



MACABÉA

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI
ISSN 2316-1663

VOLUME 9, NÚMERO 4 | OUT-DEZ 2020

AS POÉTICAS DE MANOEL DE BARROS E ROBERVAL PEREYR: VERSOS ENTALHADOS NO MOVEDIÇO DA LÍNGUA



THE POETICS OF MANOEL DE BARROS AND ROBERVAL PEREYR: CARVED VERSES IN THE MOVEDIÇO THE LANGUAGE

JOSÉ ROSA DOS SANTOS JÚNIOR
INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO PARÁ, BRASIL

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 17/07/2020 • APROVADO EM 12/09/2020

Abstract

The poetics of Manoel de Barros and Roberval Pereyr show themselves, within their specific circumstances, as an inaugural knowledge. Poets question themselves and are concerned with the nature of poetry, not only for the sake of conceptual knowledge, but with the concern to revert to poetry in questioning matter. This writing, labeled as a god, in Pereyr, is highly implicated with the most decadent and dark places in the contemporary city. These drunken, marginal gods-poems, useless, who are born in alleys and get into trouble are products of an urban and exclusive society in which the lyrical is problematically inserted. Such nuance - the urban - presents itself as a dissonant element in relation to Manoel de Barros' poetics, for it is forged in a recognizably rural and bucolic locus that engenders gods, to use the term proposed by Pereyr, wanderers, road idiots and in full communion with nature. In this way, this article succeeds in shaping a series of reflections about critical and poetic thinking about the lyrical language itself, and how these considerations arise, specifically in the core of the poetic works of Roberval Pereyr and Manoel de Barros.

Resumo

As poéticas de Manoel de Barros e de Roberval Pereyr se mostram, dentro de suas conjunturas específicas, como um saber inaugural. Os poetas se questionam e preocupam-se com a natureza da poesia, não somente por uma questão de saber conceitual, mas com a preocupação de reverter à poesia em matéria questionadora. Essa escrita, adjetivada como um deus, em Pereyr, está altamente implicada com os lugares mais decadentes e sombrios da urbe contemporânea. Esses deuses-poemas, bêbados, marginais, sem serventia, que nascem nos becos e se metem em encrencas são produtos de uma sociedade urbana e excludente na qual o eu-lírico está problematicamente inserido. Tal nuance — o urbano — se apresenta como um elemento dissonante em relação à poética de Manoel de Barros, por se forjar em um *lôcus* reconhecidamente rural e bucólico, que engendra deuses, para utilizar o termo proposto por Pereyr, andarilhos, idiotas de estrada e em plena comunhão com a natureza. Dessa forma, o presente artigo logra plasmar uma série de reflexões acerca do pensar crítico e poético sobre a própria linguagem lírica, e como tais ponderações se erguem, de maneira específica no âmago das obras poéticas de Roberval Pereyr e de Manoel de Barros.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Poetry. Metalanguage. Manoel de Barros. Roberval Pereyr

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Metalinguagem. Manoel de Barros. Roberval Pereyr.

Texto integral

Manoel Wenceslau Leite de Barros nasceu no Beco da Marinha, beira do Rio Cuiabá, no Estado de Mato Grosso, em 19 de dezembro de 1916 e “virou árvore” no dia 13 de novembro de 2014, aos 97 anos, em Campo Grande, capital sul-matogrossense. Publicou seu primeiro livro, **Poemas concebidos sem pecado**, em 1937, mas o reconhecimento do público só aconteceu 43 anos mais tarde, nos anos de 1980. Assim como Guimarães Rosa, Manoel arquitetou uma dicção inovadora, plena de neologismos e, ao mesmo tempo, apresentando a língua portuguesa em suas ascendências mais profundas e primitivas.

Roberval Pereyr nasceu na cidade de Antônio Cardoso, no estado da Bahia, em 1953. Aos onze anos, em 1964, mudou-se para Feira de Santana, onde vive atualmente. É poeta, ensaísta, ficcionista, desenhista, compositor, teórico e professor universitário. Tem Mestrado em Letras pela Universidade Federal da Bahia e Doutorado pela Universidade Estadual de Campinas. O poeta é vencedor de vários prêmios literários e tem publicado **Iniciação ao estudo do um** (com Antônio Brasileiro, em 1973); **Cantos de sagitário**, (1976); **As roupas do nu** (Coleção dos Novos, em 1981); **Ocidentais** (1987); **O súbito cenário** (1996); **Concerto de Ilhas** (1997); **Saguão de Mitos** (1998); **Amálgama – Nas praias do avesso e poesia anterior** (2004); **Acordes** (2010) e **Mirantes** (2012). Participou da Antologia de Poesia latino-americana. (Buenos Aires, 1976); do I Concurso Nacional de Poesia Vinicius de Moraes (1984); e Poemas fora da ordem - Concurso Nacional: Prêmio Caetano Veloso de Poesia (Antologia, 1993 – 10º lugar). Publicou nas revistas Tapume, Hera e Serial. O livro **Mirantes**, sua obra mais recente, foi publicado pela Editora 7Letras e reúne 80 poemas, frutos da produção poética do autor nos últimos cinco anos. O referido livro foi o grande vencedor do Prêmio Braskem da Academia

de Letras da Bahia em 2011. Venceu, também, na categoria poesia, o 2º Prêmio Brasília de Literatura, que avalia obras publicadas, em primeira edição no Brasil, entre 1º de janeiro de 2012 e 31 de dezembro de 2013 e, ainda esteve entre os vinte finalistas do Prêmio Portugal Telecom 2013.

Aprendemos com Heidegger (1969) que a linguagem poética é o horizonte primordial de toda abertura que acolhe e funda o ser das coisas. A linguagem poética traz em seu bojo a problemática filosófica do desvelamento/velamento. Desvelamento de uma linguagem inaugural que a privilegia como residência do ser. Dessa forma, concebemos nosso olhar interpretativo como um processo que se revela capaz de interpretar a palavra poética sem a esgotar, pois a própria palavra traz em si algo de perene velamento ou reserva. A palavra traz as coisas ao mundo. É a expressão do pensar poético que singulariza o homem na sua relação com o mundo. As poéticas de Manoel de Barros e de Roberval Pereyr se mostram, dentro de suas conjunturas específicas, como um saber inaugural. Os poetas se questionam e preocupam-se com a natureza da poesia, não somente por uma questão de saber conceitual, mas com a preocupação de reverter à poesia em matéria questionadora. Ambos os poetas, fazem um verdadeiro questionamento e avaliação de sua atividade criativa. Ao fundar aquilo que permanece, “a poesia revela a essência humana – a concreta finitude do homem como ser no mundo [...]”. A palavra poética dimensiona o mundo e o próprio homem” (NUNES, 1992, p.268). Assim, podemos afirmar que nenhuma coisa existe onde a palavra falta. Onde a palavra falta não há desvelamento. Dessa necessidade, dessa precisão a que o poeta se torna fiel, da qual provém o apelo da linguagem, partindo da mesma fonte que mobiliza o pensamento, nasce a palavra poética fundadora. Observemos:

A fundação do ser, na palavra poética que nomeia, tem por fundo uma abertura primordial que, digamo-lo assim, atravessa diametralmente a clareira, mantendo o entrelace das duas regiões – a dos homens e a dos deuses, a dos mortais e a dos imortais. A poesia dimensiona esse espaço de confronto, dimensionando o homem e o mundo em que reside [...]. Reveladora do homem a si mesmo, a poesia lembra, rememora a origem, e mantém o aberto como o lugar do humano – a terra como espaço de encontro e de confronto entre os mortais e os imortais [...]. Quando o poeta diz “na terra”, também diz “sob o céu”. Já a sua fala, o seu discurso, mostra aquilo sobre o que se pronuncia. É um dizer desvelante [...] (NUNES, 1992, p. 270- 1).

Nas palavras de Nunes, citadas acima, podemos observar que a palavra poética nomeadora, numa atitude de conferir sentido, acaba por religar instâncias, mormente, díspares: homens e deuses (bêbados, marginais, andarilhos, idiotas de estrada...), mortais e imortais. O dizer desvelante do discurso poético aponta, não raro, para uma origem, talvez uma origem que nos remeta a um tempo mítico, muito antes do verbo se fazer carne. Se o Deus da tradição judaico-cristã criou o mundo a partir do poder conferido à palavra, Manoel de Barros experimenta o gozo da criação advindo dos poderes da escrita inventiva que, por meio da palavra, engendra uma realidade forjada pela obra poética. Vejamos:

Uso um deformante para a voz.
Em mim funciona um forte encanto a tontos.
Sou capaz de inventar uma tarde a partir de uma garça.
Sou capaz de inventar um lagarto a partir de uma pedra.
Tenho um senso apurado de irresponsabilidades.
Não sei de tudo quase sempre quanto nunca.
Experimento o gozo de criar.
Experimento o gozo de Deus.
Faço vaginação com palavras até meu retrato aparecer.
Apareço de costas.
Preciso de atingir a escuridão com clareza.
Tenho de laspear verbo por verbo até alcançar o meu aspro.
Palavras têm que adoecer de mim para que se tornem mais saudáveis.
Vou sendo incorporado pelas formas pelos cheiros pelo som pelas cores.
Deambulo aos esgarços.
Vou deixando pedaços de mim no cisco.
O cisco tem agora para mim uma importância de Catedral
(BARROS, 1998, p. 21-3).

O deformante que o eu-lírico utiliza para a voz faz com que a ordem convencional das coisas seja desfigurada e/ou descaracterizada do ponto de vista da lógica racional. A voz que se apresenta no poema utiliza deliberadamente a linguagem de maneira peculiar, como se as palavras pudessem ser remodeladas, tal como o barro na mão do oleiro. Essa remodelação verbal confere, ao poema, um tom discursivo inaugural, pleno de possibilidades excêntricas de sentidos, numa tentativa de abolir a historicidade evidente das palavras.

Carpi Nejar (2001) nos diz que Manoel de Barros engendra uma verdadeira desautomatização dos vocábulos, efetuando uma limpeza, uma “faxina”, sobretudo com o propósito de reverter vícios do uso linguístico corrente e oficial. Para o autor, a poesia manoelina pretende exercer um poder encantatório, capaz de mudar a realidade em função de um ideal estético e de um prazer acústico.

Esse poder encantatório, de que nos fala Carpi Nejar, pode ser observado, por exemplo, nas invencionices – conceber uma tarde a partir de uma garça e um lagarto a partir de uma pedra – que só são possíveis por intermédio da imaginação criadora que alimenta sobremaneira essa obra poética. O senso de irresponsabilidade e o não saber de tudo, quase sempre engendra uma liberdade criativa e doa, ao poeta, infinitas possibilidades de utilização do vernáculo. O uso que Manoel de Barros faz da língua é, agressivamente, dissonante, que nos toma de assalto e que reclama um leitor descondicionado e/ou afastado dos padrões racionais de leitura.

É esse afastar da norma, do corriqueiro, do familiar que faz o poeta experimentar o gozo da criação, o gozo de Deus. Tal gozo advém da criação inventiva a partir do verbo, assim como o Deus que, de acordo com o livro do Gênesis, criou o cosmos utilizando somente o poder encerrado na palavra. Segundo Pommier (1987), o poeta que opera com a sonoridade das palavras, relegando a significação

a um segundo plano está sempre à beira de um abismo e acercado da loucura. Para o autor, o gozo de criar, encerrado na palavra, só é possível na evocação de um tempo mítico:

Aquele que opera com a sonoridade das palavras margeia, desta forma, um abismo. Aproxima-se da loucura, porque atua nessa ausência de garantia, nesse ateísmo insuspeitado que sempre falta na linguagem comum. Quando considera as palavras em si mesmas, quando trabalha sua materialidade, o poeta relega a segundo plano sua significação. Assume, então, um risco dos mais elevados, porque ao fazê-lo, invoca um nome, convoca um pai que não responderá, que ficará surdo a sua prece ateia. Assim, a poesia mostra aquilo que a emoção estética, a relação com o gozo, deve à materialidade contrariada do significante, a cujo abrigo ela dá acesso. Para aquele que opera sobre a língua, o gozo, a totalidade do Outro, só se evoca no tempo mítico em que o significante, na sua beleza sonora, se isola e se abre a todas as significações possíveis (POMMIER, 1987, p.98).

O crítico defende que o ritmo e a sonoridade sempre antecedem, na escritura poética, o plano da significação. Podemos notar que tal operação reclama, quase sempre, uma leitura dramática do texto onde o referente ou se encontra estilizado, ou ausente. A isso se deve a comparação corriqueira que se faz dos poetas, dos loucos, dos bêbados e das crianças. O brincar com as possibilidades linguísticas, na poética de Manoel de Barros, faz com que os signos deixem de pertencer a uma ordem binária (isso significa aquilo) e instaura uma ordem ternária: isso significa aquilo naquele lugar.

Assim, podemos afirmar que a atividade poética de Manoel de Barros se caracteriza na promoção, para o autor e para o sujeito-leitor, de um gozo com as palavras, de privilegiar sua sonoridade e de desconstruir as imagens poéticas já cristalizadas pela tradição, além da ruptura com a discursividade e o privilégio do significante em detrimento do significado que se dão por meio de *frases dementadas* e da *molecagem com o idioma* forjadas no âmbito do exercício poético:

Poesia é também um pouco ser pego pelas palavras. Amigo meu, certa vez, Nelson Nassif, poeta oral dito e ouvido, saiu-se com esta: “Hoje minha boca não está idônea para o beijo”. Tomei uma surpresa poética. Aquele adjetivo “idônea” saiu de seu habitual contexto de responsabilidade (cargo idôneo, firma idônea, etc.) e veio se encostar em uma boca! Entrou em contexto de volúpia. Molecou o idioma. Na verdade, me preparei a vida inteira para fazer frases dementadas (BARROS, 1990, p. 313).

As molecagens com o idioma e a arquitetura das frases dementadas são, na verdade, testemunhos da relação do poeta com a linguagem. O projeto artístico de Manoel de Barros se encontra muito mais próximo, pelo prisma da utilização vernacular, da criança e do louco: os três, geralmente, produzem frases que

corrompem a sintaxe da significação e que, em última instância, engendram uma série de imagens acústicas estranhas e não-familiares.

No poema, a vaginação que o eu-lírico faz com as palavras, nos soa como um experimento linguístico específico e singular que acaba por conferir suas marcas autorais ao texto: “faço vaginação com palavras até meu retrato aparecer. Apareço de costas”. É como se a palavra poética desse um testemunho, em última instância, das marcas, dos caracteres e do retrato do seu criador. Um retrato às avessas, de costas que permite o anonimato do rosto, mas a explosão das idiosincrasias poéticas que reverberam por meio da escritura.

Tudo isso só se faz possível por intermédio das cheganças à escuridão das formas, dos sons, dos verbos e dos cheiros. Um jogo poético sinestésico que objetiva lançar mão das palavras que habitam na penumbra da língua, submetidas a um trabalho de laspeação e adoecimento, para que sejam possíveis uma comunhão e um jogo de ambivalências entre o eu-lírico-criador e o verbo-criatura.

Como resultado desse trabalho artesanal com a matéria poética, o eu-lírico se incrusta e se subscreve no cisco-palavra. A palavra agora adoecida, laspeada, fruto de um trabalho criativo incorpora os traços deixados pelo seu artesão-criador. Por esse motivo, o cisco-palavra inverte a lógica da monumentalidade moderna. Aqui, o que vale é a monumentalidade do pequeno, do ínfimo e do desimportante: o cisco passa a ser uma Catedral, numa verdadeira e efetiva troca de sinais.

Se Manoel de Barros imprime suas marcas na superficialidade e na verticalidade do significante-texto, semelhante via, Pereyr percorre:

UMA POÉTICA

A Luiz Antonio Valverde

Verdade e mentira: esculpo-as
no movediço da língua.

Com impreciso cinzel
entalho sombras, seduzo
as faces dúbias da vida.

Mas logo as sombras se esvaem.
E cravo farpas na língua (PEREYR, 2012, p. 89).

Em “Uma poética”, o eu-lírico pereyriano se define, assim como acontece em Manoel de Barros, como um artesão da língua. Numa operação metafórica, o suporte poético passa a ser a madeira, o mármore, ou outro artefato semelhante. Verdade e mentira, esculpidas no movediço e na liquidez da língua se intercambiam, não são mais instâncias rigidamente separadas, equidistantes. Apesar do verbo esculpir indicar, normalmente, a presença de materiais sólidos (esculturas em gesso, em pedra), aqui a escultura é a própria língua.

O trabalho-artesanal-criativo do poeta é com os vocábulos. A arte de entalhar a madeira, comumente, faz com que os objetos dessa categoria artística se tornem duradouros, permanentes; o mesmo não acontece com a operação analógica forjada

pelo eu-lírico: o mesmo se dispõe a entalhar, com a ajuda de um impreciso cinzel, elementos duvidosos: sombras que se esvaem, faces dúbias, móveis, escorregadias, assim como o são, todas as tentativas representacionais do âmbito literário.

De outro ângulo, podemos observar que a ação do eu-lírico pressupõe a utilização da linguagem poética por meio de estratégias bruscas e perfuro-cortantes. É como se a poesia lírica fosse a representação de uma voz escavada, entalhada, ferida e ensanguentada. É preciso lesionar o verbo para que eles falem. Talvez, seja essa comunicação marcada pelos cortes na carne e pelo cheiro de sangue que cause os efeitos da anormalidade e do estranhamento no sujeito-leitor. Lembrando Chklovski (1973), o trabalho do poeta consiste exatamente em singularizar a linguagem, ou seja, talhar a linguagem verbal de modo a cortar fora todas as arestas comunicativas convencionais, a rasgar as amarras sintáticas, semânticas, pragmáticas, morfológicas habituais que a prendem ao automatismo inconsciente.

Chklovski nos diz que na arte, o que interessa é “a liberação do objeto do automatismo perceptivo”, pois seu objetivo é “dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento” (1973, p. 45). Ora, esse modo de observar os objetos fora de sua conjuntura usual é o que singulariza a arte e agencia o estranhamento, conceito capital para quem ambiciona frequentar a linguagem literária e, em particular, a escritura poética.

O próprio eu-lírico afirma, como resultado do esvanecimento e da tentativa frustrada de talhar sombras no movediço da língua, que crava farpas no idioma, que o dilacera e que tais atitudes elevam o vernáculo ao nível simbólico e visceral de comunicação. Sem rasgos, sem cortes, sem agressividade, a linguagem poética passa a ser corriqueira, familiar e inofensiva. É como se a necessidade de ferir fosse um elemento congênito e constitutivo da lírica contemporânea.

Por esse ângulo, o poeta seria, então, uma espécie de algoz da língua, pois, apesar de lidar com uma estrutura já definida, ele possui o poder, conferido pela poesia, de corrompê-la, de entalhá-la e de feri-la, como bem observa Leminski (1987, p.283):

O poeta seria uma vítima da linguagem, a linguagem exerce uma violência sobre ele e ele sofre essa violência. Num outro momento, no momento sádico do processo, o poeta, o artista, o escritor, o criador passaria a ser o algoz, a ser o carrasco da linguagem, e daí inverter o jogo.

O eu-lírico de Pereyr é essa espécie de carrasco da língua que, mesmo consciente da sua dependência em relação a ela, sadicamente a fere e, uma vez violentada, esta se põe a falar e a dar testemunho da ambivalente agressão mútua a que poeta e língua estão submetidos. Leminski fala de uma inversão da submissão e da violência que, no nosso entendimento, é momentânea: ora a linguagem, no que ela tem de mais recalcador, unilateral e racional, agride o poeta que, ora responde ferindo-a, rasurando-a, desarticulando os processos miméticos, mas também a sua sintaxe e a sua semântica que resultam em uma escritura anormal por excelência.

Se a anormalidade, na poesia de Pereyr, se dá por intermédio de uma reflexão metapoética um tanto quanto agressiva, em Manoel de Barros o anormal e o

dissonante nos tomam pela via da desestabilização das formas convencionais de se utilizar a palavra poética. Estamos diante de um construto criativo pleno de neologismos, de maturação inventiva e de experimentos constantes de palavras virgens e de outras que ainda urinam nas pernas. Vejamos:

Há um cio vegetal na voz do artista.
Ele vai ter que envesgar seu idioma ao ponto
De alcançar o murmúrio das águas nas folhas
Das árvores.
Não terá mais o condão de refletir sobre as
Coisas.
Mas terá o condão de sê-las.
Não terá mais ideias: terá chuvas, tardes, ventos,
Passarinhos...
Nos restos de comida onde as moscas governam
Ele achará solidão.
Será arrancado de dentro dele
Pelas palavras
A torquês.
Sairá entorpecido de haver-se.
Sairá entorpecido e escuro.
Ver sambixuga entorpecida gorda pregada na
Barriga do cavalo –
Vai o menino e fura de canivete a sambixuga:
Escorre sangue escuro do cavalo.
Palavra de um artista tem que escorrer
Substantivo escuro dele.
Tem que chegar enferma de suas dores, de seus
Limites, de suas derrotas.
Ele terá que envesgar seu idioma ao ponto de
Enxergar no olho de uma garça os perfumes do
Sol (BARROS, 1998, p.17-9).

Estamos diante de um poema que escreve sobre a poesia, ou sobre a abrangência de seu horizonte poético: a palavra inventada e, com ela, toda a realidade. O cio vegetal que há, segundo o eu-lírico, na voz do artista-ele mesmo é uma inclinação e uma disponibilidade em acatar todas as formas e matérias poéticas que a natureza tem a oferecer. Envesgar o idioma a ponto de erguer uma tentativa representacional do murmúrio das chuvas nas folhas das árvores é, no mínimo, uma tarefa desafiadora.

Para o poeta não basta tão somente catalogar o sussurro das águas, em contato com as folhas, por meio de uma onomatopeia – o que seria, talvez, bastante confortável. A despeito disso, o eu-lírico encontra uma outra forma: envesgar o idioma, lançar mão de uma “mirada estrábica”, olhar pelo avesso, desautomatizando a percepção unilateral que temos do mundo e das coisas. Somente um idioma estrábico e no cio poderá ser capaz de plasmar, em imagens poéticas, as singularidades que habitam o universo natural.

A ausência do condão que nos faz refletir sobre as coisas será preenchida pelo condão de sê-las. Aqui notamos o jogo intertextual que o eu-lírico faz com o poema de Fernando Pessoa “pensar é estar doente dos olhos”, principalmente, quando apregoa a abolição de determinado sistema de ideias, que nos remete ao pensar, acerca das coisas e que se encontra intimamente ligado à noção de escrita e de reflexão. A distância entre eu e o Outro, entre o homem e as coisas é anulada pela operação do um-no-outro, onde eu me desloco do lugar que pensa e me alojo no lugar de ser.

É nas malhas da escritura poética que a solidão encontrada nos restos de comida, governados pelas moscas, será amplificada. Essa solidão aponta para a necessidade do encontro consigo mesmo e com o outro, no que temos de mais pequeno e desimportante. Esse arsenal, esse repertório linguístico que reflete a implicação com uma realidade outra, no momento de serem plasmados em poesia precisam ser arrancados “a torquês”, o que indica que tais categorias estão encravadas no movediço da língua.

Com a entrada nesse misterioso e desconhecido mundo das insignificâncias verbais, o artista estará cada vez mais embevecido de epifanias e de acontecimentos inaugurais proporcionados por um modo especial de se relacionar com a língua. No retorno, ele estará escuro, pois foi na escuridão das fontes que ele adentrou e, esta escuridão lhe permitiu, com clareza, instaurar uma nova maneira de estar e de se perceber no cosmos.

No poema, a metáfora da sambixuga é bastante rica e esclarecedora. Não objetivamos reduzir ou fechar uma possibilidade interpretativa, mas, no nosso entender, a sambixuga aponta aqui para a figura do eu-lírico que se alimenta, se incrusta e se nutre, numa operação simbiótica, dos elementos e da matéria dessa poesia. O eu-lírico poeta, tal como a sambixuga gorda e entorpecida do sangue do cavalo, se mimetiza nas inutilidades, nos destrajetos e no breu das fontes.

A obscuridade das nascentes, por sua vez, nutre o poeta-sambixuga de um sangue-repertório escuro, dissonante, atípico que será doado ao poema e descoberto pelos leitores aparelhados pelo canivete da leitura e da disposição anímica. O eu-lírico, ainda, parece levantar a bandeira de que o papel do verdadeiro artista é oferecer ao público uma obra carregada de substantivos escuros, enfermos, doloridos, limitados, derrotados.

Tudo isso só é possível, de acordo com o eu-lírico, como resultado de uma atitude de “envesgar” o idioma, de colocá-lo para enxergar por um outro ângulo, por uma outra ótica. Aqui, novamente, o trajeto é o inverso, o desvio é a norma: somente uma língua vesga é capaz de perceber nos olhos de uma garça, os odores do sol. Mais uma vez, a poética das desaprendizagens, das desconstruções e das sinestésias é sugerida.

Dessa forma, fica evidente que o jogo do poeta é não resistir ao apelo da palavra, da dicção que irrompe por si e tensiona as leis da lógica pelo trabalho da liberdade criativa alimentada esteticamente pelo diferente. Ao aprofundar a pesquisa sobre as palavras e inutilidades desprestigiadas, a poética de Manoel de Barros define também o papel do poeta: inaugurar um mundo coalescente visto pela singularidade da contaminação entre o homem e a natureza. O poeta, em toda a sua obra, se presta a inventariar uma grande lista das coisas desprezíveis que inauguram o

mundo prodigioso das possibilidades aglutinantes, como é o caso da sambixuga no poema anterior.

A poética de Manoel de Barros concilia algumas nuances importantes: não abandona as raízes de uma suposta origem; a configuração geográfica do pantanal continua como matriz de interpenetração luxuriante das águas, dos répteis, dos vermes, dos peixes, das aves, das árvores, dos animais e dos homens, instaurando imagens transformacionais de um universo plurissensorial, e, com isso, o poeta assume, simbolicamente, as propriedades e faculdades de cada ser que habita o pantanal, estabelecendo uma possibilidade de comunicação direta entre todos os componentes desse universo.

Suscitado pela vigência transformacional da palavra, o mundo imagético seduz o poeta. Ele coabita a palavra, estabelece relações anormais, criativas e obsessivas com ela. Ele se deixa possuir pelo verbo, a fim de engendrar seus poemas, e a palavra passa a ser o eixo central de sua poética. Premido pela excessividade desse universo, ele cria palavras e expressões originais. Sua poética torna-se reveladora e original.

A temática acerca do duelo e da busca-luta pelas e com as palavras também se fará presente no construto poético de Pereyr, como veremos no poema a seguir:

O POETA, O POEMA, AS PALAVRAS

Eu também lutei com as palavras.
E luto.
É como colher nuvens no vento,
no céu azul de puro azul sem nuvens.
É como colher noites no orvalho
(manhã de sol) cintilante – é como
ter somente as mãos para tecer
o mundo
e só tecer as formas imperfeitas
de lidar com vultos

e sombras; e luzes:
que as luzes também ofuscam
na curva extrema do verso.

Eu também perdi-me com as palavras.

E busco-me.
Edifico-me em míticas viagens
por montanhas de sons, por mil mares
engolfados no mar da poesia. E procuro
meu nome em ruas distantes, nos caminhos
de volta à casa
primeira em que um dia fomos
um só

meu ser e a palavra – agora
cheia de lanças, e truques, e miragens.

E prossigo, em lutas
 - incontáveis contendidas contra, simplesmente
 Contra, pois não há
 Inimigos, nem bombas nem espadas. Nem
 Culpados.
 Mas prossigo
 assim: doce, amargo
 cabisbaixo
 entre as dores do canto conquistado
 e a mudez do poema
 inatingível (PEREYR, 2004, p. 225-6).

Em **O poeta, o poema, as palavras**, o eu-lírico produz um jogo intertextual e metapoético com o poema *O Lutador*, de Carlos Drummond de Andrade. Percebemos, ainda, uma peleja que se perfaz na busca incessante da palavra poética, trata-se de uma luta que não se finda: “Eu também lutei com as palavras. E luto”. O “eu também”, já indica o jogo dialógico e intertextual - não foi somente Drummond quem lutou com as palavras – que reclama um leitor capaz de produzir os sentidos, calcados no dialogismo, instaurados pelo texto. O período aditivo “e luto” aponta para a continuidade da ação: a experiência não o livra da luta, a escrita poética, ao contrário, é uma perene batalha no campo da linguagem.

A ação de lutar com as palavras é expressa pelo o eu-lírico como uma luta vã. O poeta nunca sai vencedor desse combate, a língua é esperta, dinâmica e fugaz, não se deixa entalhar, é movediça, fugidia: “É como colher nuvens no vento, no céu azul de puro azul sem nuvens”. Tudo isso faria com que outros duelistas desanimassem, pois, o trabalho poético, o trabalho com as palavras parece não ter cabimento, tampouco serventia e acaba por aproximar a figura do poeta ao do mítico e lendário Sísifo.

O eu-lírico assevera que lutar com as palavras é “como ter somente as mãos para tecer o mundo”. Apontando exatamente o produto do seu ofício: um mundo, um outro mundo possível tecido e forjado pelo trabalho manual, enquanto metonímia da escritura poética. Esse mundo, nos diz o poema, é povoado de formas imperfeitas, de vultos, sombras e luzes ofuscadas nas nuances e nas curvaturas sinuosas do verso.

O resultado é o se perder. O se perder em meio às palavras, e a derrota no embate. Dessa forma, a única maneira de se encontrar é se buscando nas palavras, pois foi lá que ele se perdeu, de modo que o ser e a palavra já não podem ser vistos de maneira dissociada. Há uma implicação entre as duas instâncias, visto que falar do poeta é falar, ao mesmo tempo, de sua peregrinação e de sua romaria em busca do verbo nas entranhas da linguagem.

A palavra não cede, não se dá por vencida, ao contrário, agora se apresenta cheia de lanças, de truques e de miragens. Trata-se, aqui, de um testemunho radical de que a palavra-linguagem-morada do ser não se deixa assenhorear pelo homem, mas, antes, mostra sua soberania assenhoreando-o. Não adianta espadas, esgrimas, ou qualquer outra arma ou estratégias diante da peleja imposta pela língua: o jogo do revelar-velando e do velar-revelando continuará altivo e a postos, à espera do próximo duelista.

O eu-lírico aceita a sua impotência diante da demanda e afirma: “não há inimigos, nem bombas, nem espadas. Nem culpados”, são as regras da disputa. Ele aceita desaceitando sua condição, o que pode ser notado nos versos: “Mas prossigo assim: doce, amargo. Cabisbaixo entre as dores do canto conquistado e a mudez do poema inatingível”. Doçura e amargor são as duas complementares resultantes desse combate.

A doçura advém do canto conquistado, mas não sem as dores da peleja, o canto do poeta é um canto dolorido, marcado pela luta, pelo duelo. A amargura, talvez, se case com a mudez do poema inatingido, o que nos leva a crer que a cada verso escrito, tantos outros ficaram nas penumbras da arena linguística. Daí surge, imprecisamente, uma resposta para a ausência de gradação no título: “O poeta, o poema, as palavras”. É como se o poema, ou a ideia de poema existisse antes mesmo da busca pelo verbo, tal como numa relação de antecendência, o poema precede a escrita do mesmo.

Assim, Pereyr nos mostra simbolicamente que o poeta pensa o poema, planeja-o e depois se lança nos abismos da linguagem à caça das “palavras perfeitas”. Em Manoel de Barros, essa busca se dá em um território semântico, linguístico, geográfico e poético bastante específico: entre os loucos, as crianças, os bêbados, as moscas e os idiotas de estrada, Manoel recolherá e aprenderá a palavra precisa para lecionar andorinhas:

De 1940 a 1946 vivi em lugares decadentes onde o mato e a fome tomavam conta das casas, dos seus loucos, de suas crianças e de seus bêbados.
 Ali me anonimei de árvore.
 Me arrastei por beiradas de muro cariados desde Puerto Suarez, Chiquitos, Oruros e Santa Cruz De La Sierra, na Bolívia.
 Depois em Barranco, Tango Maria (onde conheci o Poeta Cesar Vallejo), Orellana e Mocomonco - no Peru
 Achava que a partir de ser inseto o homem poderia entender melhor a metafísica.
 Eu precisava de ficar pregado nas coisas vegetalmente e achar o que não procurava.
 Naqueles relentos de pedra e lagartos, gostava de Conversar com idiotas de estrada e maluquinhos de mosca.
 Caminhei sobre grotas e lajes de urubus.
 Vi outonos mantidos por cigarras.
 Vi lamas fascinando borboletas.
 E aquelas permanências nos relentos faziam-me Alcançar os deslimites do Ser.
 Meu verbo adquiriu espessura de gosma.
 Fui adotado em lodo.
 Já se viam vestígios de mim nos lagartos.
 Todas as minhas palavras já estavam consagradas de pedras.
 Dobravam-se lírios para os meus trapos.

Penso que essa viagem me socorreu a pássaros.
Não era mais a denúncia das palavras que me
importava mas a parte selvagem delas, os seus
refolhos, as suas entraduras.

Foi então que comecei a lecionar andorinhas (BARROS, 1997,
p.101-2).

O recorte espaço-temporal que se configura no poema é bastante produtivo, uma vez que indica ao leitor, ainda que problematicamente, os lugares decadentes transitados pelo eu-lírico, que lhe conferiram um olhar diferente e que lhe permitiram se anonimizar em estado de árvore. Como resultado de suas andanças por entre o mato, a fome e as beiradas dos muros cariados, assumindo a postura de um *flâneur* rural, a voz que se ergue nesses ambientes passa a ser, também, a voz ressoante no poema.

O eu-lírico assevera que somente pelo ponto de vista insetal, o homem poderia compreender a metafísica. Ora, se os insetos e os animais são marcados pelo signo da irracionalidade, do não-pensamento estaria, pois, o eu-lírico, apontando para a falta do pensamento logocêntrico na conjuntura das aspirações metafísicas? Acreditamos que sim. O homem moderno já desacreditado nas narrativas míticas, religiosas e transcendentais só alcançaria o que se apresenta para além da física por meio de um olhar outro, descondicionado, desautomatizado do inseto.

Daí se instaura a operação mimética e simbiótica que perpassa quase toda a obra manuelina. Para falar a partir de um inseto ou de uma pedra “é preciso de ficar pregado nas coisas vegetalmente” para, com isso, se achar o que não se procura, pois, o homem não é capaz de ponderar ou de prever o que os olhos da natureza estão aptos a desvelar. Mais uma vez, a linguagem poética, em Manoel de Barros, se aproxima imperiosamente dos ideais de vida que muito se achegam às ruralidades esquecidas, em detrimento dos ditames urbanos calcados na repetição mecânica e na velocidade.

Na poética de Manoel de Barros, o “ínfimo” e o “desútil” aparecem como forma de negação implícita de um mundo degradado, e de afirmação explícita de valores abandonados. Tais valorizações convertem-se em formas de aguçar uma percepção “desinteressada”, descondicionada de tudo, e como forma de desintoxicação espiritual. Por este ponto de vista, podemos afirmar que o poeta Manoel de Barros é um deslocado das engrenagens da sociedade industrial e da lógica do mercado enquanto potencial produtivo e consumidor, e sua poesia é uma forma de resistência, através da rejeição aos valores impostos pelo mundo moderno, tornando-se, assim, “uma trincheira de resistência contra a precariedade e a corrupção vital, principalmente nos cenários urbanos [...]” (DIAS, 2006, p.40).

Nos relentos habitados por pedras e lagartos, o eu-lírico adquire o gosto pela conversa com os andarilhos, idiotas de estrada e maluquinhos que brincam e que servem de moradia para as moscas. Tais figuras emblemáticas lhe devem ter ensinado o desprendimento das coisas monumentais e a valorização das coisas pequenas, desimportantes e gratuitas que nos circundam e nos interpelam, generosamente, a cada momento.

Tudo que o eu-lírico vê e aprende, durante a caminhada sobre grotas e lajes de urubus, assinalam para a liberação de um olhar não comprometido com a lógica

ou com as aprendizagens abalizadas pelo utilitarismo: “outonos mantidos por cigarras” e “lamas fascinando borboletas”. Mas, foi a partir da vivência insurgente das desaprendizagens viscerais que o deslimite do Ser pode ser experimentado pelo eu-lírico andarilho.

Esse novo Ser que surge das andanças e que é capaz de olhar o mundo pela ótica de um inseto, engendra um verbo poético pleno de gosmas, mas também de poeira, de chuvas, de lamas e de outonos adquiridos ao longo do destrajeto. Cabe ressaltar que nessa operação de simbiose, as trocas são mútuas e generosas: se o eu-lírico foi adotado em lodo, se a sua palavra poética é um testemunho da convivência com os andarilhos, com as moscas e com as cigarras, por outro lado, ele impregnou de vestígios as pedras, os lírios e os lagartos.

Trata-se de uma correspondência recíproca e respeitosa. O eu-lírico reconhece e acolhe poeticamente cada ser pequeno e ínfimo que lhe cruzou o caminho e, como oferta, as rasteiras coisas do chão mijadas de orvalho recolhem e plasmam seus vestígios. A palavra poética, nessa altura, já estava consagrada de pedras, não somente pela dureza constitutiva, mas também pela presença do limo, do cuspe dos transeuntes, das bostas das garças, do sereno da noite, do orvalho da manhã. Pedras-palavras-poemas que servem de descanso e alento para os leitores-viandantes extenuados das leituras-caminhadas.

O reconhecimento mútuo fazia com que os lírios, numa atitude de generosidade, se dobrassem para cumprimentar os seus trapos e encher de perfume e brancura escura os seus caminhos. Nota-se, por conseguinte, que, nessa poética, a natureza se oferece para uma relação harmoniosa com o homem, plena de afinidades e que ocasiona uma viagem por si e pelos caminhos imprevisíveis da linguagem, do homem e da cultura.

Dessa forma, esse perder-se nas estradas esburacadas de si e de outro permite ao eu-lírico ser socorrido a pássaros; os pássaros o adotam, o acolhem e o ensinam, de maneira fraternal, uma nova e desafiadora linguagem. De posse de uma dicção-outra, se desvela o gosto pela parte selvagem das palavras, os seus refohos, as suas entranhas. Ao se apropriar, porque aprendeu na escuridão das fontes, do canto-linguagem das aves, o eu-lírico começa a lecionar andorinhas.

Aí reside a beleza e a singularidade dessa obra poética: o eu-lírico só leciona as andorinhas porque, da escola delas, ele foi aluno. Não há uma relação estável, fixa, imutável: todos ensinam, todos aprendem e nessa relação o leitor é agraciado com um canto-poesia que reclama, a todo o momento, um lugar mais próximo da “gramática expositiva do chão”, das desimportâncias e das “ignorâncias”, do que do saber secular, mecanicista e automatizado. Trata-se de uma revolução e de uma incorporação de uma linguagem primeira, manifestada nos pássaros e nos bichos e distante da linguagem recalcadora do homem.

Referências

BARROS, Manoel de. **Gramática expositiva do chão: poesia quase toda**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1990.

BARROS, Manoel de. **O livro das ignorâncias**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BARROS, Manoel de. **Retrato do artista quando coisa**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

CARPI NEJAR, Fabrício. **A Teologia do Traste**: a poesia do excesso de Manoel de Barros. Dissertação (Mestrado em Letras). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001.

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.

DIAS, Márcio Roberto Soares. **Da cidade ao mundo**: notas sobre o lirismo urbano de Carlos Drummond de Andrade. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2006.

LEMINSKI, Paulo. Poesia, paixão da linguagem. In: NOVAES, Adauto (org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

PEREYR, Roberval. **Amálgama**: Nas praias do avesso e poesia anterior. Salvador: SCT, FUNCEB, 2004.

PEREYR, Roberval. **Mirantes**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

POMMIER, Gerárd. **A exceção feminina**: os impasses do gozo. Trad. M. P. Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

Para citar este artigo

SANTOS JÚNIOR, J. R. dos. As poéticas de Manoel de Barros e Roberval Pereyr: versos entalhados no movediço da língua. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 9, n. 4, 2020, p. 633-647.

O Autor

JOSÉ ROSA DOS SANTOS JÚNIOR é doutor em Literatura pela Universidade Federal da Bahia (2016), Mestre em Literatura pela Universidade Estadual de Feira de Santana (2011), graduado em Licenciatura em Letras pela Universidade Estadual de Santa Cruz (2007). Professor de Língua Portuguesa e Literaturas em Língua Portuguesa do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará - IFPA / Campus Marabá Industrial.