

A REPETIÇÃO NA POESIA DE MANOEL DE BARROS: AS DISTÂNCIAS DO NADA

REPETITION IN MANOEL BARROS POETRY: THE NOTHING DISTANCES

JOSÉ LUÍS LANDEIRA

RESUMO: A repetição, na língua, manifesta-se em todos os níveis da produção do texto como um procedimento básico que participa na construção do sentido. Este artigo procura surpreender a repetição na poesia de Manoel de Barros, em especial, naquilo que ela contribui para compreender o valor do pequeno e do insignificante resgatando ou ampliando a dimensão poética da língua. Ao mesmo tempo, procura-se compreender como o jogo de reiterações promove uma re-significação no que é o modo racional na linguagem e na visão de mundo sem despir-se da magia presente no encontro do indivíduo consigo mesmo, na sua interioridade e na construção de sua identidade social. O artigo está dividido em três partes: a primeira procura analisar a repetição como elemento da elaboração do sentido no texto poético; a segunda preocupa-se com a linguagem na poesia de Manoel de Barros, com particular relevância para o jogo de recorrências; finalmente, a terceira, afunila ainda mais nosso objeto de estudo, concentrando-se em analisar como as recorrências de negação contribuem para a construção do sentido no poema “O que eu não sei fazer desmancho em frases”.

Palavras-chave: repetição; poesia; Manoel de Barros.

RESUMÉN: La repetición, en la lengua, se manifiesta en todos los niveles de la producción del texto como un procedimiento básico que participa en la construcción del sentido. Este artículo procura sorprender la repetición en la poesía de Manoel de Barros, en especial, en lo que ella contribuye para comprender el valor de lo pequeño y de lo insignificante, rescatando o ampliando la dimensión poética de la lengua. Al mismo tiempo, deseamos comprender como el juego de reiteraciones promueve la alteridad en la manera de ver el mundo a partir de una resignificación de lo que es racionalidad en el lenguaje sin desnudarse de la magia existente en el encuentro del individuo consigo mismo, en su interioridad e en la construcción de su identidad social. Este artículo está dividido en tres partes: en la primera, procuramos analizar la repetición como elemento de la elaboración del sentido en el texto poético, la segunda, se preocupa con el lenguaje en la poesía de Manoel de Barros, con foco particular en el juego de recurrencias; finalmente, la tercera se concentra aún más en nuestro objeto de estudio, al proponer el análisis del poema “O que não sei fazer desmancho em frases” a partir del estudio de las recurrencias de negación.

Palabras-llave: repetición; poesía; Manoel de Barros.

Eu fiz o nada aparecer

Manoel de Barros

* Doutor em Linguagem e Educação, FE-USP, São Paulo (SP), Brasil. <jllandeira@uol.com.br>.

Este artigo surge de uma crença: creio ser importante revisitar os estudos de lingüísticos quando aplicados à teorização literária, livrando essa relação do peso delimitador presente na tradição estruturalista.

Neste artigo propomono-me a estudar a repetição na poesia de Manoel de Barros. Aceitar que o poema é muito mais do que aquilo que os limites dos estudos lingüísticos conseguem emoldurar não nos obriga a rechaçar as contribuições da Lingüística para a compreensão do fenômeno poético. Isso por também ser verdade que (1) os próprios estudos lingüísticos, hoje, se apresentam como um avanço aos estudos estruturalistas de linguagem (ainda que avançar não signifique, necessariamente, renunciar ao que já se conquistou), com novos enfoques e formulações que valorizam, sob outro prisma, a interatividade e a dimensão social da linguagem e (2) os estudos lingüísticos, readequando a sua relação com as teorias literárias, pode ter muito a oferecer para compreendermos de modo fértil e problematizador o texto poético.

Além disso, em uma atitude aberta ao diálogo, a compreensão elaborada pela Lingüística Aplicada ao fenômeno poético pode ser útil em outros estudos lingüísticos aplicados, como, por exemplo, nas relações entre o texto literário e a aula de Língua Portuguesa, na educação formal.

A repetição ou reiteração, na língua, manifesta-se em todos os níveis da produção do texto: fonológico, morfossintático e semântico-discursivo. Trata-se de um procedimento básico que, promovendo a progressão textual (KOCH, 2004, p. 81), participa na construção do sentido tanto em textos orais como escritos; tanto na prosa como na poesia. Micheletti (1997, p. 158) nos explica: “Como efeito de sentido, a repetição em geral é apontada como intensificadora de determinado traço criando expectativa e tensão. Mais que expectativa e tensão, Ela gera o próprio significado”.

É no texto poético que incide o foco de minhas preocupações neste artigo.

Parece-me não haver méritos em escorregar para as relações, nem sempre pacíficas, entre os estudos lingüísticos e literários. As considerações aqui propostas não visam a elucidar o fenômeno poético em sua complexidade dinâmica, mas apresentam-se como um estudo da construção do sentido do texto que é o poema e, desse modo, também podem contribuir para a valoração estética da obra literária, embora não necessariamente a determinem. Em especial, o que desejo é surpreender o modo como, na poesia de Manoel de Barros, as reiterações ajudam a polemizar os conceitos de pequeno e insignificante, resgatando ou produzindo a dimensão poética da língua. Nosso estudo incide em alguns poemas encontrados em três livros desse poeta (*Tratado geral das grandezas do ínfimo*, de 2001; *Retrato do artista quando coisa*, de 1998 e *Livro sobre nada*, de 1996) que procuram dar conta do todo de sua obra.

Este artigo, além desta introdução, apresenta três partes, cada uma correspondendo a um tópico: a primeira visa a compreender os processos de repetição como elemento importante da construção do sentido no texto poético; a segunda preocupa-se especificamente com a linguagem na poesia de Manoel de Barros, com particular relevância para o jogo de recorrências e, finalmente, a terceira parte, afunila ainda mais nosso tema da reiteração, estudando como as recorrências de negação contribuem para a construção do sentido no poema de Manoel de Barros “O que eu não sei fazer desmancho em frases”.

1. A REPETIÇÃO COMO ELEMENTO DA CONSTRUÇÃO DO SENTIDO NO TEXTO POÉTICO

Muito comum na conversação cotidiana, a repetição é, usualmente, considerada como algo negativo. Contudo, é interessante notar, como explica Koch (1997, p. 93), que além de ser um das estratégias mais frequentes na estruturação do discurso, reiterar é um modo de construir a progressão textual e o prazer.

A autora aponta três motivos que explicam isso: as recorrências

- (1) criam familiaridade entre o indivíduo e o enunciado;
- (2) associam a emoção ao que se repete;
- (3) ‘sacralizam’ fórmulas estereotípicas rituais exigidas socialmente.

A familiaridade ao encontrar no fio do discurso aquilo que já se conhece, facilita a assimilação do novo e a interatividade entre os enunciadores, o que, em outras palavras, significa que reiterar é fundamental para que o texto avance. A informação nova é assentada a partir da conhecida diversas vezes repetida. A pré-estruturação presente no que se reitera promove uma maior segurança na comunicação entre os indivíduos, possibilitando que se desenvolvam relações de simpatia em relação ao que se considera.

Mainguenu (2005 [2006, p. 155]) denomina *ritos genéticos* àquelas “atividades mais ou menos rotineiras através das quais se elabora um texto”, o que engloba ações externas e internas à própria produção textual. Dessa perspectiva, chegamos ao conceito de gênero que relaciona a produção textual a recorrências “rituais”, as quais restringem a elaboração e a difusão do texto a determinadas esferas ou campos da atividade humana (BAKHTIN 1979 [2003, p. 261]). Desse modo, o que um determinado texto revela sobre a relação do seu enunciador com o mundo, abre caminhos para que se conheçam alguns dos ritos e dos valores associados à produção de um determinado gênero do discurso.

A reiteração também cumpre um importante papel argumentativo: põe em evidência o que se deseja destacar, reajustando o que se diz, precisando melhor as informações, tornando a informação mais presente na memória do co-enunciador e, desse modo, persuadindo.

Já dissemos que a poesia, como texto, faz uso de diversas recorrências. Essas colaboram em realizar tanto a progressão textual, como o prazer da leitura. Jenaro Talens (1995) sugere que a repetição, no poema, promove relações entre o que é semelhante e aquilo que não o é. Em linhas gerais, defende que os diferentes níveis de semelhanças e recorrências presentes no poema organizam os elementos não-semelhantes, estabelecendo com eles relações de semelhança. Dentro dessas relações, ocorre, simultaneamente, o desvelar-se das diferenças existentes entre os elementos semelhantes a partir dos não-semelhantes.

Cabe lembrar também que, na poesia, além das repetições mais frequentes usuais em todos os textos, encontramos, como possibilidades de reiteração, o ritmo, o metro e a rima.

Vejamos, por exemplo, os seguintes versos de Manoel de Barros (2001, p. 9) do poema “A disfunção”:

- “(1) Se diz que há na cabeça dos poetas um parafuso de
- (2) a menos

(3) Sendo que o mais justo seria o de ter um parafuso

(4) trocado do que a menos.”

Os termos repetidos são ‘parafuso’ e ‘a menos’, contudo, outros níveis de repetição estabelecem relações complexas de sentido.

Da perspectiva da métrica, um rápido olhar, nos mostra que ela não é fixa. Desalinha-se de certa tradição clássica do que é poesia, sobre a qual nos fala Jean Cohen (1966 [1978, p.74]): “O metro é o número de sílabas que o verso possui. No entanto, o importante não é o número em si, mas o fato de ele se repetir, idêntico, de um verso para outro”. Contudo, é também fácil perceber que os versos 1 e 3 se aproximam na quantidade de sílabas poéticas, o mesmo ocorrendo com versos 2 e 4, sendo este último um pouco maior do que o verso 2. Isso promove aproximações de sentido entre os versos alternados ao mesmo tempo em que polemizam o conceito clássico do que é importante na poesia.

Essa aproximação é também reforçada pelo jogo de rimas. Novamente, desafiam o conceito clássico do que são boas rimas, sobre as quais o mesmo Cohen (1966 [1978, p.69]) nos explica: “Se, ao proibir a rima fácil, a poesia resolveu dificultar seu próprio trabalho, foi devido a motivos mais sólidos, ligados à função profunda da rima”. As rimas, em Manoel de Barros, usualmente são poucas e fáceis, como serve de exemplo o trecho que estamos analisando. Neste caso, ocorrem justamente entre os termos que se repetem (parafuso (de) / a menos). Ainda assim, convém lembrar que reiterar ou repetir sempre altera o sentido no enunciado de um modo diferente daquele que teria se o item fosse empregado apenas uma vez (KOCH, 2002, p. 121). Isso se mostra particularmente verdadeiro ao encontrarmos o mesmo termo repetido na construção da rima do poema que, mais uma vez, subvertem a tradição poética em busca de compreender o próprio fazer poético, o “parafuso trocado”.

Foneticamente, além da rima, o nosso olhar (até mais do que a audição) é também atraído para o início do primeiro e terceiro versos, para a aproximação fônica entre “Se diz que” e “Sendo que”. Essa aproximação é também sintática. Mais uma vez se reiteram as relações de equivalência entre os versos que se alternam.

O mesmo podemos dizer do ritmo. Ele também se distancia do que a tradição poética se acostumou a valorizar. E aproxima os versos 1 e 3. Mas, aqui, a distribuição métrica quebra o ritmo entre os versos 2 e 4. Como vimos, eles são facilmente identificados, já ao olhar como desiguais. O termo que cria a diferença é o adjetivo “trocado” (verso 4). Esse adjetivo é central para a construção do sentido no poema, em especial ao retornarmos ao título do poema, “A disfunção”.

A diferença a partir das semelhanças aparece nos versos seguintes:

“(6) A troca de parafusos provoca nos poetas uma certa

(7) disfunção lírica.”

(BARROS, 2001, p. 9)

Aqui, o adjetivo “trocado” (verso 4) que anteriormente quebrou a impressão de paralelismo métrico e rítmico é substantivado (“a troca” – verso 6). O termo central repetido e convertido em rima, “parafuso (de)” (versos 1 e 3) surge como locução adjetiva, tendo invertido a preposição (“de parafusos – verso 6). Essa mudança de classe gramatical,

acompanhada do desaparecimento do outro termo reiterado, ‘a menos’ (versos 2 e 4), participa em gerar no leitor as suspeitas do que seja ‘disfunção lírica’ (verso 7): mais que uma ausência, uma troca, uma atitude de alteridade frente ao mundo.

A alteridade no modo de ver o outro na construção social da identidade do poeta é, como teremos oportunidade de constatar, um tema recorrente na poética de Manoel de Barros. Assumir esse fato, torna mais fácil compreender que a linguagem articula e, até, se (re)constrói na sua poesia.

2. ALINGUAGEM NA POESIA DE MANOEL DE BARROS

Considerando que todo texto “não se destina à contemplação, sendo em vez disso uma enunciação ativamente dirigida a um co-enunciador que é preciso mobilizar a fim de fazer aderir ‘fisicamente’ a certo universo de sentido” (MAINGUENAU, 2005 [2006, p. 266]), o poema também se vale da repetição. Nele também a palavra recorrente procura construir familiaridade entre o leitor e o enunciado, associando a emoção ao que se reitera. Ali também repetir cumpre uma função argumentativa. No entanto, a função social artística do poema, própria dos rituais genéticos e das esferas de atividade onde circulará, altera o modo mais usual do argumentar, próprio de outros gêneros publicitários, seja aqueles que se prendem a valores mais racionais, tais como monografias e teses, por exemplo, seja aqueles que procuram uma maior empatia com o co-enunciador, como a publicidade. A poesia argumenta procurando emergir no cotidiano como uma “disfunção lírica” (BARROS, 2001, p. 9).

Tomemos, como exemplo, um poema de Manoel de Barros (1998, p. 14, 15):

- “(1) Bom é corromper o silêncio das palavras.
(2) Como seja:
(3) 1. Uma rã me *pedra*. (A rã me corrompeu para
(4) pedra. Retirou meus limites de ser humano
(5) e me ampliou para coisa. A rã se tornou
(6) o sujeito pessoal da frase e me largou no
(7) chão a criar musgos para tapete de insetos
(8) e de frades.)
(...)
(9) 4. *Folhas me outonam*. (Folhas secas que
(10) forram o chão das tardes me transmutaram
(11) para outono? Eu sou meu outono.)”

A primeira frase/verso do poema (v.1) cumpre a função de tese. A universalização do que se afirma favorece o tom de verdade absoluta que se deseja dar ao enunciado.

A seguir, o eu-lírico retoma essa sua tese por meio de exemplos. Exemplificar reitera no discurso a tese, tornando-a mais concreta e, por isso, mais visível e persuasiva. Essa transposição é feita pelo verso 2 “Como seja:”. A escolha dessa expressão lingüística dá ao

exemplo o estatuto de paráfrase, em que “um mesmo conteúdo semântico é apresentado sob formas estruturais diferentes” (KOCH, 2004, p. 82).

A paráfrase instaura-se por meio de quatro exemplos (dos quais consideramos suficiente citar apenas dois) que repetem a estrutura morfossintática: sujeito (constituído de artigo e substantivo, no singular, ou apenas substantivo, no plural) + objeto direto (pronome) + verbo transitivo direto. Importante destacar que o verbo é sempre formado a partir de um substantivo, a cujo radical se acrescentam as terminações verbais em concordância com o sujeito, no presente do Indicativo. Essa estrutura repetida surpreende o leitor e é assumida como possibilidades concretas de corrupção do “silêncio das palavras”.

A repetição entre parêntesis procura também romper esse silêncio explicando aquilo que se acabou de dizer. Desse modo, se as frases-exemplo funcionaram como recorrências práticas de uma idéia abstrata, as explicações entre parêntesis retomam o sentido anterior alargando-o e deixando em relevo, ao leitor, a força da natureza diante do eu-lírico, o qual é “pedrado por uma rã” e “outonado por folhas secas” (versos 3 e 9). Funcionam como explicação do que já foi explicado, ressaltando assim a distância entre o que se diz e o cotidiano do leitor.

A obra poética

“só pode surgir se, de uma ou de outra maneira, conseguir tomar forma numa existência que é ela mesma moldada para que essa obra nela advenha. Mediante seu modo de inserção (ainda que por auto-exclusão) no espaço literário e na sociedade, o escritor atesta seu posicionamento, a convergência entre uma maneira de viver e de escrever e uma obra”. (MAINGUENAU, 2005 [2006, p. 159, 160])

Ao construir uma língua em sua poesia que deliberadamente o afasta do uso cotidiano presente na sociedade e o aproxima da natureza, o enunciador legitima a sua identidade social como poeta e assume o desajuste existente entre uma realidade que não dá conta completamente de quem ele é e as possibilidades oferecidas pela palavra. Defende, desse modo, a idéia de que a língua é muito maior do que a sociedade que, em um determinado momento histórico, nela se constitui. Ao corromper o silêncio das palavras (verso 1), o poeta rompe com o tempo presente e redimensiona o poder e o alcance da língua, reconstruindo-a.

A explicação dada pelo jogo de reiteraões presente no poema, se não chega a esclarecer o leitor no domínio do conhecimento empírico, serve, pelo menos, para construir um primeiro sentimento de desconfiança da relação entre poeta e sociedade, representada, no momento da leitura, pelo próprio leitor. Esse encontra a razão de ser do poema na necessidade de convencimento diante da tese inaudita apresentada e reiterada pela aproximação que esse mesmo poeta faz com a natureza.

Ao elaborar o texto poético, Manoel de Barros se insere entre aqueles escritores que procuram aprofundar as possibilidades da linguagem cotidiana e, desse modo, surpreender o inusitado, ir ao encontro de outra realidade tecida na memória da linguagem para ali elaborar o que ainda não é. Por isso, o tempo presente, em especial, o tempo presente da língua, se torna, no poema, uma experiência diferenciada de realidade. Bosi (1997: 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.”

Sabemos que cada momento histórico elabora conceitos próprios do que são poesia e arte, mas isso de modo algum deprecia o que acabamos de afirmar, particularmente se pensarmos na poesia de Manoel de Barros. Esse poeta, com frequência, nos lembra que sua poética procura aquilo que no dia-a-dia é considerado insignificante. Tomemos outro exemplo dessa poesia, um trecho de “poema”:

- (1) Para mim poderoso é aquele que descobre as
 - (2) insignificâncias (do mundo e as nossas).
 - (3) Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil.
- (BARROS, 2001: 19)

Aqui, a presença do “para mim” associado ao título, “poema”, sugere uma ruptura entre o poeta e uma parcela da sociedade, caracterizando uma discrepância que se resolve com a presença dos parênteses “(do mundo e as nossas)” completando o sentido de “insignificâncias”. A coordenação entre ‘mundo’ e ‘nossas’ constrói distâncias entre um *eu* que descobre suas insignificâncias no mundo, de que é uma parte constitutiva, e um *eu* que apenas possui insignificâncias em relação a si mesmo. Esse desdobramento reforça ainda mais a identidade do poeta como parte do mundo em que a discussão entre os limites do social e do individual está presente na maioria dos discursos. A seqüência sintática também encaminha o leitor para outras direções surgidas dessa cisão entre o *eu no mundo* – em “do mundo” – e o *eu consigo mesmo* – “para mim”, “as nossas” desvelando o estranhamento e a incompreensão do outro.

Lemos, no verso seguinte: “por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil”, ou seja, o *eu no mundo* é deslocado, pela incompreensão do que seja efetivamente ‘insignificante’ para um campo de marginalização social, mas o *eu consigo mesmo* retoma nesse deslocamento a oportunidade de fazer poesia e dessa forma sente-se elogiado. Ao especificar a sentença motriz do rótulo de “imbecil” como “pequena”, o poeta determina-a como uma das insignificâncias que ele descobriu e que, portanto, o faz poderoso.

Esse jogo de poder aponta para duas direções. De um lado, um mundo que apenas aceita um modo de valorização das coisas e que não compreende o lugar do que considera insignificante na sociedade. De outro, o poder de valorizar o aparentemente insignificante, (re)descobrimo-o. São duas atitudes que refletem espaços sociais diferentes frente à poesia e que permitem compreender melhor o modo como o poeta procura falar de seu tempo, como nos diz Bosi.

Advogado, poeta, fazendeiro, Manoel de Barros (1916 -) agrega em si diferentes papéis que dialogam constantemente na produção do seu fazer poético. Considerá-lo, como faz uma grande maioria, “ecológico” ou “minimalista”, é deixar de lado a importante

¹ “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)

reflexão sobre a linguagem e o fazer poético presente em sua obra e que recentes estudos acadêmicos têm procurado fazer emergir.

Considerando que “La lectura de un solo poema nos revelará com mayor certeza que cualquier investigación histórica o filológica qué es la poesía”¹ (PAZ, 1956 [2003, p. 24]), propomo-nos a analisar a rede de reforços e reiterações presente em um poema de Manoel de Barros: “O que eu não sei fazer desmancho em frases” e, desse modo, procurar melhor compreender como a reiteração constrói o sentido na poética barroseana.

3. O QUE EU NÃO SEI FAZER DESMANCHO EM FRASES

O nosso interesse neste texto específico, que faz parte do *Livro sobre Nada* (1996), procura explicar como a reiteração nos diversos níveis lingüísticos e, em especial, aqueles traços próprios da negação, participam ativamente no processo de composição significativa do poema. Leiamos, primeiro, o poema:

- (1) O que eu não sei fazer desmancho em frases.
 - (2) Eu fiz o nada aparecer.
 - (3) (Represente que o homem é um poço escuro.
 - (4) Aqui de cima não se vê nada.
 - (5) Mas quando se chega ao fundo do poço já se pode ver
 - (6) o nada.)
 - (7) Perder o nada é um empobrecimento
- (BARROS, 1996, p. 63)

O poema se compõe de sete versos distribuídos em quatro estrofes: a primeira, a segunda e a quarta estrofes com um verso e a terceira com quatro. São seis períodos compostos de dez orações. A terceira estrofe também se destaca por estar entre parênteses.

O traço de negação aparece logo no primeiro verso e é reiterado no decorrer de todo o poema através da repetição integral do vocábulo *nada* que aparece quatro vezes: uma na segunda estrofe; duas, na terceira e uma, na quarta. O próprio nome do livro inclui esse termo, o que permite uma relação direta entre autor/obra e eu-lírico/poema.

De uma perspectiva morfossemântica, vale referir a distinção entre *o nada* (que constitui o verdadeiro item repetido) e *nada*, que é usado apenas uma vez (verso 4). A palavra *nada*, no seu sentido mais comum de “nenhuma coisa” e a função morfológica de pronome indefinido, surge apenas uma vez. Já *o nada*, que aparece três vezes, constitui-se como verdadeiro neologismo. *O nada* é substantivo formado por derivação imprópria. Entre *o nada*, substantivo, e *nada*, pronome indefinido, constroem-se diferentes significados na urdidura do texto.

A gramática nos lembra que “o substantivo é a palavra com que designamos ou nomeamos os seres, em geral” (CUNHA & CINTRA, 1992, p. 177). Ao antepor o artigo, o eu-lírico afirma que o nada é, tornando-o, desse modo, uma realidade mais concreta à imaginação do leitor, o que é coerente com o verso 2 (primeira menção do poema ao termo *nada*): “eu fiz o nada aparecer”.

A substantivação por meio do artigo definido acrescenta ao significado básico de totalidade exclusiva, um traço de inusitado, de quebra do corriqueiro devido à alteração da classe gramatical e em que se verifica um intuito que desloca o sentido geral do termo (CÂNDIDO, 1996, p. 70) e lhe confere maior expressividade.

O eu-lírico assume uma postura paradoxal: por um lado manifesta a consciência de que há coisas que não sabe; por outro; assume-se capaz de transformá-las em frases. A segunda estrofe, também de um verso, resolve, no nada, o jogo antitético. A presença do verbo *fazer* no verso 2 retoma o verso anterior. Há uma oposição entre *não saber fazer* e *fazer aparecer*. As frases são o produto do que não se sabe fazer, surgem do desmanchar e tornam-se o nada que o eu-lírico faz aparecer. Visível, *o nada* se torna mais concreto, o que justifica a sua classe gramatical como substantivo. A sua densidade aumenta conforme o eu-lírico revela que o nada só é visto desde o fundo do poço, o que, sem dúvidas, remete o leitor a um espaço de interioridade e introspecção. Essa remissão constitui-se na possibilidade de realizar um percurso de transcendência por meio da palavra.

Poetar é enunciar o seu assombro diante do que desconhece ou não consegue compreender. Do inusitado daquilo que se afirma com tanta veemência do eu é próprio que o leitor pergunte: “Quem é o *eu* que faz com que ‘nadas’ apareçam desmanchando em frases aquilo que não sabe fazer?”.

A reiteração do morfema *eu* nestes dois versos reforça este sentido conduzindo-nos para a investigação da identidade. Taun Van Dijk (1998 [1999, p. 154]) define dois conceitos diferentes e associados de identidade:

“1) una representación mental de sí mismo (personal) como un ser humano único con sus experiencias y biografía propias, personales, como se lo representa en modelos mentales acumulados, y el autoconcepto abstracto derivado de esta representación, a menudo en la interacción con otros, y 2) una representación mental de sí mismo (social) como una colección de pertenencias a grupos, y los procesos que están relacionados con tales representaciones de pertenencia”²

A identidade, em qualquer um dos casos, surge na interação com o outro – o que, de imediato, estabelece relações sociais. O *eu*, que com tanta força se apresenta no início do poema, parece ter consciência da necessidade do outro para poder, ele mesmo, ser, pois a seguir, o poema afirma que alcançar *o nada* exige a ação do homem, com a consciência de que representa um exercício de introspecção. De nada basta fazer o nada aparecer se não se pode ir ao fundo do poço escuro vê-lo. Mesmo tornando *o nada* uma realidade visível, ainda assim – ou melhor, principalmente por isso – sente-se a falta do outro.

O nada poderia, então, retratar bem a própria materialização do vazio de existir que residiria para além do homem, o que retomaria, sob outra perspectiva, o conceito básico presente no termo, mas também pode significar aquilo a partir do qual o homem vem a existir, o que ele possui de mais profundo, a sua essência.

² “1) uma representação mental de si mesmo (pessoal) como um ser humano único com suas experiências e biografia próprias, pessoais, como representado em modelos mentais acumulados, e o auto-conceito abstrato oriundo dessa representação, amiúde na interação com outros, e 2) uma representação mental de si mesmo (social) como uma coleção de pertenças a diversos grupos e os processos que relacionados a tais representações de pertença” (tradução minha)

Com *aparecer* (verso 2), o tema da essência entra em relação direta com o da aparência, o que é retomado pelo uso de *represente* (verso 3). É o poeta, que faz aparecer o nada, que convida ao representar, ao uso da analogia, à reflexão sobre a linguagem, abrindo um diálogo entre a filosofia e a linguagem poética. A incapacidade de ver além está no domínio da superfície humana, onde todos os homens não se distinguem entre si e onde a humanidade perde, não só a sua essência, mas a própria identidade.

A falta, que encontra ressonâncias na negação, sugere o vazio. Produzindo a partir do que não tem, o poeta procura ser uma resolução dialética de opostos. Isso justifica o eu ser retirado da terceira e quarta estrofes, permitindo que o discurso possa centrar-se no referente, o nada. Abre um parêntese, na terceira estrofe, e passa do particular para o universal.

Nestes versos, a repetição fonética da vogal fechada /u/ (**u** *posu iskuru*/ e **aw fundu du posu**/) reforça os traços de profundidade e escuridão do substantivo *poço*. Para ali dirige a atenção do leitor, ao assegurar categoricamente que perder o nada é um empobrecimento.

Sendo *o nada* aquilo que se vai buscar ao *poço escuro*, torna-se, no poema, a justificativa da existência de seu continente, embora não fique claro qual seja: o poço escuro ou algo para além do fundo do poço. Aqui também talvez resida mais uma ironia do poeta, dividindo os seus leitores entre aqueles que se perdem no poço escuro de sua própria identidade, os quais se sentem seguros para além do *aqui de cima* (verso 4) e aqueles que a transcendem por meio da palavra tornada poesia, construindo conexões que permitem a significação poética.

Essa oposição instaura-se também no plano sonoro do poema. Há uma oposição fonética com a vogal /i/ no verso 4 (*/aki dji sima nãw si vê nada/*) que torna mais dinâmica a oposição entre o ‘aqui de cima’ (explícito) e o lá (implícito), o fundo do poço, o lugar onde se encontra o nada construção do poeta.

O eu-lírico deixa claro ser necessário um exercício de introspecção para se atingir o nada, realidade concreta, tornada visível na sua ausência por meio da linguagem, mas não completamente explicada. *O nada* não é *nada*, mas é aquilo que de mais íntimo habita o homem, visto aqui como *um poço escuro*.

A dupla negação do verso 4 é uma característica da língua portuguesa. Contudo, em um estilo mais formal, não haveria necessidade de repetir (“aqui de cima nada se vê”). A escolha de um registro mais informal ao falar de algo que nos remete a introspecção e ao próprio fazer artístico dinamiza o poema, reiterando a idéia de que não é a linguagem em si que elabora o nada, mas o fazer-poético. É o poeta que, ao refletir por meio da linguagem, transforma o poema num espaço para o prazer e para questionamento. Entende-se aqui prazer como um sentimento que “se desenvolve até comunicar uma ilusão de compreensão íntima do objeto que o causa; um prazer que excita a inteligência, a desafia e a faz amar sua derrota” (VALÉRY, 1937 [1987, p. 11]). Diante do poço escuro a sensação do fracasso, mas a “representação” incentiva o leitor a aprofundar-se, a mergulhar em si mesmo, para poder encontrar a si mesmo, ao passo que encontra o nada.

O último verso sugere uma relação de causa/efeito. A terminação de infinitivo “-er” é retomada. Tem a matriz em *fazer* e repete-se em *aparecer*, *ver* e *perder*. Esta repetição fonomorfológica não apenas colabora na coesão do poema como permite relações entre o que se faz e por isso aparece e é visto e o que se perde e, por isso mesmo, não se vê.

Pelo risco contínuo de que se haja perdido é que chegar ao fundo do poço não é garantia de se ver o nada. A escolha verbal *pode* (verso 5) deixa claro que estamos no domínio frágil das possibilidades. A incapacidade de ver o nada é a própria capacidade de ver além e traduz a posição do poeta sobre um tempo presente saturado de uma mentalidade superficial e imediatista, que sente dificuldades de mergulhar na profundidade do *poço*. Tempo no qual os homens não se distinguem entre si e arriscam-se constantemente a perder, não só a nossa essência, mas a própria identidade.

A imagem do homem como um poço escuro remete-nos ao interior do homem como espaço privilegiado de resgate de sua existência. Por isso o constante mergulhar sem precisar dirigir-se a nenhum lugar específico, por isso o incômodo de procurar constantemente enxergar o nada. O que notamos como traço estilístico definidor de uma atitude errante frente ao poetar é que o considerado socialmente “negativo”, mesmo na linguagem, em termos como *nada*, é mitigado no contexto para dar lugar a uma compreensão mais ampla do fazer poético.

O homem, como personagem de sua história e fruto de seus próprios opostos e idiossincrasias, encontra-se consigo mesmo e com a afirmação de sua existência através da transcendência que a palavra *lhe* permite. Esse recurso confirma a todo o momento a idéia de o poeta ser, a seu modo, um filósofo da sociedade em que vive, mas que – ou por isso mesmo – a pensa de forma diferente da maioria, valorizando uma essência que essa sociedade se nega a enxergar. Assim, o pensamento, em Manoel de Barros “constitui-se em outra forma de razão, forma que subverte a da sociedade, mas que, de uma certa maneira, está muito mais próxima do continuum humano que se busca desde a formação das primeiras palavras” (LANDEIRA, 2001, p.70).

É o poeta que, ao refletir, em seu andar interior através da linguagem, transforma o poema num espaço para o prazer da compreensão e para questionamento, tanto individual, como social. Assume, assim, a necessidade do outro para constituir-se ‘eu’, que faz poesia desmanchando o que não sabe fazer em frases. Diante do poço escuro, a primeira reação do leitor talvez seja sentir-se fracassado, até perdido, mas a consciência da interação necessária ao jogo poético presente na própria poesia que se lê, incentiva esse mesmo leitor a aprofundar-se, a mergulhar em si mesmo, para poder encontrar o *nada* e até aprender a amar a sua derrota inicial.

A consciência da necessidade do outro na construção da identidade do eu torna importante convencer o leitor a caminhar, a destruir paradigmas bem assentados do que é ser racional, apresentando outras maneiras de pensar a realidade que são construídas a partir de um outro conceito de racional, em que nada está completamente definido e a emoção não é preterida.

Não é a falta de raciocínio lógico, de uma mentalidade racional que falta ao poeta que constrói o nada. O poeta vê o mundo de outro modo, em uma visão racional da linguagem que não a despe da magia do encontro do indivíduo consigo mesmo na sua interioridade.

Nesse sentido, o estereótipo cerceia as potencialidades do poeta porque *lhe* retira o direito de pensar, como se a poesia fosse apenas sentimento. Por isso, o olhar errante do poeta, construído nas proximidades, assenta-se no pequeno, na fragmentação, no recurso constante à metonímia e à repetição. Esse olhar ínfimo reinventa a grandeza de ser e assume

a impossibilidade humana de olhar tudo sem, com isso, distanciar-se do outro, ao mesmo tempo em que funde em si mesmo a racionalidade e a magia da palavra.

Octávio Paz (1956 [2003, 54,55]), ao aproximar as imagens do feiticeiro e do poeta, conclui que o metafísico tem, no culto ao poder, o traço em comum com aqueles que defendem o avanço tecnológico. Os sacerdotes e os magos são figuras solitárias que dominam a si próprios para dominar os outros. O poeta misto de filósofo com sacerdote, através da filosofia e da técnica racional, que desenvolve em suas poesia, desenvolve o poder de imergir na solitária busca pela transcendência que nos leva, a nós, leitores, ao profundo de nossa essência humana.

O pequeno e insignificante, o inadequado, aquilo que é ‘nada’ em um certo momento social e histórico é, contudo, resgatado na poesia de Manoel de Barros, como parte essencial da língua.

Manoel de Barros nos explica:

Se diz que há na cabeça dos poetas um parafuso de
a menos

Sendo que o mais justo seria o de ter um parafuso
trocado do que a menos.

A troca de parafusos provoca nos poetas uma certa
disfunção lírica.

(BARROS, 2001:9)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, M. (1979). *Estetika Sloviésnova Tvórtchestva. Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARROS, M. (2001). *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. São Paulo: Record.
- _____. (1998). *Retrato do artista quando coisa*. São Paulo, Record.
- _____. (1996). *Livro sobre nada*. São Paulo, Record.
- BOSI, A. (1997). *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix.
- CANDIDO, A. (1996). *O Estudo Analítico do Poema*. São Paulo: Humanitas.
- COHEN, J. (1966). *Structure du Langage Poétique. Estrutura da Linguagem Poética*. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo, Cultrix, 1978.
- CUNHA, C. & CINTRA L. (1992). *Nova gramática do português Contemporâneo*. Lisboa: Edições João Sá da Costa.
- DIJK, T. A. van. (1998). *Ideology. A Multidisciplinary Approach. Ideología: una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- KOCH, I. (2004). *Introdução à Lingüística Textual*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (2002). *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez.
- _____. (1997). *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto.

- LANDEIRA, J. L. (2001). Manoel de Barros e o ilógico olhar poético que transcende a razão. In: *O guardador de rebanhos*, n. 4, p. 68 – 73.
- MAINGUENEAU, D. (2005). Le discours littéraire. *Discurso Literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- MICHELETTI, G. (1997). Repetição e significado poético (o desdobramento como fator constitutivo na poesia de F. Gullar). In: *Filologia e Lingüística Portuguesa*, n.1, p. 151-164.
- PAZ, O. (1956). *El arco y la lira*. México: Fondo de cultura económico, 2003.
- TALENS, J. (1995). Teoría y técnica del análisis poético. In: TALENS, J. et alii. *Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)*. Madrid: Cátedra, p. 63-109.
- VALÉRY, P. (1937). “Discurso sobre a estética”. In LIMA, L. C. (1983). *Teoria da Literatura em suas fontes*, Rio de Janeiro, F. Alves.

Recebido: 30/04/2009

Aceito: 14/04/2010