

A METALINGUAGEM NA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Adalberto Müller Jr.

*“... a flor flore
o colibri colibrisa
e a poesia poesia”.*

Augusto de Campos

Considerações teóricas

Hegel foi um dos primeiros pensadores da estética a atentar para o fato de que a arte moderna, mais do que uma arte de expressão (mimética), é uma arte de reflexão, e reflexão sobre a própria arte. De lá para cá muito se tem discorrido sobre esse caráter de ensimesmamento da arte, que chegou a extremos com as experiências de um Mallarmé ou de um Picasso. A arte desses dois, entre a de tantos outros, é uma arte de questionamento dos limites da expressão, uma arte que se desnuda para o leitor/espectador, levando-o a participar do ato criativo. Em outras palavras, uma linguagem que não fala das coisas, mas da própria linguagem, uma metalinguagem.

A arte metalingüística é marcada pelo signo da modernidade. Ela revela a perda da *aura*, dessacraliza o mito da criação e mostra abertamente o processo de produção da obra. O declínio da aura do objeto artístico, segundo Benjamin, ocorre na época da “reprodutibilidade técnica”. Na medida em que se pôde reproduzir em série os grandes quadros e outros objetos artísticos, e com o surgimento da fotografia e das gravações musicais, a aura, ou seja, a esfera de autenticidade que envolvia a obra de arte, se perdeu, e o objeto artístico se viu destacado do domínio da tradição pelas técnicas de reprodução em massa. Uma vez dessacralizados o objeto e o fazer artísticos, o criador pôde questionar abertamente seu *modus operandi*, trazendo o leitor/espectador/consumidor para dentro da ossatura da obra. Esse processo quebrou as tradicionais barreiras que separavam a produção artística da sua recepção. O leitor de uma poesia como a de Baudelaire, por exemplo, já não é

mais considerado como uma entidade abstrata e passiva, distanciada do autor e da sua criação. Pelo contrário, ele é visto como cúmplice; “– Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère” diz o poema “Au lecteur”, que inicia as *Fleurs du Mal*.

Abolida a distância que separa autor e leitor, a metalinguagem se tornou um elemento constitutivo e construtivo de grande importância na arte moderna e contemporânea. Na poesia brasileira recente, como observa Italo Moriconi, a metapoesia se tornou um procedimento comum entre os poetas que combatiam um pretensão esgotamento do fazer poético que se seguiu à obra dos grandes mestres do modernismo – Drummond, Bandeira –, ao rigor construtivo de João Cabral, ou, ainda, às propostas de abolição da discursividade e do verso dos concretistas.¹ Minha pretensão é a de esboçar um conciso panorama analítico do uso da metalinguagem na poesia produzida no Brasil a partir dos anos 80, tentando, com isso, depreender algumas tendências e posturas. Antes, porém, é conveniente esclarecer melhor o conceito de metalinguagem, ou de função metalingüística, segundo a terminologia que Roman Jakobson empregou em seu estudo sobre as funções da linguagem.²

De acordo com Jakobson, o processo de comunicação verbal envolve seis fatores (emissor, receptor, mensagem, código, contexto e canal) que determinam, cada um, dependendo de sua predominância em um ato verbal, uma função da linguagem (emotiva, referencial, poética, etc.). A função metalingüística se verifica quando há uma orientação predominante para o código – sistema de signos regido por leis próprias. A lógica moderna, segundo o lingüista russo, já havia verificado a existência de dois níveis de linguagem: a *linguagem objeto*, que fala dos objetos, e a *metalinguagem*, que fala da linguagem.

Isto posto, podemos definir um metapoema como um poema que focaliza o próprio código poético, pressupondo-se de antemão a existência de tal código, distinto do código da língua, sobre o qual se apóia. Ou ainda, a metapoesia pode ser definida como uma “teoria do poético embutida auto-reflexivamente no poema”.³ Um texto que se volta não somente para a mensagem – o que, segundo Jakobson, caracteriza a função poética – mas para a explicitação e a reflexão sobre o “como” a mensagem é veiculada no poema.

Como vimos acima, a introdução da metalinguagem na poesia e nas demais artes é característica da modernidade. O que não quer dizer que ela seja unicamente moderna. A poesia tem célebres antecedentes do uso da metalinguagem, como a *Epistola ad Pisones*, de Horácio. Na verdade, a metapoesia é quase um “gênero” na literatura, assim como o são o metarromance e o metateatro (veja-se o *Don Quijote*, de Cervantes, e *Hamlet*, de Shakespeare). Mas na época moderna pós-aurática o procedimento metalingüístico adquiriu perceptível proeminência dentro do âmbito do fazer literário e artístico. Deve-se lembrar também que é nessa época (a partir do final do século XVIII) que a crítica vai surgindo e se estabelecendo como ponte de contato entre o criador e o público, de modo que a metalinguagem é a ponte que leva à identidade do espírito criador e do crítico.

A concepção moderna da arte está marcada pelas noções de *consciência e construção*, em contraposição às de *sentimento e expressão* da arte que precede a era moderna.¹ Roland Barthes, em *Escrever; verbo intransitivo?*, define o escrever

moderno como aquele que usa a voz média (ou reflexiva), e não a voz ativa: é um escrever-se, pois “escrever é hoje fazer-se o centro do processo da palavra, é efetuar a escritura afetando-se a si próprio ... é deixar o escritor no interior da escritura”.⁵ Nesse escrever-se diminui consideravelmente a distância entre o escritor e a linguagem, e a tal ponto que o mesmo Barthes irá falar da “morte do autor”, concomitante à potencialização da noção de escritura.

“Escrever sobre escrever é o futuro do escrever”, profetiza o neo-barroco Haroldo de Campos de Galáxias, essa viagem pelo universo da escritura poética. Não penso que se deva entender futuro como “única saída”, mas como um devir; uma busca pelos meios de expressão poética na sociedade industrial. Escrever-se, ou escrever sobre escrever, revela antes de mais nada uma consciência e uma lucidez frente ao ato criativo que de algum modo se perderam na poesia “marginal” dos anos 70. Daí porque a partir dos anos 80 se tornou uma arma contra o ar de esgotamento e de niilismo poético de uma época que primava pela “facilização” no trato com a palavra. Ítalo Moriconi viu com lucidez essa importância da metalinguagem na poesia recente: “Indagar – por que escrevo? – como base do texto é sair do terreno impotente que diz: não tem sentido o que escrevo. No caso, o niilismo se transforma em força. Ele se torna ponto de partida do discurso e não ponto de chegada”.⁶

Alguns metapoemas & cometários

É marcante a presença da metalinguagem num livro como *Jogo de Sentidos*, de Antônio Morais de Carvalho, como já o confirma o próprio título, que é de certa maneira uma curta definição da poesia (sua e outra). Em um dos poemas do livro, “Cacos” a indagação sobre o poético (o poema) é precedida da indagação sobre a linguagem (as palavras):

Cacos

Que são palavras
a não ser cacos
do real (esse caos:
o vir-a-ser linguagem?)

E o poema: um cacto
espetando o caos:
colagem de cacos:
o ser da linguagem.⁷

Não é apenas a linguagem que está sendo questionada, mas o próprio real, que segundo o poeta se constitui através da linguagem. Dito de outro modo, o real antes da linguagem é apenas caos, à espera – pois é um vir-a-ser – da

existência que se presentificará na linguagem. Mas como é a linguagem, é a outra pergunta do poema, o que a constitui? As palavras não são mais que fragmentos (cacos) do real. “E o poema?” pergunta ele. A resposta é bastante insólita: um cacto pontiagudo que não só quer atingir esse caos que é a realidade, mas que a espeta. O poema possui algo de incisivo, de cortante, algo que fere a realidade, visto que além de ser um cacto é uma colagem de cacos. A aproximação paronomástica de CACOS, CAOS e CACTO, para além de ser um mero jogo de sons, é um jogo de sentidos, e é entre essa aproximação do som e do sentido que a poesia se instaura como uma realidade mais forte que o real, pois ela pretende ser “o ser da linguagem”. A esse poema parece se adequar perfeitamente uma definição de R. Jakobson e Linda Waugh sobre a poesia: “a dynamized tension between signans and signatum – and in particular the direct interplay of the speech sound and meaning ...”.⁸

Outra concepção do fazer poético pode ser vista num poema de Carlos Ávila, apresentado no ciclo de conferências “Artes e Ofícios da Poesia”, realizada no MASP em maio de 1990. Aqui é o próprio poeta que se põe no centro das indagações, o que cria uma espécie de metalinguagem do eu-lírico, em contraposição à metalinguagem do código poético que vimos no poema anterior:

perdido entre signos
decifro devoro
persigo persigno
redecifro redevoro
entre signos perdido
devoro decifro
sigo poesigno
redevoro redecifro
entrepertido paraíso
voraz cifro
desenho & desígnio

Carlos Ávila desvela seu processo no poema através de um jogo lúdico com as palavras, jogo que oscila entre a construção e a desconstrução do signo lingüístico, tanto no nível conceptual quanto no visual. Percebe-se nesse jogo alguns traços do movimento concretista, sobretudo no que tange à desestruturação interna da palavra e à utilização de todo o potencial semântico, fônico, morfológico e visual de sua estrutura. O poema se movimenta a partir de um verso central, o primeiro verso, que se repete no quinto verso, com uma alteração sintática: “perdido entre signos (...) entre signos perdido”. Todos os demais versos (exceptuando-se os três últimos) são compostos unicamente por verbos (*seguir*, *cifrar*, *devorar* e derivados). O acréscimo dos prefixos *de-* e *re-* às mesmas formas verbais denota um duplo movimento do poeta em relação aos signos com que opera: ele esconde e mostra, lança um enigma (cifra) e ao mesmo tempo o decifra.

No terceiro e no sétimo versos o poeta joga semanticamente com o verbo *seguir*, o prefixo *per-* e a palavra *signo*. Pelo efeito da paronomásia, cria também uma aproximação entre o primeiro e o terceiro versos (perdido/persigo; persigno/

entre signos). No sétimo verso inventa uma palavra que funde poesia e signo: *poesigno*. Essa fusão aponta para o entrelaçamento que se dá entre o fazer poético (*poe-*) e a palavra (o signo). Ao buscar fazer e criar seu mundo, o poeta se depara com as palavras, com a linguagem, dentro da qual está perdido e con-fundido. Ou melhor, está duas vezes perdido (entreperdido) no paraíso dos signos. Só lhe resta cifrar, recifrar, decifrar e finalmente devorar esse paraíso. É não apenas um desígnio para ele, mas seu próprio desenho, a sua forma de ser/estar/fazer no mundo.

Em um depoimento acerca de sua obra, Carlos Ávila assume ser o trabalho da arte “um trabalho com todas as implicações estruturais no sentido da construção de um *objeto* sensível e sólido, produto final de um processo que envolve o criador totalmente, comprometendo-o enquanto ser que busca a expressão através da linguagem”.¹¹ E ainda define a poesia como “The fascination of what is difficult’, construção verbal do *objeto* poema”.¹² Em ambas as declarações temos a concepção do poema como “objeto”, uma coisa que o poeta manipula através de um processo consciente de construção (embora esteja perdido entre signos). Esse modo de ver o poema, que remonta a Mallarmé e Valéry, tornou-se bastante recorrente no Brasil a partir dos anos 50, sobretudo após a influência da poesia de João Cabral, poeta que se autodefiniu *engenheiro*, ou seja, aquele que constrói calculadamente a sua obra.

Também se deve a João Cabral uma outra postura: poética bastante inovadora no Brasil, a *poesia com coisas*, feita a partir de uma releitura cabralina da obra de Mallarmé e, sobretudo, de Francis Ponge, autor de um dos mais importantes livros da moderna poesia francesa, *Le parti pris des choses*. É partindo da poesia de Cabral que vamos analisar dois metapoemas bastante criativos, um de Paulo Henriques Brito e outro de Marcelo Sandmann. Num é questionado o escrever sobre coisas de Cabral, noutra o seu rigor construtivo. Ambos mostram que a poesia de Cabral é um ponto de partida importante da nossa poesia recente. Começamos pelo poema de Paulo Henriques Brito:

Indagações para João Cabral

Não escrever sobre si,
como se fosse pecado
olhar-se em qualquer espelho.

Não escrever sobre si,
como se fosse onanismo
sentir-se com algum desejo.

Escrever sim sobre coisas
porque só é limpo e real
o mineral e o alheio?

Escrever sim sobre coisas

porque elas não se desnudam
nem retribuem o desejo?¹²

Temos aqui um tipo diferente de metalinguagem na poesia: a metalinguagem crítica. Ao fundir poesia e crítica, o poeta opera duplamente com a metalinguagem: introduz no seu discurso o discurso do Outro. Mas esse olhar para o Outro é de certo modo um olhar para si mesmo.

Na poesia *antilírica* de João Cabral tendem a desaparecer todas as marcas emocionais e pessoais do sujeito, e o processo de criação é encarado como um processo que vai da palavra à coisa. A poesia de Cabral se retrai à atitude lírico-expressiva de afirmação do Eu. Assim como Francis Ponge, Cabral *toma o partido das coisas* para fugir ao lirismo, que, segundo o próprio Cabral, teria usurpado o lugar de outros tipos de poesia que não fossem a expressão pessoal de estados de espírito do sujeito.

A *Mínima lírica* de Paulo Henriques Brito, talvez um dos melhores livros de poesia dos últimos anos, caminha num sentido inverso ao da poesia cabralina, sem contudo cair na tentação do sentimentalismo herdado da tradição romântica, pois não despreza o rigor da construção nem a plasticidade das palavras. Escrevendo numa época que já conheceu experiências tão radicais como a abolição da métrica, da rima, da discursividade e do próprio verso, o poeta carioca adota uma postura de recuperação da lírica, usando inclusive formas fixas como o soneto. Segundo I. Moriconi, P.H. Brito “parte de uma perspectiva marcadamente intimista, em que a experiência subjetiva constitui o ponto de partida e de chegada das indagações lançadas ao mundo”.¹³ Assim sendo, o poeta não descarta as emoções em sua lírica: “sobrou também o hábito vadio/de me virar do avesso e esmiuçar/as emoções como quem espreme espinhas”, escreve num dos “Dez Sonetos Sentimentais”.¹⁴

Voltando ao poema “Indagações – para João Cabral”, vemos que o poeta parte justamente dessa oposição diametral entre o “escrever sobre si”, subjetivo, íntimo, e o “escrever sobre coisas” da antilírica cabralina. P. H. Brito introduz no seu poema o discurso do Outro, que julga o escrever sobre si como pecado e onanismo, nas duas primeiras estrofes. Nas duas estrofes seguintes o próprio poeta é quem questiona o escrever sobre coisas. Esse questionamento irônico polemiza com o posicionamento antiexpressivo que considera o objeto (o mineral, o alheio) mais digno que o sujeito, na poesia. Se o escrever sobre si, no discurso do Outro, é considerado como o onanismo, o escrever sobre coisas é visto por outro lado como um escrever frio e impessoal, já que as coisas não se desnudam nem retribuem o desejo. A busca por uma *concretude* poética, para P. H. Brito, não se dá apenas através do movimento em direção às coisas, mas na “carne de sentido” que o desejo do poeta tece sobre as coisas, como se vê em outro poema:

a pedra só é bela, embora dura,
se meu desejo em torno dela tece
uma carne de sentido, e acredita

que desse modo abranda e amolece
o que só por ser áspero me excita.
Nesse momento o cristal é completo,
e o poema – este sim – concreto.¹⁵

Embora não se refira a Cabral diretamente, P. H. Brito está aludindo a uma *coisa* cabralina por excelência: a pedra, símbolo da concretude, da resistência e do antilirismo na poesia de João Cabral. A pedra, na poesia de Cabral, ensina e educa, como se vê no poema “A Educação pela Pedra”, pertencente ao livro de mesmo nome. Quando não ensina, no sertão, é porque é “uma pedra de nascença, entranha a alma”. Na verdade não se trata, para Cabral, de dizer, ou cantar, a beleza da pedra, mas de aprender a reconhecê-la e de aprendê-la com a palavra poética. Isso não invalida o esforço de P. H. Brito em buscar de forma diferente – através do desejo, e não do intelecto – a mesma pedra, que pode ser a própria poesia.

Marcelo Sandmann, em seu *Exposição de Visceras*, ainda inédito, aborda a poesia de Cabral por um outro ângulo, o do rigor construtivo da “machine à emouvoir” cabralina, que começa a funcionar sobretudo a partir do livro *O engenheiro*, onde se lê:

O engenheiro sonha coisas claras
superfícies, tênis, um copo de água.
O lápis, o esquadro, o papel;
O desenho, o projeto, o número.¹⁶

O engenheiro encarna em Cabral o ideal de lucidez poética – “o engenheiro sonha coisas claras”. Sem negar tal ideal, mas ao mesmo tempo reconhecendo o lado *irracional* da criação, o paranaense Marcelo Sandmann nos apresenta um outro tipo de engenharia, uma engenharia embriagada, na qual a matemática da razão poética se funde ao “desregramento dos sentidos” da poética de Rimbaud:

Com a extrema precisão
de um engenheiro embriagado,
traço-me certíssimo a compasso:

irregular com todo rigor,
desregradamente lúcido,
calculadamente imperfeito.¹⁷

Com muita versatilidade no uso de oposições, M. Sandmann define o ofício poético pelo contraste entre lucidez e embriaguez: se, por um lado, temos as características do engenheiro cabralino, como precisão, rigor, lucidez, perfeição, por outro lado, temos tudo que se opõe a esta *ratio* construtiva: embriaguez, irregularidade, desregramento, imperfeição. Assim como na poesia de

P. H. Brito, na de M. Sandmann o conteúdo lírico expressivo não é rigorosamente isolado do processo construtivo, e se deixa transbordar nas entrelinhas da construção, quando não transborda explicitamente. Em outro metapoema, Sandmann diz que a poesia se faz com uma “lâmina precisa”, usando uma outra imagem que com frequência aparece na poesia de Cabral (Cf. *Uma faca só lâmina*), só que de forma diferente, pois acaba “expondo as vísceras”, algo não totalmente controlado pela racionalidade:

Exposição de vísceras

Concisão de luz,
lâmina precisa.

Claustro o corpo,
o fôlego
sílabas exíguas.
Exposição de vísceras.¹⁸

Na poesia de M. Sandmann nota-se uma constante tensão entre elementos opostos ou contraditórios, como a que se dá entre lucidez e embriaguez. Aqui a oposição principal se dá entre concisão e exposição. Apesar de ser exposição de vísceras, o poema é trabalhado com precisão e engenharia. Note-se, por exemplo, que, afora os versos que contêm os termos principais da tensão (concisão/exposição), todos os outros têm a primeira sílaba acentuada, ou a segunda (apenas no quarto verso), o que dá a eles um paralelismo que ajuda a destacar o primeiro e o último versos (que também se aproximam pela “rima” interna). Também se deve notar o paralelismo rítmico e sonoro do segundo e do quinto versos (lâmina precisa/sílabas exíguas). Na primeira estrofe temos dois predicados de um sujeito ausente (a poesia?). Na segunda, podemos desmembrar os versos em dois enunciados: 1) o corpo é um claustro; 2) o fôlego é uma sílaba exígua. Se vísceras o corpo como a própria poesia, composta de poucas palavras (sílabas exíguas), descobriremos um agente oculto, um cirurgião-poeta que tenta abrir esse corpo-poema com sua lâmina precisa. Mas apesar de toda a concisão pretendida, de toda a precisão da lâmina, a cirurgia poética acaba deixando ver aquilo que não deveria aparecer: a exposição de vísceras. A poética sandmanniana pode ser definida como uma “poética visceral”, que parte das entranhas do sujeito lírico, mas que não descarta o rigor. Enfim, uma poética que já por si se autodefine: engenharia embriagada.

Embora este trabalho esteja voltado para uma produção mais recente da poesia, gostaria de encerrá-lo com uma reflexão sobre um poeta que começou a escrever nos anos 30, mas que só teve a sua obra reconhecida pela crítica – ainda que não totalmente – a partir dos anos 80. Trata-se do sul-matogrossense Manoel de Barros, que, com sua poesia, nos leva a pensar sobre o próprio papel do poeta em uma sociedade que praticamente o ignora. Se a poesia se tornou inútil para a sociedade de consumo, um produto descartado pela lógica do

mercado, nada melhor do que trazer para a poesia tudo aquilo que essa mesma sociedade rejeita como lixo. É o que faz Manoel de Barros. Ao ler sua poesia, impossível não lembrar do filósofo alemão Walter Benjamin, que procura recompor a história da humanidade a partir de suas próprias ruínas, a partir dos vestígios das civilizações oprimidas. O pensamento de Manoel de Barros se aproxima bastante do de Benjamin, como podemos ver nesse trecho de uma entrevista que o poeta concedeu:

Estamos entre ruínas. A nós, poetas destes tempos, cabe falar dos morcegos que voam por dentro dessas ruínas. Dos restos humanos fazendo discursos sozinhos nas ruas. A nós cabe falar do lixo sobrado e dos rios podres que correm por dentro de nós e das casas. Aos poetas do futuro caberá a reconstrução – se houver reconstrução. Porém, a nós, a nós, sem dúvida – resta falar dos fragmentos, do homem fragmentado que, perdendo suas crenças, perdeu sua unidade interior. É dever dos poetas de hoje falar de tudo o que sobrou das ruínas ...¹⁹

E o que sobrou das ruínas é *Matéria de Poesia*, título de um livro metapoético que condensa a poética de Manoel de Barros. Nele o autor demonstra, entre outras coisas, o que *serve* para a poesia: um chevrolé gosmento, um bule de Braque, sapatos, adjetivos, enfim, “tudo aquilo que não leva a coisa nenhuma”. Em uma das partes do livro ele trata do que se poderia fazer para a poesia:

Muita coisa se pode fazer em favor da poesia:

a - Esfregar pedras na paisagem.

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

c - Esconder-se por trás das palavras para mostrar-se.

d - Mesmo sem fome, comer as botas. O resto em Carlitos.

e - Perguntar distraído: “O que há de você na água?”

f - Não usar colarinho duro. A fala de furnas brenhentas de Mário-pegasapo era nua. Por isso as crianças e as putas do jardim o entendiam.

g - Nos versos mais transparentes enfiar pregos sujos, terens de rua e de música, cisco de olho, moscas de pensão ...

h - Aprender a capinar com enxada cega.

i - Nos dias de lazer, compor um muro podre para os caramujos.

j - Deixar os substantivos passarem anos no esterco, deitados de barriga, até que eles possam carrear para o poema um gosto de chão – como cabelos desfeitos no chão – ou como o bule de Braque – áspero de ferrugem, mistura de azuis e ouro – um amarelo grosso de ouro da terra, carvão de folhas.

l - Jogar pedrinhas nim moscas ...²⁰

O metapoema de Manoel de Barros, já visivelmente prosa poética, é um *rol*, uma enumeração de conceitos plásticos e imagísticos. Sua poética usa os mais diversos ingredientes, ora lembrando o *nonsense* surrealista (esfregar pedras na paisagem), ora se apoiando em expressões da sabedoria popular (aprender a capi-

nar com enxada cega), ora fazendo recurso a citações do universo artístico (Rimbaud, Carlitos, Braque). Na verdade, o que temos aqui é uma poética de *fragmentos* que é ao mesmo tempo uma poética fragmentada. Para falar dos fragmentos que a sociedade descarta, Manoel de Barros funde frases feitas, citações eruditas, imagens sinestésicas, aliteraões, memórias da infância, compondo uma verdadeira colagem de coisas diversas, a exemplo de um dos seus mestres, Braque. E ao mesmo tempo em que poetiza os fragmentos, busca uma nova sintaxe que possa responder às exigências dessa fragmentação: “propor novos enlaces para as palavras. Injetar insanidade nos verbos para que transmitam aos nomes seus delírios”, essa é uma das tarefas do poeta.

A alusão a Rimbaud, Carlitos e Braque no metapoema não é fortuita. Braque, juntamente com Picasso, trouxe para a pintura materiais que lhe eram completamente estranhos, como pedaços de jornal, cordas, metais, etc., ao compor suas *collages*. A função desses materiais, desses fragmentos, na arte, não era a de *representar* (ser parte de uma imagem), mas de *apresentar* (serem eles próprios). São assim as palavras substantivas no poema de Manoel de Barros: elas não representam, mas apresentam-se. Carlitos, ao comer as botas, faz da fantasia (*fancy*) um novo modo de ver as coisas, e é dele que Manoel de Barros tira o seu humor verbal e infantil (no bom sentido da palavra): “Jogar pedrinhas nim moscas” (ressalte-se que a repetição dos sons *in dá* um tom cômico à frase). Rimbaud não é apenas uma influência, mas uma maneira de ver, de sentir e de escrever que se detecta da poesia de Manoel de Barros. Desde a sonoridade, a notação musical do poema em prosa, até o “*dérèglement des sens*”, a poesia de Barros está fortemente vinculada à de Rimbaud. O *Voyant* lhe ensinou sobretudo a “perder a inteligência das coisas para vê-las.” O trecho um bule de Braque – áspero de ferrugem, misturado de azuis e ouro – um amarelo grosso de ouro da terra, carvão e folhas faz lembrar as *Illuminations* de Rimbaud, pela alquimia de sons, imagens e luzes. Se isolarmos apenas as vogais das sílabas tônicas, teremos a seguinte seqüência de sons:

/u/ /a/ /a/ /u/ /u/ /u/ /ow/ /E/ /o/ /ow/ /E/ /ãw/ /o/

Somando-se a essas repetições sonoras a aliteração de /r/ e /s/, temos uma musicalidade na prosa que não está longe da alcançada por Rimbaud nas “gotas de experiência” que são as *Illuminations*. Some-se ainda, à forma sonora, a plasticidade e a beleza das cores evocadas pelo poeta (azuis e ouro, amarelo, o marrom da terra, o negro do carvão, o verde das folhas) e têm-se uma verdadeira “sinfonia” de sons, cores e imagens.

Com Manoel de Barros a poesia brasileira se enriquece, e ganha mais um poeta que, como João Cabral, voltou-se para as coisas mais ínfimas para tirar delas a poesia nossa de cada dia. Mas como Cabral, Manoel de Barros não apenas se volta para as coisas: ele também se “esconde por trás das palavras para mostrar-se”. Esta frase talvez seja uma das muitas possíveis respostas para a incansável pergunta que vez por outra volta à cena: o que é poesia? Pergunta que atormenta não somente os críticos e teóricos, mas os próprios poetas, como se depreende do uso constante da metalinguagem na poesia.

NOTAS

- ¹ MORICONI, Ítalo. *Demarcando terrenos, alinhavando notas (para uma história da poesia recente no Brasil)*. Rio de Janeiro, 1992. Texto mimeografado.
- ² JAKOBSON, Roman. “Linguística e poética”. In: *Linguística e comunicação*. Trad. I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo, Cultrix, 1989. p. 119-162.
- ³ MORICONI, Ítalo. *Op. cit.*, p. 15.
- ⁴ Cf. Samira Chalhub. *A metalinguagem*. São Paulo, Ática, 1986. (Série Princípios).
- ⁵ BARTHES, Roman. *O rumor da língua*. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo, Brasiliense, 1984. p. 36.
- ⁶ MORICONI, Ítalo. *Op. cit.*, p. 15.
- ⁷ CARVALHO, Antonio Morais de. *Jogo de sentidos*. Ilha de Santa Catarina, Edição do Autor, 1986. p. 2.
- ⁸ JAKOBSON, R. & WAUGH, L. *The sound shape of language*. Indiana University Press, 1979. p. 230-231.
- ⁹ MASSI, Augusto. (org.). *Artes e Ofícios da Poesia*. São Paulo, Artes e Ofícios/SMC, 1990. p. 84.
- ¹⁰ Idem, *ibidem*.
- ¹¹ Idem, *ibidem*.
- ¹² BRITO, Paulo Henriques. *Mínima Lírica*. São Paulo, Duas Cidades, 1989. p. 88. (Coleção Claro Enigma).
- ¹³ MORICONI, Ítalo. “Orelha”. In: Paulo Henriques Brito. *Op. cit.*
- ¹⁴ BRITO, Paulo Henriques. *Op. cit.*, p. 19.
- ¹⁵ Idem, p. 91.
- ¹⁶ MELO NETO, João Cabral de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994. p. 69-70.
- ¹⁷ SANDMANN, Marcelo. *Exposição de Visceras*. Curitiba, 1994. Texto datilografado.
- ¹⁸ Idem, *ibidem*.
- ¹⁹ BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1992. p. 309.
- ²⁰ Idem, p. 182.

ADALBERTO MÜLLER JR. é mestre em Literatura Brasileira pela UnB.