

Tudo cabe nas palavras dos poetas

Sandra Aparecida Ferreira
UNESP – FCL Assis

RESUMO: O texto, a partir das contribuições bakhtinianas, problematiza as categorizações de discurso polifônico e monológico atribuídas, respectivamente, à prosa e à poesia. Seu objetivo é conduzir o leitor à reflexão acerca dos limites entre poesia e prosa, levando-o a observar que a produção literária, pela própria singularidade, tende a romper com paradigmas. Para tanto, analisa alguns poemas de Manoel de Barros e de Arnaldo Antunes, demonstrando como seus procedimentos constitutivos são embebidos de prosaísmos.

PALAVRAS-CHAVE: poesia; recursos estilísticos; Manoel de Barros; Arnaldo Antunes.

Introdução

*Todas as coisas do mundo não cabem numa idéia.
Mas tudo cabe numa palavra, nesta palavra tudo.*
(Arnaldo Antunes. *As coisas* (2002))

A poesia, identificada com a expressão do eu, vale-se da linguagem conotativa e usa determinadas palavras como catalizadoras, às quais outras palavras se unem por um nexo emotivo-conceitual. As palavras do poema – veículos de metáforas e imagens – arranjam-se segundo a batuta do poeta e não de acordo com princípios lógicos. Em razão disso, os poemas são concentrações de sentidos polivalentes e à análise de poema cabe realizar um esforço de compreensão desses sentidos. A atenção inicial à superfície do poema permite encontrar uma chave de leitura para suas camadas mais profundas, num movimento interpretativo que deve partir do texto e a ele retornar. Mais que os aspectos externos, como linhas contínuas e linhas descontínuas, o que distingue a poesia da prosa são seus aspectos intrínsecos, configurados em uma maneira de ver o mundo essencialmente poética ou essencialmente prosística. A prosa tende a ter perfil histórico, narrativo e descritivo, impondo um movimento do eu em direção ao mundo. A poesia, por sua vez, inclina-se ao contrário disso: movimento do eu em direção a seu próprio interior e tendência a fundir o mundo subjetivo e objetivo, sobressaindo-se o primeiro nessa fusão.

Em “O discurso no romance”, tópico constitutivo de *Questões de Literatura e estética: a teoria do romance*, Mikhail Bakhtin (1990, p.72) defende a fusão da forma e do conteúdo no

discurso e considera menor toda estilística que se furte à consideração da vida social do discurso. Voltando-se sobretudo para o romance, gênero prosístico, entretece questões fundamentais acerca da poesia lírica, propondo a definição da originalidade da prosa literária a partir de suas diferenças em relação à poesia.

A prosa, nomeadamente o romance, é definida como fenômeno pluriestilístico, plurilingue e plurivocal, enquanto a poesia é marcada pela unidade da linguagem, porque Bakhtin (1990) considera que o mundo revelado pelo poeta – embora múltiplo, contraditório e conflituoso – é sempre interpretado por um discurso único:

As contradições, os conflitos e dúvidas permanecem no objeto, nos pensamentos, nas emoções, em uma palavra, no material, porém sem passar para a linguagem. Na poesia o discurso sobre a dúvida deve ser um discurso indubitável. (p. 94)

Conforme Bakhtin (1990), a unidade e a unicidade da linguagem são condições asseguradoras da estabilidade monológica do estilo poético. O plurilinguismo encontraria espaço apenas nos gêneros poéticos considerados inferiores (sátira, comédia etc.) ou integraria as falas das personagens, ao modo de objeto, porque equivaleria a algo representado, sem, contudo, alcançar o estatuto do discurso que representa.

Boris Schnaiderman (1998), em “Bakhtin, Murilo, prosa/poesia”, recupera a distinção postulada por Bakhtin entre prosa e poesia refletindo precisamente sobre o que, a princípio, entende como paradoxo: “[...] a afirmação de que o dialogismo funciona plenamente no romance, mas não no teatro nem na poesia” (p.75), acrescentando com invulgar franqueza que, por muito tempo, aquela afirmação bakhtiniana foi “[...] verdadeira *pedra no caminho*, um estorvo” (p. 51) em sua aceitação das concepções do teórico russo.

Valendo-se de anotações críticas de V. Kójinov, que transcreve considerações inéditas de Bakhtin sobre poesia lírica, Schnaiderman desmonta o paradoxo antes referido declarando que, se Bakhtin defendeu a “soberania do autor” como lei imutável da poesia lírica, escreveu depois que “[...] a obsessão lírica é essencialmente uma obsessão coral [...]. O coro possível, eis uma posição firme e de autoridade” (p.76). Para Schnaiderman, a noção de coro engloba as afirmações sobre a “soberania do autor” na poesia lírica e vincula-as à concepção bakhtiniana de mundo polifônico.

Embora Kójinov não aprove a aplicação à poesia dos conceitos de “dialogismo”, “polifonia”, “voz do outro”, destinados à análise da prosa de ficção, Schnaiderman (1998) acredita que, na prática, é possível contrariar essa orientação, uma vez que aquelas categorias postuladas para a prosa “[...] funcionam admiravelmente, no exame de um texto poético”

(p.76). Fundamenta sua destemida contestação com uma bela análise de poemas de Murilo Mendes, em que ressalta, por exemplo, o embate de vozes entre o “católico contrito” e o “moleque desabusado”, e afirma que o conflito de vozes permeia toda a obra poética do autor de *As Metamorfoses*.

A inquietação de Boris Schnaiderman – ao ver no aspecto monológico atribuído por Bakhtin à poesia uma consideração redutora, à qual busca superar invocando a noção de “coro” – também move Cristovão Tezza (2003), que encontra no conceito de “autoridade poética” uma chave dialética para compreender a oposição dialógico/monológico no que se refere à obra poética, de modo a sublinhar o que Bakhtin investiu de positividade na definição do discurso da poesia como essencialmente monológico.

Autoridade poética

No ensaio “Mikhail Bakhtin e a autoridade poética”, Cristovão Tezza (2003) descreve a concepção de Bakhtin sobre a linguagem do discurso poético à luz do conceito de “autoridade poética”, característico da poesia. As especulações teóricas acerca das especificidades da poesia e da prosa mereceram também a atenção do poeta e crítico britânico T. S. Eliot (1972), para quem a poesia tenta exprimir algo além daquilo que pode ser expresso pela prosa e não deve afastar-se demais da língua comumente falada no diaadia.

Conforme Tezza (2003), a prosa romanesca sob o olhar de Bakhtin caracteriza-se pelo fato de o narrador abdicar de sua autoridade:

Ele confessa, em cada linha, que não tem, que não pode ter a palavra final sobre o seu herói, em cada um de seus gestos. Pode-se dizer que entre o prosador e sua linguagem há a necessidade absoluta de distância – esse seria para Bakhtin, o pressuposto indispensável da linguagem romanesca. (p.7)

O conceito de autoridade relaciona-se a coordenadas determinantes que permitiriam ao romance constituir-se como discurso dialógico e à poesia compor-se como discurso monológico. É preciso, todavia, não encarar tal postulado como negativo para o discurso poético, uma vez que, nele, o poeta exerce a supremacia de seu dizer essencialmente centralizado, uma vez que, lembra Tezza (2003), os recursos técnicos do discurso poético reforçam essa centralização ao produzir um corte entre a palavra do poeta e a dos demais:

O metro, a rima, a música, o ritmo, a quebra visual da leitura padronizada, o uso do espaço em branco, a fragmentação, a negação da linguagem prosaica em cada um de

seus estratos, o cruzamento de códigos, a singularização máxima dos sentidos e dos significados, da sintaxe e do léxico, todo esse arsenal é usado a serviço da absoluta centralização da linguagem (p. 8)

O poeta, conforme Tezza (2003), retira a linguagem do mundo corriqueiro e converte-a em objeto verbal cumulado com o máximo de autoridade. Como é concedida liberdade total ao poeta no uso da palavra, convém não esquecer que a poesia contamina-se da prosa para criar as inflexões necessárias a seus propósitos históricos, a exemplo do ocorrido com o modernismo brasileiro, no que toca especialmente a Bandeira e Drummond.

A partir do enclave do conceito de autoridade poética e dos limites eventualmente transpostos entre poesia e prosa, este estudo propõe-se a refletir sobre aspectos do exercício poético de Manoel de Barros, cujos procedimentos constitutivos estão embebidos de prosaísmos. É justamente dessa fusão, simultaneamente proclamadora e contestadora da autoridade poética, que brota a singularidade do poeta matogrossense.

Nascido em 1916, no Beco da Marinha, nas proximidades do Rio Cuiabá, Manoel de Barros ganhou destaque como poeta a partir dos anos oitenta. Sua notoriedade nas letras brasileiras adveio do fato de sua obra poética assumir vigorosamente a conclamada "[...] contribuição milionária de todos os erros" (ANDRADE, 1924), representando uma autêntica “[...] apoteose dos seres deformados, das idéias tronchas e das filosofias tortas” (SANCHES NETO, 1998). O poeta de Corumbá, em razão disso, conquistou posição destacada na lírica brasileira.

O melhor caminho para conhecer Manoel de Barros é qualquer de seus mais de vinte livros de poesia, sendo o primeiro deles, *Poemas concebidos sem pecado* (1937), uma espécie de autobiografia da infância em que já é visível a vocação para explicar as coisas às avessas. Para os que não dispensam um estímulo audiovisual, há, como via preparatória para chegar ao poeta, dois caminhos fascinantes de apresentação: *Caramujo-flor*, curta metragem dirigido por Joel Pizzini em 1990, e *Só dez por cento é mentira*: a desbiografia oficial de Manoel de Barros, filme de Pedro Cezar, lançado pela Biscoito Fino em 2010.

Em “O Artista Sério”, Ezra Pound reflete sobre a dificuldade para a constituição de um grande poeta de fato. Para ele: “[...] se fosse fácil, muito mais gente teria sido” e completa:

[...] os poetas maiores fizeram, quase todos, seu próprio dom, mas o termo peculiar "maior" indica antes um dom que lhes foi feito por Chronos. Quero dizer que tais poetas nasceram na hora exata, e que lhes foi dado juntar, concertar e harmonizar os resultados dos trabalhos de muitos homens. (POUND, 1998, p.66)

Manoel de Barros é leitor de Vieira, Pessoa, Drummond, Bandeira; também de Baudelaire, Rimbaud, James Joyce. Mas o mestre maior de Manoel é João, o Guimarães Rosa. Daniel Piza, em "Manoel de Barros, o poeta que veio do chão". (*Estadão*, Cultura, 13/03/2010), relata um de seus encontros com Manoel de Barros e informa:

O grande acontecimento de sua vida, porém, se chamou Guimarães Rosa. Manoel não lembra qual foi o ano em que o leu pela primeira vez, mas lembra bem o título – *Sagarana* (1946) – e a sensação deixada: "Eu fiquei roseado. Manoel era já maduro e tinha alguns livros publicados, nos quais vê o desejo de desconstruir a linguagem", mas foi Rosa o pulo do sapo. Conta com discreto orgulho uma vez que se encontrou com o mestre, em 1960, [...]. Deu a ele o *Compêndio para uso dos pássaros*, então recém-publicado, e Rosa o leu imediata e calmamente. Terminou, sorriu e disse: "Manoel, é um doce".
[...] Outra opinião de Rosa de que recorda é a de que ele, Manoel, era um poeta que reinventa imagens e ele, Rosa, a sintaxe"

Os versos de Manoel de Barros são belos e de sentido desafiador porque atentam menos para a razão que para a imaginação. Suas imagens não se definem na retina, remetem ao prazer das palavras. Desse modo, mesmo aquilo que efetivamente não tem sentido imediato, apresenta encantamento e formosura. Por outro lado, mesmo os versos destinados a não ter sentido algum, ainda assim remetem à existência das palavras e das coisas e à possibilidade de fundi-las em poesia ("Insetos levam mais de cem anos para uma folha sê-lo").

Graça verbal

Memória

Antonio Candido (1975) recomenda que a análise do texto seja iniciada pelo aspecto mais "evidente e corriqueiro": a abordagem dos elementos constitutivos facilmente observáveis, como "[...] pontuação, rima, ritmo, categoria gramatical, estrofação" (p. 9), por considerar que uma análise dos elementos palpáveis do poema é o caminho mais seguro para a apreensão dos múltiplos sentidos originados da dinâmica de relações estabelecidas entre aqueles elementos, de modo que os significados apreendidos sejam resultantes de "[...] projeções do sistema de sentidos parciais" (p. 10).

Consideremos o poema:

Infância

Coração preto gravado no muro amarelo.
A chuva fina pingando... pingando das árvores...
Um regador de bruços no canteiro.

Barquinhos de papel na água suja das sarjetas...
Baú de folha-de-flandres da avó no quarto de dormir.
Réstias de luz no capote preto do pai.
Maçã verde no prato.

Um peixe de azebre morrendo... morrendo, em dezembro.
E a tarde exibindo os seus
Girassóis, aos bois. (BARROS, 1947)

Publicado por Manoel de Barros em *Poesia* (1947), o poema “Infância” é constituído por três estrofes assim compostas: terceto, quarteto, terceto, cujos versos são livres. O poema é constituído ao modo de uma enumeração caótica em que se vão justapondo coisas de ver, muito diversificadas. Na primeira estrofe, um desenho e seu local de inscrição; um fenômeno da natureza; um utilitário doméstico. Na segunda: um brinquedo singelo; uma peça do mobiliário familiar; uma fração de luz incidindo sobre indumentária paterna; uma fruta. Por fim: um adorno de cobre ou bronze, seguido por girassóis e bois em primeiro plano, vagamente localizados numa circunstância temporal antropomorfizada como figura feminina adornada para a sedução ("E a tarde exibindo seus girassóis aos bois").

Essa confluência de elementos aparentemente díspares é marcada por um recorte gramatical predominantemente nominalizado, responsável pelo caráter estático assumido pela lista, que, ao cabo, converte-se em inventário de memórias, a partir de um eixo metonímico. Os objetos díspares apresentados nos sintagmas nominais compõem um retrato visual da infância, por meio de *closes* que os destacam de seu contexto maior e os convertem em artérias comunicantes da memória. Elementos do espaço externo e interno da casa da infância se sucedem nas estrofes, iluminados por um eu-lírico sem materialidade gramatical no poema, devido à absoluta ausência de pronome pessoal nos versos. Essa ausência é expediente estilístico responsável pelo efeito de acesso sem mediação aos itens da infância, como se o leitor visse a memória de dentro, nos seus instantâneos efetivos.

É em razão da experiência de dar a ver as coisas da infância que a presença de verbos é discreta e tende às formas verbo-nominais – o particípio “gravado”, fortemente adjetival, une "coração preto" a "muro amarelo", inaugurando a tônica pictórica dos versos. A reiteração do gerúndio, "pingando... pingando", mimetiza a própria ação de pingar enquanto assume função adjetival em relação à “chuva”. Não há verbo no último verso da primeira estrofe, bem

como nos quatro versos que compõem a segunda, garantindo-se assim o caráter de desenho verbal almejado por Manoel de Barros, como se cada verso constituísse um quadro exposto na parede do poema.

O gerúndio retorna no primeiro verso da última estrofe, igualmente reiterado após as reticências, compondo-se assim a mortalidade imortal do peixe de metal azinhavrado que, consumido pelo tempo e pela umidade, não pode perecer, porque a memória lírica o retém e perpetua. Ressalte-se a graça com que se substitui o material de fatura do peixe, objeto decorativo, pela substância que recobre esse material ("de azebre") quanto afetado pela umidade do ar, e quanto essa substituição ganha ao ecoar sonoramente no vocábulo "dezembro", mês consagrado ao ideal de nascimento no imaginário cristão.

Para confirmar a regularidade constitutiva da composição, o último verso também apresenta verbo no gerúndio, sem que tal expediente se transforme em monotonia estilística, visto que o verbo "exibindo", próprio da esfera conceitual humana, pelo que supõe de demonstração consciente, atuará como predicado de "a tarde" que, assim humanizada, terá direito a dois complementos: o objeto de exibição – "seus girassóis" – e o destinatário, "bois". Compõe-se assim, com poucas e boas pinceladas, uma cena bucólica de evocações míticas, em que a tarde, feminina e sedutora, é plena de potencialidades vitais.

A enumeração apresenta uma progressão intensificante, a qual, iniciada com o ingênuo "coração preto", quiçá pintado com carvão sobre o muro amarelo, celebra itens universais: um antropomorfizado regador "de braços", a chuva fina, barquinhos de papel. Pessoas são indiretamente referidas por meio de seus pertences: o pai é evocado por seu "capote"; a avó, pelo "baú de folha de flandres". Por fim, no último verso, a intuição metafórica dos jogos de sedução encerra o poema e remete ao fim da infância. A presença humana efetiva, contida nesse rememorar, é celebrada pelo poema, ao compor como que um momento cromático daquilo que a infância contém em um espaço representado sem grandes preocupações referenciais, despojado de explicitações mais amplas. O que as seleciona, combina e dá a conhecer é justamente o que Bakhtin postula como a autoridade do discurso poético.

Justapostas, as imagens que os versos compõem revestem-se de alta polissemia, que é devidamente delimitada pela moldura do título: "Infância", nome substantivo que funciona como nome agregador da enumeração operada nos versos, convertendo-se em lexicalização capaz de fixar o tema e dirigir a especulatividade entre título e versos, uma vez que cada item do inventário pode ser lido como participante do semema "infância", fase da vida celebrada por um eu-lírico que se apaga para melhor iluminar as imagens fragmentárias da infância,

evocando a permissão que a memória oferece à humanidade para reencontrar e reencantar o perdido.

A equivalência sintática dos versos de Manoel de Barros no poema em análise é verificável no predomínio das estruturas nominais (adjuntos adverbiais e adjetivais), que garantem a dimensão estática própria ao retrato, circunscrevendo um rol de imagens cuja seleção de coisas e estados do mundo tenderia ao indefinido, não fosse a ancoragem dada pelo título aos significados da representação da infância no poema.

O poema considerado dá a ver um poeta capaz de extrair poesia de materiais por si mesmos não necessariamente aptos a gerar impressões poéticas, mas que, tratados com sensibilidade e talento, resultam em uma composição que obtém efeitos emotivos justamente por meio de prosaicos ingredientes, sejam os associados ao universo doméstico, sejam os concernentes ao mundo natural.

Desaprendizagem

Como ocorre no poema antes analisado, o poema "Seis ou treze coisas que aprendi sozinho" traz um título que funciona como catalizador semântico, por agregar um conjunto de catorze poemas entre os quais selecionamos o primeiro para análise:

Seis ou Treze Coisas que Aprendi Sozinho

1

Gravata de urubu não tem cor.
 Fincando na sombra um prego ermo, ele nasce.
 Luar em cima de casa exorta cachorro.
 Em perna de mosca salobra as águas se cristalizam.
 Besouros não ocupam asas para andar sobre fezes.
 Poeta é um ente que lambe as palavras e depois se alucina.
 No osso da fala dos loucos têm lírios. (BARROS, 1989)

Inserido em *O Guardador de Águas* (1989), esse poema também se compõe por enumeração, já que cada verso contém uma frase completa, independente das demais, num processo de justaposição que mimetiza o princípio das listas de definição, constituídas por duas partes: um termo e uma descrição, acompanhados de uma circunstância.

O rol das "coisas" aprendidas remete à desaprendizagem ou desautomatização das relações lógicas, dando-lhes configurações delirantes, capazes de criar o inusitado e o *non sense*, como no primeiro verso, em que a negativa incide sobre "ter cor", quando, no mundo convencional, incidiria sobre "urubu ter gravata". Os vocábulos, porém, foram embaralhados

e enriquecidos com o vocábulo "cor" para produzir um verso cujo referente precisa ser construído imaginariamente.

O mesmo ocorre com o segundo verso em que um "prego ermo"¹, de repente, resulta vegetalizado, por meio de uma construção metafórica em que o formato do prego permite ao eu-lírico convertê-lo em caule ou muda. Graças a outro procedimento de desautomatização, a relação previsível segundo a qual canídeos uivam para a lua é invertida por meio de conversão do luar em agente e do cão em objeto (luar exorta cachorro).

Após as estrepolias semânticas dos três primeiros versos, o quarto trará o microscópico mundo dos insetos, também redimensionado por deslocamentos consideráveis: o atributo "salobra", convencionalmente vinculado à água, é atrelado à "perna de mosca", enquanto atribui-se à água um processo de cristalização, que anula sua maleabilidade característica. Na sequência, a ordem coleóptera é evocada pela negação do uso das asas, de modo a enfatizar o contato integral entre o besouro e a crueza do vocábulo "fezes". Em seguida, o poeta é flagrado em comportamento similar ao dos besouros, mas respeitando-se a especificidade de seu objeto: "lambe as palavras e depois se alucina". No último verso, o tom prosaico que domina o poema é levado às últimas consequências e o verbo haver, impessoal, é substituído por "têm", para identificar, "no osso da fala dos loucos" – vizinhos espaciais do poeta, já que ocupam os dois últimos versos – a existência de iluminações, metaforizadas em "lírios".

Sendo assim, o fragmento 1 de "Seis ou treze coisas que aprendi sozinho" constrói-se a partir de orações mínimas justapostas sem qualquer nexo explícito, assemelhadas a uma pequena coleção de aforismos e construídas segundo uma sintaxe de inversões mínimas. Extremamente ousadas, entretanto, quanto à relação semântica instituída entre as palavras, em virtude de que ocorre uma suspensão do sentido referencial imediato. Suspensão, aliás, proclamada desde o arranjo do título, em que o par alternativo "seis ou treze" cria um intervalo bem mais amplo que o costumeiro ("seis ou sete", por exemplo) e propõe uma combinação nova para a sequência numérica. Essa proposição recombinatória é semanticamente estendida às palavras constitutivas do desenho verbal em análise, espécie de tela surreal, em que *urubu*, *prego*, *luar*, *perna de mosca*, *poeta* e *louco* apresentam-se como ingredientes plásticos poeticamente redimensionados.

¹ A combinação desses vocábulos de esferas conceituais distanciadas cria um sintagma revestido de intensa carga poética, dado o contraste estabelecido entre a solenidade do adjetivo "ermo" e o prosaísmo do substantivo "prego".

Frente a esse desenho verbal, um leitor de má vontade poderá dizer que ele não faz sentido. Neste caso, talvez desconsidere que a formosura advém justamente da ausência imediata de sentido. Um leitor de boa vontade, entretanto, poderá até mesmo valer-se dos versos como provérbios de ancestral sabedoria. Por exemplo, em situação dificultosa, daquelas em que não há saída a vista, poderá sentenciar: "gravata de urubu não tem cor" ou "em perna de mosca salobra as águas se cristalizam". Em momentos em que é preciso inocular esperança: "Fincando na sombra um prego ermo, ele nasce". Para lembrar que as aparências enganam ou censurar episódios de subestimação impertinente: "No osso da fala dos loucos, têm lírios". É fácil perceber, assim, que os versos são plenos de sentido, mas apresentam-se de mãos-fechadas, para que a descoberta da moeda seja ensaiada. Assim, o poema para uns será *non-sense*; para outros, um sopro de sabedoria metafórica condensada. Ou as duas coisas simultaneamente, acompanhadas de mais seis ou treze possibilidades interpretativas, para as quais o ponto de partida deverá ser invariavelmente o corpo do poema.

Poética

É possível inferir que a autoridade poética de Manoel de Barros colhe material dos mais prosaicos e reveste-os de intensa poeticidade, resultante de um domínio pleno da linguagem e da assunção de total responsabilidade por todos os seus aspectos, como é possível constatar no quinto fragmento de “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada”, inserido em *O Guardador de Águas* (1989):

Escrever nem uma coisa
Nem outra –
A fim de dizer todas –
Ou, pelo menos, nenhuma.

Assim,
Ao poeta faz bem
Desexplicar –
Tanto quanto anoitecer acende os vaga-lumes.

O infinitivo “escrever” requer dois objetos, cujo núcleo é o vocábulo “coisa”, o mais polivalente em língua portuguesa. Ocorre que, por ser assim polivalente, torna o referente impreciso. O eu-lírico, fingindo ignorar tal fato, determina-o duplamente (“uma”, “outra”) e nega-o também duplamente, por meio das alternativas “nem... nem”. Em seguida, acrescenta a finalidade (“dizer”), que manterá ainda o vocábulo *coisa*, elíptico, como objeto, acrescido de

dois determinantes igualmente indefinidos (“todas”, “nenhumas”). Nesse acréscimo, flexiona “nenhuma”, que, negando qualquer referente possível, de impalpável e intangível que é no singular, torna-se descontínuo e múltiplo graças à licença poética da flexão no plural, convertendo-se na contraface exata do pronome igualmente indefinido “todas”, que tudo agregaria sob seu significante. De modo que a primeira estrofe fica tocada por um espírito próprio do dizer tudo de todas as maneiras.

O escrever poético, em razão disso, ganha definição como lugar de todas as possibilidades para exprimir, por meio do vago e do incerto, estados do mundo e do ser. Nessa poética breve, o eu-lírico incita à multiplicação da capacidade representativa da língua, em virtude da qual ao poeta caberia ser aquele por meio de quem a língua se fale em canto inaudito. O poema, então, é o contraste que permite ressaltar as potencialidades criativas dormentes, por fazer uso de metáforas e imagens que subvertem os moldes hermenêuticos instituídos.

Um por todos

A poética de Manoel de Barros, portanto, coaduna-se às proposições de Bakhtin (1990):

O poeta desembaraça as palavras das intenções de outrem, utiliza somente certas palavras e formas e emprega-as de tal modo que elas perdem sua ligação com determinados estratos intencionais de dados contextos da linguagem. Por trás das palavras da obra poética não se devem perceber as imagens típicas e objetivas dos gêneros (exceto o gênero poético), as profissões, as tendências (exceto a tendência do próprio poeta), as concepções de mundo exceto as concepções de mundo do próprio poeta) [...] *Tudo aquilo que penetra na obra deve se afogar no Letes esquecer a sua vida anterior no contexto de outrem: a língua só pode lembrar de sua vida nos contextos poéticos (nesse caso, são possíveis também as reminiscências concretas).* (p.103)

O poeta brasileiro e o teórico russo apostam na unidade da linguagem, resultante do esfacelamento das caóticas diferenças de falas e de línguas, das quais aquela unidade, invariavelmente tensa, emerge. Em razão disso, o trabalho do poeta é, a partir de matéria coletiva, produzir artefato singular, graças à autoridade poética a ele concedida pela audiência e pelo imaginário, em função dos quais a poesia ganha sentido e permanência. A inserção da matéria-prima na ordem corrente, como lembra Borges (2000), é também assinalada por outro poeta notável, Robert Louis Stevenson, para quem a poesia está próxima do ser humano comum, porque “[...] o material da poesia são as palavras, e as palavras são, diz ele, o próprio

dialeto da vida. As palavras são usadas para os corriqueiros propósitos diários e são o material da poesia” (p. 83).

É preciso, porém, tomar essa matéria ordinária e reencantá-la, convertê-la em poesia, a qual, para Bakhtin, esteia-se na autoridade do poeta, que, segundo Manoel de Barros, é aquele que bota iluminuras em versos e preza retroagir os propósitos diários à condição de despropósitos, a exemplo do que ocorre também em poemas de Arnaldo Antunes (1993), como “Nome”:

algo é o nome do homem
 coisa é o nome do homem
 homem é o nome do cara
 isso é o nome da coisa
 cara é o nome do rosto
 fome é o nome do moço
 homem é o nome do troço
 osso é o nome do fóssil
 corpo é o nome do morto
 homem é o nome do outro

Nesse poema, de título homônimo ao do livro, a estrutura sintática “X é o nome de Y” é reiterada nos dez versos. Na singela estrutura sintática (sujeito, verbo de ligação e predicativo do sujeito), vocábulos de sentido impreciso (algo, coisa, isso, troço, outro) juntam-se a um campo semântico substantivo (homem, rosto, cara, fome, moço, osso, fóssil, morto), cujo centro gravitacional é a palavra “nome”. A constelação de nomes e pronomes resultante desestabiliza o processo de nomear (“homem é o nome do cara”, “cara é o nome do rosto”, “corpo é o nome do morto/homem é o nome do outro”) e expõe, simultaneamente, a alta polivalência dos vocábulos, a eterna arbitrariedade dos signos e a intensa reificação dos seres.

Alguns poemas de Arnaldo Antunes, como os de Manuel de Barros, reivindicam uma ação libertária frente aos usos da linguagem e da vida, valorizando procedimentos de interpretação e transformação das palavras que, na sua invenção poética, rearranjam os significados, a exemplo do que ocorre em:

Um campo tem terra. E coisas plantadas nela. A terra pode ser chamada de chão. É tudo que se vê se o campo for um campo de visão (ANTUNES, 1992, p. 19)

[...] Os nomes dos bichos não são os bichos.
 Os bichos são:
 plástico pedra pelúcia madeira cristal porcelana papel.
 Os nomes das cores não são as cores.
 As cores são:
 tinta cabelo cinema céu arco-íris tevê. [...](ANTUNES,1990)

Arnaldo Antunes e Manoel de Barros conseguem transformar em virtude o que, na prosa, seria vício: a repetição de arranjos pautados na expressão o mais bruta e essencial possível, movidos ambos pela convicção de que a própria linguagem é uma das boas apostas da poética contemporânea.

Não por acaso, em “O apanhador de desperdícios”, Manoel de Barros afirma: “não gosto de palavras fatigadas de informar”. Seja para sondar a *Gramática expositiva do chão*, seja para compor um *Livro de pré-coisas* ou um *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, a poesia brota onde quer que haja uma excepcional habilidade no manejo de sua matéria primordial, como Manoel de Barros (2010) bem explicita em “Tributo a João Guimarães Rosa”:

Passarinho parou de cantar.
Essa é apenas uma informação.
Passarinho desapareceu de cantar.
Esse é um verso de J. G. Rosa.
Desapareceu de cantar é uma graça verbal.
Poesia é uma graça verbal. (p. 404)

Com menos poesia e igual propriedade, Bakhtin (1990) declara que a unidade de estilo pressupõe a unidade da língua enquanto sistema normativo geral e a unidade da individualidade que se realiza nessa língua. Em decorrência disso, a unidade da individualidade linguística do poeta é a premissa do estilo poético, já que

A exigência fundamental do estilo poético é a responsabilidade constante e direta do poeta pela linguagem de toda a obra como sua própria linguagem, a completa solidariedade com cada elemento, tom e nuance [...]. A unidade e a unicidade da linguagem são condições obrigatórias para realizar a individualidade intencional e direta do estilo poético e da sua estabilidade monológica. (p. 94)

Luiz Henrique Barbosa (2003) observa que, se Rosa absorveu o falar dos sertanejos por meio das subversões por eles praticadas na sintaxe, Manoel de Barros trouxe para sua poesia os desvios linguísticos praticados “[...] pelas crianças, tontos e loucos” (p.18). Conforme Barbosa, na obra de Barros, existe o propósito de atingir o grau zero de uma palavra, por meio da “[...] busca de uma linguagem adâmica que esteja mais próxima às coisas. Sua poesia parece surgir desse interesse pela origem da língua, ou pelo antes da língua” (p.18).

Uma tendência para a redução ao gratuito e ao incondicionado como via de acesso ao imaginário caracteriza o exercício poético de Barros. Os estímulos imediatos da vida natural e

social são convocados como fonte de lirismo em composições estéticas que exprimem emoções intensas, as quais vinculam Manoel de Barros ao estatuto fundamental de artista, que, segundo Antonio Candido (1985), pode ser definido como "[...] intérprete de todos, através justamente do que tem de mais seu" (p.70).

Na poesia de Manoel de Barros, portanto, mesmo que múltiplas linguagens possam ser detectadas, é inegável que essa multiplicidade concerta-se num coro sob a regência vigorosa e inconfundível de uma autoridade poética executada com hábil graça verbal.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Oswald. Manifesto Pau-Brasil. In: Correio da Manhã. 18/03/1924. Disponível em: <<http://www.tanto.com.br/manifestopaubrasil.htm>>. Acesso em: 18 set. 2011.
- ANTUNES, Arnaldo. *As Coisas*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- ANTUNES, Arnaldo. *Nome*. Rio de Janeiro: BMG, 1993.
- ANTUNES, Arnaldo. *Tudos*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et ali. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP / HUCITEC, 1990.
- BARBOSA, Luiz Henrique. *Palavras do chão: um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros*. São Paulo: Annablume, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Estímulos da criação literária*. In: _____. Literatura e sociedade. São Paulo: Nacional, 1985.
- _____. *Exercício de leitura*. In: _____. Texto. Araraquara. 1: 9-21, 1975.
- ELIOT, T. S. *A essência da poesia: estudos e ensaios*. Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.
- PIZA, Daniel. Manoel de Barros, o poeta que veio do chão. In: Estado de São Paulo. Cultura, 13/mar/2010.
- POUND, Ezra. O Artista sério. In: _____. *A arte da poesia*. Trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.
- SANCHES NETO, Miguel. A repetição de si mesmo. In: Gazeta de Curitiba. 21/12/1998. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/disseram12.html>>. Acesso em: 18 set. 2011.

SCHNAIDERMAN, Boris. Bakhtin, Murilo, prosa/poesia. In: _____. *Estudos avançados*. São Paulo: EDUSP, 12: 32, 1998.

TEZZA, Cristovão. Mikail Bakhtin e a autoridade poética. In: _____. *Trópico*. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/print/1900.htm>>. Acesso em: 18 set. 2011.

Atividades

1. Leia o poema ilustrado de Manoel de Barros para, em seguida, escrever em um parágrafo as impressões que o texto provoca em você. Salve seus comentários e envie para o tutor de sua turma.



AS BÊNÇÃOS

Não tenho a anatomia de uma garça pra receber
em mim os perfumes do azul.
Mas eu recebo.
É uma bênção.
Às vezes se tenho uma tristeza, as andorinhas me
namoram mais de perto.
Fico enamorado.
É uma bênção.
Logo dou aos caracóis ornamentos de ouro
para que se tornem peregrinos do chão.
Eles se tornam.
É uma bênção.
Até alguém já chegou de me ver passar
a mão nos cabelos de Deus!
Eu só queria agradecer.

Logo dou aos caracóis ornamentos de ouro
para que se tornem peregrinos do chão.

Eles se tornam.

É uma bênção.

Até alguém já chegou de me ver passar
a mão nos cabelos de Deus!

Eu só queria agradecer.

(Fonte: BARROS, Manoel de. O fazedor de amanhecer. Ilustr. Ziraldo. Rio de Janeiro: Salamandra, 2001).

2. Inicie a nossa última leitura do curso: *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos.

LEITURAS COMPLEMENTARES

- Curta metragem: *Caramujo-flor*, dirigido por Joel Pizzini. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VLOs_WZBHRc>.
- Documentário: *Só dez por cento é mentira: a desbiografia oficial de Manoel de Barros*, de Pedro Cezar. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XCMczEBuII4>>.