

A METALINGUAGEM E A POÉTICA DE MANOEL DE BARROS EM *MATÉRIA DE POESIA*

Igor Iuri Dimitri Nakamura (Mestrando em Estudos Literários pela
UNESP)

RESUMO

Este artigo tem como objetivo investigar a presença da metalinguagem na coletânea *Matéria de poesia* de Manoel de Barros. Para tanto, fundamenta-se nas funções da linguagem propostas por Jakobson e discutidas por Chalhub. Observamos que o poeta faz uso da função metalinguística a favor da função poética para a construção de uma didática do trabalho verbal, percorrendo os aspectos formais de sua poética.

Palavras-chave: Manoel de Barros. Metalinguagem. Poética. Estilo.

ABSTRACT

This article aims to investigate the presence of metalanguage in the collection *Matéria de poesia* de Manoel de Barros. For this, it bases in functions of language proposed by Jakobson and rediscussed by Chalhub. We observe that the poet does use of metalinguistic function in favor of poetic function for the construction of a didactic of verbal work covering the formal aspects of his poetics.

Keywords: Manoel de Barros. Metalanguage. Poetic. Style.

DESAPRENDENDO COM MANOEL DE BARROS

O crítico de arte e artista plástico russo Kandinsky (2000) defendeu, certa vez, a existência de um princípio de necessidade interior do artista, constituído pela expressão individual, pelo estilo de época e pela essência da arte que irrompe as eras e as nações. Essa tríade traduziria, segundo Kandinsky, o elemento da personalidade, o elemento do estilo e o elemento estético, ao passo que o princípio de necessidade interior consistiria em um denominador comum que aproximava todas as artes. Haveria assim no artista, seja um pintor ou um poeta, a necessidade de expressar o que é abstrato, pensamentos e sentimentos, a partir da concretude do mundo real. A particularidade de cada artista repousaria, para Kandinsky, no elemento da personalidade, entendido por nós como poética.

Leitor dos *Sermões* de Padre Vieira e poeta da geração de 45 sob as influências de vanguardistas como o francês Rimbaud, Manoel Wenceslau Leite de Barros construiu uma extensa obra cuja riqueza poética despertou nos poetas e críticos o fascínio, motivando até mesmo Drummond a adamá-lo como o maior poeta brasileiro vivo, no ano de 1986. Na esteira de Drummond, o filólogo Antônio Houaiss (2013) também declarou que “sob a aparência surrealista, a poesia de Manoel de Barros é de uma enorme racionalidade. Suas visões, oníricas num primeiro instante, logo se revelam muito reais, sem fugir a um substrato ético muito profundo”. Já o poeta Millôr Fernandes (2013) denominou a poética de Manoel de Barros como “rica e inaugural, o apogeu do chão!”. Contudo, Manoel de Barros foi tardiamente reconhecido pelo público da crítica com a sua *Gramática expositiva do chão*, seu quinto livro, publicado em 1966, embora tenha estreado no cenário literário brasileiro em 1937 com *Poemas concebidos sem pecado*.

A poética de Manoel de Barros é marcada, segundo Nery Reiner (2013, p. 56), pela “forte incidência de poemas metalinguísticos nos quais a mensagem está centrada no código, indicando a Função Metalinguística”. A propósito disso, a estudiosa aponta a preocupação de Manoel de Barros com a escrita ao observar os títulos das publicações do poeta como *Tratado das grandezas do ínfimo*, o *Livro das ignoranças* e a própria *Gramática expositiva ao chão* em que os vocábulos “tratado”, “livro” e “gramática” remetem à palavra, à linguagem ou, para Reiner (2013), à metapoesia.

Publicado originalmente em 1974, *Matéria de poesia* é o sexto livro da carreira de Manoel de Barros. Em termos estruturais, a obra se subdivide em três poemas intitulados *Matéria de poesia* – que dá nome à coletânea –, *Como os loucos de água e estandarte* e *Aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição*. Lançado a lume após o sucesso da *Gramática expositiva do chão*, a obra é marcada também pelo teor metalinguístico a começar pelo título cujo sentido alude à matéria utilizada no trabalho poético. A metalinguagem então conduz o plano de fundo dos poemas: “Cada coisa sem préstimo / tem seu lugar / na poesia ou na geral” (BARROS, 2013, p. 136).

Ao se ponderar tais observações, ressaltamos que este trabalho tem como objetivo analisar a presença da metalinguagem no livro *Matéria de poesia*, associando a tessitura metalinguística a elementos recorrentes na poética do autor. A hipótese é que Manoel de Barros (2013) realiza um exercício metalinguístico apregoando um fazer poético que perpassa os aspectos formais motrizes de sua poética. Assim, não é a poesia a temática da obra e sim o próprio processo de criação verbal descrito aos moldes do poeta.

METALINGUAGEM, METAPOESIA

Em *Linguística e comunicação*, Jakobson (2007) propõe um sistema estruturado por seis elementos da comunicação. São eles: (1) o *emissor*, quem fala, quem emite a mensagem, como o remetente Pero Vaz de Caminha; (2) o *receptor*, para quem se fala como o destinatário El-Rei Dom Manuel I; (3) a *mensagem*, o que se fala, o texto transmitido, como o texto da carta de Caminha; (4) o *canal* ou meio físico, como a própria carta em forma de pergaminho; (5) o *referente*, assunto ou contexto como as primeiras impressões do europeu sobre o Brasil; e (6) o *código*, a linguagem utilizada como o português europeu do séc. XVI.

Assim, Jakobson (2007) discriminou as funções da linguagem com enfoques em cada elemento da comunicação, sendo elas: (1) função *emotiva* ou *expressiva* que expressa a emoção do emissor como na poesia e nas canções populares; (2) função *conativa* ou *apelativa* que busca convencer o receptor como nas propagandas e textos publicitários; (3) função *poética* preocupada com a mensagem tal como os textos poéticos, (4) função *fática* em que o receptor verifica o canal ou contato entre ele e o receptor, como o “alô” de uma ligação telefônica ou o “som, som” de um teste de aparelho de som; (5) função *referencial*,

denotativa, ou *informativa* baseada na objetividade do referente, como nas notícias de jornal; e (6) função *metalinguística* em que se enfatiza a própria linguagem, como nos dicionários e manuais de gramática.

De forma mais ampla, a função metalinguística ocorre, para Jakobson (2007, p. 127), “sempre que o remetente e/ou o destinatário têm necessidade de verificar se estão usando o mesmo código, o discurso focaliza o código”. Como demonstrativo, Jakobson (2007) propõe uma equação, $A=A$, para sintetizar que a metalinguagem consiste na linguagem que fala da linguagem.

Com base em Jakobson, Chalhub (2005) sublinha que, em textos artísticos, a metalinguagem toma como referente o sentido plural do signo. Deste modo, a metalinguagem funciona a favor da função poética e adquire um tom conotativo. Logo, o exercício metalinguístico implica “nas linhas conotativas, uma espécie de fala que fala do significado das palavras” (CHALHUB, 2005, p. 31-32). Trata-se da metalinguagem das formas, do significante ou do significado, que traduz o conteúdo a partir da linguagem conotativa. Nesse sentido, há uma assunção da conotação pela própria metalinguagem, que é construída então como uma metalinguagem conotativa.

A metalinguagem conotativa se realiza sob três maneiras distintas, segundo Chalhub (2005, p. 41, grifos da autora): “através do tema *significado* dos termos, em mensagens lineares; através do significante ou visual, ou sonoro, para desenhar o significado; e com o significante, para traduzir/definir estruturalmente o objeto”.

Através da ideia de metalinguagem no âmbito artístico cuja conotação predomina na ordem dos signos, Chalhub (2005) ressignifica o valor da equação jakobsoniana da função metalinguística e defende que “quando dizemos que a metalinguagem é uma equação, a equação que se monta é entre dizer = fazer” (CHALHUB, 2005, p. 40).

DA MATÉRIA QUE SERVE PARA POESIA

A poesia de Manoel de Barros (2013) é metalinguagem, linguagem que fala da linguagem; é metapoesia, poesia que fala da poesia. Mas não se trata de uma metapoesia qualquer, pois como a metalinguagem implica um dizer que é fazer, o exercício metalinguístico de *Matéria de poesia* implica o próprio fazer poético:

As coisas jogadas fora
têm grande importância
– como um homem jogado fora

Aliás é também objeto de poesia
saber qual o período médio
que um homem jogado fora
pode permanecer na terra sem nascerem
em sua boca as raízes da escória

As coisas sem importância são bens de poesia

Pois é assim que um chevrolé gosmento chega
ao poema, e as andorinhas de junho
(BARROS, 2013, p. 137).

O eu poético não só expõe o que, em sua acepção, possui serventia à poesia, como também remete ao próprio processo de criação literária, ao assinalar que elementos, como um “chevrolé gosmento”, constituem objetos de apreciação estética para a construção de um poema. Metalinguagem e função poética dialogam e o dizer sobre poesia aciona o fazer poético.

Em seu ensaio *Arte e procedimento*, Chklovski (1970, p. 39) destaca que “a poesia é uma maneira particular de pensar, a saber um pensamento por imagens”. Mas o pensar e o saber a partir da poesia e, genericamente da arte, desvencilham-se na contemplação do objeto. Para Chklovski (1970, p. 45), “se toda a vida complexa de muita gente se desenrola inconstantemente, então é como se esta vida não tivesse sido”, uma vez que decorre “em arte, a liberação do objeto do automatismo perceptivo” (CHKLOVSKI, 1970, p. 45). O processo em que se tem o despertar do automatismo que esvazia a percepção do “eu” denomina-se *ostranienie*, singularização ou estranhamento em português.

Os elementos mencionados pelo eu poético como “bens de poesia” possuem um denominador comum, que é a isotopia¹ da inutilidade. Deste modo, as “coisas jogadas fora”, o “homem jogado fora”, as “coisas sem importância”, o “chevrolé gosmento” as “andorinhas de junho”, enfim, são matérias que, no mundo axiologicamente constituído, não ostentam valor algum, são descartáveis pela convenção da vida prática e alocam-se no

¹ Em semântica estrutural, a isotopia “é a propriedade característica de uma unidade semântica que permite apreender um discurso como um todo de significação” (DUBOIS, 1993, p. 355).

ínfimo face à apreensão dos olhares automatizados. Entretanto, a temática do ínfimo, da inutilidade na poética de Manoel de Barros não possui apenas a função de reverter a automatização da percepção do “eu”, mas também de despir do objeto o pragmatismo nele deflagrado a partir do impacto do estranhamento. A propósito disso, a estudiosa Berta Waldman (1996, p. 24) aponta que “usando os fragmentos e os vocábulos ao ponto de entulho, o poeta insufla-lhes a emoção artística através da promoção do objeto, que, colocado num contexto novo, irradia magicamente”.

De uma forma geral, a preocupação do poeta acerca das coisas concebíveis como inúteis é a temática central da primeira parte do poema *Matéria de poesia*, assentada, contudo, na função metalinguística:

Todas as coisas cujos valores podem ser
disputados no cuspe à distância
servem para poesia
(BARROS, 2013, p. 135).

Esses versos se configuram a partir da metaforização de elementos de natureza distinta e que, axiologicamente, não são suscetíveis de aproximação. O “cuspe” é uma secreção, uma expressão da matéria desprezível, situa-se no âmbito do ínfimo, ao passo que a “poesia” é uma arte, uma expressão do que é elevado, abstrata, situa-se no âmbito aurático. No entanto, Manoel de Barros (2013) aproveita-se, por meio de um símile, da disforia do substantivo “cuspe” e constrói a imagem da disputa, da competição, de modo a propor uma inversão conceptual das coisas sem valor. Estas não são mais indignas para o fazer poético; do contrário constituem um troféu para quem as ganha no jogo lúdico do “cuspe”. Logo, o ínfimo torna-se objeto poético, e a noção grotesca do “cuspe” propicia o sublime através da serventia à “poesia”.

Numa ótica macroscópica, o ritmo da primeira parte do poema *Matéria de poesia* se perfaz, estrofe por estrofe, a partir de uma degradação com o acúmulo de significantes, termos gramaticais, orações coordenadas, encadeamento de termos sintáticos, enfim, elementos que se ordenam em uma dada estrutura iniciada pela generalização do tipo “tudo aquilo”, “todas as coisas”. Mas o conjunto de significantes, amontoados pela exaltação do ínfimo ao longo das estrofes, culmina com o enfraquecimento rítmico do curto predicado

do tipo “serve para poesia”, ao final de cada estrofe. Essas longas construções frásicas confluem para uma degradação rítmica que reproduz o montante de significantes, coisas, materiais, a movimentar-se para uma síntese, que é a própria poesia, a metapoesia:

Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma
e que você não pode vender no mercado
como, por exemplo, o coração verde
dos pássaros
serve para poesia

As coisas que os líquenes comem
– sapatos, adjetivos –
têm muita importância para
os pulmões da poesia

Tudo aquilo que a nossa
civilização rejeita, pisa e mija em cima,
serve para a poesia
(BARROS, 2013, p. 136).

Na segunda parte do poema *Matéria de poesia*, a metalinguagem possibilita o eu poético traçar os mandamentos básicos para se fazer poesia. Diferentemente das convenções, não são dez e sim onze mandamentos listados não por números e sim por letras, de “a” à “j”:

Muita coisa se poderia fazer em favor da poesia:

a – Esfregar pedras na paisagem.

b – Perder a inteligência das coisas para vê-las.
(colhida em Rimbaud)

c – Esconder-se por trás das palavras para mostrar-se
(BARROS, 2013, p. 138).

Manoel de Barros usa-se claramente da função metalinguística e, embasado no poder de fala dela, propõe um método para se fazer poesia. Na listagem, o eu poético traz, em plenos primeiros versos, três princípios básicos: a valorização do que se origina do chão, no caso, a pedra; o retorno à percepção infantil para despir a alienação do olhar perante as coisas; e a irrupção do sentido das palavras construído arbitrariamente pelos homens.

DA INVENCIONICE VERBAL À REALIDADE RECRIADA

A literatura é tradicionalmente concebida como representação do mundo e esse princípio origina-se na *Poética* de Aristóteles (1973): trata-se da mimese. Para Aristóteles (1973), a literatura imita a vida e a obra literária consiste na mimese das coisas do mundo concreto caracterizadas pela semelhança com a verdade, isto é, a verossimilhança já experimentada pelo leitor no mundo real. Nessa perspectiva, a imagem que emana da palavra ancora-se no real a partir da referência sua advinda dele. A lógica da mimese aristotélica nos diz que, se escrevemos a palavra “cão”, instauramos a imagem do cão tal como é identificável por referência na realidade.

Lefebve (1975) fala de realidade teórico-prática na qual “é o real toda a coisa que cai em nossos sentidos sem depois nos desiludir, isto é, qualquer coisa que encontra a nossa ação e possui uma eficácia prática” (LEFEBVE, 1975, p. 124). Logo, “os objetos da percepção são reais, mas são-nos também as imagens, as recordações ou os projetos, e todas as representações do espírito” (LEFEBVE, 1975, p. 124). Entretanto, a realidade teórico-prática se materializa no discurso poético a partir do que Lefebve (1975) chama de realidade metafísico-estética.

Apesar das acepções de Aristóteles (1973) e de Lefebve (1975), Manoel de Barros (2013) desestrutura a linguagem literária mimetizada e constrói uma realidade recriada usando-se da função metalinguística em prol da função poética na terceira parte do poema *Matéria de poesia*:

Atrás de um banheiro de tábuas a poesia
Tirava as calcinhas pra eles
Ficavam de um pé só para as palavras –
A boca apodrecendo para a vida!
(BARROS, 2013, p. 139).

O poeta extravasa os limites da imagem e da palavra, de modo que a referência das coisas amparada no real já não encarcera o significado do verbo, assim como a realidade de que fala Manoel de Barros (2013) parece não ser, em termos de mimese, a mesma realidade teórico-prática representada pela realidade metafísico-estética. É como se o real tratado

por Manoel de Barros (2013) consistisse no surreal ou no irreal, uma vez que as metáforas aparentam não ter sentido algum e a poesia é personificada.

Segundo Nilce Sant'Anna Martins (2000), a personificação ou prosopopeia é uma “figura retórica que diz respeito aos papéis da enunciação” (MARTINS, 2000, p. 216). Trata-se de “uma figura de certa grandiosidade, que implica poder imaginativo” (MARTINS, 2000, p. 216). A título de ilustração, Grácia Rodrigues (2006, p. 201) aponta que, em Manoel de Barros, “a imaginação criadora redescreve uma realidade vista de outro modo, e na realidade recriada encontramos [...] imagens como estas: ‘Um beija-flor de rodas vermelhas’, ‘Um alicate cremoso’, ‘Um parafuso de veludo’”.

Assim, a imaginação é a isotopia dominante na descrição do eu poético e o seu ápice, a poesia personificada, desestrutura os traços semânticos² +abstração e +inanição da palavra “poesia”. O resultado é a imagem metafórica da poesia personificada como uma Musa que “tira as calcinhas para os meninos”, ou seja, desinibe a intimidade com o leitor. Já os meninos, que é a metonímia do leitor, “ficavam de um pé só para as palavras”, mantinham com a poesia uma interação baseada na ludicidade, no brincar, a ponto de “a boca apodrecer para a vida”, isto é, de não se importar com a vida, dado o momento de descoberta da poesia.

Para Grácia Rodrigues (2006, p. 200), “em Manoel de Barros, a metáfora constrói o discurso como um vôo ‘fora da asa’, empreendendo uma ‘didática da invenção’ que transgride as fronteiras da mimese convencional e alcança os ‘deslimites da palavra’”. Logo, as imagens metafóricas, aparentemente surreais, subvertem a lógica da representação e produz o estranhamento em quem as lê. Contudo, essas imagens não são o surreal ou o irreal, mas uma inversão fenomenológica e conceptual do real. Manoel de Barros (2013) não se submete à realidade cotidiana com seus contínuos e pragmatismos. Do contrário, ela que é submetida por ele.

A condensação das imagens metafóricas, com a personificação da poesia na forma de Musa e o diálogo com o leitor, reverte o processo de construção do real para um constructo metapoético. Assim, Manoel de Barros (2013) manipula a metalinguagem a favor da função poética, baseia-se não só no código, como também se utiliza deste para enfatizar a

² Em gramática gerativa, o traço semântico equivale à “unidade semântica mínima não suscetível de realização independente” (DUBOIS, 1993, p. 591).

mensagem, delineando, assim, o aspecto da invencionice verbal recorrente em sua poética. A metalinguagem então se torna o fio condutor através do qual as palavras e as imagens empregadas no discurso se desestabilizam em detrimento das metáforas, ganham novas acepções, distorcem a realidade mimetizada e projetam, por intermédio de certa transfiguração do real ou “desmimetização” a invenção de um universo próprio.

O “EU” E A PALAVRA *IN NATURA*

Já no poema *Como loucos de água e estandarte*, Manoel de Barros (2013) constrói uma narrativa em terceira pessoa cujo protagonista, João, passa por um processo de metamorfose com a natureza pantaneira: “Um João foi tido por concha / Atrapalhava muito ser árvore – assim como / atrapalhava muito / estar colado em alguma pedra” (BARROS, 2013, p. 141).

Embora sutil, a metalinguagem se constrói junto à função poética como um pedestal para a exposição do conceito de poesia sob o clive de João, mas à luz do eu poético que narra:

– Você sabe o que faz pra virar poesia, João?
– A gente é preciso de ser traste
Poesia é a loucura das palavras
Na beira do rio o silêncio põe ovo
Para expor a ferrugem das águas
eu uso caramujos
Deus é quem mostra os veios
É nos rotos que os passarinhos acampam!
Só empós de virar traste que o homem é poesia...
(BARROS, 2013, p. 143).

Nessa passagem, o eu lírico demonstra o despojamento da personagem João perante a realidade factual. João diz que “pra virar poesia a gente é preciso de ser traste”, ou seja, desligar-se dos valores incrustado nas coisas e igualar-se ao traste, ao ínfimo. Nessa perspectiva, a poesia se torna “a loucura das palavras” e é só depois da loucura do nivelamento ao traste “que o homem vira poesia”. Abandonar os valores das coisas, portanto, implica afastar-se do que a cultura convencionalmente enquadrrou no mundo axiológico e aproximar-se do estado natural, uma vez que a natureza, para a percepção automatizada, é apenas matéria-prima para produção de riquezas.

A metalinguagem então é engendrada no discurso através de figuras, como “águas”, “caramujo”, “passarinhos” com um traço semântico comum, empoderando o poeta que, por intermédio dela, traça outro aspecto do seu projeto estético: a naturalização.

Para Santos (2015, p. 249), na poética de Manoel de Barros, “o sujeito passa pela transfiguração, que se dá por processos de naturalização, desejável pertencimento à natureza”. A estudiosa ainda destaca que “é pela linguagem que se pode recuperar a equivalência entre o homem e a natureza” (SANTOS, 2015, p. 249). Deste modo, entendemos que, com a naturalização, o fazer poético apregoado por Manoel de Barros (2013), em nível de metalinguagem, alcança o seu auge.

O último poema da coletânea, *Aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição*, estrutura-se em dezesseis poemets, alguns com títulos, denominados pelo autor de “passeios”. No oitavo passeio, intitulado *Matéria*, o eu poético eleva a natureza ao status da poesia, naturaliza a própria poesia através da figura da ostra que, sem sua pérola, é insignificante para o mundo à mercê das relações de compra e venda: “O osso da ostra / A noite da ostra / Eis um material de poesia” (BARROS, 2013, p. 149-150).

POR UMA DIDÁTICA DA INVENÇÃO

Dubois (1993, p. 411) define como metalíngua ou metalinguagem “uma língua artificial que serve para descrever uma língua natural cujos termos são os da língua objeto de análise”. Exemplos de textos com função metalinguística são as gramáticas, os dicionários, os manuais de literatura. O que Manoel de Barros nos apresenta com *Matéria de poesia* é, pois, uma metalinguagem, um manual com a descrição dos objetos e procedimentos poéticos. Assim, Manoel de Barros (2013) propõe um método ou metodologia para o “poetar” e emprega uma poética das distorções imagético-metafóricas dos objetos automatizados, em que a desrealização da mimese do real alia-se à invencionice das palavras, possibilita a exaltação do ínfimo e alcança o auge do pertencimento do “eu” à natureza. O resultado é a construção de uma didática do verbo.

Porém, Manoel de Barros (2013) não propõe uma poética em vão. Em uma passagem da *Estrutura da lírica moderna*, Friedrich (1978, p. 17) sublinha que o poeta moderno participa do poema “como inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista

que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu modo irreal de ver num assunto qualquer, pobre de significado em si mesmo”. Nesse viés, Manoel de Barros (2013) é a própria inteligência da realidade internamente recriada em sua obra. Se suas metáforas aparentam incongruentes e delas não se encontra o referente no mundo concreto, é porque são instrumentos pelas quais a inteligência poética de Manoel de Barros se utiliza para inverter a arbitrariedade dos signos e a convenção axiológica das coisas. A favor da função poética, a metalinguagem é o meio pelo qual o autor entrevê tal inversão, já que a percepção alienada limita as palavras às coisas.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. Poética. In: _____. **Tópicos. Dos argumentos sofisticos. Metafísica. Ética a Nicômaco. Poética.** Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores).
- BARROS, Manoel de. Matéria de poesia. In: _____. **Poesia completa.** São Paulo: LeYa, 2013, p. 133-152.
- CHALHUB, Samira. **A metalinguagem.** São Paulo: Parma, 2005.
- CHKLOVSKI, Viktor Borisovich. A arte como procedimento. In: TYNIANOV, Yuri [et al.]. **Teoria da literatura: formalistas russos.** São Paulo: Globo, 1970, p. 39-56.
- DUBOIS, Jean [et al.]. **Dicionário de linguística.** Trad. Frederico Pessoa de Barros [et al.]. São Paulo: Cultrix, 1993.
- FERNANDES, Millôr. Orelha. In: BARROS, Manoel de. **Poesia completa.** São Paulo: LeYa, 2013.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna.** Trad. Marise M. Curioni. Rio de Janeiro, Duas Cidades, 1978.
- GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. **De corixos a veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa.** 2006. 318 f. Tese (Doutorado – Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara – SP.
- HOUAISS, Antônio. Orelha. In: BARROS, Manoel de. **Poesia completa.** São Paulo: LeYa, 2013.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação.** Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa.** Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1975.
- KANDINSKY, Wassily. A linguagem das formas e das cores. In: _____. **Do espiritual na arte: e na pintura em particular.** Trad. Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.71-106.
- MARTINS, Nilce Sant’Anna. **Introdução à estilística: a expressividade da língua portuguesa.** São Paulo: TA Queiroz, 2000.

REINER, Nery Nice Biancalana. Manoel de Barros e a metapoesia. **Revista Lumen et vitrus**, vol. IV, n. 8, p.55-70, fev. 2013.

SANTOS, Elisa Duque Neves dos. Sobre natências: mito e cosmologia na poética de Manoel de Barros. **Estação Literária**, v. 13, p. 241-255, jan. 2015.

WALDMAN, Berta. A poesia ao rés do chão. In: BARROS, Manoel de. **Gramática expositiva do chão**: (poesia quase toda). 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, p. 11-32.

Submetido à publicação em 07 de julho de 2018

Aprovado em 31 de julho de 2018