswald de Andrade em suas contradições, sejam pessoais ou literárias, serviu de inspiração para o projeto poético de Manoel de Barros que também pretendia, com a liberdade de criação que a modernidade lhe

proporcionava, subverter e encantar pela linguagem verbal e pelas imagens. Ser poeticamente rebelde, já que na vida não conseguiu sê-lo, como Oswald foi. O “descomportamento” de Manoel ficou por conta de seus “Outros”.

Apesar dos escritores defenderem éticas poéticas diferentes, eles podem ser aproximados num diálogo bastante profícuo, o qual nos renderá considerações bastante interessantes sobre a atuação desses dois poetas “desregrados e videntes”. Traremos para a discussão os poemas: Cabeludinho, que faz parte do livro Poemas concebidos sem pecado (2016), de Manoel de Barros e história de José Rabicho nascido em 5 de janeiro, da obra Poesias reunidas Oswald de Andrade (2017):[6]

Cabeludinho

1.

Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho bem diferente de Iracema desandando pouquíssima poesia o que desculpa a insuficiência do canto mas explica a sua vida que juro ser o essencial

— Vai desremelar esse olho, menino!

— Vai cortar esse cabelão, menino! Eram os gritos de Nhanhá. [...]

3.

Viva o Porto de Dona Emília Futebol Clube!!! — Vivooo, vivaaa, urrra! — Correu de campo dez a zero e num vale de botina! plong plong, bexiga boa

— Só jogo se o Bolivianinho ficar no quíper

— Tá bem, meu gol é daqui naquela pedra plong plong, bexiga boa

— Eu só sei que meu pai é chalaneiro mea mãe é lavadeira e eu sou beque de avanço do Porto de Dona Emília o resto não tô somando com qual é que

foi o índio que frechou São Sebastião...

— Ai ai, nem eu Uma negra chamou o filho e mandou comprar duzentos de anil

— Vou ali e já volto já Mário-Maria do lado de fora fica dando pontapés no vento

— Disilimina esse, Cabeludinho! plong plong, bexiga boa

— Vou no mato passá um taligrama...

4.

Nisso chega um vaqueiro e diz:

— Já se vai-se, Quério? Bueno, entonces seja felizardo lá pelos rios de janeiros...

— Agradece seu Marcão, meu filho

— Que mané agradecer, quero é minha funda vou matando passarinhos pela janela do trem de preferência amassa barro ver se Deus me castiga mesmo Havia no casarão umas velhas consolando Nhanhá que chorava feito uma desmanchada

— Ele há de voltar ajuizado

— Home-de-bem, se Deus quiser Às quatro o auto baldeou o menino pro cais.

Moleques do barranco assobiavam com todas as cordas da lira

— Té a volta, pessoal, vou pra macumba.[...]

6.

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 e Guima, o do lenço. (BARROS, 2016a, p. 15-25) [...]

história de José Rabicho nascido em 5 de janeiro [...]

o camisolão

Passou a ser como um presente de boas-festas. Bem quente para o frio. E longo de enrolar os pés.

o jarro

No outro dia de meus anos alinhei os presentes sob a janela. A criada me deu um jarro esmaltado que ficou maior que todos e não tinha bacia. Passei o dia alinhando e esperando a gente que vinha jantar.

as aves

As aves viviam na fazenda. De vez em quando vinham pela estrada de ferro. E saíam dum jacá na cozinha como de um banho de escuridão e cheirando galinhas.

a madrugada da viagem

Acordaram-no ainda de noite. Ele levantou-se para tomar café. Estavam todos acordados. E as galinhas todas no quintal. Saíram num carro com as malas. A estação estava cheia de trens. E iluminada. Quando foi azulando o dia a estrela-d'alva estava ainda no céu e na terra.

o Brasil

Ele gostava de ir vendo o Brasil pela plataforma do trem. Comeu farnel de galinha assada com farofa. Passou por cidades e a Aparecida. E depois foi subindo e descendo por entre serras mal enxutas com árvores e cascatas. [...]

sabina, Fábio e Marcela

Deram-me os três para eu brincar. Eram negrinhos e filhos da cozinheira [...]. (ANDRADE, 2017, p.212-214).

Esses poemas foram escritos entre as décadas 1920 e 1930, período em que as ideias modernistas fervilhavam nos salões paulistanos, nas revistas e jornais da época. Nesse

contexto, nasceram Cabeludinho e José Rabicho – personagens de Manoel de Barros e Oswald de Andrade, respectivamente. Sob a perspectiva de renovação da literatura brasileira, os poemas desses modernistas proporcionam uma interessante aproximação em aspectos estruturais, temáticos, expressivos, referenciais e linguísticos. Além disso, confirmam as propostas de Pau-Brasil e Antropofagia, numa deglutição sadia de nossos elementos primitivos.

Por ora, nosso objetivo é discutir a subjetividade lírica em performance nesses poemas; o retorno do sujeito sob máscaras poéticas e o vínculo entre o ficcional e o autobiográfico, percebido pela referencialidade histórica, social e geográfica dos poemas em questão. A temática da infância, que acompanha a trajetória de Manoel de Barros, também é motivo do poema de Oswald de Andrade. Os poetas dão o tom de modernidade e visada crítica à infância quando incluem elementos textuais que revelam sua inscrição histórica, espaço-temporal e as dissonâncias sociais. Oswald aborda práticas da sociedade burguesa e patriarcal do começo do século XX, enquanto Manoel retrata a infância vivida no Pantanal ao lado dos excluídos da sociedade burguesa e letrada. A poesia torna-se espaço de criação e reflexão crítica.

A criação das personas “Cabeludinho” e “José Rabicho” refletem o fazer poético comprometido com a despersonalização na lírica moderna, realizado em

performances de ocultação do sujeito empírico ali ficcionalizado. Os nomes dos personagens no diminutivo sugerem forte vínculo afetivo-familiar e trazem a leveza das brincadeiras da meninice. Pseudônimos ou apelidos, trazem consigo o perfil das crianças: Cabeludinho destaca-se pela aparência largada e pela liberdade, ao contrário de Rabicho, de atitudes mais comedidas e superprotegido pela família. Esses sentidos agregam-se a eventos biográficos, que foram inseridos nos poemas pela “traquinagem” da invenção, performando o jogo de disfarces ao mostrar e esconder a verdadeira face do eu em enunciação.

O leitor menos atento ou que desconhece a vida e a obra desses escritores, com certeza não conseguiriam perceber a comunhão firmada entre sujeito lírico e sujeito empírico. Sob a máscara de menino, existe um “homem sem profissão” e um “poeta das inutilidades”. Essa relação pode ser confirmada por obras memorialísticas, publicadas posteriormente pelos poetas: Um homem sem profissão sob as ordens de mamãe (1954) de Oswald de Andrade e Memórias inventadas: a infância (2003), de Manoel de Barros, em que os eventos descritos nos poemas são retomados e ampliados. As marcas autobiográficas ficam claras e reforçadas pelo grau de referencialidade desses poemas que remetem diretamente à infância dos poetas. Ressaltamos que o uso da 1ª ou 3ª pessoa do discurso não valida a enunciação autobiográfica ou a ausência dela, já que a enunciação pode ser fingida. O eu pode aparecer ficcionalizado em

primeira ou terceira pessoa, de acordo com as necessidades de expressão do poeta.

Alguns estudos indicam que “Cabeludinho” seria o apelido de infância de Manoel de Barros; já “Rabicho”, deduzimos que seria mais um dos vários pseudônimos que Oswald de Andrade adotava em seus escritos, performando subjetividades através dessas máscaras (Serafim Ponte Grande e Miramar). Michael Hamburger (2007, p. 112-113) explica que o recurso das máscaras foi um recurso desesperado de escritores que tentavam a todo custo, dilatar a distância entre a experiência empírica e a imaginativa – o desafio que “a época exigia”. Manoel de Barros e Oswald de Andrade, sob o calor das vanguardas artísticas europeias, também investiram no lirismo mais objetivo e distanciado. Nos poemas em discussão, esse distanciamento é fingido ou disfarçado, visto que não foram criados eus distintos do sujeito empírico. “Cabeludinho” e “José Rabicho” são identidades líricas ligadas pela referencialidade circunstancial às identidades empíricas de seus criadores.

As circunstâncias da vida oferecem a matéria poética, as quais são entrelaçadas à invenção criativa de Manoel e Oswald que, através do jogo das performances subjetivas de ambiguidade, de ironia e de crítica social atuam pelas vozes de “inocentes e travessos meninos”. Maria Esther Maciel, em seu artigo “Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da modernidade” (1994) chama a atenção para a ironia que, de mero recurso retórico, ganha um significado mais amplo e fundamental na lírica moderna:

[...] um sofisticado artifício literário, ela permite ao poeta distanciar-se criticamente de sua obra e ao mesmo tempo nesta introduzir o seu ato de distanciamento, possibilitando, assim, não apenas a disjunção entre sujeito poético e sujeito empírico, como também a relação dialógica entre o exame crítico e a criação poética. (MACIEL, 1994, p. 77)

É justamente pelas vias da ironia e da consequente crítica social que as performances subjetivas manifestam-se nos poemas “Cabeludinho” e “história de José Rabicho nascido em 5 de janeiro”. Vários trechos dos poemas exemplificam o ato performático conduzido pela voz da ironia:

1. Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho bem diferente de Iracema desandando pouquíssima poesia o que desculpa a insuficiência do canto mas explica a sua vida que juro ser o essencial
— Vai desremelar esse olho, menino!
— Vai cortar esse cabelo, menino! Eram os gritos de Nhanhá. [...]

2. — Eu só sei que meu pai é chalaneiro mea mãe é lavadeira e eu sou beque de avanço do Porto de Dona Emília o resto não tô somando com qual é que foi o índio que frechou São Sebastião...
— Ai ai, nem eu
Uma negra chamou o filho e mandou comprar duzentos de anil
— Vou ali e já volto já Mário-Maria do lado de fora fica dando pontapés no vento
— Disilimina esse, Cabeludinho! plong plong, bexiga boa
— Vou no mato passá um taligrama... (BARROS, 2016a, p. 15-17) [...]

3. o brasil

Ele gostava de ir vendo o Brasil pela plataforma do trem. Comeu farnel de galinha assada com farofa. Passou por cidades e a Aparecida. E depois foi subindo e descendo por entre serras mal enxutas com árvores e cascatas.[...]

4. sabina, Fábio e marcela

Deram-me os três para eu brincar. Eram negrinhos e filhos da cozinheira. (ANDRADE, 2017, p. 213-214) [...]

Nos blocos 1 e 2 de Cabeludinho, a performance acontece pela chave da ironia aliada ao tom jocoso da fala do povo pantaneiro. O nascimento do menino do Pantanal dessacraliza a linguagem metafórica e idealizante dos textos românticos – uma referência explícita ao romance Iracema, de José de Alencar. Assim, ironicamente, o menino nasce sem o canto da Musa, substituído, naquelas lonjuras, pelo canto da lavadeira “do bate-num-quara”. A figura do menino também é despoetizada pela ironia e humor: “—Vai desremelar esse olho, menino! / “— Vai cortar esse cabelo, menino!”; “— Vou no mato passá um taligrama...”. Eis a crítica aos padrões estéticos passadistas e a defesa da renovação de nossa literatura.

Ainda em relação ao bloco 1 e 2, destacamos a galeria de tipos humanos que Manoel convoca para sua poética do resto, dos pobres-diabos. As vozes desses “desprezados” ganham destaque merecido em sua lírica moderna, pois protagonizam ou dividem as ações com o menino, numa clara referência de rompimento com o individual em favor do coletivo e da equidade social:
“ — Eu só

sei que meu pai é chalaneiro/ mea mãe é lavadeira / e eu sou beque de avanço do Porto de Dona Emília”; “Uma negra chamou o filho e mandou comprar duzentos de anil / — Vou ali e já volto já”.

O bloco 3 de “história de José Rabicho” explora criticamente a metonímia “ir vendo o Brasil pela plataforma do trem”, o que convém ao estilo fragmentário e ao projeto de poesia Pau-Brasil. “Ver o Brasil” é descobrir a diversidade cultural, as contradições histórias e sociais que constituem o cenário brasileiro visto da janela do trem (Lembro-me de que Cabeludinho queria aproveitar a janela do trem para matar passarinhos!). Esse viés crítico aproxima dois espaços dos quais o menino Rabicho faz parte – o urbano e o rural. De certo modo, a cidade de São Paulo nos anos 1920 passava por modificações urbanas, por intenso processo de industrialização, mas guardava o “ranço” do provincianismo.

No bloco 4, Oswald, oculto pela máscara de Rabicho, constrói, com a sutileza da ironia e do sarcasmo que lhe são peculiares, o discurso ideológico que coloca em conflito a origem burguesa do menino e a situação de exploração do trabalho escravo:

“Deram-me os três para eu brincar. Eram negrinhos [...]”. A performance ocorre pela escolha linguística do poeta: o verbo “deram-me”, de forte significado nesse contexto, alude aos antagonismos sociais de herança escravocrata que se perpetuava ainda no final de século XIX, infância de Oswald de Andrade. Fábio, Sabina e Marcela, ao serem tratados como “negrinhos”, com sufixo diminutivo, são colocados numa situação discriminatória e preconceituosa, que enfatiza a

cor da pele e, por extensão, a condição social do negro no Brasil. A infância de Rabicho concede a ele o status de “senhor” e aos negrinhos, a função de “servir” – relação aqui questionada pelo poeta de Pau-Brasil, sob a máscara de José Rabicho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A aproximação dos poemas Cabeludinho, de Manoel de Barros e história de José Rabicho nascido em 5 de janeiro, de Oswald de Andrade foi pensada a partir de aspectos referenciais e temáticos desses poemas. Por estarem inscritos num período de dissonâncias e anormalidades autorizadas pela lírica moderna, foi possível, nesta leitura, o destaque de elementos estruturais e linguísticos característicos desse período. Considerando esse contexto, dedicamo-nos a investigar o novo estatuto do sujeito e a imbricação entre o sujeito lírico e o sujeito empírico, através do uso de máscaras ficcionais e a criação de outras identidades que atuariam no poema sob a perspectiva de performances subjetivas.

Acreditamos que as hipóteses norteadoras deste trabalho tenham sido confirmadas no percurso da análise, porém isso não significa que são verdades prontas e esgotadas. É preciso relativizar a relação sujeito lírico e sujeito empírico, uma vez que não é possível determinar quando um ou outro surge no poema. Apresentamos apenas uma entre várias outras possibilidades de ler os poemas de dois poetas empenhados em trilhar seus próprios caminhos na literatura brasileira.

A poética de resto de Manoel de Barros chama a atenção pelo número de personas recolhidas ao longo do caminho e pelo forte vínculo afetivo e espiritual que o poeta mantém com seus alter-egos ou duplos. Para Oswald de Andrade, as personas criadas performam como porta-vozes de sua crítica mordaz, da ironia e da piada - traços peculiares de sua poética radical. No caso do poema em estudo, porém, o sujeito empírico parece manter certo vínculo afetivo com Rabicho, às vezes se aproximando, outras vezes se distanciando do menino. Tanto em Cabeludinho quanto em história de José Rabicho, a infância afasta-se do idílio romântico e se insere na realidade brasileira representada por ambientes antagônicos: Pantanal e São Paulo.

As máscaras de Cabeludinho e José Rabicho servem aos poetas como disfarces para, através delas, confirmarem seu projeto poético e conciliá-los às tendências que a época exigia. A despersonalização acontece, mas não a ponto de o sujeito empírico ausentar-se completamente do poema. Ainda que oculto sob as máscaras, a voz do sujeito empírico ainda é percebida na voz do sujeito lírico. A referencialidade circunstancial e a fusão do autobiográfico ao ficcional também reforçam a imbricação dos sujeitos em performances no espaço do poema.

NOTAS

[1] Os termos “aluno de poesia” e “ver com os olhos livres” foram emprestados das obras modernistas de Oswald de Andrade, respectivamente, Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade (1927) e Manifesto da poesia Pau-Brasil (1924), importantes referências quando se discute a dessacralização da linguagem poética.

[2] A imagem “mijadas de orvalho” reforça o propósito do poeta de voltar-se para o pequeno, para o despercebido, para as coisas que estão no chão, molhadas pelo orvalho da madrugada.

[3] Trata-se de uma brincadeira de infância: disputar algo no cuspê à distância. Remete, portanto, à infância de Manoel de Barros e à pouca ou nenhuma importância do objeto da disputa. No caso, os restos recolhidos pela sua poesia.

[4] Matéria-prima da poesia barreana, as “pré-coisas” são elementos colhidos da paisagem pantaneira: as pedras, os animais menos importantes, os rios, os personagens. São também “pré-coisas” os objetos e coisas descartados pela sociedade de consumo, bem como os loucos e andarilhos, que nada produzem. Manoel de Barros recolhe a “pré-coisa”, tirando-a de seu lugar comum a fim de transfigurá-la em poesia, atribuindo-lhe nova natureza. Para o poeta, é preciso atribuir natureza ao prego para que ele brote na primavera. É o fazer natureza ou transfazer. “Essas pré-coisas de poesia” (BARROS, 2010, p. 197)

[5] Bon vivant é uma expressão francesa que significa “boa vida” ou que qualifica determinado indivíduo como “amante dos prazeres da vida”. A expressão bon vivant também pode estar relacionada com tudo o que é jovial ou bem-humorado. Disponível em: <https://www.significados.com.br/bon-vivant/> Acesso em: 05/05/2020. Filho de abastados produtores de café, Oswald de Andrade, principalmente nos áureos anos 1920, usufruiu de todas as benesses que o dinheiro pôde lhe proporcionar: viagens à Europa e uma vida boêmia de prazeres e extravagâncias.

[6] Pela extensão dos poemas, algumas partes foram omitidas em sua transcrição.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: Notas de literatura I. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- ANDRADE, Oswald de. Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- _____. Poesias reunidas Oswald de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- AZEVEDO, Luciene. Autoria e performance. Revista de Letras, 47(2), p.133-158, 2007.
- BARROS, Manoel de. Poesia completa Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2010.
- _____. Entrevista Manoel de Barros. In: Revista Palavra, 3(2), p.22-27, 2011.
- _____. Poemas concebidos sem pecado e Face imóvel. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016a.
- _____. Ocupação Manoel de Barros. [Entrevista concedida a] Martha Barros, Itaú Cultural, não paginado, 2016b. Disponível em: <https://bit.ly/3bZiYzU>. Acesso em: 07 maio 2020.
- _____. Memórias inventadas Manoel de Barros. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.
- CANDIDO, Antonio. Os dois Oswalds. Itinerários: Revista de Literatura, (3), 1992, p.136-138.
- _____. Estouro e libertação. In: Vários escritos. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p.41-60.
- FONSECA, Maria Augusta. Oswald de Andrade: O homem que come. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. Por que ler Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 2008.
- FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da lírica moderna. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GISMONTI, Egberto. Apresentação. In: MULLER, Adalberto (Org.). Manoel de Barros. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.
- HAMBURGER, Michael. As máscaras. In: A verdade da poesia: tensões na lírica modernista desde Baudelaire. São Paulo: Cosacnaify, 2007, p.89-115.
- _____. Personalidades múltiplas. In: A verdade da poesia: tensões na lírica modernista desde Baudelaire. São Paulo: Cosacnaify, 2007, p.157-206.
- _____. Identidades perdidas. In: A verdade da poesia: tensões na lírica modernista desde Baudelaire. São Paulo: Cosacnaify, 2007, p.63-87.
- HEGEL, G. W. Friedrich. A poesia lírica. In: A estética. Lisboa: Guimarães editores, 1993, p.606-625.
- MACIEL, Maria Esther. Poéticas da lucidez: Notas sobre os poetas-críticos da modernidade. Revista Estudos de Literatura, (2), p.75-76, 1994.
- MORICONI, Ítalo. Poesia do aquém. In: Poemas concebidos sem pecado e Face imóvel. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016, p.07-10.
- O GUARDADOR DE ÁGUAS. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2WXWBqo> Acesso em: 07 maio 2020.
- PADILHA, Fabíola. Que rest-t-il du sujet? Performances subjetivas na poesia brasileira contemporânea. In: CURTIS, Alexandre; CARVALHO, Raimundo; SALGUEIRO, Wilberth (Orgs.). Todos os poemas o poema. Vitória: EDUFES, 2014, p.179-193.
- RIMBAUD, Arthur. Carta a Georges Izambard. Alea: Estudos Neolatinos, 8(1), 2006.
- _____. Carta a Paul Demeny. Alea: Estudos Neolatinos, 8(1), 2006.

Artigo recebido em: 07 Set 2019. i Artigo aprovado em: 15 Abr 2020.

[i]Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestra em Estudos Literários pelo mesmo programa de pós-graduação. Licenciada em Letras / Português e Inglês. Atuou como docente na rede pública estadual de ensino médio e na Universidade Estadual de Goiás (UEG).
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8189-8892>.
E-mail: ellen_rib01@hotmail.com