

**LINGUAGEM, RAZÃO E TRANSCENDÊNCIA:
UMA ABORDAGEM ESTILÍSTICA
DA POESIA DE MANOEL DE BARROS**

José Luís Landeira
jlleadeira@uol.com.br

*Boa razão é também esta.
O estilo há de ser muito fácil e muito natural.*

(Antônio Vieira)

RESUMO

Este artigo considera como a poesia de Manoel de Barros (re-)elabora o conceito de racionalidade, distanciando-se daquele mais frequente no senso comum. Para isso, contamos com o arcabouço metodológico presente nos estudos estilísticos. Analisamos o equilíbrio razão e emoção no tecido textual da poesia barrosiana e de que modo esse equilíbrio permite a construção de um conceito transcendente de razão e de linguagem, ao fazermos uma análise mais detida do poema “No descomeço era o verbo”.

Palavras-chave: Estilo. Manoel de Barros. Poesia. Estudos linguísticos

Este artigo propõe-se a considerar, a partir do estudo estilístico do discurso poético, o modo pelo qual a linguagem, na poesia barrosiana constrói outro conceito de racional, distanciado daquele mais assentado no senso comum. Ao mesmo tempo consideramos como a sua poesia se aproxima de uma visão transcendente e mística de mundo construída na e pela palavra.

Para esse fim, este trabalho será dividido em três partes. Inicialmente, consideraremos o que entendemos por estudos estilísticos, com o nosso foco no desenvolvimento de estratégias de construção do sentido. Depois, analisaremos como surgem no tecido poético barrosiano o equilíbrio entre razão e emoção. Finalmente, fazendo uso dos estudos de estilo, analisaremos o poema “No descomeço era o verbo”, de Manoel de Barros, que nos permitirá compreender melhor a proposta da lírica de Manoel de Barros de construir, por meio da linguagem poética, uma razão transcendente.

1. O estudo do estilo como estratégia de abordagem ao texto poético

Não nos parece ser este o espaço apropriado para aprofundar a importância das contribuições da Estilística para a construção do sentido poético. Contudo, alguns pontos merecem ser pincelados para que possamos compreender a importância metodológica que a Estilística delinea ao nos aproximarmos da poesia de Manoel de Barros.

Charles Bally, em 1905, inaugura, em seu *Précis de Stylistique*, aquilo que considera uma ciência do estilo, cuja proposta é fazer um levantamento dos meios expressivos da fala saussuriana. Bally imaginava que o escritor faz da língua um uso consciente que lhe permite optar pela possibilidade linguística que lhe parece mais apropriada, distinguindo, no signo linguístico, o conteúdo intelectual do conteúdo expressivo. Desse modo, funda a estilística descritiva, de raízes saussurianas.

Atualmente, contudo, embora se considere a importância de se constituir uma teoria ou ciência do estilo, algo que de acordo alguns estudiosos do estilo, ainda não existe (PAZ GAGO, 1993, p. 17), é mais comum procurar, na Estilística, procedimentos de aproximação ao texto (DISCINI, 2007, p. 14). Por isso, é frequente associá-la a outros campos de estudo da linguagem, em particular às Teorias da Enunciação e a Semiótica em um diálogo em contínua elaboração.

Historicamente, duas perspectivas de abordagem estilística do texto, a estilística como desvio ou como escolha, podem confluír, hoje, para uma mesma realidade metodológica, a de comparar as possibilidades de se dizer uma mesma coisa. As diferentes maneiras de se poder dizer algo nos possibilitam analisar, no contraste entre semelhanças e diferenças, as possibilidades expressivas do signo linguístico. Isso sempre nos leva, pelo menos em algum momento de nossas reflexões, a falarmos dos sinônimos.

A constatação de que dois termos – palavras ou frases – nunca têm a mesma significação quase representou o fim dos estudos do estilo (COMPAGNON, 1998 [2001, p. 177]). Porém, até principalmente por isso, não parece razoável deixar de lado a sinonímia ao falarmos de estilo. Como afirma o filósofo Nelson Goodman:

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Distinctness of style from content requires not that exactly the same thing may be said in different ways but only that what is said may vary nonconcomitantly with ways of saying. Pretty clearly there are often very different ways of saying things that are very nearly the same. Conversely, and often more significantly, very different things may be said in much the same way – not, of course, by the same text but by texts that have in common certain characteristics that constitute a style²⁴. (GO-ODMAN, 1978, p. 24,25)

Coisas muito semelhantes podem ser ditas de maneiras muito diferentes e, ao contrário, coisas muito diversas podem ser ditas de maneiras muito semelhantes. Para Goodman, o estudo do estilo é válido se levarmos em conta que uma variação do conteúdo não implica uma concomitante variação de forma e vice-versa.

O texto literário é parte de um processo de significação e comunicação, em que interagem diferentes sistemas semióticos, sociais e culturais que transcendem o plano linguístico, inscrevendo-se nele, no momento da enunciação e que podem ser mais bem compreendidos quando recorremos aos estudos próprios do estilo, em particular, o contraste entre os diferentes modos de se dizer algo e de que forma esses diferentes modos fazem emergir diferentes possibilidades expressivas.

O caminho escolhido por nós, neste trabalho, é a valorização étimo-lexicológica e semântica dos vocábulos e frases a partir da articulação dos conhecimentos encontrados nos dicionários e gramáticas. Desse modo, orientamos os estudos da linguagem, na sua dimensão do pequeno (morfemas, lexemas, palavras, frases) em subserviência a algo maior, a compreensão do texto. Isso, de algum modo, parece-nos muito vantajoso também ao pensarmos a dimensão escolar dos estudos linguístico-literários, numa época em que se a escola procura fazer interagir conhecimentos linguístico-gramaticais e textuais, unindo as frentes de Gramática, Literatura e Produção

²⁴ Sinonímia é uma noção suspeita. Um estudo feito por mim próprio sugere que dois termos nunca apresentam o mesmo significado. Mas distinguir estilo de conteúdo não implica que seja exatamente a mesma coisa dita de diferentes maneiras. Apenas implica que aquilo que é dito possa variar de forma não concomitante com as outras maneiras de dizer. É óbvio que por diversas vezes encontramos maneiras muito diferentes de dizer coisas que têm um significado quase igual. O contrário é ainda mais importante, pois muitas coisas diferentes podem ser ditas de quase a mesma maneira, não, obviamente, no mesmo texto, mas em vários textos, tendo em comum características a que se chama comumente, estilo. (tradução minha)

Textual.

2. A procura dos outros em si mesmo

É comum, ao se falar de Manoel de Barros, considerá-lo um ser intuitivo, que subverte a norma gramatical para transformar a sensação em poesia, num processo que recusando a razão, se aproxima a um surrealismo puramente onírico, como que procurando a derrocada do intelecto. Essa interpretação da poética barrosiana parece ecoar em citações como:

As palavras eram livres de gramáticas e
Podiam ficar em qualquer posição. (BARROS, 2004, p. 11)

Um exame mais atento da obra desse poeta, porém, permite entrever no seu texto uma realidade muito mais complexa que uma leitura incauta poderia imaginar. Esse movimento de escutar os diálogos tecidos no poema é proveitoso para a construção do sentido poético, pois

A produção do texto incorpora elementos produzidos fora dele e que estão impregnados de outras vozes e outras consciências. No contato com o outro, o texto se redefine e redireciona, provocando a reiteração de ideias já conhecidas, mas também suscitando desvios semânticos e informações novas. (LANDEIRA, 2000, p. 25)

Em seus poemas, a voz do eu lírico ecoa outras vozes que nos delineiam outro conceito de poesia, mais complexo e elaborado, dentro de uma proposta para vai muito além da livre associação de imagens ou da relação puramente sentimental com a palavra.

Vejamos, por exemplo, a assumida influência que o Padre Antonio Vieira teve em sua formação como poeta. Em uma entrevista, o poeta afirma: “Quando eu tinha 13 anos, [padre Ezequiel] me deu para ler um livro do padre Vieira. Fiquei alucinado. Vieira despertou em mim o gosto pela frase, pela sintaxe, pela construção sofisticada. Vieira não tinha o menor apreço pela verdade, ele gostava é da frase” (CASTELO, 1997).

Essa experiência na adolescência com o texto de Vieira foi, mais tarde, convertida em poema:

Quando eu estudava no colégio, interno,

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Eu fazia pecado solitário.
Um padre me pegou fazendo.
– Corumbá, no parrrede!
Meu castigo era ficar em pé defronte a uma parede e
Decorar 50 linhas de um livro.
O padre me deu pra decorar o Sermão da Sexagésima
De Vieira.
(...)
Aprendi a gostar do equilíbrio sonoro das frases.
Gostar quase até do cheiro das letras. (BARROS, 2003, p. IV)

Esse gosto pela “construção sofisticada”, pelo “equilíbrio sonoro das frases” é de central interesse ao se falar deste poeta, pois não se coaduna com uma recusa emocional da razão. A influência de Vieira mais apropriadamente explicaria um trabalho com a lógica da linguagem, um “apreço pela frase”, não uma atitude alógica surrealista ou puramente subjetiva. Essa procura pelo equilíbrio sonoro das frases revela os ecos da voz erudita de Vieira no texto barrosiano.

Seria reducionismo ver essa poesia como uma “contribuição milionária de todos os erros”, por mais lastro que isso tenha dentro de uma tradição modernista brasileira ou como um desvario ecológico-pantaneiro.

A visão de modernidade de Manoel de Barros parece aproximar-se de uma lírica da intelectualidade e do rigor das formas que procura, pelo fazer poético, fugir de um estado socialmente dominante de mediocridade humana, o considerado normal. Trata-se de um olhar que desdobra a sua fuga em um fazer, pois deseja restaurar a autonomia do poema, transformando-o em objeto de si mesmo, ou seja, com conteúdos que subsistem apenas na linguagem. (FRIEDRICH, 1956 [1978, p. 143, 144]). Esse desdobrar-se é também a oportunidade de unir em uma mesma realidade interativa o racional e o emotivo do poeta. A palavra, pela ação poética pode, então, (re)fazer-se a si mesma.

Em um de seus poemas, o poeta assegura: “O que ponho de cerebral nos meus escritos é apenas a vigilância pra não cair na tentação de me achar menos tolo do que os outros” (BARROS, 1996, p. 43). Essa afirmação manifesta a consciência de não se considerar menos tolo do que os outros, o que nos permitiria admitir a necessidade de incluir o *cerebral* em seus escritos. Isso manifesta não só o desejo de não se afastar “dos outros”, como a necessidade de traba-

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

lhar a dimensão racional da linguagem. A consciência do outro – em sua alteridade constitutiva – permite-lhe também polemizar aquilo que socialmente se considera normal. Como afirma:

Não aguento ser apenas um sujeito que abre
Portas, que puxa valvular, que olha o relógio, que
Compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora,
Que aponta lápis, que vê a uva etc. etc.
Perdoai.
Mas eu preciso ser Outros.
Eu penso renovar o homem usando borboletas. (BARROS, 1998, p. 79)

A poesia de Manoel de Barros questiona a lógica considerada comum pelos outros e parte dela para a construção de sua transcendência por meio da palavra na direção de uma (outra) lógica própria, mais profunda e elaborada para a realidade da poesia. Nessa outra maneira de ver o humano, há não apenas a oportunidade de ser outro, mas de ‘renovar o homem’.

Nesta perspectiva, o interesse não é se a poesia de Manoel de Barros é racional ou não, uma vez que ela afirma sê-lo, mas o fato dela questionar o próprio conceito do que é racionalidade, arriscando-se na possibilidade, sempre frágil de, pela linguagem poder construir o outro. No poema que estamos considerando, esse é o outro absoluto e majestático, no plural e com maiúscula: os *Outros*, renovação do próprio ser homem. Restam-nos, é claro, as borboletas. A elas retornaremos mais à frente.

A linguagem na construção do poema de Manoel de Barros é um trabalho extremamente cerebral, mas que se afasta daquilo que o homem contemporâneo considera racional. Isso ocorre porque subverte o uso da linguagem aceito pela sociedade e não se sustenta em uma visão dicotomizada do humano, mas integra-o em uma única realidade interativa: a razão é emocional e a emoção é racional.

Eu sou dois seres
O primeiro é fruto do amor de João e Alice.
O segundo é letral:
É fruto de uma natureza que pensa por imagens (BARROS, 2004, p. 45)

Manoel de Barros se insere entre aqueles poetas que “pensa por imagens” e, surpreendendo o inusitado nas possibilidades ofertadas pela palavra cotidiana e, transcende também o tempo presente ao encontrar-se com outra realidade tecida numa memória da linguagem

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

anterior à própria concepção de sociedade. Bosi (1997, p. 112) nos lembra:

Mesmo quando o poeta fala do seu tempo, da sua experiência de homem de hoje entre homens de hoje, ele o faz, quando poeta, de um modo que não é o do senso comum (...); mas de outro, que ficou na memória infinitamente rica da linguagem.

Procurando o tempo “que ficou na memória infinitamente rica da linguagem”, Manoel de Barros vê o mundo pela perspectiva da palavra. Desse ângulo, nada é mais importante e lógico do que falar do próprio fazer poético, momento, por excelência, de construção de transcendências.

Por isso a gente pensava sempre que o dia de hoje ainda era ontem.

A gente se acostumou a enxergar antigamentes. (BARROS, 2004, p. 13)

Parte da produção poética de Manoel de Barros aborda o próprio fazer poético. A escolha do texto poético para tratar de poesia permite que consideremos também as relações existentes, no interior do poema, entre subjetividade e expressão formal. O poema metapoético funciona, por si, como exemplo do que o eu lírico está procurando explicar: o metapoema é lugar de encontro entre outras possibilidades de tempos e lógicas.

Esse encontro nos revela um poeta detentor de um profundo conhecimento de elaboração poética, assim como de uma ampla tradição centrada no uso e valor da palavra. Sua obra deslinda constantemente as possibilidades entre poeta e poesia, com plena consciência da dimensão lúdica da palavra, o que exige a habilidade de saber transitar entre os movimentos de revelar a sua imagem e velar a sua essência. Esse delicado jogo, centrado na linguagem, entre revelar e velar, parecer e ser, retoma um dos diálogos mais clássicos da literatura, o da aparência e da essência.

Há um fio histórico em que a poesia de Manoel de Barros se insere e que se manifesta na construção do tecido poético. Nele, se resgata o tempo que “ficou na memória infinitamente rica da linguagem”. Ao procurar esse tempo da palavra em seu presente, resgata, expressivamente, traços de significado que pareciam adormecidos. Por isso, é fácil verificar a exploração expressiva da raiz etimológica. Manoel de Barros retoma diversos aspectos, já em desuso, presentes

no plano de significado dessa raiz e revitaliza-os. A língua encontra no fazer poético barroiano a possibilidade de revelar seu tempo de transcendências. De modo muito particular, encontramos, nos poemas, o uso dos prefixos na construção de neologismos com grande carga expressiva.

Assim, o leitor é conduzido a uma sugestão de novidade expressiva, em que a língua se renova e revisita a sua herança lexical. O sentido de leitura construído, e que possibilita o prazer estético, passa a estar localizado entre o espanto diante do novo que atrai e incomoda e a reverência à imagem do eu lírico que se firma como um artesão da linguagem.

Acreditando que “*La lectura de um solo poema nos revelará com mayor certeza que cualquier investigación histórica o filológica qué es la poesía*”²⁵ (PAZ, 1956 [2003, p. 24]), propomo-nos, agora, “No descomeço era o verbo” a partir das possibilidades expressivas presentes na interação entre as diferentes escolhas linguísticas presentes no texto. Desse modo, esperamos compreender melhor a poesia de Manoel de Barros no que ela tem de mais original: a sugestão de outro modo de ver – pensar e sentir – o outro.

3. O fazer poético: lugar de descomeços

Na análise de “No descomeço era o verbo” percebe-se que o poeta se apropria do discurso mítico/religioso já validado pela coletividade falante receptora, utilizando-o para a construção do seu discurso poético, unindo num mesmo fio discursivo, o lírico e o sagrado, o tempo presente e o passado transcendente da palavra. Esse foi o principal motivo que nos levou à escolha do poema para análise.

- (1) No descomeço era o verbo.
- (2) Só depois é que veio o delírio do verbo
- (3) O delírio do verbo estava no começo, lá
- (4) onde a criança diz: Eu escuto a cor dos
- (5) passarinhos.
- (6) A criança não sabe que o verbo escutar não
- (7) funciona para cor, mas para som.

²⁵ “a leitura de um só poema nos revelará com mais certeza do que qualquer investigação histórica ou filológica o que é a poesia” (tradução minha)

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

- (8) Então se a criança muda a função de um
- (9) verbo, ele delira.
- (10) E pois.
- (11) Em poesia, que é voz do poeta, que é voz
- (12) de fazer nascimentos—
- (13) o verbo tem que pegar delírio. (BARROS, 1994, p. 17)

Trata-se de um poema composto de treze versos dispostos em uma única estrofe. Nele não se explicita um eu, mas o fazer poético constitui-se como centro do discurso, numa construção que se carrega de um tom dissertativo, porque tenta justificar esse fazer poético a partir das relações entre o verbo e o delírio do verbo. Situa-os numa perspectiva temporal em que sugere um período anterior ao começo, que denomina de descomeço.

Esse descomeço é momento para o delírio do verbo, condição essencial para que haja poesia. O eu lírico, talvez prevendo a dificuldade que o seu leitor teria para entender um raciocínio em que tão notoriamente se destaca o efeito de surpresa, elabora um exemplo. Nele, uma criança se assume como autora e sujeito de uma frase em que, de acordo com o eu lírico, se realiza o delírio do verbo. O que de imediato salta aos olhos nessa frase da criança é a ruptura com a associação normal entre língua e realidade, criando um elemento inesperado de que emerge a sinestesia. É essa ideia que está nos versos de 6 a 9, quando o eu lírico explica esse exemplo. A partir dele chega-se à definição de delírio do verbo, mas essa definição ainda não está completa, pois falta aclarar a relação existente entre o delírio do verbo e o fazer poético.

No verso 11, a poesia é identificada como voz do poeta e o que lhe confere o ambíguo estatuto de genitora ou parteira. De qualquer uma das possibilidades, entre genitora e parteira, surge uma realidade que o poeta procura carregar de objetividade e faz com que o leitor retome os versos iniciais: o delírio do verbo é essencial para que se realize o poema. Nesse retorno o leitor se surpreende mais uma vez, ao se deparar com a conclusão de que se não houver delírio do verbo, não há começo da linguagem.

O inventário lexicômico do poema aponta para dois vocábulos que se repetem constantemente, *verbo* e *criança*. Esses termos aglutinam uma série de sentidos relacionados ao tema central, o fazer poético.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

A interdiscursividade com o texto religioso é evidente, em especial o paralelismo entre o evangelho de São João, capítulo 1 versículo 1 que relata: “No princípio era o verbo e o verbo estava com Deus e a natureza do verbo era divina”²⁶ e o verso 1, “No descomeço era o verbo”. O uso da locução adverbial (“no descomeço”) e do verbo “ser” no imperfeito do indicativo proporcionam um tom mítico de onisciência, necessário para justificar o texto como voz de um poeta inspirado, detentor de uma verdade desconhecida pela maioria da humanidade.

O poema referencia-se por uma tradição judaico-cristã em que se atribui a Deus a origem das mensagens sagradas e a criação do mundo. A palavra dentro do poema ganha um lugar de destaque, pois por meio dela evoca-se um passado em que o lírico e o sagrado se confundem. O poeta não apenas cria mundos por meio da linguagem, mas também, pelo fazer poético, retorna a esse passado, restituindo a palavra de sua dimensão mítica. A utilização de uma estrutura linguística própria do discurso bíblico fortalece a autoridade do enunciador, que se propõe a explicar o significado da poesia remontando às suas longínquas origens num tempo em que se fundem a linguagem e o mito. Utiliza-se de um neologismo, “descomeço” que remete o leitor para um passado anterior ao “começo”, quando, de acordo com o v. 3 se dá o surgimento do “delírio do verbo”.

“Descomeço” é formado pela subordinação do prefixo “des-” ao substantivo “começo”. O prefixo “des-” é de uso comum e popular no português e insere a criação neológica dentro de uma tradição literária de origem popular. Como observa Nilce Martins (1997, p. 121), esse prefixo “desde as cantigas de escárnio já revelava a sua vitalidade”. Essa aparente bipolarização antitética que mescla o erudito e sagrado com o popular ecoa no próprio nível de significado de *descomeço*, oferecendo dentro do poema duas possibilidades expressivas pertinentes ao contexto do vocábulo e a este estudo. O prefixo “des-” sugere, de um lado, um jogo de opostos entre os traços de negação e separação da base a que se associa, em palavras como “desacordo”, “desgoverno”, “desfolhar” e, por outro, o de elemento de re-

²⁶O capítulo todo procura explicar a natureza divina de Cristo e o associa a “verbo” e a “luz”. A referência a luz permite que nos remetamos à palavra “cor” presente no poema.

forço em vocábulos como “desapartar”.

Os dois sentidos, negação e reforço, aparecem no poema. No primeiro, nega-se o começo e o verbo passa a situar-se fora dos limites do tempo. No segundo, este começo é confirmado e fortalecido e o verbo ganha uma dimensão humana e objetiva. Entre os dois, há um eu lírico, investindo no vigor desse verbo que se torna poesia.

“Começo” é uma palavra bem usual na língua portuguesa, tendo sido registrada pela primeira vez já no século XIII e origina-se do verbo latino “*committo*” Cunha (1996). A partir daí, o dicionário latim-português nos conduz por uma série de desdobramentos (FERREIRA, 1991). “*Committo*” é também formado por prefixação: o prefixo “*cum*” designa “companhia, simultaneidade, reunião, acabamento, intensidade” e une-se à raiz “*mitto*”, que tanto pode significar “omitir”, como “solta, emitir”. Nesse sentido, “*committo*” traz a ideia de cumplicidade em uma ruptura: tanto em um silêncio, como em algo que se diz. Pode ser traduzido por “começar”, “confiar” ou “cometer”, em que fica evidente a ideia de uma ação que de alguma forma afeta ao outro.

O inusitado da palavra *descomeço* concentra nela a atenção do leitor pela sensação de estranhamento que provoca. Quase um desconforto. Sugere um não começo, embora não se saiba ao certo de quê, e que pelo sentido etimológico de “começo” pode ser de um profundo silêncio que se espalha entre os homens e que se quebra com o surgimento do verbo. Mas, pode igualmente aplicar-se ao próprio verbo, e referir-se a um período que o poeta deseja reduzir em importância, permitindo um maior destaque para o posterior, àquele em que o verbo pega delírio. Porém, é nesse primeiro momento chamado de *descomeço* pelo eu lírico, em que está a base, a origem de tudo o que se seguirá, o delírio do verbo, a possibilidade de servir-se da “palavra com o sentido mais autêntico” (KAYSER 1948 [1985, p. 307]), busca constante do poeta, com a consciência de que “*la constante producción de imágenes y de formas verbales es una prueba del carácter mágico del habla y de su naturaleza poética*”²⁷ (PAZ 1956 [2003, p. 34]).

²⁷ “a constante produção de imagens e de formas verbais é uma prova do caráter mágico da fala e de sua natureza poética” (tradução minha).

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Esta ideia é reforçada pelo uso da palavra denotativa *só* no v.2. Com o sentido de “apenas”, forma com o advérbio depois uma unidade de sentido, o que estabelece uma ordenação temporal-causal: primeiro, “o verbo”, depois, “o delírio do verbo”. Da realização do primeiro momento depende a realização do segundo. Desse fato a importância, não só do valor de negação do prefixo *des*, mas do caráter pleonástico, o grande começo, antecipando o que de forma natural se realizará depois. É como se a existência do verbo motivasse, por si só, o surgimento do delírio e dele dependesse para justificar a sua existência. Os sentidos presentes no vocábulo enriquecem o significado do poema. O impulso poético constrói-se dentro de uma realidade que existe apenas na língua, sendo essa igualmente a causa da existência daquele: a língua existe e por isso existe o poema. À ordenação temporal soma-se uma importante dimensão espacial nos versos seguintes.

O uso do pronome relativo *onde* (v.4) retoma a ideia de espaço presente no advérbio de lugar *lá* (v.3). Manoel de Barros ao valorizar a dimensão espacial altera o estatuto morfossintático do termo *no começo* (v.3), transformando numa locução adverbial de lugar aquilo que usualmente é temporal. Este recurso direciona o leitor para uma topografia específica existente no discurso: o lugar atemporal mágico da poesia. Nesse cenário, o poeta delega poder à voz de uma criança (v.4 a 9) que funciona, numa primeira instância, como exemplo do raciocínio que se propôs a explicar. Assim, o começo do “delírio do verbo” depende da ação do poeta, onde quer que se encontre, sobre a língua, aproximando-se dela com uma atitude semelhante à de uma criança. O tempo dos acontecimentos que conduzem ao plano poético ocorre, inicialmente, no interior do universo do falante e, logo depois, concretiza-se no ato de fala (“onde a criança diz”, ou seja, no ato de dizer da criança) e, neste momento, realiza a evolução diacrônica da língua, porque insere nela um elemento novo que resulta num reajustamento de todo o texto.

O poema desenvolve-se dentro de um raciocínio aparentemente objetivo: primeiro o poeta situa temporalmente o “delírio do verbo”, depois, por meio do exemplo da criança que foi analisado, explica como se dá esse “delírio”, a seguir estabelece uma conclusão (versos 8 e 9): o verbo delira se a criança lhe muda a função. Esta ideia aparece como oração principal do período, estruturado na ordem

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

inversa, de tal maneira que a ideia do delírio ganha destaque por ser tanto a última palavra do período, como também a última do verso 9. A outra oração que compõe o período é uma oração subordinada adverbial condicional, introduzida pela conjunção *se*. Essa oração indica que a mudança da função do verbo é imprescindível para a realização do seu delírio. Há também nessa oração ideia de condição, uma ideia subjacente temporal-causal: quando a criança muda a função do verbo, ele delira. Esse valor temporal reitera a relação tempo/ação presente no termo “começo”.

A importância da mudança da função do verbo ganha uma dimensão conclusiva dentro do poema por ser introduzida pelo conectivo *então*, no v. 8. O exemplo dos versos ilustra uma alteração em nível semântico: O sujeito escuta a cor dos passarinhos. Estrutura que gramaticalmente obedece aos padrões sintáticos, revela-se incommum pela novidade semântica. O canto dos pássaros e a sua plumagem colorida se fundem numa única imagem. A associação entre “escutar” e “cor” constrói uma figura literária fundamental na poesia, a sinestesia.

A experiência sinestésica é descrita na primeira pessoa, o caráter pessoal reforçado pela presença do pronome *eu* e pela constante repetição do termo *a criança*. A referência ao passarinho revela-se, então, particularmente significativa porque o pássaro tem sido tomado, de modo geral, como símbolo de “estados superiores do ser” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995, p. 687) e esse ser elevado poderia identificar-se com a própria criança que consegue vivenciar a experiência única de escutar a cor dos passarinhos, o que adensaria ainda mais a imagem, fundindo o referente do sujeito e do referente, em uma mesma identidade mítica. A reiteração, como observa Alfredo Bosi, confere à palavra que retorna, no caso *criança*, a “aura do mito” (BOSI, 1997, p. 32). Este procedimento permite adensar a importância da voz infantil, não só por colaborar na relação linguagem-mito de que já se falou, mas também porque passa a funcionar como testemunho, conferindo autoridade ao pensamento do eu lírico, extrapolando o papel de simples exemplo.

O poema funde, com frequência, o tempo mítico que procura resgatar com o tempo da infância. A aproximação entre *criança* e *poeta* é muito sugestiva. A palavra “criança” tem raiz no verbo “cri-

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

ar”, ou seja, “dar existência a, gerar, formar” (CUNHA, 1996). Um sentido que uma análise etimológico-semântica permite aproximar de poeta, substantivo derivado do verbo grego *poien* que significa “fazer”, “produzir”, “fazer nascer”. Ambas as palavras apontam para a ação, para o ato de construir, de romper um estado estagne de coisas com algo novo, um *começo*. Vincula-se o fazer poético a uma elaboração formal perceptível em termos textuais.

O sufixo “-ança”, de *criança*, significa “ação ou resultado da ação” (CUNHA, 1996). *Criança* é tanto aquele que foi criado ou formado como aquele que se vai criando ou formando. Pode indicar, no primeiro sentido, o resultado de uma ação, no segundo, um processo contínuo. A criança, dentro de seu processo de formação, age espontaneamente, deixando-se conduzir pela intuição (v.6 e 7), associando a novidade formal às novas significações e alcançando resultados similares aos do poeta. Como diz Octávio Paz (1956 [2003, p. 35]):

En labios de niños, locos, sabios, cretinos, enamorados o solitarios, brotan imágenes, juegos de palabras, expresiones surgidas de la nada. Por un instante, brillan o relampaguean. Luego se apagan. Hechas de materia inflamable, las palabras se incendian apenas las rozan la imaginación o la fantasía²⁸.

O vocábulo *criança* também reenvia o leitor à ideia de ‘pureza’, presente de forma implícita no verso. Colabora em formar uma imagem de inocência, pois como afirmam Chevalier e Gheerbrant (1995, p. 302), a infância “é o estado anterior ao pecado e, portanto, o estado edênico”, o que retoma a noção de sagrado e cria o elo entre as perspectivas temporais que o eu lírico procura aproximar. Ele sacraliza o tempo da infância e para lá transfere o desenvolvimento de uma consciência artística em que se explora a dimensão lúdica que a palavra possui no seu conteúdo. A diferença entre o poema e a expressão poética cotidiana, como aquela que exemplifica o poema de Manoel de Barros, reside na atitude do poeta diante da língua, constituindo-se o poema numa tentativa de transcendê-la. É essa atitude

²⁸ “Nos lábios de crianças, loucos, sábios, cretinos, namorados ou solitários brotam imagens, jogos de palavras, expressões que surgem do nada. Por um instante, Brigham ou relampagueiam. Em seguida, se apagam. Feitas de matéria inflamável, as palavras se incendeiam mal são tocadas pela imaginação ou pela fantasia” (tradução minha).

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

que diferencia Manoel de Barros da criança, pois esse tomou plena consciência do delírio do verbo e de seu valor, enquanto a criança age sem saber (v. 6) e seus delírios verbais não conseguem perpetuar o fogo criativo que lhes deu origem. A espontaneidade presente na criança ao usar a linguagem, surge no poeta, dirigida pela vontade e pela inteligência, mas igualmente desordenando os sentidos do leitor.

O delírio implica o poeta desviar-se do caminho predestinado e conquistar novos espaços. Este aparenta perder a razão para ganhar em subjetividade e a língua funde-se ao eu como expressão do que seria a sua essência. É interessante notar que *delírio* possui o mesmo prefixo “des-” presente em *descomeço* e com o mesmo sentido oscilante entre negar o camalhão e intensificar a loucura (Ferreira, 1991). *Delira* origina-se do verbo latino “deliro”, que pode significar além de “perder a razão”, “afastar-se do caminho”, ou seja transgredir a norma. Pensar *delírio* em termos de sua origem etimológica permite que ela ganhe novidade semântica, pois resgata um sentido perdido no uso corrente da língua portuguesa, ao passo que define o conceito de Manoel de Barros sobre poesia. Poesia, para esse autor, seria afastar-se do uso comum da linguagem, procurando o novo, que muitas vezes está no próprio passado da palavra. A aparência de agitação emocional, esconderia a simplicidade de conseguir encontrar o surpreendente da linguagem, numa atitude semelhante à da criança que se maravilha com o potencial da linguagem.

A poesia de Manoel de Barros possui também certas características próprias da oralidade, como o v. 10, o que confere ao poema um caráter oral e regionalista estabelecendo com o leitor uma identidade popular, certo grau de intimidade, um colorido de “causo” sendo contado, ao mesmo tempo em que reforça a univocidade da mensagem. Esse diálogo entre erudito e popular já aparecera no poema: na escolha do prefixo *des-* e na aparente confusão entre espaço e tempo nos versos 3 e 4²⁹. É a busca pela completude, a percepção de que os homens se unem, para além dos rótulos, na necessidade de fazer o verbo delirar e, ainda mais, na necessidade de pensar em como

²⁹Para confirmar o caráter coloquial dessa aparente confusão basta lembrar as dificuldades que muitos falantes têm em distinguir o uso dos conectivos “onde” e “quando”, confusão comumente explanada em manuais e compêndios de gramática.

fazer o verbo delirar.

Aparentemente desprovido de significado, o v. 10, *E pois* funciona como uma pausa, um silêncio, que H. Friedrich define como “um conceito auxiliar para exprimir algo que só se torna perceptível e agudamente poético através da linguagem” (FRIEDRICH, 1956 [1978, p. 158, 159]). Esse silêncio provoca ressonâncias sugestivas no leitor, encaminhando o discurso a uma quietude que alcança o que virá, como se o próximo passo fosse o emudecer. Esse anseio pelo silêncio ajudaria a explicar o fato do v. 10 ser o menor dos versos do poema, procurando pela concisão acentuar ainda mais a intensidade lírica do conteúdo poético.

Ao mesmo tempo, desenha-se um momento de síntese em que tudo o que veio anteriormente se transforma no porquê daquilo que virá em seguida.

O poema de Manoel de Barros, o “milagre” que eleva a palavra à “sua pureza originária” é sintetizado na conclusão do poema: *Em poesia, (...) o verbo tem que pegar delírio*. Dessa forma, reforça-se traço de conexão presente em *E pois*, sendo que o seu aspecto conclusivo encaminha o leitor para o desdobramento da palavra “poesia” em três assertivas finais:

- (1) em poesia, o verbo tem de pegar delírio;
- (2) poesia é a voz do poeta;
- (3) poesia é a voz de fazer nascimentos.

O aspecto conclusivo do poema, em relação ao que até agora fora afirmado, reside na primeira assertiva (“em poesia, o verbo tem de pegar delírio”) que se apresenta sintaticamente como oração principal. O uso da preposição “em” assume o valor não só de ‘posição no interior de’, ou seja ‘dentro dos limites da poesia’, mas como o de ‘superação de um limite de interioridade’ (CUNHA 1984, p. 565) . *Em poesia* reconduz a atenção do leitor para dentro do assunto em pauta, a poesia, reforçando o aspecto conclusivo do verso anterior, *E pois*.

As outras duas, “poesia é a voz do poeta” e “poesia é a voz de fazer nascimentos”, são orações adjetivas fazendo cortar o conteúdo semântico da locução adverbial de assunto, “poesia”, tema central do

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

poema, pelo significado do vocábulo voz. A comparação entre elas permite, devido à simetria que apresentam, ainda mais desdobramentos, possibilitando que se chegue a considerações importantes: poesia é voz e o poeta faz nascimentos.

“Voz” apresenta-se, no poema, no mesmo campo paradigmático do vocábulo *verbo*, que aparece seis vezes, o que possibilitaria a aproximação dos dois vocábulos. No v. 1, “verbo” é determinado pelo artigo definido “o”; nos v. 2 e 3, surge como parte da expressão “delírio do verbo”, que é, na óptica desenvolvida no poema, o fundamento formal da poesia. Do latim “*verbum*”, verbo pode significar “palavra”. Isso poderia levar a um conceito de poesia tomada como devaneio da linguagem, um trabalho que polemiza a própria noção de lógica ao usar a razão para procurar aquilo que de ilógico reside no cerne da palavra. Manoel de Barros revisita antigos conceitos de elaboração poética, atualizando-os e situando-se dentro de um continuum histórico-literário.

A definição de “*verbum*” pode da mesma forma levar-nos ao próprio discurso, ao texto pronto em situação comunicativa, ou seja, a voz de que agora se fala nos versos finais do poema. A distribuição gráfica das palavras no papel no verso 11 (*Em poesia, que é voz de poeta, que é voz*) sugere ao leitor uma definição repetitiva, cujo desdobramento seria: (1) poesia é o discurso do poeta, ou seja, poesia é poesia, e (2) poesia é o discurso, a manifestação verbal por excelência. Essa manifestação verbal tem tão grande importância porque faz nascimentos. Assim sendo, poesia é o verbo do poeta, o verbo que faz nascimentos.

“Fazer nascimentos”, que, como oração subordinada adjetiva, procura definir e qualificar a poesia, é uma ambiguidade, pois permite ter por sujeito da oração tanto um ser a quem lhe nasce algo ou alguém responsável por ocasionar nascimentos em terceiros. “Poesia é a voz que faz nascimentos” poderia referir-se a voz, ou verbo, fazer o nascimento do delírio, o que está de acordo com o raciocínio desenvolvido até aqui de que o delírio está presente de modo potencial na palavra, e o descomeço tornar-se-ia, desta forma, começo. Mas, também pode referir-se a esse verbo fazer nascer, no leitor, algo que até agora estava escondido, ou que aparentemente não existia. Esta última leitura permitiria ver um estado de comunhão entre o poeta e o

leitor centrado no uso lírico do verbo.

Afirmar que o poeta faz nascimentos é reiterar o seu papel atuante na construção do poema. O fazer poético deslinda-se diante do leitor como uma ação humana que não abdica do plano divino. O uso de *tem* no v. 13 também reforça esse anterior diálogo com o discurso bíblico, além de reiterar o caráter coloquial do poema. O tempo verbal no presente do indicativo sugere um estado permanente, como um dogma religioso ou um artigo de lei (CUNHA, 1984, p. 447), trata-se de algo fundamental que o poeta revela, a sua teoria do fazer poético: Somente com o delírio do verbo, tomado principalmente como desvio do uso comum da linguagem, pode existir o poema e o retorno ao começo.

Assim, os versos finais (11 a 13) projetam-se como a conclusão desenvolvida a partir das afirmativas anteriores: Primeiro, a verdade existente no passado da língua e validada pela apropriação do discurso religioso. Depois, o exemplo da criança que, ao mudar a função de um verbo, o faz delirar, reenviando o leitor ao mesmo espaço do sagrado em que se encontra o poeta. Ao concluir, o eu lírico já é autoridade da palavra, um profeta entre os homens, ao mesmo tempo ser humano e divino, criando o delírio, fazendo a língua “descomeçar”. E se isso reforça a ideia de que poeta e leitor são dois momentos de uma mesma realidade, participando na comunhão da palavra, seguindo mais uma vez o pensamento de Octávio Paz (1982, p. 39), e da mesma forma ressalta os papéis distintos que ambos, poeta e leitor, possuem.

Todos esses elementos aqui identificados ilustram a forte dimensão humana da poesia de Manoel de Barros. Apesar de tudo, também se encontra nele, a consciência de que a lírica é um mistério que supera o homem e o aproxima do elemento divino, sendo o poeta aquele, que por meio da linguagem adentra em campos até então não explorados. O poema é produto da palavra: é o homem, em última análise, aquele que se intera do tempo e do espaço e que consegue fazer com que o verbo delire. Dessa forma, o momento da criação poética é sacralizado pela ação humana sobre a palavra, transformando o descomeço do verbo em começo do poema. A inspiração vem de baixo, igualando o homem aos deuses, é trabalho da inteligência e de uma clara consciência artística. Assim a pretensa inspira-

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

ção romântica que fazia do poeta um ser visitado por entidades superiores se transforma numa atividade racional e criativa sobre a palavra, sem, contudo, perder a sua dimensão subjetiva e emocional, porém resguardada do sentimento banal. Isso se verifica mesmo quando se trata da opção pelo registro coloquial mais popular ou pela busca do discurso religioso para valorizar a dimensão literária do poema.

No poema, *verbo* deslinda-se para o leitor como palavra fundadora do sentido no poema. Ao fazer uma poesia metapoética, Manoel de Barros procura sensibilizar para uma verdade específica ligada ao fazer poético: O poema é uma construção racional da linguagem – a palavra ou o *verbo* – fortemente motivada pela sensibilidade, emoção e vivência histórica da realidade. Na esfera da vontade estilística e formal, o poeta elabora a sua obra de arte. Assemelhando-se aos deuses, encontra no ato de fabricação do poema o meio de elevação e aperfeiçoamento do próprio espírito.

Todo poema estabeleceria, na óptica de Manoel de Barros, um movimento do que denomina *descomeço*, o momento em que a palavra existe como parte da linguagem usual, para o começo, quando a palavra *delira* e é resgatada para a linguagem poética, e desse começo para o presente da leitura, o que legitima o espaço ocupado pelo poeta junto ao seu leitor. Esse movimento é lento, produto da observação, da lima e do labor fundidos à espontaneidade lúcida. É o começo que caracteriza a vida, que surge não a partir da palavra em si, mas do delírio dessa, ou seja da capacidade de fazê-la desviar-se de seu uso mais costumeiro, o que institui um lugar privilegiado para a poesia e, conseqüentemente, para o poeta.

Manoel de Barros parece possuir a consciência daquilo que Octávio Paz (1956 [2003, p. 38, 39]) denomina “violência sobre a linguagem”. De acordo com este crítico, a criação poética surge como exercício de liberdade, uma operação em dois movimentos. Em um primeiro momento o poeta desarraiga a palavra da linguagem cotidiana tornando-a única por meio do ato operativo inteligente de fazê-la delirar e, a seguir, em um segundo momento, a palavra, ainda como que em êxtase, retorna ao uso cotidiano da fala. Dentro desse quadro, podem-se inserir também as criações neológicas do poeta, em que a criação do novo surge a partir de elementos de uso cotidiano.

“El poeta lo crea; el pueblo, al recitarlo, lo recrea. Poeta y lec-

tor son momentos de una misma realidad”.

No prefácio do livro *Concerto*, o poeta relaciona a existência da harpa, tomada como símbolo do gênero lírico, a um estágio posterior ao da existência das coisas, todas elas, feitas sem nome. Os poetas recebem do “Homem” (com maiúscula inicial) a tarefa de “*iluminar o silêncio / das coisas anônimas*”. O verbo aparece principalmente a serviço da arte, pensado como um espaço dentro do mundo real que aproxima o homem do elemento divino. Por isso o começo somente se dá com o *delírio do verbo*, é isso que permite que “o homem esteja com Deus e venha a ser como um Deus”.

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel de. *Poemas rupestres*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2004.

———. *Memórias inventadas: a Infância*. São Paulo: Planeta, 2003.

———. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1998.

———. *O livro das ignoranças*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1994.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.

CASTELLO, José. Manoel de Barros faz do absurdo sensatez. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo. Disponível em:

<<http://www.revista.agulha.nom.br/castel11.html>> Acesso em: 03 maio 2009.

CHEVALIER J. & GHEERBRANT A. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim, Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

COMPAGNON. O demônio da teoria: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CUNHA, Antônio G. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 1996.

FERREIRA, Antônio G. *Dicionário de latim-português*. Porto: Porto

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Editora, 1991.

DISCINI, Norma. *O estilo nos textos: História em quadrinhos, mídia, literatura*. São Paulo: Contexto, 2004.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da modernidade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOODMAN, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett Pub. Comp. 1977.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária* (introdução à ciência da literatura). Trad. de Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1985.

LANDEIRA, José Luís. *A construção do sentido na poesia de Manoel de Barros: Estudo de elementos expressivos fonéticos e morfosintáticos*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, 2000.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de cultura económico, 2003.

PAZ GAGO, José M. *La estilística*. Madrid: Sinestesis, 1993.