

ESTUDO CRÍTICO - GRÃO: A POÉTICA DO PÃO E DO AZEITE - A POESIA DE WALTER MANCINI

CRITICAL STUDY - GRAIN: THE POETICS OF BREAD AND OLIVE OIL - THE POETRY OF WALTER MANCINI

Ricardo Araújo 

araujo.ricardo@gmail.com

Professor Titular de Teoria Literária - Departamento de Teoria Literária e Literaturas / Universidade de Brasília. Graduação em Ciências Políticas e Sociais pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (1986), mestrado em Letras (Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-Americana), Universidade de São Paulo (1991), doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada), Universidade de São Paulo (1996). Professor e pesquisador em Língua Espanhola (Madri, AECI, 1994).



Dossiê

Atualidade do realismo: utopia e distopia

Organizadores:

Prof.^a Dr.^a Ana Laura dos Reis
Corrêa



Prof. Dr. Martín Ignacio Koval



Prof.^a Dr.^a Renata Altenfelder
Garcia Gallo



v. 32, n. 62, agosto, 2023
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



Fluxo da Submissão

Submetido em: 25/08/2022

Aprovado em: 29/03/2023

Distribuído sob



Resumo/Abstract

Palavras-chave/Keywords

O livro, seria melhor dizer, a Obra, de Walter Mancini é produto de gestação, nascimento, criação, e de amadurecimento, pois pelo menos cinquenta anos foram necessários para dar à luz a uma poesia que não contempla uma dezena de poemas ou alguns livros de cem páginas, mas sim de uma verdadeira Obra Completa, no singular para expressar a particularidade, que contempla quase dois mil poemas. Tem-se, assim, um livro inicial de mais de mil páginas. Livro excepcional, pois é a edição príncipe, ao mesmo tempo o primeiro livro e toda a produção que, para qualquer poeta, seria um orgulho. E esse foi o desafio para organizar esse(s) livro(s) sem base temporária, nem de aproximações, nem de afinidades ou de identidades temáticas. Um universo a ser organizado. E para ter um início, por mais difícil que fosse, buscou-se uma simples organização acronológica, um inventário, onde se sobrepôs os poemas para perfazerem, em suas organizações, o formato de um livro. Assim, o leitor tem algo de inusitado em suas mãos. Trata-se de um conjunto que vai além do que o significado do substantivo livro pode expor. Toda a produção que, durante décadas, esteve engavetada, surge agora em sua plenitude, do começo ao fim, de frente e verso e também no seu reverso, para leitura.

Poesia, Eu poético, Mancini

The book, it would be better to say, the Work, by Walter Mancini is the product of gestation, birth, creation, and maturation, for at least fifty years were necessary to give birth to a poetry that does not contemplate a dozen poems or a few books of a hundred pages, but rather a true Complete Work, in the singular to express the particularity, which contemplates almost two thousand poems. We thus have an initial book of more than a thousand pages. Exceptional book, for it is the prince edition, at the same time the first book and the whole production that, for any poet, would be a pride. And that was the challenge to organize these book(s) without temporary basis, nor of approximations, nor of affinities or thematic identities. A universe to be organized. And to have a beginning, no matter how difficult, a simple achronological organization was sought, an inventory, where the poems were superimposed to make, in their organizations, the format of a book. Thus, the reader has something unusual in his hands. It is a set that goes beyond what the meaning of the noun book can expose. All the production that, for decades, was shelved, now appears in its fullness, from beginning to end, front and back and also in its reverse, for reading.

Poetry, I poetic, Mancini

Preliminares do eu poético em Walter Mancini

O eu lírico da poesia é um ser autônomo em relação ao "eu" que vive no interior do homem-poeta. É uma irresponsabilidade da razão. É uma afronta ao sentido do ser e do logos. Essa irresponsabilidade nasce no terreno em que foi gerado o desejo, oriunda de elementos interiores do ser e de formas exteriores desse mesmo ser, e somente deve ter crédito enquanto quase forma de um eu que se projeta na criação e, no caso do poeta, circunscrita ao ato da poesia como realidade do tecido poético. Nessa vida que se consegue a partir daquela vida interiorizada do homem-poeta tem-se todo o exagero e toda a expressão que se quer firmar e, para tanto, emite-se uma radicalização do eu, que revela um egocentrismo persistente e marcante que funda o ser da poesia nos poemas de um poeta. Ele revela, mostra, porque denota a monstruosidade que é o existir, um monstro nasce do desejo de se mostrar e é nesse fluxo que surgem as fantasias do poeta.

Daí que o exacerbamento do eu se torne condição *sine qua non* do grande poeta, da poesia que se quer perfeita e, portanto, magistral, que surge dessa super expressão, que somente pode ser conquistada com o domínio absoluto, superlativo, imperial do eu lírico. O eu lírico é o M. Hyde do homem civil. E, conforme notado por Platão, o homem civil, o eu que se organiza e se exprime nesse invólucro corporal da sociedade civil, é, para ser em sua sobrevivência, mesquinho e empedernido no habitat de sua casca republicana de Gregor Samsa.

O eu poético e sua evidência é uma imposição, uma grosseria gregorsamsiana, à vista da sociedade perfeita e do belo comum. Mas é somente a partir dele que o homem platoniano pode notar quão misteriosos são os caprichos da metamorfose da casca chamada indivíduo, nesse mar barroco que é o homem em sua interação social. As fantasias, nesse sentido, são as possibilidades de se despregar, de levantar voo ou de submergir nos limites do abismo oceânico ou chafurdar nessa terra que forma e informa as marcas da passagem do tempo nesse espaço ocupado pelo eu, com seus tecidos que vão se putrefazendo, perdendo oxigênio e secando, e

colocando à mostra, nos sulcos da pele, as marcas do sol crônico na idade do ser humano. Metamorfose que busca a decrepitude, o estalar das cascas e o fim do ciclo apolíneo da bela pele, com seu brilho, porosidade e oxigênio diluído na luz, como uma cobra que muda da casa exterior, mas continua sua vida interior.

Borges, retomando Wells, dizia que não se devia racionalizar demais os contos maravilhosos, "não torturar demasiadamente as histórias maravilhosas". Sem dúvida, a análise de contos infantis mais parece um desvelamento das pulsões que formaram o mundo do adulto. Sabe-se que as formas do mundo infantil são enigmáticas por natureza, pois tudo nelas se apresenta como ambiente poético, sem estruturas, sem aspectos definidos, sem racionalizações de um eu que quer conhecer (-se), e, que portanto, deseja dominar-(se). Um pequeno espaço se torna um universo, o espaço embaixo de uma cama pode se tornar tanto um céu ("sou filho da terra e do céu estrelado", dizia um iniciado órfico" - Γῆς παῖς εἰμι καὶ Οὐρανοῦ ἀστερόντος), que se pode alcançar com uma mão, ou um oceano cheio de perigos, ignoto e silencioso -- ou mesmo o retorno à barriga da mãe, telúrica ou carnal. Voltamos ao pó porque já estivemos pedra. Voltamos a um lugar porque já estivemos lá, e isso é o que ensinam todas as viagens infantis, desde Ulisses.

Mas a mais terrível viagem é a volta ao reino da morte, ao reino da criação, ao primeiro e último dos milagres: à morte. "Bendita a morte, que é o fim de todos os milagres" ("Preparação para a morte", Manuel Bandeira). Todo grande poeta faz esse périplo que vai da razão à irresponsabilidade da fantasia, que é a criação do eu poético. E o que é essa viagem no caso do eu poético? É a situação de retorno ao início do início, ao espaço onde tudo se mostra e tudo é possível, ao espaço onde há o desaparecimento das fronteiras, pois não há divisões, nem espaçamentos, um espaço onde todos os vocábulos conversam, sem oposições e sem mudanças, ineficazmente carentes de verdadeiras metamorfoses, porque a primeira e última das metamorfoses é o caos, do caos viemos e para o caos retornaremos, para barriga da mãe/Terra. "Da lama ao caos, do caos à lama",

na música do Nação Zumbi, Chico Science. Um desvelar desse fluxo é a *catábase*. Descer aos infernos ou descer ao abismo. Dante, Virgílio, Milton, Rimbaud, Huidobro e Borges entenderam e cumpriram esse trajeto. Há, entretanto, diversos modos de se empreender essa *katábasis*.

Leonardo da Vinci era, segundo José Ortega y Gasset, o oposto de Michelangelo. Um mostrava o menos do mais, o outro o mais do menos. Da Vinci era recluso de dia, corria atrás dos monstros que se escondiam nas formas humanas e saía à noite para caçar cadáveres em cemitérios. Era visto por seus congêneres como uma pessoa estranha, recatada, um ser quase demoníaco, calado entre os homens, conversava com as aves e escrevia em códigos, quase tudo que fez foi um diálogo mudo com um mundo estranho, bizarro para a maioria das pessoas. Quando seu quase diálogo aparecia era uma nesga do disfarçado sorriso de "Monalisa". Michelangelo existia no mostrar-se, era colérico, em oposição ao plácido, calmo Da Vinci. Michelangelo era grandioso, monumental, estava além da medida comum e - portanto - podia ser notado e quanto mais entendido e notado, mais era admirado; e quanto mais admirado, mais o que tinha que mostrar aparecia. Michelangelo aparecia ao mostrar os monstros; Da Vinci aparecia ao esconder-se no mundo dos monstros. Os dois aplicavam, cada qual a seu modo e de forma inversamente proporcional, a fórmula de São Francisco "do mundo preciso muito pouco e desse pouco preciso de menos ainda".

Portanto, a *katábasis* de Da Vinci era integrar-se ao inferno, ao caos, ao início do início, e lá ficava. Michelangelo realizava o movimento e retornava - cumpria rigorosamente o périplo, era escrupuloso nesse sentido. Seus escrupulos estavam desenvolvidos por todo lado - era barroco -; Da Vinci fazia a viagem, divisava a paisagem do inferno. E não se sabe se de lá voltava...

É o não saber se de lá se volta... que ilustra a questão do eu poético. Dante entra, vê e passa pelo "Inferno". Virgílio, no seu poético Enéas, entra com um "ramo de ouro", frustra-se por não falar com Dido, e sai para fundar

um sonho de infância, um reino que aparece em uma visão, uma fantasia que é a primeira imagem infantil que renasce na criatura: a dominação. John Milton penetra no Inferno com um eu poético que é um desdobramento prístino da criação. E não deixa lugar a dúvidas: a viagem épica é feita por Lúcifer, é para ele que Milton cria uma linguagem que transita pelo logos e pela criação. Milton não só faz a *catábase*, como, - contínuo paradoxo da poesia - funda o espaço para o qual todos os viajantes descirão: o lugar onde toda uma horda de anjos cai, uma terça de toda a legião celeste. E para justificar o logos do espaço da queda, Milton ampara-se em Galileu e, com essa ajuda, calcula em graus a consequência dessa queda para o posicionamento do globo, ou seja, a inclinação da terra em relação àquele eixo imaginário visto por Tales, Galileu, Copérnico, Kepler, Tycho Brahe.

Essa viagem e seu quase resultado, pois o poeta vislumbra-a como um rio sem fim e eternamente contínuo, Borges, como todo grande poeta, a apresenta com um mesmo nome, "Arte Poética": "Cuentan que Ulises, harto de prodigios, / lloró de amor al divisar su Itaca / verde y humilde. El arte es esa Itaca / de verde eternidad, no de prodigios".

Nesse fragmento borgeano, Ulisses, que vinha de uma "katábasis", retorna, mas parece não entrar em Ítaca, apenas a vislumbra, divisa-a. O eu poético, embora duplo de Homero/Borges, não parece entrar em Ítaca, apenas a vê. Esse titubear, essa dúvida de penetrar de novo em uma Ítaca republicana e organizada, leva, sem dúvida, a uma posição do eu, à composição de uma ambivalência interior; e tudo passa, como o rio que rememora, pois seu fluxo parece repetir o passado e ecoar, como em um oceano, no doce canto das sereias. Embora, nesse caso uma sereia que infere uma outra magia: Circe. Nesse ponto, o eu vacila, e esse ato o homem leitor sempre levará consigo. O passado, ele descobre, não é o leito civil de Penélope; foi o abrir-se do universo juvenil, com a distância da melancolia versus a *responsabilidade* social, que se transforma em um quase retorno, para cumprir o resto do seu destino. Ele tem que continuar a ser, e assim cumprir seu destino, mas o que ele quer de fato é existir, lá no seu

passado. O que queria mesmo, Ulisses, era voltar para Circe, onde ele era apenas um eu de uma vida que, retomada pelo passado se tornara ficção e, como uma criança, queria ficar lá. Mas ele esquece, chora, e como o Faraó Psammetit, cumpre seu fado, suas ligações com o destino de sua família e seus servos e - resignado - vê o cadafalso do seu ser na vida.

Inconsútil presente

Para ilustrar a formação do eu poético nas fantasias do universo infantil e as gestações de imagens que ocorrem nesse universo extraia-se do *corpus* poético de Walter Mancini, o seguinte poema:

Por nove meses deixei dentro do ventre da minha mãe,
Ocupando o meu lugar, um planeta.

A minha vida foi gerada
Durante os nove meses
No útero do universo.

Cresci entre estrelas,
A fé, a crença e os anjos
Nos meus olhos
Entraram tempestades e sóis.

Vi a Terra do alto do cosmo
Tendo sobre a minha pequena cabeça
Um mar azul retilhado de pontos luminosos.

Nove meses depois,
Ocupo o lugar do planeta no ventre da minha mãe.

Nasci com a paixão de todos os tempos,
Com a música dos passos de todas as civilizações
Com as marcas da humanidade
Com a tristeza de todas as guerras
Com a esperança infinita em Deus.

Deixei a minha casa celestial
Pelo planeta Terra.

Saí num dia de luz
Do ventre da minha mãe.

Para te esperar, nasci.

O *eu* poético é produto dessa natureza infantil que, muitas vezes, se encontra diante de um deslocamento do mundo comum, terre-

no, mundano. A criança vive um paradoxo: confia plenamente no pai e na mãe, mas, por outro lado, desconfia da existência. Ela vive e revive diariamente todo dia que desperta, e assim o mundo aparece sempre novo, todas as coisas são novas. Do mesmo modo, os pais. E se os pais são sempre novos, com o tempo ela começa a conjecturar sobre *aqueles* velhos pais do passado. Nesse momento, a mentalidade infantil é animista e cissiparista. Acredita na instantaneidade e esse acreditar implica em uma presentificação absoluta. É uma espécie de álcool infantil, na verdade todo estado de narcose implica essa continuidade absoluta e *inconsútil* do presente.

No poema, esse deslocamento de mundos e de coisas, aparece como permuta, troca no corpo da mãe e aparição de um outro objeto no seu interior ("planeta"). Esse é um vocábulo que serve para designar o mundo, o universo, mas que também serve para significar o passado. Desse modo, o ser que ocupa o lugar do *eu* é um ser que aponta para um "mundo" ("planeta") e que está desde o passado lá, no útero da mãe. Assim imagina um deslocamento espacial que implica uma proliferação do eu, o *eu* lírico e aquele do ser infantil, que não *existe* ("ocupando o meu lugar") onde está e que *está* onde não existe. Provavelmente, em uma leitura freudiana, poderíamos ver o papel do pai na formação da *psique* infantil. O outro deslocamento é apenas espacial, mas só parcialmente, na verdade um encobrimento da imagem que aqui se faz necessária, a imagem do passado. Desse modo, os versos "durante nove meses/ no útero do universo" implicam mais o traslado de posições. No fundo, não se trata de tempo e nem de espaço, mas de uma intermediação dessas duas categorias em um único vocábulo, onde este encontra sentido, ou seja, no lugar que ocupa na forma nuclear da reduzida palavra *família*: pai, mãe: filho. E a única fórmula de *explicar*, para a prístina mente infantil, paradoxalmente, se encontra no refinado sintagma lacaniano "eu sou o espaço onde eu estou", ou seja, no mundo infantil, toda manhã é uma nova manhã, toda vida que desperta é uma nova e única vida, e é nesse não estiolado universo do sempre presente que o egocentrismo do eu sou

onde estou e estou onde sou, que se firma o vacilante pendão que formará a mentalidade *racionalizadora* adulta "para te esperar, nasci", ou, em outra forma temporal, você: "estará em mim" e, portanto, finda-se o complexo e fechado mundo infantil.

"Deixei a minha casa celestial" : esse verso resume a viagem da criança. Édipo como todo viajante que procura sua existência, que teima em confundir presente e passado, em não abolir os limites dessa temporalidade, passa uma boa parte da vida nesse dilema, o de buscar o passado enquanto caminha para o futuro. São como aquelas figuras da *Divina Comédia* que andam para frente - futuro - mas têm seus rostos voltados para trás - passado. Esse ser tem o mesmo movimento: olha para o passado enquanto trilha o caminho do seu futuro - encontro com Laio e Jocasta, ou tornar-se o que negara até àquele momento da vida.

É uma necessidade humana e repete-se assim aquele caminho meio nômade, meio de querer andar por trilhas de ouro com pés de barro ou, às vezes, andar em trilhas de barro com pés de ouro, e esse é o percurso de todos os que estão marcados para a iniciação e que, na vida comum, encontram seu correlato na passagem da adolescência para a vida adulta. Assim, são inscritas as marcas da melancolia nos brinquedos ou nas formas da infância, ou nesses passos que já caminham, mas não sabem que o fazem e nem para onde partem: "Nasci com a paixão de todos os tempos,/ Com a música dos passos de todas as civilizações", portanto aqui "de todos os tempos" e "passos de todas as civilizações", formam o signo indicial do que mais tarde, como na vida de Kane (do filme de Orson Welles, *Citizen Kane* (1941)), o todo vai se organizando na mesma progressão em que se dissolve e se resolve, ou seja, na pequenez metonímica da melancolia. Em *Cidadão Kane*, "Rosebud" serve como fio condutor de uma narrativa fragmentada, atemporal, marcada por digressões que se afunilam, justamente, em torno desse vocábulo. "Rosebud" pode ser botão de rosa, pode também ser rapariga ou moça e pela primeira vez apresentada à sociedade, além da evidente conotação sexual. Assim, o significante literal não está em desacordo com

os momentos do filme, onde os objetos "bola de cristal" ('planeta' em Mancini), com a paisagem nevada e o trenó de Kane, são referenciados através da palavra "Rosebud". No primeiro momento, que se torna o último pela lógica da "*Recherche du temps perdu*", quando está com o trenó, Kane é apresentado para o mundo dos mandamentos, dos deveres, portanto, para o mundo diverso do seu mundo interior, um mundo, de certa forma, egoísta.

Tanto a leitura do poema de Walter Mancini, como o filme de Welles, acompanham Édipo, colocam o problema do altruísmo, como entrada para a sociedade e que equivale a dar-se, jogar-se, fragmentar-se em tantos pedaços quantos forem os papéis sociais. Nos dois, esta fragmentação aparece, na forma literal, ao se quebrar o planeta em Mancini/bola-de-cristal; em Welles, com a paisagem que, guardada na memória, relembra aquele ato iniciático, em que a sociedade, representada pelo tutor de Kane ou por quem o sujeito do poema de Mancini espera, o requer para as suas fileiras. Nesse sentido, as figuras maternas/paternas, esse angustiante distanciamento ("Com a tristeza de todas as guerras/Com a esperança infinita em Deus./Deixei a minha casa celestial/Pelo planeta Terra") em Mancini — e , em Welles, a sociedade e Kane, agarrado ao seu trenó, efetivam, em uma imagem, o rompimento dos laços egoísticos, infantis, e marcam o ingresso na sociedade. E por isso, a memória preserva, numa redoma (*Bola de Vidro*, em Welles, *Planeta*, em Mancini), o momento que só pode ser retomado na morte, na quebra daquele mundo que, embora não mais existente, lateja na memória com uma melancolia e uma nostalgia que empurram a existência para além desses próprios sentimentos.

A solidão surge então como única saída para o homem que não consegue se libertar de determinado momento. Mas é aí que o ser se torna ser, é este momento que o faz existir. Portanto, diante da impossibilidade de romper com os laços de uma memória que o faz existir onde não mais existe, e diante da contingência de ter que ser onde não quer, como o desolado ser de T. S. Eliot, em "The Waste Land", esse disjuntivo ser anda com a cabeça encurvada por um "no man's land", uma terra onde a memória

empurra o homem para frente por uma irre-
freável necessidade de buscar seu passado.

O território interior desse ser infantil
busca um termo, um limite, um muro de arri-
mo que funcione como fronteira para a essenci-
alidade que se percebe incompleta e que vis-
lumbra a ambição da “conclusão”, na ilusão
virtualizada pelo ser adulto.

E essa terra, essa gravitação, e o lugar
nesse deslocamento de um ser dentre miríades
de facetas que se apresentam a ele, está ilustra-
do no verso do poema de Mancini "Ocupo o lu-
gar do planeta no ventre da minha mãe". Dessa
forma, a jornada de Édipo, Kane e o ser infan-
til, no poema de Mancini, busca apenas, e no
fundo, a redenção na esperança, ou o que teima
em permanecer, mesmo sabendo-se prenhe de
metamorfose.

O corpo da *arte poética*

Compor é um exercício que une palavra
e sentimento. A palavra em si é tão indepen-
dente que muitos vocábulos nunca fazem parte
da vida da maior parte das pessoas e dos poe-
mas.

Mas encontrar uma palavra que dê sen-
tido a uma coisa interiorizada e recrie plástica-
mente um sentimento, e que insira esse vocá-
bulo em um sintagma ordenado e lógico, eis aí
o que se pode chamar de *arte poética*. Nesse
exercício, dois elementos teóricos entram em
cena: o primeiro, do que se fala e -- comple-
mentando o primeiro -- o falar do que se quer
falar. Fala-se como se organiza em palavras e
"sentimentalmente" o que se quer dizer, crian-
do-se, como um adjunto, o segundo termo, ou
seja, uma estrutura do objeto ou elemento do
qual se fala e -- portanto -- tem-tem assim um
diagrama mental ou arte do elaborar, arte poé-
tica -- pensamento puro.

Nos poemas de Mancini, como exemplo
do que se disse —e mais — pode-se ler o seguinte:

Ao teu amor
E a tua infinita dedicação.

Aprendi o ofício de corte e costura
Na escola sensual do teu corpo.

Conheci o amor
Entre panos e desejos,
Tendo sobre a tua nudez
Os retalhos das minhas ansiedades.

No ofício de te amar,
Modelei os teus seios,
Marquei com suavidade,
Giz e alfinetes
O inesquecível corte
Na seda da tua pele.

Com eróticas costuras
Compreendi a mágica lição
Na estampa inesquecível da tua beleza.

Aprendi
A costurar sonhos
E no teu corpo
Descobri as cores da paixão.

Entre as tuas sombras,
No fino tecido que o teu corpo
Esconde e aperta,
Deixei os meus beijos
E a minha saudade.

Alinharei futuros.

Aprendi com o meu coração
A nunca esquecer as agulhas
Luminosas dos teus olhos.

Cortei todas as tristezas
Com tesoura de prata,
Tendo a tua mão sobre a minha
Como um fogo eterno.

Usei as minhas linhas nas tuas formas.

Na delicadeza da tua casa,
Com as minhas sensuais fantasias,
Fui entrando os meus botões.

Foram cortes transversais,
Retos,
Em desalinho.

Por fim,

Aprendi para nunca mais esquecer,
Que nenhum vestido se iguala
A sedução da tua pele estampada de luz.

No poema, há dezesseis estrofes, que se
alternam em organizações de

3/2/4/5/4/3/4/5/1/3/4/1/3/3/1/3 versos, das quais somente a nona, a décima segunda e a penúltima são formadas por apenas um verso, conforme pode ser visto. Pode-se ainda inferir que a penúltima e a última formas -- um *enjambement* entre verso (penúltima estrofe) e estrofe (última) -- formam apenas um conjunto de versos. Nesse momento, podemos notar que a estrofe que segue imediatamente ("Por fim") é recuperada em outra estrofe adiante e delimitada - antes da conclusão do poema -- o fim desse périplo metalinguístico. (A ela, adiante, retornaremos). Portanto, nas outras estrofes tem-se as formas que aludem às imagens que compõem o corpo do poema. Assim, os versos "Entre as tuas sombras", "Esconde e aperta", "Com tesoura de prata", "Cortes transversais", "Retos" falam em espaços - *entre* -, situações - *esconde e aperta* - modos -, anunciando um limite ou um ponto em que o objeto, em sua totalidade, será denotado e delimitado, mas que, no cálculo do poema, como na Física Quântica, o que pode não ser é, e o que é pode não ser. Com uma diferença: na poesia está lá, no lugar exato, iluminado por um signo indicial.

Todos os versos são livres e em alguns momentos emparelham rimas, a exemplo da primeira estrofe, na organização a/b/a, que se espelha em outra etapa do poema. Embora em rima imperfeita, aparece a mesma disposição, como no caso da sexta estrofe, em que pode se propor a/b/a.

Na primeira estrofe tem-se a entrada de um sujeito lírico que se adianta enquanto profissão: "devo essa minha profissão/ao teu amor". Portanto, torna-se claro que o poema é de categoria eidética, pois fala-se antes da coisa, sem dizer o que a coisa é. Nesse caso, todo o texto, conforme vai progredindo, refere-se à coisa que não se aponta, ou seja, o poema ou o vestido, falando do ato da construção do tecido/poesia. Desse modo, sem aludir diretamente para o vestido/poema, constrói-se o poema/ vestido ao falar de como se faz aquele, através da arte de manejar o tecido/poesia, a partir da elaboração consciente de um artesão/poeta.

Na segunda estrofe, de novo, retoma-se o procedimento, por meio da analogia "Aprendi o ofício de corte e costura/ Na escola sensual do

teu corpo": a tarefa é a do fazer poético. Tem-se, ainda, outro elemento que entra em cena, ou seja, o "corpo", e que, portanto, aparece aqui como um complicador a mais, no ofício destacado no poema. O corpo aponta, então, para o poema em si, para o corpo da poesia, para o tecido/corpo da mulher e, para o "molde", ou "forma" no qual colocar-se-á o material da poesia. Desse modo, a expressão poética encontra seu perfeito ajuste na peça escrita, ou seja, da poesia para a forma singular do poema.

Nesse sentido, os elementos da poesia ou da linguagem são expostos, com formas peculiares, nesse poema, através da continuação daquela analogia, agora com as unidades mínimas de significação. Nessa toada, fonema e vocábulo são formadores do poema "Conheci o amor/ Entre panos e desejos,/Tendo sobre a tua nudez/ Os retalhos das minhas ansiedades." onde se aponta para *espécimens* "panos/desejos", "retalhos/ansiedades", em compostos que indicam uma nova analogia (*mutatis mutandis*: para fonema -- retalho; para vocábulo-- pano,) formando entimemas, "panos/retalhos", "desejos/ansiedades", nesses pares quase dicotômicos.

O ofício de corte e costura continua a se desenvolver na próxima estrofe: "No ofício de te amar,/Modelei os teus seios,/Marquei com suavidade,/Giz e alfinetes /O inesquecível corte /Na seda da tua pele". Nestes versos é preciso reconhecer o aparecimento das simetrias e assimetrias do corpo "humano/roupa" (vestido), que permitem o equilíbrio das palavras que modelam, "marquei" ,e desenham "seios", ou -- noutro extremo -- passando para poesia movimentos que "formam" o "poema". Nesse sentido, *seios*, *poema*, *modelam*, e *formam* tornam-se mais que símiles para se entender a operação de construção do fazer poético: é o *modus operandi* do poeta, para o qual tanto faz se o leitor entender *seio* ou *poema*: ambos estão estilizados.

Essa estilização está denotada nos movimentos vocálicos que dão cadência aos versos e que podem ser auscultados nas aliterações escondidas nas seguintes passagens m/o/d/e/L/E/i - m/a/r/q/u/e/i - s/u/a/v/i/d/a/d/e - G/I/z - a/L/F/ I/n/e/t/e/s - i/n//e/s/q/u/e/c/í/v/E/L - c/o/r/t/e - s/ e/d/a - p/E/L/, e, ainda, possíveis vislumbres nos ditongos "ei"; nas escolhas das mudas em

"modelei", "marquei"; nas constrictivas sibilantes associadas às assonantes: "suavidade", "inesquecível", "seda", "possíveis", apontando para um sentido sinuoso, de inversões, compondo uma espécie de *coincidentia oppositorum* que corresponde ao mesmo processo que Roman Jakobson denomina "oximorização".

Esse trajeto sinuoso e paradoxal, simétrico e assimétrico, mas que cabalmente encontra um centro de comunhão onde os vocábulos gravitam, e assim ganham certa serenidade em suas marcas grafadas de poesia, tem seu encantamento na única fórmula que pode teorizar, de maneira plástica, um poema : a magia. E é esse sentido - e não sentido - que está delineado na continuação do poema "Com eróticas costuras/Compreendi a mágica lição/Na estampa/inesquecível da tua beleza". Onde novamente as possibilidades de simetria indicam que *grafado* ou *exarado* estão *sublimados* em "estampa", e, por sua vez, amparados em outra simetria "beleza" que pode -- na continuidade -- ser *sublinhada* em "estética". Não seria outra senão a velha mas ainda atraente e pulsante explicação desse movimento sinuoso: a magia: "mágicas lições". E, assim, explicita-se parte dessa engrenagem da arte poética: "Com eróticas costuras/Compreendi a mágica lição/Na estampa inesquecível da tua beleza".

A outra parte da explicação fica subentendida na palavra paixão: "Aprendi/A costurar sonhos/E no teu corpo/Descobri a cores da paixão", em que a *explicação* poética, até onde se pode espichar o significado de *explicação*, estende-se para a mais antiga expressão do sentimento de que se tem notícia: o tema da beleza, trasladado para seu mais intenso ícone, a mulher, e exposto no seu maior desafio humano (ou do homem): *interpretar* seu corpo. Utiliza-se aqui "interpretar" e "corpo" como artifício para se falar de outros meios: *leitura* e *poesia*. Esses dois pares estão no poema de Mancini, *in absentia*, como se mantêm na maior parte dos casos, em toda história da poesia. Quando Penélope desmonta sua rede metonímica que pretende espichar o tempo de sua existência de ligação com Ulisses, não está fazendo outra coisa a não ser tentar manter-se enquanto tema poético. A mesma coisa faz Eurídice, ao seguir

os metonímicos passos de Orfeu/Poesia. É que um é poema e a outra é a poesia, um é o tema poético universal e símile da poesia – mulher ; o outro, o vate, símbolo da feição e da *perfeição* do poema, no qual se enquadra, mas não se ousa prender, a poesia. O elo entre os dois é o que revela o dom da interpretação, aquele que se insere enquanto partícula que articula, mas não une o poema à poesia, ou leitura e poesia, ou metonímia e metáfora, ou-- em termos ainda mais claros -- a passagem do pragmatismo do *ofício* do poema para o mundo da *paixão* da poesia, ou -- nos estertores da explicação -- o *fazer poético* e a *poesia*, enquanto coisa feita, criada.

Segredo nunca se revela. Sempre há um ângulo que não é iluminado, uma paragem que não é vista, e, nessa escuridão, reta ou obtusa, nessa vista em que coisas se confundem (como o "Blow Up", da vertente Córdazar/Antonioni), algumas coisas se revelam quase ao mesmo tempo em que outras se escondem. Esses espaços não revelados podem ser evidenciados nos seguintes versos :

"Entre as tuas sombras,/No fino tecido que o teu corpo/Esconde e aperta,/Deixei os meus beijos/E a minha saudade".

Portanto, o substantivo plural "sombras" -- perseguindo os tecidos em que o segredo se revela e não se revela como constante aporia, "esconde" e "aperta", exaure-se no mundo-- esse mesmo substantivo dilui-se em forma que busca outra forma para acomodar-se e adquirir um molde, um formato, que é móvel e imóvel e que culmina em uma interpretação que metamorfoseia a poesia no poema, mas em uma forma invertida: "meus beijos", na "minha saudade".

Nas estrofes seguintes, formadas por dois versos isolados -- o primeiro e o último -- e dois tercetos entre eles, o *modus faciendi* do poema é demonstrado com a precisão de um artesão, de um artista da linguagem poética, digno de um tecelão real, senão vejamos:

Alinharei futuros.

Aprendi com o meu coração
A nunca esquecer as agulhas
Luminosas dos teus olhos.

ja, uma declaração de que se trata da síntese dessa lição de como *vestir* um poema.

Mãos, Pão e Azeite

A poesia de Mancini tem a madurez do grão propício à colheita e traz em seu esteio a tarefa do homem que se curva para apanhar esse grão. Curvar-se em uma postura de noventa graus significa ter que ficar em uma pose antinatural, pois implica olhar de perto a terra, em todo seu ambiente telúrico e, ao mesmo tempo, ter o céu projetado em todo o espaço onde a sombra desse homem não alcança: a sombra da mão tem o limite do universo. Com ela cobre-se o sol ou deixa-se que seus raios passem pelo vão dos dedos. A mão, entendida assim, vai além de uma metáfora e se torna o mundo que se sente. É um exercício em que se está pronto para entrar em contato com a “máquina do mundo”, semelhante à de Virgílio, de Camões, de Drummond.

As mãos transmitem um “sentimento do mundo” que, de alguma maneira, é auscultado pelo poeta que assume a tarefa de messidor. É nesse sentido que deve ser entendido o seguinte verso que coloca em contato o eu lírico, a figura feminina, a própria Geia, que ganha a dimensão de universo, e a projeção do que se pode alcançar com esses ajustados instrumentos utilizados para se contactar aquela máquina do mundo apenas aludida, pois não é mais que uma das imagens poéticas do poeta-colhedor:

“*De colher estrelas nas tuas mãos*”¹.

Na continuação do poema nesses outros versos:

“*É o sol que tens no olho esquerdo,/A lua brilhante que se debruça/No olho direito e me olha incessante,/Lindas são tuas pálpebras que se fecham*”

Tem-se reminiscências do viajante vanguardista de Vicente Huidobro, “Altazor” (HUIDOBRO, 2005). Esses versos permitem ao poeta se aproximar do corpo da

Terra/Universo para colher, de sua *mão*, os frutos telúricos da criação, em uma atitude que envolve a mãe, Geia, seu filho (*i.e.*, a imagem Pai, Mãe: filho), o eu lírico, e a projeção que faz desse encontro uma imagem dinâmica (na definição de Gaston Bachelard). Uma imagem prístina, pois indica o desejo de ascensão do sujeito poético, ou -- na proposição da *imagem telúrico-aérea* -- a ânsia de elevação ao revés, ou seja, a queda como *elevantar* ou a descida como transcendência.

Em outro poema o acento drummondiano

“*Não nos afastemos, vamos de mãos dadas*” (DRUMMOND, 2010, p. 158),

torna-se mais evidente quando a singular mão passa, no ofício da poesia, a uma tarefa coletiva:

“*De mãos dadas seremos o caminho,/ A milagrosa cura.*” (MANCINI),

como possibilidade e conforto para o espírito colhedor. Como um *iter* nesse processo milagroso, a figura da sinestesia torna-se um procedimento ímpar para a criação e para o ofício que o poeta busca como uma troca, um trasladar de efeitos e situações. É isso que afirma Hugo Friedrich, ao divisar, na lírica moderna, uma “realidade destruída”², um deslocamento de tempo e espaço, no mesmo sentido do transporte de um lado para outro das sensações humanas, para as dos seres inanimados ou não, sejam eles vegetais ou minerais

“*A luz que engravida o dia para nascer a aurora./ Seremos o amor*” (MANCINI).

E assim, do verbo que inicia tudo, (nesse caso “engravidar”o tempo “dia”), dele nasce um momento prismático desse ente, qual seja a “aurora”. Ainda, em outro poema de Mancini, mas nessa mesma toada de revelação espácio-temporal pelas *mãos das mãos* tem-se

“*Nas mãos da claridade cresce a manhã*” (MANCINI)

ou em Drummond

“A mão cresce mais e faz/ do mundo como-se-repete o mundo...” (DRUMMOND, 2010, p. 136)

e, para exprimir essa metafísica vazia expressa em Walter Mancini, de novo,

o poeta de Itabira

“A mão sabe a cor da cor” (DRUMMOND, 2010, p. 284).

Em outros momentos, entre dois poemas, as mãos aparecem em imagens antitéticas, mas complementares

“Por que em minhas mãos nascem flores para o teu chá?” (MANCINI)

e

“Trago as mãos vazias” (MANCINI),

indicando, nesse sentido de ligação, a interrogação para o universo-terra, e ---dos resultados dessas indagações --, na forma de mudez ou locução “vazia”, surgem respostas para um espaço repleto de metafísica e de buscas existenciais.

Como epílogo a esses poemas que trazem a mão, esse órgão humano que mais transmite o sentimento de comunhão com o exterior, que coloca em união o corpo do *eu* com o outro, esse instrumento de tocar, que bate e acaricia o que está a sua volta, como uma extensão do coração, do tato, da visão e da inteligência, pode-se concluir com um resultado singelo, mas que põe em evidência a faceta - talvez a mais importante nesse ofício de coletor-da alegria:

“Você percebe que sempre trago nas mãos algo para alegrar o seu coração” (MANCINI).

E nessa direção cumpre-se a busca humana, do homem, nesse exercício de messidor ou na concisão matemático-poética de Oswald de Andrade “A alegria é a prova dos nove” (ANDRADE, *Manifesto Antropófago*).

O sentido das mãos que compõem uma coreografia da incerteza e da resignação, frente

a um caminho que se abre, mas que ao se abrir – “flores reticentes/em si mesmas abertas e fechadas” em Drummond – indicam a aporia que é a existência nessa estrada, sem fim, do mundo; aquele sentido pode ser apenas vislumbrado em um trejeito humano da resignação e, mesmo nesse estado, sentir que não há outra saída além do continuar vivendo

“e a máquina do mundo, repelida./se foi mudamente recompondo/ enquanto eu, avaliando o que perdera./ seguia vagaroso de mãos pensas” (DRUMMOND, 2010, p. 284-285).

Mãos pensas figuram aqui, nessa reflexão drummondiana, como resolução plástica daquele limite do estado resignar/continuar caminhando... viver. Em Mancini a resignação também passa por um estado limite onde o poeta entende que a “mão” vacila em uma direção, mas, por outro lado, não há outra saída a não ser apreciar o desenho estético projetado em uma estrada, um caminho eidético, apenas visualizado em uma categoria aporética através de uma comparação impertinente, uma vez que, *sentindo o ser* que não transmite mais a fidelidade do trajeto racional, resta apenas acompanhar ceticamente, em um campo aéreo difícil de visualizar, uma virtualizada estrada ou um impossível caminho, o voo da ave:

“Quem sabe se a minha mão direita/ Não se move como pássaro em voo/ Que nasceu do coração das tintas” (MANCINI).

Portanto, nas duas imagens, tanto no poeta mineiro, quanto no poeta paulista, tem-se a desconfiança de um mundo, de um caminho, de um trajeto, radicalizada no vacilo das mãos que expõe essa contradição de ter que seguir adiante, mesmo cercado de ceticismo. “Quem sabe se minha mão” equivale nesse sentido às “mãos pensas”, duas visões que oscilam, de forma inversamente proporcional, ao tamanho do sentimento do mundo.

As mãos têm ainda um papel importante na poética de Mancini. Desta vez, associada a outros elementos: o pão e o azeite. O pão é produto da indústria mais primitiva do homem e, por outro lado, produz por si só, aquilo que tor-

na um hominíde o homem; o trabalho faz o homem, e a mesma fórmula indica que o homem produz o trabalho. São dois lados da mesma moeda, em que cada qual contribui para o entendimento semântico do outro, e uma das caras do outro é complementada pela coroa. Por isso, os homens gregos do tempo de Homero eram conhecidos como os “homens que comiam pão”, ou seja, deglutiam cozido, mesmo se tratando de uma rudimentar indústria que transformava a vida do homem que passava do cru para o cozido (LÉVI-STRAUSS, 2004).

O pão, em sua essência de homem, deve ser entendido como fruto do suor que colhe as partículas sem as quais não seria possível sua vida e glória: o grão: daquela Démeter, a Deusa primordial, a senhora dos mistérios de Elêusis, e que revelava aos mortais o mistério da espiga partida ao meio - conjunto de vários grãos organizados pelo nascimento, gênese.

O azeite, seguindo na poética mancínista do pão, é uma dádiva, pois está indissociavelmente relacionado, assim como o pão, ao universo integral do homem. A azeitona e o grão são primitivos, mas o pão e o azeite têm, além dos elementos naturais, a *manufaturização*, o *manuseio*, a *manipulação*, ou seja, a intervenção da *manus*, as mãos. O pão, como produto desse suor e o azeite como o reverso, ambos cara e coroa, ou seja, como a lágrima que supera a dor do suor, uma dor que postula uma não-dor mais além – um *plus ultra*. Desta feita, o suor é a positivação de uma negação, lágrima transformada em produto concreto, o pão; por seu turno, o azeite é a negativização metamorfoseada em positiva, a unção que postula uma dádiva do outro mundo, ou seja, o mundo do não-pão, convertido *no que será*. Se, “Eu sou o pão” (“Sou uma cuia”, Mancini, *infra*) é um dogma, pode-se propor que “eu serei o azeite” (“posso lhe dar... azeite”, Mancini, *infra*) como dogma do futuro, como esperança de uma dádiva, ao contrário do pão que é cumprido no presente “Eu sou”; a unção é o caminho a dádiva da bem-aventurança, vida e morte para a deusa dos cereais, Démeter, conforme os Mistérios Eleusinos, unvida com azeite e levando o viático para a travessia, no além mundo. Essa asseveração pode ser ilustrada poeti-

camente nos seguintes gastronômicos versos “*posso lhe dar um prato de arroz/Lentilhas e azeite*” no qual o grão está associado ao arroz e figurado em lentilhas.

Para finalizar, observe-se em outro poema, em que a linha tênue que separa o ideal *humano* do seu ser em leitura historicizada é tratada no nível de símbolo, como pressuposto de que o homem é, “uma cuia”, rastreando, na sombra do indicativo presente, um pouco hegelianamente, o “ato feito”, “a semente da promessa”, a síntese do movimento: “o ato feito” – do símbolo (cua) à sublimação (“Sou o Pão”) -, ou seja, o encapsular do passado-presente, como pode ser observado agora, na linearidade temporal da organização sintagmática progressiva:

“*Simbolicamente,/ Sou uma cuia,/ Um copo d’água,/ Um ramo verde,/ Um punhado de trigo,/ A semente da promessa,/ A atitude despojada,/ O ato feito*” (MANCINI).

Em outras palavras: consumação: tese, antítese e síntese.

Último parágrafo

Poesia que celebra a inteligência, onde os vocábulos parecem entes dotados de um pragmatismo do fazer, compondo, nesse modo de criação da poesia, poemas em que cada uma das partes metonímicas se comporta, sem muita preocupação com sua individualização, mas se compromete inteiramente, até ao sacrifício, para a o bem estar do resultado final, ou em oposição a si mesma, do todo. É um modo de escrever que lembra, em seu pragmatismo poético, também a poesia de João Cabral de Melo Neto, notadamente de *O Engenheiro*, naquela milimétrica tarefa de fazer com que cada parte dê o máximo de si, para a harmonização do objeto estético que se quer fazer dêitico. Nesse sentido, acurada, produzida, escrupulosa, unvida.

Referências

HUIDOBRO, V. *Altazor*. Madri: Cátedra, 2005.
DRUMMOND, C. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

LÉVI-STRAUSS, C. *O Cru e o cozido*. São Paulo: Cosace Naify, 2004.

Notas

1 Walter Mancini não coloca título na maioria dos seus poemas. Daí deve-se, quase sempre, classificar os poemas pelos primeiros versos. Esse poema, portanto, é....

2 “A poesia sempre teve a liberdade de deslocar, reordenar o real, reduzindo-a alusões, expandindo-o demoniacamente, fazendo-o meio de uma interioridade, símbolo de uma ampla condição de vida “. Friedrich, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 75.

COMO CITAR

ARAÚJO, R. Estudo crítico - Grão: a poética do pão e do azeite - a poesia de Walter Mancini. *Revista Cerrados*, 32(62), p. 136–148. 2023. <https://doi.org/10.26512/cerrados.v31i58.41259cerrados/article/view/42211>.