A METALINGUAGEM EM MANOEL DE BARROS: UMA TÁTICA DA CRIAÇÃO

THE METALANGUAGE IN MANOEL DE BARROS: A CREATION TACTIC

Suzel Domini dos Santos (UNESP/IBILCE)[1]

RESUMO: Neste artigo, analisamos alguns poemas de Manoel de Barros focando a metalinguagem como procedimento pelo qual acontece a reflexão acerca do poético.
PALAVRAS-CHAVE: Manoel de Barros; Metalinguagem.

ABSTRACT: In this article we analyze some poems of Manoel de Barros considering the metalanguage as a procedure by which the reflection about the poetic happens.
KEYWORDS: Manoel de Barros; Metalanguage.

A poesia moderna, antes de qualquer coisa, volta-se para si própria, enfocando a matéria que a torna arte, ou seja, a linguagem. Um dos grandes traços marcantes da poética de Manoel de Barros, poeta brasileiro contemporâneo que vem na esteira da modernidade, é justamente a auto-reflexão, o pensar sobre a poesia dentro da própria poesia, o que o poeta faz utilizando, entre outros recursos, a função metalinguística, que tem como base as concepções de consciência e construção. No presente artigo, objetivamos analisar justamente o processo de criação que se volta para a própria criação em alguns poemas de Manoel de Barros, poemas retirados dos livros *O guardador de águas* (1993) e *O livro das ignorãças* (2009).

Antes de debruçarmo-nos sobre a análise dos poemas escolhidos para a realização da proposta de estudo do presente artigo, realizamos uma leitura dos títulos dos livros escolhidos para estudo, visto que apresentam características pertinentes no que diz respeito ao assunto a ser desenvolvido aqui, isto é, os títulos em questão também são construídos a partir de procedimentos metalinguísticos.

Olhando para o título *O guardador de águas*, já vemos aí uma intertextualidade. Tal título remete a outro muito conhecido: *O guardador de rebanhos* (2008), obra do heterônimo de Fernando Pessoa, Alberto Caeiro. Segundo a própria concepção de Pessoa, Alberto Caeiro é o mestre de todos os outros seus heterônimos e dele mesmo, pois é o homem do campo primitivo, puro e solitário, que trata as coisas com objetividade e nega o mistério:

> [...] para Caeiro, só existe a realidade mesma, palpável, visível, percebida pelos sentidos. [...] ele não quer a interferência da memória ou do pensamento no seu contato com a Natureza, procurando com ela uma relação direta, feita apenas da sensação pura, do que ouve, do que vê. (Pessoa 2008: 22-3).

[1] Aluna de Mestrado no curso de pós-graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Contato: su.domini@yahoo.com.br.

A rudeza, o isolamento e a intimidade com a natureza que caracterizam Alberto Caeiro estão atrelados à noção do esvaziamento de significado das palavras e das coisas. E, nesse sentido, o poema que segue é bastante pertinente:

> "Olá, guardador de rebanhos,
> Aí à beira da estrada,
> Que te diz o vento que passa?"
>
> "Que é vento, e que passa,
> E que já passou antes,
> E que passará depois.
> E a ti o que te diz?"
>
> "Muita coisa mais do que isso,
> Fala-me de muitas outras coisas.
> De memórias e de saudades
> E de coisas que nunca foram."
>
> "Nunca ouviste o passar do vento.
> O vento só fala do vento.
> O que lhe ouviste foi mentira
> E a mentira está em ti."
> (Pessoa 2008: 52-3).

O poema caracteriza-se pela figuração do sentir sem a contaminação do significar, e é justamente do esvaziamento dos significados comuns da linguagem e da ordem convencional das coisas que a poesia nasce. Para se chegar à poesia, é necessário livrar a palavra do significado corrente, é necessário romper com as ligações semânticas, sintáticas, morfológicas prosaicas. Assim, como em Alberto Caeiro, a poesia, em Manoel de Barros, encontra-se no lugar da rudeza, dos elementos naturais, primitivos. O rudimentar, a *ignorãça*, a infância, o não saber é o lugar da pureza, do esvaziamento dos significados habituais das palavras e das coisas. Como melhor diria Caeiro em versos, "[...] o único sentido íntimo das coisas / É elas não terem sentido íntimo nenhum." (Pessoa 2008: 40).

Já com relação ao título d'*O livro das ignorãças*, chama a atenção por suscitar a ideia de um espaço onde estivesse contido o não saber, o não conhecimento, o que se choca com a ideia tradicional de livro, que está diretamente relacionada ao conhecimento, à informação, à didática, à erudição. A maneira como o termo *ignorãças* foi grafado está intimamente ligada à ideia do não saber, visto que lembra muito a oralidade e caracteriza uma marca sócio-linguística rude, culturalmente, em relação a variantes mais cultas e com maior prestígio social. Nesse sentido, o título acaba por constituir um efeito estético e crítico bem elaborado, já que conduz o leitor a pensar na palavra enquanto a própria incorporação do não saber.

Voltando-nos agora à análise dos poemas, trazemos o poema "VII" da primeira parte d'*O livro das ignorãças*, que segue transcrito abaixo:

> No descomeço era o verbo.
> Só depois é que veio o delírio do verbo.
> O delírio do verbo estava no começo, lá
> onde a criança diz: *Eu escuto a cor dos*
> *passarinhos.*
> A criança não sabe que o verbo escutar não
> funciona para cor, mas para som.
> Então se a criança muda a função de um
> verbo, ele delira.
> E pois.
> Em poesia que é voz de poeta, que é a voz
> de fazer nascimentos –
> O verbo tem que pegar delírio.
> (Barros 1993: 17)

O primeiro verso do poema em questão faz-nos imediatamente lembrar uma passagem bastante conhecida: "No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por intermédio dele, e sem ele nada do que foi feito se fez." (BÍBLIA SAGRADA, 1998, p. 134). Esta passagem é parte integrante da bíblia cristã e remete ao mito da criação como prega o cristianismo, ou seja, por meio do verbo, da palavra de Deus. Antes de mais nada, observamos neste primeiro verso do poema uma intertextualidade, a superposição de um texto a outro, visto que o poema absorve o texto bíblico. O sujeito poético, ao empregar o prefixo *des-* na palavra começo, criando um neologismo, acaba por distorcer o sentido bíblico, aquele da simultaneização do objeto a partir da palavra, do poder de concreção do verbo, visto que tal prefixo emprega à palavra a qual é acoplado o sentido de contrariedade do seu sentido primeiro. Portanto, temos aí uma paródia ao enunciado bíblico, usada pelo sujeito poético na referência à origem da palavra poética, que estaria além de um contexto regido por dimensões temporais e espaciais, ou seja, para o sujeito lírico, a origem e existência da palavra estariam num contexto mítico.

Quanto ao "delirar do verbo", que está no começo, o vemos como uma referência à arte poética, visto que o "delirar do verbo" constituiria a ação de dissociar o verbo/a palavra de seus lugares comuns, o ato da linguagem de quebrar ligações com a sintaxe, a morfologia, a semântica convencionais. Delírio tem a ver com confusão psíquica, desnorteamento, interpretação disparatada da realidade. Sendo assim, se o verbo/a palavra delira, parte para outras interpretações da realidade, rompendo com o uso comum da linguagem a fim de criar novos sentidos. Lembrando Chklovski (1973), o trabalho do poeta seria exatamente este, o de singularizar a linguagem, ou seja, talhar a linguagem verbal de modo a cortar fora todas as arestas comunicativas convencionais, em cortar as amarras sintáticas, semânticas, pragmáticas, morfológicas habituais que a prendem ao automatismo inconsciente.

O sujeito lírico, além de trazer o procedimento de construção poética por meio da metáfora ("delírio do verbo") e da paródia ("No descomeço era o verbo"), apresenta ainda uma bela imagem, construída pela sinestesia, que traduz o ofício de poetar, de fazer o verbo delirar: "[...] lá / onde a criança diz: *Eu escuto a cor dos* / *passarinhos*." O sujeito poético traz a figura da criança que constitui o expoente máximo do pensamento concreto: em função do imaginário, que é a fonte da criação de ligações extraordinárias entre as coisas, na infância escutar a cor dos passarinhos é absolutamente possível. Em poesia também. Para o sujeito lírico, o poeta deve ser como a criança: livre, simples e criativo no manuseio da palavra, e ver o mundo através de um olhar curioso e destemido, um olhar criador. E pensando um pouco mais na palavra delírio/delirar, mais especificamente em sua composição, vemos nova ligação com a poesia: (de)-(liríó) / (de)-(lirar), pois lira e lírico(a) remetem à poesia: lira, lirismo, lírico, são termos que estão diretamente relacionados ao fazer poético e à história da poesia. Nesse sentido, equalizamos delirar e poetar. O delírio sugere desvario, despropósito, desconexão de sentido lógico, o que vai ao encontro do ofício do poeta, que é justamente o de criar despropósitos, de quebrar a lógica convencional em favor de nova(s) lógica(s) embasada(s) na analogia.

Nos versos seguintes, o sujeito lírico continua a desenvolver a ideia em foco (construção poética) mantendo a figura da criança e acrescentando agora a noção de funcionalidade da linguagem, pois enfatiza que a criança não domina os parâmetros funcionais que determinam que o verbo escutar, por exemplo, não se aplica às cores. Entretanto, pela mudança da função do verbo escutar (escutar a cor dos passarinhos = imagem criada pela sinestesia), ocorre o delírio do verbo: a poesia. O que é feito pelo uso livre das palavras, sem preocupações convencionais.

Com relação aos três últimos versos do poema, neles há o arremate da ideia geral e a confirmação de que o sujeito poético fala justamente da criação poética, visto que aí aponta claramente que a voz do poeta é a voz de fazer nascimentos, o que se liga com o termo "começo" presente no segundo verso. Assim, o "começo" seria o lugar do nascimento, da origem. Se a voz do poeta é a voz de fazer nascimentos, o nascimento é justamente a singularização da palavra, a quebra de suas ligações convencionais por intermédio de combinações inusitadas. O nascimento sugere pureza, isto é, a palavra em estado único de significante, pronta para se ligar a qualquer significado inusitado que o poeta, por meio de trato, conseguir lhe empregar.

Passamos agora à leitura de outro poema, o poema "VII" da quarta parte do livro *O guardador de águas*:

> O sentido normal das palavras não faz bem ao poema.
> Há que se dar um gosto incasto aos termos.
> Haver com eles um relacionamento voluptuoso.
> Talvez corrompê-los até a quimera.
> Escurecer as relações entre os termos em vez de aclará-los.
> Não existir mais rei nem regências.
> Uma certa liberdade com a luxúria convém.
> (Barros 2009: 63).

Este poema alude explicitamente ao processo da criação poética, que, segundo a leitura que nos permite o poema, se dá pela corrupção do sentido normal das palavras e das coisas e que tem por objetivo chegar à quimera. A quimera é o lugar do sonho e da imaginação. Nesse sentido, aproximamos quimera e poesia, visto que a poesia também é o lugar do sonho e da imaginação. A alteração do sentido normal das palavras leva à poesia.

Escurecer a relação entre os termos é singularizá-los, é provocar no leitor a surpresa, o estranhamento. Para tanto, é necessário dispensar rei e regências, dispensar regras e convenções que guiam os caminhos da comunicação prosaica, regras e convenções que fazem mal à poesia, pois a poesia não combina com o direito, a poesia combina com o avesso, com as dobras. Para se chegar à quimera, é necessário corromper o sentido habitual das palavras e das coisas, é preciso romper com a ordem estabelecida, dificultar o reconhecimento para que entre em plano a percepção.

A referência direta a artistas é bastante comum na poesia de Manoel de Barros. Várias são as citações diretas nos muitos livros já publicados pelo poeta: Rimbaud, Beethoven, Pessoa, Proust, Chagall, etc. Mas muitas também são as citações mais veladas, construídas a partir do lúdico, como é o caso do poema "II" da quarta parte do livro *O guardador de águas*, que segue abaixo:

> Todos os caminhos – nenhum caminho
> Muitos caminhos – nenhum caminho
> Nenhum caminho – a maldição dos poetas
> (Barros 2009: 58).

Neste poema chama a atenção, à primeira vista, o terceiro verso, que faz lembrar o termo *poeta maldito*, utilizado para designar aqueles poetas que cultivam, ou cultivavam, um estilo de vida que pretende dissociar-se do estilo de vida vivido pela sociedade que os cerca. Os poetas que recebem tal designação mostram-se, assim, avessos às regras e normas, caracterizam-se pela desobediência e pelo exercício de hábitos considerados autodestrutivos. Geralmente estão mergulhados num ambiente onde reina a insanidade, o crime, os vícios, a miséria, a melancolia, a violência e a morte. Estilo de vida que se reflete no fazer poético. Entre os mais conhecidos poetas que receberam tal designação, estão os franceses Baudelaire, Rimbaud, Verlaine e Mallarmé, que tem ligação direta com a modernidade, com a arte que quer se sustentar pelo estilo e pela forma, com a arte cujo cerne está na construção da linguagem, com a arte que rompe com a imagem de divindade que circundava a figura do poeta e quer, antes de mais nada, referir-se a si própria, com a arte que é auto-referente, auto-reflexiva, autocrítica e trás em si historicidade.

Passamos neste momento ao poema "VI" da terceira parte d'*O livro das ignorãças*, que segue logo abaixo:

> Descobri aos 13 anos que o que me dava prazer nas
> leituras não era a beleza das frases, mas a doença
> delas.
> Comuniquei ao Padre Ezequiel, um meu Preceptor,

esse gosto esquisito.
Eu pensava que fosse um sujeito escaleno.
- Gostar de fazer defeitos na frase é muito saudável,
o Padre me disse.
Ele fez um limpamento em meus receios.
O Padre falou ainda: Manoel, isso não é doença,
pode muito que você carregue para o resto da vida
um certo gosto por nadas. . .
E se riu.
Você não é de bugre? - ele continuou.
Que sim, eu respondi.
Veja que bugre só pega por desvios, não anda em
estradas –
Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas
e os ariticuns maduros.
Há que apenas saber errar bem o seu idioma.
Esse Padre Ezequiel foi o meu primeiro professor de
agramática.
(Barros 1993: 89).

O poema apresenta uma característica peculiar em se tratando de poesia: foi construído em tom de narrativa. O poeta usa acontecimentos reais de sua própria vida na construção do poema, para falar de poesia dentro do próprio poema.

O sujeito lírico usa termos tais como "gostar da doença das frases", "gosto esquisito", "sujeito escaleno" para expressar sua inclinação poética, descoberta aos 13 anos. O sujeito poético vê-se diferente das pessoas que o cercam, pois não gosta da beleza e sim da doença das frases e classifica esse gosto como esquisito, anormal, diferente do gosto das outras pessoas, vendo-se como um "sujeito escaleno"; levando em conta que "escaleno" é o termo utilizado para designar um tipo de triângulo formado por todos os lados desiguais, temos que a expressão "sujeito escaleno" foi empregada com o intuito de fazer pensar no sujeito lírico como alguém diferente, com gostos e inclinações divergentes dos demais. Os seis primeiros versos do poema, com tais declarações e classificação para a inclinação poética, confluem para a ideia de que a meta da poesia é de fato fugir aos padrões convencionais da linguagem comunicativa, o ofício do poeta é o de pegar a palavra em estado puro de significante, a palavra sem significado(s) e trabalhá-la de modo que construa para o leitor novos caminhos de significação. O poeta não gosta da beleza das frases em sua construção (sintática, semântica, morfológica) perfeita e habitual, gosta da doença delas, da frase com construções incomuns, estranhas aos padrões ordinários. Tal "gosto esquisito" pode ser lido como inclinação à poesia.

Logo adiante, aparece a figura do Padre Ezequiel, apontado como preceptor do poeta, a quem ele comunica o "gosto esquisito" em apreciar o que as frases possam apresentar de estranho. É esta figura que vai "fazer um limpamento nos receios" do sujeito poético. E aqui consideramos relevante o uso da palavra "limpamento", pois, apesar de existir e ser dicionarizada, quase não é usada, sendo o substantivo "limpeza"

mais empregado. O Padre informa ao sujeito poético que "gostar de fazer defeitos na frase", afinal, "é muito saudável". O Padre informa ainda que tal característica não se trata de uma "doença", e sim, "de um certo gosto por nadas". O emprego do termo "nadas" leva a pensar que a poesia, enquanto arte, não possui utilidade prática. Antes de utilidade, pensaríamos em um papel, o papel de possibilitar ao leitor o conhecimento e/ou, mais que isso, o autoconhecimento.

Mais adiante, o Padre pergunta ao sujeito lírico se ele "não é de bugre", e aí temos mais uma referência à própria vida do poeta, visto que neste contexto o termo "bugre" refere-se ao fato de que o poeta foi criado no pantanal, em contato direto com a vegetação e os animais. Bugre leva a pensar no sujeito desconfiado, arredio, íntimo do mato, principalmente quando os versos onde há a continuidade da fala do Padre expressam que "bugres pegam por desvios" e que "é nos desvios que se encontram as melhores surpresas e os aritucuns maduros". Este trecho do poema leva a pensar em "desvios", "melhores surpresas" e "ariticuns maduros" como a própria poesia, visto que a poesia é produzida por desvios: para poetar, é necessário deixar as estradas convencionais da linguagem e pegar por desvios, e é justamente nos desvios que as surpresas surgirão, os ariticuns maduros poderão ser colhidos. E aqui lemos "melhores surpresas" e "ariticuns maduros" como o efeito de resgate do homem do estado automático/inconsciente em que vive e a devolução ao homem da sensação de vida pela arte de que fala Chklovski. O convencional caracteriza-se como reconhecimento, e reconhecimento é economia de percepção, é ato inconsciente, é anulação de vida, pois funciona como se não tivesse sido. As surpresas quebram com o convencional, visto que se caracterizam como visão, como percepção, e percepção é consciência, é sensação de vida.

O sujeito lírico acaba por caracterizar o Padre Ezequiel como seu primeiro professor de "agramática". O neologismo "agramática", formado pelo prefixo *a-*, que indica contradição do sentido da palavra à qual é acoplado, gramática, leva a pensar em poesia, visto que conduz a pensar nos desvios, nas doenças e defeitos das frases: Padre Ezequiel foi o primeiro professor de poesia do sujeito poético. Como condição para se produzir os "defeitos saudáveis nas frases", isto é, para se produzir poesia, o Padre preceptor indica ao sujeito poético que a única coisa que se precisa é "saber errar bem o idioma". Ou seja, para poetar, é preciso saber desconstruir o idioma, mas saber desconstruí-lo "bem", e não de qualquer maneira, o que enfatiza o trabalho de luta do poeta com a linguagem na busca por encontrar as melhores palavras, as melhores combinações, as melhores imagens, que melhor se casem com os intentos de sua escrita. E aqui lembramos as ideias de Jakobson quanto ao trabalho do poeta, que consiste em saber trabalhar os eixos da seleção e da combinação, projetando as escolhas do primeiro sobre o segundo, promovendo combinações inusitadas de natureza sintática, semântica e sonora. Sendo o poeta o emissor da mensagem, tem ele à sua disposição as palavras que compõem o código linguístico e dentre tais palavras escolhe algumas, renunciando a outras. Posteriormente, combina-as de modo que formem construções que se desviam da organização habitual do código, sendo o princípio que rege a lógica da seleção e da combinação na função poética a analogia.

Conforme enfatizamos ao longo do presente trabalho pela análise dos poemas trazidos, a poesia de Manoel de Barros é bastante autoconsciente e autocrítica. A

(auto)reflexão é uma constante na obra do poeta. O recurso linguístico utilizado por Manoel de Barros neste fazer poético que coloca em destaque a própria arte poética é a metalinguagem, diante do que muitos dos seus poemas se mostram verdadeiras traduções imagéticas de concepções (próprias e/ou do coletivo pensante) sobre o ser da poesia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. 6ªed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. *O livro das ignorãças*. 3ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

BÍBLIA SAGRADA. N.T. João 1. Trad. de J. F. Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1998, p. 134-136.

CHKLOVSKI, A. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUNM, B. et al. *Teoria da literatura*: formalistas russos. Tradução de A. M. R. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 39-56.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. In: _____. *Lingüística e comunicação*. Tradução de I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1969.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Alberto Caeiro*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

Artigo recebido em 10 de setembro de 2011 e aprovado em 16 de novembro de 2011.