

## A RECUSA DO FÁCIL COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA POESIA DE FREDERICO BARBOSA

Susanna Busato  
Doutora - UNESP/SJRP/SP

### RESUMO:

Esta reflexão tem como objetivo trilhar a poesia de Frederico Barbosa, em termos da sua experiência poética como *recusa do fácil*. As dimensões do *vazio*, do *quase* e do *nada* são aqui objeto de investigação, uma vez que fazem parte de um estilo expressivo que constrói a estrutura do poema. A utopia do poema estaria no desvio do fácil por via de uma trajetória de recusa que se resolve na linguagem por meio de estratégias lingüísticas que mimetizam a produção ou o trajeto desse desvio.

**PALAVRAS-CHAVE:** Frederico Barbosa, poesia contemporânea, vazio, nada.

**ABSTRACT:** This essay aims to drive the paths of Frederico Barbosa's poetry to experience the *refusal of the effortless*. The dimensions of the *emptiness*, of the *about* and the *nothing*, are here under investigation as a style of expression that builds the structure of the poem. The utopian response to these themes could be in the deviation of the *effortless* by a refusal gesture of the language that mimetically works the paths of a style that refuses the easy way of making poetry itself.

**KEYWORDS:** Frederico Barbosa, contemporary poetry, emptiness, nothing.

A experiência estética implica um deslocamento do sujeito no espaço e no tempo, tanto por parte do poeta quanto por parte do leitor de poesia. A experiência do deslocamento implica desde sempre um posicionamento crítico diante mundo e, sobretudo, da linguagem. De modo específico, hoje, a revisão dos paradigmas, sem negá-los ou destruir-lhes a potência de sua significação ao longo do tempo, e a procura por reelaborar novas células de sentido no discurso poético, por meio de combinações singulares, numa atitude de tradução e reciclagem da tradição poética na sua amplitude secular, é um gesto que se situa na pregnância de uma fala que se impõe como presença de um sujeito que lê sua época e reivindica para a linguagem um alcance temporal que amplia as zonas em que habita o presente de sua produção.

O complexo binômio *linguagem e realidade* encontra seu lugar nessa experiência a que me reporto, e traz uma questão importante: a de verificar como o período estético que habitamos se posiciona pela “recusa ou redefinição de um código anterior” e como se organiza “pela invenção de elementos formalizadores para o futuro”. (BARBOSA, 1974, p. 93) Tais questões avultam no texto de João Alexandre Barbosa, ao formular seu pensamento acerca do modernismo de 22, momento de combate e de redefinições estéticas no cenário da poesia brasileira. Evidentemente, o momento agora é outro, e o gesto inaugural da modernidade que se instaura no modernismo brasileiro ainda ecoa nestes tempos pós-modernos, de pós-vanguarda, não mais com a voz da utopia revolucionária que ecoou das vozes modernistas, dos poetas concretistas na década de 50 e 60 e dos poetas marginais que se lhe seguiram na década de 70. O gesto que constrói o espaço poético do agora é um gesto que se posiciona num espaço pós-utópico, ou melhor, como Haroldo de Campos (1984, p. 5) irá propor, num espaço em que a poesia do presente “é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou anti-moderna, mas porque é pós-utópica”. A pós-utopia poderia ser explicada por meio da assertiva feita ainda por Haroldo de Campos (1984, p. 5): ao “projeto totalizador da vanguarda [...] sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao princípio-esperança, voltado para o futuro, sucede o princípio-realidade, fundamentalmente ancorado no presente”, ao que vem acrescentar a declaração de Octavio Paz, que em **Os filhos do barro** dirá: “a poesia de hoje é uma poesia do ‘agora’” (*apud.* CAMPOS, 1984, p.5). Esse “agora”, marca temporal do elemento transitório, pois *o presente*, no *agora* de nossa época, “não conhece senão sínteses provisórias e o único resíduo utópico que nele pode e deve permanecer é a dimensão crítica e dialógica que inere à utopia”. (CAMPOS, 1984, p.5) Tal dimensão, portanto, estaria na *operação tradutora*, segundo a análise feita por Haroldo de Campos, como *releitura do passado* e, sobretudo, na ação de “recombinar criticamente a pluralidade dos passados possíveis”, presentificando como *diferença* essa poesia no poema pós-utópico. (CAMPOS, 1984, p.5)

A imagem da *diferença* que emerge desse pensamento acerca da poesia do presente pós-vanguarda vai encontrar-se como ponto nodal no gesto de *recusa* da poética de Frederico Barbosa<sup>1</sup>, a qual estaria num movimento de recuo para um ponto original, hiato, abismo, intervalo, que emerge necessário numa voz que se marca por uma *metaironia*, ou seja, por uma crítica que se torna criação e que se afirma, portanto, num processo de revisão crítica da linguagem poética, ao assinalar o imenso *nada* em que se situa. Mais do que uma negação, a consciência do tempo presente como sendo a *consciência do zero* é o ponto de partida ou de chegada desse *nada* ou *quase nada* do momento presente, que representa esta pós-modernidade à beira da entropia pelo excesso de repetição a que está fadada qual narciso, eternamente se mirando em seu reflexo tardio. A *consciência do zero* é uma imagem da qual me aproprio aqui numa referência ao conjunto de poemas com que o poeta Frederico Barbosa inicia sua trajetória poética com o livro **Rarefato**, de 1990. Sua “trilogia do tédio”, escrita em 1984, inicia esse percurso da negação do sujeito no espaço, que se rarefaz em silêncio:

Nenhuma voz humana aqui se pronuncia  
chove um fantasma anárquico, demolidor

amplo nada no vazio deste deserto  
anuncia-se como ausência, carne em unha

odor silencioso no vento escarpa  
corte de um espectro pousando na água  
tudo que escoa em silêncio em tempo ecoa

(BARBOSA, 1990, p. 3)

A estrutura do poema traz esse *nada* nos espaços intervalares ao longo dos versos, construindo um ritmo pausado que se auto-referencia no trajeto dos sintagmas como sendo a própria consciência da ausência, no *aqui* do poema (“nenhuma voz humana aqui se pronuncia”), que se presentifica por metáforas ao longo dos versos: imagens espectrais (“chove um fantasma anárquico”; “espectro pousando na água”), imagens amplificadoras da ausência (“amplo nada no vazio deste deserto”), sinestésicas (“odor silencioso no vento”), numa construção rítmico-sonora que encontra a fluidez já anunciada do espectro do silêncio no último verso: “tudo que escoa em silêncio em tempo ecoa”. Eis a consciência de um tempo que é flagrado nos espaços lacunares

---

<sup>1</sup>Frederico Barbosa estreia em 1990, com o livro **Rarefato** e segue adiante em sua trajetória poética com os livros **Nada feito Nada** (1993), **Contracorrente** (2000), **Louco no Oco sem Beiras – Anatomia da Depressão** (2001), **Cantar de Amor entre os Escombros** (2003), **Brasibraseiro** (com Antônio Risério) (2004) e **A Consciência do Zero** (2004), e **SigniCidade** (2009). Soma a essas publicações dois prêmios Jabuti pelos livros **Nada feito Nada** (1993) e **Brasibraseiro** (com Antônio Risério) (2004). Em meio à produção pessoal, publicou coletâneas de poemas, dentre as quais, vale destacar **Na Virada do Século - Poesia de Invenção no Brasil** (com Cláudio Daniel) (2002).

construídos entre as palavras. Eis a consciência de um tempo (denotado) que é flagrado como silêncio projetado para o tempo (conotado) do poema, que o ecoa na plasticidade dos versos, ou seja, nos espaços gráficos que mimetizam o vazio (“que escoa em silêncio”); nas imagens semânticas do vazio, no ritmo desacelerado; nas aliterações das sibilantes e chiantes, assim como das nasais, como espectros de *silêncio* que ecoam como imagem do *nada* espacial que assombra o poema; e nas assonâncias das vogais abertas que vão dando plasticidade ao *nada* como uma figura *aberta, vazia, esvazada*. Esta *consciência do zero* instaura na voz que emana do poema o início de uma trajetória crítica que irá buscar no aspecto do transitório, ou seja, daquilo que flui e escapa, que chega e parte, o elemento da presença do poético neste contexto “pós-tudo”, imagem que o poema de Augusto de Campos (1985) ousara criar em meados dos anos 80, para provocar este momento pós-vanguarda, pós-utópico, imerso no flagrante da consciência do “quis mudar tudo/mudei tudo/agorapóstudo/extudo/mudo”.

Aquilo que é rarefação de sentidos, esvaziamento e redundância gera grau zero de informação, fora das molduras da arte. **Rarefato** é sinônimo de rarefeito; de *rarefactum*, diminuído na densidade, de onde *rarefazer* é tornar menos numeroso ou menos freqüente. Em que medida essa ação de *rarefazer* estaria encenada como voz nos poemas? O *nada* em que se traduz o verbo é um agente demolidor que escoa em silêncio e ecoa no tempo, está presente no poema e na realidade que atinge o poeta. Ao assegurar sua presença, o poeta constrói-lhe um espaço de representação. Os espaços em branco no poema incomodam, pois sua presença é como um “corte do espectro” (o vazio mimetiza o espectro, o corte na sintaxe do verso mimetiza a presença intrusa desse outro que assombra o poeta). Uma das saídas para o vazio é deslocar-se no espaço e no tempo, é buscar no elemento do transitório a presença de um espaço de referências que irão trazer informação nova ao verso: a diferenciação de formas e funções para a poesia é o resultado do gesto de recusa que tem na *consciência do zero* o lugar da trajetória, seu ponto de partida e seu ponto de chegada, pois fadado está o poeta a se deparar com a dor da náusea, com a depressão, como uma estratégia, enfim, para chegar mais próximo ao ponto máximo dessa trajetória, o ponto zero, intervalar entre dois pólos, o positivo e o negativo, lugar da hesitação, e do risco. Irá procurar o poeta encontrar-se com o verso na sua essência crítica de verso, ou seja, na sua crise perpétua, buscando na célula do ritmo o alcance para transitar por composições que irão remeter aos jogos labirínticos do barroco, aos jogos com palavras da poesia concreta, aos versos cadenciados de uma educação pela pedra, bem ao gosto das lições de João Cabral, ou à viagem pela memória do passado como em Manuel Bandeira, muitas vezes regado pelo pessimismo de Drummond, mas sem deixar para trás a ironia necessária e mordaz de um Oswald de Andrade.

A *consciência do zero* é a consciência do início, de um tempo que escoa em silêncio para ressurgir nesse gesto que se anuncia no poema como uma reflexão/ação da recusa ao já feito:

“Sentia o término nas veias.” afirma a segunda parte do poema. Em meio ao filme ruim num cinema lotado, diz o poema; enfim, em meio a uma atmosfera terminal, negativa, representada por um contexto que não mais produz significâncias, o sujeito pressente o pânico que se anuncia e, logo, vem-lhe o estalo: “a consciência do zero rondando”, a consciência de um vácuo, como uma bolha frágil. Os versos caminham na descrição da cena/percepção do instante que rui no sujeito a realidade em redor, para transformá-la em linguagem, presença de uma ausência mimetizada em reação: “Estado, condição, estado. / Abre:”. Os dois versos finais trazem esse sujeito inserido num espaço emoldurado por uma consciência de *estado* que o traduz em *condição*, mera repetição que anuncia o caos, a explosão da bolha: “Abre:”. Este verso final aponta para a terceira parte da “trilogia do tédio” que revela, já, o espaço a que o sujeito é reportado durante o “estalo” de consciência desse ponto intervalar que é o zero (fronteira entre o nada e o tudo, entre o acaso e a necessidade, entre a palavra e o silêncio): a poesia inicia o seu trajeto no mergulho dessa consciência no próprio espaço da poesia. A construção do poema enuncia no decassílabo dos versos o eco de um tempo que plasma o espaço de um *crime* que se anuncia:

Ganha corpo no decorrer do dia,  
dor de náusea delicada e infame  
descolorido, o crime principia  
alia-se ao tédio impune e some.

(BARBOSA, 1990, p.5)

De onde o poeta deflagraria seu gesto de recusa? É no eco da composição do verso clássico de Camões que a poesia que se insurge no agora deste “pós-tudo” deflagrará o gesto de recusa, ou seja, o gesto que nega camuflar-se à sombra da vanguarda, repetindo-a, pois não há mais utopia neste espaço de revisão de paradigmas, espaço que já se iniciara no final dos anos 70, início dos anos 80. O poema traz a dicção de uma estrutura poética que remonta a um processo barroco de construção, por meio da repetição dos sintagmas ao longo das estrofes em combinações várias, sempre remetendo ao início do processo, sem achar saída. A imagem da pedra, já presente na tradição poética como metáfora do tempo e da palavra, principia neste poema a dicção da poesia para o poeta e revela, pelo jogo dos versos que se dobram e redobram nesse dizer/mostrar o que a pedra insone entranha na alma do poeta: conhecimento da efemeridade da própria poesia.

Dominado pela pedra, insone,  
descolorido, o crime principia  
nas altas horas da noite vazia  
ganha corpo no decorrer do dia.

(BARBOSA, 1990, p.5)

Articula o sujeito do poema, como um “crime” que vai ganhando corpo no poema e “no decorrer do dia” e “nas altas horas da noite vazia”, essa “dor de náusea” frente ao “vazio provável”

da própria poesia aliada “ao tédio impune”. Percebe-se o poema como um gesto anunciador daquilo que a poesia de Frederico Barbosa irá perseguir ao longo de sua obra: a negação do mesmo por um processo que mimetiza esse “mesmo” como agente do tédio e do incômodo do sujeito, que já não se avizinha do gesto revolucionário da vanguarda, na qual parece não crer, procurando na tradição poética a dicção necessária para religar o poeta às coisas, sentimentos e memórias de seu próprio tempo, por meio de uma operação tradutora dessa mesma tradição (caso contrário seria um retorno nostálgico e, de fato, não é isso que representaria o gesto de recusa com que roteiriza sua dicção poética). Assim, o gesto que o aproxima daquilo que se lhe afigura como parte de sua experiência – a cidade, as pessoas flagradas na sua passagem, os amores pessoais, a memória da infância e da leitura de ritmos e gêneros literários, musicais e cinematográficos, aponta nesse trajeto um processo necessário de deslocamento que traz na sua natureza o desejo de abarcar a pluralidade de um tempo, o seu e o da cultura.

O poema revela na sua estrutura um jogo: o processo de repetição dos versos traz o Barroco como eco de uma linguagem que se tece aqui como anuncia o poema: “ganha corpo no decorrer do dia”. Ganha corpo o poema num entrelaçar de enunciados que se referem à “dor de náusea”, esse incômodo que retoma o seu lugar num processo de não avançar, pois o sujeito é “dominado pela pedra insone”, pelo poema que o enreda nesse labirinto elocutório de uma “consciência do zero rondando”, em círculos que se abrem em espirais, para, no final do poema essa dor insone de náusea delicada e infame, aliar-se ao tédio impune e sumir, como a outra ponta da espiral. Na verdade, o poema já revela na sua estrutura o processo da rarefação como o gesto de uma procura de sua própria poética.

Necessário é pensar a poesia de hoje nas dimensões de espaço e tempo, ou seja, nas dimensões de como ela organiza o seu espaço de linguagem num tempo de traçados vários, que vão alinhavando e indicando os roteiros que pretendem seguir uma trajetória de recusa para o mesmo. Tarefa árdua essa a de perseguir essas linhas, mas extremamente emancipadora da consciência crítica que deseja perscrutar os caminhos dessa poesia que se oferece com uma proposta de recusa do fácil.

O pensamento do poeta Frederico Barbosa faz-se presente na sua trajetória crítica e poética. Em suas entrevistas e artigos, podemos observar a presença de uma posição bem marcada com referência à recusa à *poesia fácil*, sem rigor formal, sem a observância do elemento crítico na sua composição. Afirma o poeta, em uma de suas entrevistas, que o exercício poético deve ser constante no sentido de “sempre procurar reinventar a linguagem, procurando novas saídas para os dilemas da linguagem e da vida”. (RIBEIRO, 2003) Em outro momento de suas declarações à imprensa afirma que tem “horror à poesia ‘de expressão’, confessional, verborrágica: banal” e “enorme admiração pela poesia ‘de invenção’: genial” (MACHADO, 2003).



Nada. A palavra é nada.  
O corpo sempre vazio. Nada.  
Nem um som, nenhum som, nem o som.  
Aberta, feroz, certa:  
A palavra é nada.  
Porque tudo é miragem.  
Porque não há solução.  
Há o que há: nada.  
Há nuncas e nádegas.  
Nada.

(BARBOSA, 1990, p. 41)

A poesia de Frederico Barbosa vai iniciar, a partir dos poemas de **Rarefato**, uma trajetória de leitura da linguagem que está imersa numa atitude singular de rasurar a paisagem do já construído, para aí instar um roteiro de leitura que vai se fazendo enquanto se busca; que vai se fazendo enquanto nega a superfície das coisas, o aparente de tudo para contrapor a ele o nada sonoro da existência, como está no poema “Rarefato – uma trilogia do tédio”, já mencionado aqui.

Nenhuma voz humana aqui se pronuncia  
Chove um fantasma anárquico, demolidor  
[...]  
Tudo que escoar em silêncio em tempo ecoa  
(BARBOSA, 1990, p. 3)

O que chamo de *o nada sonoro da existência* ecoa em muitos poemas ao longo de sua obra e me leva novamente ao encontro do poema “Pós-tudo”, de Augusto de Campos, de 1984, poema que já anunciava a obliteração de uma época entregue após o júbilo de uma modernidade aurificada. A poesia do pós-tudo é rarefeita, ou seja, carrega em si a falta, o nada que a toma de assombro. A poesia para existir deve deixar sentir a linguagem percorrer as possibilidades imagéticas do signo. Num mundo pós-utópico, desprovido do “princípio-esperança” das vanguardas, como assinala Haroldo de Campos (1985), tempo em que, parece, tudo já está dito e não há nada a inventar, o caminho a percorrer é fazer desse *nada* matéria de poesia, fazer desse *nada* formal a busca da forma poética no verso novamente, auscultando aquilo que a época do presente do poeta lhe oferece como eco de tantas experimentações no campo do poético. As possibilidades de trabalho com o verso são várias, e Frederico Barbosa irá colher nesses espaços sua “flor de farol”, como constrói em seu poema “Av. Brasil, SP” (BARBOSA, 1990, p. 31) sua metáfora da poesia entrelaçada aos resíduos do agora

*Av. Brasil, SP*

flor de farol  
colhida às pressas  
entre o tédio maquinal da marcha lenta

sinal  
de diferença  
em meio à indiferença metálica  
desses corpos impessoais  
na agonia  
da imobilidade densa

semáforo  
signo insano  
ensaio de abalo sísmico  
lente de aumento  
no amor e na impaciência

(BARBOSA, 1990, p. 31)

No signo “farol”, traduzido como um elemento de ruas e avenidas, presença urbana e relida sob o foco do emudecimento e do tédio, o poeta vai colher a imagem que emoldura a metáfora de uma poesia que assume sua ruína, para sinalizar nesse gesto seu renascimento como linguagem. Eis a recusa na instância do signo que se desdobra em avatares: “flor de farol” – “sinal / de diferença” – “semáforo/signo insano”; todos sinalizadores do “tédio maquinal”, da “imobilidade densa”, e do “ensaio de abalo sísmico”. Flor como poesia que “é colhida às pressas”, “em meio à indiferença metálica” de uma época desprovida do “princípio-esperança”, que “não conhece senão sínteses provisórias”, cujo “único resíduo utópico” que resta é a sua “dimensão crítica e dialógica”. (CAMPOS, 1985, p.5) Nessa perspectiva, pode-se compreender em que medida a poesia de Frederico Barbosa traçará um roteiro crítico na e pela linguagem que se percebe ainda viva na tradição e no presente.

Pensar o espaço do poema como um lugar de intervalo, de abismo, aglutinador de *nadas* que são relidos pelo poema como pequenos espaços de consciência é compreender como essa poesia pode inserir-se como resposta inventiva a uma época que carrega o estigma da diversidade, da repetição das informações, da banalização do cotidiano, do achatamento dos gostos. A poesia de Frederico Barbosa emerge como um boi no pântano, cuja cabeça atenta sonda o ambiente rarefeito ao carregar o conhecimento da umidade do tempo viscoso da memória, do poético, e da tradição a que retorna revista e desmoldurada.

O poeta, em resposta à pergunta da jornalista Ana Carolina Abiahy (2002) sobre a crítica feita pelo poeta à poesia chamada por ele de “intelectualóide”, declara:

Sou completamente a favor de que o poeta (o artista em geral) tenha completo domínio da sua arte, na prática e na teoria, que se complementam. O grande artista deve saber tudo sobre sua arte. O que critico são os poemas “certinhos”, bonitinhos mas ordinários, que caracterizam uma boa parcela da produção poética da minha cidade, São Paulo, hoje em dia. Na verdade, que não falam de nada que importe, apenas são exercícios bem feitos seguindo os critérios da crítica mais conservadora. Conhecimento algum é excessivo. O que atrapalha não é o saber, é não saber ver ou ser.

A leitura da tradição, segundo o poeta, é feita não no sentido de fazer-lhe homenagem póstuma ou de repetir as mesmas formas, mas, antes de tudo, é no sentido de promover o trabalho com a linguagem a partir da consciência do poético que tem uma história muito maior do que sonha nossa vã humanidade. O pensamento crítico nesse ponto é importante, pois ao voltar-se para a consciência do zero, para esse espaço que encena o vazio (lugar pleno de um pensamento contemporâneo sobre o efêmero que se traduz nesse nada absoluto), por meio da desdiferenciação de formas e conteúdos, a poesia vai construindo uma poética que mimetiza o esvaziamento, a idéia de diminuição de densidade numa reflexão sobre o rarefeito, sobre aquilo de que carece, de que tem falta. Poesia que se traduz como uma poética do raro, num gesto de recusa ao que é comum, gesto este da repetição sem noção sem crítica de si mesma. Elaborar a crítica, mimetizar a crise (como exemplarmente constrói em **Louco no oco sem beiras**, de 2001) é lançar o alerta para uma poesia que se ressentido do ar rarefeito de uma época, o presente de sua enunciação, que não respira e sai do eixo, da atmosfera de uma terra, rarefeita, sem ar.

E de que ar necessita essa poesia outra desse tempo acusado de nada e nenhuns? De *ar-te* seria a resposta subreptícia a ser ouvida por entre os escombros dessa poesia que encena o destroço, a ruína, para afirmar a necessidade da ordem no trabalho poético. Arte é ordem, a vida é desordem. A arte ordena e pensa o seu objeto que recolhe da vida, coloca-o em evidência, atomiza-o, foca-lhe o núcleo do seu próprio caos. O poema “sem nem”, do livro **Nada feito nada** (1993), traz esse labirinto estreito em que situa nossa leitura de um “lento projeto/ de morte”, já anunciada em “Dead End” e que vai se percebendo sem ar, lenta, mas movediça pelo corredor sem tréguas que a forma do poema “sem nem” insiste em repetir ao longo de 10 estrofes de 21 versos cada, compostos por 10 caracteres com espaço. Não se pode falar em sílabas poéticas neste poema, pois o gesto de recusa a que se lança esta poesia afeta a própria concepção de verso que se atomiza por força de uma necessidade intrínseca à própria sobrevivência do verso em nossa época.

E o que dizem os versos fragmentados nesse espaço que mimetiza o decassílabo em 10 caracteres? A dicção reflexiva leva-nos por um ritmo desacelerado, por força da fragmentação das palavras que recebem a cisão por causa do espaço emoldurado do poema. Transcrevo aqui no tipo de letras original do poema, *courier new*, a primeira e a última estrofe do poema para evidenciar os aspectos formais e de conteúdo:

sem crer e  
m nada sem  
a mais vag  
a esperanç  
a de mudar  
algo assim  
parado sem  
forças par  
a levantar  
um grito o

u mesmo fa  
lar com ca  
lma a resp  
eito de sa  
idas possi  
veis nessa  
coisa seca  
sempre cri  
se eternam  
ente esper  
ando o fim  
[...]  
sem crer e  
m nada sem  
paz ou von  
tade certa  
sem crer e  
m nada nem  
na linguag  
em concret  
a sem crer  
em nada ne  
m na queda  
da históri  
a ou furos  
no tempo s  
em crer em  
nada nem n  
o silêncio  
do nada ne  
m sem nada  
nem sem se  
m nem nada

(BARBOSA, 1993, p. 31)

A dicção emoldurada no espaço exíguo do poema traz uma voz que se lança num labirinto reflexivo acerca da negativa da crença (“sem crer e/m nada sem”) e como num fluxo de pensamento contínuo sem a preocupação com a pontuação das frases ou dos elementos coesivos, essa voz navega como num vácuo, iconizado pela impotência da ação declarada no nível enunciativo dos versos. Entretanto, a impotência declarada tem seu grito espacializado no campo restrito dos versos e das estrofes que mimetizam uma onda que sempre retorna ao “sem crer” que inicia todas as estrofes.

O poema apresenta uma voz que procura uma expressão própria no universo das possibilidades que a poesia oferece desde sua origem. O canto espontâneo do sujeito vai encontrar as notas na partitura que inaugura, no ritmo que alinhava no espaço do poema: espontaneidade encenada, um vazio encenado no tempo. Espaço de labirinto, tempo de lassidão. Procura e angústia marcadas por uma negação das possibilidades de ação, que, no entanto, encontram na sua expressão o gesto crítico da escritura (ou seja, uma forma de ação) daquilo a que se volta impotente: à falta de respeito, à vida, à palavra, à linguagem, à poesia, ao silêncio, ao nada. Eis o gesto de recusa, eis a experiência estética como construtora da poesia de nosso tempo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABYAHÍ, Ana Carolina, 2002. Disponível em <http://fredbar.sites.uol.com.br/norte.html>. Acesso em 18 abr. 2010.

BARBOSA, Frederico. **A consciência do zero – antologia de infernos diversos**. São Paulo: Lamparina, 2004.

\_\_\_\_. **Nada feito nada**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_. **Rarefato**. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BARBOSA, João Alexandre. **Metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CALIXTO, Fabiano. Telegramas na água: algumas palavras sobre a poesia de Frederico Barbosa. In: BARBOSA, Frederico. **A consciência do zero – antologia de infernos diversos**. São Paulo: Lamparina, 2004. p.7 – 12.

CAMPOS, Augusto de. “Pós-tudo”. Disponível em <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>. Acesso em 22 mar. 2010.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e Modernidade: o poema pós-utópico”. In: **Folhetim**. Suplemento do jornal **A Folha de S. Paulo**, 14 out. 1984, p. 3-5.

LEITE, Sebastião Uchoa. Contracapa de **Rarefato**. São Paulo: Iluminuras, 1990.

MACHADO, Luís Alberto, 2003. Disponível em <http://www.sobresites.com/poesia/barbosa.htm>. Acesso em 18 abr. 2010.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RIBEIRO, Ana Elisa. 2003. Disponível em <http://fredbar.sites.uol.com.br/estante.html>. Acesso em 18 abr. 2010.